

3º CICLO DE ESTUDOS EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTÍSTICOS
LITERATURA E CULTURA- ESTUDOS COMPARATISTAS

Literatura de Autoria Feminina Portuguesa e Chinesa no Século XX

**O caso de Irene Lisboa, Maria Teresa Horta, Xiao Hong e
Eileen Chang**

Guanying Huang

D

2025



Guanying Huang

Literatura de Autoria Feminina Portuguesa e Chinesa no Século XX

O caso de Irene Lisboa, Maria Teresa Horta, Xiao Hong e Eileen Chang

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, orientada pela Professora Doutora Maria de Fátima Outeirinho

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2025

Sumário

Declaração de honra / <i>Declaration of Honour</i>	6
Agradecimentos.....	7
Resumo.....	9
Abstract	10
Introdução	11
1.Fundamentação teórica.....	26
1.1. Literatura comparada	26
1.2. História das mulheres	44
1.3. Literatura de autoria feminina	54
2.Condições das mulheres portuguesas e chinesas no Século XX: Restrição e Resistência	60
2.1. Família e casamento	60
2.2. Trabalho	65
2.3. Educação	69
3.Escritoras no Século XX: Crescendo em Dificuldades, Emergindo em Opressão.....	76
3.1. Xiao Hong (1911-1942)	77
3.1.1. Infância, Avô e o Jardim	84
3.1.2. Resistência, liberdade e os primeiros anos de escrita.....	92
3.1.3. Anos de Guerra, Vida amorosa Infeliz e Eterna Solidão	96
3.2. Irene Lisboa (1892-1958)	105
3.2.1. “Começa uma vida”	112
3.2.2. Da Educação à Literatura: A Segunda Metade da Vida de Irene Lisboa.....	116
3.2.3. Análise dos Pseudônimos de Irene Lisboa.....	120
3.3. Eileen Chang (1920-1995)	129
3.3.1. Infância e Início da Literatura	141
3.3.2. “Ficar famoso tem de ser cedo!”	148
3.3.3. Partida e Recomeço: A Segunda Metade da Vida de Eileen Chang.....	155
3.4. Maria Tesesa Horta (1937-2025)	162
3.4.1. Infância, trauma familiar e o despertar da consciência feminina da escrita.....	164
3.4.2. A escolha da liberdade, o despertar do amor e a afirmação do sujeito feminino da escrita	171

3.4.3. Da escrita individual à luta coletiva: <i>Novas Cartas Portuguesas</i> e o reconhecimento público da escritora	180
4. <i>Começa Uma Vida</i> , de Irene Lisboa, e <i>Hulanhe Zhuan (A História do Rio Hulan)</i> , de Xiao Hong: Escrita e a Memória	190
4.1. O diálogo da escrita feminina transcultural: sobre as duas obras	190
4.2. Estratégias de escrita da experiência feminina: linguagem e silêncio, a fronteira entre a realidade e a ficção	196
4.3. Estrutura narrativa fragmentada e a construção da memória	205
4.4. Memória, trauma, crescimento e identidade: a escrita da experiência feminina no espaço da infância	211
4.4.1. Vivências da infância nos espaços locais e a formação da identidade feminina	212
4.4.2. Memória familiar e experiência de crescimento feminino	221
4.4.2.1. A ausência da figura materna e as figuras substitutas	222
4.4.2.2. A experiência feminina e a consciência corporal na estrutura familiar	226
4.4.3. A escrita como prática de construção de identidade	229
4.5. A construção do estilo linguístico: caráter oral da linguagem, escrita fragmentada e a perspectiva infantil	235
4.5.1. A Inovação do gênero literário: a presença de uma linguagem do quotidiano na novela autobiográfica	236
4.5.2. Narrar com os olhos da infância: a perspectiva infantil e a sensibilidade da linguagem	243
4.6. Possibilidades da narrativa feminina intercultural: memória, identidade e escrita	246
5. <i>Ema</i> , de Maria Teresa Horta, e <i>Jin Suo Ji (A Canga Dourada)</i> , de Eileen Chang: a “loucura” como tragédia e resistência feminina no sistema patriarcal	250
5.1. Critérios de seleção e o ponto de partida para uma leitura comparada das duas obras: breve apresentação dos romances	250
5.2. A condição das mulheres no casamento patriarcal	258
5.2.1. Casamento arranjado: A opressão das mulheres pelas normas morais tradicionais	258
5.2.2. Isolamento e desespero: o silêncio imposto às mulheres na estrutura familiar	262
5.2.3. Casamento sem amor e mundos separados: a tragédia da mulher na relação conjugal patriarcal	264
5.3. Os mecanismos de controlo na sociedade patriarcal: pensamento, identidade e relações intergeracionais	272

5.3.1. A anulação da identidade feminina e o controlo mental	273
5.3.2. Maternidade distorcida: opressão reprodutiva e ausência de afeto materno no patriarcado	278
5.3.3. Entre repressão e colapso: o corpo feminino sob a ordem patriarcal	289
5.4. A figura materna como agente da reprodução patriarcal: da vítima à opressora	291
5.4.1. A transfiguração trágica da maternidade: a origem da “loucura”	292
5.4.2. A lógica disciplinadora em nome do amor: a cumplicidade entre maternidade e patriarcado	297
5.4.3. Entre gerações: a reprodução e a rutura do destino trágico sob a violência institucional	
303	
Conclusão	322
Referências Bibliográficas.....	328
Bibliografia ativa	328
Bibliografia crítica	328

Declaração de honra / *Declaration of Honour*

Declaro que a presente tese é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

I hereby declare that this thesis is of my authorship and has not been used previously in another course, degree, curricular unit or subject, at this or any other institution. References to other authors (statements, ideas, thoughts) scrupulously respect the rules of attribution and are duly indicated in the text and bibliographical references, in accordance with the rules of referencing. I am aware that the practice of plagiarism and self-plagiarism is an academic offence.

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de parte(s) da presente tese, encontrando-se todas as interações (prompts e respostas) transcritas em anexo ao trabalho.

I further declare that I have not used generative artificial intelligence tools (chatbots based on large language models) to carry out part(s) of this thesis, and that all interactions (prompts and responses) have been transcribed in the annex to this work.

[Porto, 2025] / [Porto, 2025]

[Guanying Huang] / [Guanying Huang]

Agradecimentos

Em primeiro lugar, desejo expressar a minha gratidão à minha orientadora, Professora Doutora Maria de Fátima Outeirinho, pela sua orientação paciente e pelo apoio constante ao longo destes anos. Sem ela, não existiria esta tese, nem a pessoa que hoje sou. Desde o início, indicou-me um caminho claro e sempre apoiou, com firmeza e compreensão, as escolhas que fiz ao longo do percurso. Como estudante estrangeira, apesar de conseguir escrever em português, a minha expressão oral e a minha capacidade de compreensão nem sempre são as melhores. Ainda assim, a Professora Outeirinho mostrou sempre uma paciência infinita, explicando tudo quantas vezes fossem necessárias, com enorme cuidado, gentileza e rigor. Cada encontro com ela foi uma verdadeira revelação: ajudou-me a esclarecer dúvidas, deu-me novas ideias e ensinou-me muito daquilo que eu ainda desconhecia. Ter sido sua orientanda é, para mim, uma grande honra e uma enorme felicidade.

Quero também expressar a minha sincera gratidão à Professora Doutora Maria de Fátima Marinho. Nos momentos mais difíceis do meu percurso, quando me vi perante escolhas particularmente duras — continuar de forma segura na área da linguística, seguir finalmente o caminho da literatura que verdadeiramente amo, ou até mesmo terminar o percurso académico — foi ela quem me ofereceu o maior apoio e encorajamento. Graças às suas palavras, tive coragem de escolher a via da literatura. Mesmo tarde da noite ou durante os fins de semana, a Professora Marinho respondia sempre aos meus emails com uma rapidez impressionante. Naquela fase em que eu vivia com ansiedade e incerteza, essas respostas deram-me um alento imenso. A sua dedicação e sentido de responsabilidade sempre me tocaram profundamente e despertaram em mim uma sincera admiração. Sem a sua ajuda, talvez eu não tivesse tido a oportunidade de vir para o Porto e aprofundar os estudos na área que realmente me apaixonava; poderia ter seguido um caminho que não me realizaria da mesma forma.

Nas suas aulas, apesar das minhas limitações em português, a Professora Marinho perguntava sempre, com enorme paciência, se eu tinha compreendido, chegando mesmo a explicar-me certos pontos em inglês quando necessário. Foi também por sua

designação que tive o privilégio de ser orientada pela Professora Outeirinho. Ter aprendido com estas duas professoras é, para mim, uma das experiências mais valiosas de toda a minha vida académica.

Agradeço profundamente ao meu orientador de mestrado na Universidade de Aveiro, professor Doutor António Manuel Ferreira, por ter sido a pessoa que me conduziu aos primeiros passos no campo da literatura. Foi graças às suas orientações que comecei a trilhar este caminho. Embora já não estejamos frequentemente em contacto, a ajuda que me deu permanece viva na minha memória.

Quero ainda agradecer às professoras Maria Jesus Pereira e Joana Furtado. Quando cheguei a Portugal como estudante de intercâmbio na Universidade de Lisboa, em 2019, tudo era novo para mim. As aulas da Professora Maria Jesus Pereira foram, na fase inicial da minha aprendizagem de português, uma fonte imensa de inspiração e despertaram em mim um grande interesse pela língua. A sua atenção e cuidado para comigo permaneceram sempre na minha memória. A Professora Joana Furtado, tal como Pereira, era amável e atenciosa. Durante o período mais crítico da pandemia de COVID-19, continuámos a ter aulas online. As aulas da manhã tornaram-se o momento mais esperado para mim daqueles dias em que era impossível sair de casa. Foi uma época difícil, mas também um tempo inesquecível e surpreendentemente feliz.

Por fim, expresso a minha mais profunda gratidão aos meus pais, pelo apoio incondicional que sempre me dera, pela compreensão, pela paciência e pelo suporte económico que tornou possível este longo caminho de estudos.

Resumo

Esta tese investiga a escrita de autoria feminina portuguesa e chinesa do século XX a partir de uma perspetiva comparatista e transcultural. Inserido no campo da literatura comparada e dos estudos de literatura feminina, o estudo tem como objetivo analisar de que modo a experiência das mulheres, marcada por estruturas patriarcais persistentes, é representada, elaborada e problematizada através da escrita literária em diferentes contextos históricos e culturais.

Partindo de um enquadramento histórico da condição social das mulheres em Portugal e na China, a investigação articula contributos da literatura comparada, da história das mulheres e dos estudos de género, analisando a relação entre experiência pessoal, contexto sociopolítico e criação literária. A literatura é entendida como uma prática histórica e simbólica, na qual memória, corpo, identidade e trauma desempenham um papel central na construção da subjetividade feminina.

A tese adota uma metodologia comparativa que procura ultrapassar os limites do nacionalismo metodológico e do eurocentrismo, colocando em diálogo textos literários produzidos em tradições culturais distintas, sem anular as suas especificidades. A análise incide sobre um conjunto de obras representativas da escrita feminina do século XX, permitindo identificar convergências temáticas e estratégias narrativas comuns, bem como diferenças resultantes dos contextos históricos e culturais de produção.

O estudo demonstra que, apesar da diversidade cultural, a escrita de autoria feminina revela afinidades estruturais significativas, sobretudo no que diz respeito à representação da opressão patriarcal, às formas de controlo do corpo e da subjetividade, e às estratégias literárias de resistência e de reconstrução identitária. Conclui-se que a literatura escrita por mulheres constitui um espaço privilegiado de reflexão crítica sobre género, memória e poder, assumindo uma relevância central para a compreensão das dinâmicas socioculturais do século XX.

Palavras-chave: Escrita feminina, Literatura comparada, Estudos transculturais, Século XX

Abstract

This thesis examines Portuguese and Chinese women's writing of the twentieth century from a comparative and transcultural perspective. Situated within the fields of comparative literature and women's writing studies, the research aims to explore how women's experiences, shaped by persistent patriarchal structures, are represented, articulated, and critically examined through literary writing in different historical and cultural contexts.

Drawing on a historical overview of women's social conditions in Portugal and China, the study integrates approaches from comparative literature, women's history, and gender studies, and investigates the relationship between personal experience, sociopolitical context, and literary production. Literature is understood as a historical and symbolic practice in which memory, the body, identity, and trauma play a central role in the construction of female subjectivity.

Methodologically, this thesis adopts a comparative approach that seeks to move beyond methodological nationalism and Eurocentrism by placing literary texts from different cultural traditions in dialogue without erasing their historical and cultural specificities. The analysis focuses on a selected corpus of representative twentieth-century women's literary works, allowing for the identification of shared thematic concerns and narrative strategies, as well as differences shaped by distinct contexts of production.

The study demonstrates that, despite cultural diversity, women's writing reveals significant structural affinities, particularly in the representation of patriarchal oppression, the regulation of the female body and subjectivity, and literary strategies of resistance and identity reconstruction. It concludes that literature written by women constitutes a privileged space for critical reflection on gender, memory, and power, and plays a central role in understanding the sociocultural dynamics of the twentieth century.

Key-words: Women's writing, Comparative literature, Transcultural studies, 20th Century

Introdução

No século XX, com o desenvolvimento da sociedade e o despertar da consciência feminina, as obras literárias de mulheres aparecem cada vez mais na literatura mundial e tornam-se uma parte importante e indispensável da literatura. Isso pode ser visto tanto no que toca ao número crescente de escritoras e obras quanto no que respeita ao interesse dos críticos literários e dos leitores. As personagens e os ambientes nas obras, apresentando ou não uma ligação mais imediata com um universo de referência, são criados pelas vivências e memórias das escritoras, podendo refletir a evolução histórica e as condições de vida das suas épocas. Seja em Portugal seja na China, muitas escritoras surgiram nesse período e suas obras podem refletir amplamente a situação e as mudanças das mulheres naquela época. A partir do século XIX, com o desenvolvimento do movimento feminista e o despertar das mulheres, a consciência da igualdade de gênero gradualmente se tornando comum, a literatura de autoria feminina também está em constante desenvolvimento. No século XX, como um período em que o feminismo se desenvolveu de forma mais vigorosa, surgiram inúmeras excelentes escritoras, e o papel da literatura de autoria feminina também foi desenvolvido e consolidado seja na China ou em Portugal. As obras dessas escritoras e os personagens nas suas obras são um meio para as mulheres expressarem os seus pensamentos, registarem a realidade e refletirem a sociedade e a história, ao mesmo tempo também uma resistência às narrativas patriarcais tradicionais. Mesmo sob diferentes origens geográficas e culturais, os pensamentos e escritos dessas escritoras têm características comuns, o que vale a pena explorar para o estudo sobre a escrita feminina.

No campo da crítica literária, as pesquisas sobre as obras de autoria feminina já existem resultados muito ricos em todo o mundo. Seja na China ou em Portugal, a atenção acadêmica à escrita feminina aumenta gradativamente. Contudo, ainda são muito poucos os estudos que aproximam a literatura de autoria feminina em duas regiões e contextos culturais diferentes, especialmente entre o Oriente e o Ocidente. Com o processo de globalização, o intercâmbio cultural entre Oriente e Ocidente

recebeu ampla atenção acadêmica em todo o mundo. Como uma parte indispensável da cultura, a literatura desempenha um papel importante no estudo comparativo entre Oriente e Ocidente. A literatura comparada da China e de Portugal, tanto em Portugal como na China, é um campo quase novo e inexplorado. Atualmente, os intercâmbios económicos e culturais entre os dois países estão cada vez mais profundos e próximos. O número de estudantes que aprendem chinês e cultura chinesa em Portugal e o número de estudantes chineses que aprendem língua e cultura portuguesa está aumentando gradualmente. No entanto, os intercâmbios literários sino-portuguesas ainda são muito limitadas. Além disso, no que diz respeito ao conhecimento da literatura chinesa em Portugal, observa-se que a presença desta permanece reduzida. Embora desde 1979 tenham sido traduzidas para português 224 obras literárias chinesas, abrangendo clássicos, poesia, contos, romances contemporâneos e obras de escritores da diáspora, a literatura chinesa continua a ocupar uma posição relativamente marginal no mundo lusófono. A maioria dessas traduções foi realizada de forma indireta, sobretudo a partir do inglês ou do francês, e uma parte significativa corresponde a edições em português do Brasil. Em Portugal, as traduções provenientes diretamente do chinês continuam a ser relativamente poucas, apesar de um crescimento mais visível na última década.

Em Portugal, o estudo da literatura, de um ponto de vista comparatista, entre Oriente e Ocidente é muito raro. Portanto, a pesquisa desta tese seria um campo promissor e útil, que podia ser uma referência significativa para os portugueses que se interessassem pela cultura e literatura chinesa, bem como os chineses que estudam cultura e literatura portuguesa.

No que diz respeito à divulgação da literatura portuguesa na China, embora a popularidade seja relativamente baixa em comparação com a literatura em outras línguas, algumas obras dos escritores portugueses bem conhecidos também começam a ser conhecidos com o aumento do número de estudiosos de português na China. No âmbito disso, importa referir que existe atualmente um conjunto relativamente sólido de traduções e edições destinadas ao público leitor chinês. A presença de autores como José Saramago, Fernando Pessoa, Eça de Queiroz, Sophia de Mello Breyner Andresen,

Vergílio Ferreira, António Lobo Antunes ou Gonçalo M. Tavares nas editoras chinesas mostra que a literatura portuguesa, embora ainda não muito ampla no mercado chinês, tem conquistado gradualmente maior visibilidade. Nos últimos anos, várias editoras chinesas têm vindo a publicar novas traduções, e muitas delas acompanhadas de estudos críticos, o que contribui para um conhecimento mais sistemático da literatura portuguesa contemporânea e clássica.

A esse respeito, refere-se o *Catálogo de Autores Portugueses Publicados na China* (2022), que constitui uma fonte particularmente rigorosa e abrangente. Este documento apresenta de forma detalhada todas as publicações de autores portugueses que circularam no mercado chinês ao longo das últimas décadas, indicando tradutores, datas, editoras e locais. Trata-se de um levantamento exaustivo que permite observar, de maneira clara, a evolução da presença da literatura portuguesa em língua chinesa. Para investigadores interessados na receção e difusão da literatura portuguesa na China, o catálogo oferece um panorama completo e de grande utilidade, funcionando como uma referência fundamental para estudos futuros.

No entanto, entre os autores portugueses mais conhecidos na China, são ainda poucas as escritoras, apesar de as suas obras não serem menos relevantes do que as dos seus pares masculinos. A intenção desta tese é que as suas obras possam também despertar o interesse dos estudantes estrangeiros da literatura portuguesa, pelo menos para que ganhem conhecimento da existência destas escritoras e das suas obras. De forma semelhante, a literatura chinesa de autoria feminina permanece praticamente desconhecida em Portugal, mesmo no contexto mais amplo da tradução literária chinesa. Apesar do crescimento gradual do número de traduções, as obras escritas por mulheres chinesas raramente chegam ao público português, o que torna ainda mais significativa a necessidade de estudos comparativos e de esforços que contribuam para ampliar a sua visibilidade. Assim, apesar de ser uma escala pequena, espero também dar um pequeno contributo para a divulgação da literatura de autoria feminina chinesa em Portugal.

Aqui importa também esclarecer a posição metodológica adotada nesta investigação. Esta tese não se filia a uma perspectiva desconstrucionista, nem pretende

separar o texto do seu contexto de produção. Pelo contrário, parte-se do pressuposto de que, para estudar a literatura de autoria feminina, sobretudo a produzida no século XX, é indispensável recorrer a uma abordagem de crítica sociológica da literatura. A escrita das mulheres desse período encontra-se profundamente marcada por fatores históricos, sociais, políticos e biográficos, e a compreensão destes elementos é essencial para interpretar adequadamente as suas obras. Assim, esta tese assume que a experiência de vida das escritoras, as suas condições sociais, o contexto histórico e os acontecimentos marcantes das suas épocas têm uma influência direta e incontornável na formação das suas obras. Consequentemente, a análise que aqui se propõe integra intencionalmente a biografia, a realidade social e o ambiente cultural como componentes fundamentais para a leitura e compreensão da escrita feminina.

Ao ler obras escritas por mulheres, os leitores tendem com mais facilidade a estabelecer uma ligação direta entre o texto e a autora, ultrapassando frequentemente os limites da própria obra para procurar compreender a vida da escritora. Isto acontece porque, na maioria dos casos, a escrita feminina mantém uma relação estreita e muitas vezes incontornável com a experiência pessoal de quem escreve. Esta característica revela-se ainda mais evidente no período histórico tratado nesta tese, em que as vidas das escritoras foram profundamente marcadas pelas circunstâncias sociais e políticas do seu tempo. Por esse motivo, a influência que tais vivências exerceram sobre as suas obras é mais profunda e não pode ser ignorada. No terceiro capítulo, esta tese revisita as biografias das quatro escritoras selecionadas e articula-as com a sua produção literária, analisando de forma cronológica os seus percursos de escrita, o desenvolvimento do pensamento de cada uma e o modo como o contexto histórico e as experiências individuais moldaram as suas obras.

Nos últimos anos, alguns críticos literários optam por analisar os textos de forma completamente desvinculada do contexto de produção, ignorando a biografia das autoras, o tempo em que viveram e até o seu género, concentrando-se apenas na obra em si, procurando evitar os excessos da crítica biográfica ou impressionista. Não pretendo avaliar aqui os méritos ou limitações dessa abordagem; contudo, é certo que o presente estudo não a adota. Em primeiro lugar, a literatura de autoria feminina

distingue-se naturalmente da produção literária tradicionalmente dominada por autores masculinos. O tom, a perspectiva, a experiência social e os temas que as escritoras podem expressar são profundamente diferentes dos que aparecem na escrita masculina. Em segundo lugar, mesmo dentro da própria escrita feminina, as diferenças de contexto de vida e de experiência social conduzem necessariamente a diferenças nas obras produzidas.

Um exemplo ilustrativo é o romance *Shi Ba Chun*¹ (*Dezoito Primavera*), de Eileen Chang, cuja primeira versão escrita sob pressão política, incluiu numerosos elementos ligados à ideologia revolucionária e à exaltação das alegadas melhorias da vida do povo após a libertação. Porém, a autora não tinha qualquer experiência direta dessas vivências, nem a sua origem social lhe permitia um contacto real com esse universo. Como resultado, muitas das passagens acrescentadas revelam-se artificiais ou desalinhadas com o tom geral da narrativa, afastando-se do estilo habitual da escritora. A própria autora manifestou insatisfação com essa versão, o que explica a posterior revisão profunda e a publicação de *Ban Sheng Yuan*² (*Amor de meia-vida*). Ser forçada a escrever sobre temas que desconhecia tornou o processo ainda mais penoso.

As personagens criadas pelas escritoras frequentemente refletem traços da própria autora ou de pessoas com quem conviveram ou tiveram contacto próximo. Por isso, conhecer as suas biografias e contextos é essencial para uma leitura aprofundada das obras. Estes fatores externos influenciam e moldam, de maneira decisiva, os fatores internos, contribuindo para formar o pensamento, a sensibilidade e a visão de mundo das autoras — que, em última instância, constituem as raízes da sua criação literária. Além disso, compreender o contexto do texto — seja o grande enquadramento histórico do período, seja o meio social em que as personagens se movem — é indispensável para qualquer análise rigorosa.

Nesse caso, minha dissertação de mestrado foi um estudo comparativo entre duas obras de Eileen Chang, uma escritora chinesa, e de Maria Judite de Carvalho. No

¹ Chinês: 十八春

² Chinês: 半生緣

processo de estudo, descobri que embora as mulheres chinesas e portuguesas estejam em ambientes geográficos e origens culturais diferentes, a experiência, o crescimento e o processo de desenvolvimento das mulheres são semelhantes. As personagens nas obras literárias de autoria feminina são todas elas projeções de imagens do contexto histórico e cultural da sociedade real, e a formação dessas obras também está intimamente relacionada às experiências das escritoras. Portanto, escolhi este tema, esperando que através da comparação e análise dessas obras, possa também prestar mais atenção às semelhanças e diferenças no desenvolvimento da cultura feminina e da história das mulheres nos dois países e que nelas se refletem.

Ao discutir a importância da tradução para a literatura comparada, George Steiner destacou que os escritores podem se inspirar na leitura de obras literárias estrangeiras traduzidas e ser influenciados por essas inspirações para criar suas próprias obras, afetando assim a literatura nacional. Esta é uma forma importante de a literatura mundial influenciar a literatura nacional. Ele também observou que algumas obras literárias locais, que não receberam amplo reconhecimento no seu país de origem, podem ganhar reconhecimento internacional através da tradução. Este também é um fator importante na escolha do tema desta tese. Com a atual confluência e fusão das culturas oriental e ocidental, muitas obras literárias têm sido traduzidas para diferentes idiomas, permitindo que mais pessoas conheçam a cultura e os costumes de outros países através da literatura, ampliando assim o valor dessas obras. Desde a Reforma e Abertura da China, a interação de tradução e o intercâmbio cultural entre a China e os países de língua portuguesa têm aumentado. Mais obras literárias chinesas estão sendo traduzidas e difundidas nesses países, assim como mais obras literárias em português estão sendo traduzidas e disseminadas na China. Os estudos recentes mostram ainda que este processo de circulação literária apresenta características próprias: predominância de traduções indiretas, forte presença de clássicos como *A Arte da Guerra*³, *Tao Te Ching*⁴ e *Analectos de Confúcio*⁵, e apenas gradualmente, sobretudo

³ Chinês: 孙子兵法

⁴ Chinês: 道德经

⁵ Chinês: 论语

depois de 2012, um aumento significativo da tradução direta de romances contemporâneos chineses, como os de Mo Yan, Yu Hua ou Liu Cixin.

As duas teses, *Tradução e disseminação da literatura chinesa em língua portuguesa: características e tendências* de Xiang Zhang e Xin Huang e *A tradução indireta de literatura chinesa contemporânea para português europeu: o caso de Moyan* de Cheng Guanyu, apresentam estatísticas detalhadas sobre a tradução de literatura chinesa para o português. Pode-se perceber nestas duas teses que, com o passar do tempo, o número de obras literárias chinesas traduzidas para o português aumentou, mas ainda não é abundante. Xiang Zhang também apontou: “...a tradução da literatura chinesa para o português ainda enfrenta certa marginalização no mundo lusófono” e que “a tradução indireta ainda possui uma presença relativamente maior”. Além disso, uma grande parte dessas versões em português são em português do Brasil. No mundo literário de Portugal, as traduções das obras chinesas ainda são relativamente raras.

Steiner também aborda os desafios enfrentados pelos estudiosos de literatura comparada, nomeadamente a falta de conhecimento suficiente das línguas e a realidade da dependência da tradução. Ele acredita que nenhum estudioso ou professor de literatura comparada pode dominar um número suficiente de idiomas. “Roman Jakobson was reputed to know seventeen, but ‘all in Russian’. René Etiemble insisted that even a ‘Europeanist’ must have knowledge of Chinese and Arabic (Steiner, 1995, p.13)”. A capacidade de ler obras em seus idiomas originais, em certos aspetos, é essencial para o estudo em literatura comparada. Assim, como estudante que teve a oportunidade de estudar literatura em Portugal e possui proficiência em chinês, escolhi este tema como uma direção de investigação. Espero que meu trabalho possa preencher as grandes lacunas ainda existentes no campo da literatura comparada sino-portuguesa e inspire mais acadêmicos a se interessarem por esta área.

Como já referimos, o século XX foi um período de rápido desenvolvimento do feminismo e, desde o século XIX, a literatura feminina portuguesa e chinesa também entraram numa fase de rápido e vigoroso desenvolvimento. Seja em Portugal ou na China, muitas escritoras excelentes surgiram durante esse período e as obras delas refletiam muito o ambiente social e a situação e pensamento das mulheres da época.

Esta tese opta por analisar a novela *Começa Uma Vida* de Irene Lisboa e a obra *Hulanhe Zhuan* (*A História do Rio Hulan*) de Xiao Hong, importante escritora na história da literatura chinesa. Também vou analisar a obra *Jin Suo Ji*⁶ (*A Canga Dourada*⁷) de Eileen Chang, com a comparação com a obra *Ema* de Maria Teresa Horta. Atualmente, estas quatro escritoras são muito estudadas nos respetivos países, mas ainda não há estudo de comparação entre elas e as suas obras.

Quanto às razões pelas quais escolhi estas quatro escritoras, em primeiro lugar, de um ponto de vista amplo, elas são escritoras relativamente conhecidas nos seus respetivos países no século XX. Elas possuem influência própria e desempenham um papel importante no campo da literatura dos seus respetivos países. Embora as suas escritas apresentem estilos diferentes e características próprias, a escrita delas é representativa da época. Atualmente, existem alguns estudos e críticas literárias a essas escritoras nos seus respetivos países, mas há poucos estudos sobre as obras que selecionei das escritoras portuguesas, e as obras que selecionei das escritoras chinesas são pouco conhecidas em Portugal. O estudo comparativo dessas escritoras e suas obras que selecionei nos dois países nunca foi feito antes. Além disso, o percurso existencial das escritoras tem uma abrangência temporal alargada. Portanto, algumas das suas obras refletem o contexto social do início do século XX, e algumas cobrem as reformas e mudanças históricas no período intermédio, bem como a influência de costumes culturais estrangeiros nos seus próprios países. Ademais, as escritoras enfrentaram muitas escolhas e dificuldades pessoais, familiares, conjugais e profissionais ao longo das suas vidas. Isso é muito útil para pesquisar e explorar as condições das mulheres no longo século XX, e pode ver mais completamente o desenvolvimento e a evolução da história das mulheres na sociedade cheia de mudanças naquela época.

⁶ Chinês: 金锁记

⁷ Nota sobre o título da obra: A escolha do título *A Canga Dourada* para a tradução de *Jin Suo Ji* foi inspirada pela versão inglesa, *The Golden Cangue*, traduzida pela própria Eileen Chang. Embora este título facilite a compreensão do seu sentido simbólico, no original chinês, “jin suo” refere-se literalmente a um cadeado de ouro. Trata-se de um objeto que, apesar de ser feito de ouro e revestido de brilho e valor material, não deixa de ser um instrumento de aprisionamento. A imagem do cadeado simboliza de forma contundente como a vida da protagonista estava completamente trancada e limitada que a impediam de exercer qualquer liberdade real.

Com a introdução dos discursos da crítica feminista na China, aquela camada de experiência específica das mulheres e a condição de gênero presente na obra de Xiao Hong começou a emergir, atravessando o véu espesso da história. Assim, a posição de Xiao Hong na história da escrita feminina chinesa tornou-se cada vez mais evidente. A sua narrativa centrada na experiência feminina preenche lacunas deixadas pela literatura dominante, o que constitui uma das razões pelas quais esta tese a toma como objeto de estudo. Para além disso, seja do ponto de vista biográfico seja do ponto de vista da escrita, Xiao Hong e Irene Lisboa apresentam semelhanças surpreendentes.

Ao observar os percursos de crescimento de Xiao Hong e Irene Lisboa, é possível identificar muitas características em comum. Ambas nasceram nas famílias rurais de proprietários, perderam a mãe ainda jovens e, tiveram pouca relação com o pai. Ambas eram criadas por figuras mais velhas bondosas e gentis. Durante a adolescência, ambas conviveram com as novas esposas dos pais e não tinham qualquer proximidade com as madrastas. Ao longo do crescimento, ambas faltaram de acompanhamento e afeto parental, apesar de não lhes faltar nada em termos materiais, a carência emocional era evidente. Eileen Chang também viveu experiências semelhantes. A partir das vivências destas escritoras e das personagens femininas que criaram, percebe-se que a ausência da figura paterna na sociedade patriarcal durante o processo de crescimento feminino é uma situação quase idêntica enfrentada por mulheres da mesma classe social, e até de classes diferentes.

Para Irene Lisboa e Xiao Hong, as suas origens em famílias rurais de proprietários proporcionaram-lhes o acesso às pessoas das camadas sociais mais desfavorecidas da sociedade. Por isso, as suas obras frequentemente retratam essas populações. Esses retratos não são apenas registos das experiências pessoais das autoras, mas também espelhos da realidade social da época. Estas semelhanças de crescimento explicam algumas das afinidades temáticas e formais entre as obras das duas escritoras e refletem igualmente os elementos comuns das sociedades dos respetivos países no século XX, ambas estruturadas sob a dominação masculina e pouco favoráveis às classes mais baixas. Isso reflete-se frequentemente nas suas obras. Muitas delas partilham formas e temas semelhantes, como *Esta Cidade!* de Irene Lisboa, que é muito semelhante ao

*Shang Shi Jie*⁸ (*Rua do Comércio*) de Xiao Hong em termos de conteúdo, tema e estrutura. Ambas as obras descrevem o mundo de trabalhadores comuns, como as empregadas domésticas, vendedores ambulantes, lojistas, sapateiros e padeiros. Ambas são coletâneas de textos curtos que registam situações vividas e observadas pelas autoras, não constituindo um romance totalmente ficcional. Até as suas mortes, marcadas pelo arrependimento, são semelhantes: Xiao Hong morreu jovem, lamentando obras inacabadas, e Irene Lisboa faleceu lamentando que as suas obras não fossem apreciadas.

Ao analisar os títulos das obras de Irene Lisboa, nota-se que ela se focou mais nos detalhes da vida quotidiana e nas coisas reais, desprezando ou mesmo rejeitando a retórica literária tradicional. Isto é surpreendentemente semelhante à abordagem de Xiao Hong. A observação dos títulos evidencia que Irene Lisboa tende a revelar de imediato o centro temático ou até o género do texto, como em *O pouco e o muito – Crónica Urbana, Esta Cidade!, Apontamentos, Solidão, notas do punho de uma mulher, Título qualquer serve para novelas e noveletas*, entre outros. A maior parte das obras de Xiao Hong também apresenta títulos simples e diretos, correspondendo de forma transparente ao conteúdo, como *Shang Shi Jie (Rua do Comércio)*, *Wang A Sao De Si*⁹ (*A Morte de Wang A Sao*), *Qier*¹⁰ (*A Criança abandonada*), e assim por diante. Não se amplia aqui demais exemplos.

Retomando a seleção das autoras estudadas, as razões para a escolha das duas últimas escritoras, Maria Teresa Horta e Eileen Chang, são bastante simples. A posição de Maria Teresa Horta na história da literatura de autoria feminina portuguesa, e mesmo na história da literatura portuguesa em geral, dispensa grandes explicações. Do mesmo modo, Eileen Chang é uma das escritoras mais importantes da história da literatura chinesa. Ambas podem ser consideradas figuras profundamente representativas da escrita feminina nos seus respetivos países. Ambas viveram vidas longas, e a riqueza das suas experiências de vida e o grande volume das suas obras

⁸ Chinês: 商市街

⁹ Chinês: 王阿嫂的死

¹⁰ Chinês: 弃儿

tornam a pesquisa biográfica mais desafiante, mas a seleção de obras comparáveis é facilitada, porque dispõem de numerosas obras que permitem estabelecer comparações pertinentes.

A escrita de Eileen Chang libertou-se claramente dos modelos narrativos marcados pela perspectiva masculina que dominaram longamente a história literária, introduzindo uma linguagem, uma visão e uma estrutura narrativa genuinamente femininas. A sua obra distingue-se pelo modo como evidencia a consciência feminina, critica o pensamento patriarcal, explora a autorrepresentação e promove a autoanálise da mulher. Maria Teresa Horta, por sua vez, enquanto uma das feministas mais conhecidas em toda a Europa, apresenta pontos de contacto significativos com Eileen Chang no que diz respeito às preocupações temáticas e à forma de abordar a escrita. Desde muito cedo, Eileen Chang demonstrou um profundo cuidado literário e estético nos seus textos, revelando o instinto e o rigor de uma escritora profissional; o seu estilo retórico é preciso, elaborado e profundamente trabalhado. De forma semelhante, as obras de Maria Teresa Horta, particularmente os seus romances, como *Ema*, são também altamente literárias e focadas no enredo.

Durante a redação desta tese, a publicação da obra *A Desobediente – Biografia de Maria Teresa Horta*, de Patrícia Reis, constituiu uma ajuda relevante, permitindo consultar um estudo atualizado sobre a vida da escritora e poupando muito trabalho de pesquisa biográfica. No livro *Irene Lisboa – Vida e Escrita*, Paula Morão recorda que, no início da sua investigação, enfrentou dificuldades significativas na recolha das obras originais e dos estudos necessários para fundamentar o seu trabalho. A maioria dos livros de Irene Lisboa encontrava-se esgotada há muito tempo, obrigando a investigadora a um percurso persistente por alfarrabistas e a confrontar-se com comentários inesperados e a escassez desse material.

A obra, esgotadíssima na maioria das espécies que a compõem, obrigou-me ao périplo dos alfarrabistas; por entre comentários a despropósito («Para que quer livros que ninguém lê?», por exemplo), a desoladora ignorância e o profissionalismo, fui encontrando um a um

os volumes mais raros, que entretanto lia na Biblioteca Nacional
(Morão, 1989, pp.11-12).

Esta dificuldade foi igualmente um dos maiores desafios enfrentados por esta tese. Reunir a obra completa de Irene Lisboa revelou-se complicado; felizmente, graças ao trabalho de reedição realizado por Paula Morão, foi possível aceder à maior parte das obras principais da autora. Quanto às biografias e estudos sobre Irene Lisboa, também são escassos. As duas obras de Paula Morão dedicadas a Irene Lisboa encontram-se atualmente esgotadas; uma delas pude consultá-la através da biblioteca universitária, enquanto o pequeno volume *O essencial sobre Irene Lisboa* só consegui adquirir através de um site alemão, após diversas tentativas.

A partir das obras de carácter autobiográfico destas autoras, bem como das biografias e estudos produzidos por diversos especialistas, é possível reconstruir, ainda que parcialmente, a realidade das suas vidas. Da leitura das suas biografias, torna-se fácil identificar aspetos semelhantes do patriarcado, como por exemplo, nos casamentos patriarcais, a ausência da mãe biológica durante a infância das crianças. Xiao Hong perdeu a mãe ainda jovem, Eileen Chang sofreu com o afastamento da mãe biológica, Irene Lisboa nunca conheceu a própria mãe biológica e Maria Teresa Horta manteve-se presa à confusão do abandono materno ao longo da vida. Pode dizer-se que, desde as condições médicas ao ambiente social, a sociedade da época era extremamente desfavorável à sobrevivência das mulheres.

As trajetórias destas escritoras demonstram igualmente a importância da libertação feminina e do desenvolvimento da educação para as mulheres. Não só estas quatro escritoras, mas quase todas as escritoras do século XX eram nascidas das famílias relativamente ricas. Esta formação familiar proporcionou-lhes oportunidades educativas, a base para toda a expressão e criação literária. Por sua vez, as suas obras impulsionaram também o processo de emancipação feminina. Este espírito pioneiro, a expressão corajosa de si mesmas e a persistência na criação, apesar da perseguição, contribuíram enormemente para o avanço da condição feminina, para a evolução da sociedade e para o desenvolvimento da época. As suas obras não só incentivaram o desenvolvimento das mulheres nesse período, mas o entrelaçamento de memórias

individuais e coletivas nas suas obras, bem como as suas descrições da sociedade da época, tornaram-se registos vívidos e poderosos desse período.

Independentemente dos seus temas ou estratégias narrativas, a escrita, enquanto meio essencial de construção da identidade, permitiu a estas escritoras adquirir reconhecimento de si, interpretar os seus presentes, construir papéis sociais e ligar a memória com a realidade, o passado com o futuro. Permitiu-lhes também expressar as suas relações individuais com os outros, com a sociedade e com a natureza.

As razões para a escolha dos dois grupos de obras são detalhadas nos Capítulos 4 e 5 e não serão aqui aprofundadas, só que sublinhar o essencial. *Começa Uma Vida e Hulanhe Zhuan (A História do Rio Hulan)*, ambas as obras são narrativas de carácter autobiográfico que refletem a autodescoberta e a análise do “eu” pelas autoras na idade adulta. Ambas as obras relatam as suas experiências e sentimentos da infância, constituem exercícios de reconstrução, recordações e reconstituições da própria vida passada. As duas obras partilham semelhanças notáveis no estilo, na linguagem, no conteúdo e nos temas, oferecendo materiais de investigação inestimáveis para o estudo e comparação da escrita feminina chinesa e portuguesa do século XX. Tratando-se ambas de obras de natureza memorialística, o conteúdo que apresentam contribui também significativamente para a análise comparativa dos contextos sociais e culturais dos dois países. Da mesma forma, *Ema e Jin Suo Ji (A Canga Dourada)* partilham temas muito semelhantes. As tragédias das suas protagonistas femininas “loucas” refletem profundamente as dificuldades enfrentadas pelas mulheres da época. A compaixão das autoras pelas mulheres, os seus ódios pela perseguição feminina na sociedade patriarcal são notavelmente semelhantes.

No que diz respeito à análise comparativa das duas primeiras obras, dado que ambas possuem um forte carácter autobiográfico, tornam-se particularmente adequadas para evidenciar como a escrita funciona como um meio de construção identitária para as mulheres. Por essa razão, a análise incide sobretudo sobre essas duas narrativas, tomando-as como base para refletir sobre a escrita feminina no século XX. Quanto às duas obras seguintes, a análise concentra-se mais no conteúdo, utilizando-as para examinar a condição feminina retratada nos textos, incluindo aspetos como o

casamento, a maternidade, os papéis sociais impostos às mulheres e o funcionamento do sistema patriarcal.

No primeiro capítulo, apresenta-se uma síntese das teorias da literatura comparada e dos estudos da escrita feminina que constituem o enquadramento teórico desta tese, e uma revisão do desenvolvimento histórico da condição feminina nos dois países ao longo do século XX. O segundo capítulo resume, a partir de três dimensões essenciais (família e casamento, trabalho e educação), a situação das mulheres em Portugal e na China durante esse período. No terceiro capítulo, traça-se um retrato mais detalhado da vida das quatro escritoras analisadas, relacionando as suas biografias com as respetivas produções literárias e examinando, de forma cronológica, o percurso de escrita, a evolução do pensamento e o modo como o contexto histórico e as experiências pessoais influenciaram as suas obras. O quarto capítulo dedica-se à análise comparativa de *Começa Uma Vida*, de Irene Lisboa, e *Hulanhe Zhuan (A História do Rio Hulan)*, de Xiao Hong. O quinto capítulo apresenta o estudo de comparação entre *Ema*, de Maria Teresa Horta, e *Jin Suo Ji (A Canga Dourada)*, de Eileen Chang. Por meio destas análises e comparações, a tese procura explorar as semelhanças e as singularidades presentes no quotidiano, no casamento, na vida familiar, no trabalho e noutras dimensões da existência feminina nos dois países ao longo do século XX, bem como os paralelos no desenvolvimento da consciência feminina em contextos históricos, sociais e culturais distintos.

Tendo em conta que o português não é a minha língua materna, é possível que a minha escrita por vezes revele alguma simplicidade ou rigidez, e que certas escolhas lexicais ou sintáticas possam não ser as mais adequadas. Durante a elaboração desta tese, procurei esclarecer frequentemente dúvidas linguísticas, recorrendo inúmeras vezes a dicionários e a ferramentas de tradução, com o intuito de garantir que as ideias fossem expressas de forma clara e compreensível, sem prejudicar a leitura devido às minhas limitações linguísticas. Este facto constitui uma das minhas maiores limitações e também uma das minhas maiores inquietações. A riqueza e a subtilidade de uma língua não podem ser plenamente captadas quando o conhecimento ainda não é totalmente maduro, e isso fez com que alguns pensamentos ou descrições não pudessem ser

expressos com a precisão que eu desejava. Será certamente um dos aspetos que pretendo continuar a aperfeiçoar no futuro.

1. Fundamentação teórica

1.1. Literatura comparada

Em primeiro lugar, uma vez que esta tese se trata de uma comparação da literatura de autoria feminina da China e de Portugal no século XX, insere-se no âmbito de um estudo comparativo. A comparação entre a literatura escrita por mulheres na China e em Portugal representa uma perspetiva relativamente nova no campo da literatura comparada e, de maneira mais específica, no estudo da literatura comparada entre o Oriente e o Ocidente. Embora tenha havido poucos estudos neste campo, a análise desta tese ainda pertence claramente à categoria de literatura comparada em geral. Assim, para delimitar o escopo de estudo e esclarecer a relação entre as culturas e os textos analisados nesta tese, é essencial uma compreensão aprofundada da literatura comparada e dos seus fundamentos. A literatura comparada oferece uma estrutura teórica intercultural, transcultural e interlinguístico, que ajuda a entender e analisar as relações entre diferentes obras literárias, assim como a analisar como a literatura de autoria feminina do Oriente e do Ocidente expressa temas e figuras de forma semelhante ou divergente em contextos culturais distintos. Através da perspetiva da literatura comparada, é possível examinar as diferenças e semelhanças na literatura de autoria feminina oriental e ocidental em termos de história, estilo e estrutura narrativa, revelando os contextos culturais e sociais mais profundos. As ferramentas teóricas e metodológicas fornecidas pela literatura comparada, como a comparação de textos e a análise de temas, também podem ser aplicadas ao estudo da literatura de autoria feminina, servindo de inspirações que orientam e aprofundam a análise e a argumentação desta tese.

Além disso, a literatura comparada abrange múltiplos contextos culturais, abrangendo questões como tradução, história, cultura e discussões de género e identidade, os quais se alinham diretamente com o conteúdo da investigação desta tese. Pode-se afirmar que, sem a literatura comparada, esta dissertação não poderia existir. Portanto, a pesquisa em literatura comparada proporciona uma base teórica sólida para esta tese, confirma que a pesquisa desta tese é viável e significativa e é um

complemento útil ao campo incompleto da literatura comparada oriental e ocidental. A discussão das obras de referência que se segue oferece o enquadramento teórico necessário para esta tese, ajudando os leitores a compreender melhor o objeto de estudo. A compreensão da história e do desenvolvimento desta área também proporciona uma perspectiva mais abrangente ao estudo, posicionando esta pesquisa como um caso no contexto da literatura comparada entre o Oriente e o Ocidente, que expande ligeiramente o conhecimento existente, oferecendo perspectivas mais diversificadas e uma maior interação cultural.

A literatura comparada, como um ramo cada vez mais mencionado no campo da literatura, desempenha um papel insubstituível no ambiente cultural globalizado atual. Desde que Goethe propôs o conceito de “*Weltliteratur (world-literature)*” no século XIX, a literatura comparada se desenvolveu ao longo de quase duzentos anos. Em *What is comparative literature?* George Steiner apresenta o estabelecimento da disciplina de literatura comparada, sua história inicial e o contexto da sua formação e desenvolvimento. Ele apontou que toda aceitação de formas de significado é relativa. Na nossa compreensão dos objetos cognitivos, os colocamos dentro de um contexto conhecido e familiar, interpretando-os com base em experiências relevantes. Isso é aplicável a diversas formas artísticas, como pinturas, música e às obras literárias, conforme Steiner expressou, “*Cognition is re-cognition* (Steiner, 1995, p.1)”.

Quando exploramos uma nova obra, naturalmente evocamos em nossa mente algumas obras similares e precedentes, estabelecendo conexões com conteúdos familiares e conhecidos, de forma instintiva. Steiner destacou que não existe “inocência absoluta” nem “nudez adâmica” no processo de compreensão e resposta à inteligibilidade. Ou seja, para os leitores, mesmo em obras inéditas e inovadoras que, de certa forma, são sem precedentes, há origens compreensíveis e relacionáveis, permitindo que os novos elementos sejam integrados ao contexto conhecido. Por mais espontâneos que sejam o conteúdo e a linguagem escrita, todos eles se originam da história, da sociedade e do entendimento.

Interpretation and aesthetic judgement, however spontaneous in utterance, however provisional or even misguided, arise from an echo-

chamber of historical, social, technical presuppositions and recognizance (Steiner, 1995, p.1).

No livro *Introducing Comparative Literature*, escrito por César Domínguez, Haun Saussy e Darío Villanueva, o termo “*common reader*” é mencionado. Segundo o livro, a leitura de um livro por parte do leitor geralmente ocorre por interesse, ou seja, alguns conteúdos (enredo, tema, personagens, etc.) chamam a atenção ou são recomendados por alguém. O “*common reader*” refere-se àqueles que leem por seu próprio interesse, para seu próprio prazer, e não para transmitir conhecimento ou corrigir pontos de vista alheios. Durante a leitura, os leitores são guiados por um instinto, utilizando o que obtêm do conteúdo que estão lendo para criar “*some kind of whole*” para si mesmos. Essa totalidade é como uma enciclopédia espiritual, onde conexões entre obras literárias são estabelecidas, incluindo comparações entre línguas, tempos, espaços, culturas, artes e discursos. *By comparing we build sense* (Domínguez, 2015). O autor destaca que a comparação é uma operação cognitiva, e as relações entre pelo menos dois elementos alterarão ambos dois elementos. A comparação literária, portanto, envolve a leitura de uma obra por meio de outras obras e, por meio dessa obra, a leitura de outras obras. Steiner também menciona que, o estudo literário e a arte da interpretação sempre foram comparativos desde o seu início. “*To read is to compare* (Steiner, 1995, p.1)”.

A definição de literatura comparada é diversificada. A definição de Henry H.H Remak foi considerada a melhor na conferência da *Association Internationale de Littérature Comparée/International Comparative Literature Association* (AILC/ICLA). No livro *Introducing Comparative Literature*, o autor destaca que essa definição continua sendo válida:

Comparative Literature is the study of literature beyond the confines of one particular country and the study of the relationships between literature on one hand and other areas of knowledge and belief, such as the (fine) arts, philosophy, history, the social sciences, the sciences, religion, etc. on the other. In brief, it is the comparison of one literature

with another or others, and the comparison of literature with other spheres of human expression (Remak, "Comparative Literature" 3).

A formação e o desenvolvimento da literatura comparada não podem ser dissociados das contribuições de Goethe. No livro *Conversas com Goethe*, é mencionado que, em janeiro de 1827, aos setenta e sete anos, Goethe disse a seu discípulo que a era de *world-literature* estava prestes a chegar. A expressão e a prática de *Weltliteratur* (*world-literature*) permearam toda a vida de Goethe. Ele traduziu obras de dezoito idiomas. Steiner destaca que a compreensão cultural na Europa deve alguns momentos seminais às traduções de Goethe. Ele também aborda os fundamentos estabelecidos por Goethe para a literatura comparada. Segundo Goethe, as pessoas compreendem a história, as condições civilizacionais e a linguagem por meio de todas as formas literárias, seja oralmente ou por escrito. “‘*He who does not know foreign languages, rules Goethe, knows nothing of his own.*’ (Steiner, 1995, p.5)”. Goethe considera o estudo de outras línguas e tradições literárias como parte enriquecedora da condição humana, promovendo a formação do conceito de “*world-literature*”. Este conceito destaca a importância de evitar o isolacionismo e a arrogância nacionalista, o que representa uma “destruição brutal” do nível intelectual e espiritual.

The study of other languages and literary traditions, the appreciation both of their intrinsic value and of that which interweaves them with the sum of the human condition, ‘enriches’ that condition (Steiner, 1995, p.6).

A tradução de obras literárias é uma forma importante para que diferentes culturas, línguas, regiões e raças do mundo se entendam e se reconheçam. Quando leitores de diferentes origens culturais e ambientes de crescimento leem obras distintas, eles as contextualizam em seus próprios ambientes familiares, o que leva uma série de comparações. Sob o tema da literatura feminina discutido nesta tese, existem semelhanças comparáveis não apenas na literatura, mas também na cultura e na história feminina oriental e ocidental.

Steiner também aborda a especialização e organização da literatura comparada. Nesta parte, ele explora o significado e a importância da tradução para a literatura comparada. Por um lado, ele reconhece que, atualmente, em muitas universidades e instituições, a literatura comparada depende em grande parte da tradução para se adequar à integração das novas demandas de estudos “globais”. Contudo, Steiner ainda a define como “uma arte exata e rigorosa de leitura”. A literatura comparada, destaca ele, imerge-se na rica diversidade da linguagem natural, apreciando essa variedade.

I take comparative literature to be, at best, an exact and exacting art of reading, a style of listening to oral and written acts of language which privileges certain components in these acts (Steiner, 1995, p.9).

As línguas humanas são diversas. Já existiram cerca de 20.000 línguas na terra, e essas línguas que existiram em vários períodos são as condições que permitem aos seres humanos perceber e expressar o mundo vivo. Steiner destaca a singularidade de cada língua, ressaltando a importância da diversidade linguística para a percepção e expressão humanas. Ele aponta que cada língua é uma visão de mundo única e um gênero de memória insubstituível. A morte de uma língua significa a diminuição do espírito humano.

Steiner destaca a posição crucial da tradução na literatura comparada, considerando-a um meio fundamental para a compreensão e interação entre as línguas. *“In brief, comparative literature is an art of understanding centred in the eventuality and defeats of translation (Steiner, 1995, p.10)”*. Steiner menciona os princípios duplos que a literatura comparada adota, elucidando a essência central do “sentido mundial” histórico e contemporâneo nas línguas e esclarecer tanto quanto possível as condições, estratégias e limitações da compreensão mútua e da incompreensão entre as línguas. Mesmo sendo imperfeito, o entendimento e interpretação entre diferentes línguas, superando as barreiras linguísticas, são de suma importância.

Every facet of translation -- its history, its lexical and grammatical means, the differences of approach that extend from the word-by-word interlinear to the freest imitation or metamorphic adaptation --

is absolutely pivotal to the comparatist. The commerce between tongues, between texts of different historical periods or literary forms, the complex interactions between a new translation and those that have gone before, the ancient but always vivid contest of ideals as between the 'letter' and the 'spirit', is that of comparative literature itself (Steiner, 1995, pp.10-11).

A importância da tradução na literatura comparada também está diretamente relacionada com a divulgação e aceitação das obras literárias ao longo do tempo e espaço. Os escritores podem obter inspiração lendo obras estrangeiras traduzidas, sendo influenciados por essas inspirações ao escreverem suas próprias obras, o que, por sua vez, afeta a literatura nacional. Isso representa uma via significativa pela qual a literatura mundial influenciar a literatura nacional. Além disso, algumas obras literárias locais, não amplamente reconhecidas em seu país de origem, podem encontrar reconhecimento internacional por meio da tradução.

No livro *What is world literature?* David Damrosch também aborda essa questão. Ele afirma que uma obra adentra o universo literário por meio de dois passos. Inicialmente, é apreciada como literatura, e posteriormente, transcende sua língua e cultura originais para alcançar um público mais abrangente. Na introdução desse livro, Damrosch explora a ligação entre Goethe e a literatura mundial. Goethe constantemente recomendava obras que lia a seu discípulo Eckermann, originários de diversas nações e escritas em diferentes idiomas. Ele não apenas lia os originais, mas também as traduções, chegando ao ponto de apreciar versões traduzidas de suas próprias obras. Segundo ele, uma tradução para o francês do *Fausto* conferiu uma nova vitalidade à sua obra, tornando-a mais fresca, pura e vibrante.

As he wrote in an article for his journal Kunst und Alterthum, "Left to itself every literature will exhaust its vitality, if it is not refreshed by the interest and contributions of a foreign one. What naturalist does not take pleasure in the wonderful things that he sees produced by reflection in a mirror? Now what a mirror in the field of ideas and morals means, everyone has experienced in himself, and once his

attention is aroused, he will understand how much of his education he owes to it" ("Some Passages," 8) (Damrosch, 2003, p.7).

Damrosch menciona a primeira vez em que Goethe leu uma obra chinesa, conforme registado nas *Conversas com Goethe*. Quando Goethe e Eckermann discutiram essa novela chinesa, Eckermann comentou que certamente seria algo estranho. Goethe respondeu, dizendo que não era tão estranho como imaginava. Ele descobriu que os chineses, em termos de pensamento, comportamento e emoções, não eram tão diferentes, e até mesmo mais claros, puros e éticos. Quando Eckermann questionou se isso seria considerado a melhor obra na China, Goethe respondeu: *"By no means, the Chinese have thousands of them, and had when our forefathers were still living in the woods (132) (Damrosch, 2003, p.12)"*.

Na realidade, a novela chinesa *Haoqiu zhuan* que Goethe leu, é considerado uma obra de segunda categoria e não particularmente destacada na China. Além disso, o que Goethe leu não foi o texto original, mas uma versão traduzida. No entanto, essa leitura ainda estabeleceu algumas ligações entre duas culturas distantes. Damrosch menciona que Goethe, ao entrar em contato com escritores chineses de prosa, sentiu uma afinidade sincera, chegando ao ponto de identificar seus próprios ideais nas lendas chinesas. Esses ideais não eram apenas de natureza literária, mas também tinham raízes no contexto social.

Goethe - who himself is writing a novella at this time and struggling to find an appropriate ending - sees in the Chinese novel a version of his own ideal, as much social as literary: "It is by this severe moderation in everything that the Chinese Empire has sustained itself for thousands of years, and will endure hereafter." (Damrosch, 2003, p.11)

Goethe, durante suas leituras, também percebeu algumas características distintas da literatura chinesa, como o uso contínuo de alusões e a descrição da natureza e objetos usados para simbolizar a personalidade dos personagens.

Damrosch apontou que a reação de Goethe foi, em parte, uma resposta às diferenças culturais, em parte, uma projeção de seus próprios valores e, em parte, a

descoberta de uma qualidade intermediária nos textos em língua estrangeira, uma forma única e nova de escrita que era paradoxal às práticas de seu próprio país. Ele concluiu que uma resposta completa a um texto em língua estrangeira se desenvolveria em três níveis: a “diferença” sentida na novidade, a “semelhança” encontrada ou projetada no texto, e a relação entre os dois, que era “quase como, mas não exatamente como”.

Any full response to a foreign text is likely to operate along all three of these dimensions: a sharp difference we enjoy for its sheer novelty; a gratifying similarity that we find in the text or project onto it; and a middle range of what is like-but-unlike - the sort of relation most likely to make a productive change in our own perceptions and practices (Damrosch, 2003, pp.11-12).

Steiner também discute o estudo de temas na literatura comparada, incluindo uma análise aprofundada dos temas das histórias, como mitos, contos populares e técnicas narrativas que se repetem nas obras literárias. Ele aponta que muitos temas das histórias têm pontos em comum em todo o mundo, e a literatura comparada trabalha para compreender a compreensão e a incompreensão entre as línguas ao focar nas semelhanças desses temas. Além disso, ele também discute a interconexão entre obras literárias e outras formas de arte, como ilustrações, música, cinema e televisão. Ele observa que as obras literárias muitas vezes não se limitam ao papel, pois o texto pode ser "transformado" e adaptado para diferentes meios. As obras literárias frequentemente inspiram a criação de outras formas de arte, ao mesmo tempo em que outras formas de arte também podem inspirar a criação de obras literárias.

Para o estudo da literatura comparada, esta tese também toma referências do livro *Floresta Encantada*, organizado por Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão. O livro está dividido em três partes, abordando o estado do campo da literatura comparada, as áreas disciplinares e problemas e leitura, destaca a instabilidade e flutuação das fronteiras nos estudos comparativos nas últimas décadas, promovendo uma reflexão mais profunda sobre o campo da literatura comparada, enquanto oferece uma compreensão da diversidade neste campo. Buescu aponta que, no mundo

contemporâneo, a diversidade e diferenciação das práticas culturais e artísticas parecem indicar que a literatura perdeu sua posição central na cultura. No entanto, por outro lado, a relação entre a literatura e essas outras práticas aumentou, e a natureza específica multidisciplinar e até interdisciplinar do campo da literatura comparada também está sendo potencialmente impulsionada.

No primeiro ensaio deste livro, *O Relatório de Bernheimer*, de Charles Bernheimer, é mencionado que o campo da comparação atualmente abrange muitos aspetos:

O espaço da comparação envolve hoje comparações entre produções artísticas geralmente estudadas por disciplinas diferentes; entre várias construções culturais dessas disciplinas; entre tradições culturais do Ocidente, tanto populares como eruditas, e as de culturas não ocidentais; entre produções culturais de povos colonizados, dos tempos do pré- e do pós-contato; entre construções de sexualidade definidas como femininas e como masculinas, ou entre orientações sexuais definidas como hetero ou homo; entre modos raciais e étnicos de significação; entre definições hermenêuticas de sentido e análises materialistas dos seus modos de produção e circulação; e muito mais (Bernheimer, 2001, p.20).¹¹

Bernheimer salienta que, nessas circunstâncias, posicionar a literatura dentro de amplos domínios de discurso, cultura, ideologia, raça e gênero difere significativamente dos modelos de estudo literário do passado (baseados em autor, nacionalidade, período e gênero), a ponto de o termo “literatura” talvez não descrever adequadamente o objeto de estudo. Portanto, os departamentos de literatura comparada não devem mais se concentrar apenas na teoria literária, mas devem prestar mais atenção ao contexto discursivo em que os textos são produzidos e à construção desse amplo contexto. A emergência da “literatura” como objeto de estudo pode ser comparada a sistemas discursivos semelhantes, como música, filosofia, história ou direito. Portanto, além da

¹¹ Tradução de Maria Helena Serôdio.

comparação entre os textos das obras, esta tese também realizará comparações com base em aspetos históricos, diferenças entre o Ocidente e o Oriente, e o desenvolvimento do feminismo.

A nossa recomendação para alargar o campo de investigação - já implementada em alguns programas e departamentos - não significa que o estudo comparativo deva abandonar a análise minuciosa dos aspectos retóricos, prosódicos ou de outros elementos formais, mas sim que as leituras rigorosas dos textos deveriam ter em conta também os contextos ideológicos, culturais e institucionais em que os seus significados são produzidos (Bernheimer, 2001, p.21).¹²

Portanto, os estudos literários estão essencialmente ligados aos estudos culturais, e vice-versa. Em *Dos estudos literários aos estudos culturais?* de António Sousa Ribeiro e Maria Irene Ramalho, também é apontado que o objeto de observação inicial dos estudos culturais não é um texto isolado, mas sim um todo orgânico formado pela cultura e pelos sistemas discursivos, que inclui práticas discursivas e não discursivas.

Os estudos culturais são, assim, uma teoria/análise contextualmente específica do modo como os contextos se fazem, se desfazem e se refazem como estruturas de poder e de domínio. (Grossberg 1997).

O que está em causa são os pressupostos e consequências da narrativa que se foi tornando dominante, de acordo com a qual os estudos culturais representariam o telos dos estudos literários e, assim, importariam, no fundo, a definitiva desagregação e superação destes enquanto campo disciplinar (Ribeiro e Ramalho, 2001, p.71).

Como escreve Silvina Rodrigues Lopes, na que é, sem dúvida, a mais monumental reflexão teórico-literária surgida entre nós nos últimos vinte anos (Ribeiro e Ramalho, 2001, p.76):

¹² Tradução de Maria Helena Serôdio.

O literário só existe com o não-literário, é inseparável dele. O problema da legitimação em literatura diz então acima de tudo respeito ao facto de toda a relação com um texto literário ser sempre também uma relação com essa separação fundadora. [...] Se o literário não existe em si, como tal, é porque é preciso sempre outra palavra que o diga. (Lopes, 1994, p.476).

Bernheimer destaca que os comparatistas devem estar atentos às diferenças significativas dentro de cada cultura nacional, as quais fornecem a base para a comparação, estudo e crítica teórica. Isso inclui diferenças e conflitos relacionados à região, raça, religião, gênero, classe, status colonial ou pós-colonial. Os estudos comparativos têm uma capacidade especial para explorar essas diferenças em relação às diferenças de idioma, dialeto e uso, bem como questões decorrentes do uso de dois ou mais idiomas e dos padrões híbridos resultantes. Ele também menciona a questão da tradução. Ele acredita que, na realidade, a tradução pode ser vista como um exemplo de compreensão que atravessa diferentes tradições discursivas.

A literatura comparada, pode dizer-se, visa explicar o que se perde e o que se ganha nas traduções entre os distintos sistemas de valor de diferentes culturas, meios de comunicação, disciplinas e instituições. Além disso, o comparatista deveria aceitar a responsabilidade de se situar relativamente ao lugar e tempo particulares em que ele ou ela estuda essas práticas: De onde falo, de que tradição/ões ou contra-tradições? Como é que eu traduzo a realidade cultural da Europa, da América do Sul, ou da África para uma Norte Americana, ou, então, a da América do Norte para um outro contexto cultural (Bernheimer, 2001, p.22)?¹³

Além da cultura, os estudos literários também estão fundamentalmente ligados aos estudos históricos. No artigo *Da literatura enquanto construção histórica*, de Manuel

¹³ Tradução de Maria Helena Serôdio.

Gusmão, são exploradas as relações entre literatura e história, levantando a hipótese de que “a literatura é história”. Gusmão fala sobre uma historicidade múltipla da história: *“... como actividade de produção de sentido, ou de atribuição de sentido à experiência humana no tempo, ela faz parte da história que se fez, e que se faz no presente em que se escreve... (Gusmão, 2001, p183).”*

A literatura é não apenas representação e sintoma do viver histórico, mas é história; experiência na escrita e na leitura, da alteridade histórica dos jogos de linguagem, das actividades e formas de vida dos humanos (Gusmão, 2001, p216).

“A história não é simplesmente o (estudo do) passado. Nem uma nem a outra. Também o presente é histórico (Gusmão, 2001, p184).” A escrita da história sempre ocorre em um presente específico, influenciada por estruturas textuais e estruturas cognitivas específicas, ao mesmo tempo em que ocorre dentro de relações sociais e simbólicas específicas, especialmente em termos ideológicos. A atividade de escrever história tem características predominantemente “no presente”. Gusmão cita as palavras de Certeau: é *“a figuração ambivalente do passado e do futuro (Certeau, 1974, p.98).”* Portanto, a escrita da história não é apenas uma interpretação do passado, mas também uma expectativa para o futuro, e essa atividade geralmente é condicionada pelas circunstâncias sociais, culturais e ideológicas da época.

Gusmão aponta que a história literária frequentemente se torna, quase inevitavelmente, um estudo extrínseco da Literatura, pois tende a transcender a interioridade do texto, buscando elementos ou razões “além da literatura”. Portanto, a história literária está enfraquecendo ou não consegue realizar a independência da literatura, ou seja, sua dimensão “estética”, pois tende a ver as obras literárias como documentos ou expressões de algo pré-construído, o que está logicamente e temporalmente anterior a elas (como o autor ou o espírito da nação; a raça, o meio e o momento; o autor, o grupo, a classe ou a ideologia, etc.) (Gusmão, 2001, p189).

O autor aponta que a questão da historicidade da literatura é na verdade uma questão teórica ou de poética histórica, e não apenas um objeto puramente disciplinar;

ela envolve uma forma de pensar sobre a literatura. Como uma questão teórica, ela está fundamentalmente ligada à questão da escrita-leitura; isto é, nossa relação temporal com o texto, a obra. Ele levanta algumas perguntas:

Mas como recusar pensar essa relação? Sem ela, que fazemos da leitura e da escrita? Que fazemos da singularidade relativa de cada texto, que se inscreve através das inúmeras e incontornáveis relações transtextuais de um texto com outro(s) texto(s), assim como através da multiplicidade das suas realizações pela leitura? Que fazemos do acto, que poderíamos supor básico, de acesso de alguém à literatura – o acto de ler (Gusmão, 2001, pp.201-202)?

Aquilo que aqui se propõe é que a historicidade permeia os mais solitários dos processos dessa específica “conversa humana” que a literatura também é (Gusmão, 2001, p202).

Bernheimer encoraja os estudiosos da literatura comparada a prestarem atenção ao papel dos textos não canônicos, que vêm de várias perspectivas diferentes, controversas, marginalizadas e subordinadas. Ele observa que, nos últimos anos, tem havido incentivo em áreas como o feminismo e a teoria pós-colonial para a produção desse tipo de leitura, complementando estudos críticos sobre o processo de formação de textos canônicos, ou seja, como o valor literário é criado e mantido em uma cultura específica, e inspirando esforços para expandir o cânone.

No artigo *Os estudos feministas revisitados: finalmente visíveis?* de Ana Gabriela Macedo, ela menciona que, como disse Elaine Showalter, a crítica feminista tem constantemente destacado as perspectivas e reflexões das leitoras e críticas mulheres que são ignoradas ou negligenciadas no fenômeno literário. A autora aponta que uma das tarefas da pesquisa feminina é reintroduzir no campo literário a tradição de escritoras que foram esquecidas ou silenciadas pelo cânone literário. Ela resume o ponto de vista de Showalter, observando que, quer a crítica feminista se concentre na representação das diferenças de gênero na literatura, quer se concentre em como os gêneros literários são moldados pelas visões de mundo masculinas ou femininas, ou ainda se concentre na exclusão das vozes femininas nos campos literário, crítico ou

teórico, sua preocupação fundamental é estabelecer o gênero e o espaço das mulheres como categorias básicas nos estudos literários (Macedo, 2001, p272).

A crítica feminista dedicou-se a construir um cânone feminino, isto é, a redescobrir e resgatar a escrita de mulheres do silêncio e, assim, ousar reescrever a história literária, construindo aquilo a que Showalter chamou a “ginocrítica”. Citando a autora, “a ginocrítica começa no momento em que nos libertamos dos absolutos lineares da história literária masculina, deixando de tentar inserir as mulheres nas entrelinhas da tradição masculina e nos concentramos, em vez disso, na nova realidade visível da cultura feminina” (Macedo, 2001, p272).

Além da *Floresta Encantada*, esta tese também referencia os livros *Grande Angular* e *Experiência do incomum e boa vizinhança*, de Helena Carvalhão Buescu. Em *Grande Angular*, ela aponta que o campo dos estudos comparativos é um espaço onde a consciência de fenômenos literários verdadeiramente transnacionais e trans-históricos pode ser formada. No livro, ela discute as tendências e a importância do desenvolvimento do campo da literatura comparada. Ela destaca a importância dos conceitos transnacionais e trans-temporais na literatura comparada, e como as fronteiras nacionais podem ser vistas como um meio importante de intercâmbio cultural e literário. Além disso, assim como outros autores da literatura comparada, ela explora a importância dos estudos de tradução, argumentando que a tradução pode fornecer um campo rico para analisar as relações entre literaturas de diferentes países. Ela enfatiza que os estudos literários não devem se limitar apenas ao texto em si, mas devem considerar mais amplamente as relações entre a literatura e outras formas de arte. Seu artigo apresenta uma tendência anti eurocêntrica, incentivando a inclusão de culturas não ocidentais no escopo dos estudos comparativos, e discute como essa tendência pode afetar o futuro da literatura comparada.

A autora discute o escopo da literatura comparada, apontando que não se limita apenas à comparação literária em si, mas é capaz de entender sistematicamente algumas questões comuns na pesquisa literária, como a questão da nacionalidade literária. Ela menciona duas principais direções de pesquisa em literatura comparada: a

literatura comparada baseada em países e a literatura nacional baseada numa perspectiva comparativa, bem como os impactos e consequências dessas duas abordagens. Ela aponta que, o campo da literatura comparada tende a abordar as questões da literatura nacional sob uma perspectiva comparativa. Ao abordar questões a partir da escolha da literatura nacional comparada como base, surgem consequências significativas, como o fortalecimento do papel da teoria literária nas questões específicas da literatura nacional, gradualmente substituindo conceitos internacionais e enfatizando ainda mais o caráter transnacional. Nesse processo, tanto o conceito quanto a prática da literatura comparada se expandem gradualmente, levando a uma reavaliação do conceito de comparabilidade.

Buescu cita o comentário de Maria Zambrano sobre a relação entre poesia e filosofia, destacando a relação entre diferença e semelhança. A relação entre diferença e semelhança é crucial na atividade comparativa, pois não apenas são interdependentes, mas também se complementam, em vez de se oporem. Essa relação é fundamental para entender a natureza particular da literatura comparada, pois reflete sobre essas questões e as transforma em sua própria maneira única de pesquisa. A pesquisa da literatura comparada não apenas desempenha um papel no campo literário, mas também é significativa para a interação entre globalização e localização. Como um espaço reflexivo, a literatura comparada nos ajuda a perceber a historicidade e a culturalidade dos fenômenos literários, enfatizando fenômenos trans-históricos e transnacionais, bem como a relação entre a literatura e outras formas de arte.

Buescu aponta que a literatura comparada pode nos ajudar a reconsiderar as relações entre os objetos da vida humana em diferentes espaços e tempos, revelando a diversidade e complexidade dessas relações. Como um campo de conscientização, a literatura comparada nos faz repensar a natureza dos fenômenos literários e as relações entre a literatura e outros fenômenos culturais. Através do método da literatura comparada, podemos revisitar o conceito de nacionalidade literária e perceber que a peculiaridade dos fenômenos literários reside em sua constituição como fenômenos relacionais.

Boaventura Sousa Santos aponta três orientações metodológicas (...). A primeira é que, não sendo nenhuma cultura auto-contida, os seus limites nunca coincidem com os limites do Estado (...). A segunda é que, não sendo auto-contida, nenhuma cultura é indiscriminadamente aberta. Tem aberturas específicas, prolongamentos, interpenetrações, interviagens próprias, que afinal são o que de mais próprio há nela. Finalmente, a terceira orientação metodológica é que a cultura de um dado grupo social não é nunca uma essência (Buescu, 2001, p21).

As “três orientações metodológicas” citadas por Buescu referem-se a três direções metodológicas. Primeiramente, ela destaca que a cultura não é fechada, mas sim aberta, suas fronteiras não se limitam apenas às fronteiras nacionais, mas transcende-as. Em segundo lugar, ela aponta que a cultura não é completamente aberta, mas tem uma abertura específica, extensibilidade, permeabilidade mútua e formas de interação. Por fim, ela enfatiza que a cultura não é uma essência inerente, mas sim um processo de auto-criação e negociação de significados, operando no sistema global e requerendo uma análise da trajetória histórica do grupo e de sua posição no sistema global para ser compreendida. Essas orientações metodológicas nos ajudam a reconsiderar a natureza e o papel da cultura, orientando nossa prática na pesquisa em literatura comparada.

Buescu enfatiza a natureza da comparação, destacando que não se trata apenas de reconhecer as relações existentes entre dois objetos, mas sim de construir essas relações, que são dinâmicas e mutáveis.

Um desses elementos é o que tem a ver com o facto, enunciável de modo simples, de que nunca quaisquer dois ou mais elementos se comparam entre si. O gesto comparativo repousa, como costuma dizer-se, sobre um tertium quid, aquele “terceiro (homem)” que dá conta de que qualquer relação a dois é, na realidade, uma relação a três: a observação do mundo é triangular. Ao compararmos, não nos limitamos a reconhecer uma relação pré-existente aos objectos comparados entre si: radicalmente, constituímos tal relação e, nessa medida, constituímos o objecto sobre que incide a comparação - e que

não é nunca apenas o resultante da soma do objecto A e do objecto B. Mais importante do que essa soma é o espaço, a distância e a relação que entre eles ficam e assim se manifestam (Buescu, 2001, p22).

De facto, não é possível ler senão comparativamente (ou seja, relacionalmente). E isto significa, mais uma vez, que não se trata tanto da opção entre comparar e não-comparar... Não há de facto como não-comparar. Toda a leitura é activação, partilha e “cooperação interpretativa” (no sentido que Umberto Eco dá a este conceito), o que significa que o sentido reside, justamente, nesse acto de cooperação, intercâmbio e interacção. Desta perspetiva, todo o sentido é comparativo e não há sentido que o não seja. De qualquer modo, é pela existência e sedimentação de um comparatismo sistemático (e sistematizado) que se torna possível ampliar não só essa consciência como ainda a prática que dela deriva (Buescu, 2001, p23).

Além disso, ela discute a importância da memória cultural e como a literatura, como parte da memória cultural, pode nos ajudar a estabelecer critérios de avaliação e a fazer escolhas entre esquecimento e lembrança. No livro *Experiência do incomum e boa vizinhança*, ela também enfatiza esse ponto.

Acredito que sem essa memória, pessoal e cultural, qualquer noção de coletividade seria radicalmente impossível, porque é ela a base da repetição, da sedimentação e da escolha imaginária que sustentam as múltiplas ideias, contínuas e descontínuas, de comunidade (Buescu, 2012, p11).

Buescu discute o papel e a posição dos estudos literários na era atual. Ela argumenta que os estudos literários não devem ser limitados ao domínio da identidade nacional, pois essa abordagem está desatualizada e foi substituída por métodos mais eficazes. Ela enfatiza a importância da literatura e dos seus estudos na construção do conhecimento crítico, que deve ser mais amplamente focado na experiência humana e nos valores. A autora propõe um modelo de pensamento crítico que não se enquadra nem no pré-criticismo do passado nem na completa adesão ao pós-criticismo, mas busca

um equilíbrio entre os dois, continuamente refletindo sobre a literatura, os estudos literários, as humanidades e o papel das universidades na sociedade contemporânea. Ela também aponta os riscos da tendência à informatização do conhecimento, sugerindo que o pensamento humano pode se tornar cada vez mais superficial, perdendo a capacidade de pensamento profundo e compreensão, devido à crescente dependência de trocas de informações rápidas e eficientes, em detrimento da necessidade de verdadeira compreensão e experiência.

A autora destaca a importância dos estudos literários e tenta libertá-los do domínio da identidade nacional, argumentando que uma identidade nacional única não é suficiente para sustentar o valor dos estudos literários. Ela cita pontos de vista e resultados de pesquisa de muitos estudiosos, buscando explicar o papel e a posição dos estudos literários na sociedade contemporânea. Ao mesmo tempo, ela também aponta alguns problemas e desafios no campo dos estudos literários, bem como algumas perspectivas para o seu desenvolvimento futuro.

Buescu também menciona o estudo de George Steiner sobre literatura comparada. George Steiner, ao descrever a literatura comparada em 1994, enfatizava a importância do ato de leitura como o cerne do comparativismo, destacando a dimensão experiencial da literatura e sua capacidade de ser um tesouro de memória cultural onde negociamos identidades, diferenças e desencontros.

George Steiner, ao delinear em 1994 o mapa do que entendia poder ser a literatura comparada, insistia a meu ver com inteira razão no acto de ler como acto fundacional do comparatismo, assim privilegiando a dimensão experiencial da literatura e a sua capacidade de se nos apresentar como património de uma memória cultural em que negociamos pertenças, diferenças e descoincidências (Buescu, 2012, p30).

Steiner considerava a literatura comparada como uma arte da leitura rigorosa, privilegiando certos aspetos dos atos linguísticos, uma perspectiva que não é negligenciada em nenhum método de estudo literário, mas é enfatizada na literatura

comparada. Buescu considera a hermenêutica comparativa como um movimento que vai além da interpretação, convocando outras experiências profundamente enraizadas na experiência de leitura. Essa abordagem comparatista permite que a literatura não seja apenas uma tradição herdada, mas também uma reflexão sobre o futuro. “...toda a repetição é repetição de uma diferença, e o que a literatura faz, ao trazer cada texto para o nosso presente, é fazer-nos pensar, através dele, o futuro que será o de outros (mas também o nosso) (Buescu, 2012, p30)”. Em suma, a literatura comparada não apenas examina o passado, mas também nos faz pensar sobre o futuro através da leitura dos textos.

The humanities should represent both the conservation and accurate transmission of the past and the imaginative cultivation of the future. At every point in humanistic inquiry, the actual meets the possible in an encounter whose results cannot be predicted in advance. (Harpham, 2005, p.36)

1.2. História das mulheres

O desenvolvimento da literatura de autoria feminina não pode ser discutido separadamente do desenvolvimento da condição das mulheres. Portanto, para abordar a literatura de autoria feminina no século XX, é necessário fazer uma retrospectiva do progresso de desenvolvimento da condição feminina no século XX, ou seja, a história das mulheres no século XX. O século XX, apresenta-se com inúmeras transformações e ocorrências marcantes; é um século cheio de convulsões e mudanças; com revoluções, ditaduras, guerras, divisões e reorganizações, seja em Portugal ou na China. Na verdade, acompanhando a emancipação feminina e a grande modificação das relações entre as mulheres e os homens, o desenvolvimento das mulheres e do feminismo é contínuo e inevitável. Assim, esta tese primeiramente refere-se a alguns documentos sobre a história das mulheres no século XX, a fim de mostrar o contexto histórico das obras analisadas, bem como o contexto temporal em que as escritoras viveram.

Sobre a história do desenvolvimento das mulheres no século XX em Portugal, para além dos resultados da investigação de Ferreira (1998), Garcia (2011), Magalhães (1995), Osório (1905), Pimentel (2008, 2016), Silva (1992), e Vaquinhas (2000, 2002), esta tese também se apoia no Volume 5 do livro *História das Mulheres no Ocidente*, volume organizado por Françoise Thébaud, dentro da série inteira dirigida por Georges Duby e Michelle Perrot. A história das mulheres ocidentais apresentada neste livro, não se debruçando especialmente sobre Portugal, pode ser articulada com a história das mulheres portuguesas, pois também elas integram o Ocidente.

Na Introdução deste livro, Françoise Thébaud propõe que, conceber uma história das mulheres deve ser feito numa história da representação com a descodificação de imagens e discursos que reflitam a evolução do imaginário masculino e da norma social. Ela observa que, no século XX, havia muito poucas maneiras pelas quais as mulheres eram retratadas positivamente na cultura ocidental: “...o século XX, século da psicologia e da imagem, confirma em primeiro lugar que a cultura ocidental desenvolveu poucas vias para representar as mulheres de uma maneira positiva” (Thébaud, 1995, p.10). Além disso, por muito tempo a filosofia e as ciências sociais refletiram a definição da feminilidade como servindo aos homens e à família. Irene Vaquinhas também fala disso no seu estudo. Ela aponta que uma dificuldade no estudo da história das mulheres no final do século XIX e início do século XX é a falta de fontes disponíveis. Naquela época, as mulheres eram consideradas como “elementos de um agregado familiar” (Vaquinhas, 2002, p.209), ou seja, como filhas, esposas ou mães, e não os indivíduos independentes com autonomia legal. A falta de direitos políticos e status econômico tornava-as excluídas das instituições formais, assim, “para as instituições oficiais, as mulheres praticamente não existiam e essa invisibilidade traduzia-se na opacidade das fontes” (Vaquinhas, 2002, p.209). Isso também reflete a importância da escrita feminina. As memórias e experiências das escritoras e suas observações da vida e dos tempos a partir de uma perspectiva feminina, como um registo, resistem à tradição de silenciar ou apagar as mulheres das narrativas tradicionais masculinas e se tornam uma “memória feminina”. Isso tem um papel indelével e importante no desenvolvimento da condição das mulheres e também promove o desenvolvimento do feminismo.

Para além disso, os estudos que compõem o último volume da *História das Mulheres no Ocidente* são ainda relevantes, na medida em que abordam as condições das mulheres no contexto social da época, como por exemplo, o ambiente de vida, o casamento, a família, os conceitos sociais, a situação e as dificuldades das mulheres. No contexto social em que as mulheres eram consideradas subordinadas aos homens e desempenhavam papéis tradicionais na esfera doméstica, como acima mencionado, Thébaud lembra que o modelo vigente na época era a mulher como mulher doméstica: “...o modelo da mãe-esposa-sem-profissão triunfa, ao mesmo tempo que se democratiza” (Thébaud, 1995, p.11). Com o desenvolvimento da sociedade, vários problemas no ambiente da modernidade surgiram um após o outro, o que aumentou a pressão sobre as mulheres domésticas. Por exemplo, a preocupação sobre as questões populacionais, a regulamentação da criação dos filhos, a tendência da medicalização social e a relação entre mãe e filho. No contexto do relacionamento no casamento e da aparência feminina, foram impostas novas pressões às mulheres. A aceitação gradual do desejo sexual das mulheres e a popularidade de corpos esbeltos revelam uma atmosfera gradualmente mais aberta, embora nova, conduzem inevitavelmente à imagem da mulher como um objeto sexual a ser possuído, que era na verdade bem próximo do modelo antigo. Ao mesmo tempo, foi também neste contexto difícil e cheio de pressão, com a resistência constante das mulheres, o século XX foi também o século em que as mulheres começaram cada vez mais a ter voz e a controlar as suas próprias imagens, tentando quebrar estereótipos tradicionais e propondo múltiplas abordagens para a realização pessoal.

Thébaud sublinha que, embora os homens tenham ocupado a maior parte das páginas da história como “os representantes da humanidade” (Thébaud, 1995, p.12), numerosos estudos mostraram que as mulheres também são participantes históricos plenamente legítimos e têm suas próprias histórias. A historiadora Irene Pimentel (2008), por exemplo, detalha o desenvolvimento cronológico da emancipação das mulheres portuguesas no texto da sua apresentação na sessão de abertura do Congresso Feminista 2008, que descreve as mudanças na situação das mulheres portuguesas no século XX sob vários regimes diferentes.

No que diz respeito ao género, o livro *História das mulheres no ocidente* analisa e interpreta primeiramente sobre a igualdade e a diferença, a resistência e o consentimento, a emancipação e a opressão nos anos de guerra do século XX a partir de uma perspetiva de género, para depois discorrer sobre o conceito de diferença de género e a evolução do sistema de sexo. Tudo isso é acompanhado pelo desenvolvimento do feminismo e pela promoção do status da mulher. Thébaud menciona que, a história dos feminismos e dos movimentos de mulheres é parte integrante da história política ocidental (Thébaud, 1995, p.14). O nascimento do movimento pelos direitos das mulheres remonta ao século XIX, inspirado pelo racionalismo e pelo liberalismo, o que promoveu a contraceção, a legalização do aborto e o combate à violência sexual. O feminismo, ela argumenta, mudou as condições de existência tanto para homens quanto para mulheres.

No contexto da família e do trabalho, Pimentel refere que, no início do século XX, a condição das mulheres na família era regida pelo Código Civil Napoleónico de 1867, que determinava a subordinação das mulheres aos maridos. Na literatura de autoria feminina do século XX, há muitos enredos sobre maridos que não deixam suas esposas saírem para trabalhar, como por exemplo, no livro *Os armários Vazios*, de Maria Judite de Carvalho, e o romance *Ema*, de Maria Teresa Horta, que esta tese irá analisar. Thébaud refere ainda que entre os anos 20 e 60 se usavam as ideias tradicionais para limitar a mulher à maternidade, havendo pouca objeção à vontade de controlar o útero da mulher. Ela destacou que o movimento das mulheres revelou as leis e as imagens do “patriarcado” e que a tendência de reforma introduziu o conceito de igualdade entre marido e mulher e eliminou o conceito de chefe de família. Por outro lado, a liberalização da contraceção e do aborto permitiu que as mulheres recuperassem o controle sobre seus corpos e a sexualidade. Tudo isto pode corresponder, em boa parte, à situação vivida em Portugal nessa época.

No que toca à mulher e a família, em contexto português, Pimentel escreve que, o regime de Salazar queria que as mulheres voltassem para suas famílias. Em 1933, o Estatuto do Trabalho Nacional regulou que as mulheres precisavam estar sujeitas a várias restrições ao sair para trabalhar, e as mulheres também se tornaram mão de obra

barata. No entanto, o propósito de devolver as mulheres à família não foi realizado. Ela citou a descrição de Maria Lamas sobre a situação de trabalho feminino na época, o que refletiu que quase todas mulheres trabalhavam à época. Depois, até 1967, o marido ainda era considerado o chefe da família, administrava a propriedade, tinha o direito de tomar decisões sobre todos os atos da vida conjugal e a autoridade masculina continuava a dominar. Contudo, embora ainda existam muitas leis desiguais para as mulheres, a exigência de que as mulheres obtenham o consentimento dos seus maridos para trabalhar foi anulada e a proibição de os maridos abrirem as cartas das esposas teve lugar. Nos dois anos seguintes, a lei portuguesa gradualmente declarou direitos políticos iguais para homens e mulheres e a norma de salário igual para trabalho igual foi adotada, embora as desigualdades persistissem. Como um grande ponto de viragem na história portuguesa, após o 25 de abril de 1974, a vida dos portugueses, especialmente das mulheres, mudou significativamente, e apareceram novas organizações das mulheres, assim como associações pela legalização do aborto e pela divulgação de anticoncepcionais. Desde então, a lei tem vindo a ser gradualmente melhorada, e muitas mudanças abriram caminho para a transformação da situação das mulheres portuguesas, como a extensão da licença de maternidade. Mais tarde, Portugal estabeleceu progressivamente a igualdade entre homens e mulheres em várias áreas. Em 1978, a figura de chefe da família desapareceu da lei, estabelecendo a igualdade entre mulheres e homens na família. A igualdade de oportunidades e salário no trabalho para homens e mulheres foi declarada dois anos depois. As leis nas décadas de 1980 e 1990 melhoraram ainda mais o status das mulheres, despenalizando a prostituição e a punição do proxenetismo foi agravado. Além disso, os crimes de estupro e abuso conjugal tornaram-se mais grave no Código Penal. No livro *História das mulheres no ocidente* também se refere que, com o gradual avanço do status feminino e a emancipação sexual, a base tradicional das relações familiares e do sexo foi abalada e, no novo sistema, o controle das mulheres sobre a reprodução foi aumentando e a proteção médica das mulheres também foi melhorada. Além disso, destaca-se também a persistência de algumas desigualdades no trabalho e na educação, como “por vezes

inscrita na lei, mas nunca concretizada, a igualdade profissional” (Thébaud, 1995, p.433), e o impacto conjunto da educação e do emprego na diversidade do mercado de trabalho.

Em termos de educação, a parte “Mulheres, criação e representação” do livro *História das mulheres no ocidente*, traz a situação da mulher no campo cultural na perspectiva do feminismo e a emergência do pensamento feminista na perspectiva da filosofia. No desenvolvimento da prática cultural, as mulheres ganharam um espaço maior para se expressar e, embora muitas vezes restritas, as escritoras também começaram a ter um desenvolvimento próprio no campo da literatura. As mulheres foram educadas em larga escala no século XX, e ganharam o direito de falar sobre a teoria, a literatura e a arte. Isto também corresponde à situação em Portugal.

Vaquinhas menciona que, no final do século XIX, a educação tornou-se a principal exigência do movimento feminista português (Vaquinhas, 2002, p. 215). Ela destacou que a situação educacional das mulheres era muito frágil naquela época. A taxa de analfabetismo chegava a 69,9% em 1930 e “as preocupações feminizantes” (Vaquinhas, 2002, p215) ainda existiam durante o período estado-novista. Embora o conteúdo relacionado ao conhecimento da educação feminina tenha aumentado gradualmente, o modelo educacional ainda se concentra no tipo de educação com foco na educação moral e nas atividades domésticas. Ela escreveu também sobre a feminização da agricultura e a participação das mulheres nas atividades esportivas. A ascensão dos jornais escritos por mulheres, a emergência do feminismo, novas leis e gastos do Estado com a educação das mulheres são todas sinais de mudança, disse ela. Adicionalmente, mencionou vários estágios e marcos temporais importantes no estudo da história das mulheres portuguesas, como o impacto do 25 de Abril e a entrada em larga escala das mulheres no ensino superior. Na década de 1980, a história das mulheres começou a se espalhar no meio universitário. O aumento da proporção de mulheres na universidade, o aumento de publicações e a realização dos seminários, todos tiveram efeito positivo do desenvolvimento dos estudos femininos. Além disso, pode-se ver que para o estudo da história das mulheres, os historiadores também utilizam “os paradigmas femininos captados pela literatura” (Vaquinhas, 2002, p213). Pimentel também descreve alguns dos desenvolvimentos na educação feminina e as mudanças legais, como por exemplo,

em 1976, a lei permitia que as mulheres publicassem obras sem o consentimento de seus maridos.

Thébaud aponta que, a participação das mulheres na educação, no mercado de trabalho, na cultura e na política provocaram a evolução das leis e mudanças nas atividades familiares, que por sua vez contribuíram para a expansão do feminino na esfera pública. Embora ainda existam muitas desigualdades, como oportunidades educacionais desiguais e o fenômeno de empregos não mistos, a autonomia das mulheres no sistema matrimonial aumentou ainda mais com a criação de oportunidades de emprego, a prestação de segurança social e a redução de trabalhos domésticos, etc. Além disso, houve influências políticas e, talvez incluindo o surgimento da democracia familiar na vida cotidiana e a manifestação de novas formas de relações amorosas.

Quanto ao desenvolvimento das mulheres chinesas no século XX, a situação é mais complicada, desde a invasão da China pela Aliança das Oito Nações no início do século XX, até à Revolução Xinhai, a queda da última dinastia feudal na China (a Dinastia Qing), a derrubada do regime de monarquia absolutista que durou dois mil anos, o Movimento de Quatro de Maio, a fundação do Partido Comunista da China, a Expedição do Norte, a Segunda Guerra Sino-Japonesa de resistência contra a agressão japonesa, a Guerra Civil Chinesa, a Revolução Comunista Chinesa, a fundação da República Popular da China e a Revolução Cultural Chinesa. Devido à história mais tortuosa que cheia de reviravoltas, são inúmeros os acontecimentos históricos que tiveram grande impacto na situação do povo. Além disso, durante a maior tempo do século XX, muitas regiões da China estavam envolvidas em meio aos fogos da guerra devido à agressão de outros países e à luta pela libertação nacional. Nesse caso, a situação das mulheres também mudava constantemente.

Para suporte teórico, esta tese consultou principalmente os livros *Zhong Guo Fu Nv Sheng Huo Shi* (*História da Vida das Mulheres Chinesas*) de Chen Dongyuan, e *Zhong Guo Nv Zi Jiao Yu Shi* (*História da Educação Feminina na China*) de Lei Liangbo, Chen Yangfeng e Xiong Xianjun. Além disso, também foi consultado o livro escrito em 2001 pela historiadora chinesa Lin Jiling, sobre a história do desenvolvimento das mulheres chinesas no século XX. A autora discutia em detalhes a formação e o desenvolvimento

da ideia de igualdade entre homens e mulheres na China, a influência nas mulheres do movimento novo cultural da China, o pensamento de libertação das mulheres, o movimento de libertação das mulheres sob o contexto da guerra e da revolução, o desenvolvimento da proteção legal para as mulheres, a transformação do status das mulheres, a diversidade e mudança na imagem das mulheres e restrições e promoções sociais no desenvolvimento das mulheres. Sobre o desenvolvimento da literatura feminina chinesa no século XX, a tese fez referência ao livro *20 Shi Ji Zhong Guo Nv Xing Wen Xue Shi (A história da literatura feminina na China no século XX)* de Xinwei Cao, Wei Gu e Zonglan Zhang em 2012.

No livro de Chen Dongyuan, é apresentada uma descrição detalhada da história das mulheres chinesas. O autor faz um panorama do desenvolvimento da condição das mulheres chinesas desde os tempos antigos. A China, sendo uma das civilizações mais antigas do mundo, possui histórias de origem confusa, e o mito da criação de Nu Kua é um dos mais amplamente conhecidos. Nesse mito, Nu kua, a deusa primordial, cria a humanidade. A autora ressalta que, diferentemente dos países ocidentais, no mito chinês, a criadora dos seres humanos é uma mulher, o que pode refletir a realidade da sociedade matriarcal pré-histórica da China. Naquela época, as mulheres, como responsáveis pela procriação das futuras gerações, eram dependidas e confiadas pelo povo. Essa atitude evoluiu gradualmente para a veneração, dando origem às primeiras sociedades matriarcais.

“A civilização chinesa assumia inicialmente um conceito de igualdade entre homens e mulheres, o seu desenvolvimento foi acompanhado pelo respeito pelas mulheres. Na mitologia chinesa, Nu Kua não é apenas a deusa geradora da vida, a mãe da terra, mas também uma heroína que consertou o céu e formou as pessoas a partir da lama.”
(Dong, 2019, pp. 7-8)

Nesse período, as pessoas sabiam quem era sua mãe, mas não conheciam seu pai. A sagrada capacidade de procriação das mulheres sustentava o clã, e a sociedade chinesa entrou em uma era matriarcal. Durante essa época, surgiu uma divisão do trabalho baseada nas diferenças naturais de gênero: os homens dedicavam-se à caça,

enquanto as mulheres se ocupavam com atividades como tecelagem e costura. Neste período, as posições dos dois sexos eram aproximadamente iguais. No entanto, com o surgimento da agricultura e da pecuária, os homens, devido à sua vantagem natural de força física, gradualmente assumiram a liderança na produção agrícola. As mulheres, por sua vez, concentraram-se nas tarefas domésticas, perdendo, assim, sua posição de liderança na sociedade. Com o passar do tempo, o acúmulo de riqueza e o progresso da produção, os humanos desejam deixar que seus descendentes herdem propriedades. Como resultado, o sistema de propriedade pública do clã matriarcal deu lugar ao sistema de propriedade privada do clã patriarcal. O patriarcado substituiu o matriarcado, e a poliandria, típica das sociedades matriarcais, foi substituída pela monogamia. A partir de então, o trabalho das mulheres passou a ser restrito ao trabalho doméstico, enquanto a posição econômica dos homens se aumentou, fazendo com que as mulheres ocupassem uma posição subordinada dentro da família. Assim nasceu a ideologia da superioridade masculina e inferioridade feminina, que perdurou por milênios na China.

Chen detalhou a opressão e a restrição das mulheres causadas pelo conceito de superioridade masculina e inferioridade feminina durante o domínio feudal da China. Desde a teoria confucionista, que sempre foi valorizada na China desde os tempos antigos, até o princípio “o marido guia a esposa” dos “Sangang Wuchang” (*Three Fundamental Bonds and Five Constant Virtues*), que mais tarde se tornou uma regra fundamental, tudo está repleto de discriminação e supressão contra as mulheres. Na primeira obra de história dinástica da China escrita no formato biográfico, o *Livro de Hã*, há o seguinte registro:

The lord is yang, the retainer is yin; the father is yang, the son is yin; the husband is yang, the wife is yin. The way of yin cannot proceed anywhere on its own.... Therefore, the retainer depends on his lord to gain merit; the son depends on his father; the wife on her husband, yin on yang, and the Earth on Heaven.... The Three Fundamental Bonds of the kingly way can be sought in Heaven.

A ideia de superioridade masculina e inferioridade feminina continua a se desenvolver, com a sociedade reconhecendo o marido como o governante da esposa, e

a esposa sendo obrigada a obedecer ao marido. Para fortalecer este conceito, a classe dominante publicou vários livros que regulamentam os pensamentos e comportamentos das mulheres, como *Lie Nv Zhuan (Biografias de Várias Mulheres)*, *Nv Jie (Lições para Mulheres)*, e assim por diante. Esses livros elogiavam as mulheres inteligentes e virtuosas que apoiavam seus maridos em casa, defendendo que as mulheres deveriam servir humildemente aos seus maridos, mantendo total lealdade a eles e seguindo normas de virtude feminina em todos os aspetos da vida cotidiana.

O autor também mencionou algumas mulheres extraordinárias da antiguidade que, devido ao ambiente familiar, tiveram a sorte de receber educação, como Cai Wenji, Shangguan Wan'er, e Li Qingzhao. Essas mulheres geralmente nasceram em famílias aristocráticas, com acesso aos recursos educacionais. No entanto, a maioria das mulheres de famílias comuns não tem tanta sorte. Elas basicamente seguem o conceito de “a falta de talento da mulher é uma virtude” e acreditavam-se que as mulheres não precisavam sair de casa nem frequentar a escola, apenas aprender habilidades domésticas e como servir ao marido e aos sogros. Ele também mencionou a devastação física das mulheres causada pela sociedade feudal chinesa de supremacia masculina, como a tradição os pés-de-lótus.

Pode-se ver que, desde a formação do conceito social de que os homens são superiores às mulheres na China, o estatuto dos homens continuou a aumentar, enquanto o estatuto das mulheres permaneceu inferior. A classe dominante, composta quase inteiramente por homens, reforçava essa ideologia de diversas maneiras, criando um círculo vicioso. No entanto, também pode-se observar a partir dos livros históricos que essa situação estava em constante melhoria. Lin Jiling mencionou que, no final da dinastia Ming e início da dinastia Qing, já havia obras literárias que confrontavam diretamente o sistema feudal e questionavam e criticavam a ideia de superioridade masculina sobre as mulheres. Isso reflete, em certa medida, os primeiros sinais do pensamento de igualdade de gênero. A partir do final do século XIX, com a invasão das potências ocidentais e a abertura dos portos comerciais, as ideias ocidentais de igualdade começaram a chegar à China. No século XX, período discutido nesta tese, as mulheres chinesas experimentaram um desenvolvimento acelerado. Com o fracasso nas

guerras, inúmeros ocidentais entraram na China, incluindo alguns missionários que trouxeram consigo a ideia de igualdade de gênero. A atenção que eles deram à questão das mulheres chinesas impulsionou o desenvolvimento dos primeiros movimentos femininos na China, e as escolas fundadas por missões religiosas também ofereceram oportunidades educacionais para muitas mulheres. A criação contínua de escolas femininas promoveu a reforma educacional na China, e a modificação das leis permitiu que as meninas frequentassem a escola, concedendo a um número crescente de mulheres a oportunidade de estudar e desempenhar papéis em diversos campos de trabalho. Esse bom círculo permitiu que mais e mais mulheres chinesas saíssem de casa e ganhassem seu próprio sustento, o que também elevou a posição das mulheres dentro das famílias. Cada vez mais mulheres começaram a rejeitar o confinamento à família e a submissão às ordens de seus maridos, e as vozes clamando por igualdade de gênero aumentaram significativamente.

A fundação da República Popular da China em 1949 marcou a libertação completa das mulheres, com a igualdade de gênero garantida por lei. Posteriormente, com a abertura e as reformas, a posição das mulheres chinesas continuou a melhorar, com o aumento das oportunidades de emprego e a imagem feminina tornando-se progressivamente mais diversificada.

1.3. Literatura de autoria feminina

Como disse Ruth E. Page na introdução do livro *Literary and linguistic approaches to feminist narratology*, as histórias que contamos e ouvimos podem-se apresentar de várias maneiras, ou seja, as narrativas vêm de várias formas. A narrativa desempenha um papel importante na formação da nossa compreensão de nós mesmos, dos outros e do mundo. O gênero, como uma dimensão principal, afeta os processos de identidade desde o nascimento até à vida adulta, as relações sociais, entre outros aspetos. O feminismo acredita que a narrativa, como uma atividade construída pelo ser humano, precisa necessariamente levar em conta o gênero. “Narratologia feminista” é um termo geral para explorar a narrativa a partir da perspectiva de estudar as estruturas e

estratégias narrativas no contexto da construção cultural do gênero. No entanto, alguns termos aparentemente familiares usados nela, como “narrativa”, “gênero”, “feminismo”, “contexto”, etc., não são transparentes ou compreendidos geralmente dentro ou mesmo entre diferentes campos de pesquisa. Assim, a definição de feminista ou narratologia isoladamente, e mesmo em combinação, não é uma questão simples. Porque ambos são polêmicos e assumem características cada vez mais diversas.

A autora menciona que, um dos princípios fundamentais da narratologia feminista é a insistência no contexto como um meio de entender a interação de gênero e forma narrativa. Então, ela primeiro investiga o desenvolvimento da teoria da narrativa e do feminismo, o que mostra como as tendências importantes em ambos os campos contribuíram para o surgimento da narratologia feminista e moldaram esse campo. Ela descreveu a origem e o desenvolvimento da narratologia feminista e sua relação com a narratologia. A narratologia feminista originou-se no campo da narratologia em meados da década de 1980, e seu desenvolvimento não pode ser separado do desenvolvimento da narratologia. A teoria narrativa não é apenas amplamente utilizada, mas também se tornou objeto de análise interdisciplinar, incorporando teorias provenientes de campos como pós-colonialismo, ciência cognitiva, hipertexto e teoria de gênero, para além de seu uso nos estudos literários.

A autora apontou que a narratologia feminista pós-moderna tem como objetivo reconhecer e afirmar o potencial da narratologia feminista dentro de um contexto histórico e teórico específico, e seu propósito, neste estudo, é repensar a interação entre feminismo e teoria narrativa com base nessa compreensão e argumentar o valor contínuo da narratologia feminista para ambos os campos. Sua pesquisa é organizada em torno de questões específicas que a narratologia feminista pode considerar. Primeiro, ela explora os fundamentos da narratologia feminista e como o gênero se relaciona com as formas narrativas, com foco nas teorias narrativas feministas derivadas da teoria psicanalista. Em seguida, acentua a importância da contextualização para a narratologia feminista apresenta na pesquisa de Lanser, questionando como examinar a relação entre texto e contexto. Além disso, testa a afirmação de que pode haver diferenças na forma como mulheres e homens contam histórias com alguns dados

empíricos, e comparando as histórias orais de homens e mulheres sobre os mesmos temas pessoais e emocionais. Ela também analisou algumas áreas que receberam relativamente pouca atenção na narratologia feminista, como a resposta do leitor e a importância das relações de poder entre homens e mulheres nas reportagens dos meios de comunicação. Ela acredita que a narratologia feminista não deve se limitar à descrição de textos, mas também deve ser dada atenção aos possíveis objetivos dessas narrativas. Adicionalmente, pesquisou a relação entre estilo narrativo, idade e gênero em narrativas transculturais.

No livro *O sexo dos textos e outras leituras*, a autora analisa as características da autoria feminina no primeiro capítulo: *traços da ficção narrativa de autoria feminina*, bem como o método de análise das características da autoria feminina. Isabel Allegro de Magalhães afirma que, embora os textos não tenham sexo aparentemente, a maior parte das línguas que constitui o texto possui uma gramática com gênero como definido, e os usuários da linguagem também têm preferências diferentes para o uso da linguagem e, todos têm sentimentos, lógicas e pontos de vista diferentes. Para os escritores, o gênero, como variável, pode influenciar o conteúdo do texto. Existem diferenças antropológicas, históricas e culturais entre a escrita de homens e mulheres.

Em Portugal, com o aumento da frequência da voz das mulheres na sociedade ao longo do século XX, a linguagem e a escrita feminina também revelaram muitas experiências e possibilidades narrativas de perspectivas novas, que foram silenciadas, ignoradas ou até inexistentes na cultura tradicional de narrativas masculinas, o que enriquece a literatura.

Magalhães mencionou que, embora existam algumas escritoras mais próximas da perspectiva masculina em sua criação, ainda pode ser reconhecida na essência uma "escrita feminina" na maioria das obras de autoria femininas, pois a escrita no feminino é essencialmente um “denominador simbólico das mulheres” (Magalhães, 1995, p.11). Através dos elementos relacionados ao gênero presentes no texto, ela distinguiu dois modos básicos de escrita: um que se mais próxima da vida das mulheres, enquanto o outro reflete mais uma visão de mundo dominada pelos homens. Pode-se ver a partir disso que a escrita feminina naturalmente expressa as características da criação

feminina, mesmo que alguns escritores masculinos também possam tentar usar essa maneira.

No seu estudo, Isabel allegro de Magalhães refere que a escrita feminina possui características literárias próprias, embora as obras sejam diversas, há mais semelhanças entre elas: “...será possível detectar alguns traços comuns, detonadores de afinidades ou de um «denominador comum», para além das múltiplas diferenças” (Magalhães, 1995, p.17). Duas linhas da crítica literária feminista são mencionadas aqui: a linha anglo-americana, que se concentra principalmente no conteúdo do texto, e a linha francesa, que estuda principalmente a linguagem e os modos de expressão. A primeira defende os direitos de gênero, critica o sistema patriarcal tradicional e tenta encontrar identidade nele, enquanto a segunda tende a buscar primeiro a libertação do subconsciente feminino para pensar a opressão da mulher. Ambas as linhas, embora distintos, discutem a literatura escrita por mulheres e a opressão e repressão das mulheres e suas reações (resistência) que se refletem nessas obras.

No livro, salienta que para além da única obra feminista clara em Portugal, *Novas Cartas Portuguesas*, existem muitas outras obras literárias que têm pensamento feminista ou escrevem de uma perspetiva feminina e exploram os valores das mulheres. Ela passa por três vertentes diferentes para analisar as características da escrita feminina numa série de obras publicadas após a Revolução de 25 de Abril: “1. Temas examinados, universos criados e meios sociais em presença. 2. Posicionamentos das narradoras/autoras e criação das suas personagens femininas. 3. Aspetos da linguagem e da construção narrativa” (Magalhães, 1995, p.24-25).

No primeiro aspeto, ela acredita que, embora as características femininas não estejam claramente refletidas em temas e origens sociais, existem muitas diferenças entre obras de autoria feminina e obras de autores masculinos, como a diferença dos pontos de vista, as perspetivas diferentes de observação entre homens e mulheres, a análise delicada da emoção e a preocupação com dor e injustiça das escritoras. Além disso, as escritoras costumam observar ambientes mais amplos em que pessoas de todas as classes sociais têm presença significativa na narrativa. (Esta tese também demonstrará esse ponto, como as colegas, os criados e os porteiros, descritos por Irene

Lisboa em *Começa uma vida*, e a descrição de Xiao Hong em *Hulanhe Zhuan (A História do Rio Hulan)* de várias pessoas de baixo status que viveram ao seu redor quando ela era criança, etc.). Essas personagens construídas pelas escritoras são todas dotadas de diferentes emoções, em vez de existirem como subsidiárias da personagem central.

No segundo aspeto, ela menciona a “*body writing*” nas criações das escritoras: o corpo não é visto de fora, mas expresso de dentro, e a perspectiva externa do corpo é utilizada para descrever paisagens e objetos. As escritoras muitas vezes se destacam numa abordagem antropomórfica em suas descrições de objetos que podem desempenhar um papel importante no desenvolver das emoções ou servir como ponto de partida para novas narrativas. Quanto à experiência do tempo, “raramente encontramos nelas a angústia da fugacidade da vida” (Magalhães, 1995, p.40), e na escrita de personagens femininas, “o sentimento da passagem do tempo, da transitoriedade e irreversibilidade temporais, como que se anula ou desvanece” (Magalhães, 1995, p.40).

Essas características novas refletem a singularidade da narrativa de autoria feminina: a percepção sobre o mundo, o modo de tratar as coisas, a expressão de várias relações (a relação entre o corpo e as coisas não corporais, a relação com a vida, a natureza, o tempo). Além disso, a autorreferência e a autorreflexão aparecem nas obras de várias escritoras, portanto, a escrita ficcional e o comportamento narrativo muitas vezes coexistem, situando o texto entre a fantasia e a realidade. Em termos de relações humanas, para além das relações entre homens e mulheres e entre as mulheres, refere sobretudo a ligação com a figura da mãe – uma relação comum a toda a literatura feminista, relação “sempre difícil, não pacificada” (Magalhães, 1995, p.42).

No terceiro aspeto, referente à construção da linguagem, constatou que as expressões literárias femininas muitas vezes incorporam as características da linguagem oral, correspondendo ao modo de vida feminino. “Verificamos frequentemente a construção de um discurso que, apesar de claramente literário, integra aspectos próximos da fala, da linguagem oral” (Magalhães, 1995, p.42). Essa característica confere ao texto um ritmo único. Um ponto importante é mencionado aqui (este ponto também será analisado enfaticamente no estudo da escrita de Irene Lisboa nesta tese),

que na prosa feminina, a narrativa “intemporal” (“descronologizar”) é mais evidente, refletida na fragmentação, fluidez e aparente desordem. A conexão contínua de múltiplas redes mostrando a memória faz com que o enredo se desloque, a estrutura falte, o nível narrativo salte e atravesse diferentes tempos, espaços e personagens. Além disso, as obras de autoria feminina muitas vezes não têm finais, ou seja, têm finais abertos. Essa também é uma característica importante das narrativas femininas, semelhante ao estilo de vida das mulheres: multidirecional ou sem direção clara/objetivo único. A criação de novas palavras também é uma das características típicas da escrita feminina. A escritora observa que as mulheres em muitos países demonstraram o desejo de transgredir e transformar as formas habituais de registrar a linguagem.

A bibliografia histórica permitiu que esta tese compreendesse plenamente o contexto histórico da vida e das obras das escritoras selecionadas, proporcionando uma base sólida para a interpretação dos personagens e enredos presentes nos textos. As histórias reais e os eventos retratados nas obras das autoras podem ser comparados e validados mutuamente, o que também faz parte da exploração e argumentação desta tese. A bibliografia sobre feminismo e desenvolvimento feminino possibilitou a análise das obras sob a perspectiva feminista. Já a bibliografia de crítica literária forneceu a base e o suporte teórico para esta tese.

2. Condições das mulheres portuguesas e chinesas no Século XX: Restrição e Resistência

O mundo retratado nas obras literárias reflete e espelha o mundo real. O estudo de uma obra literária não pode ser separado da sua época. Portanto, para estudar a literatura de autoria feminina do século XX, é fundamental entender a situação das mulheres nesse período. Como uma era de transição que liga o passado ao futuro, o século XX foi repleto de transformações e turbulências. Tanto no Oriente quanto no Ocidente, seja em Portugal ou na China, as sociedades passaram por incontáveis provações e mudanças significativas, e a condição das mulheres em particular foi profundamente transformada.

Sendo um período crucial para a elevação gradual do status das mulheres em todo o mundo, no século XX, apesar das grandes diferenças nos contextos sociais, políticos e culturais da China e de Portugal, testemunhou mudanças significativas na condição das mulheres em ambas as nações, especialmente nos aspetos de família e casamento, educação e trabalho. Existem grandes semelhanças no seu desenvolvimento, mas também existem diferenças.

2.1. Família e casamento

Ao observar a história de ambos os países, o século XX pode ser dividido em duas fases. Para a China, o marco divisório é a fundação da República Popular da China em 1949; para Portugal, esse marco é a Revolução dos Cravos de 1974.

De acordo com o registo de Chen Dongyuan em *Zhong Guo Fu Nv Sheng Huo Shi* (*História da Vida das Mulheres na China*), no início do século XX, a sociedade chinesa ainda estava profundamente influenciada pelo pensamento confucionista tradicional. O confucionismo enfatizava os “*San Gang Wu Chang* (três princípios cardeais e cinco princípios constantes)”, colocando a autoridade patriarcal no centro da estrutura de poder familiar. Na época, os casamentos eram, em grande parte, arranjados pelos pais, e as mulheres não tinham autonomia no casamento. Muitas vezes, o marido e a esposa

não se conheciam antes do casamento, e a vida conjugal era uma organização familiar formalizada. Os homens desempenhavam o papel de ganhar dinheiro e sustentar a família, enquanto as mulheres eram responsáveis pela procriação, o cuidado do marido e dos filhos, e as tarefas domésticas. As mulheres eram vistas como subordinadas aos seus maridos.

Ao contrário de Portugal, o divórcio já existia na China há pelo menos dois mil anos. Contudo, anteriormente, o direito de se divorciar estava principalmente nas mãos dos homens, e as mulheres não possuíam efetivamente esse direito. No início do século XX, as leis promulgadas pelo governo da Dinastia Qing ainda estavam em vigor. Nessa época, a lei era muito rígida quanto ao divórcio. Para o divórcio, era necessário um motivo legítimo e a aprovação tanto da família quanto do governo. Segundo a lei, os homens podiam se divorciar por diversas razões, como ciúmes, adultério, roubo, desobediência aos pais, doenças ou infertilidade. No entanto, as mulheres não tinham os mesmos direitos. Elas só podiam solicitar o divórcio se sua família de origem estivesse disposta a representá-las em tribunal, ou nos casos em que o marido as abandonasse, causasse danos físicos irreversíveis, tentasse vendê-las ou as forçasse a cometer adultério. Na época, embora o divórcio fosse legalmente possível, era extremamente raro no final da Dinastia Qing (o início do século XX), e os costumes sociais também não o favoreciam. Com a queda da Dinastia Qing e o surgimento do Movimento da Nova Cultura, as mulheres começaram a lutar pela autonomia no casamento. O Movimento de 4 de Maio de 1919 marcou a melhoria inicial do estatuto das mulheres na China, e as vozes por autonomia no casamento começaram a emergir nos movimentos sociais. As ideias de “igualdade de gênero” e “liberdade de casamento” defendidas pelo movimento promoveram a transformação do antigo sistema matrimonial. Durante o período da República da China, a lei sobre o divórcio mudou para uma forma mais liberal. Em 1930, o governo aprovou a Lei da Família, que eliminou a exigência de aprovação familiar e permitiu o divórcio unilateral. Embora a nova lei reconhecesse as concubinas como membros da família, oferecendo-lhes maior proteção, a aceitação social de concubinas para os homens começou a declinar. A nova legislação tratava a prática de manter concubinas como equivalente ao adultério. Assim, se um homem aceitasse uma

concubina após a implementação do Código Civil de maio de 1931, sua esposa podia solicitar o divórcio; no entanto, se a concubina tivesse sido aceita antes dessa data, o divórcio não era permitido. Embora uma mulher não pudesse forçar o marido a abandonar sua concubina, ela podia optar pela separação judicial como alternativa ao divórcio. Dessa forma, ela não era obrigada a viver com o marido e poderia evitar as críticas sociais associado ao divórcio.

A verdadeira reforma, no entanto, ocorreu após a fundação da República Popular da China em 1949. A promulgação da Lei de Casamento da República Popular da China de 1950 foi um importante ponto de viragem na transformação do sistema familiar chinês, abolindo o casamento arranjado e estabelecendo as bases legais para a liberdade do casamento, a igualdade de gênero e o respeito mútuo entre os cônjuges, garantindo os direitos fundamentais das mulheres na família. Essa lei permitia que os casais se divorciassem com o consentimento de ambas as partes, mas se as partes não chegassem a acordo, eles deveriam tentar a mediação e, por fim, recorrer ao tribunal para uma decisão. Além disso, a lei proibia que o marido se divorciasse da esposa durante o período de gravidez ou logo após o parto. A lei também concedia às mulheres o direito de possuir terras, o que lhes proporcionava maior autonomia financeira. Essas mudanças fizeram com que mais mulheres buscassem o divórcio. Desde então, especialmente sob o slogan de Mao Zedong de que “as mulheres sustentam metade do céu”, o papel das mulheres na família começou a se transformar gradualmente do tradicional “boa esposa e mãe” para o papel de indivíduos mais independentes. No entanto, os conceitos tradicionais continuaram profundamente enraizados nas áreas rurais. Embora a Lei do Casamento tenha sido amplamente bem recebida pelas mulheres nas cidades, também enfrentou forte resistência nas áreas rurais da China, onde muitas famílias acreditavam que a lei estava destruindo seus casamentos. Embora a igualdade de direitos estivesse estabelecida na lei, na prática social, as tradições familiares e a estrutura patriarcal continuaram a ter uma influência significativa sobre as escolhas matrimoniais das mulheres em certas regiões. Durante a Revolução Cultural, a taxa de divórcios na China caiu significativamente, principalmente devido às fortes restrições impostas pelos tribunais em relação à concessão de divórcios. A Lei do

Casamento de 1980 estipulou claramente que o casamento deve basear-se na livre escolha de um parceiro por ambas as partes e que o sistema matrimonial deve ser monogâmico e igualitário entre homens e mulheres. Ao mesmo tempo, o casamento entre parentes próximos foi proibido. Essa lei também introduziu um novo critério para o divórcio, permitindo que os casais pedissem o divórcio devido ao rompimento do seu relacionamento, o que representou um avanço significativo na história da libertação das mulheres chinesas.

No início do século XX, o estatuto das mulheres portuguesas não era muito diferente do das mulheres chinesas, pois ambas eram limitadas pelos conceitos sociais tradicionais, confinadas ao lar e subordinadas às ordens dos maridos. Nessa época, o papel da mulher portuguesa na família e no casamento eram inseparáveis da influência do catolicismo. A estrutura familiar e matrimonial de Portugal era profundamente influenciada pela Igreja Católica, que destacava a santidade do casamento e o estatuto subordinado das mulheres. Isso tinha uma semelhança com a estrutura familiar patriarcal tradicional na China, mas com uma forte base religiosa. O ensino católico enfatizava a obediência e a castidade feminina, e o casamento era rigidamente regulado pela religião, tornando o divórcio praticamente inimaginável. Além disso, sujeitas às restrições da lei portuguesa, as mulheres portuguesas precisavam do consentimento do marido para controlar e adquirir propriedades, publicar livros e comparecer em tribunal. Nesta época, a lei portuguesa ainda era muito desigual para as mulheres, tal como na China. As penas para os crimes das mulheres eram mais pesadas do que as dos homens. As regras para alguns comportamentos imorais no casamento eram mais restritivas para as mulheres do que para os homens. Após o estabelecimento da ditadura de Salazar, o Estado Novo reforçou o seu controlo sobre a família, promoveu ainda mais o papel das mulheres na família e enfatizou que as mulheres eram a base da estabilidade social e que o casamento era uma ferramenta para o Estado controlar a ordem social.

Durante o regime ditatorial de Salazar, o governo promoveu fortemente os valores tradicionais da família, e as mulheres foram exaltadas como as “santas” da família, incumbidas de cuidar da casa e dos filhos. O estabelecimento do regime salazarista agravou ainda mais a situação das mulheres, pois o papel de mãe e esposa foi valorizado

de tal forma que elas se viram ainda mais confinadas ao espaço doméstico. Novas leis foram criadas para impor mais restrições às mulheres, como a proibição de realizar atividades comerciais ou viajar para o exterior sem a permissão do marido. Além disso, a Concordata entre a Santa Sé e Portugal, assinada em 1940, reconhecia a validade civil dos casamentos realizados pela Igreja Católica, introduzindo novas restrições ao divórcio. O acordo estipulava que os católicos que se casassem de acordo com os rituais da Igreja não podiam realizar o divórcio civil. A lei previa que os cônjuges que se submetessem ao casamento católico renunciavam ao direito legal de pedir divórcio. Nesse período, os cuidados do Estado com mulheres grávidas e crianças eram também bastante insuficientes.

O casamento tornou-se indissolúvel a partir de então e, por conseguinte, todos os casados pela Igreja – a larguíssima maioria -, que se separavam, já não se podiam voltar a casar. Esta situação que vigorou até 1974, gerou muitas situações de ligações extra-matrimoniais não legalizadas e aumentou o número já de si grande, dos filhos ilegítimos (Pimentel, 2008, p.1).

Os casamentos católicos - segundo as estatísticas oficiais - aumentaram paulatinamente até 1960 só começando a diminuir na década de sessenta. Da mesma forma, o número de divórcios foi extremamente baixo dado que, Concordata assinada em 1940 entre o Estado Novo e o Vaticano a isso obrigou, os que se casavam pela Igreja não podiam divorciar, o que provocou aliás muitos filhos ilegítimos nascidos de uniões que não podiam ser legitimadas pelo casamento, depois de uma separação. Todos estes valores e, sobretudo os da mortalidade infantil, da natalidade e dos partos hospitalares, revelam o facto de a assistência materno-infantil ser praticamente inexistente no Estado Novo, devido a uma ideologia que considerava que ela devia sobretudo estar a cargo de particulares e ser prestada no seio da família (Pimentel, 2016, pp.21-22).

Após a Revolução dos Cravos de 1974, Portugal iniciou uma série de reformas democráticas que resultaram em mudanças significativas nos valores sociais, incluindo importantes reformas na legislação matrimonial. A posição das mulheres no casamento começou a melhorar gradualmente. Surgiram novos grupos feministas e associações ligadas à descriminalização do aborto e à distribuição de contraceptivos. Além disso, a proibição do divórcio nos casamentos católicos foi alterada, e o direito do marido de abrir as cartas da esposa foi abolido. A Lei da Família de 1977 foi um marco importante, concedendo às mulheres direitos iguais no casamento, estabelecendo legalmente a igualdade de gênero nas relações conjugais e permitindo o divórcio e a divisão equitativa dos bens.

No final do século XX, com a melhoria gradual do estatuto da mulher, a lei também acrescentou aspetos mais favoráveis às mulheres, como o agravamento dos crimes de violação e abuso conjugal. Durante este período, os papéis familiares das mulheres portuguesas diversificaram-se gradualmente. Embora os papéis de gênero na família continuassem influenciados pela cultura tradicional, a autonomia das mulheres no casamento passou a ser garantida tanto pela lei quanto pela sociedade.

2.2. Trabalho

Embora a história do trabalho das mulheres chinesas esteja ligada ao movimento de libertação feminina, o processo de modernização do país teve um impacto ainda mais significativo sobre o emprego feminino. A participação das mulheres chinesas nas atividades laborais sociais foi, em grande parte, não autônoma, mas sim uma resposta às necessidades das transformações sociais. Ou seja, as mudanças sociais moldaram a história do trabalho das mulheres na China. No século XX, embora o papel social das mulheres chinesas ainda fosse principalmente o de esposas e mães, elas já constituíam uma parte indispensável do mercado de trabalho da sociedade.

O mercado de trabalho para as mulheres na China passou por enormes mudanças ao longo do século XX. No final do século XIX, após as Guerras do Ópio, alguns agricultores falidos das áreas rurais migraram para as cidades em busca de sobrevivência,

tornando-se mão de obra barata para o capitalismo colonial emergente, incluindo um grupo de mulheres. Estas mulheres que foram forçadas a deixar o ambiente doméstico para se juntar ao novo sistema produtivo, concentraram-se principalmente no trabalho têxtil. Nessa época, o número de mulheres no mercado de trabalho era extremamente reduzido. No início do século XX, a Revolução de 1911 e o Movimento de 4 de Maio de 1919 despertaram a consciência de libertação de um grande número de mulheres chinesas. Algumas delas começaram a ingressar voluntariamente no mercado de trabalho para combater a completa dependência econômica dos homens. No entanto, o trabalho das mulheres chinesas nessa época concentrava-se principalmente no trabalho doméstico e na produção agrícola. Durante a Segunda Guerra Sino-Japonesa, devido à escassez de trabalhador, muitas mulheres chinesas participaram no processo de preparação para a guerra. Até 1949, as mulheres já representavam uma certa proporção da população empregada. Contudo, nesta época, a proporção de mulheres empregadas ainda era baixa, representando menos de 20% do total, e concentrava-se principalmente na indústria, no serviço doméstico e na agricultura. Na época, devido às restrições ao trabalho feminino no sistema social, como por exemplo, os regulamentos explícitos de algumas instituições para não aceitar mulheres casadas, as mulheres serviam principalmente como mão de obra barata, realizando trabalhos de longa duração, com baixa qualificação e baixos salários.

Após a fundação da República Popular da China em 1949, o país promoveu políticas de igualdade de gênero no trabalho, incentivando a participação das mulheres na produção social e garantindo legalmente os direitos trabalhistas femininos. A legislação estabelecia que as mulheres tinham direitos iguais aos homens em todas as áreas, incluindo política, economia, cultura, educação e vida social. Em 1953, a política incentivou trabalhadores em idade ativa a participar do trabalho social, e os departamentos estatais relevantes foram responsáveis pela organização de trabalho para os novos trabalhadores. As mulheres, tal como os homens, foram alocadas para trabalhar em fábricas, empresas e instituições. Embora ainda houvesse diferenças salariais de gênero, a taxa de participação das mulheres no trabalho aumentou significativamente. A implementação dessa política fez das mulheres um importante

recurso laboral no país. Embora a proporção de mulheres empregadas tenha aumentado consideravelmente, mais de 90% delas trabalhavam principalmente para sustentar suas famílias e suas próprias vidas. Muitas mulheres rurais ficaram limitadas ao trabalho na terra, faltando de motivação e oportunidades para buscar a independência e participar na sociedade.

A reforma e abertura de 1978 representaram um ponto de viragem importante na história da participação das mulheres no trabalho na China. Neste ano, a lei exigia salários iguais para homens e mulheres por trabalho igual. O aumento das oportunidades de emprego e o desenvolvimento da educação feminina permitiram que as mulheres participassem de mais áreas de trabalho, e muitas mulheres rurais também tiveram oportunidades de se deslocarem, resultando em um aumento na taxa de participação feminina no trabalho. No entanto, ao mesmo tempo, novos problemas começaram a surgir, como discriminação profissional contra mulheres, desigualdade de gênero no trabalho e instabilidade no emprego. A crise de desemprego e as dificuldades de reemprego enfrentadas pelas mulheres na China tornaram-se bastante graves. Isso também afetou as famílias. Os estudos indicam que quanto mais longa a duração do desemprego feminino, maior a taxa de divórcio.

A educação tornou-se um fator decisivo para o trabalho feminino no final do século XX. A maioria das mulheres no mercado de trabalho qualificado possuía um bom histórico educacional e de experiência, e os empregos oferecidos eram relativamente estáveis, bem remunerados, com melhores condições de trabalho e oportunidades de promoção. Por outro lado, a maioria dos empregos oferecidos às mulheres com níveis educacionais mais baixos eram empregos instáveis, com baixos salários, condições ruins de trabalho e sem oportunidades de promoção. As mulheres com níveis educacionais mais altos, que trabalharam nas áreas de tecnologia, educação e saúde, viram seu status econômico e social se elevar continuamente. Em contrapartida, aquelas que ocuparam empregos de menor qualidade enfrentaram uma condição de dificuldade em termos de status social e econômico. Elas tinham dificuldade em ingressar no mercado de trabalho qualificado, o que tornava sua status social difícil de mudar. A socióloga chinesa Tong Xin apontou que, no início das mudanças sociais, as mulheres trabalhadoras perderiam

alguns benefícios devido à falta de recursos na sociedade. Apesar disso, ao vender sua força de trabalho de forma barata, elas também buscavam reestabelecer sua posição social por meio do aprimoramento de suas habilidades. Esse processo representou uma conscientização das mulheres no campo do trabalho.

Antes do século XX, semelhante à situação na China, o papel social das mulheres em Portugal era visto principalmente como o de esposas e mães. Mesmo que trabalhassem, eram consideradas apenas ajudantes dos seus maridos, em vez de profissionais remuneradas. Com o processo de industrialização, no início do século XX, algumas mulheres portuguesas começaram a integrar o mercado de trabalho, mas a proporção de mulheres entre os trabalhadores ainda era muito pequena. Após a Primeira Guerra Mundial, a indústria portuguesa floresceu, o número de trabalhadores aumentou, incluindo muitas mulheres. Naquela época, a maioria das mulheres trabalhava nas indústrias têxtil, de vestuário e de alimentos. Embora também houvesse mulheres em outras indústrias, elas enfrentavam resistência, pois o seu trabalho era visto como uma ameaça ao trabalho dos homens.

No início do século XX, as oportunidades de trabalho para as mulheres portuguesas eram bastante limitadas, especialmente sob a influência tradicional da Igreja Católica, que esperava que as mulheres assumissem mais responsabilidades familiares. Durante o regime de Salazar, embora as mulheres pudessem entrar no mercado de trabalho, a maioria delas estava concentrada em profissões tradicionais mais “femininas”, como educação e saúde. O objetivo do Estado Novo de fazer as mulheres retornarem à família impôs muitas restrições ao trabalho feminino. Um diploma de 1934 estipulava que, enquanto houvesse homens desempregados, não seria permitido o uso indevido da mão de obra barata de mulheres em muitas indústrias. O Estado Novo também proibiu as mulheres de trabalhar na administração local, nas carreiras diplomáticas, no sistema judicial e em postos de trabalho no Ministério das Obras Públicas. Tal como na China, as mulheres fizeram trabalhos semelhantes aos dos homens, mas receberam salários significativamente mais baixos. Ainda assim, a luta das mulheres portuguesas não terminou, e elas participaram cada vez mais no mercado de trabalho, a proporção de mulheres entre os trabalhadores aumentou constantemente. Após a Revolução de 25

de Abril de 1974, as transformações sociais em Portugal impulsionaram a igualdade de gênero, levando a um aumento significativo da participação feminina no trabalho, especialmente no setor público e na indústria de serviços. Desde então, o status das mulheres no trabalho melhorou de forma constante, embora a desigualdade salarial entre os gêneros ainda persisti.

2.3. Educação

As questões das mulheres sempre foram nada mais do que a independência econômica das mulheres, a participação política das mulheres, questões profissionais das mulheres, questões laborais das mulheres e questões educacionais das mulheres. No entanto, o problema fundamental é a questão da educação. A educação é o pré-requisito para resolver todos os problemas das mulheres.¹⁴

Ao revisitar a história das mulheres no século XX, não é difícil descobrir que o progresso e a emancipação das mulheres ocorreram simultaneamente com o avanço da educação feminina. Além dos fatores sociais e tradicionais primitivos, a razão pela qual a posição das mulheres era extremamente baixa nos primeiros tempos está amplamente ligada à ausência de educação feminina. Tanto na China quanto em Portugal, no início do século XX, o nível de educação das mulheres era muito baixo. A falta de oportunidades educacionais resultava na exclusão das mulheres de muitos empregos que exigiam conhecimento profissional e especializado, o que dificultava a independência econômica feminina, levando-as a depender dos maridos e a perder posição e autonomia dentro da família. A melhoria desse círculo vicioso começou com a gradual expansão da educação feminina. No século XX, a situação da educação feminina na China e em Portugal sofreu mudanças profundas significativas. O livro *História da Educação das Mulheres Chinesas*, escrito por Lei Liangbo, Chen Yangfeng e

¹⁴ Versão original: 历来妇女问题,不外女子经济独立问题、女子参政问题、女子职业问题、女子劳动问题、女子教育问题等等。而一切问题之首,乃教育问题,教育是解决女子一切问题的前提。(Lei, 1993, p.198)

Xiong Xianjun, apresenta em detalhes o desenvolvimento e a evolução da educação das mulheres chinesas desde os tempos antigos até o estabelecido da República Popular da China. Na China, no início do século XX, o confucionismo reforçava a ideia tradicional de que as mulheres não precisavam de receber educação escolar e apenas precisavam de aprender a servir os seus maridos, o que fez com que as mulheres fossem excluídas do sistema de educação formal.

A melhoria dessa situação começou no século XIX, quando a agressão das potências ocidentais forçou a China a assinar uma série de tratados desiguais, incluindo o privilégio de estabelecer escolas na China. O surgimento dessas escolas missionárias, embora tivesse o objetivo de disseminar o cristianismo na China, ofereceu às meninas a oportunidade de receber educação. A partir da Guerra do Ópio em 1840, a China mergulhou em um período de calamidades, mas, em meio a tanto infortúnio, também se abriu o caminho para o despertar da consciência feminina chinesa.

Em essência, as escolas para meninas eram instituições educacionais estabelecidas por potências ocidentais para difundir o cristianismo na China, no contexto de uma sociedade semicolonial e semifeudal. No entanto, teve um certo efeito positivo no desenvolvimento da educação moderna chinesa. A existência de escolas femininas constituiu uma alternativa na história moderna da educação chinesa e forneceu condições para o despertar da consciência feminina no século XX (Dong, 2019, p.19).

Após a fundação das escolas missionárias na China, embora o objetivo principal fosse mudar a fé dos chineses e controlar a sociedade através da religião, elas trouxeram benefícios para as mulheres chinesas. Muitas mulheres tiveram acesso a ideias avançadas do Ocidente e passaram a entender o conceito de igualdade de gênero, embora essa visão entrasse em forte conflito com as tradições chinesas.

Nesse período, as mulheres ocidentais também não possuíam o mesmo estatuto que os homens. A maioria das mulheres não tinha acesso à educação formal, e a educação feminina no Ocidente ainda estava em seus estágios iniciais. “Ou seja, tanto

no Oriente como no Ocidente, a educação feminina esteve sempre atrasada em relação à masculina (Dong, 2019, p.21).” O facto é que no início não havia diferença no nível educacional das mulheres na China e no Ocidente. As mulheres na época eram privadas de direitos econômicos e de uma educação verdadeira. A educação disponível para as poucas mulheres da classe alta era limitada a algumas artes e literatura, e os recursos educacionais entre os gêneros eram completamente desiguais. Naquela época, o objetivo da educação feminina no Ocidente era formar boas esposas e mães, o que também era o caso na China.

Por um longo tempo, uma minoria de pessoas defendeu a educação feminina, algumas mulheres de famílias intelectuais ou ricas alfabetizaram-se, mas o número era muito pequeno e todas estudavam em casa. As mulheres chinesas do passado não tinham os mesmos direitos educacionais do sexo oposto, mas isso não quer dizer que a sua educação fosse ignorada. Muito pelo contrário, a China atribuiu grande importância à educação feminina, não como um objetivo de obterem conhecimento e desenvolverem a inteligência, mas para aprenderem etiqueta e ética, e tornarem-se esposas que atendessem às exigências da sociedade patriarcal (Dong, 2019, p.22).

Na segunda metade do século XIX, com o estabelecimento de escolas femininas missionárias, mais mulheres chinesas receberam educação, e algumas delas foram financiadas por missionários para estudar no exterior. Os missionários na China promoveram ativamente a educação para meninas, defendendo a ideia avançada de que as mulheres deveriam receber a mesma educação que os homens e que elas tinham capacidade para desempenhar diversas funções profissionais. A divulgação dessas ideias avançadas teve um impacto muito positivo na educação feminina na China, estabelecendo as bases para o surgimento e o desenvolvimento da educação moderna para mulheres. A escola feminina fundada em 1844 pela missionária Mary Ann Aldersey em Ningbo, Zhejiang, que marcou o início da educação moderna para mulheres na China. A partir daí, as escolas femininas continuaram a se desenvolver, embora de forma lenta, mas constante, contribuindo positivamente para a educação feminina. No início do

século XX, surgiram as primeiras universidades que ofereciam educação superior para mulheres. Ao mesmo tempo, o número de mulheres que estudavam no exterior também aumentou. Essas escolas femininas tiveram um impacto profundo, preparando professores para o futuro da educação na China e formando a primeira geração de líderes do movimento de emancipação feminina no país. Durante esse período, alguns líderes chineses de pensamento progressista começaram a defender a igualdade de gênero, acreditando que o nível de educação das mulheres era um indicador importante da força nacional. Com o apoio desses defensores, a primeira escola feminina fundada por chineses foi estabelecida em 1898. Em 1907, o governo promulgou o Estatuto da Educação das Mulheres, reconhecendo oficialmente o direito das mulheres à educação escolar. Esta foi a primeira vez na história da China que o status legal das mulheres no acesso à educação foi aprovado, garantindo-lhes os mesmos direitos educacionais que os homens.

Com a Revolução de 1911 e o surgimento do Movimento da Nova Cultura, os ativistas dos direitos das mulheres começaram a defender o direito à educação para as mulheres, e as reformas educacionais foram gradualmente implementadas, o que chamando cada vez mais a atenção para a educação feminina. Durante este período, os intelectuais passaram a criticar o pensamento feudal, defendendo a igualdade de gênero e promovendo o acesso das mulheres à educação moderna. Após a fundação da República Popular da China em 1949, o governo implementou uma política de educação universal, garantindo o direito das mulheres à educação pela Constituição, o que resultou num grande aumento do nível de escolarização, especialmente nas áreas rurais. As campanhas de alfabetização dirigidas às zonas rurais contribuíram significativamente para a melhoria da taxa de alfabetização das mulheres. Com a Reforma e Abertura, o desenvolvimento econômico e a rápida urbanização aumentaram significativamente a participação das mulheres no ensino médio e superior. O desenvolvimento da educação feminina lançou as bases para o despertar da consciência feminina e para o movimento feminista no século XX, e também fornecer o suporte necessário em termos de talentos.

Quanto a Portugal, a situação é semelhante. Como mencionado anteriormente, no início do século XX, a situação da educação feminina em Portugal não era muito

diferente da situação da China. Em meados do século XVIII, intelectuais como Luís António Verney começaram a destacar a importância da educação para as mulheres. Paulo Guinote menciona na sua tese *A Educação No Feminino (Portugal, 1900-2000)* que os defensores da educação feminina (não apenas os feministas) apresentaram três tipos de argumentos. O primeiro é que as mulheres desempenham um papel fundamental na educação dos filhos, portanto, melhorar a educação das mulheres pode melhorar quase diretamente a educação dos homens e até melhorar toda a sociedade. O segundo defende que excluir as mulheres da educação é injusto e que as mulheres deveriam ser libertadas e o analfabetismo eliminado. O terceiro sustenta que, como cidadãs, que representam metade da população, se as mulheres não puderem receber educação, não serão capazes de praticar plena e ativamente os seus direitos civis. Esses pontos de vista na realidade são bastante semelhantes às ideias presentes no desenvolvimento da educação feminina na China. Embora nem todas essas ideias tenham surgido a partir de uma perspectiva focada nas mulheres ou em benefício direto delas, elas contribuíram para o progresso da educação feminina. A defesa da educação das mulheres, muitas vezes com o intuito de melhorar a sociedade ou a família, acabou desempenhando um papel crucial na ampliação das oportunidades educacionais para as mulheres.

Em comparação com a China, o processo de evolução da educação feminina em Portugal começou um pouco mais cedo. De acordo com os dados compilados por Paulo Guinote, em meados do século XIX, já existiam em Portugal algumas escolas onde as raparigas podiam frequentar e o número foi crescendo gradualmente. No entanto, até o início do século XX, a educação feminina em Portugal ainda se concentrava nas necessidades familiares, os cursos para as mulheres dedicavam-se à formação de mulheres para se tornarem esposas qualificadas. Os currículos oferecidos pelos conventos ou escolas particulares para as meninas portuguesas nessa época eram muito semelhantes aos da educação oferecida às meninas chinesas antes do século XX. As matérias incluíam provavelmente leitura, escrita, aritmética, costura, bordado e etiqueta. Além disso, existem ensinamentos cristãos, latim e inglês, que não estavam incluídos no conteúdo de ensino das meninas na China naquela época. As meninas da nobreza tinham acesso à variedade mais ampla de disciplinas, também semelhante à

China, que incluíam o estudo de instrumentos musicais, canto, etc. Além disso, inclui também os cursos de italiano e francês em Portugal. O objetivo fundamental de todos os cursos era educar as meninas para que se tornem esposas bem-educadas, elegantes e excelentes para se casar com um bom marido. Apesar disso, até ao final do século XIX, os dados sobre o número de homens e mulheres matriculados no ensino primário mostravam que a proporção de mulheres portuguesas que frequentavam o ensino primário era ainda menos de metade do número total de alunos. Por isso, Guinote conclui que, de maneira natural, até o final do século XIX, as mulheres estavam praticamente ausentes nos demais níveis de ensino além do primário.

Com este panorama, é natural que a presença feminina em outros graus de ensino se mantivesse inexistente ou meramente residual até final do século XIX. O sistema de ensino secundário do liberalismo quando é criado nas décadas de 30 e 40 não tem de forma alguma as mulheres no seu pensamento, sendo dirigido exclusivamente a um público masculino (Guinote, 2006, p.279).

No início do século XX, a situação começou a melhorar. Em 1906, a primeira escola secundária oficial para meninas foi criada em Portugal. Além das mesmas disciplinas dos homens, como matemática, língua e literatura portuguesa, física e ciências naturais e francês, ainda existem cursos especiais relacionados às tarefas domésticas na escola, o que oferecidas para preparar as meninas para serem esposas e mães. Apesar disso, foi um grande avanço no campo da educação feminina. Após a fundação da República Portuguesa em 1910, as reformas seculares promoveram gradualmente o desenvolvimento da educação feminina. Em julho de 1918, os cursos especiais para mulheres foram abolidos, e foi criado o Instituto Feminino de Educação e Trabalho, que oferecia cursos para o desenvolvimento de carreiras profissionais femininas. Embora as oportunidades educacionais tenham aumentado, durante a ditadura de Salazar, o Estado impôs um controle rigoroso sobre a educação feminina, a educação feminina voltou a ser dirigida principalmente para funções domésticas, enfatizando os seus deveres tradicionais como esposas e mães. Nesse período, a educação feminina era bastante conservadora, enfatizando a ética familiar, a educação religiosa e a economia

doméstica, com o objetivo principal de capacitar as mulheres na gestão das tarefas domésticas, cuidado dos filhos e apoio aos maridos. Esses currículos limitaram significativamente as escolhas profissionais das mulheres.

Apesar disso, a educação feminina em Portugal ainda apresentava uma tendência positiva de desenvolvimento na época. Em 1960, o nível de educação das mulheres em Portugal era quase equivalente ao nível dos homens. O número das mulheres no ensino superior também estava a aumentar gradualmente. Pimentel aponta que, em 1940, a participação feminina no ensino superior era apenas de 16,5%, mas em 1960/61, aumentou para 29,1%. Embora as faculdades frequentadas por mulheres fossem maioritariamente faculdades de Letras e de Farmácia e muitas não tenham concluído os seus estudos, já demonstrava um progresso na educação feminina. Após a Revolução dos Cravos em 1974, a educação das mulheres melhorou significativamente. As reformas democráticas e educacionais permitiram que as mulheres ocupassem gradualmente mais espaço no sistema educacional, especialmente no ensino médio e superior. Em comparação com o passado, as mulheres passaram a ter uma escolha de cursos mais ampla, abrangendo áreas como ciências, tecnologia, literatura e outras áreas. As mulheres educadas ganharam mais opções no mercado de trabalho, e suas escolhas profissionais já não se limitaram aos papéis tradicionais e tornaram-se mais diversificadas, o que também melhorou o estatuto social das mulheres.

Embora a situação das mulheres chinesas e portuguesas no século XX tenha sido afetada por diferentes ambientes culturais, políticos e sociais, as experiências semelhantes em termos de família e casamento, trabalho e educação refletem a tendência global comum da luta pela igualdade de gênero. Embora os seus progressos sejam diferentes em muitos aspetos, os direitos das mulheres foram gradualmente a ser reconhecidos pela lei e pela sociedade, tanto na China como em Portugal. Depois de compreender as mudanças e transformações da história das mulheres do século XX, teremos uma compreensão mais profunda de tudo o que as escritoras vivenciaram, pensaram, expressaram, lamentaram e esperaram.

3. Escritoras no Século XX: Crescendo em Dificuldades, Emergindo em Opressão

We must make allowance for the complex and unstable process whereby discourse can be both an instrument and an effect of power, but also a hindrance, a stumbling-block, a point of resistance and a starting point for an opposing strategy. Discourse transmits and produces power; it reinforces it, but also undermines and exposes it, renders it fragile and makes it possible to thwart it (Foucault, 1998, p.101).

Michel Foucault acreditava que onde há discurso, há poder. O poder é a força dominante onipresente no funcionamento do discurso, e o poder social e político opera sempre através do discurso. Historicamente, o problema das mulheres tem sido muitas vezes o problema da falta de auto-discurso e expressão. A exigência das mulheres por uma posição discursiva está intimamente relacionada com a sua busca pela subjetividade. O processo de luta das mulheres pelo direito de escrever é também um processo de despertar da autoconsciência. Quando as mulheres não podem narrar suas próprias histórias, tornam-se apenas símbolos sem alma, parasitando nos textos narrativos masculinos. Somente quando as mulheres se expressam e falam por si mesmas, em vez de serem faladas pelos outros, é que as experiências femininas obscurecidas pelo discurso centrado no homem podem ser registradas e confirmadas. A escrita das mulheres não pode ser separada dos papéis sociais de gênero, e há inevitavelmente diferenças entre as mulheres na escrita dos homens e na escrita própria das mulheres. É inegável que, para evitar serem afetadas pelo “preconceito literário”, algumas escritoras tiveram de se esforçar para se afastar das características da escrita feminina, imitar o discurso masculino e até publicar sob pseudônimos e identidades masculinas. No entanto, essa escolha de adotar um tom masculino na escrita para evitar o desprezo e o esquecimento, também representa a luta das escritoras para deixar sua própria voz registrada, e não pode ser separada das suas identidades e experiências femininas.

A escrita feminina busca trazer as experiências de vida individuais para a literatura, estabelecendo-as como um caminho importante para afirmar a subjetividade feminina. As experiências pessoais das escritoras e os contextos históricos em que viveram são inseparáveis da sua escrita e intrinsecamente ligados às suas obras; ou seja, essas vivências determinam sua escrita. Portanto, antes de analisar e comparar as obras representativas, é indispensável estudar as biografias e os contextos históricos das escritoras selecionadas.

3.1. Xiao Hong (1911-1942)

Como uma das escritoras mais importantes da literatura chinesa e uma das escritoras representativas do século XX na China, Xiao Hong é conhecida como a “Deusa Literária da década de 1930 da China” e uma das “Quatro Mulheres Talentosas da República da China”¹⁵. A característica de que as experiências de vida individuais das escritoras determinam as particularidades das suas obras literárias manifesta-se de forma plena nas obras de Xiao Hong. Toda a sua vida foi registrada ou representada nas suas obras: desde suas próprias vivências até aquilo que viu, ouviu e sentiu, ela transformou tudo isso em palavras, eternizando-as na literatura imortal que se tornou um registo autêntico não apenas da condição feminina da época, mas também da era em que viveu.

Xiao Hong (1911-1942), cujo nome original era Zhang Naiying, nasceu numa família rica de proprietários de terras profundamente patriarcal, sendo a mais velha de quatro filhos (um rapaz e três raparigas). Influenciada pela nova cultura trazido pelo Movimento de 4 de Maio, Xiao Hong, insatisfeita com o casamento arranjado que seguia o princípio de “bem-adaptado em status social e económico”, fugiu de casa aos 20 anos e passou a vida inteira em busca de liberdade e amor. No entanto, a resistência de Xiao Hong foi sem dúvida um desafio às normas e costumes da sociedade tradicional da China da

¹⁵ As “Quatro Mulheres Talentosas da República da China” incluem: a poetisa, escritora, pioneira do movimento feminista na China e precursora da educação feminina chinesa, Lü Bicheng; a escritora Xiao Hong; a escritora, ativista revolucionária Shi Pingmei; e a escritora Zhang Ailing (Eileen Chang).

época. Num tempo em que os costumes sociais ainda não eram abertos e até cheios de guerras, a resistência dela, que à frente de sua época, destinou-a a uma existência trágica e solitária.

A vida de exílio depois de fugir de casa, várias experiências infelizes no amor e no casamento, várias experiências traumáticas de parto, tudo isso lhe trouxe um sofrimento indelével. Estas vivências não só fizeram com que Xiao Hong prestasse mais atenção à dor do parto feminino, mas também a levaram a incorporar conscientemente a escrita sobre o corpo feminino nas suas obras, reivindicando o direito à expressão das mulheres. Xiao Hong integrou os seus sofrimentos e reflexões sobre a vida nas suas obras, criando uma série de personagens femininas vibrantes. Ao narrar as condições de sobrevivência dessas mulheres, ela subverteu o elogio tradicional do papel da mãe tanto na sociedade tradicional quanto na literatura clássica chinesa, evidenciando também a sua aversão à maternidade.

“Entre o grupo de literatos chineses, Xiao Hong é uma exceção. Nenhum escritor suportou a dor da fome e do frio como ela; nenhum escritor foi humilhado, do corpo ao espírito, como ela; nenhum escritor foi tão isolado pela sociedade, sem quase nenhum parente ou amigo ao seu lado, caindo num estado de total solidão como ela.”¹⁶

Xiao Hong, profundamente marcada pelo sofrimento, extraiu da realidade os materiais para a sua escrita e, expressou seus sentimentos sobre a vida quotidiana por meio de uma escrita corporal exclusiva. Com um estilo realista, criou retratos vivos das pessoas das classes mais baixas atormentadas pelas dificuldades da vida, exprimindo plenamente as suas denúncias e protestos contra os sofrimentos físicos e emocionais enfrentadas pelas mulheres. Em 1946, quatro anos após a morte de Xiao Hong, Mao

¹⁶ Versão original: 在中国文人集团中，萧红是一个异数。没有一个作家，像她一样经受饥寒交迫的痛苦；没有一个作家，像她一样遭到从肉体到精神刑罚般的凌辱；也没有一个作家，像她一样被社会隔绝，身边几乎没有一个属于自己的亲人和朋友，而陷于孤立。(Lin, 2009, p.233)

Dun¹⁷, com sentimentos complexos, escreveu as seguintes palavras no prefácio de *Hulanhe Zhuan (A História do Rio Hulan)*:

*Para quem já depositou belas esperanças na vida, mas ficou repetidamente “desiludida”, a solidão é inevitável; para alguém que tem confiança nas suas próprias capacidades e grandes planos ambiciosos para seu trabalho, mas que, ao mesmo tempo, sufocando pelo amargor da vida, sentindo-se abatido e incapaz de se recuperar, a inquietação e a angústia tornam a solidão ainda mais intensa. Quando alguém espiritualmente solitário percebe que a luz de sua vida está prestes a se apagar, sem chance de “reparar” nada, o sofrimento dessa solidão que sente talvez seja indescritível. E a morte tão solitária dela tornou-se um pesado fardo emocional para mim: desejava esquecê-la, mas não consigo, e também não tenho coragem de esquecê-la tão facilmente.*¹⁸

No início do século XX, muitas escritoras chinesas dedicaram-se a remover características femininas de sua escrita, buscando alcançar o que se considerava um “âmbito mais elevado”. Durante os períodos de guerra, temas como nação, guerra e sentimentos patrióticos eram vistos como assuntos literários mais nobres. Nesse contexto, enquanto a voz feminina foi negligenciada e as narrativas femininas eram ignoradas, a escrita feita por mulheres não recebeu a atenção significativa no meio literário.

Estabelecer uma verdadeira voz feminina, expressar as demandas internas das mulheres, destacar suas experiências individuais de vida,

¹⁷ Mao Dun: Shen Dehong (1896-1981), mais conhecido pelo pseudônimo de Mao Dun, foi um romancista, ensaísta, jornalista, dramaturgo, crítico literário e cultural chinês.

¹⁸ Versão original: 对于生活曾经寄以美好的希望但又屡次“幻灭”了的人，是寂寞的；对于自己的能力有自信，对于自己工作也有远大的计划，但是生活的苦酒却又使她颇为悒悒不能振作，而又因此感到苦闷焦躁的人，当然会加倍的寂寞；这样精神上寂寞的人一旦发觉了自己的生命之灯快将熄灭，因而一切都无从“补救”的时候，那她的寂寞的悲哀恐怕不是语言可以形容的。而这样的寂寞的死，也成为我的感情上的一种沉重的负担，我愿意忘却，而又不能且不忍轻易忘却。(Mao, 2001)

*emoção e existência é uma tarefa extremamente difícil. Trata-se de um trabalho realizado dentro de uma estrutura cultural ampla, que depende dos frutos da revolução cultural e exige uma transformação cultural como princípio.*¹⁹

A escrita de Xiao Hong, sem dúvida, foi um sucesso nesse sentido. Embora inicialmente tenha sido classificada como uma escritora da resistência anti japonesa devido ao sentimento nacionalista presente em *Sheng Si Chang (O Campo da Vida e da Morte)*²⁰, o feminismo nas suas obras é difícil de ignorar. Através das descrições especiais e delicadas das mulheres e as descrições físicas, as obras delas foram reconhecidas por estudiosos e críticos literários posteriores.

Na realidade, o feminismo é o tema mais comum nas obras de Xiao Hong, com exceção de Ma Bole. Em sua própria vida pessoal, Xiao Hong foi uma vítima da sociedade patriarcal que tratava as mulheres como brinquedos dos homens. Por isso, não é surpreendente que discursos feministas sejam frequentemente encontrados nas suas obras. A atitude anti masculina de Xiao Hong aparece nas obras sob duas formas: uma direta e única, muitas vezes expressa por gritos; e outra, mais indireta e extremamente eficaz. Nessa abordagem, suas obras apresentam protagonistas femininas em situações de sofrimento, permitindo que os leitores percebam gradualmente a posição inferior e lamentável das mulheres na sociedade centrada nos homens. Por exemplo, no conto Niu Che Shang²¹ (No carro de boi), a personagem Wu Yun é vítima da incapacidade de seu marido de sustentar a família. Em Shan Xia (Abaixo da montanha), a mulher mancando e sua filha são ambas abandonadas pelo marido. No livro

¹⁹ Versão original: 建立真正的女性话语，表达女性的内在诉求，突现女性的个体生存经验、情感经验和生命经验，是异常艰巨的任务，它要在庞大的文化框架中进行，要借重文化革命的成果，以文化的突破为前提。(Ran, 2003, p.1)

²⁰ Chinês: 生死场

²¹ Chinês: 牛车上

*Qiao*²² (*A Ponte*), há vários contos que retratam histórias de mulheres maltratadas. Além disso, em *Sheng Si Chang (O Campo da Vida e da Morte)* e *Hulanhe Zhuan (A História do Rio Hulan)*, encontram-se capítulos vívidos que descrevem mulheres sendo cruelmente oprimidas por homens.²³

Ao falar das obras de Xiao Hong e dos estudos posteriores sobre ela, a contribuição do tradutor americano Howard Goldblatt (nome chinês: Ge Haowen) não pode ser ignorada. Como tradutor para o inglês de muitas das obras de Xiao Hong, Goldblatt dedicou-se profundamente ao estudo dela. Desde a sua tese de doutorado até *Xiao Hong Ping Zhuan (Biografia Crítica de Xiao Hong)*²⁴ que escrita em chinês, ele desenvolveu uma pesquisa rica e detalhada sobre Xiao Hong e sua obra. Goldblatt destacou que, além de Lu Xun²⁵, apenas Xiao Hong, entre os escritores modernos chineses no período do Movimento de 4 de Maio, desfruta de uma reputação tão duradoura. Ele argumenta que a razão pela qual as obras de Xiao Hong, produzidas em sua breve vida, continuam a atrair um público amplo é resultado de fatores complexos, dos quais parte está relacionada às suas experiências de vida. Como uma mulher, seus temas inevitavelmente abordaram todos os aspetos da vida feminina. Nascida e criada no nordeste da China, Xiao Hong viveu sob as influências históricas, políticas e culturais da época, enfrentando inúmeras adversidades, como guerras e fugas, até morrer tragicamente em Hong Kong devido a um diagnóstico médico equivocado. Além disso, Goldblatt apontou que, os homens na sua vida tiveram impactos profundos sobre ela,

²² Chinês: 桥

²³ Versão original: 事实上，女权主义在萧红的工作中，除《马伯乐》之外，是最常见的题材。在萧红个人生活方面，她本身就是个以女性为玩物的男性中心社会中的受害者。因此像这种女权主义的论调，在她的作品中屡见不鲜是不足为奇的。萧红的反男性态度在她的作品中，以下列两种姿态出现：一种是直接的、独特化的，常以大吼大叫来表现；另一种是比较间接而且非常有效的方法。在作品中，以哀怜的女性为主角，让读者自己一步一步领会到女性在以男性为中心的社会里所占的可怜卑下的地位。例如《牛车上》一文中的五云嫂，是她丈夫无能维持家庭生计下的受害者。

《山下》中，那瘸腿女人和她的女儿被丈夫遗弃。在《桥》一书中，有几篇都是描写女人被欺侮的故事。此外在《生死场》和《呼兰河传》两书中，也都有生动有力的章节，描述女性在男性手下受摧残的情形。(Goldblatt, 2019, p219)

²⁴ Chinês: 萧红评传

²⁵ Lu Xun: Zhou Shuren (1881-1936), conhecido pelo pseudônimo de Lu Xun, foi um escritor famoso chinês, representante máximo do Movimento 4 de Maio. Ele é considerado o pai da literatura moderna na China.

contribuindo para o caráter trágico e dramaticidade da sua vida. No entanto, é a diversidade de suas obras que constitui o principal fator.

O fator mais determinante para que um escritor tenha impacto duradouro é sua capacidade de fazer suas obras ressoarem com leitores de diferentes épocas. A diversidade das obras de Xiao Hong é algo raro com que poucos escritores modernos podem se comparar. Ela escreveu o autobiográfico Hulanhe Zhuan (A História do Rio Hulan), que se destaca por sua linguagem simples, mas singularmente cativante; o romance irônico Ma Bole²⁶; a pantomima Minzu Hun - Lu Xun²⁷ (A Alma da Nação - Lu Xun), e textos profundamente comoventes, como Huiyi Lu Xun Xiansheng²⁸ (Recordações do Sr. Lu Xun), e sua autobiografia em estilo de ensaio, Shang Shi Jie²⁹ (Rua do Comércio), etc. Vários escritores contemporâneos chineses, como Wang Anyi, Hong Ying, Chi Zijian e Zhang Jie, já reconheceram que Xiao Hong foi sua maior influência, o que atesta a relevância e o impacto da sua produção literária. É possível imaginar que, no futuro, ainda mais escritores continuarão a reconhecer sua influência.³⁰

As adversidades de sua vida, os trágicos resultados da sua busca pelo amor livre, a desilusão com a esperança de uma vida conjugal feliz e a opressão sofrida tanto pelos homens quanto pela sociedade forneceram a Xiao Hong uma fonte inesgotável de inspiração literária. Suas experiências de vida diferenciaram seu estilo das obras de outras escritoras. Entre muitas obras delas, Xiao Hong explorou temas relacionados à

²⁶ Chinês: 马伯乐

²⁷ Chinês: 民族魂—鲁迅

²⁸ Chinês: 回忆鲁迅先生

²⁹ Chinês: 商市街

³⁰ Versão original: 但一个作家能有持久的影响力, 最重要的因素还是她的作品能与各个时代的读者产生共鸣。萧红作品的多样性是现代作家极少可以与之相比的, 她写过自传性的《呼兰河传》, 语言朴实却又具有独特魅力; 讽刺小说《马伯乐》, 哑剧《民族魂—鲁迅》, 更有感人肺腑的文章如《回忆鲁迅先生》及散文式的自传《商市街》, 等等。当代中国有不少作家自承受到最大的影响来自萧红(如王安忆、虹影、迟子建、张洁等), 这更是为萧红的写作成就做见证。可以想象未来还会有更多作家如是说。(Glodblatt, 2019, p.2)

opressão feminina, como em *Sheng Si Chang (O Campo da Vida e da Morte)*, *Hulanhe Zhuan (A História do Rio Hulan)* e *Wang A Sao De Si*³¹ (*A Morte de Wang A Sao*), nas quais as narrativas frequentemente se concentram em personagens femininas, retratando as pressões e perseguições enfrentadas por mulheres rurais. Ela também demonstrou habilidade ao integrar suas próprias vivências nas personagens femininas das suas histórias. Por exemplo, em *Sheng Si Chang (O Campo da Vida e da Morte)* e *Qier*³² (*A Criança abandonada*), as experiências de gravidezes fora do casamento das personagens Jin Zhi e Qin refletem diretamente a própria experiência da autora. Adicionalmente, Xiao Hong criou nas obras diversas personagens que expressam uma forte consciência de resistência, como se observa em *Xiaocheng Sanyue*³³ (*Março na Pequena Cidade*), *Kan FengZheng*³⁴ (*Observando Pipas*) e *Sheng Si Chang (O Campo da Vida e da Morte)*, nas quais figuras como a Tia Cui, que busca o amor, e as camponesas, que resistem à opressão, expressam uma profunda consciência feminista.

Além disso, a escrita de Xiao Hong não se limita apenas aos temas de amor romântico entre homens e mulheres, que são frequentemente abordados na literatura de autoria feminina. Sua profunda compaixão pelos povos das camadas mais baixas da sociedade e seu amor pela pátria também se refletem de forma destacada nas suas obras.

*Ela conectou o destino trágico pessoal às condições sociais de sua época. Elevou essa percepção de destino ao nível de uma consciência nacional. Pensou nas origens do sofrimento humano, especialmente sobre o destino amargo das pessoas comuns das camadas mais baixas da sociedade. Assim, encontrou na literatura uma arma especial.*³⁵

³¹ Chinês: 王阿嫂的死

³² Chinês: 弃儿

³³ Chinês: 小城三月

³⁴ Chinês: 看风筝

³⁵ Versão original: 将个人的悲剧命运和当时的社会紧密地联系在一起。将这种命运的体悟上升的民族的高度。思考人类社会，尤其是下层普通百姓的悲苦命运的根源。于是她找到文学这一特殊的武器。(He, 2014, p.5)

O que Xiao Hong buscava realizar era exatamente a missão histórica que Lu Xun havia proposto: escrever de maneira verdadeira e histórica sobre a ponte entre o “individualismo” e o “coletivismo” da nossa nação e do nosso povo. A contribuição histórica de Xiao Hong reside precisamente nesse ponto.³⁶

Suas obras também não se limitaram, como as dos contemporâneos dela, a divulgar mensagens políticas, mas concentraram-se mais em expressar seus próprios sentimentos sobre pessoas e coisas. Por isso, tiveram uma influência mais profunda e duradoura ao longo do tempo.

Suas obras transcendem o tempo e o espaço. Portanto, as obras de Xiao Hong são mais humanas e fascinantes do que as dos contemporâneos dela. Como suas obras não estão limitadas a uma temporalidade específica, elas adquiriram “durabilidade” e “familiaridade”. Foi precisamente por essa “durabilidade” e “familiaridade” que suas obras aproximaram, gradualmente, os leitores da autora.³⁷

3.1.1. Infância, Avô e o Jardim

Em 1 de Junho de 1911, Xiao Hong nasceu no distrito de Hulan, cidade de Harbin, província de Heilongjiang, o que localizada no nordeste da China. A situação da sua família era considerada rica na época. No livro *Hulanhe Zhuan (A História do Rio Hulan)*, ela descreveu a casa da sua família, que tinha mais de trinta compartimentos e vários dos quais foram alugados a outros. O pátio da casa era muito grande e parecia deserto porque há pouco moradores. Xiao Hong passou a infância com o seu avô aqui, a

³⁶ Versão original: 萧红所要完成的，正是鲁迅曾经提出过的历史任务：真实地、历史地写出 我们的民族、人民从「个人主义」到「集团主义」其间的桥梁。萧红的历史贡献也在这里。(Qian, 1982, p.234)

³⁷ 她的作品是超越时间和空间的。因此萧红的作品要比她同时代作家的作品更富人情味，且更能引人入胜。由于萧红的作品没有时间性，所以她的作品也就产生了“持久力”和“亲切感”。就是她作品中的这种“持久力”和“亲切感”，逐渐拉近了读者与作者之间的距离。(Glodblatt, 2019, p.245)

convivência com avô foi uma recordação das suas poucas lembranças felizes. Ela cresceu num ambiente acadêmico. Seu pai era um inspetor escolar, seu avô sabia muitos poemas e foi seu primeiro professor. Xiao Hong era a primeira criança da família, seu irmão era alguns anos mais novo que ela, então ela não teve muitos companheiros quando era jovem. Embora seja a primeira filha dos pais, por ser menina, os pais e a avó não gostavam muito dela e a tratavam com indiferença. Em *Jiazu Yi Wai De Ren (Pessoas Fora da Família)*³⁸, Xiao Hong admitiu que tinha muito medo da mãe. Ela relatou que sua mãe frequentemente a agredia, chegando até a atirar pedras contra ela. Em outros textos, Xiao Hong também a descreveu como uma mulher de “palavras e expressões cruéis”.

Quando ela tinha oito anos, sua mãe morreu. Após sua morte, o temperamento de seu pai mudou muito e ficava frequentemente irritado. Logo depois, seu pai se casou novamente. Embora sua madrasta não a batesse ou repreendesse, ela tratava Xiao Hong com grande frieza. Goldblatt destacou que, embora seja difícil determinar o impacto psicológico que a mãe e a avó tiveram sobre Xiao Hong, a insatisfação em relação ao pai exerceu uma enorme influência sobre ela.

“Ela odiava profundamente o pai, indiferente, ganancioso, mesquinho e cruel. Durante o período mais difícil que passou em Harbin, ela encontrou o irmão, que implorou para que ela voltasse para Hulan. Ela respondeu: ‘Não posso voltar para uma casa como aquela. Não quero depender de um pai que está em completo antagonismo comigo...’. A insatisfação com o pai, que já havia sido diretor do departamento de educação local e presidente da câmara de comércio, foi a raiz do cinismo que aparecia nas suas obras posteriores. O conflito entre pai e filha também alimentou sua revolta extrema contra os costumes

³⁸ Chinês: 《家族以外的人》

prejudiciais da tradição chinesa, incluindo a supremacia masculina e o sistema de casamento arranjados pelos pais.”³⁹

Apenas o avô a adorava muito, e Xiao Hong também amava profundamente o avô. Quando seu avô plantava vegetais, flores e criava galinhas e patos no quintal, ela sempre o acompanhava, ajudando ou brincando com ele. O amor do avô preencheu a infância de Xiao Hong, permitindo que ela crescesse como uma pessoa gentil, viva, cheia de compaixão e apaixonada pela beleza e pela natureza. No ensaio *Yongjiu De Chongjing He Zhuqiu (Eterna Aspiração e Busca)*⁴⁰, Xiao Hong escreveu:

“Meu avô frequentemente colocava suas mãos enrugadas nos meus ombros e depois na minha cabeça, enquanto eu ouvia sua voz ao meu lado: ‘Cresça rápido! Quando crescer, tudo ficará melhor.’ Aos 20 anos, fugi da casa do meu pai e, desde então, tenho levado uma vida errante. Eu cresci, mas nada ficou ‘melhor’. Contudo, foi com meu avô que aprendi que, além do frio e do ódio, a vida também pode conter calor e amor. Por isso, sigo em direção a esse ‘calor’, com eterna aspiração e busca.”⁴¹

Hulanhe Zhuan (A História do Rio Hulan) não é uma autobiografia no sentido estrito, muitas das memórias narradas no livro são fragmentadas e incoerentes. Esta obra autobiográfica escrita por Xiao Hong já próxima da meia-idade, mistura uma “narrativa infantil” baseada na perspectiva da criança com uma “narrativa retrospectiva” de um ponto de vista adulto. Nesta obra, apenas no terceiro capítulo, quando a autora descreve de forma vívida e detalhada a vida que compartilhava com o avô durante a

³⁹ Versão original: 但她对她那位漠不关心而又贪婪、小气、残酷的父亲，却是深恶痛绝的。她后来在哈尔滨最潦倒的一段日子中曾遇到她弟弟，弟弟恳求她返回呼兰，她回答说：“那样的家我是不能回去的，我不愿意受和我站在两极端的父亲的豢养……”对于曾经做过当地教育局长和商会会长的父亲的不满，是她日后作品中所表现的那种愤世嫉俗的根源。父女的不和也使她产生对中国传统遗毒男权至上，以及“父母之命，媒妁之言”的婚姻制度的极端愤慨。(Glodblatt, 2019, pp.8-9)

⁴⁰ Chinês: 永久的憧憬和追求

⁴¹ Versão Original: 祖父时时把多纹的两手放在我的肩上，而后放在我的头上，我的耳边便响着这样的声音：“快快长吧！长大就好了。”二十岁那年，我就逃出了父亲的家庭，直到现在还是过着流浪的生活。“长大”是“长大”了，而没有“好”。可是从祖父那里，知道了人生除掉了冰冷和憎恶而外，还有温暖和爱。所以我就向这“温暖”的方向，怀着永久的憧憬和追求。(Xiao, 2020)

infância, as memórias narradas são relativamente claras e coerentes, sem quaisquer memórias traumáticas. Tal como a vida de Xiao Hong, este capítulo é diferente dos outros capítulos do livro, cheio de cores frescas e vibrantes.

Na pequena cidade de Hulan, morava o meu avô.

Quando nasci, ele já tinha mais de sessenta anos. Quando cheguei aos quatro ou cinco, ele já estava próximo dos setenta.

Na minha casa, havia um grande jardim. Nesse jardim, havia de tudo: abelhas, borboletas, libélulas e gafanhotos. Entre as borboletas, havia as brancas e as amarelas, que eram bem pequenas e pouco chamativas. As mais bonitas eram as grandes borboletas vermelhas, com o corpo coberto de pó dourado.

As libélulas brilhavam em tons dourados, os gafanhotos eram verdes, e as abelhas voavam zumbindo, cobertas de pelos macios. Quando pousavam numa flor, pareciam pequenas bolas de pelúcia, gordas e redondas, que ficavam imóveis.

O jardim era luminoso e radiante, com o vermelho, com o verde – tudo fresco, bonito e cheio de vida.⁴²

(...)

O avô passava o dia inteiro no jardim, e eu o acompanhava. Ele usava um grande chapéu de palha, eu usava um pequeno chapéu de palha. Quando o avô plantava flores, eu também plantava flores; quando ele arrancava ervas daninhas, eu também arrancava ervas daninhas. Quando o avô semeava repolho, eu o seguia de perto, nivelando com os pés os buracos onde as sementes foram plantadas. Mas não fazia

⁴² Versão original: 呼兰河这小城里边住着我的祖父。

我生的时候，祖父已经六十多岁了，我长到四五岁，祖父就快七十了。

我家有一个大花园，这花园里蜂子、蝴蝶、蜻蜓、蚂蚱，样样都有。蝴蝶有白蝴蝶、黄蝴蝶。这种蝴蝶极小，不太好看。好看的是大红蝴蝶，满身带着金粉。

蜻蜓是金的，蚂蚱是绿的，蜂子则嗡嗡地飞着，满身绒毛，落到一朵花上，胖圆圆地就和一个小毛球似的不动了。

花园里边明晃晃的，红的红，绿的绿，新鲜漂亮。(Xiao, 2001)

*isso direito: pisava de um lado e de outro, só brincava de qualquer jeito. Às vezes, em vez de cobrir as sementes com terra, eu acabava chutando-as para longe.*⁴³

(...)

O sol no jardim era enorme, e o céu era incrivelmente alto. A luz do sol irradiava tão intensamente que era difícil abrir os olhos. Brilhava tanto que as minhocas não ousavam sair da terra, e os morcegos não se atreviam a voar para fora dos lugares sombrios. Tudo sob o sol era saudável e bonito. Até as árvores grandes pareciam vibrar ao serem tocadas, e ao gritar, parecia que o muro de terra respondia.

As flores desabrochavam como se tivessem despertado do sono. Os pássaros voavam como se estivessem ascendendo aos céus. Os insetos cantavam como se estivessem conversando. Tudo parecia vivo, cheio de habilidades infinitas, capaz de fazer o que quisesse. Tudo era livre. As abóboras, se quisessem subir no caramanchão, subiam; se quisessem escalar o telhado, escalavam. Os pepinos, se quisessem abrir uma flor, abriam; se quisessem dar frutos, davam. Se não quisessem fazer nada, nem florescer nem frutificar, ninguém perguntava nada. O milho crescia até a altura que desejava. Se quisesse crescer até o céu, ninguém o impedia. As borboletas voavam à vontade. Num momento, um par de borboletas amarelas surgia sobre o muro, e logo em seguida, uma borboleta branca voava para longe. De onde vinham e para onde iam? Nem o sol sabia.

Só o céu, que era profundamente azul, tão alto e tão vasto.

Mas quando as nuvens brancas apareciam, grandes e fofas, pareciam prata ornamentada com flores, tão baixas que passavam sobre a

⁴³ Versão original: 祖父一天都在后园里边，我也跟着祖父在后园里边。祖父戴一个大草帽，我戴一个小草帽；祖父栽花，我就栽花；祖父拔草，我就拔草。当祖父下种，种小白菜的时候，我就跟在后边，把那下了种的土窝，用脚一个一个地溜平，哪里会溜得准，东一脚的、西一脚地瞎闹。有的把菜种不单没被土盖上，反而把菜子踢飞了。(Xiao, 2001)

cabeça do avô, quase encostando ao seu chapéu de palha. Quando me cansava de brincar, eu procurava uma sombra debaixo da casa para dormir. Não precisava de almofada cervical nem de esteira, apenas colocava o chapéu de palha sobre o rosto e adormecia⁴⁴.

Xiao Hong descrevia seu avô com uma delicadeza e suavidade impressionantes. Ela escrevia sobre os pequenos momentos compartilhados com ele, como as brincadeiras no jardim, as lições de poesia e as comidas preparadas por ele. Ela escrevia sobre como o avô gostava das crianças, sobre como ele brincava com as crianças, como cuidava cuidadosamente do jardim e como cuidava com paciência e atenção dela. Quando Xiao Hong se lembrou de tudo isso, parecia que todos os infortúnios de sua vida haviam sido apagados, restando apenas uma terna sensação de amor.

O avô passava os dias livremente, sem pressa nem obrigações; eu pensava: ainda bem que eu já cresci, que já tenho três anos, senão como ele seria solitário. Eu já sabia andar, já sabia correr. Quando eu ficava cansada e não conseguia mais andar, o avô me carregava; quando andava, ele segurava minha mão. O dia inteiro, dentro e fora de casa, ele nunca se separava de mim. E como o avô passava a maior parte do tempo no jardim, eu também passava meu tempo lá.⁴⁵

⁴⁴ Versão original: 太阳在园子里是特大的，天空是特别高的，太阳的光芒四射，亮得使人睁不开眼睛，亮得蚯蚓不敢钻出地面来，蝙蝠不敢从什么黑暗的地方飞出来。是凡在太阳下的，都是健康的、漂亮的，拍一拍连大树都会发响的，叫一叫就是站在对面的土墙都会回答似的。花开了，就像花睡醒了似的。鸟飞了，就像鸟上天了似的。虫子叫了，就像虫子在说话似的。一切都活了。都有无限的本领，要做什么，就做什么。要怎么样，就怎么样。都是自由的。倭瓜愿意爬上架就爬上架，愿意爬上房就爬上房。黄瓜愿意开一个谎花，就开一个谎花，愿意结一个黄瓜，就结一个黄瓜。若都不愿意，就是一个黄瓜也不结，一朵花也不开，也没有人问它。玉米愿意长多高就长多高，它若愿意长上天去，也没有人管。蝴蝶随意地飞，一会从墙头上飞来一对黄蝴蝶，一会又从墙头上飞走了一个白蝴蝶。它们是从谁家来的，又飞到谁家去？太阳也不知道这个。

只是天空蓝悠悠的，又高又远。

可是白云一来了的时候，那大团的白云，好像洒了花的白银似的，从祖父的头上经过，好像要压到了祖父的草帽那么低。我玩累了，就在房子底下找个阴凉的地方睡着了。不用枕头，不用席子，就把草帽遮在脸上就睡了。(Xiao, 2001)

⁴⁵ Versão original: 祖父只是自由自在地一天闲着；我想，幸好我长大了，我三岁了，不然祖父该多寂寞。我会走了，我会跑了。我走不动的时候，祖父就抱着我；我走动了，祖父就拉着我。一天到晚，门里门外，寸步不离，而祖父多半是在后园里，于是我也在后园里。(Xiao, 2001)

(...)

*Peguei no braço do meu avô e corremos para o quintal dos fundos. Assim que chegamos lá, era como se tivéssemos entrado noutro mundo. Não era aquele mundo estreito dentro da casa, mas um mundo amplo, onde as pessoas estavam em harmonia com o céu e a terra. O céu era imenso, tão distante que não se podia alcançá-lo com as mãos. E a terra, cheia de vida, estava tão florescente que, ao olhar, parecia não ter fim, apenas uma imensa área de verde vibrante diante dos olhos.*⁴⁶

(...)

*Quando nasci, trouxe uma alegria infinita ao meu avô. Quando cresci, o avô me amava profundamente, tanto que me fazia sentir que, neste mundo, bastava ter o meu avô para que tudo estivesse bem. O que poderia me preocupar? A frieza do meu pai, as palavras duras e as expressões severas da minha mãe, ou até mesmo aquela vez em que minha avó espetou meu dedo com uma agulha -- nada disso parecia importar. Além disso, ainda havia o jardim!*⁴⁷

No entanto, a companhia do avô foi breve. No final do terceiro capítulo, Xiao Hong escreveu: “O avô quase não conseguia mais me segurar nos braços.” À medida que ela crescia, o avô envelhecia. Quando Xiao Hong tinha dezoito anos, seu avô faleceu. No desfecho do livro, Xiao Hong mais uma vez recordou o avô e o jardim: as borboletas, os gafanhotos, as libélulas, os pepinos e as abóboras. Tudo na memória poderiam ainda estar vivo e fresco ali no jardim, ou talvez já não existissem mais -- Xiao Hong, que há muito tempo distante de sua terra natal, não sabia ao certo. Com uma tristeza de tudo que já se foi, ela escreveu no final do livro a última vez sobre o jardim de sua infância e

⁴⁶ Versão original: 我拉着祖父就到后园里去了，一到了后园里，立刻就另是一个世界了。绝不是那房子里的狭窄的世界，而是宽广的，人和天地在一起，天地是多么大，多么远，用手摸不到天空。而土地上所长的又是那么繁华，一眼看上去，是看不完的，只觉得眼前鲜绿的一片。(Xiao, 2001)

⁴⁷ Versão original: 等我生来了，第一给了祖父无限的欢喜，等我长大了，祖父非常地爱我，使我觉得在这世界上，有了祖父就够了，还怕什么呢？虽然父亲的冷淡，母亲的恶言恶色，和祖母的用针刺我手指的这些事，都觉得算不了什么。何况又有后花园！（Xiao, 2001）

o seu avô. Essa correspondência entre as partes confere ao relato um tom de melancolia e solidão. Essa melancolia e solidão envolveram a curta vida de Xiao Hong. Pouco depois de concluir este livro, Xiao Hong faleceu em Hong Kong devido a uma doença. Mas isso já é outra história, que aqui deixaremos de lado.

Na pequena cidade de Hulan, antes morava o meu avô, e agora está enterrado o meu avô.

Quando nasci, ele já tinha mais de sessenta anos. Quando cheguei aos quatro ou cinco, ele já estava próximo dos setenta. Antes que eu completasse vinte anos, ele já tinha setenta ou oitenta. Assim que passou dos oitenta, ele morreu.

O antigo dono do jardim já não está mais lá. O velho dono faleceu, e a jovem fugiu.

As borboletas, os gafanhotos e as libélulas naquele jardim, talvez ainda apareçam todos os anos como antes, ou talvez o lugar esteja completamente abandonado agora.

Os pequenos pepinos e as grandes abóboras talvez ainda sejam plantados todos os anos, ou talvez já não existam mais.

(...)

Tudo o que escrevi aqui não tem nenhuma história bonita ou extraordinária, mas são lembranças que encheram minha infância, lembranças que não consigo esquecer, que é difícil esquecer. Por isso, deixo-as aqui registradas.⁴⁸

⁴⁸ Versão original: 呼兰河这小城里边，以前住着我的祖父，现在埋着我的祖父。我生的时候，祖父已经六十多岁了，我长到四五岁，祖父就快七十了。我还没有长到二十岁，祖父就七八十岁了。祖父一过了八十，祖父就死了。从前那后花园的主人，而今不见了。老主人死了，小主人逃荒去了。那园里的蝴蝶，蚂蚱，蜻蜓，也许还是年年仍旧，也许现在完全荒凉了。小黄瓜，大倭瓜，也许还是年年地种着，也许现在根本没有了。(.....)
以上我所写的并没有什么幽美的故事，只因它们充满我幼年的记忆，忘却不了，难以忘却，就记在这里了。(Xiao, 2001)

3.1.2. Resistência, liberdade e os primeiros anos de escrita

Em 1916, o avô de Xiao Hong mudou seu nome de nascimento de Zhang Xiuhuan para Zhang Naiying. Quanto às experiências e cronologia de Xiao Hong entre 1920 e 1930, diferentes versões de biografias escritas por estudiosos como Tie Feng, Xiao Feng, Luo Binji, Ding Yanzhao, Chen Ti e Goldblatt apresentam relatos variados, que não serão detalhados aqui. De 1920 a 1926, Xiao Hong finalmente se formou numa escola para meninas depois de se mudar de escola várias vezes. Em 1925, aos 14 anos, Xiao Hong foi prometida em casamento por decisão do seu pai ao Wang Enjia. Em 1926, quando Xiao Hong estava prestes a ingressar no ensino médio, foi forçada a abandonar os estudos e permanecer em casa devido à oposição de seu pai. Determinada a continuar seus estudos, ela ameaçou o pai, afirmando que, caso não a deixasse voltar à escola, ela se tornaria monja. Diante disso, o pai acabou cedendo. Em agosto de 1927, Xiao Hong foi matriculada na Primeira Escola Feminina da Zona Especial da Província Oriental de Harbin (atualmente conhecida como Escola Secundária Xiao Hong).

No final de 1928, Xiao Hong teve seu primeiro contato com o movimento juvenil inspirado pelo Movimento de Quatro de Maio. Ela participou de várias manifestações junto com colegas da escola feminina, e desempenhou a tarefa de distribuir folhetos. Segundo a biografia de Xiao Hong escrita por Goldblatt, seu interesse inicial estava nas artes, mas, com a leitura frequente do jornal *Guoji Xiebao (Jornal da Associação Internacional)*⁴⁹ de Harbin, ela passou a se encantar pela literatura. Xiao Hong admirava romances que descreviam as injustiças da antiga sociedade, bem como algumas obras traduzidas da literatura ocidental.

Em 1929, aos 18 anos, após o falecimento do seu avô, Xiao Hong perdeu a principal figura protetora na sua vida. Sem o apoio do avô, seu pai decidiu interromper sua educação e pressioná-la a contrair matrimônio. Diante dessa situação, Xiao Hong iniciou

⁴⁹ Chinês: 国际协报; *Guoji Xiebao (Jornal da Associação Internacional)* foi fundado em 1918 e foi forçado a encerrar suas atividades em 1937 por ordem da agência especial do Exército do Japão, em Harbin. O jornal tinha como objetivo editorial “apoiar a justiça e promover a paz”. Durante as décadas de 1920 e 1930, destacou-se como o jornal privado de Harbin com o maior período contínuo de publicação, além de exercer uma influência social considerável. Reconhecido como o berço do Grupo de Escritores do Nordeste, desempenhou um papel significativo na promoção da literatura e da cultura na região.

sua segunda resistência familiar. Em 1930, após concluir o ensino fundamental, ela fugiu de casa para evitar o casamento arranjado. As narrativas sobre o período subsequente apresentam divergências. Contudo, pode-se afirmar que, antes de 1932, Xiao Hong viveu com um jovem que já era casado e tinha filhos, e sendo posteriormente abandonada por ele. Durante esse período, ela transitou entre Pequim e Harbin. Em Pequim, frequentou o ensino médio da Escola Normal Feminina de Pequim, e, em Harbin, também cursou estudos temporariamente, residindo no dormitório de uma colega. Após descobrir sua gravidez, Xiao Hong abandonou os estudos. Quanto à identidade do homem com quem viveu, alguns estudiosos sugerem que ele era um dos seus antigos professores, de sobrenome Li. Em relação à paternidade do filho que ela esperava, há interpretações conflitantes: algumas fontes atribuem a paternidade ao homem com quem ela conviveu nesse período, enquanto outras sugerem que o pai seria Wang Enjia, o noivo com quem ela havia sido prometida anteriormente.

Como havia sido abandonada e não tinha meios de subsistência, Xiao Hong regressou a Harbin no início de 1931. Durante esse ano, foi mantida em prisão domiciliária duas vezes pela família. Em outubro de 1931, após escapar de casa, ela começou a vagar por Harbin. Enfrentando fome e frio e sem alternativas, Xiao Hong, para sobreviver, procurou Wang Enjia, que na época estudava no curso preparatório da Universidade Industrial de Harbin, e iniciou um relacionamento com ele. Os dois passaram a viver juntos num hotel. Em fevereiro de 1932, as tropas japonesas invasoras ocuparam Harbin. Em maio do mesmo ano, Wang Enjia abandonou Xiao Hong, que estava grávida, no hotel, sem nunca mais retornar. Naquele momento, eles já deviam 600 yuans ao dono do hotel. Como resultado, o proprietário a manteve como garantia, obrigando-a a se mudar para um sótão usado para armazenar objetos, e planejava vendê-la a um bordel.

Em junho, Xiao Hong escreveu uma carta pedindo ajuda a Pei Xinyuan, editor do suplemento literário do jornal *Guoji Xiebao (Jornal da Associação Internacional)* de Harbin. Os funcionários do jornal foram ao hotel para visitá-la e, embora simpatizassem com sua situação, não tinham condições de pagar a dívida. Eles ameaçaram o proprietário do hotel em nome do jornal, impedindo-o de vender Xiao Hong, e

continuando a cuidar dela. Xiao Hong solicitou que Pei Xinyuan lhe enviasse alguns livros de literatura para aliviar a solidão. Atendendo ao pedido, Pei enviou o escritor Xiao Jun⁵⁰ para entregar os livros. Quando se encontraram, os dois estabeleceram uma conexão imediata. Xiao Jun admirou muito o talento literário dela. O que impressionou Xiao Jun foi um pequeno poema que Xiao Hong escreveu ao acaso:

*O riacho canta ali, as folhas ficam verdes aqui;
Oh, menina, a primavera chegou enfim!
Era época de comer damascos verdes no ano passado em Pequim,
Este ano, meu destino é mais amargo do que os damascos no jardim?*⁵¹

Os dois se apaixonaram. Na época, Xiao Jun tinha 26 anos e vivia pobre, sem recursos para pagar a dívida e libertá-la do hotel.

Na novela curta *Qier (A Criança Abandonada)*⁵², Xiao Hong descreve sua situação: “Sete meses se passaram, e a dívida já chega a 400 yuans. O Sr. Wang não vai voltar. Sem o homem, é claro que irá cobrar com mulher...”⁵³ Essa passagem reflete verdadeiramente sua experiência na época. Em agosto de 1932, a quebra de um dique no rio Songhua em Harbin acabou favorecendo sua fuga, permitindo-lhe buscar refúgio na casa de Pei Xinyuan. Mais tarde, ela foi encaminhada ao hospital para aguardar o parto. Sem condições de criar o bebê, Xiao Jun entregou a criança para adoção.

Em 1933, Xiao Hong publicou o conto *Qier (A Criança Abandonada)*, que retrata sua situação e estado psicológico na época. O conto narra a história de Qin, uma mulher grávida de sete meses que foi abandonada num hotel por seu noivo, um “filho da família rica”. Devido à enorme dívida com o hotel, Qin foi mantida prisioneira no local. Na época,

⁵⁰ Xiao Jun: Liu Honglin (1907-1988), conhecido pelo pseudônimo de Xiao Jun, Sanlang, Tianjun, etc. Foi um escritor chinês, o líder do Grupo de Escritores do Nordeste da China.

⁵¹ Versão original: 那边清溪唱着，这边树叶绿了，姑娘呵，春天来了！去年在北平，正是吃着青杏的时候，今年我的命运比青杏还酸？ Este poema foi posteriormente incluído nas seis *ChunQu (Canções de Primavera)* de Xiao Hong, e a versão final não contém os dois últimos versos.

⁵² *Qier (A Criança Abandonada)*: Conto. Publicou em abril de 1933 por Xiao Hong, sob o pseudônimo Qiaoyin. Foi sua primeira obra, marcando o início da sua carreira literária.

⁵³ Versão original: 七个月了，共欠了四百块钱。王先生是不能回来的。男人不在，当然要向女人算账…… (Xiao, 2020)

chuvas torrenciais haviam causado severas inundações na cidade. Qin ficou presa no hotel, cercada pela água, enfrentando situações de extremo perigo. Neste momento, um homem chamado Bei Li apareceu. Nesse momento, um homem chamado Bei Li apareceu e, com muito esforço, conseguiu tirar Qin do hotel, levando-a para a casa de um amigo. Com a proximidade do parto, eles enfrentaram a dificuldade de não terem recursos financeiros para pagar o hospital. Em desespero, Bei Li forçou a admissão de Qin no hospital, enquanto ele se esforçava para ganhar dinheiro todos os dias, mas sem sucesso. Incapaz de sustentá-lo, Qin decidiu entregar a criança para adoção em grande tristeza.

Embora fosse uma obra da fase inicial da literatura dela e ainda marcada por certa imaturidade, a obra apresenta descrições vívidas das condições físicas e emocionais de uma mulher durante a gravidez. Os traços de feminismo já começaram a emergir na sua escrita. Por exemplo, ao descrever o desconforto da protagonista:

Ao pisar no chão empoeirado para entrar no quarto, suas pernas pareciam feitas de madeira ou pertenciam a outra pessoa, sem sensibilidade, inconveniente.⁵⁴

A barriga de Qin estava cada vez maior! De uma pequena bacia, transformou-se numa grande bacia; de um objeto imóvel, tornou-se algo que se movia. Ela não conseguia dormir na cama. Os mosquitos passeavam nas suas pernas, enquanto algo dentro da sua barriga também parecia brincar. Ela havia se transformado num grande picadeiro de circo, onde tudo parecia estar em cena.⁵⁵

Depois que Xiao Hong recebeu alta do hospital, ela começou a morar junto com Xiao Jun. Inicialmente, os dois residiam na casa de Pei Xinyuan. Mais tarde, devido ao temperamento colérico de Xiao Jun, eles romperam com Pei, perdendo assim tanto a

⁵⁴ Versão original: 当她踏着地板的尘土走进单身房的时候, 她的腿便是用两条木做的假腿, 不然就是别人的腿强接在自己的身上, 没有感觉, 不方便。(Xiao, 2020)

⁵⁵ Versão original: 芹的肚子越胀越大了! 由一个小盆变成一个大盆, 由一个不活动的物件, 变成一个活动的物件。她在床上睡不着, 蚊虫在她的腿上走着玩, 肚子里的物件在肚皮里走着玩, 她简直变成个大马戏场了, 什么全在这个场面上耍起来。(Xiao, 2020)

moradia quanto o emprego que Pei fornecia como colaborador de jornal. Ainda assim, esse período pode ser considerado uma fase relativamente feliz da vida de Xiao Hong, sendo mais tarde retratada com frequência no seu livro *Shang Shi Jie (Rua do Comércio)*. Em 1933, a vida de extrema pobreza deles começou a melhorar com o avanço das atividades literárias deles. Neste ano, o grupo teatral que eles organizavam funcionou bem, e em agosto o livro *Bashe*⁵⁶ (*Travessia*) deles foi publicada. O livro é composto por seis contos de Xiao Jun, cinco contos e um poema curto de Xiao Hong. O poema é aquele que ela escreveu durante o tempo em que esteve presa no hotel. As obras de Xiao Hong reunidas neste livro foram publicadas anteriormente em alguns jornais e revistas, e a maioria delas centrados em personagens femininas. Embora a estrutura narrativa e a caracterização das personagens ainda não sejam perfeitas, os textos revelavam uma escrita vívida e elegante, revelando o potencial da autora.

Na época, Harbin já estava ocupada pelo exército japonês, e o livro foi proibido poucos dias após sua publicação. Em maio de 1934, para escapar, Xiao Hong e Xiao Jun partiram para Qingdao. Desde então, Xiao Hong nunca mais voltou à sua terra natal, que ela lembrava com saudade ao longo de toda a vida. Goldblatt observa que, ao longo desses anos, Xiao Hong passou por três mudanças psicológicas significativas: uma forte tendência para pensamentos feministas, um sentimento significativo de autopiedade e uma personalidade cada vez mais introvertida.

3.1.3. Anos de Guerra, Vida amorosa Infeliz e Eterna Solidão

Após chegar a Qingdao, Xiao Hong e Xiao Jun passaram a residir numa casa alugada por seu amigo Shu Qun⁵⁷. Durante esse período, Xiao Hong experimentou uma breve estabilidade na sua vida pessoal e no seu estado emocional, o que lhe permitiu dedicar-se integralmente à escrita. Ela concluiu em Qingdao seu primeiro romance *Sheng Si Chang (O Campo da Vida e da Morte)*, e recebeu uma carta de retorno de Lu Xun. No

⁵⁶ Chinês: 跋涉

⁵⁷ Shu Qun: Li Shutang (1913-1989), conhecido pelo pseudônimo de Shu Qun, Hei Ren, etc. Escritor chinês. Na época, ele era representante da Internacional Comunista no nordeste da China e membro clandestino do Partido Comunista Chinês.

início de novembro de 1934, devido à prisão de Shu Qun pelas forças japonesas, Xiao Hong e Xiao Jun deixaram Qingdao e partiram para Xangai. Durante a estadia em Xangai, com o apoio e as recomendações de Lu Xun, eles ampliaram significativamente seu círculo social, conhecendo várias figuras do meio intelectual e literário. Xiao Hong tinha uma amizade íntima com a família de Lu Xun. O relacionamento de Xiao Hong com Lu Xun era mais pessoal e cotidiano, diferente das relações políticas que outros escritores de esquerda com ele. Lu Xun tornou-se como um membro da família para ela, um mentor, um apoiador e uma figura paterna. Diversas obras de Xiao Hong começaram a ser publicadas com o apoio de Lu Xun.

Em dezembro de 1935, *Sheng Si Chang (O Campo da Vida e da Morte)* foi finalmente publicado em Xangai, sendo a primeira obra assinada sob o pseudônimo “Xiao Hong”. No prefácio, Lu Xun elogiou: “A força pela vida e a luta contra a morte do povo do norte transparecem com intensidade; a observação detalhada e a ousadia estilística da escrita feminina acrescentam uma vivacidade e frescor.”⁵⁸ Considerada uma das obras representativas de Xiao Hong, o livro foi amplamente elogiado pelos críticos e obteve grande sucesso comercial logo após sua publicação. O impacto social da obra foi significativo, consolidando sua posição como uma das principais autoras da literatura moderna chinesa.

Em 1936, sua obra autobiográfica *Shang Shi Jie (Rua do Comércio)* foi publicada. Goldblatt, utilizando um método de análise da literatura comparada, avaliou esta obra ao colocá-la ao lado de *Down and Out in Paris and London*, de George Orwell, publicada quase simultaneamente. Ele destacou as semelhanças entre as experiências de vida e os percursos reflexivos dos protagonistas, bem como a representação das dificuldades enfrentadas pelos pobres em ambas as obras. Goldblatt observou que, embora *Shang Shi Jie (Rua do Comércio)* seja autobiográfica, a obra é significativamente superior à literatura biográfica tradicional.

⁵⁸ Texto original: 北方人民对于生的坚强，对于死的挣扎力透纸背；女性作品的细致的观察和越轨的笔致，又增加了不少明丽和新鲜。

Este livro não apenas se diferencia completamente dos textos autobiográficos comuns (particularmente aqueles escritos por homens) em termos de narrativa e estilo geral, mas também apresenta técnicas literárias notáveis e inovadoras. Trata-se de um texto fortemente marcado pelo impressionismo, no qual os eventos rememorados são apresentados com uma linguagem criativa.⁵⁹

Posteriormente, foi publicado o livro *Qiao (A Ponte)*, que reunia treze contos e ensaios escritos por Xiao Hong entre 1933 e o início de 1936. Com a expansão da fama, a ampliação do círculo social e os primeiros sucessos literários, a relação entre Xiao Hong e Xiao Jun começou a se deteriorar. Os conflitos entre os dois se tornaram cada vez mais intensos, e Xiao Jun frequentemente recorria à violência física contra Xiao Hong. No poema *Ku Huai*⁶⁰ (*Amargura*), Xiao Hong escreveu:

*Não sou mais uma menina, não tenho lábios vermelhos.
Visto roupas manchadas de óleo, trazidas da cozinha.
Vagando pela vida,
Não tenho mais o coração bonita da menina.⁶¹*

Glodblatt comentou que, na relação entre os “dois Xiaos”, Xiao Hong era vista como uma “criança protegida, governanta e trabalhadora que fazia tudo”. Durante anos, ela desempenhou o papel de “empregada, amante, amiga confidente e alvo de maus-tratos” de Xiao Jun.

Em julho de 1936, sob a sugestão de Lu Xun e outros amigos, Xiao Hong partiu para o Japão. Algumas das obras que escreveu nesse período foram incluídas no livro *Niu Che Shang (No Carro de Boi)*, publicada em 1937. Em 19 de outubro de 1936, Lu Xun faleceu em Xangai, deixando Xiao Hong extremamente triste e intensificando ainda mais sua

⁵⁹ Texto original: 此书不但与一般自传体文（特别是男性所著的）在叙述方面和整个作风截然不同，而且文艺技巧也非常突出，非常新鲜。这是一本极具印象主义色彩的作品，所回忆的事件是以创造性的笔调表现出来的。(Glodblatt, 2019, p.87)

⁶⁰ Chinês: 苦怀

⁶¹ Versão original: 我不是少女，我没有红唇了。我穿的是厨房带来油污的衣裳。为生活而流浪，我更没有少女美的心肠。(Xiao, 2020)

sensação de solidão. Em janeiro do ano seguinte, ela retornou à China e teve uma breve reconciliação com Xiao Jun. No entanto, devido ao envolvimento de Xiao Jun em diversas atividades políticas, o tempo que passaram juntos foi limitado. Mesmo nesse tempo limitado, a relação entre os dois era conflituosa. Xiao Jun frequentemente agredia Xiao Hong e mantinha relações ambíguas com outras mulheres. Em abril, Xiao Hong partiu sozinha para Pequim, mas em maio foi convencida por Xiao Jun a regressar a Xangai. Nesse período, Xiao Hong mergulhou numa profunda depressão e escreveu apenas alguns ensaios e textos breves.

Logo em seguida, a guerra se seguiu. Com o avanço rápido dos combates em direção a Xangai, Xiao Hong e Xiao Jun fugiram para Hubei. Em Wuchang⁶², Xiao Hong conheceu Duanmu Hongliang. Inicialmente, ela acreditava que Duanmu a salvaria da sua situação desesperada, mas essa relação marcaria o início de outra fase infeliz na sua vida. Em janeiro de 1938, o grupo seguiu para Linfen, na província de Shanxi, onde Xiao Hong conheceu Ding Ling⁶³, com quem desenvolveu uma profunda amizade. Mais tarde, Xiao Jun partiu para Yan'an, na província de Shaanxi, onde se alistou no exército. Xiao Hong e Duanmu Hongliang, por sua vez, acompanharam Ding Ling e o Serviço de Apoio às Frentes de Combate do Noroeste até Xi'an, Shaanxi.

Em abril de 1938, Xiao Hong e Xiao Jun se separaram definitivamente, e ela passou a viver com Duanmu Hongliang, embora estivesse grávida do filho de Xiao Jun. A convivência entre os dois foi difícil, e não havia amor entre eles. Nesse período, ela não apenas se sentia insatisfeita com seu novo companheiro, mas também amarga e desiludida com o mundo feminino:

*“Eu sou uma mulher. O céu das mulheres é baixo, suas asas são frágeis,
e os fardos que carregam são pesados! E como é odioso o fato de que
as mulheres têm um espírito de sacrifício excessivo. Isso não é coragem,
mas covardia, uma apatia cultivada por um longo estado de sacrifício*

⁶² A cidade de Wuchang é um município provincial da província de Hubei durante o período continental da República da China. Foi fundada em 1946 e agora pertence à cidade de Wuhan.

⁶³ Ding Ling: Jiang Weiwen/ Jiang Bingzhi (1904-1986), conhecida pelo pseudônimo de Ding Ling, Bin Zhi, etc. Escritora e política chinesa.

*impotente. Eu sei; mas ainda assim, não consigo evitar pensar: o que sou eu afinal? O que significa humilhação? O que significam os desastres? E, até mesmo, o que significa a morte?”*⁶⁴

Os amigos de Xiao Hong tentaram convencê-la a deixar Duanmu, que claramente não a tratava bem, mas ela recusou. Em maio, os dois se casaram. Durante a cerimônia, ela afirmou:

*“Falando do fundo do coração, não há nenhuma história romântica entre mim e Duanmu Hongliang. Foi apenas quando decidi me separar definitivamente de Sanlang (Xiao Jun) que percebi a presença de Duanmu. Não tenho grandes expectativas sobre ele, só quero viver uma vida conjugal simples, como a de qualquer pessoa comum. Sem brigas, sem agressões, sem traições, sem zombarias; apenas compreensão, atenção e cuidado mútuos. Sinto profundamente que, na minha situação atual, não tenho direito de pedir mais nada. Mas Duanmu fez um sacrifício ao me aceitar, e só isso já me satisfaz profundamente.”*⁶⁵

Mesmo com desejos tão simples, Xiao Hong não conseguiu realizá-los. Pouco após o casamento, a situação piorou: com o bombardeio de Wuhan pelos japoneses, Duanmu deixou Xiao Hong que era grávida e, partiu sozinho para Chongqing. Em setembro de 1938, depois de enfrentar inúmeras dificuldades, Xiao Hong finalmente chegou a Chongqing, onde descobriu que Duanmu sequer havia preparado um local para ela se hospedar. Ela mudou-se várias vezes até se estabelecer na casa de sua amiga Bai Lang⁶⁶.

⁶⁴ Versão original: “我是个女性。女性的天空是低的，羽翼是稀薄的，而身边的累赘又是笨重的！而且多么讨厌呵，女性有着过多的自我牺牲精神。这不是勇敢，倒是怯懦，是在长期的无助的牺牲状态中养成的自甘牺牲的惰性，我知道；可是我还是免不了想：我算什么呢？屈辱算什么呢？灾难算什么呢？甚至死算什么呢？” (Wang, 1981, p.32)

⁶⁵ Versão original: “掏肝剖肺地说，我和端木蕻良没有什么罗曼蒂克的恋爱史。是我在决定同三郎永远分开的时候，我才发现了端木蕻良。我对端木蕻良没有什么过高的要求，我只想过正常的老百姓式的夫妻生活。没有争吵、没有打闹、没有不忠、没有讥笑，有的只是互相谅解、爱护、体贴。我深深感到，像我眼前这种状况的人，还要什么名分。可是端木却做了牺牲，就这一点我就感到十分满足了。” (Lin, 2000, p.1)

⁶⁶ Bai Lang: Liu Donglan (1912-1994), conhecida pelo pseudônimo de Bai Lang, escritora, editora e jornalista chinesa.

No final de 1938, Xiao Hong deu à luz um filho, mas a criança faleceu pouco tempo depois. Em dezembro, mudou-se para viver com sua amiga japonesa Midorigawa Eiko⁶⁷. Durante esse período, sua saúde física e mental melhorou, permitindo que escrevesse quatro ensaios que posteriormente foram incluídos no livro *Xiao Hong Sanwen*⁶⁸ (*Ensaio de Xiao Hong*).

Em maio de 1939, Xiao Hong reconciliou-se com Duanmu e voltou a morar com ele. Apesar disso, sua relação continuava problemática. Durante esse período, devido ao ambiente agradável e favorável à escrita em que vivia, Xiao Hong produziu muitas novas obras. Além de diversos contos que foram incorporados ao livro *Kuangye De Huhan*⁶⁹ (*O Grito dos Campos Abertos*), concluiu também o livro *Huiyi Lu Xun Xiansheng* (*Recordações do Sr. Lu Xun*) e o rascunho inicial de *Hulanhe Zhuan* (*A História do Rio Hulan*). Sobre a relação entre Xiao Hong e Duanmu, Glodblatt apontou: “Os abusos físicos que Xiao Hong sofreu anteriormente de Xiao Jun foram substituídos pelo desprezo e abuso psicológico constante de Duanmu.”⁷⁰ Ele via as mulheres como subordinadas aos homens e frequentemente desdenhava das obras de Xiao Hong na frente dos amigos. Além de desempenhar as responsabilidades esperadas da esposa, Xiao Hong ainda tinha de transcrever os manuscritos das obras de Duanmu.

Em janeiro de 1940, mais uma vez fugindo da guerra, Xiao Hong e Duanmu Hongliang deixaram Chongqing e se mudaram para Hong Kong. Durante sua estadia em Hong Kong, Xiao Hong escreveu a pantomima *Minzu Hun – Lu Xun* (*A Alma da Nação -- Lu Xun*), o romance *Ma Bole* e vários contos. Além disso, finalizou *Hulanhe Zhuan* (*A História do Rio Hulan*). Embora as duas primeiras obras sejam obras representativas dela, não possuem relação direta com o tema desta tese e, portanto, não serão discutidas em

⁶⁷ Midorigawa Eiko: Teru Hasegawa (1912-1947), conhecida pelo nome Midorigawa Eiko, Verda Majo. Escritora e ativista anti-guerra japonesa. Aos 25 anos foi para a China participar na resistência à guerra de agressão japonesa e fez contribuições significativas na luta contra a guerra de agressão.

⁶⁸ Chinês: 萧红散文

⁶⁹ Chinês: 旷野的呼喊

⁷⁰ Texto original: 她以前在身体上所受的萧军的凌辱却被端木不时的轻视及精神虐待所取代。(Goldblatt, 2019, p.145)

detalhes. Quanto a *Hulanhe Zhuan* (*A História do Rio Hulan*, será analisada em capítulos posteriores.

Na primavera de 1941, em meio à pobreza e à doença, Xiao Hong recebeu a ajuda de Agnes Smedley⁷¹, que a internou no hospital. No entanto, seu estado de saúde continuou a piorar, e ela contraiu uma grave doença pulmonar. Devido à pobreza, Xiao Hong permaneceu desamparada no hospital, a maioria dos seus amigos também evitava visitá-la. Incapaz de suportar a solidão, ela deixou o hospital e retornou para casa. Apesar do sofrimento e das doenças, Xiao Hong publicou diversas obras nesse ano, incluindo a continuação de *Ma Bole*, dois contos e vários ensaios. Entre estas obras, *Xiaocheng Sanyue* (*Março na Pequena Cidade*) foi amplamente elogiado pelos críticos. A história narra a vida de uma jovem que se apaixonou por um rapaz, mas foi prometida em casamento a outro. Ela preferia morrer de depressão a desafiar as normas tradicionais. Há também passagens comoventes escritas durante a guerra nos ensaios deste período. Mesmo gravemente doente, Xiao Hong continuava a inspirar a pátria e os compatriotas com palavras cheias de esperança e força:

*Compatriotas do Nordeste deslocados, lutem pela terra perdida, pelos milhetes e sorgos que nela cresciam! Lutem pelas mães idosas que lá ficaram! Lutem por todas as memórias dolorosas dessa terra sofrida!*⁷²

Naquele momento, meu coração se encheu de alegria, pois vi muitos jovens como você, felizes, cheios de vida. Eles corriam, cantavam enquanto trabalhavam. Esses pequenos soldados alegres: certamente a vitória pertence a vocês. Vocês carregam armas, vocês também carregam água. Com vocês, a China jamais será perecer. Meu coração

⁷¹ Agnes Smedley (1892-1950): jornalista, escritora, ativista social e feminista norte-americana. Esteve na China entre o final da década de 1920 e o início da década de 1940, desempenhando um papel significativo ao apoiar a resistência chinesa durante a Guerra de Resistência contra a Agressão Japonesa e o movimento de libertação nacional chinesa.

⁷² Versão original: 东北流亡的同胞，为了失去的土地上的高粱，谷子，努力吧！为了失去的土地上年老的母亲，努力吧！为了失去的地面上的痛心的一切的记忆，努力吧！ [Extraído de *Ji Dong Bei Liu Wang Zhe* (*Aos compatriotas do Nordeste deslocados*)] (Xiao, 2020)

*estava cheio de sorrisos. Embora minha carta não tenha chegado a você e eu não tenha a oportunidade de vê-lo, senti uma paz inexplicável, como se já o tivesse encontrado. Você é um deles, por isso consegui esquecê-lo.*⁷³

No final de 1941, o exército japonês começou a atacar Hong Kong. Na mesma época, as doenças antigas de Xiao Hong recaíram, levando-a novamente ao hospital. Em janeiro do ano seguinte, devido a um diagnóstico errado, ela foi submetida a uma operação na garganta que a deixou incapaz de falar. Durante o período em Hong Kong, ela conheceu Luo Binji⁷⁴, que se tornou seu amigo próximo e permaneceu ao seu lado no hospital nos últimos dias. Incapaz de falar, Xiao Hong passou noites inteiras comunicando-se por escrito com ele. Em 22 de janeiro de 1942, Xiao Hong faleceu. De acordo com o relato de Luo Binji, pouco antes de sua morte, ela escreveu num pedaço de papel: *“Passei metade da vida sendo desprezada e ignorada... morrer tão cedo, que revolta, que revolta.”*⁷⁵

Sobre a vida de Xiao Hong, Goldblatt argumenta que o estilo de vida dela não foi determinado por um espírito de resistência ou uma força interior, mas sim influenciado por uma série de eventos infelizes, como a guerra, e pelas pessoas ao seu redor. A busca pela “igualdade de gênero” promovida pela nova era representava, para as mulheres, um processo de transformação difícil, superável apenas pelas mais fortes. Contudo, Xiao Hong não era uma mulher forte. Sensível e inexperiente no trato com as dificuldades da vida, ela ansiava por uma vida estável e por uma existência onde fosse amada e protegida.

⁷³ Versão original: 那时我心里可开心极了, 因为我看到不少和你那样年轻的孩子们, 他们快乐而活泼, 他们跑着跑着, 当工作的时候嘴里唱着歌。这一群快乐的小战士, 胜利一定属于你们的, 你们也拿枪, 你们也担水, 中国有你们, 中国是不会亡的。因为我的心里充满了微笑。虽然我给你的信, 你没有收到, 我也没能看见你, 但我不知为什么竟很放心, 就像见到了你的一样。因为你们也是他们之中的一个, 于是我就把你忘了。[Extraído de “9.18” Zhi Didi Shu (Carta ao Irmão após o Incidente de 18 de Setembro)] (Xiao, 2020)

⁷⁴ Luo Binji: Zhang Pujun (1917-1994), conhecido pelo pseudônimo de Luo Binji, escritor chinês.

⁷⁵ Texto original: “半生尽遭白眼冷遇……身先死, 不甘, 不甘。” (Luo, 1981, p.93)

A partir dos seus escritos pessoais e das memórias dos seus amigos, fica evidente que, embora desejasse profundamente ser independente, na prática, mostrava-se extremamente dependente dos outros, especialmente dos homens. Ela rejeitava os conselhos das amigas que realmente se preocuparam com ela, mas costumava a se submeter às exigências dos homens, o que revelava uma das suas fraquezas. Essa característica foi, ao longo da vida, sua maior falha e a origem de todos os seus infortúnios.⁷⁶

Observando sua vida cheia de sofrimentos, percebe-se que ela, quase como alguém com tendências autodestrutivas, oferecia seu talento extraordinário e seu coração calmo para serem usados por homens. Fazia por eles trabalhos humildes e difíceis, como copiar manuscritos, servir como amante e cuidar de tarefas domésticas.⁷⁷

A incapacidade ou falta de vontade de Xiao Hong em romper com essas relações infelizes e buscar independência surpreendeu suas amigas. Elas acreditavam que esse comportamento de “submissão em troca de paz” era a raiz de todos os seus problemas. Midorigawa Eiko escreveu: “Como pode uma escritora progressista ser, por outro lado, se mostrava tão frágil em relação aos homens, completamente subjugada por eles?”⁷⁸

A morte de Xiao Hong teve um impacto profundo na comunidade artística e literária chinesa. Centenas de pessoas participaram das diversas cerimônias memorial organizados em diferentes locais. Goldblatt também apontou que, de certa forma, Xiao

⁷⁶ Versão original: 从萧红个人的写作及她朋友们的回忆中可看出，她虽极端地渴望着能自恃自立，但事实却证明她极端需要依靠他人，特别是男人。她厌恶那些真正关心她的女性朋友的劝告，而常依顺男人的需求索取的行为显出了她这个缺点。她一生中这是个最大的缺点，那也正是她一切不幸的根源。(Glodblatt, 2019, p.238)

⁷⁷ Versão original: 我们从她那受尽折磨的一生中可看出，她好像被虐待狂似的，把她自己的过人才智和平静心田去供那些男人利用，去为他们做那些下贱和辛劳的琐事，如抄写东西，做做情妇，以及管管家等。(Glodblatt, 2019, p.239)

⁷⁸ Versão original: 萧红无力或不愿从与男人们那种不愉快的关系中分手自立，使得她的女友们大为惊愕。她们都认为这种“委曲求全”的心理就是萧红所有问题的症结。绿川英子曾写道：“进步作家的她，为什么另一方面又那么比男性柔弱，一股脑儿被男性所支配？”(Glodblatt, 2019, p.241)

Hong não precisava ter sentido tanta solidão e sofrimento. De Harbin a Hong Kong, durante a breve década em que se destacou no cenário literário, ela fez inúmeros amigos influentes tanto no campo político quanto no literário, incluindo Lu Xun e sua esposa, Mao Dun, Ding Ling e muitos outros escritores, editores e publicadores. Os inúmeros textos, poesias e ensaios memorialísticos escritos após sua morte, marcadas por um sentimento de tristeza e carinho, evidenciam o quanto ela era admirada e respeitada. No entanto, carregando consigo o pesar de deixar obras inacabadas, Xiao Hong, que já havia encerrado sua curta vida, nunca saberia disso.

3.2. Irene Lisboa (1892-1958)

Como uma das escritoras mais importantes da literatura portuguesa do século XX, a obra de Irene Lisboa foi altamente valorizada por os críticos literários. No entanto, ela não foi amplamente compreendida e reconhecida pela comunidade literária e pelo público durante sua vida. Com a reedição e publicação dos seus escritos a partir da década de 1980, Irene Lisboa e sua obra tornaram-se progressivamente mais conhecidos, e sua relevância literária passou a ser mais amplamente reconhecida, consolidando assim o seu lugar como uma das figuras importantes da literatura portuguesa do século XX. No que diz respeito ao estudo e à divulgação das obras de Irene Lisboa, é impossível não destacar a contribuição de Paula Morão. Os seus estudos foram fundamentais para que Irene Lisboa recebesse a devida atenção e reconhecimento, sendo também uma das referências mais importantes desta tese.

No seu livro *Irene Lisboa – Vida e Escrita*, Morão fez um levantamento detalhado da recepção crítica à obra da escritora. Ela destacou que muitos críticos influentes, como José Régio, João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro, bem como algumas das figuras mais importantes do meio literário português, tais como José Gomes-Ferreira, Óscar Lopes, Vergílio Ferreira, Jorge de Sena, Fernando Guimarães e Eugénio Lisboa, acolheram positivamente os seus escritos. Com poucas exceções, a crítica às suas obras foi amplamente favorável. Além disso, algumas das publicações literárias mais importantes da época, como *Presença*, *Seara Nova*, *O Diabo*, *Sol Nascente* e *Cadernos*

de *Poesia*, também lhe deram significativa atenção. No entanto, os estudos aprofundados sobre Irene Lisboa foram muito escassos. Além das análises de Raymond Sayers e Maria Helena Ribeiro da Cunha, foi Paula Morão quem realizou a investigação mais completa e aprofundada sobre a escritora. Morão também analisou a falta de reconhecimento público de Irene Lisboa. Ela apontou que *“Irene Lisboa é um daqueles autores de quem toda a gente conhece o nome, mas não a obra”* (Morão, 1986, p.12).“

Já em 1961, José Régio observava que, a obra de Irene Lisboa combinava subjetividade, introspeção e um rico universo interior com um realismo vívido da vida. Além disso, sua produção literária tivesse o reconhecimento da crítica e surgisse num contexto oportuno. Com todo isso, sua falta de receção pelo público era confusa. Morão apresentou algumas explicações dadas pela crítica da época:

- Em primeiro lugar, Irene Lisboa recusou-se a atender à literatura feminina sentimentalista que era popular na época, representada por autoras como Virgínia Vitorino;
- Em segundo lugar, optou por retratar a realidade com o “esplendor da verdade (Régio, 1961)”, recusando os moldes tradicionais da literatura. Seu estilo, baseado na observação, nos fios suspensos e num realismo cru, era muitas vezes demasiado direto e até incomodador.
- Por fim, seu realismo e intimismo não se alinhavam com as correntes literárias dominantes da época.

Ela dedicou-se a melhorar essa situação, trabalhando pela reedição e divulgação da obra de Irene Lisboa. Graças a esse esforço, a escritora não caiu no esquecimento nem foi apagada pela passagem do tempo.

Tal como Xiao Hong, a escrita de Irene Lisboa também se centra na experiência individual da vida. Todas as suas obras, sejam a literatura infantil ou as escritas de carácter autobiográfico, estão profundamente ligadas à sua experiência pessoal. Nesse sentido, Irene Lisboa e Xiao Hong pertencem, em grande medida, ao mesmo tipo de escritoras. A maioria das suas obras relatam experiências, memórias e sentimentos reais, construindo as suas narrativas a partir de pequenos detalhes do quotidiano e adotando

um estilo simples e conciso. Além disso, suas obras são frequentemente narradas na primeira pessoa e apresentam um estilo diarístico de escrita. Irene Lisboa reconheceu ela própria essa característica no seu livro *Crônicas da Serra*:

Já me têm dito que as minhas letras se cifram num diário. Num teimoso diário, vá (como pontuaria o pobre do Maurício se aqui estivesse). Seguido ou alternado, o meu diário, isto que conto, mais ou menos impressionado e pessoal, mais ou menos objectivo, passa-me pela pele - retenho-o quase com medo que me fuja, que de mim fuja... (Lisboa, 1958, p.114)

Paula Morão observa que, embora Irene Lisboa rejeitasse o modelo narrativo tradicional, que baseado numa construção cuidadosamente elaborada, a sua perspectiva não se limitava a um registo puramente objetivo. Ao contrário, ela reconhecia a influência do tempo sobre as experiências vividas, introduzia análises e reflexões ao revisitá-los. Essa estratégia narrativa resultava em dois efeitos distintos. Por um lado, quando os eventos ou personagens eram registados pouco tempo após a sua ocorrência, a autora procurava reproduzir fielmente diálogos e gestos, consciente de que estava a recolher material para futuras escritas; por outro lado, quando o intervalo temporal entre a experiência e a sua narração era mais longo, (atravessando até anos ou se deslocando para um contexto diferente), a narradora tendia a reconfigurar os eventos com maior liberdade, aproximando-se da estrutura do romance.

Paula Morão compara a obra de Irene Lisboa a um jogo de puzzle, onde a abundância de material e a vontade de contar as mesmas experiências de diferentes maneiras fazem com que apenas a última peça possa revelar a imagem completa:

Esta abundância de material, esta vontade de o contar de todas as maneiras, como num puzzle cuja imagem completa só se obtém uma vez colocada a última peça (Morão, 1986, p.14).

Dessa forma, a escrita de Irene Lisboa apresenta duas características marcantes. Primeiro, a fragmentação e o carácter inacabado das suas obras: raramente um tema ou personagem é desenvolvido por completo, deixando sempre algo por dizer e sempre

uma sensação de incompletude, como se apenas o conjunto da sua obra pudesse oferecer uma visão ideal e totalizante—embora essa totalidade seja, na prática, inalcançável. Segundo, para Irene Lisboa, a escrita é um processo de exploração e experimentação em busca pela forma mais adequada de expressão. Por isso, tentou diferentes géneros literários, como conto, novela, ensaio e poesia, mas cada um deles era apenas uma solução temporária.

Na conceção da Irene Lisboa, o texto e o próprio ato de escrever são processos em constante crescimento e revisão. Assim, a sua obra assume uma natureza fragmentária e permanece num estado contínuo e inacabado.

O texto e o trabalho de escrita são postulados como um processo em crescimento e revisão permanentes; por isso é a fragmentaridade que domina, por isso o <nunca acabado> é uma opção (Morão, 1986, p.14).

Paula Morão classifica a obra literária de Irene Lisboa em três categorias principais: escrita para a infância, escrita autobiográfica e quadros da vida comum. Na escrita para a infância, encontram-se *13 Contarelos*, *Queres Ouvir? Eu Conto* e *Uma mão cheia de nada, outra de coisa nenhuma*. A escrita autobiográfica inclui *Começa uma Vida*, *Voltar atrás para quê?*, *Solidão*, *Apontamentos* e *Solidão II*. Já *Esta Cidade!*, *O pouco e o Muito - Crónica Urbana*, *Crónicas da Serra* e *Título qualquer serve* pertencem à categoria de quadros da vida comum. Além disso, *Um Dia e Outro Dia* e *Outono Havia de Vir*, são difíceis de classificar. Esses dois livros, embora escritos em forma poética, não se limitam à expressão de emoções pessoais, incorporando também elementos narrativos e pequenas cenas do quotidiano. A definição de Irene Lisboa também foi ambígua: “a própria autora assinala a ambiguidade destes textos, quando escreve, em epígrafe a *Outono Havia de Vir*: <Ao que vos parecer verso chamai verso, e ao resto chamai prosa>. Ingrata tarefa esta, assim remetida a quem lê! (Morão, 1985, p.13)”

Independentemente da categorização, há um traço comum que unifica toda a sua obra. As fronteiras entre essas três categorias não são rígidas, mas sim fluidas e interligadas:

“... mais importante do que marcar diferenças entre estas três zonas, me parece de relevar o que as unifica, o que, em cada um dos livros, faz pensar em coisas que encontraremos depois nos outros - porque esta obra se faz a partir de um grande centro, a própria pessoa que a escreve, e que espreita mesmo nos pontos em que a sua figura mais apagada parece (Morão, 1985, pp.9-10).”

Considerando a formação de Irene Lisboa no ensino e a sua experiência profissional sobre a educação, as suas obras infantis não apenas marcam o início da sua trajetória literária, mas também refletem a sua visão pedagógica e conhecimento especializado sobre educação infantil. Para além do seu valor literário, essas obras contêm elementos das suas concepções teóricas sobre a educação das crianças. Dado que este tema não se relaciona diretamente com o escopo da investigação desta tese, não será aqui abordado em profundidade. Apenas se destaca que essas obras originais de literatura infantil, por vezes, incorporam memórias da infância da autora. A autora revisita fragmentos da infância, como as histórias que ouviu ou imaginou, reorganizando-os para os apresentar em forma escrita.

Além da classificação proposta por Paula Morão, José Gomes Ferreira também organizou a obra de Irene Lisboa em três fases distintas:

- 1) A diarística, que inclui *Um Dia e Outro Dia*, *Outono Havias de Vir*, *Solidão* e *Apontamentos*;
- 2) Fase das crônicas-relatórios, representada por *Esta cidade!* e outras obras “em que recusava introduzir qualquer regra ou convenção que distorcesse a verdade com coincidência de folhetins ou fantasias sentimentais (Ferreira, 1978, p.14)”.
- 3) Fase novelística, incluindo obras como *Voltar Atrás Para Quê?* e *Título Qualquer Serve*, onde Irene Lisboa “abandona lentamente o absoluto da fase das crônicas-relatórios para aceitar certos efeitos teatrais afinal necessários, para os livros nos darem a ilusão da vida (Ferreira, 1978, p.15)”.

Uma outra forma de categorizar a sua obra, mais precisa e objetiva, é segundo o critério do género literário. Dessa forma, os seus textos podem ser classificados da seguinte forma:

- Poemas: *Um Dia e Outro Dia* (1936), *Outono Havia de Vir* (1937) e *Folhas Volantes* (1940);
- Notas e críticas: *Solidão* (1939);
- Novela: *Começa uma Vida* (1940) e *Voltar Atrás Para Quê?* (1956);
- Crónicas: *Crónica lisboeta: Esta Cidade!* (1942); *crónica urbana: O Pouco e o Muito* (1956);
- Historietas: *Uma Mão Cheia de Nada...* (1955).

Algumas das obras de Irene Lisboa já trazem a indicação do género no próprio título ou na folha de rosto. Além disso, como Paula Morão menciona, em certos casos, a classificação do texto é explícita no próprio título, como acontece com *Crónicas da Serra* (1958). Da mesma forma, certos subtítulos esclarecem o carácter dos textos, como *Um dia e outro dia* (1936), subtítulo *Diário de uma mulher*, e *Solidão* (1939), que traz o subtítulo *Notas do punho de uma mulher*, etc. Esses títulos não só revelam o conteúdo temático das obras, mas também indicam a abordagem estilística e expressiva da autora. Outra característica marcante nos títulos da autora é a sua preferência por um registo que privilegia a observação do quotidiano e da realidade, rejeitando os artifícios da literatura tradicional. As suas obras raramente abordam temas ou narrativas grandes, focando-se, principalmente, em pequenos fragmentos da vida diária. Esse olhar minucioso sobre as pequenas coisas do quotidiano é um traço comum entre Irene Lisboa e Xiao Hong.

No entanto, como ressalta Paula Morão, o centro da sua escrita não está nas coisas, mas no modo como são narradas. O estilo da autora é marcado por uma técnica narrativa extremamente refinada, que se distancia da retórica convencional do romance e se concentra na análise minuciosa de situações e personagens.

Note-se como os títulos prolongam a temática da banalidade, da recusa do <literário>, do universo escasso que é observado: ao mesmo

tempo que operam por uma estratégia de detractio, reduzindo à indiferença o assunto tratado, eles põem em evidência que o centro de tudo não está na <coisa> mas no modo de a narrar. Ou seja, eles apontam o que os textos confirmam: uma apurada técnica da narrativa, despida dos artifícios convencionais do romance, mas concebida a contra-corrente, como o exercício da análise de <casos e criaturas> no seu despojamento (Morão, 1989, p.25).

Outro elemento central na obra de Irene Lisboa é a sua capacidade de expressar a complexa relação entre a solidão individual e o mundo social. Morão argumenta que a sua escrita se organiza em torno de dois eixos principais: de um lado, um “mundo”, e do outro, um “eu” que nele vive, mas que mantém uma certa distância dele ao mesmo tempo. A escrita surge, assim, como um meio de estabelecer e afirmar a identidade da autora.

A sua vida esteve profundamente ligada com a escrita. Para além dos livros que publicou, colaborou em diversas revistas e jornais da época. Muitas vezes, financiava a publicação das suas próprias obras e chegou a trabalhar como professora particular para o custo da edição dos seus livros. Assim, para Irene Lisboa, escrever e viver eram processos inseparáveis, sustentando-se e complementando-se mutuamente.

Não é difícil, associando estes títulos de obras futuras (muitas das quais ficaram apenas em projeto) com os das que foram publicadas, notar como eles definem dois eixos fundamentais, em permanente cruzamento nos textos: um mundo, lugar de estância ou a percorrer, cidade ou campo, mas sempre habitado; e um <eu> vivendo e passando nesse mundo, parte dele mas fora dele pela aguda consciência que tem da cisão temporal entre o passado recordado (e, portanto, re-presentificado, mas em posição de falha), o presente (insuficiente e banal, ele consome-se e assim se volve passado) e o futuro (antevisto sem saída, mera repetição do que já é ou do que foi) (Morão, 1989, p.18).

3.2.1. “Começa uma vida”

No dia 25 de dezembro de 1892, no Natal, Irene do Céu Vieira Lisboa nasceu em Casal da Muzinheira. Este casal localizado no concelho de Arruda dos Vinhos, na freguesia de Arranhó, em Portugal, que era propriedade da sua madrinha, D. Maria Guilhermina da Conceição Chaves. Tal como Xiao Hong, Irene nasceu numa família de proprietários rurais. O seu pai, Luís Emílio Vieira Lisboa, era advogado e proprietário rural. Quando ela nasceu, ele já tinha mais de sessenta anos, enquanto a sua mãe, Maria Joaquina, era bastante jovem. A mãe deu à luz Irene quando que tinha cerca de 17 ou 18 anos, e já havia sofrido um aborto antes disso. Desde o nascimento, Irene foi entregue aos cuidados da ama pelo seu pai, enquanto a mãe vivia “quase em sequestro (Lisboa, 1993, p.20)”. Até aos três anos, Irene viveu com a mãe e a irmã, Rita. Contudo, a mãe apaixonou-se por um jovem, o que resultou na sua expulsão pelo pai de Irene.

Embora não tenha perdido a mãe tão cedo na infância, como Xiao Hong, Irene Lisboa também não cresceu ao lado dela, experienciando uma infância marcada pela ausência da mãe. Por volta dos três anos, foi levada, juntamente com a irmã, para longe da mãe e passou a viver com o pai na Quinta de Monfalim, também propriedade da madrinha. Assim, as memórias que Irene tinha da mãe eram praticamente inexistentes, conhecendo-a apenas pelos fragmentos das histórias contadas pelas criadas da família. Mais tarde, a mãe casou-se com um trabalhador da Quinta de Monfalim e nunca mais se soube dela, apenas que teve mais quatro filhos: Romana, Vitória, José Mateus e António.

A madrinha de Irene Lisboa já era idosa, e o pai conquistou a sua confiança ao longo dos anos, atuando como seu advogado e procurador. Quanto às suas primeiras memórias da fase inicial da infância passada na companhia da madrinha, de forma geral, são de tranquilidade e serenidade, semelhantes às recordações iniciais de Xiao Hong sobre a sua infância crescendo ao lado do seu avô.

Lembro-me daquelas tardes e dos meus primeiros anos como de um tempo amorável, tranquilo. Só me parece que aqueles sítios e as temporadas que neles se passavam eram inigualáveis e até que

qualquer coisa interior de mim, compreensiva e terna, lá abriu (Lisboa, 1993, p.21).

Em 1898, aos seis anos, Irene foi enviada para Convento do Sacramento, um austero colégio de freiras, para estudar. Como parte do processo, foi batizada. Sendo filha ilegítima – os pais nunca se casaram –, o pai recusou-se a reconhecer formalmente a paternidade. Assim, na sua matrícula, Irene foi registada com o sobrenome “Céu”, sem qualquer filiação. Ao entrar no convento interno, Irene experimentou um tratamento que a fazia sentir-se diferente das outras crianças, devido à sua condição de filha ilegítima, embora na altura não compreendesse completamente as conversas e os comentários sobre si.

A vida no convento foi marcada por um cotidiano rigoroso e emocionalmente opressivo: todas as manhãs, tinha de acordar muito cedo; todas as noites, chorava. E ainda havia os castigos e as conversas das colegas sobre a sua mãe. Tudo isso fizeram deste período uma experiência dolorosa. Os quatro anos que passou lá foram repletos de solidão e tristeza, tanto pelas condições do ambiente quanto pelas suas vivências emocionais. Com a promessa do pai de que seria retirada do convento assim que aprendesse a ler, Irene esforçou-se para aprender rapidamente. No entanto, só aos dez anos conseguiu sair do internato.

Nas férias grandes quando soube que não voltava para a clausura rejubilei.

As minhas alegrias têm sido mais ou menos desta natureza: sentir os prazos terminados. Daquela vez não voltava mais para o convento, tudo aquilo se tinha acabado! (Lisboa, 1993, p.25)

Ela descreveu essa experiência mais tarde como “uma lembrança penosa”. Depois disso, viveu cerca de um ano em Lisboa e, em seguida, ingressou num outro colégio interno. Este colégio inglês era completamente diferente do convento onde estudara anteriormente. Era mais moderno, mais internacional e tinha um ambiente muito mais descontraído. Foi lá que Irene aprendeu muitas coisas.

O colégio inglês não se parecia nada com o convento. Era muito mais alegre, mais moderno e cosmopolita. Tinha um aspecto folgado. Nele, sentada em más carteiras e nas quase rústicas bancadas do refeitório, vim a conhecer muita coisa deste mundo (Lisboa, 1993, p.54).

As alunas desse colégio eram, na maioria, filhas de famílias ricas e um pouco mais velhas do que ela. Irene admirava-as profundamente. Sentia-se um pouco inferior porque não tinha um cabelo bonito nem roupas elegantes. No entanto, a atmosfera aberta da escola, o apoio e a inspiração dos professores deram-lhe coragem para enfrentar o mundo e ajudaram-na a desenvolver um espírito mais livre.

Não sentia inveja delas, sentia só uma espécie de inferioridade em mim. Mas inferioridade que se foi dissipando e dando-me arrojados. Achava que ia entrando no saber do mundo... Tinha à mão aquelas belezas todas, que não me pertenciam, mas com elas me ufanava. Seria bem isto? Enfim, eu não era muito infeliz. No colégio havia um ar de franqueza e de desembaraço que se opunha a todas as misantropias. E tudo lá corria depressa (Lisboa, 1993, p.56).

Foi também nesse período que ela e as amigas começaram a interessar-se pela escrita literária, trocando histórias curtas entre si. Um dos contos que mais tarde publicou teve origem nesse período. “Este é o meu tempo gostoso, ou o menos desgostoso (Lisboa, 1993, p. 60). Apesar de algumas lembranças desagradáveis, esta fase escolar foi, para Irene, relativamente feliz.

O colégio ia-me distanciando de casa; da gente pobre que lá predominava e até de um certo desassossego ou de uma artificialidade familiar, que eu já reconhecia e me começava a pungir (Lisboa, 1993, p. 60).

Mesmo assim, como se pode perceber pelo que escreveu em *Começa uma vida*, ela nunca deixou de sentir uma certa solidão, a de ser uma “menina de velhos”. A relação com o pai também era marcada pela distância e pela incompreensão. Ela não sabia como comunicar com ele.

Quando Irene Lisboa deixou a escola, tinha cerca de 13 anos. Em 1905, o seu pai casou-se com Maria da Saudade Ascensão Cavalheiro, uma mulher muito mais jovem do que ele. O casal teve seis filhos, sendo que o mais novo nasceu quando o pai de Irene já tinha mais de oitenta anos. A madrasta veio viver com a mãe, e ambas viam Irene como um obstáculo à melhoria da sua condição material. Ambiciosas e falta de escrúpulos, pouco a pouco foram apropriando-se dos bens do pai de Irene e, mais tarde, também dos poucos bens que restavam à própria Irene. A relação de Irene com o pai tornou-se ainda mais difícil devido à influência dessas duas mulheres, cuja inveja e maus-tratos acabaram por se tornar insuportáveis para Irene. Em 1907, teve de deixar a casa para ir viver com a madrinha em Lisboa.

Em Lisboa, ingressou no Liceu Maria Pia, onde conheceu Ilda Moreira, que se tornaria sua amiga íntima ao longo da vida e que mais tarde ilustrou a sua primeira obra literária. Mais tarde, Irene Lisboa foi viver para casa dela. Em 1911, recebeu treinamento de professor da escola primária na Escola Normal Primária de Lisboa. Dois anos depois, em 1913, a revista escolar *Educação Feminina* que ela fundou foi publicada pela primeira vez, marcando sua primeira voz nos campos da literatura e da educação. No entanto, devido ao conteúdo considerado radical, a revista foi criticada pelo Conselho Escolar e parou pouco tempo depois. Em 1915, ela se formou na escola com excelentes notas e obteve o diploma de professora primária. Depois de concluir o curso, Irene Lisboa ensinou em várias escolas primárias. Durante este período, o seu sustento da vida vinha do salário e além disso, de uma pensão fornecida por um primo do seu pai, António Maria Vieira Lisboa.

Em 1920, Irene Lisboa começou a dar aulas na Escola da Tapada na Ajuda, juntamente com sua amiga Ilda Moreira. As duas assumiram a responsabilidade por duas turmas do ensino pré-escolar, compostas por crianças de 5 a 7 anos, das famílias pobres. O trabalho realizado nesta escola tornou-se um marco na sua trajetória como educadora, representando a aplicação prática das suas ideias pedagógicas. Segundo Jorge da Cunha, essas duas turmas foram pioneiras no ensino público pré-escolar em Portugal e serviram de modelo para práticas pedagógicas inovadoras modernas.

3.2.2. Da Educação à Literatura: A Segunda Metade da Vida de Irene Lisboa

Desde 1926, Irene Lisboa começou a publicar obras regularmente, tanto em algumas revistas da época quanto em publicações individuais. As revistas e jornais onde publicou incluem *Seara Nova*, *A Presença*, *O Diabo*, *Sol Nascente*, *Cadernos de Poesia*, *Diário de Notícias*, *Revista Portuguesa* e *Revista Escolar*. Como já mencionado anteriormente, embora sua obra fosse geralmente bem recebida pela crítica, permanecia pouco conhecida pelo público. Em 1926, publicou *13 contarellos que Irene escreveu e Ilda ilustrou*, editado por ela e por Ilda Moreira, marcando sua primeira obra literária. Essa obra também se insere no contexto das reflexões pedagógicas que Lisboa havia desenvolvido nos seus escritos teóricos, publicados sob o pseudônimo Manuel Soares. Trata-se de uma coletânea de contos infantis, caracterizada por uma linguagem simples, com frases curtas e um tom próximo da oralidade.

Em 1929, foi contemplada com uma bolsa do Instituto Nacional de Educação para estudar Psicologia e Pedagogia em Genebra, na Suíça. Posteriormente, continuou seus estudos em Bruxelas e Paris. Durante esse período, enfrentou desafios relacionados às exigências acadêmicas e ao distanciamento do seu país de origem, experiências que lhe causaram certo isolamento e desconforto. No entanto, essa vivência permitiu-lhe ampliar seus horizontes intelectuais e entrar em contato com as concepções pedagógicas avançadas, como as ideias da “Escola Nova”, então em ascensão na Europa Ocidental. Nesse contexto, produziu diversos artigos sobre educação, nos quais analisou e promoveu metodologias inovadoras, como o método Montessori, além de abordar questões específicas, como o ensino da matemática e o desenvolvimento do desenho infantil.

Em 1932, aos 40 anos, Irene Lisboa regressou a Lisboa. Em 1935, mudou-se para a zona das Janelas Verdes, onde escreveu parte dos livros *Um dia e outro dia*, *Solidão* e *Esta cidade!*. Em 1936, com a extinção das secções infantis, concorreu ao cargo de Inspetora para o Ensino Primário e Infantil, e acabou se tornando Inspetora-Orientadora em itinerância. Neste cargo, ela tentou promover reformas educacionais, introduzindo conceitos pedagógicos mais modernos. Ainda em 1936, publicou, sob o pseudônimo

João Falco, sua segunda obra, *Um dia e outro dia... – Diário de uma Mulher*. Tratava-se de uma coletânea poética. No ano seguinte, publicou *Outono Havias de Vir*, também sob o mesmo pseudônimo, também uma obra poética.

O seu estilo poético também apresenta fortes semelhanças com o de Xiao Hong. Ao contrário dos versos tradicionais, a linguagem delas não é maravilhosa ou complexa, sem ritmo regular. A extensão dos versos delas também varia, o que quebra a aparência simétrica e regular da poesia tradicional. Além disso, os temas abordados destas duas escritoras também são surpreendentemente semelhantes, privilegiando acontecimentos concretos e cotidianos, próximos à vida das pessoas comuns e às pequenas detalhes do dia a dia. Em 1939, a editora *Seara Nova*, de Lisboa, publicou *Solidão*, sob o pseudônimo João Falco. A obra assume um caráter próximo ao gênero diarístico.

Em relação à sua carreira profissional, as ideias pedagógicas de Irene Lisboa eram demasiado avançadas e inovadoras para a época e entravam em conflito com os princípios do regime autoritário de Salazar. Além disso, não eram bem aceitas pelos setores mais conservadores da sociedade. Como resultado, sua defesa de uma educação mais livre foi reprimida, a abordagem pedagógica e crítica dela levaram-na a ser alvo de censura governamental. Suas publicações sobre teoria educacional também foram afetadas por essa censura, o que impediu sua publicação sem restrições. Mais tarde, foi transferida para um cargo administrativo no Instituto de Alta Cultura⁷⁹, mas, por motivos políticos, não conseguiu permanecer nesse lugar por muito tempo.

Em 1940, sob a forte pressão política, foi forçada a escolher entre lecionar em Braga ou se reformar antecipadamente. Recusando-se a aceitar essa forma de exílio profissional e profundamente descontente com o sistema político repressivo na época, optou pela aposentadoria, afastando-se assim da área da educação e de qualquer cargo oficial. Após ser forçada a abandonar sua carreira da educação, Irene Lisboa passou a se

⁷⁹ O Instituto de Alta Cultura (1952-1976) foi o organismo responsável pela condução da política cultural, de divulgação da língua e cultura portuguesas no estrangeiro e de investigação científica durante o Estado Novo, sucedendo nessas funções à Junta de Educação Nacional (1929-1936) e ao Instituto para a Alta Cultura (1936-1952).

dedicar integralmente à literatura, escrevendo e colaborando com jornais e revistas. Nesse ano, regressou a Arruda e Sobral, onde alugou uma casa em Monfalim, onde havia vivido na infância. Ali, começou a escrever *Voltar atrás para quê?*, obra de caráter memorialístico.

Ainda em 1940, publicou diversas obras, incluindo o livro *Lisboa e quem cá vive*, e *Fôlhas volantes*, ambas pela *Seara Nova*, além de *Começa uma vida*, outro livro obra de caráter memorialístico e autobiográfico. Todas essas obras foram sob o pseudônimo João Falco. Irene Lisboa nutria uma profunda nostalgia e saudade pela vida rural da sua infância. Embora tenha sido forçada a se aposentar, esse período lhe proporcionou a oportunidade de visitar o campo, explorar as montanhas, e participar das diversas festas populares. Essas experiências não apenas lhe permitiram descansar e aliviar o peso emocional, mas também serviram como fonte de inspiração e forneceram um vasto material para sua produção literária.

Em 1942, publicou *Esta Cidade!*, uma coletânea de contos que retratam a vida de trabalhadores que migraram do campo para a cidade. Esse foi o último livro que publicou sob o pseudônimo João Falco e incorporou muitos elementos que ela observou e registou durante suas viagens desse período. No ano seguinte, em 1943, publicou *Apontamentos*, um livro com temática semelhante à de *Solidão*, próximo do gênero diarístico.

Embora tenha se dedicado inteiramente à escrita depois 1940, Irene Lisboa nunca teve liberdade total na escrita. O regime salazarista impunha um rígido controle sobre a expressão do pensamento, e, em algumas ocasiões, a censura impediu que suas opiniões fossem transmitidas de forma clara. Sua produção literária abrangeu diversos gêneros, incluindo obras autobiográficas, literatura infantil, poesia e ensaios sobre a educação. No entanto, devido à censura e à limitada aceitação pública, sua carreira literária não recebeu o reconhecimento merecido durante sua vida. Apesar de ser admirada por muitos outros escritores, sua aceitação no mercado editorial permaneceu restrita, as obras delas não alcançaram grande sucesso comercial. Mesmo sem o reconhecimento público, Irene Lisboa nunca deixou de escrever, mantendo sua atividade literária até o fim da vida.

Em 1950, foi submetida a uma segunda operação para tratar um cancro no duodeno no Hospital de São José, em Lisboa. Já com a saúde mau, mas continuou a escrever. Em 1955, a Portugália Editora publicou seu livro infantil *Uma mão cheia de nada, outra de coisa nenhuma*, ilustrado por Pitum Keil do Amaral. No ano seguinte, em 1956, foram lançadas *O pouco e o Muito - Crónica Urbana*, também pela Portugália Editora, e *Voltar atrás para quê?*, publicado pela Livraria Bertrand.

Nos últimos anos da sua vida, Irene Lisboa passou a viver com a família de sua amiga Ilda Moreira. Até os seus últimos dias, manteve-se dedicada à escrita, fosse em sua casa na Rua de São Bernardo, em Lisboa, ou durante suas estadias no campo e nas montanhas. Em 1958, foram publicadas três das suas obras: o romance *Título qualquer serve para novelas e noveletas*, o livro infantil *Queres ouvir? Eu conto – histórias para maiores e mais pequenos se entreterem*, publicados pela Portugália Editora; e *Crónicas da Serra*, publicado pela Livraria Bertrand. A obra *Queres ouvir? Eu conto* representa uma reescrita aprofundada de seu primeiro livro literário, *Treze Contarelos Que Irene Escreveu e Ilda Ilustrou*.

Após um longo período de sofrimento da doença, Irene Lisboa faleceu em Lisboa no dia 25 de novembro de 1958, um mês antes de completar 66 anos. Partiu com a pena de não ter visto sua obra receber o devido reconhecimento. Seu funeral realizou-se no dia seguinte, no Cemitério da Ajuda, com poucos presentes, mas marcados por um silêncio de profunda melancolia e respeito. No último capítulo de *Solidão II*, Irene Lisboa escreveu:

*Tive meia dúzia de leitores, simpáticos, graciosos. (Letrados, já se sabe.)
E continuei esquecida e solitária. A mascar o pó da impotência. O pó
de uma vida indirigida, desfinalizada. Naturalmente aquela que me foi
dada em sina. E que só grande arte e ciência alterariam, poriam
briosamente de pé, lhe dariam esteio. Como o fazem as boas famílias,
os golpes políticos, um videirismo agencioso, o comércio da guerra, a
sorte grande, um homem rico ou bem colocado, etc., etc... (Lisboa,
1966, p.248)*

Após sua morte, em 1966, *Solidão II* foi publicado pela Portugália Editora.

Entre o final da década de 1980 e o início de 1990, Paula Morão iniciou estudos aprofundados sobre a autora e as suas obras. Ao mesmo tempo, a Editorial Presença lançou um projeto de reedição dos seus livros, com prefácios escritos por Morão. Em 12 de janeiro de 1988, a Federação Nacional dos Professores (FENPROF) fundou o Instituto Irene Lisboa, em homenagem à sua contribuição para a educação. No ano seguinte, em 19 de maio de 1989, Irene Lisboa foi agraciada, a título póstumo, com a Ordem da Liberdade, no grau de Comendadora. José Gomes Ferreira referiu-se a ela como “a maior escritora de todos os tempos portugueses”. Em 1991, a Editorial Presença publicou *Poesia – I*, coleção *Obras de Irene Lisboa*. Em 1999, foi criado o Museu Irene Lisboa, na freguesia de Arranhó. Tal como aconteceu com Xiao Hong, essas honras após sua morte eram impossíveis de imaginar para a própria escritora quando ela estava viva.

Em janeiro de 2013, seus restos mortais foram transferidos do Cemitério da Ajuda, em Lisboa, para o Cemitério de Santo António, em Arruda dos Vinhos. No ano seguinte, em 2014, sua obra foi oficialmente incorporada ao currículo escolar do município de Arruda dos Vinhos, abrangendo desde a educação infantil até o ensino secundário. Em 2018, por ocasião dos 60 anos da sua morte, a Câmara Municipal de Arruda dos Vinhos lançou um projeto editorial dedicado à literatura infantil. A iniciativa resultou numa coleção de seis livros, incluindo algumas obras inéditas de Irene Lisboa. O conjunto recebeu o título *Contarelos*, em referência ao primeiro livro da autora, publicado em 1926, e foi organizado, editado e atualizado por Jorge da Cunha. A última obra desta coleção foi publicada em 2020, concluindo o projeto.

3.2.3. Análise dos Pseudônimos de Irene Lisboa

Irene Lisboa usou diversos pseudônimos ao longo de sua escrita. As escolhas do uso desses pseudônimos não se deveu a um único motivo (como o fator político), mas sim a uma combinação das razões que refletem diferentes aspetos de sua carreira. Assim, a análise dos seus pseudônimos constitui um elemento essencial para a compreensão da sua obra.

Em 1926, ao publicar seu primeiro livro, *13 Contarelos que Irene Escreveu e Ilda Ilustrou*, a autora assinou apenas como “Irene”, omitindo seu sobrenome. Segundo Paula Morão, essa escolha pode estar relacionada à sua concepção pedagógica, uma vez que a obra era destinada para o público infantil. No processo de aquisição da linguagem, é comum que as crianças utilizem apenas um nome ou mesmo um apelido para identificar as pessoas. Assim, a simplificação do nome poderia estar alinhada a essa característica cognitiva, tornando-o mais acessível aos pequenos leitores.

Entre 1929 e 1932, Irene Lisboa assinou a maioria dos seus textos na Seara Nova com as iniciais “I. L.”, utilizando seu nome completo apenas em alguns casos, como na sua primeira colaboração para a revista, um artigo sobre educação. De acordo com Morão, essa escolha servia a dois propósitos: por um lado, ajudava a consolidar sua identidade autoral, já que, após sua primeira publicação assinada como Irene Lisboa, os leitores poderiam facilmente reconhecer que “I. L.” era sua abreviação; por outro, estabelecia um paradigma para a série de textos I. L. – Coisas Poucas, que publicou ao longo desse período. Entretanto, a redução do nome para simples iniciais (I. L.) também pode ser interpretada como uma forma de retração da identidade pessoal, preparando para o uso de pseudônimos no futuro.

Além disso, Irene Lisboa adotou diferentes pseudônimos em diferentes tipos das suas obras. “Manuel Soares”, por exemplo, foi utilizado para a publicação de ensaios sobre pedagogia. Como mencionado anteriormente, suas concepções educacionais frequentemente desafiavam os princípios dominantes da época. Dessa forma, a escolha de um nome masculino pode ter sido uma estratégia para minimizar as críticas direcionadas a ela e reduzir os obstáculos impostos à publicação de seus estudos acadêmicos.

Entre 1935 e 1940, Irene Lisboa publicou quase todos os seus textos na *Seara Nova* sob o pseudônimo “João Falco”, nome que também apareceu nos livros que publicou nesse período. Durante esses anos, “João Falco” praticamente substituiu seu nome real, o que pode estar diretamente relacionado ao contexto social e político da época. Seu pensamento crítico não estava alinhado com a ideologia dominante do Estado Novo, o que pode ter levado à adoção sistemática do pseudônimo como uma forma de evitar

censura. No entanto, Morão sugere que a escolha desse nome pode ter raízes mais profundas, refletindo a própria concepção da autora sobre a própria natureza da escrita. Para Irene Lisboa, a escrita não era apenas uma forma de expressão individual, mas também um processo de transformação e construção de identidade.

Outro pseudônimo que Irene Lisboa utilizou, ainda que por um curto período, foi “Maria Moira”. Esse nome apareceu entre o final de 1938 e o ano de 1939, alternando-se com “João Falco” na assinatura das suas obras. Inicialmente, parece ter havido uma tentativa de criar uma oposição de gênero entre os dois pseudônimos: “João Falco” assumia a voz de um narrador masculino, enquanto “Maria Moira” mantinha características femininas. No entanto, essa distinção não se sustentou por muito tempo, e a autora acabou por abandonar o segundo pseudônimo, consolidando “João Falco” como seu principal pseudônimo.

A tendência parece ir no sentido de criar um novo pseudônimo para a crônica - Maria Moira, mantendo João Falco como poeta (estatuto de que já há indícios desde 1936); mas, não se mantendo posteriormente esta repartição, cabe perguntar por que razão o pseudônimo Maria Moira foi abandonado (Morão, 1986, p.23).

A análise do conteúdo e do estilo das obras assinadas com esses dois nomes pode fornecer insights valiosos sobre a lógica fundamental ao uso de pseudônimos por Irene Lisboa. Além disso, pode esclarecer de que maneira a autora explorava diferentes vozes narrativas e por que, em determinado momento, optou por abandonar um deles em favor do outro.

Nas primeiras crônicas em que surge Maria Moira, parece de facto haver uma diferença de estilo: os textos são mais desenvolvidos, menos sincopados que os de João Falco, cuja frase é curta, sintética, correspondendo as pausas a uma tentativa de reproduzir o tempo mental de elaboração de um raciocínio em movimento, em monólogo interior (Morão, 1986, p.24).

Além disso, Morão observa que os textos assinados como Maria Moira aproximavam-se mais do gênero jornalístico, com um tom de realista e um interesse em registrar acontecimentos. No entanto, à medida que o tempo passava, Irene Lisboa começou a misturar os dois pseudônimos, apagando gradualmente as fronteiras entre ambos. O impacto do pseudônimo masculino João Falco foi gradualmente maior que o de Maria Moira, fazendo com que o segundo pseudônimo fosse finalmente abandonado.

A escolha do pseudônimo Maria Moira é interessante. Se o objetivo de Irene Lisboa fosse apenas obter maior autoridade discursiva ou esconder sua verdadeira identidade, o nome João Falco já seria suficiente. Além disso, ela não apenas adotou brevemente um pseudônimo feminino, mas também acabou misturando o uso dos dois, e em seguida, abandoná-lo. Paula Morão acha que, “Maria Moira” pode ter sido um símbolo inconsciente para o estado de escrita da autora. O nome Maria, um dos nomes femininos mais comuns na língua portuguesa, indicaria uma tentativa de se integrar ao universo cotidiano e de se colocar como uma observadora da vida comum. Enquanto Moira, figura associada à força secreta na lenda popular, representa sua capacidade de, através da sua escrita e sua regista das pequenas coisas, faz que os leitores pensem na realidade social escondida entre as linhas e inspire seu desejo de mudança. No entanto, essa interpretação pode não ter sido uma escolha consciente da Irene Lisboa, mas sim a um processo inconsciente que se manifesta na sua escrita. De qualquer forma, essa explicação estava alinhada com a característica da sua obra, que transita entre a narrativa do cotidiano e a crítica social implícita.

A escolha do pseudônimo João Falco, é ainda mais complexa. Esse pseudônimo não apenas envolve uma troca de gênero, mas também evidencia uma fluidez na identidade narrativa. Nos primeiros textos assinados com esse nome, o narrador em primeira pessoa não tinha um gênero explicitamente definido, permitindo múltiplas interpretações por parte do leitor. Em 1936, com *Um dia e outro dia... - Diário de uma Mulher* e alguns outros textos publicados sob esse nome, a narradora foi claramente identificada como feminina. Já a partir de 1937, em alguns textos, o narrador voltou a ser explicitamente masculino.

Essa fluidez na identidade de gênero do narrador reflete que Irene Lisboa não definiu “João Falco” como um substituto para um escritor “masculino” ou “feminino”, mas permite que a identidade narradora desse pseudônimo passar livremente entre os sexos, desfocando os limites tradicionais do gênero. Isso desafiava as normas rígidas de gênero da época e, também mostrava seu pensamento único sobre a relação entre escrita e identidade.

Quer dizer: a autora parece ter encarado a hipótese de distanciar o «seu» João Falco da personalidade feminina de Maria Moira, ou das suas antecessoras I.L. e Irene Lisboa; mas a experiência desta distinção acabou por ser efêmera e foi abandonada.

De todas estas questões teve Irene uma consciência que é importante vincar; com efeito, a pseudonímia e o nome próprio, coincidente com o da sua pessoa civil, enquanto nomes de autor (entendido este como uma entidade que escreve e publica, assinando com o seu nome próprio ou com outros, ficcionados), estão clara mente assumidos em alguns passos da obra (Morão, 1986, p.26).

Vale destacar que Irene Lisboa tinha plena consciência dessa questão. Tanto ao usar um pseudônimo quanto ao assinar com seu próprio nome, ela expressou essa reflexão de forma explícita em determinados textos das suas obras. Paula Morão identificou dois desses trechos, que são apresentados a seguir:

Texto A: Seara Nova, n.º 737 de 1941, «Pequenas Questões» (fragmento introdutório):

Mexer em papéis, no tempo de descanso, dá em resultado acharem-se coisas vaga ou totalmente esquecidas que nos tornam a interessar. Estas páginas que exumo das notas inéditas de um livro que publiquei, ou que pertenceram a essa época, avivam-me preocupações que então tinha. Creio que as pus na boca de um homem, por acanhamento de as revelar nuas e cruas, ou para as tornar ligeiramente novelescas - aptas a tornarem-se trecho de novela, monólogo espiritual. É secundária a sua forma (Lisboa, 1941).

Texto B: Solidão I, 1939, páginas 107 a 109:

Tive de esclarecer a amável estranheza de Q. sobre o meu gosto de não ser conhecida.

Gosto e utilidade!

Mas não esclareci nada.

Tratava-se de atitudes literárias.

Escrever assim como escrevo, sem qualquer ambição de notoriedade, parece-me extraordinariamente útil. Mas não o sei pôr em linguagem clara! Por isso me embulhei em evasivas. Desnorteei Q., que com a sua galanteria de lisboeta e de letrado, uma galanteria muito especial, me convidava a aparecer... Não sei onde nem como.

Eu suponho, em boa verdade, que os anónimos, que a folga e a inteligência dos anónimos, se não podem definir bem. Que por si se justificam. Um anónimo é vital e elementar, espontaneamente útil; cobre as necessidades de cada um que o usa, esporádicas ou permanentes. Mas há quem tome o anónimo dos artistas por uma espécie de tarrafas, de gracinhas, de jogo ou de vaidade... E sê-lo-á!

A mim, porém, qualquer coisa mais grave e mais indeterminada me tem levado a adoptar o anónimo, os pseudónimos. Talvez um subtil espírito utilitário, de defesa. De inversão da arrogância, da combatividade, também. De timidez, ou de fuga à responsabilidade intelectual, ainda... Não posso precisar perfeitamente o que seja! Eu julgo ter ainda sobretudo isto, levemente contingente e exterior, a fugir-lhe... uma noção de que à obra de arte, reservada, independente, se pode ligar toda a indeterminação que lhe apraza, que lhe quadre!

Que significa um nome de autor? Nada! A roda destas coisas ligeiras que eu aproveito para meus temas literários, porque não há-de flutuar um dos meus nomes de ocasião? Tanto faz que seja X o protagonista, como X o seu explorador...

A literatura teve sempre muito de aberrativa, de fantasista. Nomes, pseudónimos, têm absoluta. mente o mesmo valor das figuras e das localidades. Não valorizam as obras.

E sendo a minha análise sempre tão cingida ao passageiro, sendo uma espécie de exploração da rápida eventualidade, não poderá admitir com. sofrível elegância, com propriedade, a variedade dos pseudónimos?

Este meu escrever sobre nada, creio que até me chega a dar uma absoluta indiferença pelas categorias literárias! Me desinteressa de todo o rang e classe.... Me inquina cada vez mais de uma corajosa e perversa paixão de liberdade.

Os pseudónimos não me encobrem dos profissionais das letras, naturalmente!

Mas o mundo deles não é o meu...

O meu, o que por mim se interessa, com boa ou ruim humanidade, não é de letrados nem de artistas, nem sequer de gente de boa sociedade. E de gente de letras grossas! Grosseira, talvez, mas nem melhor nem pior que a outra.

Se eu assinasse com o meu nome civil as bagatelas que escrevo, por quem é que seria tomada? Por uma extravagante, por uma deformada.

E os que tem confiança em mim, deixariam de a ter.

Devo ser prudente. Com a minha gente é que me tenho sempre encontrado, dela é que eu sou um ruim e claudicante membro, mas ainda assim, não desprezado.... Esquecê-lo, seria ingratidão (Lisboa, 1939, pp.107-109).

A partir destes textos, fica evidente que Irene Lisboa tinha plena consciência de que, ao adotar um narrador masculino, poderia expressar certas ideias com mais liberdade, evitando expor-se completamente e tornando o conteúdo mais aceitável. A autora achava que a identidade masculina dava maior autoridade à escrita, facilitando a aceitação das suas opiniões, especialmente quando tratava de questões morais ou

críticas sociais. O uso de um pseudônimo masculino funcionava, portanto, como uma forma de proteção, tornando algumas visualizações mais razoáveis na sociedade da época.

Embora Paula Morão analise os pseudônimos de Irene Lisboa principalmente sob uma perspectiva literária, é inegável que a preferência de Irene Lisboa, pelo anonimato ou uso de nome masculino, não se restringia apenas a uma escolha estilística da literatura, mas também estava profundamente relacionada ao contexto social e político. Na sociedade portuguesa da época, especialmente sob o regime do Estado Novo, as escritoras enfrentavam restrições significativas à liberdade de expressão. Assim, a escolha do pseudônimo masculino João Falco pode ter sido uma estratégia para facilitar a publicação das obras e diminuir a censura. Essa estratégia era comum entre escritoras do início do século XX, que muitas vezes recorriam a pseudônimos masculinos para ampliar seu espaço de expressão.

No entanto, um aspeto notável é que Irene Lisboa não fixou João Falco como uma identidade exclusivamente masculina. Em alguns textos, esse narrador assume uma identidade de gênero fluida, chegando a ser associado a características femininas. Esse tratamento ambíguo reflete uma postura crítica em relação à construção das identidades de gênero e demonstra que a autora não seguia rigidamente as normas tradicionais da época. Seu pseudônimo não era apenas um escudo protetor, mas um instrumento dinâmico de escrita. Assim, seu pseudônimo não funcionava apenas como uma proteção, mas como um instrumento ativo de escrita.

Além disso, Irene Lisboa via sua escrita como um registo dos momentos cotidianos e detalhados. Dessa forma, o uso de múltiplos pseudônimos pode ter sido uma estratégia de adaptação. Para ela, “escrever sobre nada” a fazia sentir-se distante—e até resistente—às classificações literárias e aos sistemas tradicionais da literatura. Os pseudônimos não apenas a ajudavam a escapar dessas limitações, mas também se tornavam um meio de preservar sua liberdade criativa.

Para além das questões literárias e de gênero, o uso de pseudônimos estava também intimamente ligado ao seu contexto social. Ela tinha consciência de que o seu

círculo social não era composto por intelectuais, artistas ou membros da alta sociedade, mas sim por pessoas comuns, de educação limitada, mas ricas em experiências de vida.

Por isso, preocupava-se que, ao publicar “as bagatelas” com o seu nome civil, pudesse ter efeitos maus da sua própria imagem social. Isso fazia com que tivesse de ter cuidado com a sua identidade pública, pois assinar esses textos com o seu nome podia levar a mal-entendidos e prejudicar a confiança das pessoas à sua volta. Ela acreditava que ser anónima ou usar um pseudónimo a ajudava a evitar ser vista como uma mulher estranha ou fora do normal, garantindo, assim, a sua aceitação no meio onde vivia. Dessa forma, o pseudónimo também era uma forma de proteção, permitindo-lhe continuar a escrever sem prejudicar a sua vida diária. Essa preocupação mostra não só a sua atenção às expectativas sociais, mas também as dificuldades que as escritoras enfrentavam na sociedade portuguesa da primeira metade do século XX.

Embora o uso de pseudónimos lhe tenha trazido várias vantagens, entre o final da década de 1940 e o início de 1942, Irene Lisboa começou gradualmente a abandoná-los. Nesse período de transição, passou de “João Falco” para o seu nome verdadeiro, até que finalmente decidiu assinar as suas obras com seu nome civil Irene Lisboa. Durante essa mudança, adotou uma solução intermédia, mantendo ambos os nomes na assinatura — Irene Lisboa (João Falco). Esse “duplo nome” revela o seu desejo de se libertar da identidade anterior, mas sem a abandonar por completo. A hesitação e o conflito presentes nesse processo mostram que a passagem do pseudónimo para o nome verdadeiro não foi apenas uma alteração formal, mas um momento de reconstrução da sua identidade. De certo modo, essa assinatura dupla pode ser vista como um esforço para equilibrar a sua presença pública com a necessidade de manter a liberdade criativa. Ao optar, por fim, pelo seu nome real, Irene Lisboa afirmou a sua identidade literária de forma mais sólida e reconheceu a aceitação da visibilidade e autonomia da sua obra.

Embora Irene Lisboa considerasse que os pseudónimos, tal como as personagens e os cenários das histórias, eram apenas elementos ficcionais e aparentemente sem grande relevância, na realidade, eles refletiam a sua construção da identidade. Ao longo da sua carreira de escritora, utilizou os pseudónimos para encontrar um equilíbrio entre

as normas sociais, a identidade de género e a sua liberdade criativa. No entanto, ao decidir usar o seu nome verdadeiro, fez uma afirmação clara da sua identidade literária e do seu lugar no espaço público.

Apesar de ter abandonado os pseudónimos, o seu impacto permaneceu, tornando-se parte inseparável da construção da sua identidade como escritora. O desaparecimento gradual dos pseudónimos marcou a consolidação da sua posição no meio literário, enquanto revelou uma profunda reflexão sobre o seu papel como escritora. Assim, o estudo do uso dos pseudónimos por Irene Lisboa não só ajuda a compreender a sua trajetória criativa, mas também abre caminho para um debate mais amplo sobre a construção da identidade das escritoras.

3.3. Eileen Chang (1920-1995)

Embora os estudos sobre Eileen Chang e suas obras ainda sejam limitados em Portugal, já existe uma quantidade considerável de pesquisas sobre ela nos países ocidentais. Entre os trabalhos mais detalhados, destaca-se o realizado pelo crítico literário Hsia Chih-ting, investigador e professor da Universidade de Columbia, nos Estados Unidos. Em 1961, no seu livro *A History of Modern Chinese Fiction*, Hsia dedicou um capítulo exclusivo à análise das criações literárias de Eileen Chang. Sob uma perspectiva de leitura especializada, ele reconheceu a posição significativa de Chang na história do desenvolvimento do romance chinês, sendo esta a primeira vez que a autora foi formalmente incluída numa história literária por um crítico literário.

Hsia utilizou um método comparativo entre a literatura chinesa e a literatura ocidental, centrando-se na análise textual. Através de uma consciência estética da literatura e de uma reflexão sobre a sua vida, destacou o estilo pessoal e a visão única de Eileen Chang. Ele acredita que o aspeto de maior sucesso das obras dela eram as descrições profundas da natureza humana. Ele comparou Eileen Chang a Dostoiévski e elogiou *Jin Suo Ji*⁸⁰ (*A Canga Dourada*) como “a maior novela da China desde os tempos

⁸⁰ Chinês: 金鎖記; inglês: *The Golden Cangue*

antigos”. Hsia também apontou que Eileen Chang já havia se tornado uma autora obrigatória nos Estados Unidos, uma vez que algumas universidades nos Estados Unidos selecionaram suas obras como leitura obrigatória. Por exemplo, os dois primeiros capítulos de *The Rouge of the North* foram incluídos no livro didático *Anthology of Chinese Literature*.

Além disso, a tese de Carole H. F. Hoyan, intitulada *The Life and Works of Zhang Ailing: A Critical Study* também realiza um estudo abrangente sobre Eileen Chang. Além de apresentar a vida e a obra da escritora, Hoyan analisa o significado dos seus primeiros textos críticos, incluindo comentários culturais em inglês e resenhas de filmes. A tese também explora outros papéis desempenhados por Eileen Chang, incluindo suas profissões como roteirista, tradutora e acadêmica.

Ao mesmo tempo, na China, já existe muitos estudos sobre Eileen Chang, abrangendo desde sua vida até críticas literárias das suas obras, com inúmeras teses e livros publicados. Entre as biografias dela em chinês, esta tese refere-se principalmente às obras de Liu Chuan'e e Yu Bin. Em *Zhang Ailing Zhuan*⁸¹ (*Biografia de Zhang Ailing*) de Yu Bin, o autor observa que, embora Eileen Chang estivesse muito insatisfeito com “as escritoras recebendo uma coluna especial para comentar separadamente”, é um fato inevitável que a maioria dos leitores estejam mais curiosos sobre as escritoras mulheres. Na história da literatura moderna, as experiências de vida e a vida pessoal das escritoras despertam obviamente mais o desejo de exploração dos leitores comuns do que as dos escritores do sexo masculino, porque exerce uma influência significativa e inegável sobre suas obras.

Identificar certas relações entre a vida de Eileen Chang e sua criação literária não significa criar um índice de correspondências. Embora isso possa fornecer histórias interessantes e matar a curiosidade, o

⁸¹ Chinês: 张爱玲传

verdadeiro propósito é ajudar-nos a compreender a correspondência geral entre seu mundo de experiências e o mundo dos seus romances.⁸² Não importa qual parte específica (da sua vida) ela descreve num romance, como um todo, todas essas partes ficam no profundo da sua imaginação. Quando o mundo ficcional se completa, transformam-se numa atmosfera na obra, invisível, intocável, mas sempre presente em todos os momentos e todas as partes. O verdadeiro teste para um bom escritor é, obviamente, se ele consegue realmente transformar as experiências pessoais em arte, elevando-as a algo de valor universal.⁸³

“Na verdade, Eileen Chang nunca esteve disposta a tratar a literatura como um relato autobiográfico direto como Yu Dafu, nem a tratar sua autoimagem de maneira simplista.⁸⁴” Diferentemente de muitas escritoras, Eileen Chang não transforma diretamente suas vivências em romances autobiográficos. Em vez disso, ela as distribui suas experiências e sentimentos entre diferentes personagens, expressando-os de maneira mais dramática e literária.

Os sentimentos dos seus personagens frequentemente têm origem nas suas experiências específicas. Ela também gostava de atribuir seus próprios sentimentos a diferentes personagens, os expressando através das reações dos personagens às situações específicas em que se encontram. (...) Eileen Chang até demonstrava disposição em

⁸² Versão original: 找出张爱玲的生活与创作之间某些可以指认的关系并非要做索引，虽然它也许可以提供某些轶闻轶事的趣味，其真正的意义却是应该帮助我们感知她的经验世界与小说世界之间的整体的对应。(Yu, 2012, p.60)

⁸³ Versão original: 不论她在某篇小说中直接描绘的是哪一个部分，作为一个整体，它们都在她想象力的深处蠢动，当虚构世界完成时，便化为弥漫其中的空气，不一定看得见，摸得着，但却无时不在，无所不在。而一个优秀作家的真正考验，当然是看他能否将个人性的经验真正地艺术化，升华为具有普遍性的东西。(Yu, 2012, p.60)

⁸⁴ Versão original: 事实上张爱玲决不肯像郁达夫一类的作家，径直把文学当做传记来作，亦不肯以简单的方式来处理她的自我形象。(Yu, 2012, p.60)

*compartilhar suas experiências de vida com personagens que pareciam muito distantes de sua própria realidade.*⁸⁵

Eileen Chang cresceu numa família aristocrática patriarcal. Desde pequena, testemunhou como os casamentos arranjados ou forçados pelo sistema feudal causaram sofrimento à sua mãe, às primas e aos outros parentes próximos. Educada pelas ideias progressistas da sua mãe e sua tia, e também influenciada pelos valores trazidos pela nova cultura ocidental, o feminismo de Eileen Chang começou a se manifestar desde cedo, o que também se reflete nas suas obras. O motivo inicial que levou Eileen Chang a seguir o caminho de uma mulher profissional não se limitava ao desejo de escrever e ser escritora; também incluía a busca por uma vida independente, sustentada por seu próprio trabalho, sem depender de ninguém.

A admiração de Eileen Chang por sua tia que expressa nos ensaios como Gu Gu Yu Lu⁸⁶ (As Palavras da Minha Tia), é evidente. Essa admiração provavelmente incluía a apreciação do estilo de vida escolhido por sua tia, caracterizado pela independência financeira e pessoal: ganhar seu próprio dinheiro, viver de forma autônoma, em liberdade, num apartamento tranquilo e sem preocupações das relações interpessoais complicadas. Em suma, uma vida limpa, descomplicada e organizada. Naturalmente, alcançar essa independência requer autossuficiência, o que trazia alegria e um sentimento de confiança.

Eileen Chang sempre desejou ser uma pessoa autossuficiente. Como ela própria declarou mais tarde: “Usar o dinheiro de outras pessoas,

⁸⁵ Versão original: 她笔下人物的许多感受经常来自她本人的具体经验，她也乐于将自己的感受寄植于不同人物的身上，借助人物对各自所处特定情境的反应表现出来。(.....) 张爱玲甚至也愿意让一些与她相去甚远的人物分享自己的人生体验。(Yu, 2012, p. 59)

⁸⁶ Chinês: 姑姑语录; incluído no livro *Liu Yan (Rumores)*.

*mesmo que seja uma herança dos pais, nunca é tão livre e moralmente satisfatório quanto usar o dinheiro que se ganha por conta própria.*⁸⁷

A consciência feminina nos seus escritos é notavelmente evidente. Antes mesmo de passar por experiências pessoais infelizes no casamento e na vida amorosa, ela já demonstrava reflexões profundas sobre a condição feminina. Ela criticava severamente a sociedade patriarcal tradicional que restringia e desprezava as mulheres, enquanto reconhecia a impotência e a melancolia das mulheres diante dos seus destinos, que em grande parte determinados pelas circunstâncias sociais da época.

*Elas tinham consciência da sua dependência dos homens, percebiam o vazio por trás dessa dependência, mas não conseguiam se libertar dela. Assim, permaneciam presas, lutando amargamente nesse dilema.*⁸⁸

Embora o feminismo seja um elemento presente nas obras de Eileen Chang, os temas centrais que realmente predominam nos seus textos são a natureza humana, o amor, o casamento, as relações entre os gêneros e a sociedade chinesa em transformação na época, marcada por influências culturais ocidentais e uma mistura de ideias conflitantes. Suas obras destacam, principalmente, uma crítica mordaz ao comportamento humano e às estruturas sociais, mais do que uma simpatia explícita pela situação feminina. Pode-se afirmar que Chang não escrevia com a intenção deliberada de promover o feminismo; ao contrário, esse aspecto surgia naturalmente como parte de sua escrita.

Eileen Chang demonstrou desde a infância uma paixão pela leitura. A atmosfera literária e a rica coleção de livros em casa alimentaram seu interesse pela literatura. Ela lia amplamente. Além da literatura chinesa clássica e moderna, ela leu muitas obras

⁸⁷ Versão original: 她在《姑姑语录》等文中流露出的欣赏之意，一望而知。对姑姑的欣赏恐怕也包含了对姑姑选择的生活方式的欣赏，那种生活方式的要点是，自己挣钱自己花，自己管自己，自由自在，住在公寓里，清清静静，没有牵牵绊绊的人事纠缠。总之是一种清爽、利落的生活。当然，要做到自食其力，才有这一份开心和理直气壮。

张爱玲一直渴望做一个自食其力的人，后来她直白地说过：“用别人的钱，即使是父母的遗产，也不如用自己赚来的钱来得自由自在，良心上非常痛快。” (Yu, 2012, p.74)

⁸⁸ Versão original: 她们意识到自己对男人的依附，洞悉了这依附后面的空虚，却又无力摆脱这种依附，她们就在这两难之境中苦苦挣扎。 (Yu, 2012, p.67)

estrangeiras depois de entrar na universidade. Ela gostava muito da literatura inglesa moderna e demonstrava particular interesse pelas obras de William Somerset Maugham. Consequentemente, algumas das suas obras iniciais foram mais ou menos influenciadas por ele. Na biografia dela escrita por Liu Chuan'e, o autor destaca que Eileen Chang possuía uma consciência de escritora profissional de “escrever por escrever”. Portanto, ela tinha uma forte consciência de estilo, o que é completamente diferente de muitos outros escritores.

Muitos escritores da história moderna frequentemente afirmavam que não escreviam para serem escritores, mas como um meio de expressar suas opiniões e indignações. Para eles, o foco estava mais no conteúdo ideológico do que na qualidade artística. Estavam mais interessados em “o que escrever” (o tema) do que em “como escrever” (a técnica). Portanto, o conteúdo progressivo e o valor do tema são muitas vezes expressos de forma bruta, resultando numa grave separação entre o valor social das suas ideias e o valor artístico das suas obras. Embora este fenômeno possa ser compreendido no contexto das limitações históricas, também reflete uma falta de consciência criativa destes autores, que muitas vezes assumiam o papel de sociólogos ou historiadores de segunda categoria.⁸⁹

Fu Lei⁹⁰ também apontou no seu artigo comentando sobre Eileen Chang que, devido ao surgimento da nova literatura na China, havia uma tendência de privilegiar temas e ideologias em detrimento das técnicas artísticas. Isso resultou em um número cada vez menor de escritores que viam a literatura como arte em si mesma. Ele elogiou

⁸⁹ Versão original: 现代史上的不少作家，经常宣称不是为了当作家而写作，而是以写作作为表达见解发泄愤怒的方式。他们关注的重心是见解，而非艺术性，他们对写什么(题材)的兴趣大于怎样写(技巧)。因此他们的作品的内容的进步性和题材的价值常常以粗糙的形式表现出来，呈现出社会认识价值与艺术审美价值的严重分离。这种现象固然有可以理解的历史限制，也表明了作者自身创作意识的匮乏，他们扮演的不过是一个二流的社会学家、历史学家的角色。(Liu, 1999, p.53)

⁹⁰ Fu lei (1908-1966), foi um tradutor, escritor, crítico de literatura e arte, e educador chinês.

a aparição de Eileen Chang como um acontecimento significativo para o cenário literário chinês, ressaltando que a influência de suas obras transcende a sua época.

Nossos escritores sempre demonstraram desprezo pela técnica. Após o Movimento de 4 de Maio, gastou-se uma enorme quantidade de tinta em debates sobre ideologias, como se possuir uma consciência ideológica clara fosse suficiente para alcançar a perfeição literária. A arte, então, foi considerada como algo sem importância. Mas, na verdade, os princípios abstratos só servem para estudantes universitários e do ensino médio se prepararem para os exames escolares. Qualquer ideologia, sem a visão profunda de vida, as experiências de vida real, as observações rápidas e incisivas, o domínio da linguagem e a imaginação rica e vívida, é impossível produzir uma obra realmente significativa.⁹¹

Pode-se perceber que, o sucesso inicial de Eileen Chang, embora fosse fruto da sua habilidade literária, também foi favorecido pelo contexto histórico. Ela começou sua carreira no meio da Segunda Guerra Sino-Japonesa, um período de desastres para a China. Na época, muitos escritores famosos eram intelectuais progressistas e patrióticos, cujas obras se concentravam quase exclusivamente na salvação nacional e na resistência contra a invasão durante a guerra. Alguns deles optaram por abandonar de escrever e se alistar no exército para participar na guerra contra a agressão. Devido à guerra, muitas publicações famosas da época foram forçadas a fechar.

Após a ocupação japonesa de Xangai, a perseguição e prisão dos escritores patriotas forçaram muitos deles a abandonar a cidade e fugir para outras cidades. Nesse contexto, a produção literária em Xangai tornou-se limitada: além de algumas obras patrióticas publicadas sob grande risco, a maioria das obras disponíveis foram escrito para o entretenimento do público, sem valor artístico ou intelectual. Na época, a grande

⁹¹ Versão original: 我们的作家一向对技巧抱着鄙夷的态度。五四以后,消耗了无数笔墨的是关于主义的论战,仿佛一有准确意识就能立地成佛似的,区区艺术更是不成问题。其实,几条抽象的原则只能给大中学生应付会考。哪一种主义也好,倘没有深刻的人生观,真实的生活体验,迅速而犀利的观察,熟练的文字技能,活泼丰富的想像,决不能产生一样像样的作品。(Fu, 1944)

parte das editoras e jornais em Xangai estava sob controle das agências especiais japonesas, o que resultou numa grave recessão no mercado editorial. Apenas alguns conteúdos que não tinham nada a ver com política podiam ser publicados.

Eileen Chang, vivendo na relativa segurança da Concessão Internacional de Xangai, cresceu num ambiente afastado das intensas mobilizações nacionalistas que moldaram muitos escritores dos seus contemporâneos. Essa aparente “falta de patriotismo” fez com que ela se destacasse, preenchendo um vazio no campo da literatura puramente artística, que era rara durante o período.

Foram tempos difíceis que ofereceram a oportunidade de ter sucesso, e foi o seu talento que a fez brilhar naqueles tempos difíceis. Se os escritores notáveis de Xangai não tivessem desaparecido do cenário literário ou se a literatura pura não tivesse se tornado quase inexistente, seu talento poderia ter permanecido ofuscado. Do ponto de vista da história literária, a chegada de Eileen Chang foi como uma peça perfeita para preencher uma lacuna deixada na literatura chinesa da época.⁹²

Não se trata de criticar seu posicionamento político, mas de reconhecer a influência do seu contexto social e educacional. Na realidade, é óbvio em algumas das suas obras que ela tem um profundo apego ao seu país natal. Por exemplo, no seu ensaio *Zhong Guo De Ri Ye* (*Dias e Noites na China*) escrito em 1947, ela escreveu:

“Estou realmente feliz por caminhar sob o sol da China. Também gosto de sentir que minhas mãos e pés são jovens e cheios de energia. E tudo isso parece estar conectado, sem que eu saiba o porquê. “Nos momentos de felicidade, parece que também tenho uma parte em tudo isso: nos sons do rádio, nas cores das ruas; mesmo quando a

⁹² Versão original: 是乱世为她提供了成功的机会，是才华使她在乱世中放出了光彩。如果不是当时上海文坛上优秀作家销声匿迹，如果不是当时的纯文学创作领域近乎空白，她的才华完全可能被淹没。从文学史的角度来说，她的出现是一个漂亮的填空。(Liu, 1999, p.92)

tristeza se acumula, é como as areias e lamas da China. No final, é a China.⁹³

No contexto da época, a preocupação de Eileen Chang com o país é evidenciada na sua crítica às falhas das pessoas e da sociedade. Essa abordagem, que expõe as fraquezas humanas e as imperfeições sociais, tem semelhanças com o estilo de Lu Xun. Como apontado por Yu Bin, “Na sua opinião, os escritores chineses posteriores, sob a bandeira de elevar a autoconfiança nacional, seguiram o caminho de ‘encobrir os erros’, abandonando a crítica em favor do elogio⁹⁴”. Sendo uma escritora liberal e não nacionalista, Chang também declarou a razão pela qual ela não escreveu sobre guerra e revolução no seu ensaio *Zi Ji De Wen Zhang*⁹⁵ (*Obras Que me Pertencem*):

“Na história da literatura, há poucas obras que simplesmente cantam sobre a estabilidade da vida, ao contrário, é mais comum que se enfatizem a exaltação da vida. Contudo, as boas obras baseiam-se na estabilidade da vida como fundação para descrever os seus momentos de elevação. Sem esse fundamento, a exaltação torna-se espuma. Muitas obras poderosas só podem entusiasmar as pessoas, mas não podem inspirá-las. (...) A luta é comovente porque é forte e, simultaneamente, dolorosa. Os que lutam perdem a harmonia da vida ao procurar uma nova harmonia. Porém, se a luta existe apenas por si mesma, falta-lhe profundidade, e aquilo que se escreve sobre ela não se faz uma boa obra. Descobri que, em muitas obras, o elemento da força é mais presente do que o da beleza. A força é alegre, mas a

⁹³ Versão original: 我真快乐我是走在中国的太阳底下。我也喜欢觉得手脚都是年轻有力气的。而这一切都是连在一起的，不知为什么。快乐的时候，无线电的声音、街上的颜色，仿佛我也都有份；即使忧愁沉淀下去了也是中国的泥沙。总之，到底是中国。(Zhang, 2019)

⁹⁴ Versão original: 在她看来，后来的中国作家在提高民族自信心的旗帜下，走的都是“文过饰非”的路子，没有批判，只有褒扬。(Yu, 2012, p.81)

⁹⁵ Chinês: 自己的文章

beleza é melancólica, e ambas não podem existir de forma independente.⁹⁶

Ela também reflete sobre os limites de sua escrita, enfatizando o realismo nas suas obras:

“Utilizo este método para descrever a memória da sobrevivência humana ao longo de todas as épocas e, com isso, oferecer ao presente uma iluminação. Tenho essa intenção, mas não sei se consigo fazer bem ou não. Obras que são vistas como ‘monumentos da era’, eu não consigo produzir, nem pretendo tentar, pois me parece que ainda não há material objetivo suficientemente concentrado para isso. Até que escrevia apenas sobre pequenas histórias entre homens e mulheres. Nas minhas obras, não há guerra nem revolução. Acredito que, no amor, as pessoas são mais simples e mais livres do que na guerra ou na revolução.⁹⁷”

Além disso, ela destacou a sua preferência por um estilo de escrita mais próximo da realidade:

Prefiro um estilo que contraste elementos de forma desigual, pois ele se aproxima mais da realidade. Em Qing Cheng Zhi Lian, Liusu, que viu de uma família decadente, não foi transformada numa mulher revolucionária após a experiência da guerra de Hong Kong. Para Fan

⁹⁶ Versão original: 文学史上素朴地歌咏人生的安稳的作品很少，倒是强调人生的飞扬的作品多，但好的作品，还是在于它是以人生的安稳做底子来描写人生的飞扬的。没有这底子，飞扬只能是浮沫，许多强有力的作品只予人以兴奋，不能予人以启示。(.....) 斗争是动人的，因为它是强大的，而同时是酸楚的。斗争者失去了人生的和谐，寻求着新的和谐。倘使为斗争而斗争，便缺少回味，写了出来也不能成为好的作品。我发觉许多作品里力的成分大于美的成分。力是快乐的，美却是悲哀的，两者不能独立存在。 [Extraído do capítulo *Zi Ji De Wen Zhang (Obras Que me Pertencem)* de Liu Yan (*Rumores*)] (Zhang, 2019)

⁹⁷ Versão original: 我用这手法描写人类在一切时代之中生活下来的记忆。而以此给予周围的现实一个启示。我存着这个心，可不知道做得好做不好。一般所说“时代的纪念碑”那样的作品，我是写不出来的，也不打算尝试，因为现在似乎还没有这样集中的客观题材。我甚至只是写些男女间的小事情，我的作品里没有战争，也没有革命。我以为人在恋爱的时候，是比在战争或革命的时候更素朴，也更放恣的。 [Extraído do capítulo *Zi Ji De Wen Zhang (Obras Que me Pertencem)* de Liu Yan (*Rumores*)] (Zhang, 2019)

Liuyuan, a guerra trouxe uma busca por uma vida mais simples. Ele casou-se finalmente. Mas casar não faz dele um santo e desiste completamente de seus hábitos e estilos de vida anteriores. Assim, embora o final de Liuyuan e Liusu seja, em certa medida, saudável, permanece vulgar; sendo realistas, eles não poderiam ser diferentes. Na verdade, não há muitas pessoas extremamente psicopáticas ou extremamente esclarecidas. Os tempos são tão pesados que não permitem facilmente iluminações absolutas. Apesar de tudo, a humanidade continuou a viver, o que demonstra que, mesmo na loucura, ainda se mantém dentro de certos limites. É por isso que, nos meus romances, com exceção de Cao Qiqiao em Jin Suo Ji (A Canga Dourada), todos os personagens são incompletos. Não são heróis, mas são os grandes portadores das cargas desta época.⁹⁸

(...) Ainda assim, só consigo escrever desta forma. Considero que assim é mais fiel à realidade. Reconheço a ausência de força nas minhas obras, mas, sendo romancista, só posso tentar expressar a força das personagens, e não a criar por eles. Além disso, acredito que, embora sejam apenas pessoas comuns, frágeis e longe da força dos heróis, representam melhor a totalidade desta época. Nesta época, as coisas velhas estão a destruir e as coisas novas estão a crescer. Mas até que chegue o ponto culminante da época, as coisas definitivas são apenas exceções.⁹⁹

⁹⁸ Versão original: 我喜欢参差的对照的写法，因为它是较近事实的。《倾城之恋》里，从腐旧的家庭里走出来的流苏，香港之战的洗礼并不曾将她感化成为革命女性；香港之战影响范柳原，使他转向平实的生活，终于结婚了，但结婚并不使他变为圣人，完全放弃往日的生活习惯与作风。因之柳原与流苏的结局，虽然多少是健康的，仍旧是庸俗；就事论事，他们也只能如此。极端病态与极端觉悟的人究竟不多。时代是这么沉重，不容那么容易就大彻大悟。这些年来，人类到底也这么生活了下来，可见疯狂是疯狂，还是有分寸的。所以我的小说里，除了《金锁记》里的曹七巧，全是些不彻底的人物。他们不是英雄，他们可是这时代的广大的负荷者。[Extraído do capítulo *Zi Ji De Wen Zhang (Obras Que me Pertencem)* de Liu Yan (*Rumores*)] (Zhang, 2019)

⁹⁹ Versão original: 但我还是只能这样写。我以为这样写是更真实的。我知道我的作品里缺少力，但既然是个写小说的，就只能尽量表现小说里人物的力，不能代替他们创造出力来。而且我相信，他们虽然不过是软弱的凡人，不及英雄的有力，但正是这些凡人比英雄更能代表这时代的总量。

Este ensaio foi escrito durante um período de juventude em que Eileen Chang, respondia com insatisfação às críticas negativas de Fu Lei sobre a sua escrita. Mais tarde, ela reconheceu que as críticas de Fu Lei sobre as limitações de sua escrita eram justas e que havia entendido mal o seu significado na época. Ainda assim, as ideias expressas neste ensaio não eram muito diferentes daquelas que ela implementou ao longo de sua carreira literária. Ela acreditava que a teoria literária nasce a partir das obras literárias.

Penso que a teoria literária surge sempre após as obras literárias. Assim foi no passado, é assim no presente, e, provavelmente, continuará a ser assim no futuro. Se é necessário elevar a autoconsciência dos escritores, então extraímos a teoria das obras e a utilizamos como um critério para novas produções. Isso é, sem dúvida, benéfico. Contudo, ao fazê-lo, devemos lembrar que, no processo de desenvolvimento da literatura, as obras e a teoria são como os dois cavalos de uma biga, ora à frente, ora atrás, impulsionando-se mutuamente. A teoria não ocupa uma posição elevada, como se fosse o cocheiro sentado no alto, com um chicote na mão.¹⁰⁰

Eileen Chang começou a escrever romances aos sete anos. Todas suas obras incluídas nos dois livros famosos dela *Liu Yan*¹⁰¹ (*Rumores*) e *Chuan Qi*¹⁰² (*Lendas*) foram escritas antes dos seus 25 anos. Os ensaios reunidos em *Liu Yan (Rumores)* incluem as recordações da sua infância, as observações do período escolar, descrições das pessoas e dos eventos do quotidiano, as suas reflexões sobre a vida e o mundo, bem como as suas opiniões sobre a literatura e arte. As memórias e os pensamentos nesses textos são

这个时代，旧的东西在崩坏，新的在滋长中。但在时代的高潮来到之前，斩钉截铁的事物不过是例外。[Extraído do capítulo *Zi Ji De Wen Zhang (Obras Que me Pertencem)* de *Liu Yan (Rumores)*] (Zhang, 2019)

¹⁰⁰ Versão original: 我以为文学理论是出在文学作品之后的，过去如此，现在如此，将来恐怕还是如此。倘要提高作者的自觉，则从作品中汲取理论，而以之为作品的再生产的衡量，自然是有益处的。但在这样衡量之际，须得记住在文学的发展过程中作品与理论乃如马之两驂，或前或后，互相推进。理论并非高高坐在上面，手执鞭子的御者。[Extraído do capítulo *Zi Ji De Wen Zhang (Obras Que me Pertencem)* de *Liu Yan (Rumores)*] (Zhang, 2019)

¹⁰¹ Chinês: 流言

¹⁰² Chinês: 传奇

materiais preciosas da autora e também servem como referências essenciais para esta tese. No capítulo *Cun Gao*¹⁰³ (*Os Manuscritos*) de *Liu Yan* (*Rumores*), ela citou alguns trechos das obras que escreveu na infância. Esses trechos mostram que parte da sua habilidade de escrita vem do seu talento literário. Diferentemente de Xiao Hong, Eileen Chang sempre teve claro, desde muito cedo, que queria seguir a carreira de escritora, dedicando-se a constantes tentativas e práticas. Pode-se dizer que, ela tornar-se uma escritora é um resultado inevitável.

3.3.1. Infância e Início da Literatura

No dia 30 de setembro de 1920, Eileen Chang nasceu em Xangai, numa família rica que pertencia à nobreza chinesa da época. Seu avô, Zhang Peilun, foi um oficial famoso nos últimos anos da dinastia Qing. Como subordinado de Li Hongzhang¹⁰⁴, Zhang Peilun conheceu a filha dele durante uma apresentação de trabalho, e apaixonou-se por ela à primeira vista. Admirava de talentos dele, Li Hongzhang não se importou com o passado de Zhang Peilun, e tenha prometido sua filha a ele. O avô e a avó de Eileen Chang viveram uma vida conjugal muito feliz, compartilhando interesses em comum, como poesia, chá e vinho. Eles escreveram um livro de receitas e uma novela de artes marciais. A história deles foi registrada no livro *Nie Hai Hua*¹⁰⁵ de Zeng Pu, romance famoso no final da dinastia Qing.

Contudo, O bom relacionamento conjugal dos avós não tenha continuado na próxima geração. O pai de Eileen Chang, Zhang Tingzhong, não era dedicado e casou-se com muitas mulheres. Ele tratava mal a mãe de Eileen Chang, uma jovem que também vinha de família nobre e tradicional. Eileen Chang viveu até os dois anos na mansão da família Zhang, localizada na concessão internacional de Xangai. Em 1922, mudou-se com

¹⁰³ Chinês: 存稿

¹⁰⁴ Li Hongzhang: Político, diplomata e general militar chinês no final da Dinastia Qing.

¹⁰⁵ Chinês: 孽海花

os pais para Tianjin. O irmão dela lembrou esse período na sua obra *Wo De Zi Zi Zhang Ailing*¹⁰⁶ (*Minha irmã Eileen Chang*):

*“Meus pais tinham 26 anos. Eram jovens, talentosos e bonitos. Tinham dinheiro, tempo livre, um filho e uma filha, um carro com motorista e vários empregados para cozinhar e cuidar das tarefas domésticas. Minha irmã e eu tínhamos nossos próprios criados. Aqueles dias foram tão lindos.”*¹⁰⁷

Com o declínio da dinastia Qing, a era do domínio feudal na China estava a acabar. Como membro da última geração da aristocracia feudal chinesa, o pai de Eileen Chang, assim como outros jovens desta classe, jogava e bebia todos os dias, tentando gastar a fortuna da família antes que ela desaparecesse na era nova. “Os homens do passado não tinham necessidade de ser infiéis.”¹⁰⁸ O pai dela era viciado em jogos, ópio e frequentava bordéis. Ele tinha muitas concubinas. Por outro lado, a sua mãe, Huang Yifan, era uma mulher moderna. Embora ela tenha nascido em uma família tradicional, seus pensamentos eram diferentes dos das mulheres feudais. Influenciada pelas novas culturas trazidas pelo Movimento 4 de Maio, seu pensamento foi progressista e emancipador. Sem a possibilidade de escolher o próprio casamento, Huang Yifan tinha um profundo desprezo pela falta de progresso e a irresponsabilidade do marido. O relacionamento conjugal entre deles não era harmoniosa.

Apesar do mau relacionamento dos pais, a vida infantil de Eileen Chang foi relativamente estável em condições familiares ricas e favoráveis. Seu pai não estava sempre em casa e ela também não passava muito tempo com a mãe. Na maior parte do tempo, Eileen Chang ficava com os criados que cuidavam dela. Todas as manhãs, ela era levada para a cama da mãe e estudava poesia Tang com ela, o que também foi sua iluminação literária. De acordo com os relatos da sua infância nas obras delas, a grande

¹⁰⁶ Chinês: 我的姊姊张爱玲

¹⁰⁷ Versão original: 我父母二十六岁。男才女貌，风华正盛。有钱有闲，有儿有女。有汽车，有司机，有好几个烧饭打杂的佣人，姊姊和我都还有专属的保姆。那时的日子，真是何等风光。(Zhang, 2009, p.31)

¹⁰⁸ Versão original: 从前的男人是没有负心的必要的。[Extraído de *Hua li Yuan (Destinos de Esplendor)*] (Zhang, 2019, p.3282)

parte dos empregados a tratava bem, mas alguns deles tinham uma atitude patriarcal de preconceito de gênero. Isso fez com que Eileen Chang começasse a pensar em questões de igualdade de gênero desde cedo, alimentando sua determinação de obter realizações superiores às do irmão, que era excessivamente privilegiado em casa.

A sua educação começou quando sua família contratou um professor para ela e seu irmão mais novo. Durante a infância, ficava frequentemente preocupada com sua incapacidade de completar as tarefas de memorizar os textos pelo professor. Por esse motivo, ela estudava muito até na véspera de Ano Novo, perdendo as atividades do dia seguinte. Isso foi posteriormente registrado por ela no capítulo *Si Yu (Sussurros)* do livro *Liu Yan (Rumores)*.

Nessa época, preocupava-me frequentemente por não conseguir memorizar os textos. Talvez porque chorei na manhã do primeiro dia do Ano Novo, chorei durante o resto do ano. No primeiro dia do Ano Novo, pedi à ama que me acordasse cedo para assistir às celebrações do Ano Novo, mas, temendo que eu estivesse cansada, deixaram-me dormir. Quando acordei, os fogos de artifício já tinham sido lançados. Senti que toda a alegria e animação ficaram no passado e que eu não tinha parte nisso. Fiquei deitada na cama a chorar, recusando-me a levantar. Arrastaram-me, colocaram-me numa pequena cadeira de vime e calçaram-me uns sapatos novos. Mas mesmo assim chorei, porque já não podia apanhar a festa que tinha perdido.¹⁰⁹

Este relato demonstra que, ao relembrar as cenas da sua infância, a linguagem de Eileen Chang é vívida e cheia de interesse infantil. Isso contrasta fortemente com o estilo

¹⁰⁹ Versão original: 那一个时期，我时常为了背不出书而烦恼，大约是因为年初一早上哭过了，所以一年哭到头。——年初一我预先嘱咐阿妈天明就叫我起来看他们迎新年，谁知他们怕我熬夜辛苦了，让我多睡一会，醒来时鞭炮已经放过了。我觉得一切的繁华热闹都已经成了过去，我没有份了，躺在床上哭了又哭，不肯起来，最后被拉了起来，坐在小藤椅上，人家替我穿上新鞋的时候，还是哭——即使穿上新鞋也赶不上了。[Extraído do capítulo *Si Yu (Sussurros)* de *Liu Yan (Rumores)*] (Zhang, 2019)

picante e irônica presente em muitas outras obras delas, mostrando sua profunda habilidade literária.

Quando Chang tinha quatro anos, por causa da decepção em relação ao marido e de um sentimento de resistência, a mãe dela decidiu partir para o exterior acompanhada da tia de Eileen Chang que ia estudar fora. No capítulo *Qian (Dinheiro)* do livro *Liu Yan (Rumores)*, Chang recorda:

“Pedir dinheiro à minha mãe, no início, era algo amigável e interessante, porque sempre amei ela com um amor romântico. Ela era uma mulher bonita e sensível, mas eu tinha poucas oportunidades de estar com ela. Quando eu tinha quatro anos, ela viajou para o exterior, regressou várias vezes e depois voltou a partir. Aos olhos da criança, ela é distante e misteriosa. Às vezes, ela me levou para passear. Quando atravessávamos a rua, ela segurava ocasionalmente minha mão, sentia uma excitação desconhecida.”¹¹⁰

Depois que sua mãe foi embora, a concubina do seu pai mudou-se para a casa e muitas vezes levava Eileen Chang para brincar. Chang gostava muito dela quando era criança, mas quando ela cresceu, sentia pena de sua mãe ao recordar isso. Em 1928, a família voltou para Xangai após o pai perder o emprego. O seu pai estava gravemente doente devido ao vício do ópio e escreveu à sua mãe, prometendo arrepender-se profundamente e corrigir os seus erros, pedindo que ela voltasse ao país. Sua mãe aceitou. O retorno da mãe e da tia trouxe muita alegria à vida de Eileen Chang. A mãe, influenciada pelo estilo ocidental de educação, começou a educar Chang seguindo os moldes europeus: ensinou-a a desenhar, tocar piano, ler os livros e falar inglês.

No entanto, essa tranquilidade foi breve. Após se recuperar, o pai tentou gastar todo o dinheiro da mãe para evitar que voltasse ao exterior. Isso resultou em muitas

¹¹⁰ Versão original: 她是个美丽敏感的女人，而且我很少机会和她接触，我四岁的时候她就出洋去了，几次回来了又走了。在孩子的眼里她是辽远而神秘的。有两趟她领我出去，穿过马路的时候，偶尔拉住我的手，便觉得一种生疏的刺激性。[Extraído do capítulo *Qian (Dinheiro)* de *Liu Yan (Rumores)*] (Zhang, 2019)

brigas entre os dois. Dois anos depois, em 1930, devido à insistência da mãe de Chang, eles se divorciaram. A experiência desse período também influenciou muito a escrita de Eileen Chang. Nas suas obras, aparecem frequentemente personagens masculinos que fazem o possível para gastar todo o dinheiro das mulheres, como o irmão de Bai Liusu em *Qing Cheng Zhi Lian*¹¹¹ (*Amor numa Cidade em Ruínas*) e Jiang Jize em *Jin Suo Ji* (*A Canga Dourada*).

Após o divórcio, a guarda de Eileen Chang e do seu irmão ficou com o pai. Apesar da oposição do pai, a mãe insistiu para que Eileen Chang frequentasse uma escola, em vez de estudar em casa com o professor particular. Ela matriculou-a num internato e mudou o seu nome de infância Yingying para Zhang Ailing. Logo depois, a mãe deixou Xangai e foi para a França. Em 1931, Chang ingressou no ensino secundário. A escola secundária que Eileen Chang frequentou era uma das escolas para meninas administradas por missionários americanos, chamada *St. Mary's Hall*. Em 1932, aos apenas 12 anos, Eileen Chang publicou seu conto *Bu Xing de Ta* (*A Infeliz*) na revista *Feng Zao* da escola. Nessa obra, já se destacavam suas características de escrita focadas na psicologia feminina e no destino das mulheres, evidenciando os primeiros traços de seu feminismo. Além disso, ela também publicou vários ensaios nesta revista. Antes de seu pai se casar novamente, Eileen Chang às vezes discutia literatura com ele quando voltava para casa durante as férias, e os dois trocavam algumas ideias e pensamentos.

Em 1934, seu pai se casou novamente. Eileen Chang odiava extremamente o novo casamento do seu pai, mas não conseguiu impedi-lo. Ela teve uma forte resistência à madrasta. A sua rejeição da madrasta era alimentada, por um lado, pelo medo inspirado pela leitura de histórias que retratavam madrastas cruéis e, por outro, a madrasta frequentemente a colocava em situações desagradáveis. Quando se mudou para viver junto, a madrasta trouxe duas malas de roupas antigas para Chang, afirmando que eram feitas de bons tecidos, mas, na realidade, muitas estavam bastante desgastadas. Para Eileen Chang, que vivia com todo o luxo desde a infância, usar essas roupas velhas numa

¹¹¹ Chinês: 倾城之恋; inglês: *Love in a Fallen City*

escola aristocrática para meninas não só significava a perda de roupas bonitas, mas também uma fonte de profunda vergonha e humilhação.

*Passei um período sob o domínio da madrastra, vestindo as roupas que ela deixava de usar. Nunca esqueci o casaco fino de algodão vermelho-escuro, com a cor da carne de vaca picada, que parecia que nunca ia acabar de vestir. Era como se o meu corpo estivesse coberto de feridas de frio. O inverno já tinha passado, mas as cicatrizes das frieiras permaneciam -- um símbolo de ódio e humilhação. A minha vida no ensino secundário foi infeliz e quase não fiz amigos. Em grande parte, isso acontecia porque eu tinha vergonha de mim mesmo.*¹¹²

Depois de entrar no ensino médio, o nível de inglês de Eileen Chang melhorou muito. Além disso, ela conheceu um bom professor. Este professor de literatura era diferente dos outros professores que estavam habituados a ensinar poesia e literatura tradicionais. Ele tinha um interesse particular pela nova literatura e permitia que os alunos escolhessem livremente os temas de suas redações. Dessa forma, ele descobriu o talento literário de Eileen Chang, frequentemente elogiando seus textos e lendo-os para a turma. Como resultado, o talento de literatura dela tornou-se amplamente conhecido na escola, conquistando a admiração dos professores e colegas. Eles simpatizavam com sua situação familiar complicada e compreendiam sua natureza introvertida. Embora Eileen Chang tivesse notas muito boas, sua capacidade de cuidar de si mesma era muito limitada, porque foi cuidada pelos empregados desde criança. Ela era criticada frequentemente pela desordem do seu dormitório. Seu irmão mais novo também comentava que Eileen estava tão focada no seu mundo espiritual que muitas vezes ignorava as coisas do cotidiano.

Durante seus anos no ensino secundário, ela publicou alguns artigos na revista literária *Guo Guang*, fundada pelo professor de literatura, e recebeu boas críticas. Entre

¹¹² Versão original: 有一个时期在继母治下生活着，拣她穿剩的衣服穿，永远不能忘记一件黯红的薄棉袍，碎牛肉的颜色，穿不完地穿着，就像浑身都生了冻疮；冬天已经过去了，还留着冻疮的疤——是那样的憎恶与羞耻。一大半是因为自惭形秽，中学生活是不愉快的，也很少交朋友。[Extraído do capítulo *Chuan (Vestido)* de Liu Yan (*Rumores*)] (Zhang, 2019)

suas obras, o conto *Ba Wang Bie Ji (Adeus, Minha Concubina)*, inspirado de um clássico da tradição chinesa, reflete um forte espírito de resistência feminina. Diferentemente do final tradicional, a protagonista Yu Ji na sua obra escolhe o suicídio e encerrar seu próprio destino inevitável, recusando-se a ser uma figura secundária que apenas exalta o herói Xiang Yu, ou a se tornar prisioneira dos inimigos. Infelizmente, a revista foi encerrada devido à guerra. Além disso, ela publicou alguns contos em outros jornais e revistas.

Em 1937, quando Eileen Chang estava prestes a concluir o ensino médio, sua mãe retornou à China para discutir com o pai a possibilidade de Eileen Chang estudar no exterior. No entanto, devido aos altos gastos do pai e da madrasta com ópio, eles recusaram-se a financiá-la. Quando Eileen Chang mencionou isso pessoalmente, o pai, já insatisfeito pelo fato de ela ser mais próxima da mãe, ficou ainda mais irritado. Durante uma violenta discussão entre Eileen e sua madrasta, a madrasta deu um tapa nela. Durante uma violenta discussão com a madrasta, Eileen foi agredida com um tapa. Quanto ela tentou resistir, a madrasta gritou, chamando a atenção do pai, que bateu nela grave e a prendeu em casa. Após seis meses, ela fugiu da casa e foi morar com a mãe.

Em casa da sua mãe, Eileen Chang dedicou-se aos estudos, preparando-se para estudar no exterior. Devido à difícil situação financeira, quando ela pedia dinheiro de bolso com muita frequência, a mãe, por vezes, demonstrava impaciência. Essa impaciência, as exigências e as expectativas da mãe fazia com que ela se sentisse confusa e pressionada.

Eu estava acostumada a ficar sozinha na casa do meu pai. Então, sentiu muito difícil que precisava de aprender a ser “uma senhora elegante” de repente e fizesse isso em meio a tantas dificuldades. Ao mesmo tempo, podia-se perceber que minha mãe havia sacrificado muito por mim, mas sempre se questionava se eu valia esses sacrifícios. Eu também me questionava. Muitas vezes eu caminhava sozinha no terraço do telhado do apartamento. As paredes brancas em estilo espanhol cortavam o céu azul em linhas e pedaços distintos. Erguendo

*o rosto para o sol escaldante, sentia-me como se estivesse completamente exposta debaixo do céu, sendo julgada como todos os jovens confusos, presos entre excessivos autoelogios e autodesprezo.*¹¹³

Naquela época, Xangai já estava em meio à guerra. A Inglaterra também estava em guerra na época. Por isso, Eileen Chang não conseguiu realizar o plano de estudar lá.

3.3.2. “Ficar famoso tem de ser cedo!”

Sempre pensei assim: quando meus livros forem publicados, vou visitar cada banca de jornal para olhar. Quero abrir uma pequena janela azul-escura na banca de jornal com as capas favoritas desta cor, permitindo às pessoas verem a lua e sentirem a animação pela janela. Vou perguntar ao vendedor de jornal, fingindo indiferença: “Está vendendo bem? - É tão caro! Com esse preço, alguém vai comprar mesmo?” Ah, ficar famoso tem de ser cedo! Se a fama vier tarde demais, a alegria não será tão intensa. Quando publiquei pela primeira vez dois artigos na revista da escola, fiquei loucamente feliz, lendo-os repetidamente, e cada vez de leitura parecia a primeira vez. Agora já não me entusiasmo tão facilmente. Portanto, insisto ainda mais: rápido, rápido, antes que seja tarde demais, antes que não haja mais tempo! Mesmo que um indivíduo possa esperar, a era em que vivemos é apressada, que já está em processo de destruição, e a destruição ainda

¹¹³ Versão original: 在父亲家里孤独惯了，骤然想学做人，而且是在窘境中做“淑女”，非常感到困难。同时看得出我母亲是为我牺牲了许多，而且一直在怀疑着我是否值得这些牺牲。我也怀疑着。常常我一个人在公寓的屋顶阳台上转来转去，西班牙式的白墙在蓝天上割出断然的条与块。仰脸向着当头的烈日，我觉得我是赤裸裸的站在天底下了，被裁判着像一切的惶惑的未成年的人，困于过度的自夸与自鄙。[Extraído do capítulo *Si Yu (Sussurros)* de *Liu Yan (Rumores)*] (Zhang, 2019)

*maior estão a caminho. Um dia, a nossa civilização tornara-se passado, seja ela sublime ou espalhe.*¹¹⁴

Em 1939, usando o histórico de notas que havia preparado para ingressar na Universidade de Londres, ela matriculou-se na Universidade de Hong Kong e começou a estudar na Faculdade de Letras. Pouco tempo depois, ela publicou *Tian Cai Meng*¹¹⁵ (*O Sonho de se tornar um Gênio*), uma obra que ela considerava seu verdadeiro início literário. Durante o período universitário, Eileen Chang obteve excelentes resultados em todas as disciplinas. A convivência com colegas das diferentes origens do mundo, as novas culturas, os costumes diferentes, e o estilo de vida completamente diferente de antes em Hong Kong ofereceram-lhe uma rica fonte de inspiração para sua escrita posterior. Além disso, sua proficiência em inglês avançou ainda mais, permitindo-lhe escrever em inglês com naturalidade e, mais tarde, viver e estudar no exterior sem dificuldades. Na universidade, Eileen Chang conheceu sua amiga íntima Yan Ying, que mais tarde foi a Xangai com ela e frequentemente ilustrava suas obras e desenhava capas para seus livros.

No final de 1941, o exército japonês ocupou Hong Kong. Na época, Hong Kong era uma colônia britânica, e a guerra de resistência aqui não despertou o mesmo sentimento patriótico e salvação nacional das pessoas como na China continental. Devido a fatores objetivos, como sua origem rica, os impactos negativos da guerra sobre Eileen Chang foram relativamente poucos. Exceto por um breve período de fome e a interrupção dos seus estudos, ela não sofreu danos devastadores como os que a guerra trouxe para Xiao Hong. Por isso, os escritos de Eileen Chang sobre o período de guerra em Hong Kong não apresentam o profundo sentimento patriótico e de salvação nacional

¹¹⁴ Versão original: 以前我一直这样想着：等我的书出版了，我要走到每一个报摊上去看看，我要我最喜欢的蓝绿的封面给报摊子上开一扇夜蓝的小窗户，人们可以在窗口看月亮，看热闹。我要问报贩，装出不相干的样子：“销路还好吗？——太贵了，这么贵，真还有人买吗？”呵，出名要趁早呀！来得太晚的话，快乐也不那么痛快。最初在校刊上登两篇文章，也是发了疯似地高兴着，自己读了一遍又一遍，每一次都像是第一次见到。就现在已经没那么容易兴奋了。所以更加要催：快，快，迟了来不及了，来不及了！个人即使等得及，时代是仓促的，已经在破坏中，还有更大的破坏要来。有一天我们的文明，不论是升华还是浮华，都要成为过去。[Extraído do prefácio da reedição de *Chuan Qi (Lendas)*] (Zhang, 2019)

¹¹⁵ Chinês: 天才梦

que permeia as obras de Xiao Hong. Em vez disso, os textos de Eileen Chang refletem mais sobre a fragilidade da vida, a insignificância do ser humano no vasto contexto histórico e a sensação de impotência da incapacidade de controlar o destino individual.

A sua observação da vida é muito detalhada. Durante este período de guerra em Hong Kong, a sua compreensão da natureza humana tornou-se ainda mais profunda. Tanto ao analisar os outros quanto a si mesma, a descrição da natureza humana dela era sempre com calma e de uma perspetiva muito objetiva, com poucos sentimentos pessoais. Essa indiferença aparente revela, no entanto, sua compreensão e compaixão pelas características negativas inatas do ser humano.

*No dia em que essa pessoa morreu, todos nós ficamos cheios de alegria. Era quase de madrugada quando deixamos os preparativos funerários para cuidadores profissionais experientes e nos retiramos para a cozinha. Um dos meus colegas assou alguns pequenos pães com óleo de coco, que tinham um sabor bastante semelhante ao dos bolos chineses feitos com vinho. O galo cantava; era mais uma manhã pálida e fria. Nós, essas pessoas egoístas, continuamos a viver como se nada tivesse acontecido.*¹¹⁶

Ela participou de alguns trabalhos de defender a cidade e de cuidar dos feridos junto com as colegas. O que ela sentia ao cuidar os feridos não era simpatia, mas era repulsa. A ambiente suja, o cheiro desagradável, as feridas horríveis e os gritos dolorosos dos feridos tornaram-se uma tortura para ela. Essa descrição honesta sobre a natureza egoísta humano reflete uma crítica profunda e uma tristeza intensa. No final de *Jin Yu Lu*¹¹⁷ (*Registo do Restante das Cinzas*), ela escreve:

“O carro da época avança ruidosamente. Estamos sentados nela, atravessando talvez apenas algumas ruas conhecidas, mas sob o céu

¹¹⁶ Versão original: 这人死的那天我们大家都欢欣鼓舞。是天快亮的时候，我们将他的后事交给有经验的职业看护，自己缩到厨房里去。我的同伴用椰子油烘了一炉小面包，味道颇像中国酒酿饼。鸡在叫，又是一个冻白的早晨。我们这些自私的人若无其事地活下去了。[Extraído do capítulo *Jin Yu Lu (Registo do Restante das Cinzas)* de Liu Yan (*Rumores*)] (Zhang, 2019)

¹¹⁷ Chinês: 烬余录

iluminado por chamas, ainda ficamos assustados. É uma pena que estejamos apenas ocupados procurando a nossa própria sombra nas janelas que passam rapidamente - vemos apenas nossos rostos, pálidos e insignificantes; nosso egoísmo, nosso vazio, nossa estupidez desavergonhada - todos são como nós, mas cada um de nós está sozinho.¹¹⁸

Em 1942, a Universidade de Hong Kong foi fechada. Por isso, Eileen Chang não conseguiu se formar e voltou para Xangai. Depois de retornar a Xangai, ela morou com sua tia. Após uma tentativa fracassada de continuar a educação universitária em Xangai, ela começou a escrever para revistas em inglês como *The Times* e *20th Century*. Alguns desses artigos em inglês foram reescritos e publicados em chinês por ela, e posteriormente incluídos na coleção de ensaios *Liu Yan (Rumores)*.

Em 1943, Chang publicou a novela *Chen Xiang Xie · Di Yi Lu Xiang*¹¹⁹ (*As Cinzas do Sândalo: O Primeiro Incenso*), ambientada na Hong Kong em tempos de guerra. Esta obra tornou-a conhecida nos círculos literários de Xangai. Desde então, publicou uma série de novelas e ensaios também situados em Hong Kong, incluindo *Chen Xiang Xie · Di Er Lu Xiang*¹²⁰ (*As Cinzas do Sândalo: O Segundo Incenso*), *Mo Li Xiang Pian*¹²¹ (*Chá de Jasmim*), *Xin Jing*¹²² (*Sutra da Coração*), *Qing Cheng Zhi Lian* (*Amor numa Cidade em Ruínas*) e os outros. A obra *Chen Xiang Xie · Di Er Lu Xiang*¹²³ (*As Cinzas do Sândalo: O Segundo Incenso*) expressa sua crítica à ausência de educação sexual para as meninas, enquanto *Mo Li Xiang Pian*¹²⁴ (*Chá de Jasmim*) explora os sofrimentos causados pelas normas éticas do sistema feudal. *Qing Cheng Zhi Lian* (*Amor numa Cidade em Ruínas*)

¹¹⁸ Versão original: 时代的车轰轰地往前开。我们坐在车上，经过的也许不过是几条熟悉的街衢，可是在漫天的火光中也自惊心动魄。就可惜我们只顾忙着一瞥即逝的橱窗里找寻我们自己的影子——我们只看见自己的脸，苍白、渺小；我们的自私与空虚、我们恬不知耻的愚蠢——谁都像我们一样，然而我们每一个人都是孤独的。[Extraído do capítulo *Jin Yu Lu (Registo do Restante das Cinzas)* de *Liu Yan (Rumores)*] (Zhang, 2019)

¹¹⁹ Chinês: 沉香屑·第一炉香

¹²⁰ Chinês: 沉香屑·第二炉香

¹²¹ Chinês: 茉莉香片

¹²² Chinês: 心经

¹²³ Chinês: 沉香屑·第二炉香

¹²⁴ Chinês: 茉莉香片

foi a obra mais popular, posteriormente adaptada para o teatro e o filme de mesmo nome. Além disso, também publicou obras ambientadas em Xangai, como *Jin Suo Ji* (*A Canga Dourada*). Esta novela é amplamente considerada a mais aprovada pelos críticos literários entre as obras de Eileen Chang, sendo vista uma obra-prima tanto em termos de técnica literária quanto de temática. Posteriormente, ela reescreveu essa novela e a ampliou no romance *Yuan Nv* (*A mulher amargurada*).

Em 1944, Eileen Chang continuava a escrever e criou obras como *Hua Diao*¹²⁵ (*Flores murchas*) e *Hong Mei Gui Yu Bai Mei Gui*¹²⁶ (*Rosa vermelha e rosa branca*). A protagonista de *Hua Diao* foi inspirada numa prima com quem Eileen Chang tinha uma relação muito próxima. Como o pai dela estava ansioso para casar suas filhas bonitas com pessoas ricas, ele não estava disposto a pagar para que ela estudasse. Mais tarde, essa prima morreu em profunda dor e desespero devido a uma doença.

As novelas dela em 1933 e 1944 foram principalmente publicadas nas revistas de Xangai como *Violet*, *Wanxiang* e *Zazhi*, enquanto seus ensaios foram publicados em *Gu Jin* e *Tiandi*. Estas revistas eram basicamente todas as revistas literárias mais famosas e influentes que sobreviveram em Xangai naquela época, representando diferentes posições políticas, ideologias e escolas literárias. A aceitação e recomendação ampla das obras de Eileen Chang por essas publicações também refletem a qualidade indiscutível das suas obras. Eileen Chang também desenvolveu uma profunda amizade com Su Qing¹²⁷, escritora feminista e editora da revista *Tiandi*. A maioria das obras que Chang escreveu nesses dois anos foi reunida em duas coletâneas: as novelas foram incluídas no livro *Chuan Qi* (*Lendas*) e os ensaios foram incluídos no livro *Liu Yan* (*Rumores*). Ambos os livros foram publicados pela primeira vez em 1944.

Alguns dos ensaios em *Liu Yan* (*Rumores*) incluem reflexões sobre questões femininas. Eileen Chang acreditava que as fragilidades femininas eram, em grande medida, resultado das circunstâncias sociais, e que a educação escolar não era suficiente

¹²⁵ Chinês: 花凋

¹²⁶ Chinês: 红玫瑰与白玫瑰; inglês: *Red Rose, White Rose*

¹²⁷ Su Qing: Feng Heyi (1914-1982), conhecida pelo pseudônimo de Su Qing, escritora chinesa.

para mudá-las. Na sociedade dominada pelos homens, o valor das mulheres era amplamente realizado através dos homens, levando-a a afirmar: “todas as mulheres são profissionais do mesmo ramo¹²⁸”. Então, enquanto a era patriarcal não acabasse, nenhuma forma de educação seria capaz de mudar essa realidade lamentável.

Na antiguidade, as mulheres, devido à falta de força física, sucumbiram aos punhos dos homens, permanecendo subordinadas por milhares de anos. Ao se adaptarem a essa realidade, desenvolveram “o modelo das mulheres”. As raízes de suas fraquezas foram plantadas pelos homens. O que mais os homens podem reclamar?¹²⁹

No início da primavera de 1944, Eileen Chang conheceu Hu Lancheng¹³⁰ por meio do seu conto *Feng Suo*¹³¹ (*Bloqueio*). Encantado com a obra, Hu demonstrou grande admiração por Chang e rapidamente desenvolveu uma profunda atração por ela. Os dois compartilhavam visões semelhantes sobre a literatura, e Hu era capaz de compreender perfeitamente os significados mais dos escritos de Chang. Eles rapidamente se conheceram profundamente e se apaixonaram. Contudo, Hu era um colaboracionista. Além disso, ele já foi casado.

Eileen Chang lutou internamente contra essa relação, sabendo que não deveria prosseguir, mas já estava profundamente apaixonada por Hu. Pouco tempo depois, Hu divorciou-se da esposa e casou-se com Chang. Por temerem as possíveis consequências das mudanças políticas e os ataques da opinião pública, o casamento não foi formalizado

¹²⁸ Versão original: 所有的女人都是同行。[Extraído do capítulo *Wo Kan Su Qing (Minha Visão sobre Su Qing)* de Liu Yan (*Rumores*)] (Zhang, 2019)

¹²⁹ Versão original: 在上古时代, 女人因为体力不济, 屈服在男子的拳头下, 几千年来始终受支配, 因为适应环境, 养成了所谓妾妇之道。女子的劣根性是男子一手造成的, 男子还抱怨些什么呢? [Extraído do capítulo *Tan Nv Ren (Falando sobre as mulheres)* de Liu Yan (*Rumores*)] (Zhang, 2019)

¹³⁰ Hu Lancheng (1906-1981), escritor chinês. Durante a Guerra de Resistência contra a Agressão Japonesa, serviu como vice-diretor do Departamento de Propaganda do serviço secreto japonês e foi um colaboracionista cultural. Após a guerra, fugiu para Zhejiang e, com o estabelecimento da República Popular da China, fugiu para Japão. Em 1971, foi e viveu brevemente em Taiwan, onde trabalhou como professor universitário, mas foi demitido devido às acusações de colaboracionismo. Retornou ao Japão, onde viveu até sua morte.

¹³¹ Chinês: 封锁

nem tornado público. Durante os dois anos seguintes, eles desfrutaram de momentos felizes juntos, frequentemente discutindo literatura e arte. Para Chang, além da estabilidade emocional, esse período também foi extremamente produtivo, resultando na publicação de várias obras.

Com a derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial, Hu Lancheng fugiu para Zhejiang. Eileen Chang foi procurá-lo, mas ele já estava com outra mulher. Apesar de amar Chang, Hu Lancheng mantinha relações conjugais com várias outras mulheres e se considerava justificado, o que acabou por desiludir Eileen Chang. Em junho de 1948, ela finalmente decidiu encerrar o relacionamento. Chang escreveu-lhe uma carta de despedida, acompanhada de 300 mil yuans - sua remuneração pelos roteiros dos filmes *Tai Tai Wan Sui*¹³² (*Viva as Senhoras*) e *Bu Liao Qing*¹³³ (*Amor Inesquecível*), escritos em 1947. O filme *Gun Gun Hong Chen*¹³⁴ (*Amor e Despedida*) em 1990, com roteiro de Sanmao¹³⁵, baseou-se nos protagonistas inspirados no relacionamento entre Eileen Chang e Hu Lancheng. Essa relação, sem um final feliz, foi uma experiência incomum na vida da autora e também uma experiência que a levou a ser criticada.

Após a vitória da China na guerra contra o Japão, Eileen Chang sofreu muitas críticas públicas, devido à sua relação com Hu Lancheng e ao fato de ter publicado obras em jornais e revistas controlados pelos japoneses, que contribuíram para sua fama. Alguns chegaram a suspeitar que ela fosse uma “escritora colaboracionista”. Parte desse mal-entendido deveu-se às próprias escolhas de Chang. Desejando alcançar rapidamente a fama, ela insistiu em publicar suas obras o mais depressa possível, sem se preocupar com as ligações políticas das editoras, mesmo contra os conselhos das importantes figuras da literatura chinesa da época. Ke Ling, editor da revista *Wan Xiang* na época, aconselhou-a sinceramente a não se apressar em publicar suas obras, pois a qualidade das suas obras lhe garantiria reconhecimento sem necessidade de precipitação.

¹³² Chinês: 太太万岁; inglês: *Long Live the Missus!*

¹³³ Chinês: 不了情

¹³⁴ Chinês: 滚滚红尘; inglês: *Red Dust*

¹³⁵ Sanmao: Chen Maoping (1943-1991), conhecida pelo pseudônimo de Sanmao, escritora chinesa.

“Ficar famoso tem de ser cedo!” Essa ambição foi decisiva para seu sucesso inicial, mas também se tornou parte do motivo pelo qual ela ficou em silêncio no mundo literário pelos dois anos seguintes. De agosto de 1945 a abril de 1947, Eileen Chang não publicou nenhuma obra. Em 1947, além dos dois roteiros de filmes mencionados anteriormente, ela publicou poucas obras, incluindo *Hua li Yuan (Destinos de Esplendor)*. Os dois roteiros de filmes retratam muitas imagens femininas trágicas na sociedade patriarcal e podem ser considerados roteiros sucessos com histórias bem estruturadas. A obra *Hua li Yuan (Destinos de Esplendor)* e *Duo Shao Hen*¹³⁶ (Quanto ódio), a versão em novela do roteiro do filme *Bu Liao Qing*¹³⁷ (Amor Inesquecível), marcaram a transformação do seu estilo de escrita do estilo literário elaborado para sóbrio e natural.

Em 1948, Eileen Chang começou a escrever seu primeiro romance longo, *Shi Ba Chun*¹³⁸ (Dezoito Primavera). Em 1950, sob o pseudônimo de Liang Jing, ela iniciou a publicação seriada deste romance na revista *Yi Bao*. O romance foi publicado como livro em 1951 e recebeu boas críticas, mas a autora não ficou satisfeita com esta obra. Isso ocorreu porque o romance incorporava alguns elementos políticos que representavam uma “adaptação” à vitória do Partido Comunista na Guerra Civil Chinesa, diluindo o tom trágico original. Posteriormente, Chang revisou o romance, retirando os elementos políticos e transformando-o no romance *Ban Sheng Yuan (Amor de meia-vida)*. Durante esse período, ela também publicou a novela *Xiao Ai*¹³⁹, igualmente marcada por fatores políticos adicionadas.

3.3.3. Partida e Recomeço: A Segunda Metade da Vida de Eileen Chang

Em 1952, Eileen Chang deixou Xangai e mudou-se para Hong Kong. Embora o motivo dela fosse continuar os estudos em Hong Kong, na verdade era porque ela não conseguia se adaptar à vida na China continental após a guerra e, ao meio literário que

¹³⁶ Chinês: 多少恨

¹³⁷ Chinês: 不了情

¹³⁸ Chinês: 十八春

¹³⁹ Chinês: 小艾

estava profundamente ligado à política. Além disso, temia que suas experiências passadas pudessem lhe trazer problemas e estava preparada para nunca mais retornar à China continental. Em Hong Kong, ela trabalhou como tradutora na Agência de Informação dos Estados Unidos (*United States Information Agency*), traduzindo várias obras em inglês, incluindo *O Velho e o Mar*, de Ernest Hemingway.

Em 1954, ela publicou de forma seriada dois romances de cunho político: *Yang Ge*¹⁴⁰ (*A canção do rebento de arroz*) e *Chi Di Zhi Lian*¹⁴¹ (*Terra Nua*) na revista *Jin Ri Shi Jie* (*O mundo de hoje*) de Hong Kong. Ambos foram escritos originalmente em inglês e depois traduzidos para o chinês pela própria autora. A versão em inglês de *Yang Ge*, *The Rice Sprout Song*, foi publicada antes da edição chinesa, em Nova York, recebendo críticas positivas em *The New York Times*, *The Saturday Review of Literature* e *Time*. Já *Chi Di Zhi Lian*, escrito sob supervisão da Agência de Informação dos EUA, seguiu um enredo pré-definido e contou com a participação de outras pessoas no processo de criação. A versão em inglês desta obra, *Naked Earth*, não recebeu muitas boas respostas, e Chang considerava que essas duas obras, por terem se afastado de suas intenções literárias, estavam entre as mais insatisfatórias de sua carreira. Essa experiência reforçou sua decisão de escrever apenas histórias que realmente despertassem seu interesse.

No outono de 1955, Chang imigrou para os Estados Unidos com apoio de Richard McCarthy, diretor da Agência de Informação dos EUA em Hong Kong. Em novembro, reencontrou em Nova York sua amiga Yan Ying e visitou Hu Shi¹⁴², que também residia na cidade. Anteriormente, em 1954, Chang havia enviado uma carta a Hu Shi solicitando sua opinião sobre *Yang Ge* (*A canção do rebento de arroz*). Em resposta, Hu elogiou a obra, destacando seu valor literário. Após sua chegada aos EUA, Hu Shi ofereceu-lhe bastante apoio. A relação entre os dois intensificou-se ainda mais devido ao projeto de tradução de Chang para *Hai Shang Hua Lie Zhuan*¹⁴³ (*As Sing-song Girls de Shanghai*).

¹⁴⁰ Chinês: 秧歌

¹⁴¹ Chinês: 赤地之恋

¹⁴² Hu Shi (1891-1962): Pensador, escritor e filósofo moderno chinês.

¹⁴³ Chinês: 海上花列传, inglês: *The Sing-song Girls of Shanghai*

Em fevereiro de 1956, Eileen Chang recebeu uma bolsa de escrita de *Edward MacDowell Colony* e mudou-se para Peterborough, New Hampshire, onde a fundação estava localizada. O projeto que ela apresentou era escrever um romance provisoriamente intitulado *Pink Tears*, que mais tarde se tornou *Rouge of the North*, a versão em inglês de *Yuan Nv (A mulher amargurada)*. Esse romance foi uma expansão da novela *Jin Suo Ji (A Canga Dourada)*. Contudo, ao contrário da aclamação crítica recebida por *Jin Suo Ji*, *Rouge of the North* não obteve uma recepção crítica tão positiva. Foi nesse período que ela conheceu Ferdinand Reyher, um escritor americano de 65 anos que admirava profundamente sua obra e a ajudava muito na sua vida cotidiana. Após seis meses de convivência, Eileen engravidou, e o casal decidiu se casar. No entanto, Reyher insistiu em não querer ter esta criança, o que levou ela a realizar um aborto. Na época, Reyher enfrentava dificuldades financeiras graves, não possuía renda estável e sofria de doenças. O sustento do casal dependia quase exclusivamente da carreira literária de Eileen Chang, que enfrentava também desafios significativos.

Em 1956, Eileen Chang publicou o conto em inglês *Stale Mates* na revista *The Reporter*, que traduziu posteriormente para o chinês com o título *Wu Si Yi Shi*¹⁴⁴ (*A História do 4 de Maio*), publicado em Taipei em 1957 e incluído na coletânea *Wang Ran Ji*¹⁴⁵ (*Recordações do Vazio*). Em 1958, Chang e Reyher receberam uma bolsa de seis meses da *Huntington Hartford Foundation* para se dedicarem exclusivamente à escrita na Califórnia. Durante esse período, ela escreveu diversos roteiros para a produtora de cinema em Hong Kong, *Motion Picture & General Investment Company*. A melhoria de sua situação financeira permitiu que o casal se mudasse para São Francisco. Mais tarde, a autora realizou diversos trabalhos de tradução.

Em 1960, Eileen Chang adquiriu oficialmente a cidadania americana. No ano seguinte, em 1961, ela viajou para Taipei com o objetivo de criar um romance baseado na figura de Zhang Xueliang, um general de exército chinês. Durante essa estadia, conheceu o escritor taiwanês Wang Zhenhe, os dois formaram uma profunda amizade.

¹⁴⁴ Chinês: 五四遺事

¹⁴⁵ Chinês: 惘然記

Enquanto estava em Taipei, Reyher sofreu um derrame e entrou em coma. Diante disso, Eileen Chang desistiu de seu plano de explorar Taipei e foi para Hong Kong escrever roteiros para *Motion Picture & General Investment Company* para ganhar dinheiro, tanto para cobrir as despesas médicas de Reyher quanto para os altos custos da passagem de volta aos Estados Unidos. Para retornar aos Estados Unidos o mais rápido possível, ela trabalhou das 10:00 da manhã à 1:00 da madrugada. Por isso, sofria de uma doença ocular incurável.

Em março de 1962, atendendo ao pedido de Reyher, Eileen retornou aos Estados Unidos. No mesmo ano, ela publicou o ensaio *A Return to the Frontier (Um Retorno à Fronteira)*, baseado nas suas experiências em Taiwan. Em 1964, com o fechamento da companhia MP&GI, Eileen Chang perdeu sua principal fonte econômica. O casal mudou-se para uma habitação subsidiada pelo governo em Kentucky Court, um bairro afro-americano. Na época, Richard McCarthy, que havia retornado aos Estados Unidos, ofereceu apoio significativo a Chang, fornecendo trabalhos de tradução bem remunerados. Enquanto isso, o estado de saúde de Reyher continuava a piorar, tornando-o incapaz de cuidar de si mesmo. Ao mesmo tempo, Eileen Chang, já de meia-idade, também enfrentava muitos problemas de saúde. Além de cuidar de Reyher e das tarefas domésticas, ela precisava trabalhar como tradutora para sustentar a família. Com tantas responsabilidades, sua produção literária foi severamente afetada.

Em 1966, Eileen aceitou uma posição como escritora residente na Universidade de Miami, em Oxford, Ohio. No entanto, devido aos problemas de incontinência de Reyher, as vizinhas afro-americanas contratadas por Chang para cuidar dele não puderam mais continuar o trabalho. Diante disso, Eileen decidiu trazer Reyher para morar com ela, assumindo pessoalmente seus cuidados. Neste ano, Eileen Chang reescreveu a sua novela *Jin Suo Ji (A Canga Dourada)*, expandindo-a para o romance *Yuan Nv (A mulher amargurada)*, que foi publicado de forma seriada em Hong Kong. Em 1967, a versão em inglês desse romance *Rouge of the North* foi publicada no Reino Unido. No mesmo ano, a convite de Hsia Chih-tsing, ela mudou-se com seu marido para trabalhar na Universidade Radcliffe, onde traduziu *Hai Shang Hua Lie Zhuan (As Sing-song Girls de Shanghai)* para o inglês. Em outubro de 1967, Ferdinand Reyher faleceu.

As duas experiências matrimoniais de Eileen Chang trouxeram-lhe mais sofrimento do que felicidade, mais desafios do que alegrias. Se o primeiro casamento foi marcado por “desastres humanos”, o segundo pode ser descrito como uma “tragédia do destino”. Para ela, ambas as experiências foram dolorosas. Aos 47 anos, embora ainda tivesse possibilidades de casar novamente, ela havia perdido as esperanças e decidiu viver sozinha pelo resto da vida.¹⁴⁶

Em 1968, a editora Huang Guan (*Crown Culture Corporation*) de Taipei relançou as obras de Eileen Chang, reeditando-as para novas edições. Graças à introdução entusiástica do mercado editorial de Taiwan e aos elogios dos estudiosos chineses estrangeiros, a autora voltou a tornar famosa em Hong Kong e Taiwan. No entanto, “sua produção literária diminuiu consideravelmente; de fato, a partir do final da década de 1960 até os anos 1980, a escrita literária de Eileen Chang tornou-se uma atividade secundária em relação à pesquisa acadêmica¹⁴⁷”. Desde então, ela concentrou-se principalmente nas pesquisas sobre *Hong Lou Meng (O Sonho da Câmara Vermelha)* e na tradução de *Hai Shang Hua Lie Zhuan*. Durante a década de 1970, já havia muitos críticos literários começaram a publicar estudos sobre as obras de Eileen Chang.

Em 1969, Eileen Chang reescreveu sua obra antiga *Shi Ba Chun (Dezoito Primavera)*, publicando-a com o novo título *Ban Sheng Yuan (Amor de meia-vida)* em Taiwan. No mesmo ano, Yu Lihua convidou-a para realizar uma apresentação no Departamento de Literatura Comparada da universidade onde lecionava. O tema do seu discurso foi *The Exotic West: From Rider Haggard On*. Na época, Yu utilizava *The Rice Sprout Song* e *Rouge of the North* de Eileen Chang como obras de referência no seu curso sobre o romance moderno chinês. Devido à dificuldade de comprar *The Rice Sprout Song*, Chang doou várias cópias pessoais para Yu. Em 1970, Eileen Chang começou a trabalhar no

¹⁴⁶ Versão original: 张爱玲的两次婚姻带给她的都是痛苦大于幸福，磨难多于快乐。第一次可说是“人祸”，第二次则可以说是“天灾”，对于她，一样的不堪回首。这一年她四十七岁，照常情仍有婚姻的机会，可她已心灰意懒，从此一直过着独身的生活。(Yu, 2012, p.324)

¹⁴⁷ Versão original: 她的创作已大大地松懈下来，确切地说，从 60 年代末到 80 年代，对张而言，创作已是学术之余了。(Yu, 2012, p.325)

Centro de Estudos Chineses da Universidade da Califórnia, em Berkeley, onde conheceu o professor Chen Shixiang, que lhe ofereceu grande apoio. Durante esse período, ela continuou sua pesquisa sobre *Hong Lou Meng* (*O Sonho da Câmara Vermelha*). Dois anos depois, ela deixou o cargo.

Em 1972, Eileen Chang mudou-se para Los Angeles, iniciando uma vida solitária e quase completamente isolada socialmente. Ela recusou todas as entrevistas e reduziu significativamente a correspondência com os amigos. No mesmo ano, começou a escrever o romance autobiográfico *Xiao Tuan Yuan*¹⁴⁸ (*Pequeno Reencontro*). O romance foi concluído em 1976, mas por ser excessivamente autobiográfico, o que ela sempre evitou, decidiu reescrevê-lo. Em 1973, publicou *Chu Ping Hong Lou Meng*¹⁴⁹ (*A Primeira avaliação do Sonho da Câmara Vermelha*) na revista em Taiwan. Alguns dos ensaios e romances dela também foram republicados em Taiwan. Em 1974, publicou *Tan Kan Shu*¹⁵⁰ (*Sobre a leitura dos livros*) e *Er Xiang Hong Lou Meng*¹⁵¹ (*A Segunda avaliação de Sonho da Câmara Vermelha*). Além disso, concluiu a tradução inglesa de *Hai Shang Hua Lie Zhuan* (*As Sing-song Girls de Shanghai*), mas perdeu posteriormente o manuscrito durante uma mudança da casa, impossibilitando sua publicação. Apesar disso, Chang não se desesperou, iniciando novamente o projeto, dessa vez traduzindo o livro do dialeto original para o mandarim. Essa dedicação exemplifica seu amor pela literatura e sua determinação em tornar conhecida uma obra que tanto admirava.

Em 1976, publicou sua segunda coletânea de ensaios, *Zhang Kan*¹⁵² (*Olhar de Zhang*), e o trabalho *San Xiang Hong Lou Meng*¹⁵³ (*A Terceira avaliação de Sonho da Câmara Vermelha*). No ano seguinte, publicou *Hong Lou Meng Yan*¹⁵⁴ (*O Pesadelo da Câmara Vermelha*), a coletânea crítica de *Hong Lou Meng* (*O Sonho da Câmara Vermelha*). Essa obra foi um resultado de mais de dez anos de pesquisa, com muitas

¹⁴⁸ Chinês: 小团圆

¹⁴⁹ Chinês: 初评红楼梦

¹⁵⁰ Chinês: 谈看书

¹⁵¹ Chinês: 二评红楼梦

¹⁵² Chinês: 张看

¹⁵³ Chinês: 三评红楼梦

¹⁵⁴ Chinês: 红楼梦魔

edições reimpressas devido ao seu alto valor acadêmico. Em 1981, a versão em mandarim de *Hai Shang Hua Lie Zhuan (As Sing-song Girls de Shanghai)* foi publicada. Em 1983, foi publicado o livro *Wang Ran Ji (Recordações do Vazio)*, que incluía *Se, Jie*¹⁵⁵ (*Desejo, Abstinência*) e outras obras. *Se, Jie* foi posteriormente adaptado para um filme de mesmo nome.

A partir de 1984, Chang sofreu com uma grave doença de pele, o que a levou a mudar de residência frequentemente até 1988, quando finalmente se recuperou. Após esse período, começou a revisar suas obras anteriores, realizando algumas modificações e ajustes e organizando algumas das obras antigas em duas novas coletâneas: *Yu Yun*¹⁵⁶ (*Resquícios*), publicada em 1987 e *Xu Ji*¹⁵⁷ (*Suplemento*), publicada em 1988. Em 1992, Eileen Chang fez o seu testamento e concluiu o livro *Dui Zhao Ji*¹⁵⁸ (*Notas em Correspondência*), que inclui um álbum de fotos com legendas e comentários da autora, considerado um adeus silencioso ao público. No mesmo ano, a editora Huang Guan (*Crown Culture Corporation*) publicou a Coleção Completa de Eileen Chang, reunindo todas as suas obras.

Em maio de 1995, Eileen Chang escreveu sua última carta a C. T. Hsia, seu amigo que já conhecia há décadas, mencionando que estava gravemente doente. Ela respondeu nesta carta à solicitação dos acadêmicos Joseph S. M. Lau e Howard Goldblatt sobre incluir a versão inglês de *Feng Suo (Bloqueio)*, traduzida por um estudante da Universidade Columbia, no livro *The Columbia Anthology of Modern Chinese Literature*, expressando seu desejo de traduzir suas próprias obras, preferindo não delegar essa tarefa a outros.

No dia 8 de setembro de 1995, Eileen Chang faleceu em sua residência em Los Angeles devido a várias doenças, aos 74 anos. Seu falecimento foi descoberto uma semana depois. Antes, ela havia designado seu amigo Lin Shitong como executor de seu testamento. De acordo com os registros de Lin, Eileen Chang apresentava uma expressão

¹⁵⁵ Chinês: 色, 戒; ingles: *Lust, Caution*

¹⁵⁶ Chinês: 余韵

¹⁵⁷ Chinês: 续集

¹⁵⁸ Chinês: 对照记

serena após sua morte. Ela foi encontrada deitada na sua cama. Todas as suas cartas, documentos e chaves estavam cuidadosamente guardados numa mala colocada sobre a mesa próxima à porta, como se já tivesse se preparado para a morte. Segundo o testamento, o corpo de Eileen Chang foi cremado em Los Angeles no dia 19 de setembro. Em 30 de setembro, suas cinzas foram levadas por Lin e outros amigos para o mar e espalhadas no Oceano Pacífico. Todos os seus pertences foram deixados para o casal Song Qi¹⁵⁹ e Kuang Wen Mei, que havia a ajudado desde sua chegada a Hong Kong em 1952.

3.4. Maria Tesesa Horta (1937-2025)

A vida e a obra de Maria Teresa Horta ocupam um lugar único e incontornável na cultura portuguesa, do final do século XX até às primeiras décadas do século XXI. Desde que começou a publicar, nos anos 60, até à sua morte em 2025, foi sempre uma figura marcante — admirada por uns, criticada por outros, mas nunca ignorada. A forma como o seu trabalho continua a ser lido, interpretado e debatido mostra bem a importância que teve e ainda tem na maneira como o país pensa a sua história, a sua literatura e até a sua identidade coletiva. Maria Teresa Horta destacou-se por uma escrita livre, provocadora e profundamente pessoal. Abordou temas como o erotismo, o corpo e a condição da mulher com uma frontalidade rara na época, o que a tornou uma voz singular e, ao mesmo tempo, desconfortável para muitos. Obras como *Minha Senhora de Mim* desafiaram os modelos tradicionais da figura feminina e causaram polémica desde o início. O livro acabou por atrair a atenção da censura — a editora Dom Quixote foi alvo de buscas da PIDE/DGS, e o caso gerou um escândalo público. Mas é justamente essa força de confrontar o poder e de romper com o silêncio que hoje torna o seu legado tão relevante e atual.

¹⁵⁹ Song Qi (1919-1996) foi um crítico literário e de artes, tradutor e pioneiro da indústria do cinema em língua mandarim em Hong Kong. Sua esposa, Kuang Wenmei (1919-2007), foi uma escritora e tradutora chinesa.

Com o surgimento de novas formas de expressão feminista e o crescente reconhecimento da diversidade de vozes na prática da leitura, a obra de Maria Teresa Horta tem vindo a ser revalorizada e reintegrada no cânone literário português. Escritoras e investigadoras como Maria João Reynaud, Ana Luísa Amaral e Isabel Ventura têm sublinhado a relevância e o valor da sua escrita, tanto do ponto de vista político como literário. Algumas das suas obras mais recentes foram amplamente elogiadas pela crítica e distinguidas com importantes prémios. É o caso de *As Luzes de Leonor*, publicada em 2011, considerada uma obra de maturidade, capaz de conjugar, numa só linha narrativa, o rigor histórico, a sensibilidade lírica e a construção de uma genealogia feminina. Esta obra foi igualmente vista como um marco importante para a compreensão das origens do romantismo português. O ensaísta Miguel Real classificou o livro como “sem dúvida um dos maiores romances biográficos da literatura portuguesa e, também sem dúvida, uma narrativa que marcará doravante os estudos sobre o Iluminismo Português e as origens do Romantismo oitocentista em Portugal”.

Fora do universo da crítica literária, o reconhecimento político de Maria Teresa Horta foi tardio e muitas vezes marcado por uma certa ambivalência. Durante décadas, as instituições ignoraram ou minimizaram a importância do seu trabalho. Ainda assim, nas últimas décadas da sua vida, esse cenário começou a mudar. Em 2004, foi distinguida com o grau de Grande-Oficial da Ordem do Infante D. Henrique; em 2022, recebeu o mesmo grau da Ordem da Liberdade. Em 2020, foi agraciada pelo Ministério da Cultura com a Medalha de Mérito Cultural. Embora estas distinções não reparem o apagamento a que a autora foi sujeita ao longo de anos, representam um passo simbólico no reconhecimento da figura feminina enquanto intelectual e ativista. São gestos que, mesmo chegando tarde, ajudam a consolidar o lugar de Maria Teresa Horta na história cultural portuguesa.

Nos últimos anos da sua vida, Maria Teresa Horta recebeu inúmeras distinções. Para além dos prémios atribuídos às suas obras, em 2023 foi agraciada com o título de Doutora Honoris Causa pelo ISPA (Instituto Universitário de Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida); em 2024, recebeu o Prémio Liberdade e tornou-se, no mesmo ano, a primeira mulher a receber o Prémio Rodrigues Sampaio, atribuído pela Associação dos Jornalistas

e Homens de Letras do Porto. Também em 2024, foi incluída pela BBC na lista das 100 mulheres mais inspiradoras do mundo. Estes reconhecimentos não só sublinham o valor da sua produção literária, como também demonstram o impacto do seu pensamento e da sua prática literária a nível internacional.

Após a sua morte, Maria Teresa Horta foi homenageada pela Ordem dos Advogados com a atribuição póstuma do Prémio Elina Guimarães. Esta distinção voltou a reconhecer o contributo fundamental que deu à luta pelos direitos das mulheres. A biografia *A Desobediente*, publicada em 2024 por Patrícia Reis, reforçou a sua imagem pública como uma escritora incansável e uma feminista que dedicou toda a sua vida à defesa da liberdade das mulheres. A investigação desta tese baseia-se, em grande parte, neste retrato rico e detalhado traçado pela obra biográfica.

Em 2020, Maria Teresa Horta foi incluída na coletânea *O Cânone*, publicada pela Tinta da China e coordenada por António M. Feijó, João R. Figueiredo e Miguel Tamen. Estar entre os 50 autores portugueses considerados centrais na construção da nossa tradição literária representa, em última instância, a consagração intelectual de uma autora que passou décadas a desafiar essa mesma tradição. A sua permanência no tempo é garantida não apenas pela memória das lutas que protagonizou, mas sobretudo pela densidade ética, estética e política da sua escrita. Ler Maria Teresa Horta é, ainda hoje, um gesto de insubmissão. É entrar num espaço de linguagem onde o corpo, o desejo, a autonomia e a justiça ganham forma poética — e onde a mulher escreve não apenas sobre si, mas a partir de si.

3.4.1. Infância, trauma familiar e o despertar da consciência feminina da escrita

Maria Teresa Mascarenhas Horta nasceu no dia 20 de maio de 1937 em Lisboa, numa família de forte tradição intelectual e aristocrática. O seu pai, Jorge Augusto da Silva Horta, foi médico, professor universitário e Bastonário da Ordem dos Médicos. A mãe, Carlota Maria Mascarenhas, vinha de uma linhagem nobre e era a filha ilegítima, neta do 9.º marquês de Fronteira, 10.º conde da Torre. Apesar dessa origem

aristocrática, Teresa cresceu num ambiente marcado por tensões familiares e experiências de rutura. A 24 de janeiro de 1941, nasceu a sua irmã mais nova, Belinha. Aos 4 anos, viu-se desestruturada como filha única. O seu forte sentimento de possessividade em relação à mãe levou-a a desenvolver um ciúme intenso, chegando mesmo a considerar o poço metálico da casa como uma “solução”.

Lembra-se de estar sentada e saber que aquilo estava cheio de água...

Um bebé? “Oxalá se afogasse ali. Lembro-me de pensar nisso. Estes pensamentos ocorreram-me durante muito tempo.” (Reis, 2024, p.31)

A Tempestade de Inverno de Lisboa de fevereiro deste ano também se tornou um ponto crucial no trauma da sua infância. Durante a tempestade, a casa da Família Horta desabou; em pânico, a mãe lançou o bebê em direção ao pai, e Teresa sentiu sentimentos contraditórios. Ela desejava que a irmã caísse, mas ao mesmo tempo temia que ela se machucasse, e estava convencida de que essa catástrofe natural era a externalização da sua própria fúria interior. No mesmo ano, o pai foi transferido para os Açores. Neste ano, Salazar e Francisco Franco assinaram o protocolo Bloco Ibérico, cujo núcleo é enfatizar a inviolabilidade territorial da Península Ibérica.

Após a família Horta se mudar para a ilha do Faial, a mãe Carlota começou gradualmente a apresentar sintomas de claustrofobia devido ao ambiente fechado da ilha. Essa doença, juntamente com a depressão pós-parto, fazia com que o seu humor estivesse frequentemente fora de controle, manifestando um forte afastamento emocional e distúrbios mentais. Teresa presenciou pessoalmente a mãe tentar matar a irmã mais nova, que tinha apenas alguns meses de idade na época.

A mãe levantou a cabeça da criança, pegou na almofada minúscula e pousou-a sobre a cara de Chilha. Teresinha pressentiu a maldade, cheirou o perigo. Levantou-se, rápida, lembra-se desse gesto, e ficou a olhar para a mãe, tão bela. Tudo mudou, num repente. A mãe deixou a irmã no carrinho, voltou a pôr a almofada debaixo da cabeça da menina, os olhos presos na filha mais velha. E a mãe perguntou: “O que é que tu queres, Teresinha...?” Pegou-lhe pelos braços, levantou-

a como se fosse um pequeno móvel, as mãos debaixo das axilas; caminhou na direcção da janela, afastou a porta de madeira com o cotovelo e a janela, meio aberta, escancarou-se. Teresinha não emitiu um som. A mãe que devia proteger, que devia ser colo e consolo, cega por um momento de desvario. O coração da criança em sobressalto, o corpo mudo no ar. Teresinha a contínua pendurada a fora da janela, o seu corpo sem se mexer (Reis, 2024, pp. 27-28).

Uma vez, durante um passeio em que a avó Camila levava as irmãs Horta, o banco de madeira onde Teresa estava sentada deslizou subitamente em direcção ao limite da falésia, criando um momento de grande confusão. Movidos pelo pânico e pelos preconceitos da época, alguns habitantes locais atribuíram o incidente a um judeu alemão que ali se encontrava refugiado e lançaram-se de imediato numa agressão violenta contra ele. Este episódio marcou um ponto de viragem na percepção infantil de Horta, levando-a, pela primeira vez, a confrontar-se com a “transferência de culpas e o preconceito coletivo em contexto de guerra”, experiência que lhe causou um impacto profundo. No livro *Meninas* (2014), no texto intitulado *Ondas*, ela revisita precisamente este episódio junto à falésia.

A sua percepção dos “terramotos” também destoava da dos outros. Na sua infância, os sismos eram frequentes nos Açores, e a loiça da casa tilintava sempre que a terra tremia. Aquilo que para os adultos era motivo de medo, para a pequena Teresa tornava-se algo curioso: via os sismos como “um gesto lindo” e, já adulta, continuava a acreditar que o terramoto é um acontecimento encantador que põe as chávenas a brincar umas com as outras. Esta forma singular de encarar o medo revela um mecanismo particular de defesa psicológica formado no contexto dos traumas da infância. A 13 de junho de 1942, a explosão violenta da estação de carvão Fayal Coal, na ilha do Faial, deixou nela outra memória marcante, pois assistiu com os próprios olhos ao cenário devastador que se seguiu.

As experiências traumáticas vindas da mãe, o modo como a observava, e as calamidades da época acabaram por moldar a complexidade emocional dos seus primeiros anos. Essas memórias dolorosas tornaram-se mais tarde uma das fontes

fundamentais da sua escrita, alimentando a exploração de temas como o trauma feminino, o conflito interior, as dificuldades impostas pelo gênero e as formas de narrar a dor.

Teresa criou desde cedo uma relação íntima com as palavras, tanto graças à influência da avó Camila como ao ambiente cultural do gabinete do pai. Pedia repetidamente à avó que lhe lesse histórias bíblicas; mesmo sem compreender o sentido, deixava-se envolver pelo ritmo e pela força das palavras, que imaginava como enigmas “com peso, como música”. A mesa de bordo de ácer do escritório do pai, os livros espalhados e o caderno de capa preta ofereciam-lhe um mundo onde podia tocar as palavras. Usava às escondidas os cadernos que o pai não chegava a terminar, escrevendo pequenas frases de três a cinco linhas, que chamava de “romance”. Desde criança, a escrita funcionava como um espaço para alimentar a imaginação e, ao mesmo tempo, como uma ferramenta para explorar a si própria e o mundo. Esses pequenos textos fragmentados lançaram as primeiras sementes da sua poesia e da sua ficção, formando a ideia inicial de que “a palavra é uma forma de salvação e de expressão”.

Também em 1942, em plena Segunda Guerra Mundial, Teresa tinha cinco anos. Ao ler *As Pupilas do Senhor Reitor* de Júlio Dinis, percebeu pela primeira vez a ausência das mulheres no mundo literário e fez à mãe uma pergunta que marcaria toda a sua vida: “Existem escritoras?” A mãe respondeu que sim, claro que existiam. A estante da casa estava cheia de autores homens, e o único livro de poesia era *Os Lusíadas*, de Camões; embora ficasse fascinada pela forma poética, quase nada entendia do conteúdo. Esta perplexidade despertou nela uma consciência precoce sobre a escrita das mulheres. A sua pergunta provocou reações diferentes dentro da família: a avó apoiou o seu interesse; o pai achava que poesia não era coisa para crianças; e a mãe, provocando o marido, insistia que a poesia não faria mal nenhum. Por fim, o pai acabou por ceder e contratar uma professora particular, permitindo que aprendesse a ler mais cedo. Nesse jogo familiar de apoios e tensões, Teresa começou a reconhecer, por um lado, o incentivo da avó e, por outro, a atitude resistente da mãe, o que despertou nela uma sensibilidade crescente para as questões da linguagem, da leitura e das autoras mulheres.

Desde o final do verão até outubro de 1946, Teresa, de nove anos, viveu a partida da mãe, Carlota, de casa. Carlota estava imersa numa crise emocional devido à sua relação extraconjugal com José Pinto de Aguiar. Após uma tentativa de terminar a relação com o amante, que resultou numa tentativa de suicídio por parte deste, o seu casamento com Jorge Horta desmoronou-se por completo. Embora Carlota tivesse manifestado o desejo de reconciliação, acabou por optar por abandonar as três filhas e partir sem dar explicações. Teresa tomou consciência do que se passara ao observar a mãe a fazer as malas, bem como através das subsequentes discussões e mudanças que se seguiram em casa. O consolo da avó não conseguiu atenuar o trauma profundo do “abandono”, que se tornou numa das feridas emocionais mais duradouras da sua vida.

No dia seguinte à saída de casa, a mãe visitou as filhas na escola. Quando o diretor da escola contou ao pai sobre isso, ele sentiu-se humilhado e nunca mais permitiu que Teresa regressasse a essa escola. Apenas três dias depois da partida da mãe, a sua avó Camila faleceu subitamente, marcando a segunda vez que Teresa experimentou o “abandono” num curto período. Teresa permaneceu em silêncio durante 24 horas, e, por ser ainda muito nova, não lhe foi permitido assistir ao funeral. A avó de Teresa, Camila Cândida Rodrigues da Silva Cunha, foi uma das figuras mais marcantes na formação emocional e intelectual de Teresa. Ela foi a primeira mulher portuguesa a frequentar o ensino secundário e também a primeira a colaborar como tradutora em revistas e periódicos. Teresa mantinha o hábito de se despedir dela todas as noites, diante da fotografia pousada na mesa de cabeceira, sentindo que a avó continua a protegê-la.

Após o falecimento da avó, e por sugestão do avô materno, Carlos Maria Mascarenhas, a família mudou-se para a Quinta da Granja, em A-dos-Cãos, Loures. Na nova escola, Teresa sentiu-se deslocada, mas com o incentivo da professora Claudina consolidou o seu amor pela escrita. Na sua vida da quinta, procurava consolo nos jogos com as irmãs e na relação afetiva que estabeleceu com os cavalos. Contudo, a longa ausência da mãe, a distância emocional do pai e o silêncio do avô intensificaram o seu sentimento de abandono.

Um dia, recebeu uma carta da mãe, Carlota, na qual expressava o seu amor pelas filhas e mencionava que estava a lutar em tribunal pelo direito de viver com elas. Como o nome da mãe era proibido em casa, Teresa ficou ao mesmo tempo feliz e aterrorizada. Primeiro, enterrou a carta, e mais tarde, quando a notícia se espalhou, recorreu a um gesto extremo — rasgar a carta e engoli-la — como forma de afirmar a sua proteção em relação à mãe. A reação do pai foi violenta, acusando-a de ser “igual à mãe”. Posteriormente, devido à repressão prolongada, Teresa desenvolveu sintomas físicos anormais. O pai apercebeu-se das suas tendências depressivas e levou-a para viver em Lisboa, afastando-a da vida na quinta. Após regressar a Lisboa, o pai permitiu-lhe viajar diariamente de ida e volta para Loures para continuar a estudar com a sua querida professora, Claudina. A sua amizade com esta professora durou até à morte da professora.

Carlota nunca deixou, de facto, de lutar pela guarda das filhas. Apesar de o ex-marido dificultar as visitas e de o próprio pai de Carlota se posicionar ao lado do genro, ela contou com o apoio de José Pinto de Aguiar para recorrer aos meios legais. Graças a esse esforço, conseguiu o direito de se encontrar com as filhas todos os sábados, em casa do tio José e da tia Julieta. Durante essas visitas, Carlota enfrentava enormes dificuldades: deslocava-se a pé por caminhos íngremes, exposta à chuva e ao sol, num contexto de grande precariedade económica, além de ser alvo de provocações e entraves deliberados por parte de Jorge. Esta experiência marcou profundamente Teresa, mostrando o elevado preço que as mulheres pagam por procurarem a liberdade, e influenciou-a a tornar-se feminista. Entretanto, Teresa desenvolveu um laço profundo com o seu primo José Manuel Pyrrait, através dos encontros de fim de semana.

Após o divórcio de Carlota com Jorge Horta, Jorge voltou a casar com Maria Eugénia Nunes, uma estudante de Medicina. Segundo os filhos de Jorge e Maria, Teresa teve inicialmente dificuldades em aceitar a madrastra, mas a relação entre ambas foi melhorando com o passar dos anos. As duas irmãs mais novas, Belinha e Chilha, pelo contrário, desenvolveram com Maria uma relação próxima, quase maternal. Carlota, por sua vez, casou-se com José Pinto de Aguiar. Ela não conseguiu obter a guarda das três filhas, porque o juiz limitou-se a sugerir que ficasse com a mais nova, Chilha. No

entanto, Jorge Horta acabou por enviar Teresa, a filha mais velha e considerada problemática, para viver com a mãe, em substituição da irmã mais nova. Ao descobrir as cartas relacionada com essa decisão no escritório do pai, Teresa passou a ver-se como um “objeto de troca”, alguém abandonada pelo pai, experiência que se tornou numa das feridas psicológicas mais profundas da sua vida. A partir daí, Teresa viveu com a mãe, Carlota, e o padrasto, José Pinto de Aguiar. Embora sentisse saudades das irmãs Chilha e Belinha, a ligação com a mãe amenizava as suas saudades. Apesar de o padrasto apoiar o regime de Salazar e colecionar livros fascistas, Teresa acreditava que era um padrasto competente. Teresa via a liberdade da mãe como um ideal de vida e manteve o contacto com ela até à morte.

Durante os seus anos escolares, Teresa frequentou o Liceu Filipa de Lencastre, em Lisboa — escola que, já no século XXI, viria a dar o seu nome a uma das salas. Devido ao seu amor pela leitura, Teresa era considerada uma criança estranha. O seu pai, embora conhecia os seus hábitos de leitura, nunca a compreendeu. Sentia-se deslocada no ambiente escolar, acreditando que nunca fora um local de diversão ou de descobertas. Uma vez, ela recebeu por engano panfletos políticos que promovia o Dia do Trabalhador e, após alguma hesitação, distribuiu-o de acordo com as instruções. Apesar de viver com o padrasto, que apoiava o regime de Salazar, esta oportunidade inesperada levou-a a participar em atividades políticas contra o governo de Salazar. Ao mesmo tempo, dedicou-se à escrita, considerando-a um alimento espiritual. No entanto, a sua mãe deitava fora os seus trabalhos, e o seu pai proibia o seu irmão mais novo de ler os seus escritos, considerando-os prejudiciais. O irmão por parte do pai, Miguel (que mais tarde se tornou pintor), foi influenciado por Teresa e desenvolveu o amor pela arte. Os dois trocavam frequentemente ideias secretamente sobre pintura e poesia, e Miguel manteve-se grato sempre pela orientação dela.

Em 1953, Teresa, então com 16 anos, apaixonou-se por Mário, um estudante de Direito de 20 anos, o seu primeiro amor. Os dois partilhavam muitos interesses e tinham uma forte intensidade emocional e erótica. Contudo, como ela era virgem, Mário recusava-se a ter relações sexuais com ela, por um sentimento de proteção. Isso causava grande frustração a Teresa. Acabaram por terminar a relação e Teresa, desiludida,

decidiu nunca mais namorar. Nessa altura, Portugal, na década de 1950, era extremamente conservador em relação ao sexo; a Câmara Municipal de Lisboa chegou a utilizar eufemismos (aquilo) para classificar atos íntimos e aplicar multas. A poesia de Teresa rejeitava este eufemismo, expressando o seu corpo e as suas emoções de forma direta.

Em 1954, Teresa conheceu Raul Boaventura, um jovem de esquerda. Ambos se tornaram militantes do Partido Comunista Português. Ela não sentia amor por ele, mas manteve com ele uma relação sexual. Foi o primeiro homem com quem teve relações, experiência que encarou como um gesto de exploração e de afirmação pessoal, fonte de liberdade e de reconhecimento de si. Nesse mesmo ano, o padrasto José Pinto de Aguiar contraiu tuberculose e, acompanhado por Carlota, deslocou-se para Caramulo para tratamento. Teresa, que vivia com o casal, foi obrigada a regressar à casa do pai, num ambiente emocionalmente tenso. Em Caramulo, Carlota conheceu Eduardo Guedes de Oliveira, abandonou o companheiro e partiu com ele. Eduardo viria a tornar-se o segundo padrasto de Teresa. Ao contrário de José Pinto de Aguiar, Eduardo tinha convicções políticas de esquerda, mas partilhava com ele um traço comum: foi também uma figura cuidadosa e protetora na vida de Teresa.

3.4.2. A escolha da liberdade, o despertar do amor e a afirmação do sujeito feminino da escrita

Em 1955, com dezoito anos, Teresa decidiu casar-se com Raul Boaventura como forma de afirmar a sua liberdade, estabelecendo com ele uma espécie de pacto conjugal baseado na amizade. Raul amava-a e aceitava, com lucidez e compreensão, o facto de Teresa não nutrir sentimentos amorosos por ele. Nessa altura, ela mantinha-se convicta de que não voltaria a apaixonar-se. O pai manifestou oposição a este futuro genro, enquanto a mãe, embora convencida de que a filha não seria feliz nessa relação, reagiu com indiferença. Nesse mesmo ano, Portugal só então conseguiu integrar as Nações Unidas, depois de um atraso prolongado marcado pelas ambiguidades diplomáticas herdadas da Segunda Guerra Mundial, permanecendo, no plano interno, sob a ditadura de Salazar.

Foi também nesse contexto que Carlota decidiu emigrar para o Brasil, país que, apesar de viver sob um regime militar, era visto como um espaço de novas possibilidades. Já no Brasil, voltou a engravidar e sofreu novamente de depressão pós-parto, sendo internada numa instituição psiquiátrica. Com a ajuda de uma enfermeira, conseguiu escrever a Teresa a pedir auxílio. Esta recorreu então à ajuda de uma tia, e, graças à intervenção do casal, Carlota pôde regressar de avião a Lisboa com o bebé. Pouco depois, Eduardo regressou por via marítima, permitindo que a família se reorganizasse em Lisboa. Teresa estava muito alegre porque a mãe estava de volta com ela.

Em 1956, Teresa casou com Raul Boaventura. No mesmo ano, começou a escrever para o jornal *República*, entrando assim no mundo do jornalismo. Ela trabalhou aqui sem remuneração, mas aprendeu tipografia e iniciou a sua carreira jornalística. Contribuiu também frequentemente para os suplementos literários de algumas redações. Após dificuldades iniciais com o *Diário de Lisboa*, um mal-entendido com o responsável do suplemento literário foi resolvido com a mediação do escritor Urbano Tavares Rodrigues, com quem viria a manter uma amizade. Foi também através de Urbano que Teresa conheceu José Cardoso Pires. Apesar da admiração mútua, a relação entre ambos foi-se esbatendo, em parte devido ao hábito de Cardoso Pires de incentivar a beber, algo que Teresa acabou por rejeitar.

Em 1959, Teresa e Raul Boaventura candidataram-se à admissão no ABC Cine-Clube, em Lisboa, e, uma vez aceites, envolveram-se ativamente nas atividades da associação. Depois do casamento, com o apoio de Raúl Boaventura, Teresa libertou-se das responsabilidades domésticas e pôde frequentar a universidade, escrever poesia e viver uma vida de liberdade. O seu marido admirava a sua poesia e mostrou-a ao seu chefe, que era também um apreciador de literatura. Por sugestão deste chefe, Teresa enviou os seus poemas ao seu poeta preferido, António Ramos Rosa (1924-2013), e rapidamente recebeu uma resposta. António apreciou muito o seu trabalho, reconheceu de imediato o valor da sua escrita, ajudou e acompanhou pessoalmente a publicação do seu primeiro livro, o volume de poesia *Espelho Inicial*, convidando o pintor Manuel Baptista (1936–2023) a designar a capa. Isto aconteceu em 1960, quando Teresa tinha 23 anos. Através do contacto com António Ramos Rosa, conheceu também o poeta

Gastão Cruz (1941-2022) e Fiamma Hasse Pais Brandão (1938-2007), namorada de Cruz na época. Ela e Fiamma frequentaram, de forma irregular, a Universidade de Lisboa, onde se tornaram inseparáveis, mas ambas abandonaram o curso no terceiro ano, devido ao aborrecimento com os estudos.

Após a publicação de *Espelho Inicial*, Teresa ingressou na Associação Portuguesa de Escritores, com o apoio de David Mourão-Ferreira e Francisco Rebelo, sendo o primeiro ajudou-lhe a pagar a elevada quota de admissão. Adorava a associação, onde conheceu muitos escritores e fez novas amizades. Desenvolveu uma ligação profunda com Natália Correia e, ultrapassando rivalidades antigas, construiu também uma relação de amizade com Sophia de Mello Breyner Andresen, apesar das tensões que existiam entre Sophia e Natália. Entre os seus amigos contavam-se igualmente vários escritores homens, como Herberto Helder, Barahona Fernandes e Augusto Abelaira. Estas relações causavam desconforto ao seu marido, mas ele não podia interferir. Na tentativa de a manter consigo, acabou por aceitar uma vida conjugal praticamente desprovida de envolvimento afetivo. Quando Teresa levou *Espelho Inicial* às livrarias para distribuição, ela foi notada e elogiada por figuras consagradas da literatura portuguesa, como Aquilino Ribeiro (1885–1963) e Ferreira de Castro (1898–1974), reconhecimento precoce que confirmou a sua entrada no campo literário.

Em 1961, Teresa publicou duas coletâneas de poesia, *Tatuagem* e *Cidadelas Submersas*. *Tatuagem* foi amplamente entendido como um gesto de resistência contra a ordem das relações sociais e as formas opressivas da linguagem. No mesmo ano, aderiu Poesia 61, o que é simultaneamente uma revista e um movimento literário. Estabeleceu amizades profundas com poetas como Fiamma Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Casimiro de Brito e Luiza Neto Jorge. Eles romperam com as amarras tradicionais da poesia portuguesa, introduzindo uma nova dimensão de expressão corporal e erótica. A Poesia 61 tornou-se um movimento altamente inovador na história da poesia portuguesa, influenciando profundamente o desenvolvimento da poesia portuguesa contemporânea, abrindo novos caminhos para a literatura feminina portuguesa, rompendo com as restrições criativas impostas às poetisas e permitindo que temas

antes evitados, como o corpo e o erotismo, se tornassem conteúdo importante na expressão poética.

Este grupo de jovens poetas, longe de estar isolado pela sua abordagem pouco convencional, conquistou a tolerância e o apoio de escritores veteranos, fomentando o desenvolvimento harmonioso da nova literatura portuguesa e reduzindo os obstáculos à inovação literária. Os seus encontros realizavam-se frequentemente na casa de Teresa, onde ela desfrutava da companhia dos seus colegas. As amizades e as interações criativas entre os membros moldaram, em certa medida, os seus respetivos estilos literários. Teresa afirmou francamente que este encontro literário remodelou a sua escrita e que estava profundamente grata pela tolerância e apoio dos seus antecessores.

Também em 1961, o ABC Cine-Clube foi alvo de perseguição por parte do Secretariado Nacional de Informação. Depois de a assembleia-geral ter sido proibida, Teresa, já então escritora, assumiu a direção do clube, passando a ser responsável pela sua gestão. Rompeu com a convenção de que as mulheres eram apenas familiares dos membros, promovendo atividades como sessões de cinema para crianças e utilizando a arte como meio de protesto. Devido ao seu género, enfrentou o desprezo do Secretário Nacional de Informação, Moreira Baptista (que acreditava que as mulheres eram incapazes de liderar o que quer que fosse). Posteriormente, entrou em conflito com as autoridades por diversas vezes, enfrentando censura e ameaças, mas perseverou no seu trabalho cinematográfico e cultural apesar da opressão do poder. Embora não fosse membro formal do Partido Comunista Português, Teresa participou ativamente em atividades políticas antifascistas. Após a revolução de 1974, lamentou que as pessoas já não valorizassem a liberdade normalizada. Durante o Estado Novo, estivera sob vigilância constante da PIDE, sofrera intimidações e invasões domiciliárias, fora ameaçada fisicamente e quase se envolverá em situações mais graves devido à posse de jornais comunistas, continuando a ser assediada pela polícia política ao longo dos anos.

Por intermédio de contactos no meio literário, Teresa conheceu Leonor Cunha Leão, a primeira mulher editora em Portugal, integrando a coleção Poesia e Verdade, por ela dirigida. Leonor demonstrou-lhe um cuidado atento e constante, e Teresa viveu, na Editora Guimarães, um período marcado por reconhecimento, afeto e sentido de

pertença. Entre 1962 e 1964, publicou aqui as suas coletâneas de poesia: *Verão Coincidente* (1962), *Amor Habitado* (1963) e *Candelabro* (1964). Em 1962, *Verão Coincidente* chamou a atenção do realizador António Macedo, que o adaptou para ela. Participou no processo de escrita e fez amizade com a atriz Carmen Dolores (1924-2021), dirigindo-a na declamação de poesia. No entanto, durante os preparativos para as filmagens, PIDE invadiu a sua casa e saqueou-a. PIDE deixou-lhe um trauma psicológico duradouro.

A vida de Teresa em Lisboa, na altura, não era convencional. Muitos consideravam a sua vida “escandalosa” e imoral, mas ela não se deixava influenciar por estas visões da sociedade, ansiando por novas ideias, uma fuga à realidade e a procura da liberdade de pensamento, de corpo e de expressão. O seu estilo de escrita ousado e as suas ações valeram-lhe alguma fama nos meios literários de Lisboa, e a sua postura feminista tornou-se cada vez mais firme. Depois de se ter tornado amiga íntima do escritor Carlos de Oliveira (1921-1981) e da sua mulher, ficou profundamente desiludida e incapaz de aceitar os comentários públicos e duros de Carlos sobre a sua mulher, Ângela, e nunca mais o visitou.

Teresa engravidou, mas, por desejar preservar o controlo sobre a sua vida e o seu tempo, decidiu não ser mãe e recorreu a um aborto. Acreditava que o seu casamento com Raul Boaventura já estava morto apenas no nome e, por isso, gozava da liberdade e do desejo sem restrições. Fez amizade com um jovem cinéfilo chamado Lauro António, através de quem conheceu Luís de Barros (1941-2019). Luís era quatro anos mais novo do que Teresa, e a sua beleza estonteante cativava-a. No entanto, o primeiro encontro ficou marcado por uma discussão acesa devido a opiniões divergentes, com Luís a afirmar categoricamente que ela não fazia o seu género. A Teresa decidiu desistir e nunca mais o contactou. Mas na festa dos 25 anos de Teresa, Luís confessou-lhe o seu amor e beijou-a, deixando-a profundamente chocada. Teresa, de 25 anos, e Luís, de 21, apaixonaram-se perdidamente. Teresa não conseguia controlar a sua paixão e desejo por Luís, e Luís também a amava profundamente. No ambiente social marcado pelo conservadorismo, a sua busca de liberdade tornava Teresa radicalmente diferente de todas as jovens que ele conhecia.

Teresa começou a idealizar uma vida conjugal com Luís e, com grande confiança, decidiu contar a verdade ao marido, Raul Boaventura, pedindo-lhe o divórcio. Acreditava que o acordo e a amizade estabelecido antes do casamento entre ambos fariam com que Raul a compreendesse e concordasse com o divórcio. No entanto, a reação de Raul foi completamente oposta às expectativas de Teresa. Ele recusou conceder o divórcio, ameaçou-a e chegou a trancá-la em casa. Num estado de depressão e desespero, Teresa tentou suicidar-se por overdose de comprimidos. Felizmente, a sua irmã Chilinha, sem conseguir contactá-la, decidiu verificar como estava e descobriu a tentativa de suicídio, levando-a a tempo para o hospital. O pai, Jorge Horta, internou-a numa casa de repouso e providenciou acompanhamento psiquiátrico. Teresa, receando que a medicação afetasse a sua escrita e a sua capacidade de pensar, escondia e deitava fora os comprimidos. Ao saber da notícia, Luís visitava-a diariamente na Casa de Repouso, em Belas, apesar da longa viagem. A sua mãe, Carlota, interveio, dirigindo-se a casa de Teresa e Raúl. Ajudou Teresa a arrumar as suas coisas, resolveu todos os seus problemas e rompeu completamente os laços com Raúl, pondo fim ao casamento de quase oito anos.

Raúl nunca mais reapareceu, enquanto Teresa, com o apoio constante de Luís, recuperou a sua vontade de viver, na esperança de recomeçar a vida com ele. Permaneceu 15 dias na casa de repouso e, quando regressou a Lisboa, foi viver com a mãe. A partir desse momento, Teresa e Luís nunca mais se separaram. O ano era 1964. Teresa não tinha emprego fixo nem rendimentos estáveis, mas possuía uma poupança numa conta que o pai abrira para ela e para as irmãs, e que ela conseguira gerir desde os 21 anos. Decidiu utilizar esta poupança como capital inicial para a sua nova vida com Luís. As famílias de ambos não manifestaram oposição significativa à união. O irmão de Luís, José Manuel, adorava Teresa e era muito protetor com ela. Os pais de Luís, que tinham fugido de casa para casar, foram mais compreensivos com a união.

Depois de viverem juntos, a vida deles era muito frugal, mas Teresa estava profundamente apaixonada e sentia-se profundamente feliz. *Candelabro*, publicado em 1964, foi o seu primeiro livro dedicado a Luís, e durante os sessenta anos seguintes da sua carreira literária, todas as suas obras lhe foram dedicadas. Por causa deste livro,

Teresa foi elogiada pelo crítico literário José Gaspar Simões no *Diário de Notícias* de 17 de Setembro de 1964. Escreveu que: “Maria Teresa Horta abre as portas do himeneu, com uma franqueza, uma pureza, abrange, até, talvez nunca vista na poesia feminina nacional”.

Teresa engravidou novamente, mas sofreu um aborto espontâneo. Após esta experiência, ficou ainda mais determinada a ter um filho com Luís. Quando os dois oficializaram o casamento, Teresa engravidou mais uma vez. A 4 de abril de 1965, deu à luz o seu filho, Luís Jorge, na Maternidade Alfredo da Costa. Ela amava muito ele e decidiu não ter mais filhos. A família de três vivia uma vida repleta de afeto. Ao mesmo tempo, Teresa defendeu sempre as suas convicções feministas, conciliando a vida familiar e a escrita, mantendo-se firme nos seus objetivos de vida. De 1966 a 1967, a editora Guimarães publicou as suas coletâneas de poesia, *Jardim de Inverno* (1966) e *Cronista Não é Recado* (1967). A convite de Snu Abecassis, fundadora da então emergente As Publicações Dom Quixote, Teresa, dividida entre a lealdade à sua antiga editora, Leonor, decidiu abandoná-la e juntar-se a Snu. Leonor, embora algo desiludida, optou por compreendê-la e aceitá-la.

A convite de Natália Correia, Teresa submeteu os seus poemas à *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*, que foi selecionada para publicação. Isto representou uma oportunidade significativa para a sua carreira literária, e ela ficou radiante. No entanto, após a publicação da coletânea em 1968, o seu conteúdo, que abordava tabus do regime português da época, gerou controvérsia. A recolha foi proibida, os envolvidos foram julgados e condenados, e Natália e outros tiveram de pagar multas para compensar o tempo de prisão. A opinião pública dividiu-se, com apoiantes e opositores, mas a comunidade de escritores ofereceu um apoio discreto e constante.

A vida de Teresa nesta época estava intrinsecamente ligada à situação da sociedade portuguesa. Portugal era um país subdesenvolvido, mergulhado em anos de guerra colonial e sofria de regimes opressivos. Teresa, que trabalhava para o Partido Comunista Português desde o liceu, acreditava que o sistema educativo de Portugal estava atrasado e o seu sistema judicial carecia de imparcialidade. Embora as vozes de resistência se

intensificassem, o momento não era ainda oportuno. Acompanhou o marido, Luís, para trabalhar nos CTT, a fazer revisão de provas da lista telefónica. No entanto, uma declaração franca durante uma entrevista televisiva gerou controvérsia, com questões sobre o porquê de uma escritora e poetisa não ter um emprego mais respeitável e um salário mais elevado. Esta entrevista levou a que lhe pedissem a demissão por parte dos funcionários dos correios, e ela só encontrou consolo na companhia da família.

Em 1968, o jornal *A Capital* foi fundado por um grupo de jornalistas que abandonaram o *Diário de Lisboa*, com o objetivo de publicar críticas mais incisivas ao regime vigente. A equipa era constituída maioritariamente por jovens desconhecidos, Norberto Lopes foi nomeado diretor e Mário Neves subdiretor. Teresa participou a este jornal a convite de Mário Neves. Esta oportunidade tornou-se um ponto de viragem significativo da sua carreira jornalística. Apesar de enfrentar o ambiente predominantemente masculino e restritivo da indústria jornalística da época, *A Capital* concedeu-lhe a liberdade de escrever e permitiu-lhe escapar ao tratamento de estranha no *Diário de Lisboa*, participando como jornalista a tempo inteiro. Após a saída de Álvaro Salema, assumiu a direção do suplemento cultural *Literatura & Arte*, que mais tarde se tornou uma plataforma colaborativa para escritores portugueses de renome e uma secção emblemática do jornalismo cultural português. *A Capital* contribuiu significativamente para o aumento da representação feminina nas redações portuguesas, chegando a ter sete funcionárias em 1971, número que subiu para onze dois anos depois.

O marido de Teresa, Luís, inicialmente não tinha qualquer ligação ao jornalismo, mas graças à oportunidade oferecida pelo jornal *A Capital*, também ingressou na área. Dedicou-se inteiramente à profissão, e o jornalismo tornou-se um estilo de vida partilhado pelo casal. A relação conjugal não foi apenas o porto seguro emocional de Teresa, mas também a principal fonte de inspiração para a sua escrita. No jornal, Teresa teve uma coluna *Quotidiano Instável* (1968–1972), combinava elementos jornalísticos e literários, explorando temas como o amor, a sexualidade e a condição feminina, com muitas expressões emocionais que refletiam a sua relação com o marido. O estilo experimental desta coluna lançou as bases para o seu primeiro romance, *Ambas as*

Mãos sobre o Corpo, publicado em 1970. Devido à sua representação explícita do corpo e ao erotismo, a obra recebeu críticas mistas na época, mas a maioria elogiou o seu carácter revolucionário e inovador em termos de pensamento, linguagem e arte.

Em 1971, a sua coletânea de poesia *Minha Senhora de Mim* foi publicada nos *Cadernos de Poesia*, sob a designação das Publicações Dom Quixote. Esta coletânea, composta por 59 poemas, subverteu a imagem tradicional da submissão feminina nas canções de amor, criando uma personagem feminina que domina o desejo sexual e controla as relações íntimas. Rompeu com as amarras patriarcais, definindo o sexo como a procura do prazer e não como um mero apêndice da procriação. O editor e poeta Manuel Alberto Valente destacou o profundo impacto da coletânea nos leitores, com o poema *Segredo* a sintetizar os temas centrais da libertação sexual e do papel da mulher, tornando inigualável a posição de Teresa na poesia portuguesa moderna. PIDE acompanhava a identidade de Teresa desde 1967, tendo a coletânea sido censurada menos de uma semana após a publicação. Devido às suas alusões à veneração da Virgem Maria, à sua exploração da sexualidade e do estatuto da mulher, e à sua violação da ideologia do regime de Salazar, foi proibida pela polícia política por “ofensa à moral tradicional da nação”, provocando considerável controvérsia.

Consequentemente, o seu nome foi removido da secção de autores do suplemento *Literatura & Arte*, e o jornal chegou a abolir completamente a secção de autores, embora ela tenha continuado a trabalhar como editora. Apesar disso, esta obra marcou uma transformação decisiva na sua vida e na sua escrita: libertou-se das amarras da memória familiar, deixou de se submeter ao julgamento alheio e consolidou a convicção de que “sou a minha poesia”. Luís de Barros só leu esta coletânea três anos após a publicação. Durante muito tempo manteve distância em relação à escrita da esposa, sentindo-se humilhado pelo papel de “musa” e alvo de comentários irónicos no trabalho. Foi apenas muitos anos mais tarde que se envolveu gradualmente no processo criativo de Teresa, oferecendo conselhos e auxiliando na paginação. O seu relacionamento, que durou 56 anos, tornou-se cada vez mais ameno e harmonioso nos seus últimos anos.

3.4.3. Da escrita individual à luta coletiva: *Novas Cartas Portuguesas* e o reconhecimento público da escritora

Por causa do livro *Minha Senhora de Mim*, Teresa foi violentamente atacada na rua por alguns homens desconhecidos, que a atropelaram com o carro e depois a agrediram fisicamente, gritando: “Isto é para aprenderes a não escrever como escreves”. Teresa sofreu ferimentos na cabeça, que exigiram sutura, bem como múltiplas contusões e escoriações pelo corpo. A agressão só cessou com a aparição dos vizinhos, que levou os atacantes a fugir. Teresa estava convencida de que os agressores eram os legionários que pertenciam a um braço fascista, não à PIDE. Ela acreditava que o ataque teria sido motivado pela publicação do livro, que ofendera aquele meio ideológico. Apesar da violência sofrida, Teresa não se deixou abater. Contou o sucedido a Maria Isabel Barreno e a Maria Velho da Costa. Ao ver o estado em que Teresa se encontrava, Maria Velho da Costa ficou profundamente chocada, espantada com o facto de uma mulher poder ser alvo de uma agressão tão absurda apenas por causa de uma obra literária. Foi então que propôs que as três escrevessem juntas um livro, para “ver o que aconteceria” — uma decisão que viria a alterar profundamente o percurso de vida das três autoras.

Perante a proposta de Maria Velho da Costa, Teresa ficou entusiasmada, enquanto Maria Isabel Barreno, num primeiro momento, se mostrou incomodada, por sentir que o projeto interferia com os seus próprios planos de escrita. No entanto, uma semana depois, durante um almoço entre as três, Maria Isabel Barreno apresentou o primeiro texto de *Novas Cartas Portuguesas* (a primeira carta), dando início oficial à criação da obra. As três passaram a trocar ideias por telefone e a escrever regularmente. Unidas pelo livro, descobriram uma forte afinidade mútua, a partir da qual se formaram naturalmente a amizade e a cumplicidade criativa. Maria Isabel Barreno trazia consigo uma sólida formação e um olhar sociológico, Teresa contribuía com uma sensibilidade poética, e Maria Velho da Costa destacava-se pela inovação ao nível da linguagem. Cada uma possuía características próprias, mas todas ressoavam entre si, explorando as diferenças para construir um estilo experimental singular. Ficou também acordado que, com exceção da primeira carta, não seria revelada a autoria individual de cada texto. Teresa viria a considerar a escrita desta obra como a mais fascinante aventura literária

da sua vida. As três estabeleceram um plano e regras de trabalho, encontrando-se duas vezes por semana para discutir os textos e lê-los em voz alta, num ambiente de estímulo mútuo e de rápida circulação de ideias. As sessões de escrita prolongavam-se muitas vezes do dia até de madrugada. Devido ao trabalho profissional e à criação dos filhos, todas dispunham de pouco tempo. A casa de Teresa tornou-se o local fixo dos encontros. A escrita coletiva rompeu com a solidão habitual dela do ato de escrever e constituiu uma experiência inteiramente nova.

Novas Cartas Portuguesas inspira-se nas cartas atribuídas à freira do Convento da Conceição de Beja, Mariana Alcoforado, integrando múltiplos géneros, como registos, diários, poesia, ensaio e ficção. Dado que a obra continha críticas explícitas ao regime, bem como abordagens abertas da sexualidade e do erotismo feminino, era previsível que fosse interpretada de forma hostil pelo regime fascista e que, após a publicação, viesse a ser rapidamente proibida, expondo as autoras ao risco de prisão. Em Janeiro de 1972, três editores analisaram o manuscrito. Pedro Tamen e Lyon de Castro, ambos editores do sexo masculino, reconheceram o valor literário da obra, mas, receando o encerramento das editoras e ponderando os riscos económicos e políticos, acabaram por não conseguir publicá-la. Já Natália Correia, feminista combativa e profundamente apaixonada pela literatura, decidiu sem hesitação apoiar a publicação do livro. O processo editorial foi tudo menos linear. A direção da Editorial Estúdios Cor manifestou dúvidas quanto ao conteúdo, exigiu alterações, antecipou reações do regime e chegou mesmo a considerar a hipótese de bloquear a publicação. Dentro da própria equipa, houve um tipógrafo que denunciou o conteúdo aos superiores. Ainda assim, Natália Correia, assumindo o risco de perder o emprego, manteve-se firme e tornou-se a principal força motriz do projeto. Por um lado, lidou com a direção da editora, fingindo aceitar as exigências e afirmando falsamente que o texto tinha sido alterado; por outro, encontrou aliados na tipografia, permitindo que o livro fosse impresso de forma quase clandestina. Os censores não verificaram se as supostas alterações tinham sido feitas, o que possibilitou que a primeira edição fosse efetivamente publicada.

Em Abril de 1972, *Novas Cartas Portuguesas* foi publicado e, apenas três dias depois, proibido. As autoridades iniciaram um processo criminal com base na acusação

de imoralidade e de ofensa aos costumes. Em tribunal, Natália Correia tentou assumir sozinha a responsabilidade, mas o juiz considerou que as três autoras eram as principais responsáveis pela obra. Durante o processo, a polícia conduziu as escritoras a uma sala de espera destinada a prostitutas, numa tentativa de esvaziar o carácter político do caso, e pressionou-as a revelar a divisão do trabalho entre si. As três mantiveram-se fiéis ao acordo inicial e recusaram-se a prestar tais informações. Maria Isabel Barreno chegou a ser colocada em regime de residência fixa por não conseguir pagar a caução, situação que só foi resolvida graças à ajuda financeira de um amigo.

Teresa publicou um artigo de opinião no qual relatou o processo de criação da obra e expressou o seu espírito de resistência. Fernando Assis Pacheco escreveu em defesa do valor literário do livro e da coragem das autoras. José Gomes Ferreira, então presidente da Associação Portuguesa de Escritores, enviou uma carta de apoio a Maria Isabel Barreno, questionando a legitimidade da proibição. Numerosos escritores manifestaram-se publicamente, oferecendo-se como testemunhas de defesa, e muitos intelectuais portugueses protestaram contra a censura imposta à obra. Contudo, devido à censura prévia à imprensa, o apoio interno encontrou grandes dificuldades em fazer-se ouvir.

Devido à escuta das comunicações telefónicas, as três escritoras reuniram-se secretamente em casa de Teresa e decidiram confiar o livro a intermediários, para que fosse levado para Paris e enviado a várias feministas, entre as quais Simone de Beauvoir, na esperança de mobilizar o apoio internacional para divulgar e salvar a obra, bem como para inverter a situação de risco de prisão que enfrentavam. Uma vez chegado a Paris, *Novas Cartas Portuguesas* contou com o apoio de Christiane Rochefort para a sua publicação e circulação, enquanto feministas brasileiras impulsionaram o trabalho de tradução. Em 1973, a revista norte-americana *Time Magazine* noticiou o caso, desencadeando manifestações de solidariedade por parte de escritores e organizações feministas no Reino Unido e nos Estados Unidos. Em Junho de 1973, no primeiro encontro feminista mundial, organizado em Boston pela *National Organization for Women (NOW)*, *Novas Cartas Portuguesas* foi escolhido como tema central, dando origem a um amplo e vigoroso movimento internacional de apoio. Em países como

Holanda e a França, eclodiram grandes manifestações de solidariedade, enquanto em frente à Embaixada de Portugal em Paris se realizaram protestos continuados durante vários meses. A atenção constante dos meios de comunicação internacionais exerceu uma pressão significativa sobre o regime português.

Perante a acusação de atentado ao pudor e pornografia intentada pelas autoridades, as três escritoras recusaram categoricamente a proposta de acordo apresentada pelo regime, que exigia um pedido de desculpas em troca da retirada do processo, optando por levar o caso até tribunal. O julgamento foi marcado por sucessivos adiamentos e acabou por ser imposto como processo secreto, sendo igualmente proibida qualquer cobertura do caso por parte dos meios de comunicação social em Portugal. O governo pressionou o jornal *A Capital* a despedir Teresa, situação que foi resolvida por David Mourão-Ferreira, que reagiu ameaçando expor politicamente o governo. Teresa conseguiu assim manter o seu lugar no jornal, embora o seu nome tenha sido apagado de várias secções da publicação. Numerosas figuras do meio cultural compareceram em tribunal para depor a favor das autoras. Natália Correia, Urbano Tavares Rodrigues e outros testemunhos denunciaram o carácter discriminatório da acusação, sublinhando que a obra não era pornográfica, mas sim um texto literário dotado de profunda crítica social e densidade ética. A escritora e ativista Maria Lamas, então com 80 anos, regressou de Paris a Lisboa para testemunhar em defesa das autoras, elogiando o elevado valor literário de *Novas Cartas Portuguesas*. Simone de Beauvoir e outros autores internacionais defenderam a publicidade do julgamento, enquanto escritores portugueses se posicionaram claramente ao lado das “Três Marias”.

O processo judicial só foi encerrado após a Revolução de Abril de 1974. Em 7 de Maio de 1974, as três escritoras foram absolvidas. Posteriormente, *Novas Cartas Portuguesas* foi traduzido para mais de uma dezena de línguas e publicado em diversos países, tornando-se um símbolo transnacional da resistência feminista e literária. O percurso da sua criação e difusão constitui um exemplo emblemático da luta das escritoras contra a opressão e pela liberdade de expressão sob o regime fascista português.

Após a Revolução, *Novas Cartas Portuguesas* foi inicialmente investido de grandes expectativas, mas acabou rapidamente eclipsado pela sucessão de acontecimentos políticos, não chegando a gerar um debate público duradouro. Paralelamente, a posição feminista assumida por Teresa, mantida de forma consistente ao longo do tempo, não era amplamente aceite naquele contexto, sendo frequentemente mal interpretada como uma postura anti-homens, o que limitou o apoio social de que beneficiou e fez dela, em vários momentos, alvo de ataques. Pouco depois do fim do julgamento, em 1974, Teresa e Maria Isabel Barreno decidiram fundar o Movimento de Libertação das Mulheres. Em 7 de Maio de 1974, à porta do Tribunal da Boa Hora, em Lisboa, o movimento foi oficialmente lançado, facto noticiado pelo *Diário de Lisboa*.

Após a sua criação, o MLM enfrentou múltiplos obstáculos: a indiferença do governo, a hostilidade de grupos de maridos e, em alguns casos, a rejeição por parte de outras mulheres. Ainda assim, Teresa insistiu em redefinir as experiências femininas no casamento, na maternidade, no corpo e no trabalho, deslocando-as da esfera da “infelicidade pessoal” para a de uma “opressão estrutural”, procurando inscrever estas questões no centro, e não na margem, da política revolucionária. Em entrevistas, sublinhou também que o MLM manteve interações concretas com as forças revolucionárias da época, nomeadamente na promoção do debate sobre a violência doméstica e na revisão do Código da Família. Na sua perspetiva, o feminismo daquele período não constituía uma causa isolada, mas parte integrante da própria Revolução: pela primeira vez, as mulheres participavam ativamente na vida pública e detinham voz política, ainda que nem sempre estivessem plenamente conscientes desse facto.

Ao longo da sua atuação no MLM, Teresa esteve envolvida em diversas ações públicas, sendo as mais polémicas e contundentes as relacionadas com o direito ao aborto e à autodeterminação do corpo. Em 1975, o movimento publicou um manual no qual apresentava de forma sistemática reivindicações como a revisão constitucional e legislativa, a igualdade salarial, o reconhecimento do valor do trabalho doméstico, o acesso à contraceção e a legalização do aborto gratuito. Nesse mesmo ano, Teresa, juntamente com Célia Metras e Helena de Sá Medeiros, organizou e publicou o primeiro livro em Portugal dedicado ao aborto, *Aborto, Direito ao Nosso Corpo*.

Paralelamente ao seu envolvimento ativo no feminismo, Teresa nunca interrompeu a sua produção literária. No final de 1974, publicou o romance *Ana*, a sua primeira obra de ficção. No início de 1975, lançou *Educação Sentimental*, livro no qual afirmou de forma explícita a sua identidade como escritora feminista. Em 1977, publicou o volume de poesia *As Mulheres de Abril*, construído a partir de entrevistas e de materiais retirados da realidade quotidiana, dando voz às experiências e dificuldades de mulheres comuns, como as operárias, camponesas e outras, e transformando a narrativa individual numa denúncia coletiva e numa expressão de esperança. Em textos memorialísticos posteriores, Teresa sublinhou ainda a importância de ter mantido, ao longo dos anos, uma prática regular da escrita poética, investindo nela o tempo que conseguia resgatar às atividades feministas, ao trabalho jornalístico e às exigências da maternidade, de modo a preservar a voz das mulheres através da literatura.

Em 1979, o MLM foi dissolvido devido a conflitos internos e à perda de eficácia organizativa. Para Teresa, esta dissolução significou a perda temporária de uma plataforma coletiva, mas não anulou o impacto da sua intervenção: ao transformar a dor privada das mulheres numa questão pública, ela afirmou-se como uma voz incontornável na história do feminismo em Portugal.

Após a Revolução de Abril, Teresa e o marido, Luís, filiaram-se no Partido Comunista Português. Entre 1975 e 1989, Teresa exerceu funções de diretora da revista *Mulheres*, publicação ligada ao PCP. A revista tinha como objetivo explorar narrativas femininas e procurar novas possibilidades para a vida das mulheres, enfrentando diretamente temas sensíveis que o próprio partido tendia a evitar, como a homossexualidade, a violência doméstica e os preconceitos de género. Apesar das controvérsias e do desagrado manifestado pelo partido, provocados, por exemplo, pela publicação de capas com mulheres nuas ou de imagens do órgão sexual masculino, a revista manteve uma linha editorial empenhada em romper estereótipos de género e em defender a educação para a igualdade. Durante este período, Teresa teve oportunidade de entrevistar figuras femininas de grande relevo nas áreas da política, da cultura e da literatura, como Maria de Lourdes Pintasilgo, Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras e Maria Bethânia.

A postura assumidamente feminista de Teresa conduziu a um conflito profundo com o Partido Comunista. Com o objetivo de controlar a revista, o partido nomeou Helena Neves como subdiretora. Contudo, ao contrário do que se esperava, Helena Neves partilhava das mesmas convicções de Teresa. Juntas, mantiveram uma linha editorial ousada, dando visibilidade aos movimentos de mulheres, à violência doméstica e a outros temas considerados delicados, resistindo à censura partidária e promovendo ativamente o debate sobre a despenalização do aborto, o que originou confrontos intensos com os sectores mais conservadores. Em 1989, por razões políticas, a revista *Mulheres* foi encerrada. As publicações que a substituíram não conseguiram sobreviver devido ao controlo e à censura rigorosos. Teresa foi então transferida pelo partido para a redação do jornal *O Diário*. Em 1990, com o encerramento deste jornal, Teresa e o marido ficaram ambos desempregados, o que os levou, desiludidos e indignados, a abandonar o Partido Comunista Português.

Apesar destas ruturas, Teresa nunca deixou de escrever. Durante esses anos, publicou os volumes *Poesia Completa I e II* (1960–1982) (1982), *Os Anjos* (1983), *Minha Mãe, Meu Amor* (1984) e *Rosa Sangrenta* (1987), bem como os romances *O Transfer* (1984) e *Ema* (1984).

Em 1990, Teresa tornou-se avó com o nascimento do neto Bernardo. Nesta nova etapa da vida, revelou um lado particularmente afetuoso, e a relação próxima com o neto tornou-se uma fonte de calor e serenidade no seu quotidiano. Em 1992, foi convidada a assumir a coordenação das páginas de cultura do jornal *Diário de Notícias* e a colaborar como crítica literária do jornal. Este foi o último jornal em que trabalhou. Ali pôde escrever com grande liberdade e estabeleceu uma relação de amizade e colaboração com a jornalista Ana Marques Gastão. A partir de 1993, Teresa passou a dispor de ainda maior autonomia criativa na revista *Marie Claire*. No âmbito do *Dossier Mulheres*, que dirigia com total independência, criou a rubrica *O Machista do Mês*, que gerou intenso debate público, e publicou textos como *As Adúlteras*, nos quais criticava abertamente os duplos padrões de género. Em 1994, foram publicados o romance *A Paixão Segundo Constança H.* e o livro de poesia *Antologia Poética*.

Em Junho de 1996, Teresa foi diagnosticada com cancro da mama. Em Janeiro de 1997, foi submetida a uma cirurgia que implicou a remoção de uma mama, seguindo-se um processo de recuperação gradual. Entre 1998 e 2007, publicou os livros de poesia *Destino* (1998), *Só de Amor* (1999), *Antologia Pessoal – 100 Poemas* (2003), *Inquietude* (2006) e *Palavras Secretas (Antologia)* (2007), bem como o romance *A Mãe na Literatura Portuguesa* (1999). Em Março de 2006, iniciou colaboração voluntária com a revista *Magazine Artes* como crítica dedicada exclusivamente à literatura escrita por mulheres, criando a rubrica *As Minhas Leituras*. Através da leitura e interpretação de obras clássicas de autoras como Virginia Woolf, Teresa deu visibilidade à literatura feminina, propondo ao mesmo tempo um espaço de reflexão profunda sustentado por uma abordagem crítica pessoal e singular.

Em 2007, Teresa deslocou-se pela segunda vez ao Brasil, onde proferiu a conferência inaugural *Escrita e Transgressão* na Universidade de São Paulo. Esta viagem tornou-se matéria literária e deu origem ao livro *Poemas do Brasil*, publicado em 2009, no qual expressou o seu afeto e admiração pelo país. Em 2008, recebeu o Prémio Paridade: Mulheres e Homens na Comunicação Social, atribuído pela Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género, distinção que valorizou particularmente por sentir que reconhecia o seu percurso e empenho. Em 2010, foi distinguida com o Prémio Máxima Vida Literária.

Em 2011 foi publicado *As Luzes de Leonor*, obra à qual Teresa dedicara mais de uma década de trabalho. Longe de se tratar de uma biografia tradicional ou de um romance histórico, o livro constrói-se como uma (auto)biografia labiríntica, tomando como figura central a sua trisavó Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lencastre. No plano formal, a obra rejeita a linearidade narrativa, privilegiando uma escrita de forte densidade poética e uma estrutura experimental, através da qual a figura de Leonor é mobilizada para afirmar a subjetividade feminina. O texto revela assim um núcleo criativo simultaneamente político e profundamente reflexivo. Graças a esta obra, Teresa foi distinguida, em 2011, com o Prémio D. Dinis, atribuído pela Fundação da Casa de Mateus. Embora tenha aceitado o prémio, recusou receber o galardão das mãos do então Primeiro-Ministro Pedro Passos Coelho, declarando que este “está empenhado em

destruir o nosso país”. No mesmo ano, recebeu igualmente o Prémio Máxima de Literatura pela mesma obra. Em 2012, publicou *Poemas para Leonor*, volume que inclui textos que dialogam e aprofundam algumas das linhas temáticas do romance.

Entre 2013 e 2014, Teresa publicou os romances *A Dama e o Unicórnio* (2013) e *Meninas* (2014). Em 2014, a Sociedade Portuguesa de Autores (SPA) atribuiu-lhe a medalha de ouro da instituição e, no mesmo ano, distinguiu-a com o Prémio Consagração de Carreira. Foi também nesse ano que se tornou a escritora e poetisa homenageada do festival literário Correntes d’Escritas, o mais antigo de Portugal. Em 2016, publicou *Anunciações*, obra escrita em verso, mas com forte densidade narrativa, profundamente influenciada pela tradição bíblica. Em 2017, este livro valeu-lhe, ex aequo com o escritor brasileiro Bernardo Carvalho, o 4.º Prémio Oceanos, atribuído anualmente pelo Itaú Cultural, no Brasil. Teresa recusou, contudo, aceitar o prémio, afirmando que a sua obra e os seus leitores mereciam maior respeito. Em 2018, publicou o livro de poesia *Estranhezas*.

Em 2019, a direção e o conselho da Associação Portuguesa de Escritores aprovaram por unanimidade a sua nomeação à Academia Sueca como candidata ao Prémio Nobel da Literatura, reconhecendo a amplitude, diversidade e qualidade da sua obra, bem como o seu impacto no plano político e cultural. Em Novembro do mesmo ano, o marido de Teresa, Luís de Barros, com quem partilhara 56 anos de vida, faleceu subitamente. A perda mergulhou Teresa, que sempre acreditara que seria ela a partir primeiro, numa profunda dor. No funeral, manteve uma contenção exemplar e, no dia seguinte, decidiu iniciar a escrita do livro de poesia *Paixão*, como forma de homenagem ao marido. Na fase inicial, a poesia tornou-se um suporte essencial para atravessar o luto. Mais tarde, porém, a dificuldade em adaptar-se à escrita no computador, aliada à carga emocional do tema, conduziu a um bloqueio criativo.

Desde 2012, Teresa mantinha uma página oficial no Facebook, onde publicava diariamente um poema, transformando essa plataforma num espaço de grande impacto junto dos leitores. Após a morte de Luís de Barros, a avalanche de mensagens de condolências tornou-se emocionalmente insuportável, levando-a a cessar as publicações, a abandonar progressivamente o uso do computador e a mergulhar numa

solidão ainda mais profunda. A este isolamento somaram-se outros fatores adversos, como uma queda com consequências físicas e o confinamento provocado pela pandemia de COVID-19, que agravaram a fragilidade da vida em solidão. Foi a nora, Antónia, graças à sua experiência editorial, quem ajudou Teresa a organizar os poemas, rever os textos e estruturar o conjunto, tornando possível a conclusão do livro. *Paixão* foi publicado em Agosto de 2021, num contexto marcado pelas restrições impostas à atividade das livrarias, o que limitou a sua divulgação. Fragilizada pela perda do marido e pelo impacto da pandemia, Teresa optou por não participar em apresentações públicas nem em lançamentos editoriais, afastando-se progressivamente da vida social e mediática.

Em 2020, o Ministério da Cultura português distinguiu-a com a Medalha de Mérito Cultural. Em 2021, Teresa recebeu o grande prémio literário do Festival Correntes d'Escritas, atribuído à obra *Estranhezas* e acompanhado por um prémio monetário de vinte mil euros, distinção que a deixou particularmente feliz. Em 2023, o Instituto Universitário de Ciências Psicológicas, Sociais e da Vida (ISPA) atribuiu-lhe o grau de doutora honoris causa. Em 2024, Teresa foi galardoada com o Prémio Liberdade, no âmbito dos Prémios ACTIVA Mulheres Inspiradoras. No mesmo ano, tornou-se a primeira mulher a receber o Prémio Rodrigues Sampaio, atribuído pela Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto. Ainda em 2024, a BBC incluiu Maria Teresa Horta na lista das 100 mulheres mais influentes e inspiradoras do mundo.

Na manhã de 4 de Fevereiro de 2025, Maria Teresa Horta faleceu em Lisboa, aos 87 anos de idade. Nesse mesmo ano, a Ordem dos Advogados Portugueses atribuiu-lhe, a título póstumo, o Prémio Elina Guimarães.

4. *Começa Uma Vida*, de Irene Lisboa, e *Hulanhe Zhuan (A História do Rio Hulan)*, de Xiao Hong: Escrita e a Memória

4.1. O diálogo da escrita feminina transcultural: sobre as duas obras

No contexto transcultural dos estudos da literatura feminina, a escrita autobiográfica tem sido considerada uma estratégia fundamental através da qual as mulheres afirmam a sua subjetividade, resistindo ao silêncio e reivindicando o direito à voz. Neste capítulo, serão analisados dois exemplos representativos dessa prática: *Hulanhe Zhuan (A História do Rio Hulan)*, da autora chinesa Xiao Hong, e *Começa uma Vida*, da autora portuguesa Irene Lisboa. Embora surgidas em contextos culturais e sociais muito distintos, ambas as obras exploram as experiências femininas, os fragmentos da memória e a construção da identidade, de formas semelhantes. Representam, assim, tentativas inovadoras de narrativa feminina, através das quais as autoras procuram afirmar-se enquanto sujeitos num espaço literário no contexto social e cultural tradicionalmente dominado por discursos masculinos.

Começa uma Vida começou a ser escrita por Irene Lisboa em 1938. Em janeiro de 1939, iniciou-se a sua publicação nas páginas de *O Diabo*, concluindo-se em julho do mesmo ano. Em 1940, a obra foi publicada em volume pela primeira vez pela editora Seara Nova, com ilustrações de Maria Keil, sob o pseudónimo de João Falco, um dos nomes usados por Irene Lisboa. Em 1993, foi reeditada pela Editorial Presença, sob coordenação de Paula Morão, que também escreveu o prefácio desta obra.

Xiao Hong começou a escrever *Hulanhe Zhuan (A História do Rio Hulan)* também em 1938, tendo completado o rascunho inicial no ano seguinte. Em setembro de 1940, a obra começou a ser publicada nas páginas de *Sing Tao Daily*¹⁶⁰ (*Sing Tao Jih Pao*) em Hong Kong. Em 20 de dezembro de 1940, a autora concluiu a versão definitiva da obra, cuja publicação seriada se completou em 27 de dezembro. A primeira edição em volume

¹⁶⁰ Chinês: 星島日報

foi publicada em maio de 1941, pela editora Shanghai Magazine em Guilin¹⁶¹. No final do mesmo ano, em guerra e doença grave, Xiao Hong planeava regressar à sua terra natal para escrever a segunda parte da obra, mas não conseguiu realizar esse desejo e faleceu no início do ano seguinte. Após a sua morte, a obra foi publicada por diversas editoras em dezenas de edições, entre as quais se destaca a tradução inglesa feita por Howard Goldblatt, publicada em 1979 pela *Indiana University Press*, com o título *Tales of Hulan River*.

Começa uma Vida e *Hulanhe Zhuan* são obras nas quais as autoras, já adultas, recriam em tom memorialístico histórias e lembranças da infância, elas se assemelham profundamente em termos de gênero, conteúdo e temática, e até mesmo no fato de terem sido publicadas pela primeira vez quase ao mesmo tempo. No entanto, o sentido que essas obras assumem para suas autoras, bem como o estado de espírito em que foram escritas, revela diferenças marcantes.

É assim que Começa Uma Vida e Voltar Atras Para Que? situam os alicerces desta personalidade, reconstituindo na ficção os universos da infância e da adolescência; mas fazem-no à distância, a partir de um lugar da consciência que se situa na idade adulta, o que justifica e permite as remissões, em prolepse, para acontecimentos exteriores ao universo diegético que constitui essas narrativas (Morão, 1986, pp.12-13).

Irene Lisboa encontrava-se no início de sua trajetória literária quando escreveu *Começa uma Vida*; de certo modo, essa obra pode ser vista como um marco inaugural da sua identidade como escritora. Em *Voltar Atrás Para Quê?*, a narrativa iniciada em *Começa uma Vida* encontra continuidade, desenvolvendo ainda mais as experiências autobiográficas da autora. Já no caso de Xiao Hong, *Hulanhe Zhuan* foi escrita quando sua breve vida se aproximava do fim. Embora ela ainda desejasse dar seguimento à narrativa iniciada nessa obra, a morte precoce interrompeu esse projeto. Assim,

¹⁶¹ Durante a Segunda Guerra Mundial, a maioria das editoras de Xangai foram transferidas para cidades como Wuhan e Guilin devido à destruição da guerra.

Hulanhe Zhuan acabou por tornar-se sua obra final, um testamento literário que encerra sua escrita.

Estas duas obras são bem-sucedidas tanto do ponto de vista literário, pela sua estrutura narrativa e técnicas de escrita inovadoras, como também pelo seu valor enquanto escrita feminina num contexto de resistência. Além disso, têm um valor significativo do ponto de vista social e histórico, porque os seus conteúdos oferecem importantes registos históricos, com um retrato vivo dos costumes e das realidades sociais das regiões retratadas pelas autoras. No entanto, ambas as obras não tenham sido devidamente reconhecidas à época durante a vida das autoras.

Hulanhe Zhuan (A História do Rio Hulan) foi escrita no período de guerra. Na época, a literatura chinesa era dominada por temas ligados à resistência nacional e a salvação do povo. Durante esse período, muitos escritores contemporâneos deixaram de lado os seus estilos literários habituais para se dedicarem à produção de literatura de resistência à guerra, como romances de guerra, reportagens e obras de propaganda. No entanto, a narrativa de *Hulanhe Zhuan (A História do Rio Hulan)* centra-se no período da infância da autora, por volta da década de 1910, quando a China ainda não tinha sofrido a invasão japonesa. Xiao Hong, que se tornou conhecida com *Sheng Si Chang (O Campo da Vida e da Morte)*, uma obra considerada na época como exemplo de literatura patriótica de resistência à invasão, acabou por ser alvo de incompreensões e críticas, tanto por parte do meio literário como do público em geral, ao publicar *Hulanhe Zhuan*, uma obra desligada do contexto da guerra.

No prefácio que Mao Dun escreveu para *Hulanhe Zhuan*, embora tenha reconhecido o valor literário da obra, também criticou Xiao Hong por estar presa aos sentimentos pessoais, sem vontade de se envolver com as massas populares, afirmando que ela estava “completamente isolada do vasto mundo onde se travavam lutas de vida ou morte¹⁶²”.

¹⁶² Versão original: 和广阔的进行着生死搏斗的大天地完全隔绝了 (Mao, 2001)

Naquela época, ela optava por uma vida quase retirada em Hong Kong. Num período tão marcante da história como os anos de 1940, parecia difícil de compreender que Xiao Hong, uma escritora idealista, que já havia lutado contra forças opressoras, pudesse escolher se retirar silenciosamente da vida pública.

*Uma amiga dela chegou a analisar as causas do seu “negativismo” e do sofrimento que sentia. Segundo ela, os repetidos desgostos amorosos acabaram por aprisionar essa poetisa racional, dentro de um círculo limitado de vida privada. (Embora ela mesma criticasse esse círculo, não conseguia romper com ele devido à inércia.) Assim, ela ficou completamente isolada do vasto mundo onde se travavam lutas de vida ou morte. Como consequência, por um lado, ela exigia princípios elevados e se mostrava insatisfeita com as atividades dos intelectuais da sua classe social, considerando tudo isso sem sentido, inútil e vazio. Por outro lado, ela também não conseguia integrar-se nas massas trabalhadoras — camponeses e operários — para transformar radicalmente a própria vida. Diante disso, como poderia deixar de sentir-se angustiada e solitária?*¹⁶³

Embora esse tipo de avaliação fosse aceitável no contexto daquela época, acabou por influenciar de forma negativa a recepção crítica da obra *Hulanhe Zhuan* durante um longo tempo. Na realidade, sob uma perspectiva retrospectiva, percebemos que grande parte da produção literária de Xiao Hong, ao longo da sua curta vida, expressava um forte sentimento de patriotismo e preocupação com o povo chinês. É, portanto, um pouco injusto que essa jovem escritora — marcada pela guerra, dores emocionais e graves problemas de saúde — tenha sido criticada apenas porque sua última obra, de

¹⁶³ Versão original: 她那时在香港几乎可以说是“蛰居”地生活，在一九四〇年前后这样的大时代中，像萧红这样对于人生有理想，对于黑暗势力作过斗争的人，而会悄然“蛰居”多少有点不可解。她的一位女友曾经分析她的“消极”和苦闷的根由，以为“感情”上的一再受伤，使得这位感情富于理智的女诗人，被自己的狭小的私生活的圈子所束缚（而这圈子尽管是她咒诅的，却又拘于惰性，不能毅然决然自拔），和广阔的进行着生死搏斗的大天地完全隔绝了。这结果是，一方面陈义太高，不满于她这阶层的知识分子们的各种活动，觉得那全是扯淡，是无聊，另一方面却又不能投身到农工劳苦大众的群中，把生活彻底改变一下。这又如何能不感到苦闷而寂寞？(Mao, 2001)

natureza memorialista, não abordava o tema da época. Como lamentou o académico chinês Lin Xianzhi ao comentar *Hulanhe Zhuan*: “Foi assim que Xiao Hong se tornou vítima de duas correntes literárias distintas.¹⁶⁴”

Além disso, um outro motivo importante pelo qual *Hulanhe Zhuan* não recebeu, durante muito tempo, a devida atenção está relacionado com a sua forma de escrita.

*Na forma de escrever, não há nenhum romancista como ela, tão próxima da prosa e poesia, ignorando completamente as convenções do meio literário e os hábitos de leitura dos leitores.*¹⁶⁵

*Talvez haja quem considere que Hulanhe Zhuan não é um romance. Poderiam dizer, por exemplo, que não há um fio condutor ao longo de toda a obra, que as histórias e personagens são fragmentadas, dispersas, e que o texto não constitui um organismo coeso.*¹⁶⁶

Esse motivo corresponde exatamente à razão pela qual *Começa uma Vida* não recebeu, durante muito tempo, a devida atenção. Como já observou Paula Morão, essa característica é também marcante nas obras de Irene Lisboa.

Mas mais do que uma mera e estrita definição, o que interessa é ver como nos textos se constitui o espaço fluido da «prosa versejada» (Um dia..., p. 56), numa escrita que desde o primeiro ao último livro se quer marcada pelo fragmento, pela «insistematização» (idem, p. 61), pelo aparente caos das lembranças ou da repetição (Morão, 1989, P16).

As características fragmentadas, poéticas e prosas destas duas obras não eram facilmente compreendidas pelas pessoas da época, quando se acreditava que um romance deveria obedecer a uma estrutura clássica — com início, desenvolvimento e

¹⁶⁴ Versão original: 就这样，萧红成了前后两种不同的文学思潮的牺牲品 (Lin, 2009)。

¹⁶⁵ Versão original: 写法上，没有一个小说家像她如此的散文化、诗化，完全不顾及行内的规矩和读者的阅读习惯 (Lin, 2009, p.14)。

¹⁶⁶ Versão original: 也许有人会觉得《呼兰河传》不是一部小说。他们也许会这样说，没有贯穿全书的线索，故事和人物都是零零碎碎，都是片段的，不是整个的有机体 (Mao, 2001)。

fim, além de uma linha narrativa clara e contínua ou seja, enredo contínuo que unificasse a narrativa. Contudo, o valor literário e artístico das obras não se perdeu com o tempo. Ao contrário, foi precisamente o tempo que permitiu a sua revalorização e reconhecimento crítico.

No prefácio à reedição de *Começa uma Vida*, de 1993, Paula Morão observou que os críticos questionaram a capacidade de Irene Lisboa para construir um romance completo, mas, na verdade, a autora abandonou conscientemente a estrutura narrativa tradicional e explorou uma forma fragmentada para apresentar de forma mais real um mundo feito de interrupções, descontinuidades e múltiplas fontes e vozes.

Aqueles que, ao longo dos anos, a acusaram de não saber estruturar um romance, deveriam talvez reler este livro; entenderiam com isso como à autora não interessava a forma canónica do romance, com principio, meio e fim -o que lhe serve é uma forma nova, digressiva e fragmentária, pois só ela pode dar conta de um universo feito de suspensões e cintilações, de elementos de diversa origem que vão afluindo à memória para irem compondo o «puzzle» de uma vida colocada sob o signo da dilaceração (Morão, 1993, p.12).

Pouco tempo depois, *Hulanhe Zhuan* também passou a ser reinterpretado por críticos literários. Hsia Chih-tsing reconheceu que o fato de não ter mencionado nem comentado a obra no seu livro *A History of Modern Chinese Fiction* foi “a omissão mais imperdoável”. Ele fez um elogio marcante a *Hulanhe Zhuan*, afirmando que esta obra de Xiao Hong se tornará um clássico lido por todas gerações futuras. Howard Goldblatt também destacou:

“Quanto mais distantes da China em tempo de guerra os críticos estão, no tempo e no espaço, mais consideram o livro o mais bem-sucedido

*em termos de técnico de escrita. Essa visão é, de facto, a prova mais convincente da sua permanência literária.*¹⁶⁷”

Então, o objetivo deste capítulo é realizar uma análise comparativa das duas obras, explorando como as autoras quebraram a narrativa tradicional através de uma estrutura narrativa fragmentada, expressaram a experiência feminina através da escrita, e construíram a identidade entre memória e ficção. Através de uma abordagem intercultural, este capítulo tenta compreender melhor as estratégias de escrita utilizadas pelas duas autoras nos contextos opressivos semelhantes e revelar as semelhanças e diferenças nelas. Alargando assim, a reflexão sobre as formas de escrita feminina e o seu valor cultural.

4.2. Estratégias de escrita da experiência feminina: linguagem e silêncio, a fronteira entre a realidade e a ficção

Em primeiro lugar, o fato que estas duas obras autobiográficas, *Começa uma vida* e *Hulanhe Zhuan (A História do Rio Hulan)*, serem classificadas como romances, e não como autobiografias no sentido estrito, já pode ser percebido desde os seus títulos. A primeira chama-se *Começa uma vida*, e não “O começo da minha vida” ou “Começar a minha vida”; a segunda chama-se *A História do Rio Hulan*, e não “As minhas memórias do Rio Hulan” ou “A história da minha infância”. Nenhum dos títulos apresenta claramente um sujeito individual, ou seja, uma pessoa específica. Ao contrário, os títulos afastam a ideia de um “eu” específico e tornam o conteúdo mais universal. Isso pode ser entendido como uma forma de a esconder ou proteger a própria identidade das autoras.

Paula Morão também destacou este aspeto ao analisar *Começa uma vida*. Segundo ela, o título já mostra uma espécie de negação da identidade pessoal. Esse gesto de

¹⁶⁷ Versão original: 文评家们在时空上距战时的中国越远就越认为该书是写作技巧上最成功之作。这一看法, 即为此书不朽的最有力例证 (Goldblatt , 2019, p191) 。

apagar o “eu” está ligado ao modo como a história é contada, é o sinal inicial da fragmentação do texto. Além disso, anuncia a forma dominante da narrativa do livro.

As primeiras informações dadas ao leitor (justamente as que um título comporta) vão já no sentido desta negação de uma identidade que assuma a primeira pessoa de uma narrativa que, afinal, a irá conduzir desde o primeiro fragmento, embora, como veremos, usando uma vasta gama de processos de distanciação. Paradoxo inicial, sintoma inaugural de uma fragmentação que se anuncia modo dominante (Morão, 1989, p.43).

Mas, ao mesmo tempo, Morão também acredita que o uso do artigo indefinido de “uma” em “Começa uma vida” pode também indicar que essa “vida” tem algo de representativo, ou que o narrador tem uma compreensão especial dela (porque é a sua própria vida). Essa variação entre o universal e o individual também mostra a relação entre a narradora e a protagonista. O mesmo acontece com *Hulanhe Zhuan (A História do Rio Hulan)*. A autora não insere no título a sua identidade pessoal, mas opta por um título mais amplo, o que sugere que o livro pretende também retratar a vida do povo de Hulan num determinado contexto histórico, para além da vida passada da própria autora. Como Morão sublinha, o título já indica o plano e o objetivo narrativo: aquilo que o texto se propõe a explorar.

Entre os dois tipos principais de escrita autobiográfica, *Começa uma vida* e *Hulanhe Zhuan (A História do Rio Hulan)* pertencem ao tipo em que o passado é narrado a partir de uma perspetiva presente, e não ao tipo mais próximo de um diário, que relata acontecimentos no momento em que ocorrem. Em ambas as obras, o ponto de vista narrativo é o da autora já adulta, que reconstrói e interpreta o passado por meio da memória. Esse passado não é recente, mas sim uma infância já bastante distante no tempo. O ato de escrever é, ao mesmo tempo, uma forma de busca e de reflexão sobre a própria identidade das autoras. Por isso, a autora se torna tanto “o sujeito que busca”, como “o objetivo que é buscado” (Morão, 1989, p.45), narrando ao mesmo tempo “quem sou e quem fui” (Morão, 1989, p.45).

Na época em que escreveu *Começa uma vida*, Irene Lisboa já tinha mais de quarenta anos. Quando concluiu *Hulanhe Zhuan*, Xiao Hong estava próxima dos trinta. Embora ainda jovem em termos de idade, as experiências dolorosas e difíceis de guerra, fuga e doença vividas por Xiao Hong fizeram com que, nos últimos anos da sua curta vida, ela tivesse uma maturidade emocional muito maior do que sua idade sugeria. O retorno no tempo e no espaço presente em ambas as obras é o que lhes confere um caráter de texto memorialista. A partir da relação entre memória individual e identidade, percebe-se que as autoras, como sujeitos narradores, constroem suas lembranças seguindo dois caminhos: por um lado, a afirmação da identidade como escritoras; por outro, a revisão e reconstrução das relações emocionais na infância. Com isso, elas selecionam, organizam e reconstroem as experiências passadas. Esse processo difícil é, na verdade, o caminho para a construção da identidade como autoras. A memória viva e os sentimentos são formas fundamentais de consolidar essa identidade.

Além disso, esse tipo de narrativa conecta a memória individual com uma história fragmentada, o que define o estilo de escrita memorialista: sentimentos e lembranças pessoais reorganizam os eventos históricos não de forma cronológica, mas conforme a intensidade emocional com que são recordados.

Ambos os processos se encontram também nas notas de Solidão e Apontamentos, mas neste núcleo de volumes ganham maior relevo as <amplificações e derivações>, ora focalizadas no exterior ora no interior de quem narra. Torna-se assim evidente a distinção entre uma memória imediatista e uma outra, de reconstituição, que traz à flor da página restos de velhas histórias, de personagens esquecidas, de episódios biográficos filtrados pelo tempo e a maturidade (Morão, 1989, p.25).

Esse tipo de escrita — marcada pelo distanciamento temporal e pelo deslocamento geográfico — permite que o texto literário reconstrua a memória a partir de uma perspectiva temporal de “convivência”, em que passado e presente coexistem. A narrativa segue os fragmentos da memória como um caminho que guia a escrita, tornando essas duas obras exemplos representativos de textos memorialísticos. Como

tal, os modos de narração escolhidos pelas autoras oferecem uma base importante para analisarmos a relação entre o sujeito que narra e o sujeito que viveu as experiências. Nos monólogos de memória, elas conectam fragmentos de cenas históricas por meio da vivência individual, contribuindo para uma maneira de compreender a história local através da experiência pessoal.

A própria Irene Lisboa enfatizou também que sua escrita se baseia na reconstrução, e não na invenção:

Aqueles romances de psicologia muito construída, uns bons e outros maus, não me parecem realmente difíceis de elaborar, mas não me tentam. São artes, regalos ou luxos do espírito. o que me tenta... Bom, será melhor deter-me aqui porque levaria longe o meu fio de ideia. Neste momento reconheço perfeitamente que não estou escrevendo um romance, ou aquilo a que vulgarmente se dá esse nome. Reconstruo e não invento. Investigo da minha vida passada, sacudo-a com curiosidade, e as circunstâncias que a acompanharam (Lisboa, 1993, p.75).

No entanto, a distância temporal e geográfica entre o momento da narração e os acontecimentos narrados faz com que a narrativa seja inevitavelmente influenciada pela natureza imprecisa da memória e pelas emoções pessoais da narradora.

<O sentido das palavras ou dos bocados perdidos de ideias, só forçadamente nos acode> («Tempo passou», p. 271) é uma das muitas maneiras de dizer a memória do mesmo feito outro a cada lembrança, dolorosamente sentida porque se está só (Morão, 1989, p.27).

Por isso, o que é contado pode ter algumas diferenças em relação ao que realmente aconteceu. Com o passar do tempo, o modo como a narradora pensa e a sua maneira de ver as coisas também foram mudando. Especialmente quando os personagens da infância ainda fazem parte da vida adulta, a lembrança deles pode já não ser fiel à realidade no passado.

Eu explico-me. Aqueles meus primos, situados nos meus tempos de criança parecem-me uns, e nos meus tempos de rapariga, outros! Ou divergem os meus olhos, vendo-os numa época e noutra, ou eles teriam mudado. O que não importa aqui precisar. Uma coisa só persiste: a minha hesitação na escolha do ponto de vista ou de observação.

Até aqui tenho feito sempre o possível por reproduzir simples e infantilmente todo aquele mundo que me rodeava. Não sei porque está-me interessando a reconstituição daqueles velhos tempos, com os seus casos; mas não ignoro que a mínima perturbação os pode falsear. Falar de mortos ou de criaturas que há mais de trinta anos não vejo, afigura-se-me fácil. Uma imagem recente não vem alterar outra mais represada e antiga. Mas falar de gente com quem depois me cruzei muitas mais vezes?... Parece-me já difícil (Lisboa, 1993, p.49).

Como as histórias contadas nas duas obras dizem respeito à infância das autoras, além do que experimentaram e testemunharam pessoalmente, há também acontecimentos que a narradora não conseguiu ver com os próprios olhos, por ser ainda muito jovem na época. Esses eventos foram contados por outras pessoas ou são baseados em boatos. Essa forma de reconstruir as lembranças pode fazer com que o conteúdo narrado se afaste, em certa medida, dos fatos reais. Um exemplo disso é o início de *Começa uma vida*:

Vá-se embora daqui! Esta casa não é sua!

Ouvi dizer que estas, ou outras muito parecidas com estas, tinham sido as minhas primeiras palavras para aquela que viria a ser a minha madrinha. Era velha, coitada, e eu não a conhecia. Tiravam-me à minha mãe para ir viver com ela. Teria eu três anos? Talvez, ou pouco mais. Mas só fui batizada aos seis (Lisboa, 1993, p.19).

Outro exemplo aparece quando fala da mãe:

Da mãe não sabia nada; perdi-lhe a memória. Vivi muito pouco tempo com ela e tudo em casa conspirava para o seu esquecimento. Pelas criadas, a pouco e pouco, é que fui conhecendo alguma coisa da sua vida e da minha primeira criação (Lisboa, 1993, pp.19-20).

Da mesma forma, no terceiro capítulo de *Hulanhe Zhuan*, a narradora comenta o passado do jardim:

Dizem que esse jardim antes era um pomar. A avó gostava de frutas, então plantou um pomar. Depois passou a gostar de criar ovelhas, que acabaram comendo as árvores. Então, as árvores acabaram morrendo. Quando comecei a ter memória, só restavam uma cerejeira e uma ameixeira no jardim. Como mal davam frutos, parecia que nem existiam.¹⁶⁸

Para certos episódios de que a narradora não tem conhecimento direto, mas que menciona de forma breve, pode haver elementos de suposição. Um exemplo disso é a forma como, em *Começa uma vida*, quando a autora tentar reconstruir o passado da madrinha:

O modo como a madrinha viveu até eu nascer nunca me foi claramente contado, nem era natural que o fosse. Das vidas caseiras ninguém faz romances. A vida dela devia ter sido uma vida banal de pessoa de bens, com as suas tricas de leis, heranças e vendas lícitas ou ilícitas, amores tardios, etc. Fui deduzindo isto pouco mais ou menos das suas próprias palavras de velha, dos ditos de antigos conhecimentos, de algumas cartas e de antigos processos cíveis guardados em saquitéis de chita desbotados. Estes processos, que eu nunca cheguei a ler, tresandavam a mofo e também um pouco a drama, mas a coisa gasta... (Lisboa, 1993, p.20)

¹⁶⁸ Versão original: 据说这花园，从前是一个果园。祖母喜欢吃果子就种了果园。祖母又喜欢养羊，羊就把果树给啃了。果树于是都死了。到我有记忆的时候，园子里就只有一棵樱桃树，一棵李子树，因为樱桃和李子都不大结果子，所以觉得它们是并不存在的 (Xiao, 2001)。

Quando o meu pai me levou do casal para a quinta --- da companhia da mãe para a da madrinha --- já a casa desta devia ter aquele seu ar de tranquilidade meio confusa e meio senil, que por muito tempo conservou (Lisboa, 1993, p.28).

Outro exemplo seria:

Nunca cheguei a saber qual foi o fim desta pobre mulher, mas fácil é de presumir: no canto de algum cubículo, como aquele que eu conhecia, ou na cama de algum hospital. Foi a Luísa Magra a primeira a cortar o nó daquela vida de dois párias (Lisboa, 1993, p.68).

Morão considera que esse tipo de especulação revela uma reavaliação do passado feita pela narradora já adulta, manifestando assim um certo grau de objetivação da experiência vivida.

Neste passo, a reavaliação do passado que a maturidade permite faz-se mediante a distância temporal que justifica a conjectura («devia ter») e a distanciação do caso narrado, como se ele dissesse respeito a um outro. Mas esta objectivação é pouco frequente na novela; em vez dela predomina a intensidade emotiva do discurso, pois o que se conta é o começo traumático de uma vida cortada, mais que dos bens materiais, do Bem simbólico que são os afectos (Morão, 1993, p.10).

Além disso, certos acontecimentos traumáticos também fazem com que a narrativa, em alguns momentos, apresente omissões ou saltos. Como o sujeito narrador na fase adulta continua a ser afetado emocionalmente pelos traumas vividos no passado, sua consciência pode desenvolver um mecanismo de defesa para lidar com essas memórias dolorosas. Isso pode quebrar a continuidade do discurso, provocando interrupções, “fugas” narrativas ou a inserção de emoções intensas no relato dos fatos.

Esse tipo de “silêncio” narrativo não é exclusivo destas duas obras, mas aparece com frequência na escrita das mulheres. Para além do impacto emocional, as autoras enfrentam frequentemente um dilema: o sistema linguístico tradicional, dominado por uma lógica masculina, privilegia uma forma de expressão racional, linear e objetiva, que

muitas vezes não corresponde à natureza fragmentada, sensível e complexa da experiência feminina. Assim, ao tentar expressar suas vivências, as autoras verificam os limites e inadequações da linguagem disponível, o que pode gerar hesitação, dúvidas sobre a confiança do que é dito, ou mesmo a impossibilidade de dizer. Esses silêncios contribuem para que os textos não consigam restituir os fatos de forma totalmente fiel ou completa, o que acaba por reforçar o caráter fragmentado das obras.

Morão observa que, nesse tipo de escrita, a precisão factual não é o foco principal. O que importa é o fluxo natural da memória, e não a ordem cronológica dos acontecimentos nem a construção de uma ficção coerente.

Repare-se que neste fragmento se fala da escrita como <reconstrução>, isto é, o que lemos baseia-se em dados que a memória fixou e que foram transpostos para o papel sem ideias de repor uma verdade. A escrita segue um método de investigação, mas diz-se feita com <simplicidade>; e no entanto este modo naturalista de contar implica um trabalho de elaboração das lembranças conservadas. Daqui só pode resultar um texto, afinal, complexo, na sua aparente linearidade (Morão, 1985, pp.17-18).

Esse estilo de escrita, embora à primeira vista pareça disperso ou desconexo, possui uma lógica e uma motivação interna bem definidas. Muitas vezes, as autoras não conseguem se expressar plenamente por meio da linguagem tradicional, e acabam revelando sua vivência e sensibilidade feminina nas pausas, nas quebras e nos silêncios da narrativa. Esse modo de narrar não é apenas uma alternativa estilística, mas também uma forma de resistência: elas escolhem quando falar, como falar, ou até mesmo se vão falar. Trata-se, assim, de um gesto de retomada de poder sobre a própria voz.

Na verdade, podemos descobrir que o "silêncio" na narrativa não é, por vezes, necessariamente uma simples "ausência" ou "silêncio", mas pode funcionar como uma estratégia narrativa positiva, uma resistência à linguagem tradicional, uma proteção das coisas que não podem ser nomeadas e uma forma de falar num contexto difícil. Um exemplo disso aparece no Capítulo 5 de *Hulanhe Zhuan*, quando Xiao Hong narra a

tragédia da esposa-criança¹⁶⁹ Xiao Tuan Yuan. Em vez de adotar um tom indignado ou emotivo, a narradora opta por uma voz fria e distante — o que pode ser interpretado como uma espécie de “silêncio emocional”. Essa forma de narrar o sofrimento também se apresenta como um modo de amadurecimento e elaboração subjetiva.

No artigo *Literatura escrita por mulheres: memória, identidade e resistência na tessitura narrativa de Com Armas Sonolentas e Por Cima do Mar*, publicado no volume *A escrita de autoria feminina: memória, resistência e decolonialidade*, Cleonice Alves Lopes-Flois afirma:

Esse recurso da escrita é a forma de resistência que a personagem encontra para não sucumbir a uma possível depressão frente às lembranças revoltantes que tinha seguidamente e que a acompanharam durante as próximas décadas. É a partir da escrita da sua vivência dolorosa que ela retoma o que ocorreu para então, aos poucos, transformar as memórias cheias de dor em esquecimentos, essenciais para sua cura (Lopes-Flois, 2023, P27).

É certo que este tipo de narrativa, ainda que contenha certo grau de ficcionalização devido à instabilidade própria da memória, continua a ter um valor histórico e social relevante — questão que será aprofundada mais adiante. Voltando às duas obras em questão, embora ambas utilizem a narração na primeira pessoa, podemos observar que o “eu” que nelas se apresenta não constitui um sujeito estável e unificado, mas sim uma figura marcada pela ambiguidade, fluidez e contradição. Em *Hulanhe Zhuan*, Xiao Hong reconstrói, a partir de uma perspectiva memorialista, cenas de vida na pequena cidade de Hulan, nas quais o real e o absurdo se misturam. A narradora aparece como um “eu” que olha para o passado — não no sentido clássico de uma autobiografia, mas como uma observadora que transita entre o tempo presente e as lembranças de antigamente. De forma semelhante, em *Começa uma Vida*, Irene Lisboa também constrói uma narrativa que se posiciona entre o real e o ficcional, utilizando fragmentos, monólogos

¹⁶⁹ Um costume tradicional da antiga sociedade chinesa, no qual uma menina era enviada ainda muito jovem para a casa da família do seu futuro marido, sendo criada como nora desde a infância.

e descrições psicológicas para relevar gradualmente a consciência de si que vai emergindo na protagonista feminina em crescimento.

No caso da autora de que me ocupo, a questão da <vida> é complexa. A bibliografia é fértil em confusões entre a biografia (ou, às vezes, a presunção de certos dados biográficos) e o mundo representado. Além disso, em muitos dos seus textos, sobretudo nos que escreveu em primeira pessoa, a tentação de anular a fronteira entre o real e a ficção nem sempre se afigura fácil de vencer.

Mas, de posse dos instrumentos de análise que adiante referirei, tornou-se-me claro que a obra se constrói como um processo de restituição de um mundo original e próprio, pelo recurso constante à mem³ria. Assim, os textos dizem, não uma vida, mas a sua transfiguração ficcional, dizem aquilo que foi e já não é - porque a lembrança se impõe como uma fantasia/ fantamatização do passado, na incerteza reiterada dos fluidos contornos entre o <ser> e o <ter sido> (Morão, 1989, p.31).

Ambas as obras rejeitam o modelo clássico da autobiografia com desenvolvimento linear e optam por desfocar os limites entre narradora e autora, transformando os textos não só numa simples representação do “eu”, mas também num processo contínuo de construção desse “eu”. Assim, confirma uma característica comum na escrita autobiográfica feminina: mais do que reconstituir o passado, trata-se de recriar o eu, de construir uma identidade por meio da linguagem e da narração. Nesse sentido, *Hulanhe Zhuan* e *Começa uma Vida* exemplificam o duplo caráter da “escrita de si”: é, ao mesmo tempo, uma reorganização da memória pessoal e uma reconfiguração da identidade feminina.

4.3. Estrutura narrativa fragmentada e a construção da memória

Tanto *Hulanhe Zhuan* como *Começa uma Vida* adotam uma estrutura narrativa fragmentada e não tradicional. Esta forma de narrar reflete não só a natureza da

memória, mas também as transformações complexas da experiência feminina no tempo e no espaço. Através dos capítulos dispersos, enredos descontínuos e mudanças no tom da narração, ambas as obras revelam a instabilidade e fluidez da memória.

Em *Hulanhe Zhuan*, a narrativa é dividida em várias partes que, à primeira vista, parecem independentes entre si. Os dois primeiros capítulos descrevem o ambiente geográfico da cidade de Hulan, os seus costumes e o retrato coletivo dos habitantes. A partir do terceiro capítulo, inicia-se o relato das experiências da narradora. É nesse capítulo que surge, pela primeira vez, a narradora na primeira pessoa, iniciando o relato das suas memórias de infância e da convivência com o avô. O quarto capítulo continua a contar os eventos aconteceu em casa da narradora, e traz descrições do ambiente da casa e das pessoas que moravam por perto. No quinto, ganha destaque a história trágica da esposa-criança Xiao Tuan Yuan. O sexto capítulo centra-se na figura do “Segundo Tio You”, e o último conta a história do “Lábio Leporino Feng”.

É possível observar que, a partir do momento em que “eu” entra na narrativa, a obra se orienta para memórias familiares e sociais de caráter mais trágico, como a morte da avó e as tragédias das mulheres. A estrutura da obra não depende das relações de causa e efeito, nem se desenvolve pela sequência cronológica. Toda a obra é mais como um conjunto de fragmentos da memória. A narradora não tenta integrar esses fragmentos numa totalidade coerente, mas deixa e permite que se relacionem e se conectem de forma solta e fluida, construindo um retrato de memórias em movimento. Essa abordagem revela uma estética única de escrita, marcada por um olhar feminino e uma crítica implícita às opressões sociais.

A forma fragmentada em *Começa uma Vida*, de Irene Lisboa, é ainda mais evidente. A obra não possui divisões em capítulos e é composta por muitos fragmentos. Cada fragmento tem extensão variável e o conteúdo, muitas vezes descontínuo, muda com frequência entre memórias pessoais da autora acompanhadas dos seus monólogos interiores e as suas observações sobre o mundo exterior. Desde o início, a autora começa a contar a vida da sua infância, inclui descrições dos familiares como os pais e a madrinha, das criadas como Megila e Estefânia, bem como das colegas e professores do convento e do colégio inglês. Há também tentativas de contar os acontecimentos da

infância que, na altura, ela não conseguia interpretar. As lembranças passam por diversas fases: desde o início da convivência com a madrinha até os tempos passados no convento, a estadia em Lisboa entre dois internatos e os tempos passados no colégio inglês. Sempre que um episódio é narrado, uma série de memórias e associações emerge de forma espontânea.

“...o procedimento adoptado na ordenação de Começa Uma Vida, que se faz por núcleos avançando no narrar dos acontecimentos fulcrais ou detendo-se em outros, aparentemente secundários, mas que ajudam a esclarecer zonas de sombra da <vida> que se conta; é o caso das páginas consagradas a personagens como a Megila, a Estefânia e o pai desta, a Rosa, a Palmira, a família do pai ou os filhos da madrinha, o Bernardino e as duas Luíças, ou os dois internatos em que a criança foi educada. Tais bolsas narrativas, de maior ou menor amplitude, têm valor completivo em relação à vida da protagonista, como atrás se dizia (Morão, 1993, pp.8-9) ...”

Neste aspeto, as duas obras também são muito semelhantes. Ambas as autoras costumam, no meio de uma narrativa, lembrar-se de uma pessoa ou de um episódio do passado, e essas memórias acabam por conduzir, de forma muito natural, o foco da narrativa seguinte. Ainda assim, conseguem regressar com fluidez à linha principal da narrativa, o que mostra um bom domínio da forma e da estrutura narrativa. Um exemplo disso pode ser visto quando Irene Lisboa descreve o ano morado em Lisboa entre os dois períodos de internato. Ela começa assim:

“Entre o meu primeiro e segundo internato passou-se para aí o lapso de um ano. Neste espaço de tempo é que melhor campeia a rua em que morávamos em Lisboa... (Lisboa, 1993, p.37)”

A partir daí, a narradora recorda pessoas e episódios ligados a esse momento específico da vida. E, no final, volta naturalmente ao fio condutor da narrativa principal:

“Quando o padrinho começou a rarear em nossa casa já eu estava internada no colégio inglês (Lisboa, 1993, p.54).”

Como refere Paula Morão, a estrutura do romance é como um puzzle, que o leitor precisa de juntar as peças por si próprio. Este tipo da narrativa revela a memória fragmentada e instável e a forma de pensar da narradora, verificando bem a natureza não linear da memória, que não obedece a uma sequência cronológica.

Além disso, a própria incerteza do processo de recordar é uma das razões centrais para este tipo de construção narrativa em fragmentos. Ao tratarmos estas duas obras como textos de memória, somos levados a considerar não apenas a experiência em si, mas também quem a viveu e quem a narra — ou seja, há sempre dois sujeitos envolvidos: o sujeito da experiência e o sujeito da narração. Mesmo que estes dois sujeitos estejam separados por muitos anos, no ato da escrita eles entram em diálogo — ou, por vezes, em confronto. Em *Hulanhe Zhuan* e *Começa uma Vida*, vemos como, ao recordar a infância, as autoras adultas entram em tensão com a criança que vivera aqueles momentos. Esta tensão revela-se, por exemplo, nas quebras da memória: há tentativas de recuperar o passado, mas as falhas, hesitações e bloqueios emocionais interrompem o fio do discurso.

É por isso que ambas recusam qualquer ponto de vista narrativo fixo ou autoritário. A estrutura fragmentada que adotam sublinha a instabilidade e a fluidez do próprio processo de recordar. Nas suas escritas autobiográficas, “vida” e “escrita” não estão separadas — pelo contrário, elas entrelaçam-se num processo contínuo, que só pode ser contado através de uma narrativa não linear.

Quem escreve toma progressivamente consciência de ser um sujeito que se enuncia para chegar mais perto do seu íntimo. A questão não é mais <quem sou eu?> mas <quem sou eu na escrita?>, nos meandros do banal, do repetitivo e do iterativo, afirmando a vida pela escrita e a distância que ela introduz em relação às coisas. A palavra regista o concreto e o imaginado, os sentimentos e o deslizar de um <eu-mundo> em movimento, fragmentado, à imagem de um sujeito de enunciação dividindo-se entre a nomeação das coisas e a de si próprio (Morão, 1989, p.37).

Na narrativa memorialista, a autora reorganiza conscientemente fragmentos dispersos de memória, construindo com eles um espaço narrativo coerente e significativo. Esse movimento de rememoração envolve uma constante oscilação entre a experiência vivida e a reflexão racional: de um lado, o cenário concreto do passado vivido serve de pano de fundo para a narrativa; de outro, há uma elaboração crítica e sensível das percepções e afetos, convertendo-os em matéria narrável. Esta prática revela que tal forma de escrita é, simultaneamente, um processo de investigação sensível e um exercício de construção de sentido a partir da experiência. Através da contínua colagem desses fragmentos, a narradora vai-se aproximando, pouco a pouco, da resposta à questão central da identidade. Ao mesmo tempo, as pausas reflexivas que pontuam o texto funcionam como um mecanismo de proteção, permitindo-lhe manter distância em relação às memórias mais dolorosas e difíceis de confrontar.

E observe-se também como, ao longo de toda a novela, alguns dos momentos mais intensos e dramáticos do que se rememora são cortados e interrompidos por pausas reflexivas em que a narradora se recentra e ao mesmo tempo se afasta das lembranças mais dolorosas (Morão, 1993, p.10)

No processo de construção da memória, a narração não é apenas uma reconstituição do passado, mas também um encontro entre o sujeito da experiência e o sujeito da narração. Ao recordar e narrar, o “sujeito da experiência” — aquele que viveu os acontecimentos — é reativado e adquire novo significado através da voz do “sujeito da narração”. Este cruzamento entre os dois sujeitos constitui a base da relação entre memória individual e identidade. Importa sublinhar que o objetivo da escrita da memória não é validar ou corrigir o passado, mas sim resistir ao esquecimento, centrando-se no próprio sujeito. Seja por esquecimento seletivo e consciente, seja por esquecimento inconscientes, o que se esquece influencia profundamente a forma como o indivíduo constrói a sua identidade. Assim, ao revisitar o passado, o sujeito da narração confronta-se não apenas com a dificuldade de recordar, mas também com a necessidade de criar ligações entre o que foi vivido e o presente — de transformar a memória numa base para a construção identitária.

Neste processo, o “sujeito da narração” e o “sujeito da experiência”, ligados pela escrita da memória, formam uma estrutura dupla, em que o primeiro assume um papel mais ativo e decisivo. É ele que escolhe de onde começar a recordar, o que recordar e como organizar e contar essa memória. Já o sujeito da experiência é reativado pela lembrança — torna-se matéria-prima ou cenário dentro da lógica da narração. Mas é precisamente aí que reside o risco do fracasso narrativo: se o sujeito da narração não conseguir articular de forma clara as experiências passadas, ou se não tiver capacidade para organizar as memórias de forma coerente, então torna-se difícil criar uma ponte entre o passado e o presente. A ligação entre os dois sujeitos pode ser interrompida, e o “eu” narrativo perde a possibilidade de encontrar, através da memória, um sentido claro de identidade. Em suma, só quando o ato de recordar se realiza plenamente — e o sujeito da experiência é integrado de forma clara na estrutura da narração — é que a memória individual pode servir verdadeiramente como base para a construção da identidade.

Na escrita autobiográfica, a narração em primeira pessoa e em tom retrospectivo constitui a estrutura básica do sujeito. Esta estrutura implica, muitas vezes, a coexistência de duas perspectivas narrativas distintas: por um lado, a perspectiva do “eu” que narra a partir do presente, marcada pela distância temporal e pela consciência reflexiva; por outro, a perspectiva do “eu” lembrado, ou seja, o sujeito da experiência que viveu diretamente os acontecimentos. Nas duas obras, é precisamente esta segunda perspectiva que se destaca, geralmente sob a forma de um olhar infantil. A partir desta ótica, desenvolvem-se perspectivas mais limitadas — centradas numa personagem específica — mas que podem, em certos momentos, transitar de forma subtil para outras figuras. Este cuidado na construção dos pontos de vista não só enriquece as camadas emocionais do texto, como também reforça o realismo das personagens e dos acontecimentos, contribuindo de forma decisiva para o impacto afetivo e a profundidade literária das obras.

Mais do que isso, nas escritas femininas da memória, as experiências emocionais individuais tornam-se, muitas vezes, uma ponte entre a história local e a memória privada. Em contraste com os grandes relatos históricos, marcados pela cronologia e

pelos factos objetivos, a narrativa autobiográfica feminina privilegia os acontecimentos do quotidiano: pequenos, aparentemente banais, mas carregados de intensidade sensorial e emocional. Através da recordação e da reflexão, esses episódios constroem cadeias de sentido em torno da identidade pessoal. A escolha e o esquecimento deixam então de obedecer à lógica da história, sendo guiados antes por afetos e experiências psicológicas. É essa “ordem pessoal da história” que confere à escrita feminina uma perspetiva própria da História e uma subjetividade própria.

Importa ainda sublinhar que a estrutura fragmentária presente nestas duas obras não é apenas uma escolha estética, mas uma postura narrativa consciente. A estrutura narrativa tradicional pressupõe uma vida unificada, contínua e logicamente organizada — uma construção que muitas vezes não corresponde à realidade vivida pelas mulheres, marcada por ruturas, contradições e silêncios. Diante das memórias difíceis de integrar ou da dificuldade em exprimir certas emoções, a fragmentação torna-se uma forma mais fiel de representar a experiência feminina. Ao mesmo tempo, constitui um gesto de resistência e desconstrução das formas narrativas dominantes. Esta “estrutura sem estrutura” revela uma estratégia narrativa assumida pelas autoras, que assim criam espaço para expressar experiências reprimidas e dar voz a subjetividades silenciadas.

4.4. Memória, trauma, crescimento e identidade: a escrita da experiência feminina no espaço da infância

Como dois romances com características autobiográficas femininas distintas, *Hulanhe Zhuan* e *Começa uma Vida* mostram como a narradora reconstrói cenas da infância e completa a construção da identidade individual em narrativas fragmentadas através da recordação. Essa reconstrução não depende dos grandes eventos históricos, nem procura seguir uma lógica narrativa contínua e coerente do passado. Pelo contrário, ambas as obras evitam retratar o contexto histórico mais amplo e preferem centrar-se nos ambientes mais pequenos, como a família ou a sociedade à volta da narradora, focando-se nas pessoas próximas e nos acontecimentos do quotidiano.

Através dos espaços da infância, das percepções do corpo e das emoções guardadas na memória, é possível refazer o percurso do crescimento do “eu”. Nas duas obras, o processo de amadurecimento da narradora não é representado de forma linear, mas como uma experiência fragmentada, marcada por perdas, quebras e reorganizações, o que mostra bem a complexidade do crescimento. Além disso, também é um caminho que, apesar de pessoal, está no centro da construção da identidade da narradora.

4.4.1. Vivências da infância nos espaços locais e a formação da identidade feminina

Eu julgo-me habitualmente desmemoriada. De cor não tenho mais que duas datas históricas; com a maior facilidade esqueço os nomes das pessoas, livros e terras que vou conhecendo, e nem um soneto sei completo, como toda a gente que os lê! Pois apesar de tudo isso conservo uma impressão tão viva e tão especial de toda aquela gente com quem lidei em criança, que me julgo capaz de a assinalar por alguns dos seus verdadeiros caracteres. De a pôr de pé à minha vista e de lhe dizer: eras assim mesmo...

Esta memória é como medular, arreigada inconscientemente em mim; é a lembrança viva de qualquer coisa de que eu própria tivesse saído, ou de que me tivesse profundamente alimentado (Lisboa, 1993, p.30).

Na escrita autobiográfica feminina, a infância não é apenas o ponto de partida da memória, mas constitui o núcleo central na construção da identidade feminina. O crescimento da narradora não se desenvolver num tempo abstrato e linear, mas está profundamente enraizado nos espaços concretos, como a casa, a rua, o bairro, e nas estruturas familiares. Nos textos autobiográficos, o espaço é raramente só um lugar físico: ele é carregado das emoções, memórias e sentidos. Os cenários da infância guardam as primeiras experiências de vida e funcionam como a primeira camada fundamental da consciência individual e da identidade.

Em *Hulanhe Zhuan* e *Começa uma Vida*, a vivência do espaço infantil não só serve de pano de fundo para a narrativa, mas também marca o início da consciência de gênero, das relações familiares e da integração social da narradora. O espaço é, portanto, mais do que um cenário físico: ele simboliza as estruturas sociais, as normas culturais e as relações de poder entre os gêneros. As pessoas e os acontecimentos aí vividos são, de certo modo, um reflexo vivo da época em que se inserem.

Esta vida da madrinha e dos seus poucos parentes era realmente a vida da cidade, mas já ligeiramente anacronizada. Era uma espécie de reflexo ou de sombra de gostos e de usos que iam passando; uma repetição de hábitos cansados, de uma época sem calor, esgotada, que se perpetuava quase sem o sentirmos (Lisboa, 1993, p.38).

Esses espaços locais carregam consigo marcas duplas: da memória afetiva e da experiência social, que são reativadas pelas narradoras no processo de rememoração. Ao recordar, as narradoras não só descrevem os lugares, mas atribuem-lhes cores emocionais, transformando-os em lugares-símbolo fundamentais na construção da identidade. Apesar de retratarem ambientes e culturas diferentes, *Hulanhe Zhuan* e *Começa uma Vida* partilham o modo como usam a memória dos espaços e das pessoas para mostrar como a experiência local molda o crescimento e a identidade das protagonistas. Em ambas as obras, a memória do espaço aparece de forma sensível e detalhada, e torna-se uma das fontes mais profundas da construção da consciência individual.

Em *Hulanhe Zhuan*, a vila de Hulan não é apenas o local onde a protagonista cresce, mas também é um espaço quase psicológico, onde a sua consciência começa a formar-se. A vila funciona como um recipiente da memória: ali se passam eventos tanto absurdos quanto profundamente reais. Cada lugar da vila carrega um sentido simbólico, são os espaços onde as experiências da infância da narradora acontecem e, ao mesmo tempo, uma metáfora para a realidade social. O espaço da pequena cidade constrói uma estrutura social relativamente fechada em torno dos pátios familiares, ruas, feiras de templos, etc., refletindo a ordem hierárquica e a lógica da autoridade patriarcal da sociedade tradicional chinesa. A narradora, num misto de observadora e registadora,

relata com olhar crítico a ética feudal rígida, os rituais opressivos, o conformismo das massas, a indiferença das pessoas pelos fracos e a crueldade social. O espaço, nesse sentido, torna-se o ponto de partida do seu despertar para as injustiças e contradições do mundo à sua volta. Através da descrição do espaço e da projeção emocional, a narradora não só expressa o seu apego à vida infantil, como também a crítica implicitamente a sua opressão.

De forma semelhante, *Começa uma Vida* também está repleta das descrições minuciosas dos costumes locais, da vida doméstica e das relações familiares. A narradora constrói suas memórias a partir dos pequenos detalhes: um quarto, um tipo de roupa, um parente, e através deles liga a construção da sua identidade à sua vivência do espaço. A obra também traz um retrato coletivo das figuras secundárias: criadas, vizinhas, professores, colegas, para além dos outros membros da família. Essas personagens, muitas vezes à margem, refletem tanto as condições das mulheres na sociedade como uma visão ampliada do que significa o “local”. As vidas sofridas, cheias de resistência e também inteligência prática dessas figuras, tornam-se parte integrante da identidade da narradora. Estas figuras marginais, muitas vezes secundárias na narrativa e situadas à margem da sociedade, tornam-se testemunhas fundamentais da cultura local e da experiência feminina que a obra procura recuperar.

Os dois primeiros capítulos de *Hulanhe Zhuan* são dominados por descrições do ambiente, sem um enredo central que conduza a narrativa. Em vez disso, apresentam um retrato vívido do meio geográfico da cidade, das paisagens ao longo das estações, das personagens locais, dos costumes e o ritmo quotidiano da vida das pessoas. Estes espaços não configuram uma terra estável e harmonioso, mas sim um lugar marcado por interditos, violência e encerramento. Através da descrição dos espaços, constrói-se um modo de percepção do mundo a partir do olhar da infância. Esta panorâmica da vida na pequena cidade oferece um contexto histórico e cultural local para a procura da identidade da narradora.

A partir do terceiro capítulo, a autora passa a descrever com grande sensibilidade espaços quotidianos como o jardim, o pátio e os vizinhos. Estes detalhes subtis e vívidos constituem o contacto inicial da narradora com o mundo. Este espaço sensível,

delineado pelo olhar da criança, mistura o ritmo da vida familiar com a presença constante da natureza. Os pequenos detalhes e sentimentos não são apenas expressões de nostalgia, mas também a base insubstituível da experiência emocional que sustenta a memória do narrador. Ou seja, estas experiências locais vívidas apoiam o campo da memória individual.

Vale a pena destacar, neste contexto, o terceiro capítulo, onde a autora dedica muitas páginas à descrição do jardim do avô. Este espaço privado, fortemente simbólico, é ao mesmo tempo o local de brincadeira da infância e um reflexo do mundo interior da narradora. Nas recordações em que brinca com o avô, a plantar flores e legumes, o jardim aparece como um lugar cheio de vida, luminoso e acolhedor, refletindo o carácter feliz e caloroso dessa memória em particular. Contudo, como o avô era a única pessoa da casa que brincava com ela, o encerramento do jardim marcava a chegada da solidão. Quando o jardim se fechava, o tom da narrativa tornava-se melancólico:

Mas o jardim era fechado uma vez por ano. Após as chuvas de outono, começava a murchar, tudo amarelecia e fenecia, como se uma mão invisível tivesse destruído as flores de repente. Já não pareciam saudáveis como antes, pareciam cansadas, como se precisassem descansar, como se estivessem a arrumar-se para voltar para casa.¹⁷⁰

No quarto capítulo, a forma como o espaço é descrito espelha ainda mais diretamente os sentimentos da narradora. A segunda secção deste capítulo começa com a frase: “A minha casa era desolada.¹⁷¹” A terceira: “O pátio da minha casa era muito desolado.¹⁷²” A quarta repete: “O pátio da minha casa era muito desolado.” E a quinta: “A minha casa era muito desolada.¹⁷³” No final deste capítulo, lê-se ainda:

¹⁷⁰ Versão original: 偏偏这后园每年都要封闭一次的，秋雨之后这花园就开始凋零了，黄的黄、败的败，好像很快似的一切花朵都灭了，好像有人把它们摧残了似的。它们一齐都没有从前那么健康了，好像它们都很疲倦了，而要休息了似的，好像要收拾收拾回家去了似的 (Xiao, 2001)。

¹⁷¹ Versão original: 我家是荒凉的 (Xiao, 2001) 。

¹⁷² Versão original: 我家的院子是很荒凉的 (Xiao, 2001) 。

¹⁷³ Versão original: 我家是很荒凉的 (Xiao, 2001) 。

*Parecia que era por ser de manhã cedo que a minha casa estava em silêncio, mas na verdade não era por isso: era porque havia muitas divisões, o pátio era grande e havia pouca gente. Mesmo ao meio-dia, ainda estava tudo em silêncio. No outono, entre os arbustos de artemísia, floresciam por vezes pequenos ramos de persicária, que atraíam libélulas e borboletas. Mas em vez de tornar o ambiente mais alegre, tornava-o ainda mais desolado.*¹⁷⁴

Neste contexto, a palavra “desolado” não remete apenas à paisagem física, mas revela uma solidão afetiva, uma falta de comunicação e partilha. Neste espaço “desolado”, as pequenas interações quotidianas com o avô tornaram-se os momentos mais ternos da infância da narradora. A memória pessoal entrelaça-se com o espaço vivido, lançando as bases para a construção da sua identidade e sensibilidade emocional no futuro. No final da obra, a autora volta a mencionar o jardim:

O antigo dono do jardim já não está mais lá. O velho dono faleceu, e a jovem fugiu.

As borboletas, os gafanhotos e as libélulas naquele jardim, talvez ainda apareçam todos os anos como antes, ou talvez o lugar esteja completamente abandonado agora.

Os pequenos pepinos e as grandes abóboras talvez ainda sejam plantados todos os anos, ou talvez já não existam mais.

Será que o orvalho da manhã ainda pousa sobre o suporte dos vasos, será que o sol do meio-dia ainda brilha sobre o grande girassol, será que o pôr do sol ainda transforma as nuvens vermelhas numa espécie

¹⁷⁴ Versão original: 看起来似乎是因为清早，我家才冷静，其实不然的，是因为我家的房子多，院子大，人少的缘故。哪怕就是到了正午，也仍是静悄悄的。每到秋天，在蒿草的当中，也往往开了蓼花，所以引来了不少的蜻蜓和蝴蝶在那荒凉的一片蒿草上闹着。这样一来，不但不觉得繁华，反而更显得荒凉寂寞 (Xiao, 2001)。

*de cavalo, depois num cão, mudando assim o tempo todo. Nada disso consigo imaginar agora.*¹⁷⁵

O abandono do jardim e o desaparecimento das pessoas representam o fim do mundo da infância. A partir daí, a narradora entrou num universo adulto, estranho e frio. Mesmo assim, como já se vê nos capítulos anteriores, o jardim do avô, embora apareça no final como um espaço abandonado, continua a representar a imagem original da liberdade e da tranquilidade. É o espaço emocional mais terno entre todas as experiências da narradora, e o lar eterno no seu imaginário interior.

Em comparação, os espaços vividos pela narradora de *Começa uma Vida* são mais fluidos e múltiplos, e é precisamente dessa fluidez que nasce o sentimento de indefinição da sua identidade. Ao longo dos vários fragmentos da obra, a narradora move-se constantemente entre diferentes lugares: a casa da madrinha, as casas das figuras relacionadas com ela, o convento e o colégio inglês, etc. Apesar de cada memória estar ficada num espaço concreto, nenhum desses lugares representa verdadeiramente uma casa estável. Cada novo espaço implica um processo de redefinição de si própria, e é essa constante deslocação que alimenta uma sensação contínua de incerteza quanto à própria identidade.

Em *Começa uma Vida*, a “casa” é sinónimo de passagem, de interrupção, de uma morada sempre provisória. Esta instabilidade espacial traduz-se também numa instabilidade identitária: o “lugar” deixa de garantir pertença e passa a ser fonte de insegurança e desorientação. Esta instabilidade do espaço, profundamente ligada às emoções da infância, marca também o processo de formação da identidade feminina — um processo cheio de dúvidas e contradições. Quartos, corredores, mesas de jantar, estes pequenos cenários, que aparecem repetidamente, formam um mapa sensorial

¹⁷⁵ Versão original: 从前那后花园的主人，而今不见了。老主人死了，小主人逃荒去了。那园里的蝴蝶，蚂蚱，蜻蜓，也许还是年年仍旧，也许现在完全荒凉了。小黄瓜，大倭瓜，也许还是年年地种着，也许现在根本没有了。那早晨的露珠是不是还落在花盆架上，那午间的太阳是不是还照着那大向日葵，那黄昏时候的红霞是不是还会一会工夫会变出来一匹马来，一会工夫会变出来一匹狗来，那么变着。这一些不能想了 (Xiao, 2001)。

fragmentado, mas intenso. Quando a narradora, já adulta, revisita esses espaços com o olhar da memória, ela recupera não só as sensações físicas e emocionais da infância, mas também reivindica o direito de dar voz a essas experiências íntimas através da escrita.

A narradora passa pela casa da madrinha, pelo convento e, depois, pelo colégio inglês, cada um destes espaços de vida carrega uma resposta diferente à sua procura de identidade. A passagem é acompanhada de mudanças na forma como a narradora se vê e é vista. Os detalhes espaciais, como a disposição dos quartos ou as impressões das ruas, embora pareçam dispersos, constroem em conjunto o ambiente sensorial do crescimento da narradora. Estes espaços não são apenas lugares físicos onde o corpo se encontra, mas sim campos onde a identidade é moldada, afirmada ou rejeitada.

Na casa da madrinha, a narradora enfrenta inicialmente com relações familiares estranhas e com um sentimento de afastamento em relação ao mundo dos adultos. Já o convento constitui um espaço feminino marcado pela disciplina e pela religiosidade, onde a narradora se apercebe de que é um “objeto de observação” e sente-se diferente das outras. A identidade de filha ilegítima, que a faz sentir-se diferente, bem como o passado da mãe, que é alvo de comentários discretos, refletem a estrutura social patriarcal e as normas de gênero da época. A violência emocional oculta nesses espaços torna-se a terra para o despertar da consciência dela. A narradora não “compreende” estes espaços de forma racional, ela “sente” a opressão deles através da experiência da infância.

O espaço do convento também carrega o sentimento de rejeição, de controle rigoroso e das emoções contraditórias. Através da descrição detalhada da vida no convento, observamos o impacto psicológico de uma infância marcada pela ausência familiar e pela limitação da liberdade. O convento transforma-se, assim, num local de “cruel exílio familiar (Lisboa, 1993, p.25)”, rompendo a ligação com uma infância normal e calorosa. Ao sair de lá, a narradora sente um alívio, como se aquele tempo de opressão tivesse finalmente acabado. No entanto, apesar de se afastar fisicamente, essa experiência ficou gravada na sua memória e identidade, tornando-se um passado impossível de apagar.

No colégio inglês, a narradora confronta-se com os mecanismos sociais de seleção baseados na classe social, aparência, linguagem e educação. Sente uma exclusão invisível e um certo sentimento de vergonha. A sua observação do vestuário, comportamento e linguagem das colegas não é apenas o olhar de uma criança, mas também um processo de assimilação e crescimento enquanto uma mulher. Fica claro que o espaço não é apenas uma estrutura física, mas um reflexo dos papéis sociais. É nesses espaços que ela começa gradualmente a tomar consciência da sua própria subjetividade.

Além disso, embora a perspectiva da infância seja imatura, é mais sensível e tem uma resposta mais direta à violência e à indiferença pelas regras sociais. Em *Hulanhe Zhuan*, o capítulo cinco, que relata a tragédia da esposa-criança Xiao Tuan Yuan, é um exemplo claro disso. Ao descrever essa tragédia, a narradora coloca o silêncio, a passividade e o sofrimento da mulher sob o sistema familiar tradicional diretamente sob o olhar da criança. Este olhar, embora pareça calmo, carrega um protesto silencioso contra a injustiça e a violência.

A autora apresenta uma morte lenta e cruel através da perspectiva da “eu” observadora: uma rapariga de doze anos, “sempre a sorrir”, de boa saúde e com bom apetite, acaba por ser torturada até à morte depois de ser enviada para a casa do marido. A violência contínua e a indiferença que ela sofre no espaço doméstico mostram o caráter oculto da violência dentro do ambiente familiar. O espaço torna-se aqui um recipiente que aprisiona as mulheres, onde a sua existência é reduzida ao trabalho e à humilhação, e onde os corpos das mulheres são constantemente controlados e privados, sem ninguém que lhe dê ajuda até que as suas vidas terminem. A “casa”, espaço que simboliza protetor, torna-se repleto de opressão e alienação. O tom calmo, frio e até infantil da narradora reforça o quotidiano desta violência, e reflete também a impotência do “eu” neste espaço diante a indiferença coletiva perante a tragédia feminina numa lógica desta sociedade patriarcal.

Esta escrita do silêncio revela uma forma de repressão emocional intensa. A experiência do espaço, aqui, não é apenas uma observação externa, mas um fator profundo na construção da consciência de identidade. Ao relatar a experiência de

crescimento da narradora, inscreve-se naturalmente a história de género da sociedade dentro das vivências locais. Esta experiência feminina, gerada a partir da escrita do espaço, combina a singularidade da memória individual com um significado social mais amplo.

A atmosfera cultural local não só molda a percepção e as experiências emocionais iniciais das personagens, como também deixa marcas duradouras no processo de construção da identidade. Pode-se dizer que o espaço local funciona como uma ponte entre a emoção e a busca identitária. Ao regressar a esses espaços, a narradora alterna constantemente entre o “eu do passado” e o “eu de agora”. Através da escrita da memória, ambas as autoras revisitam a infância com um olhar adulto, desconstruindo e reconstruindo, assim, a sua identidade feminina. O “eu” nas obras autobiográficas não é um sujeito fixo, mas sim uma entidade em constante transformação, moldada pela memória e pela narrativa.

Podemos assim acompanhar uma narradora minuciosa e perspicaz nos seus olhares sobre a cidade, o campo ou a serra, e com ela descobrir «quem lá vive». Numa postura terna e atenta, estas crónicas interrogam o estar no mundo, neste mundo, e simultaneamente perguntam-se qual o lugar que, nele, cabe a quem o vê e conta; isso faz com que, muitas vezes, a observação de uma cena mais ou menos banal se resolva nas perguntas «quem sou eu?», <que lugar é o deste eu que vê da sua janela (da sua cabeça) o mover das gentes e das coisas?> (Morão, 1986, p.13).

Nestas duas obras, espaço e tempo, infância e idade adulta, experiência e sujeito narrativo entrelaçam-se em múltiplas camadas, sendo a escrita a ponte mais segura entre o “eu” e o passado, entre o “eu” e o espaço, entre o “eu” e a identidade de género. Através da narração em primeira pessoa e do tom memorialista, as autoras traçam o percurso do crescimento a partir dos espaços da infância e das experiências locais, escrevendo, entre fragmentos, a vida feminina. Esta forma de narrar representa, simultaneamente, uma reconstrução da identidade individual e um esforço para inscrever a experiência feminina na história literária. Neste caminho de escrita, a

pergunta “quem sou eu” deixa de ser um ponto de chegada para tornar-se num processo contínuo de questionamento e construção.

4.4.2. Memória familiar e experiência de crescimento feminino

Na narrativa autobiográfica feminina, a família representa não apenas o primeiro espaço da iluminação emocional e da experiência social, mas também o ponto de partida para o despertar progressivo da consciência identitária. Em *Hulanhe Zhuan* e *Começa uma Vida*, a experiência familiar na infância é ao mesmo tempo o início da evocação da memória e o núcleo de dor no processo de construção do sujeito. As narradoras de ambas as obras crescem numa estrutura familiar “incompleta” ou marcadas por um desequilíbrio de poder, que não só constituiu o pano de fundo das suas primeiras experiências, como também influenciou profundamente a sua percepção de si próprios e dos outros, a sua compreensão das emoções e a interiorização dos papéis de género.

Os traços das duas narradoras sobre as suas próprias experiências de infância com a estrutura familiar, os laços emocionais e a ambiguidade e indefinição de identidade constituem a parte emocionalmente mais intensa dos seus escritos autobiográficos. O processo de crescimento feminino raramente segue um caminho de desenvolvimento linear, mas um processo complexo que está profundamente entrelaçado com as memórias e a exploração da identidade. Para as narradoras das duas obras, a infância não é um Éden despreocupado e feliz, mas um período marcado por sentimentos ambíguos, ausências e confusão. Através da retrospectiva, elas reavaliam este período e, pela escrita, estabelecem uma ligação entre o sujeito da experiência e o sujeito da narração, reconstruindo assim a sua identidade individual por meio do auto-relato.

Em ambas as obras, o “crescimento” é retratado como um processo solitário de despertar da consciência atravessado pela dor. Crescer deixa de ser apenas uma transformação física ou na idade, passando a significar um caminho de compreensão, aceitação e, por vezes, de resistência ao mundo envolvente. Especialmente para as

mulheres, este processo é geralmente acompanhado pelo questionamento dos papéis de género, da estrutura familiar e das normas sociais.

4.4.2.1. A ausência da figura materna e as figuras substitutas

Em *Começa uma Vida*, a ausência da mãe é uma sombra constante na construção da identidade da protagonista. Tal como a narradora escreve logo no início da obra: “Ouvi dizer que estas, ou outras muito parecidas com estas, tinham sido as minhas primeiras palavras para aquela que viria a ser a minha madrinha (Lisboa, 1993, p.19)”, a mãe não conseguiu ser o primeiro contacto afetivo que permanece na memória na sua vida. No seu lugar, surge a madrinha, que, apesar de assumir legalmente e praticamente o papel de cuidadora, nunca preenche verdadeiramente o vazio afetivo. Esta relação de maternidade substituta também se reflete nas figuras das criadas como Megila e Estefânia, que, além de trabalhadoras, são também companheiras afetivas e objetos de observação da narradora. A presença delas constrói uma forma inicial de comunidade feminina: na ausência da figura materna, estas mulheres passam a desempenhar um papel essencial de ensinar a vida e de fornecer apoio emocional.

A Megila, que parece feia num retrato que dela conservo, morreu solteira. Mas a Megila dos seus últimos anos de vida, que foi a que eu conheci, não devia ser bonita nem feia. Era uma figura agachadinha e calada; uma pessoa que os outros em vida já iam esquecendo. A amizade que me tinha e a sua pena de mim, quando me meteram no convento, deviam ser as últimas flores da sua ternura recolhida, de velha (Lisboa, 1993, p.26).

Nada disso obstou, nem podia obstar, a que a doce Megila tivesse sido um fiel consolo da minha meninice e depois disso uma lembrança terna. Nunca cheguei a ser dona da sua bela cómoda de pau-preto, do seu guarda-vestidos nem das suas jóias. Mas ficou-me a memória do seu pobre amor e do seu lugar ao pé de mim. Nisto de vidas, em que cada coisa tem sempre o seu lugar, já não é muito pouco (Lisboa, 1993, p.28).

Em *Hulanhe Zhuan*, a narradora passa a infância num grande agregado familiar, onde o avô é carinhoso, a avó revela alguma distante e indiferente, e os pais estão praticamente ausentes. Para além destes, existem também várias pessoas que vivem dependentes da família da narradora. Apesar de residir fisicamente nesse espaço familiar, ela sente, desde cedo, uma forma de isolamento emocional. “Quando brincava, se não estivesse no jardim com o avô, brincava sempre sozinha.¹⁷⁶” Crescendo num ambiente fechado de uma pequena cidade, a protagonista entra muito cedo em contacto com a morte, a violência e o silêncio na sua infância, deixando marcas profundas na sua memória. Por isso, ao narrar a morte do familiar, não usou emoções fortes, mas descreve o momento decisivo com um tom calmo: “Olhando voltei a olhar, a avó já não estava a dormir na cama, mas numa tábua comprida. A partir daí, a avó morreu.¹⁷⁷”

Na narração, a doença grave e a morte da avó não despertam na narradora qualquer sentimento evidente de tristeza. Ela apenas sente que, devido à doença grave da avó, o avô ficou mais ocupado e, por isso, ela se tornou ainda mais solitária. Após a morte da avó, a movimentação provocada pelo funeral lhe trouxe uma sensação de diversão, uma vez que mais crianças vieram para casa brincar consigo. Por um lado, esta emoção alegre “inadequada” reflete a atitude indiferente da criança perante a morte de um parente de quem não é próxima, com uma espécie de crueldade ignorante e ingénua; por outro lado, mostra também a fragilidade da vida naquela época, e mesmo as crianças pequenas tinham uma atitude habitual em relação à morte.

Nascimento, velhice, doença e morte, todos são acontecimentos que não despertavam grande comoção. Quem nascia, crescia naturalmente; se não estão destinadas a crescer, assim será.
Envelhecer, envelhecer não faz diferença: quando a vista enfraquece, deixam de olhar; quando a audição falha, deixam de escutar; quando

¹⁷⁶ Versão original: 我玩的时候，除了在后花园里，有祖父陪着，其余的玩法，就只有我自己了 (Xiao, 2001)。

¹⁷⁷ Versão original: 再一看，祖母不是睡在炕上，而是睡在一张长板上。从这以后祖母就死了 (Xiao, 2001)。

os dentes caem, engolem a comida inteira; quando não se consegue andar, ficam deitados, imóveis. Que outra escolha há? Quem envelhece, que arque com as consequências.

A doença, entre aqueles que se alimentam de tudo o que a terra dá, quem não adoece?

A morte, essa, sim, é considerada realmente um momento de tristeza.

Quando o pai morre, o filho chora; quando o filho morre, a mãe chora; se o irmão mais velho morre, a família inteira chora; se morre a nora, vêm os parentes dela chorar. Chora-se durante um dia, ou talvez três, e depois precisa de se levar o corpo para os arredores da cidade, abrir um buraco na terra e enterrá-lo. Enterrado o morto, os vivos regressam a casa e continuam com a sua rotina: quando é hora de comer, comem; quando é hora de dormir, dormem.

Depois do enterro, os vivos regressam a casa e continuavam a viver como sempre.¹⁷⁸

Em *Começa uma vida*, Irene Lisboa tem uma expressão sobre a sua atitude disso: Que importância tem uma doença para os velhos.... É uma espécie de marco miliário das suas vidas, uma estação repousante. Tudo se lhe fica depois a referir (Lisboa, 1993, p.53).

Retomando o tema desta secção, podemos perceber que, em *Hulanhe Zhuan*, embora ainda houvesse algumas figuras familiares, quem realmente fornecia apoio emocional à narradora era o avô. Este personagem masculino idoso, de temperamento afável, torna-se a presença mais terna e protetora na infância da narradora. Em contraste, a mãe encontra-se quase ausente da narrativa e o pai surge como uma figura também marcadamente distante. As personagens femininas, como a esposa-criança

¹⁷⁸ Versão original: 生、老、病、死，都没有什么表示。生了就任其自然地长去；长大就长大，长不大也就算了。
老，老了也没有什么关系，眼花了，就不看；耳聋了，就不听；牙掉了，就整吞；走不动了，就瘫着。这有什么办法，谁老谁活该。
病，人吃五谷杂粮，谁不生病呢？
死，这回可是悲哀的事情了，父亲死了儿子哭；儿子死了母亲哭；哥哥死了一家全哭；嫂子死了，她的娘家人来哭。哭了一朝或是三日，就总得到城外去，挖一个坑把这人埋起来。
埋了之后，那活着的仍旧得回家照旧地过着日子。该吃饭，吃饭。该睡觉，睡觉 (Xiao, 2001)。

Xiao Tuan Yuan ou a esposa de Lábio Leporino Feng, aparecem sobretudo como vítimas da estrutura social, sem acesso a um poder real na família.

Esta substituição dos membros centrais do núcleo familiar por figuras como o avô, a madrinha ou as criadas reflete a experiência de distanciamento que a autora sente em relação à estrutura familiar tradicional. Nas duas obras, as narradoras relatam experiências de perda ou ausência materna, bem como o crescimento num ambiente moldado pela autoridade patriarcal, marcado por uma profunda sensação de vazio afetivo e confusão identitária.

Do ponto de vista narrativo, ambas recorrem a uma técnica em que a memória do passado se entrelaça com o presente, alternando entre o olhar da criança no momento da experiência e a voz da narradora adulta que a recorda e comenta. Esta oscilação de perspectiva transforma a memória: deixa de ser uma reconstrução linear para se tornar num movimento emocional, numa revisitação e interrogação contínua da identidade e das circunstâncias vividas. Comparativamente, em *Começa uma Vida*, a narradora expõe de forma ainda mais direta a indefinição da sua identidade. Desde pequena, foi separada da mãe e entregue aos cuidados da madrinha que não conhecia. Da mãe, nada sabe, apenas recolhe fragmentos de informação através dos criados. Esta ausência extrema de memórias maternas imprime à infância uma fratura irreparável e torna, desde o início, a resposta à pergunta “quem sou eu” particularmente difícil de formular.

Assim, é possível concluir que as experiências familiares na infância não apenas constituem a base das memórias iniciais das narradoras, mas também representam fissuras profundas na construção da sua identidade narrativa. Do ponto de vista individual, a família, longe de oferecer um suporte de reconhecimento, reforça antes a sensação de deslocamento no mundo. A escrita autobiográfica destas autoras surge, assim, como expressão e tentativa de resistência a essa incerteza existencial, materializando a busca por uma origem e uma reconstrução do “eu”.

4.4.2.2. A experiência feminina e a consciência corporal na estrutura familiar

Ambas as obras revelam uma percepção de forma muito sensível das narradoras sobre as relações de poder dentro da família durante o processo de crescimento. Nota-se que, nos contextos retratados, a ordem patriarcal funciona de maneira silenciosa, mas está sempre lá. Em *Hulanhe Zhuan*, embora a narradora receba o carinho cuidado do avô, ela assiste muitas vezes às opressões e sofrimentos infligidos às mulheres à sua volta. A tragédia delas constitui uma representação crua do destino das mulheres num mundo patriarcal. A narradora, mesmo sendo apenas uma criança e observadora, sem poder intervir, inicia através dessas experiências a sua compreensão da condição feminina. O modo como descreve os destinos passivos mostra já os primeiros sinais de uma consciência de gênero a despertar.

Em *Começa uma Vida*, o pai da narradora surge como uma figura complexa. Ele é o centro económico e de poder da família, mas também a origem da confusão afetiva e moral da filha, devido à sua frieza, ausência e comportamentos moralmente questionáveis. Ele trata mal a mãe, recusa o reconhecimento legal das filhas e mantém relações ambíguas com algumas mulheres. Na parte se aproxima do final da obra, a narradora confessa: “Enfim, eu cria no mal, não sabendo ainda bem no que ele residia. O meu pai já me era suspeito (Lisboa, 1993, p.61)”. A mãe, por outro lado, é constantemente associada a segredos, escândalos e vergonha.

Neste cenário fragmentado familiar, outras mulheres, como a madrinha, Estefânia, e Megila, assumem funções de substituição materna. Estas mulheres são figuras que marcam profundamente a infância da narradora. Cada uma delas acrescenta complexidade à rede afetiva da infância: a madrinha, que cuida da protagonista com carinho, mas também simboliza a submissão e repressão, representa um passado abafado; Estefânia impõe-se com uma presença forte e enigmática; Megila e as Luísa, através da sua pobreza, do trabalho árduo e da expressão emocional genuína, alargam a visão da narradora sobre a multiplicidade de experiências femininas. As condições de vida, as formas de fala e a corporalidade destas mulheres constituem o pano de fundo

emocional da infância da narradora, moldando a sua percepção inicial sobre o que significa ser mulher.

“.. a arraia da cidade, muito diferente da do campo, com que também me criei. Uma gente e outra formava uma espécie de atmosfera envolvente, uma sociedade viva em que os meus sentidos novos se iam exercitando. Talvez sem muito prazer (Lisboa, 1993, pp.32-33).”

Para além disso, as falas e comportamentos das figuras femininas no entorno da narradora constituem uma fonte inicial da sua percepção de género, integrando-se na estrutura básica da compreensão das relações de género. Trata-se de discursos frequentemente transmitidos de modo indireto — fragmentos captados pela narradora nas conversas informais do quotidiano doméstico — que, ao longo do tempo, se fixam na memória, configurando uma “sedimentação da memória”.

Foram as suas conversas com as outras mulheres a respeito do marido que primeiro me elucidaram sobre os frenesis sexuais dos homens. O dela morreu numa miséria, mas até à morte não lhe tinha dado descanso. Eu creio que já entendia o que isto queria dizer. Os modos bisbilhoteiros e queixosos das mulheres me industriavam no que era secreto (Lisboa, 1993, p.32).

Hoje julgo que não eram as confidências nem os segredinhos das raparigas que me iam tornando sabida. Eram as próprias mulheres de casa, de quem eu não me esquecia de todo. Era aquela sua linguagem deplorativa e de pouca cautela sobre as mulheres da vida, as doenças más, os filhos tirados a ferros, as perseguições dos homens... Por estas vias desairosas e plebeias me ia eu iniciando nos mistérios do amor (Lisboa, 1993, p.61).

Pode-se perceber que a narradora não constrói a sua compreensão sobre “sexo”, “amor” e “homens” através da educação formal na escola ou pelos ensinamentos diretos dos adultos, mas sim pelas conversas entre mulheres no ambiente familiar, pela uma linguagem “informal” e cotidiana. É através desse discurso, ouvido muitas vezes de

maneira despretensiosa pela “eu” ainda criança, que se inicia a sua consciência sobre as relações de género. Essas experiências representam uma forma de “exposição linguística” típica da adolescência, marcada por um contacto com informações cruas, pouco filtradas, que trazem um forte realismo, mas também carregam preconceitos e estereótipos.

Sem acesso a uma educação sistemática nem a espaços seguros para discutir essas questões, as jovens acabam por compreender o próprio corpo e o universo das relações de género através dessa linguagem fragmentada, permeada de repressões e medos. “Presume-se que eram coisas que uma vez surpreendidas já não esqueciam. Distrair-me-ia delas, mas sempre que calhava me voltavam a ocupar. E a própria idade me levaria a aproveitá-las (Lisboa, 1993, p.61)”. O excerto mostra como essas experiências linguísticas se enraízam profundamente na consciência da narradora, tornando-se parte essencial da construção da sua identidade pessoal e de género.

Nas duas obras, podemos reconhecer uma “posição de espectadora” que marca o percurso de crescimento feminino em sociedades fechadas e dominadas pelo patriarcado. Em *Hulanhe Zhuan*, a narradora, ainda criança, assiste silenciosamente à sucessão de tragédias ao seu redor. Este “olhar marginal” reflete tanto a sua dupla condição de exclusão, como criança e como mulher, quanto o despertar gradual para as estruturas de poder social. Em *Começa uma Vida*, Irene Lisboa constrói, através da descrição minuciosa dos cenários da vida das mulheres, como as cozinhas, os quartos dos criados e as mesas de refeições, uma verdadeira “memória espacial de género”. As figuras como Estefânia, Luísa Magra e Luísa Gorda, com as suas características físicas, gestos e maneiras de falar, bem como os seus papéis dentro da estrutura familiar, formam a base das primeiras experiências femininas da narradora. Essas observações, ancoradas no corpo, na roupa, no trabalho e na linguagem, tornam-se a base para a compreensão da condição feminina e da identidade de género.

Apesar das diferenças culturais e contextuais entre as duas obras, ambas revelam, de maneira bastante próxima, a posição marginal das mulheres dentro da estrutura familiar: os homens concentram o poder legal, económico e moral, enquanto as mulheres são relegadas à obediência, à submissão ou ao esquecimento. Neste contexto,

a jovem protagonista só consegue construir a sua consciência de si através da observação silenciosa, da evasão e de uma aprendizagem lenta e fragmentária.

4.4.3. A escrita como prática de construção de identidade

Paula Morão considera que a base de toda a obra de Irene Lisboa reside numa forma de afirmar a identidade através do ato da escrita. Este é um traço comum em grande parte da produção literária feminina, sobretudo na escrita autobiográfica ou semi-autobiográfica, onde o narrar a própria história se torna um meio fundamental de construção de identidade. Neste sentido, a profunda semelhança entre os percursos de escrita de Xiao Hong e de Irene Lisboa não constitui surpresa. Em ambas as obras, o crescimento é visto como um processo de despertar da consciência e de compreensão das contradições do mundo real, e não apenas como um simples processo biológico ou cronológico de amadurecimento pessoal.

Em *Hulanhe Zhuan*, é através da narrativa retrospectiva que a narradora se confronta gradualmente com a dureza das realidades sociais. O olhar “frio” perante o destino das figuras à sua volta revela uma primeira forma de reconhecer as regras do mundo em que vive. Ainda que não compreenda tudo de forma plena, começa já a questionar o que observa. Esse movimento de dúvida e inquietação marca o início do seu processo de amadurecimento e da formação da sua identidade. Ao mesmo tempo, em *Começa uma Vida*, crescer significa não só reconhecer os conflitos familiares e as normas sociais, mas também confrontar e reconstruir a própria imagem. A narradora, através das suas experiências no convento, no colégio inglês e das relações com outras mulheres (como as irmãs Bolleni e Maria José), vai comparando-se, observando-se e moldando gradualmente a sua consciência de si própria, através da imitação, da observação e da reflexão.

As raparigas crescidas que havia no colégio, já com peito, saias compridas e poupas, também me faziam cismar e nascer um pouco de inveja. A Ester, do meu quarto, e a Alice Simões tinham o hábito de bater no peito como se dissessem: temos em que bater. No nosso

último Verão a Ester estreou umas blusas finas e uma saia de pregas que eram todo o meu encanto. Eu ainda não usava blusas.

Geralmente eu andava mais chegada às crescidas que às pequenas. E tinha visões acerca delas. Os meus pensamentos envergonhavam-me, mas entretinham-me, e refugiava-me neles. Via-as nuas e os homens a escolhê-las. A mim ainda me julgava indigna desta mercê, por timidez ou pouca idade. As verdadeiras intimidades do amor ainda me eram desconhecidas, mas a curiosidade e a ansiedade já iam acordando em mim. Tudo isto, porém, se desfazia com qualquer sopro. Não eram mais que vagas tentações mentais e confusão (Lisboa, 1993, pp.61-62).

O despertar da consciência do corpo também aparece em pequenas lembranças do dia a dia, como por exemplo:

“Num destes dias de exame à cabeça foi-me infligido um estúpido vexame. Creio que a Mademoiselle me achou o pescoço sujo e tornou-o público, à mesa. Por cima disso ainda passou a dar-me diariamente um banho frio. Logo muito cedo se arrastava a banheira redonda para a aula do Sr. Porto e eu era lavada pela mão dela. Mas a minha idade já me dava vergonha (Lisboa, 1993, p.62)”.

O crescimento da narradora não é marcado por datas nem por acontecimentos importantes, mas por experiências mais subtis: a percepção de quem é, o sentimento de vergonha que aparece pela primeira vez, a consciência de que o corpo está a mudar. Estes momentos discretos e íntimos mostram que, para muitas mulheres, crescer não se resume a grandes viragens, mas sim a pequenos episódios que parecem banais, mas que ficam gravados na memória.

Em *Começa uma Vida*, a narradora reflete repetidamente sobre a fragilidade da memória, as limitações da linguagem e as motivações do seu próprio ato de escrever. No final do livro, ela declara: “... não estou escrevendo um romance.... Reconstruo e não invento.” Esta afirmação da autora mostra que, mais do que contar histórias, a

narradora está a tentar compreender o que viveu e dar um sentido a tudo isso através da escrita. Mesmo que as memórias sejam instáveis e a identidade pareça feita de pedaços, escrever torna-se uma forma de pôr ordem no passado e, ao mesmo tempo, de procurar alguma paz interior. O questionamento sobre “quem sou eu ao escrever?” indica também uma recusa em permanecer numa posição passiva diante da vida: é enquanto autora que ela pretende nomear o mundo e a si mesma.

Tudo isto para mim é tema que exploro com indizível e inclassificável interesse. Tudo esteve dormindo comigo longuíssimo tempo, à espera do minuto de despertar; para naturalmente se sumir depois para sempre...

Como disse, não estou trabalhando uma ficção, estou a desfiar sedimentos e raízes de uma vida; de uma ou de várias. Ora, de vez em quando julgo que aquele calor e aquela graça que se soltam da ficção, da composição, me podiam ser úteis. Que a teatralização que eu emprestasse aos factos lhes poderia dar maior evidência, mais actualidade! Que acrescentaria brilho a estas minhas memórias. No entanto, sempre me acobardo de o fazer. Não me sinto à vontade quando enveredo por esse caminho. O amor das realidades simples domina-me, subjuga-me e talvez me enfraqueça... (Lisboa, 1993, p.75)

Essa mesma dinâmica aparece no final de *Hulanhe Zhuan*. Embora a narradora afirme que “o que escrevi não são histórias belas ou elegantes¹⁷⁹”, ela reconhece que “eles enchem as minhas lembranças de infância, não consigo esquecer, e é difícil esquecer, por isso registei aqui.¹⁸⁰” A escrita, ainda que impregnada de um tom de melancolia, constitui ao mesmo tempo, um gesto de resistência contra o silêncio e o esquecimento, e uma tentativa de reconstruir a continuidade de um disperso da identidade. Assim, escrever torna-se uma prática vital de resgate e afirmação identitária.

¹⁷⁹ Versão original: 我所写的并没有什么幽美的故事 (Xiao, 2001)。

¹⁸⁰ Versão original: 他们充满我幼年的记忆，忘却不了，难以忘却，就记在这里了 (Xiao, 2001)。

Embora apresentem estilos bastante distintos, os finais das duas obras partilham a intenção de reprocessar e reconstruir a relação entre o espaço da infância e a identidade. Em *Hulanhe Zhuan*, o romance se encerra com um “epílogo” que abandona a narração de eventos e evita um desfecho baseado em clímax narrativo. Em vez disso, opta por um olhar contemplativo, voltado para a memória e a revisitação do passado. No epílogo, o espaço da infância é envolto por uma sensação de tempo irreversível, transformando-se num território distante e inalcançável. A narradora não expressa o desejo de regressar a ele; limita-se a registá-lo como uma memória persistente: “Acima que escrevi não são histórias belas ou elegantes, mas que enchem as minhas lembranças de infância; não consigo esquecer, é difícil esquecer, por isso registei aqui.”¹⁸¹

Este trecho é marcado por uma serenidade melancólica: a narradora não apresenta grandes oscilações emocionais, limitando-se a revisitar o passado com uma tonalidade calma e serena. Ela já não é mais a criança das lembranças, mas sim uma observadora situada entre o passado e o presente, consciente de que não pode retornar, embora também não consiga romper completamente com o que ficou para trás. Essa forma de escrita enfatiza a irreversibilidade do tempo e a errância da identidade, enquanto revela o processo de construção do sujeito através da memória: não um retorno à infância, mas a constituição de uma voz narrativa que estabelece, pela escrita, a sua relação com o passado.

O final de *Começa uma Vida* também é semelhante: em vez de terminar com um clímax narrativo, apresenta uma conclusão marcada pela introspeção e reflexão. No último parágrafo da obra, a autora escreve:

Este período da minha existência, que para mim tão decisivo foi, é que eu estimava saber bem descrever. Não o saberei! Ultrapassa-me, excede-me o entendimento naquilo que teve de misterioso e extraordinariamente minaz. Eu era um ser indefeso e infantil; pouco sabia ver, só sabia sentir. Tudo quanto me rodeava me acabrunhava

¹⁸¹ Versão original: 以上我所写的并没有什么幽美的故事，只因他们充满我幼年的记忆，忘却不了，难以忘却，就记在这里了 (Xiao, 2001)。

ou me repelia, me expulsava da vida comum. Dois anos bem infelizes passei nesta situação. Foram dois anos em que troquei a pele de criança pela de mulher, mas sem as demoras e as curiosidades graciosas e veladas das raparigas das outras famílias. Vivi muito rebaixada e desorientada, sem o amor de ninguém (Lisboa, 1993, pp.79-80).

Este desfecho melancólico e retrospectivo revela uma percepção profunda da ausência do amor e da instabilidade da identidade. Em comparação, *Hulanhe Zhuan* acentua a sensação da passagem do tempo e da perda dos espaços e acontecimentos, enquanto *Começa uma Vida* se centra, de forma mais íntima e complexa, na falta de vínculos afetivos e na indefinição identitária. Com a traição do pai, o envelhecimento da madrinha e a doença de Estefânia, a narradora percebe que não é herdeira de nenhuma linhagem familiar, nem ocupa um lugar claro na sociedade. Neste momento, a narradora sente claramente a rutura entre a infância e a idade adulta: “troquei a pele de criança pela de mulher (Lisboa, 1993, p.80)”, marca uma transformação profunda, tanto do corpo como da identidade. Mas essa mudança não vem acompanhada de carinho ou proteção. O que se impõe é uma sensação de perda e solidão. A dor do crescimento está precisamente aí: crescer não é só mudar fisicamente, é também perder: perder a inocência, a segurança e as esperanças de antes. O tom contido e reflexivo com que o texto termina não celebra o amadurecimento; pelo contrário, revela uma compreensão íntima de que crescer pode ser, muitas vezes, um processo silencioso de desgaste.

Num contexto de desintegração familiar e de dominação patriarcal, a narradora olha a infância através da escrita e nomeia, na memória, as suas vivências. Este ato de “nomear” constitui não só o núcleo de escrita, mas também o ponto de partida para a construção da identidade. O romance termina de forma serena e incompleta, em consonância com a sua estrutura fragmentária e descontínua, configurando um “in acabamento concluído”, que mostra que o crescimento não é um ponto de chegada, mas um processo contínuo de luta e reinvenção de si mesma.

Mas onde a coesão de uma voz única que percorre toda a obra melhor se manifesta é nos textos que encerram cada um destes volumes; a

fronteira entre eles e as páginas de Solidão faz-se da mesma imperiosa energia que se opõe ao fim da escrita, simbolicamente associado ao fim da própria vida. Como diz a última página de «A Adelina» e de Esta cidade!, <as verdadeiras histórias nunca têm desfecho, continuam-se indefinidamente.> (p. 427); «Final», que fecha O pouco e o muito, podia muito bem figurar em Solidão e o mesmo acontece com <Tempo passou>, que encerra Título qualquer serve (Morão, 1989, p.27).

Ou, transcrevendo as últimas linhas de «Final» (p. 287): <Não me interessa moralizar, nem nunca me interessou; interessa-me ou apetece-me fechar um livro, vão como tudo quanto se escreve, com este desabafo: mundos perdidos, mundos perdidos, tudo que se não conheceu e nos faltou... Mas mundo morto e conhecido, submergido, connosco afogado, unidade incómoda e dolorosa - este, da irremediável solidão.>

Circulação infinita do tempo, como na água da clepsidra de Pessanha, assim se fecha o texto, assim se move a palavra. Fiquemos com ela na orla do silencio (Morão, 1989, p.27)

Além disso, nos finais destas duas obras, é evidente que o amadurecimento não traz uma afirmação clara ou definida da identidade. Pelo contrário, emerge uma sensação de desorientação identitária e de desajuste social, deixa as narradoras num lugar de incerteza. As narradoras não encontram uma identidade estável, mas oscila entre a memória, a imaginação e a reconstrução. Esta forma aberta de terminar a narrativa é, precisamente, uma marca da escrita feminina sobre o crescimento: rejeita o modelo clássico de final heroico e abraça a realidade mais complexa, a incerteza e a complexidade de identidades múltiplas.

Hulanhe Zhuan e Começa uma Vida, como obras emblemáticas da narrativa do crescimento feminino, exploram caminhos múltiplos as experiências espaciais, percepções do corpo, memórias familiares e reflexões através da escrita, para retratar

um sujeito feminino que se fragmenta e se reconstrói constantemente. Este sujeito não é mais o sujeito coeso e estável das narrativas tradicionais, mas sim uma voz que oscila entre falhas de memória, tensões da linguagem e lacunas da história, procurando formas de se exprimir. É precisamente essa trajetória de crescimento não linear e instável que confere às suas escritas tanto a densidade da memória pessoal quanto a amplitude da experiência histórica feminina, desafiando e complementando os discursos dominantes.

O espaço da infância assume, em ambas as obras, uma função narrativa central: é onde se inscrevem as memórias da formação, mas também onde nasce a consciência da identidade feminina. A escrita enraizada na localidade dá a esses episódios da infância um caráter cultural e afetivo muito próprio, enquanto as forças da família, da sociedade e do gênero moldam o percurso do crescimento. Através desta escrita, as narradoras concretizam as suas vivências infantis e entrelaçam memórias do corpo, percepções de identidade e recordações sociais num só tecido narrativo. Ao reconstruírem essas experiências fragmentadas, completam a passagem de sujeito da experiência a sujeito da narração. É na evocação e reorganização dessas memórias espaciais que as autoras encontram uma nova forma de dizer “eu”, fazendo destas obras não apenas recordações da infância, mas práticas literárias fundamentais da escrita da identidade feminina.

4.5. A construção do estilo linguístico: caráter oral da linguagem, escrita fragmentada e a perspectiva infantil

Que é o estilo? É costume dizer-se que é o homem. Mas o estilo literário é do homem aquilo que o supre ou supera, aquilo que o define particularmente e perturba os seus conhecidos, os seus íntimos, os seus iguais ... aquilo que o distingue e em que eles não crêem, porque excede a domesticidade, a alma caseira ou de grupo, uma alma comum e velha!...

O estilo é a força tratada e consciente de que o escritor usa para julgar; é o seu simultaneamente a sua arma; é o seu corpo espiritual e ao mesmo tempo a projecção e o alvo deste (Lisboa, 1998, p.100).

O estilo é uma grande arte! Arte verdadeira, quando individualizada. Única consolação e único refúgio do artista que o trabalha sempre, que a ele se dá, para o esgotar mas para lhe sentir a resistência e a acuidade. Que a ele se dá ... sofredor, com uma violência recalcada, no meio de indiferença que o rodeiam (Lisboa, 1998, p.100).

Na escrita autobiográfica feminina, a linguagem não serve apenas como meio para expressar experiências — ela é também uma ferramenta para romper o silêncio e construir a identidade. Tanto em *Hulanhe Zhuan* quanto em *Começa uma Vida*, o estilo linguístico revela uma forte marca pessoal e criativa, refletindo estratégias únicas de expressão adotadas pelas autoras ao escrever sobre si mesmas e suas memórias. Como romances com um forte tom autobiográfico, estas duas obras usam a linguagem e os recursos expressivos de forma significativa, mostrando como as autoras enfrentam e reconfiguram as normas estabelecidas da linguagem.

Em vez de recorrer a uma narrativa tradicional e padronizada, elas partem das suas próprias vivências e constroem um ritmo narrativo próprio, usando uma linguagem mais próxima da oralidade, um estilo fragmentado e a perspectiva infantil para dar forma às percepções. Essa escolha estilística não só fortalece a carga emocional do texto, como também permite que a narradora afirme e expresse sua identidade através da linguagem.

4.5.1. A Inovação do género literário: a presença de uma linguagem do quotidiano na novela autobiográfica

Em termos de estilo linguístico, *Hulanhe Zhuan* apresenta um forte carácter oral. A linguagem de Xiao Hong para descrever os detalhes da vida quotidiana e as emoções genuínas das personagens é simples e direta. Este estilo de linguagem torna a narração

mais acessível, facilitando a entrada do leitor no universo da obra. Ao descrever as paisagens naturais, o ambiente social e a vida cotidiana da cidade de Hulan, Xiao Hong recorre a muitas expressões com forte marca regional e um vocabulário impregnado de cores locais. A forma como ela nomeia objetos e ambientes é bastante própria, revelando traços dos costumes e das tradições da sua terra natal.

Além disso, o uso das palavras na obra tem algo de extraordinário: muitas vezes foge às convenções da linguagem padrão. Através do olhar de uma criança, Xiao Hong cria imagens que rompem com a lógica gramatical, mas mantêm uma coerência poética e intuitiva — como na expressão “a lua do céu saltava sobre a água¹⁸²”. Esse tipo de linguagem, marcada por uma espontaneidade e imaginação próprias da infância, dá ao texto uma leveza e vivacidade únicas.

Essa mesma característica aparece com força em *Começa uma Vida*. Embora a linguagem de Lisboa pareça à primeira vista mais ordenada e racional, ela também carrega uma forte oralidade, especialmente nas observações subjetivas da narradora sobre pessoas, lugares e acontecimentos. Como por exemplo: “Aquela mala fazia já parte do seu corpo... E também marcava uma antiga moda; já ninguém usava malas assim (Lisboa, 1993, p.69).” Esse tipo de formulação não segue a norma da escrita literária mais formal, nem adota um tom descritivo neutro. Trata-se de uma linguagem marcada por emoções, opiniões e julgamentos, revelando o envolvimento da narradora e o seu ponto de vista particular.

Como já foi referido, a escrita de Irene Lisboa caracteriza-se por um estilo fluido e deliberadamente despojado de ornamentos excessivamente literários. Esta opção por uma linguagem próxima da oralidade não apenas facilita a receção do texto por parte do leitor, como também estabelece uma relação de intimidade e proximidade entre narrador e destinatário, aproximando o gesto narrativo de uma conversa ou de uma conta de histórias. A simplicidade da linguagem, o tom coloquial e o recurso frequente a um olhar infantil conferem à obra uma certa afinidade com o universo da literatura

¹⁸² Versão original: 水上跳跃着天空的月亮 (Xiao, 2001)

infantojuvenil, sem, no entanto, abdicar da densidade e da complexidade próprias da escrita autobiográfica.

O seu estilo que, por vezes, assimila a naturalidade do oral, do descosido ou desleixado, só aparentemente pode ser banal: só por descrição da sua originalidade. A verdade é ser todo ele uma contínua criação: um achado da expressão simultaneamente justa e pessoal; um subtil e natural exercício de adequação do termo à sensação, ao sentimento à ideia (Régio, 1959).

Embora ambas as obras tenham sido publicadas como “romances”, a sua linguagem e estrutura estão mais próximas da prosa livre. Não seguem uma construção narrativa tradicional com enredo bem definido, nem se apoiam em recursos retóricos refinados. Em vez disso, apostam num registo que acompanha o fluxo das experiências vividas. Esse estilo evidencia como as autoras integram a vida real na linguagem e utilizam a escrita como forma de refletir e organizar as suas memórias e vivências.

Em *Hulanhe Zhuan*, muitos trechos assemelham-se mais a apontamentos do quotidiano ou a prosas líricas do que propriamente a passagens narrativas tradicionais. Especialmente nas descrições da natureza, dos cenários ou de detalhes do dia a dia, a linguagem flui de maneira solta, acompanhando os pensamentos da narradora e mantendo um olhar infantil. Um exemplo disso é a cena em que a narradora descreve o interior da casa de Lábio Leporino Feng:

Assim que abri a porta e entrei, o vento abriu a cortina branca e a mulher continuava deitada, imóvel, enquanto a criança não chorava. Olhei ao redor do quarto e não vi grandes mudanças, apenas um recipiente de cobre sobre o moinho, com pedaços de pano dentro, e a água na bacia já tinha congelado. Fora isso, nada estava diferente. O burro, que sempre passava o inverno no moinho, continuava ali, quieto como sempre, esfregando os olhos da mesma forma que todos os dias. As outras coisas na sala, como o moinho, a prateleira e a pedra de moer, permaneciam exatamente no mesmo lugar, até os ratos que

corriam pela base das paredes, como de costume, faziam barulho enquanto se moviam.

Fiquei ali observando por um tempo, mas não consegui entender nada e me senti entediada. Quando me virei para sair, reparei num pote de barro, que estava congelado e inchado como uma pequena montanha de gelo, na beira da cama. Foi então que percebi o frio do quarto e senti imediatamente um calafrio, o frio estava tão intenso que não consegui mais ficar em pé. Quando olhei mais de perto, percebi que a janela que dava para o jardim tinha um grande buraco e o telhado da casa deixava o céu visível.¹⁸³

Este tipo de escrita é marcado por uma linguagem simples e atenta aos detalhes, que não serve apenas à função narrativa, mas expressa, sobretudo, a experiência subjetiva do olhar. O texto acompanha o movimento do olhar da narradora, registrando pequenas transformações no espaço. A prosa salta de imagem em imagem como a própria memória, transmitindo a sensação de uma lembrança sentida e revivida. Este estilo fragmentado e com tom reflexivo transforma a escrita num eco da vida e oferece um modo literário de representar a experiência feminina do quotidiano.

Em *Começa uma Vida*, esse estilo ainda se acentua. A obra é composta por uma série de fragmentos, que se apresentam como pequenas notas de memória. A linguagem é breve, livre, por vezes abrupta, sempre carregada de emoção pessoal. Como por exemplo: “Esta mulher era perfeita e desembaraçada, impunha-se-nos pela estatura e pelos gestos. Falava sempre muito alto nos carros e tinha o gosto de ser francesa; não era afectada, era só um pouco exagerada (Lisboa, 1993, p.57)”. Os textos

¹⁸³ Versão original: 我一开门进去，风就把那白布帘吹开了，那女人仍旧躺着不动，那小孩也一声不哭。我往屋子的四边观查一下，屋子的边处没有什么变动，只是磨盘上放着一个黄铜盆，铜盆里泡着一点破布，盆里的水已经结冰了，其余的没有什么变动。小驴一到冬天就住在磨房的屋里，那小驴还是照旧地站在那里，并且还是安安敦敦地和每天一样地抹搭着眼睛。其余的磨房里的风车子、罗柜、磨盘，都是照旧地在那里待着，就是墙根下的那些耗子也出来和往日一样地乱跑，耗子一边跑着还一边吱吱喳喳地叫着。我看了一会，看不出所以然来，觉得十分无趣。正想转身出来的时候，被我发现了一个瓦盆，就在炕沿上已经像小冰山似的冻得鼓鼓的了。于是 I 想起这屋的冷来了，立刻觉得要打寒颤，冷得不能站脚了。我一细看那扇通到后园去的窗子也通着大洞，瓦房的房盖也透着青天 (Xiao, 2001)。

como isso aproximam-se mais de uma prosa em forma de monólogo interior do que de uma narrativa convencional. A linguagem não é neutral nem descritiva, mas assume a forma de um discurso íntimo, entre o diário e a memória, revelando a coexistência de subjetividade e espontaneidade na escrita da lembrança. Esta estratégia estilística reforça o estilo pessoal do texto e, ao mesmo tempo, desfaz as fronteiras entre literatura e vida.

Nas duas obras, a linguagem não serve apenas para recordar ou descrever; funciona também como um filtro emocional e um reflexo do pensamento da narradora. Um dos aspetos mais marcantes nesse sentido é o uso do tom irónico. Esta ironia não se manifesta como uma crítica exagerada ou sarcástica, nem como escárnio, mas sim como uma atitude de quem observa os factos com certo distanciamento. A narradora recorre frequentemente a um tom calmo, por vezes até inocente ou despreocupado, para relatar contradições sociais profundas e experiências de sofrimento humano, criando assim um contraste entre o conteúdo e a forma do discurso. Esse contraste revela uma insatisfação latente com a realidade, uma atitude crítica em relação à ordem social e uma resistência subtil a certas verdades impostas ao longo do processo de crescimento.

Em *Hulanhe Zhuan*, a narrativa irónica aparece com frequência nas descrições do quotidiano. Um exemplo disso é a cena do ritual de “chamar os deuses”: “Para chamar os deuses, era preciso cantar; então o deus vinha e possuía o corpo do médium.¹⁸⁴” À primeira vista, parece apenas uma repetição inocente das palavras dos adultos, sob o olhar ingénuo da criança. Na verdade, é precisamente através desse tom aparentemente ingénuo de criança que a narradora exprime de forma incisiva a sua dúvida em relação ao absurdo desses rituais populares. O modo como relata acontecimentos ilógicos com uma naturalidade quase factual revela, por si só, uma ironia profunda.

¹⁸⁴ Versão original: 跳大神就得唱，那神就来了，就附在大神身上了 (Xiao, 2001)。

Outro exemplo ocorre quando a narradora comenta a morte da avó: ao brincar com as crianças dos parentes que vinham para o funeral, ela tem contacto com muitas coisas novas e conhece muitos lugares novos. “Foi assim que a minha avó morreu, e eu acabei por ficar mais esperta.¹⁸⁵” Esta frase, com o tom despreocupado da criança, revela na verdade uma certa distância emocional e sugere, de modo subtil, o afastamento nas relações familiares. Ao mesmo tempo, transmite uma leve sensação de indiferença perante o destino, o que constitui precisamente o tom irónico característico da escrita de Xiao Hong.

Em *Começa uma Vida*, este estilo de linguagem também é recorrente. Por exemplo, ao recordar a personagem Rosa: “Mas uma coisa havia, no tempo de eu, a Maria e as outras sermos pequenas, que muito me espantava: era de a Rosa dormir com o marido. Como é que ele ainda a não tinha matado (Lisboa, 1993, pp. 46-47)?” A frase é gramaticalmente simples, quase infantil, o que reforça a ideia de um olhar inocente sobre o mundo. No entanto, a pergunta que se segue — “Como é que ele ainda a não tinha matado?” — carrega um choque inesperado. Através dessa formulação aparentemente ingénua, revela-se uma percepção implícita de que a convivência entre marido e mulher é marcada por violência ou perigo. O espanto da criança, misturado com uma certa dose de humor absurdo, denuncia na verdade uma realidade inquietante: a normalização da violência nas relações conjugais.

Este tipo de narrativa estilística aparece com frequência em ambas as obras. Em vez da denúncia explícita, as autoras preferem utilizar perguntas simples, muitas vezes infantis, para evocar questões profundas. Esta escolha narrativa confere uma força particular à escrita feminina: não só acompanha o processo de crescimento das personagens, como também revela a normalização social da violência contra a mulher, tornando visível aquilo que muitas vezes permanece silenciado.

Nas duas obras, a ironia presente na linguagem apoia-se sobretudo na distância entre a narradora e os acontecimentos narrados. Essa distância decorre do

¹⁸⁵ Versão original: 所以祖母死了，我竟聪明了 (Xiao, 2001)。

desfasamento entre o sujeito que viveu a experiência e o sujeito que a relata: trata-se, em ambos os casos, da mulher adulta que revisita as suas memórias de infância. Esta narrativa em retrospectiva abre espaço à ironia como estratégia estrutural. Por um lado, a narradora sabe mais do que sabia em criança, reconhecendo o absurdo de certos episódios vividos; por outro, escolhe reconstituí-los a partir do olhar infantil, evitando julgamentos explícitos e recorrendo a uma linguagem simples e neutra. Dessa escolha resulta uma tensão expressiva entre o que é dito e o que é vivido, que gera efeitos irónicos marcantes.

A ironia aqui não depende da hipérbole ou de figuras de estilo evidentes. Pelo contrário, manifesta-se em desvios subtis de tom, ligeiros deslocamentos de perspectiva, ou numa espécie de frieza na condução do discurso. Esta linguagem contida transforma a intensidade emocional em capacidade de observação, funcionando tanto como mecanismo de regulação afetiva quanto como expressão de uma consciência crítica. A narradora revela, assim, não só o seu posicionamento face ao mundo, mas também uma atitude reflexiva perante a experiência feminina e os conflitos que a atravessam. A ironia, neste contexto, é simultaneamente gesto estético e forma de resistência.

Para além disso, o ritmo narrativo das duas obras, próximo da oralidade, contribui para uma linguagem que, sendo simples, carrega uma força expressiva particular. Esse tom de “contar histórias”, direto e despojado, permite uma maior identificação do leitor e cria um laço de proximidade. Em vez de recorrer a linguagem lírica ou elaborada, as narradoras preferem o desenrolar pausado e quotidiano da narrativa, o que confere autenticidade e densidade emocional ao texto. A partir desta perspectiva, a escolha de um estilo não convencional e não canónico torna-se uma das marcas mais distintivas da escrita feminina aqui analisada: uma linguagem que não apenas reflete a experiência, mas também a constrói; que não só narra a vida, mas lhe atribui sentido.

4.5.2. Narrar com os olhos da infância: a perspectiva infantil e a sensibilidade da linguagem

Hulanhe Zhuan e *Começa uma Vida*, ambas adotam estruturas narrativas não tradicionais, com traços de prosa poética. Esta forma de escrita rompe com a linearidade típica do romance clássico, dando primazia à expressão emocional e à fragmentação da memória. Através de uma focalização restrita, tanto Xiao Hong como Irene Lisboa fazem com que a narradora observe o mundo com olhos de criança. Esta perspectiva limita o acesso às informações, mas intensifica a sensação de autenticidade e a profundidade emocional do relato. Esta estratégia narrativa aproxima o texto da experiência vivida, conferindo-lhe um tom mais íntimo e genuíno. O ponto de vista infantil também imprime à linguagem uma pureza e uma espontaneidade que refletem a percepção singular da criança sobre o mundo que a rodeia.

Curiosamente, ambas as obras há episódios de experiências da “exploração ao tesouro” durante a infância. Em *Hulanhe Zhuan*, a narradora descreve a sua exploração na arrecadação da casa:

“Achava esta arrecadação muito divertida. Abria-se qualquer caixa ao acaso, e lá dentro havia sempre coisas bonitas: fios de seda coloridos, tiras de cetim de várias cores, bolsas perfumadas, cintos, bainhas de calça, mangas largas, colarinhos bordados. Tudo tinha um ar antigo, e as cores estavam combinadas de forma especialmente harmoniosa.”¹⁸⁶

“A arrecadação parecia ter-se transformado no meu local de exploração. Muitas vezes, aproveitava quando a minha mãe não estava em casa para abrir a porta e entrar. Havia uma janela nas traseiras, por onde entrava um pouco de luz à tarde. À luz desse feixe, eu abria as gavetas, que já estavam quase todas reviradas, sem nada

¹⁸⁶ Versão original: 我觉得这储藏室很好玩，随便打开哪一只箱子，里边一定有一些好看的东西，花丝线、各种色的绸条、香荷包、搭腰、裤腿、马蹄袖、绣花的领子。古香古色，颜色都配得特别地好看 (Xiao, 2001)。

de novo para descobrir. Depois de um tempo a remexer, perdia o interesse e saía. Acabei por tirar até um pedaço de cola, um bocado de corda... esvaziei por completo as cinco gavetas.¹⁸⁷”

“Apesar do jardim estar coberto de gelo e neve, descobri esta arrecadação. Lá dentro havia de tudo, coisas infinitas e inesperadas, que eu nem conseguia imaginar. Dava-me a sensação de que o mundo estava repleto de objetos! Todos eles eram fascinantes e novos para mim.¹⁸⁸”

Esta parte termina assim: “Foi assim que passou o primeiro inverno de que tenho memória. Não me senti muito solitária, mas também não foi tão divertido como brincar no jardim. Mas as crianças esquecem depressa, acabam por se adaptar ao que há.¹⁸⁹”

Enquanto em *Começa uma Vida*:

Fora os ditos e as lembranças também havia desses tempos coleções de manteletes de vidrilhos, muito ruços, e coifas e postigos para os penteados, que eu e a minha irmã exumávamos de vez em quando dos baús. Lembro-me muito bem de certos tules, que se rasgavam pelos vincos como papel de seda e que deitavam um cheiro esquisito. Com isto brincávamos nós duas às senhoras... Hoje quase me repugna a ideia de ter brincado com uma espécie de ossos da vida.)

Mas nem tudo o que era velho tinha realmente um aspecto assim tão feio e comido! Havia naqueles montões de coisas uns bonequinhos chineses, um colar de contas pretas e uns brincos de strass, que eu

¹⁸⁷ Versão original: 储藏室好像变成我探险的地方了。我常常趁着母亲不在屋我就打开门进去了。这储藏室也有一个后窗，下半年也有一点亮光，我就趁着这亮光打开了抽屉，这抽屉已经被我翻得差不多的了，没有什么新鲜的了。翻了一会，觉得没有什么趣味了，就出来了。到后来连一块水胶、一段绳头都让我拿出来了，把五个抽屉通通拿空了 (Xiao, 2001)。

¹⁸⁸ Versão original: 后园虽然让冰雪给封闭了，但是又发现了这储藏室。这里边是无穷无尽地什么都有，这里边保藏着的都是我所想象不到的东西，使我感到这世界上的东西怎么这样多！而且样样好玩，样样新奇 (Xiao, 2001)。

¹⁸⁹ Versão original: 我有记忆的第一个冬天，就这样过去了。没有感到十分地寂寞，但总不如在后园里那样玩着好。但孩子是容易忘记的，也就随遇而安了 (Xiao, 2001)。

ainda gostava bem de ter... Costumava-me enfeitar com estes brincos e pôr-me à frente de um toucador a tocar piano e a dar à cabeça (Lisboa, 1993, p.39).

Ao mesmo tempo, estes exemplos permitem observar uma semelhança no processo de crescimento infantil nos contextos geográficos e culturais distintos. Essa similitude nas origens e nas experiências formativas poderá ser, em parte, uma das fontes comuns da afinidade estilística entre as duas autoras.

“Até aqui tenho feito sempre o possível por reproduzir simples e infantilmente todo aquele mundo que me rodeava (Lisboa, 1993, p.49).” A construção linguística da perspectiva infantil constitui um dos aspetos mais singulares e inspiradores destas duas obras. Ao contrário da voz onisciente típica de narradores adultos, Irene Lisboa e Xiao Hong optam por preservar conscientemente os elementos de “não compreender”, “não saber explicar” ou mesmo “entender mal” próprios da infância. Ambas se empenham em regressar deliberadamente ao modo de narrar da criança, recriando um olhar que expressa, através da linguagem, a percepção enevoadada do mundo e o processo gradual de aquisição de sentido ao longo do crescimento.

Para além disso, os personagens e acontecimentos observados a partir da perspectiva infantil surgem com grande vivacidade. Sob esse olhar inocente, vislumbra-se não apenas uma exploração difusa da experiência corporal feminina e das regras tácitas do mundo adulto, mas também um olhar profundamente crítico que, pela força do contraste, revela a miséria e a exploração sofridas pelos mais pobres, em especial pelas mulheres das classes subalternas. Este tipo de narração filtrada pelo ponto de vista da criança tem uma forte carga crítica. O estilo que “expõe sem declarar” representa um desafio às convenções éticas da narração tradicional e constitui um dos recursos expressivos mais potentes da linguagem literária das autoras.

De forma geral, *Hulanhe Zhuan* e *Começa uma Vida* partilham traços estilísticos que não apenas conferem autenticidade à escrita da memória feminina, como também revelam um gesto de linguagem profundamente enraizado na consciência individual. A oralidade aproxima a narrativa da experiência quotidiana, enquanto o estilo prosaico e

poético rompe com a ordem narrativa tradicional. A adoção da perspectiva infantil transforma a linguagem num verdadeiro meio de percepção do crescimento e da consciência social. Assim, a linguagem não se limita a ser um instrumento da narração, mas torna-se um verdadeiro recipiente da experiência subjetiva e um mecanismo de construção identitária. Nestes textos, a palavra escrita deixa de funcionar como espelho do real e passa a ser uma linguagem feminina plena de emoção, ressonância e capacidade de interrogação.

4.6. Possibilidades da narrativa feminina intercultural: memória, identidade e escrita

Através da comparação entre *Hulanhe Zhuan*, de Xiao Hong, e *Começa uma Vida*, de Irene Lisboa, é possível perceber que, embora estas duas obras tenham surgido em contextos culturais e linguísticos muito distintos, revelam uma impressionante sintonia nas suas estratégias narrativas, na construção da identidade e na escrita da memória. Ambas as autoras escolheram contar suas histórias de maneira solta e fragmentada, sem seguir aquela lógica linear e arrumadinha das narrativas tradicionais. Com interrupções, mudanças bruscas e silêncios, elas mostram uma personagem feminina que ainda está se descobrindo, em constante transformação. Essa forma de escrever, fora dos moldes clássicos, não só questiona as tradições narrativas dominadas por vozes masculinas, como também dá aos textos uma vitalidade mais autêntica — uma maneira de abrir espaço, dentro da linguagem literária, para que as experiências femininas também possam ser ditas e reconhecidas.

Nas duas obras, o espaço e a memória estão profundamente entrelaçados e formam a base da experiência subjetiva das narradoras. O espaço da infância é, ao mesmo tempo, o ponto de partida da experiência do corpo e o lugar onde a consciência começa a despertar. A linguagem e o silêncio tornam-se ferramentas para expressar o conflito interior e a busca da identidade. Seja através da narração contida de Xiao Hong ou do monólogo introspectivo de Lisboa, percebe-se como as autoras lidam com as limitações e, ao mesmo tempo, com a criatividade que marca a expressão da experiência

feminina. Esta reorganização da linguagem e da memória revela uma forte consciência de auto escrita e evidencia a complexidade da escrita como instrumento de construção do sujeito feminino.

Do ponto de vista da comparação intercultural, as duas obras alargam os limites do romance autobiográfico. Embora ambas estejam fora do cânone literário dominante nos seus países no início, destacam-se pela sua ousadia formal e pela profundidade na exploração do eu. Ao colocá-las lado a lado, conseguimos compreender melhor como a escrita feminina, mesmo nas suas diferenças culturais, dialoga, se entrecruza nas fissuras e contribui para uma ética narrativa mais inclusiva. As duas obras não se limitam a narrar as experiências de vida das narradoras; são também reflexões profundas sobre o lugar que as vozes femininas ocupam dentro das estruturas linguísticas e culturais de poder. A forma como ambas autoras constroem as suas narrativas, reconstruindo a identidade nas brechas, fazendo-se ouvir mesmo no silêncio, revela uma atitude comum de resistência e afirmação. É precisamente essa postura que confere a estas obras um valor estético e teórico incontornável dentro da tradição da escrita feminina.

Para além disso, ainda que ambas se inscrevam claramente na escrita autobiográfica, o alcance destas obras vai muito além da esfera individual. A partir da memória pessoal, constroem espaços literários com grande dimensão social e sentido histórico.

Em suma, o que ela pretendia contar não tinha interesse nenhum. Interessava-a a ela, tinha-a interessado. Mas o que se conta, até em segredo e ao próprio papel, é infalivelmente para os outros. Para mil e um outros, para muitíssimos seres invisíveis e desconhecidos (Lisboa, 1994, p.21).

As experiências que elas relatam não se limitam ao “eu” individual, mas transformam-se, no próprio ato da escrita, numa memória partilhada por uma comunidade social e cultural. Ainda que as narradoras falem na primeira pessoa, escrevem sempre para os outros, para os leitores “invisíveis e desconhecidos”, que virão. Esta transição da memória privada para uma experiência coletiva confere a estes textos

um valor incontornável tanto na história da literatura como na história da cultura. Quando são registados e lidos, esses fragmentos de vida deixam de pertencer apenas à narradora e passam a espelhar o quotidiano de uma época específica. Como sublinha Paula Morão, ao conterem fragmentos do passado social, as memórias da autora tornam-se também parte da memória do leitor.

“... podem também ser lidas de modo mais lato, como retratos de uma época e de uma sociedade que sem dúvida documentam - são episódios em torno da burguesia rural da zona saloia do início do século XX e dos modos de organização social de que é eixo um proprietário de terras temido e respeitado pelos assalariados, com os quais tem relações de senhor e amo regidas por uma ordem muito antiga (Morão, 1993, p.9).”

Em *Hulanhe Zhuan*, o retrato da pequena cidade do Norte, dos costumes tradicionais, da sociedade rural e do destino das mulheres oferece-nos um quadro histórico do norte da China no início do século XX. Por sua vez, *Começa uma Vida* reconstrói não apenas a geografia de Lisboa e das aldeias e quintas vizinhas, mas também os contornos complexos da sociedade portuguesa dessa época, marcados por desigualdades de género, classe e estrutura familiar. Ambas as autoras, através de uma observação minuciosa e de uma memória atenta, captam e dignificam literariamente os momentos do quotidiano que, por vezes, são tidos como insignificantes.

O mundo que rodeia as narradoras é habitado por familiares, vizinhos, criadas, professores e os desconhecidos, as figuras que aparecem de forma concreta ou insinuam-se por meio de detalhes subtis. Todos eles colaboram na construção do espaço da memória do “eu”. É particularmente notável a atenção dada às personagens marginalizadas e às vozes silenciadas. Em *Hulanhe Zhuan*, figuras como a esposa-criança Xiao Tuan Yuan, a esposa de Lábio Leporino Feng e as mulheres anónimas do bairro; em *Começa uma Vida*, personagens como Megila, Estefânia, Rosa, Palmira, as Luíças, Bernardino, etc. — todos estes “outros”, que não são protagonistas, ocupam o centro da memória. Eles não só compõem o pano de fundo do crescimento da narradora, mas também funcionam como catalisadores da sua tomada de consciência. Este gesto de

escrita oferece-lhes um lugar, reafirmando a postura ética e política das autoras face à narrativa dominante.

E é possível tragar múltiplos retratos de personagens do campo e da cidade que prenunciam já a atenção que, em outros momentos da obra, a autora irá conceder ao registo de muitas figuras, nomeadamente as de origem humilde.

Assim, neste primeiro núcleo da obra de Irene Lisboa se escreve o que ela chama, no fragmento citado, uma <dupla vida>, a meio caminho entre a verdade dos factos e a ficção; por isso, importa pouco fazer o inventário das correspondências entre a vida real e os episódios narrados nos livros (Morão, 1985, p.21).

Por fim, *Hulanhe Zhuan* e *Começa uma Vida*, enquanto representações da escrita memorialística feminina, não apenas respondem à busca das autoras pela construção da própria identidade, como também oferecem, através de descrições minuciosas dos lugares, personagens e memórias, elementos fundamentais para compreendermos o percurso de crescimento das mulheres, bem como as estruturas familiares, sociais e históricas da China e de Portugal no início do século XX. Como observa Paula Morão, para alguns, estes acontecimentos talvez não bastem para formar um romance; mas são eles que compõem o tecido denso da vida, revelando a verdadeira face da época e da sociedade. As obras tornam visível essa multidão anónima que constitui o fundo humano da história.

As suas obras captam o quotidiano, conferindo-lhe uma durabilidade literária. Ao narrarem a história do próprio amadurecimento, dão também testemunho da experiência coletiva das mulheres. Entre a linguagem e a memória, refazem a identidade; entre o quotidiano e a história, cumprem o papel de testemunhas. Como escreveu Morão, “Tudo o que não for contado permanecerá para sempre no limbo do esquecimento, jamais poderá reviver por ação de um qualquer leitor futuro (Morão, 1989, p. 26)”. Na confluência entre memória pessoal e história coletiva, a escrita autobiográfica das autoras assume um significado social e cultural profundo.

5. *Ema*, de Maria Teresa Horta, e *Jin Suo Ji*¹⁹⁰ (*A Canga Dourada*), de Eileen Chang: a “loucura” como tragédia e resistência feminina no sistema patriarcal

Loucura essa que em si mesma desafia, salva e condena. Gênese feminina, matricial e inalcançável, que a sociedade- porque lhe escapa, a perturba, a desordena-, sempre condena e castiga. E por isso mesmo a amordaça, a fez arder em fogueiras, ou ainda hoje interna em hospitais psiquiátricos. Como aconteceu, por exemplo, às escritoras Emma Santos, Sylvia Plath, Janet Frame, Violette Leduc, Zelda Fitzgerald, à escultora Camille Claudel, à feminista Kate Millette. A relação mulher-loucura não sou eu que a invento, a sociedade é que tem vindo a relacioná-las, usando a loucura como pretexto para manietar a mulher, sempre que ela se ergue igual a si mesma e por isso diversa; recusando cumprir estereótipos, negando-se a repetir papéis ancestrais que a diminui, a ensombra e desfigura, preferindo expor a sua diferença e dessa maneira fragilizando-se.

— Maria Teresa Horta, *À conversa com Maria Teresa Horta*, entrevista de Maria João Cantinho, *Storm-Magazine*, 2006.

5.1. Critérios de seleção e o ponto de partida para uma leitura comparada das duas obras: breve apresentação dos romances

Este capítulo propõe uma análise comparativa entre o romance *Ema*, de Maria Teresa Horta, e *Jin Suo Ji* (*A Canga Dourada*), de Eileen Chang. Publicado pela primeira

¹⁹⁰ Nota sobre o título da obra: A escolha do título *A Canga Dourada* para a tradução de *Jin Suo Ji* foi inspirada pela versão inglesa, *The Golden Cangue*, traduzida pela própria Eileen Chang. Embora este título facilite a compreensão do seu sentido simbólico, no original chinês, “jin suo” refere-se literalmente a um cadeado de ouro. Trata-se de um objeto que, apesar de ser feito de ouro e revestido de brilho e valor material, não deixa de ser um instrumento de aprisionamento. A imagem do cadeado simboliza de forma contundente como a vida da protagonista estava completamente trancada e limitada que a impediam de exercer qualquer liberdade real.

vez em 1984, *Ema* mantém o estilo feminista que caracteriza a autora, explorando temas como o pensamento, o corpo e o desejo das mulheres, assim como a opressão exercida sobre elas pela sociedade patriarcal. Na sua escrita, o romance não surge apenas como uma forma de contar histórias, mas como um modo de expressar a experiência feminina e de criar um espaço de resistência face ao silêncio e à invisibilidade. Com uma estrutura narrativa marcada pelo fluxo de consciência e pela fragmentação, a obra retrata um ambiente familiar fechado e dominado pelo poder masculino, onde as mulheres (avó, mãe e filha), que partilham o mesmo nome, vivem um cotidiano sufocante e doloroso.

O romance narra a história de “Ema” em terceira pessoa, intercalando alguns fragmentos em primeira pessoa, sempre isolados em páginas próprias e assinalados por parênteses no início e no fim. Estes fragmentos encontram-se nas páginas 12-13, 17-18, 25, 37-38, 60-61, 77-78, 88-89, 94, 102, 105-107, 111, 116-117, 126, 133-135 e 143. Apesar de a protagonista ser sempre designada como “Ema” ao longo de toda a narrativa, esta figura não corresponde a uma única personagem, mas sim a uma existência plural, que atravessa pelo menos três gerações de mulheres — e talvez mais. Todas elas surgem sob o nome de “Ema” e percorrem trajetórias que, em certa medida, apresentam ciclos semelhantes: a opressão pelo sistema patriarcal e o aprisionamento no espaço do casamento e da família. A narrativa não se desenvolve de forma linear, mas de maneira fragmentada, composta por episódios que, em muitos casos, se revelam surpreendentemente semelhantes.

No entanto, essas “semelhanças” não correspondem a uma repetição simples. Embora certos episódios se repitam com grande semelhança — como as cenas de Natal ou de violação conjugal — e contenham diversas vezes longos trechos quase idênticos, há pequenos indícios que revelam tratar-se de pelo menos três protagonistas diferentes. A título de exemplo, podemos citar as descrições físicas: na página 45, “o seu cabelo quase negro”; nas páginas 46 e 52, “os cabelos louros”; na página 58, “bandós acobreados quase negros”; e, na página 121, “o cabelo cortado curto, crespo, do tom do cobre fechado”. Estes detalhes sugerem que, em cada uma dessas sequências aparentemente repetitivas, a figura central não é a mesma.

Para além disso, as experiências e escolhas de cada geração de “Ema” diferenciam-se subtilmente. Em percursos marcados por acontecimentos semelhantes, tornam-se visíveis diferenças que exigem uma leitura atenta. A avó Ema opta por planejar a própria morte às mãos do marido e acaba por ser morta por ele. A mãe Ema tenta suicidar-se, mas fracassa; é então considerada louca e internada compulsivamente no hospital, onde permanece privada de liberdade. A filha Ema, por sua vez, planeia matar o marido, rompendo de forma radical e extrema com o destino herdado, num gesto que simboliza a recusa e a rutura do ciclo trágico entre gerações. Com este ato, não só se quebra o padrão opressivo do qual as antecessoras não conseguiram libertar-se, como também se redefine o nome “Ema”, agora associado a uma nova possibilidade de agência e de subjetividade.

No romance, as protagonistas da narrativa partilham não apenas o mesmo nome, mas também destinos e identidades que se entrelaçam de forma tão profunda que se tornam quase indistinguíveis. Neste universo familiar, as figuras masculinas assumem o papel de guardiões da ordem doméstica e moral. Para além disso, representam também a apropriação e o controlo do corpo feminino. Ao mesmo tempo, as mulheres são privadas de um espaço próprio para desenvolver uma consciência individual. São empurradas para um destino marcado pelo silêncio e pela obediência, moldado por normas sociais rígidas e cristalizadas. Sob o domínio dos homens, elas sofrem continuamente controlo psicológico e violência física, como a proibição de ler ou o abuso sexual pelos seus maridos. Neste espaço opressivo dominado pelo patriarcado, as mulheres são reduzidas a existências moldada pela submissão absoluta à vontade masculina, enquanto os papéis de género se mantêm rigidamente definidos e intransponíveis. As fronteiras entre os géneros são claramente definidas, colocando-os numa relação quase totalmente oposta.

A filha Ema, a personagem mais central do livro, possui muitas características: inteligente, sensível, deseja a liberdade e tem uma forte consciência de si própria. Numa estrutura social fechada, numa família controlada por homens e limitada pelas regras do casamento, ela luta constantemente contra as forças. Deseja o amor, o controlo sobre o seu próprio corpo, o conhecimento e a realização pessoal. A sua busca por

identidade, marcada pela dor e pela insubmissão, desenrola-se num ambiente hostil onde o “eu” feminino parece não ter lugar. No entanto, é precisamente nesse contexto que Ema encontra, ainda que de forma extrema, uma via de rutura: ao matar o marido, rompe com o destino repetitivo e sufocante associado à “Ema”.

No confronto com os poderes instituídos do género, Horta reconfigura a memória de uma geração das mulheres marcadas por uma violência estrutural — física e espiritual —, revela de forma incisiva o silenciamento e a repressão das mulheres que enraizados profundamente nas estruturas sociais e, oferece-lhes, através da literatura, um espaço de expressão e afirmação. A obra retrata com intensidade emocional os seus corpos e vivências interiores, revelando não só a opressão que enfrentaram sob o regime patriarcal, mas também os seus gestos de resistência, o anseio por liberdade e a luta pela reconstrução da identidade própria. Trata-se de um romance de grande densidade emocional, construído com um olhar atento às personagens, e atravessado por uma forte crítica ao poder patriarcal, afirmando-se, assim, como um texto marcadamente feminista.

Jin Suo Ji (A Canga Dourada) foi publicado pela primeira vez em 1943. Entre todas as obras de Eileen Chang, esta é talvez a que mais elogios recebeu por parte da crítica literária, sendo considerada uma das suas criações mais completas, tanto a nível estilístico como temático. A forma como esta novela foi recebida ao longo do tempo já foi discutida na secção 3.3, por isso não voltarei a desenvolver esse ponto aqui.

A história acompanha a transformação interior de Cao Qiqiao, uma mulher que nasce numa família modesta de pequenos comerciantes. O seu irmão, movido pelos benefícios, casa-a com um membro de uma família rica — um jovem com deficiência física, praticamente incapaz de ter uma vida conjugal normal. Dentro daquela casa, Cao Qiqiao é desprezada pela sua origem e encontra-se presa a um casamento que não lhe proporciona nem conforto emocional nem satisfação física. Sozinha, sem ninguém que a compreenda ou defenda, vê-se obrigada a endurecer: luta ferozmente para garantir o controlo dos bens do marido e do filho, mas ao mesmo tempo carrega uma frustração profunda, ligada ao desejo, ao afeto e à ausência de escape para as suas emoções. Aos poucos, este ambiente sufocante vai distorcendo a sua personalidade. Ela torna-se

amargurada, agressiva e vingativa, chegando ao ponto de destruir a vida dos próprios filhos.

Ao contar esta história, Eileen Chang rompe com os modelos tradicionais da literatura, ao retratar uma mulher que enlouquece e acaba por se tornar destrutiva para todos os que lhe são mais próximos. Através desta personagem, a autora mostra como a sociedade e o ambiente da vida da época podia esmagar qualquer vestígio de ternura ou humanidade numa mulher, transformando-a numa figura sombria. Desde o seu lançamento, *Jin Suo Ji* causou grande impacto e continua a ser considerada uma das obras mais influentes da literatura moderna chinesa.

Apesar das diferenças marcadas na construção das personagens e nas formas de expressão utilizadas, *Ema* e *Jin Suo Ji (A Canga Dourada)* revelam uma profunda convergência no que diz respeito às intenções das autoras e à crítica feminista subjacente. As protagonistas de *Ema*, em especial a filha Ema, percorrem um caminho de desejo consciente de rutura com a ordem patriarcal. A leitura clandestina, a escrita da carta e, por fim, o assassinato do marido, todos configuram atos que revelam uma clara consciência de género e uma vontade e tentativa de se libertar da opressão masculina. Já Cao Qiqiao, em *Jin Suo Ji*, nunca chega a reconhecer plenamente as raízes do seu sofrimento. A forma de resistência de Cao Qiqiao distingue-se daquela de Ema, que é ativa e marcada por uma consciência clara, tentando romper com as regras que a aprisionam. Ela mergulha passiva e inconsciente, pouco a pouco, num ciclo de repressão, delírio e autodestruição. À primeira vista, as duas personagens parecem caminhar em direções opostas: uma desafia a ordem estabelecida, a outra desfaz-se dentro dela, deformada pelas forças que a dominam. Contudo, ambas são moldadas por estruturas sociais que anulam o desejo, os afetos e a liberdade feminina. Nesse sentido, as duas obras dialogam através de um mesmo eixo temático: a denúncia das restrições impostas às mulheres e a exploração das consequências psíquicas e existenciais desse regime opressivo.

Assim, as diferenças ao nível da caracterização das protagonistas não invalidam a possibilidade de comparação entre as duas obras. Pelo contrário, ao transferirmos o foco da consciência individual das personagens para a consciência crítica inscrita nos

textos, torna-se possível reconhecer que, embora Cao Qiqiao não manifeste uma consciência feminista como Ema, a autora mobiliza a sua trajetória de destruição e loucura como forma profundamente de denunciar as estruturas opressivas do sistema patriarcal. Isso sugere que o despertar da consciência feminina que apresentam nos textos não precisa, necessariamente, traduzir-se sempre em ações conscientes ou intencionais das personagens, como as cartas ou o assassinio do marido em *Ema*, também pode surgir sob a forma de colapso, ruína e tragédia.

Ema representa, assim, uma figura de resistência intencional, enquanto Cao Qiqiao encarna o sujeito feminino esmagado pelas forças normativas que regulam e anulam a sua existência. Ambas traçam, por vias distintas, os contornos extremos da experiência feminina sob o domínio patriarcal. Além disso, os textos também utilizam algumas estratégias semelhantes: centram-se nas experiências e descrição interior das mulheres, expõem as estruturas opressivas do casamento, da sexualidade e da família, e mostram como, nos contextos extremos, a subjetividade feminina pode ser distorcida até ao ponto do colapso.

Sob uma perspectiva da literatura comparada, a possibilidade de comparação entre as obras não depende da existência de níveis equivalentes de consciência subjetiva nas protagonistas, nem se limita às modalidades da sua atuação. O que verdadeiramente estabelece uma ligação entre *Ema* e *Jin Suo Ji* é a intenção crítica partilhada pelas autoras. A resistência de Ema é explícita e visível; já a loucura de Cao Qiqiao constitui também uma forma poderosa de denúncia. Ambas encarnam, à sua maneira, as figuras da “mulher louca” — não como categoria clínica, mas como expressão da subjetividade feminina silenciada e deslocada num sistema opressivo. As duas obras acabam por apontar para uma mesma constatação: no interior da ordem patriarcal, às mulheres raramente se oferece uma saída real. Qualquer tentativa de resistência, por mais legítima que seja, parece inevitavelmente condenada ao sofrimento, à exclusão ou à tragédia.

As autoras colocam, de forma incisiva, uma questão central: quando as mulheres são privadas de uma linguagem socialmente legitimada, poderão a loucura, o silêncio ou a destruição funcionar como formas alternativas de protesto? A loucura, recorrente

na literatura de autoria feminina, não se apresenta aqui como simples colapso mental, mas como um modo possível de expressão quando a linguagem falha. Seja na destruição final de Ema ou na deterioração progressiva de Cao Qiqiao, a loucura funciona como metáfora do limite: um lugar onde o sujeito feminino, negado pelo discurso dominante, reivindica ainda assim a sua existência. Apesar das diferenças na construção das personagens, ambas as autoras recorrem à literatura como instrumento de revelação e crítica das violências estruturais que moldam os destinos das mulheres. As duas obras levantam uma questão essencial: quando o discurso social silencia o desejo feminino, será a destruição a única forma possível de resistência?

Apesar de nascerem em contextos culturais e históricos diferentes, as duas obras centram-se nas condições difíceis das mulheres numa sociedade patriarcal. Com estilos narrativos próprios e estratégias literárias singulares, as duas autoras dão vida a personagens femininas que, pouco a pouco, perdem o equilíbrio emocional e passam a apresentar comportamentos vistos como “fora do normal”. Através dessas figuras, revelam com intensidade os danos profundos que a opressão patriarcal causa ao corpo e à mente das mulheres. As obras funcionam, assim, como uma crítica contundente à hipocrisia da ordem social regida por valores masculinos.

É importante referir que, inicialmente, a obra escolhida para comparar com *Ema* era *Yuan Nv (A mulher amargurada)*, publicada por Eileen Chang em 1966. Este romance é uma reescrita e ampliação de *Jin Suo Ji (A Canga Dourada)*. No entanto, decidiu-se optar pela versão original da história para esta análise comparativa, por várias razões. Em primeiro lugar, embora exista um intervalo considerável entre as datas de publicação de *Jin Suo Ji* e *Ema*, o universo retratado nas duas obras continua comparável. Ambos retratam formas de opressão e destruição das mulheres no sistema patriarcal —uma realidade que se manteve relativamente constante no século XX. Além disso, as duas obras concentram-se na vivência feminina, quase sem contextualização histórica.

Em segundo lugar, a “loucura” da protagonista reescrita em *Yuan Nv*, Chai Yindi, é menos marcante. A própria autora afirmou que Cao Qiqiao, protagonista de *Jin Suo Ji*, era uma personagem verdadeiramente “louca”, “sem limites”, uma figura levada ao

extremo. A intensidade emocional e o caráter extremo desta personagem aproximam-na mais de Ema, tornando a comparação entre ambas mais adequada.

*Apesar de tudo, a humanidade continuou a viver, o que demonstra que, mesmo na loucura, ainda se mantém dentro de certos limites. É por isso que, nos meus romances, com exceção de Cao Qiqiao em Jin Suo Ji (A Canga Dourada), todos os personagens são incompletos.*¹⁹¹

Em terceiro lugar, a obra *Yuan Nv* não inclui a personagem Chang'an, a filha de Cao Qiqiao, que presente em *Jin Suo Ji*. Esta ausência torna a estrutura narrativa mais coesa, mas também enfraquece o impacto e a intensidade trágica da história. Assim, *Jin Suo Ji*, com a sua intensidade e exagero, combina melhor com a proposta de análise de *Ema*, cuja escrita também é marcada por dramatismo e conflito interior. Esta escolha permite destacar mais claramente o sofrimento feminino e a crítica à estrutura patriarcal. Além disso, *Jin Suo Ji* é amplamente reconhecida como uma das críticas mais profundas de Eileen Chang ao patriarcado tradicional, sendo uma obra de grande impacto e importância na literatura moderna chinesa. Por isso, é também mais representativa e valiosa do ponto de vista acadêmico.

Então, com base na construção das figuras femininas “loucas” e na crítica ao patriarcado presente em ambas as narrativas, este capítulo escolhe *Ema* e *Jin Suo Ji (A Canga Dourada)* como textos principais para comparação. Em *Jin Suo Ji*, o retrato psicológico de Cao Qiqiao mostra como o sistema tradicional — através do casamento, da família e do sistema moral — pode destruir lenta e profundamente uma mulher, levando-a da condição de vítima à de alguém que destrói os outros. Esta passagem da “vítima” à “louca” tem fortes paralelismos com a trajetória de Ema e serve de base sólida para o estudo comparativo centrado na “loucura” como forma de resistência.

Num olhar contemporâneo e feminista, as figuras femininas “loucas” destas duas obras podem ser vistas não só como vítimas das regras patriarcais, mas também como

¹⁹¹ Versão original: 这些年来，人类到底也这么生活了下来，可见疯狂是疯狂，还是有分寸的。所以我的小说里，除了《金锁记》里的曹七巧，全是些不彻底的人物。 [Extraído do capítulo *Zi Ji De Wen Zhang (Obras Que me Pertencem)* de Liu Yan (*Rumores*)] (Zhang, 2019)

formas silenciosas de resistência, ainda que marcadas pela autodestruição. Comparar as duas obras permite, assim, explorar tanto as semelhanças como as diferenças entre experiências femininas nos contextos culturais distintos, e contribui para uma melhor compreensão da “loucura” como estratégia de contestação feminina.

5.2. A condição das mulheres no casamento patriarcal

5.2.1. Casamento arranjado: A opressão das mulheres pelas normas morais tradicionais

Nas sociedades patriarcais, o casamento e as normas de gênero funcionavam como mecanismos centrais de controlo e subjugação das mulheres. Na China daquela época, por exemplo, as uniões eram geralmente arranjadas pelos pais, que davam prioridade à posição social e aos interesses da família, relegando os sentimentos dos futuros cônjuges para segundo plano. O casamento arranjado, como uma das manifestações mais visíveis dessa ordem patriarcal, colocava a mulher numa condição de submissão, impedindo-a de fazer escolhas sobre o seu próprio destino afetivo. Esta prática evidencia não só a ausência de autonomia das mulheres, mas também o modo como os valores morais tradicionais, sustentados por uma lógica patriarcal, impunham regras severas sobre o corpo feminino e sobre a expressão das suas emoções.

Além disso, as rígidas normas de moral sexual e o ideal de castidade impunham mais um conjunto de restrições às mulheres. Neste contexto patriarcal, o casamento tende a tornar-se um espaço de apagamento das mulheres. Confrontadas com relações sem afeto e distâncias emocionais profundas, as mulheres perdem progressivamente a identidade e existência individual, tornando-se vítimas silenciosas da ordem construída para servir os interesses masculinos. Esta forma de opressão e controlo leva muitas vezes as mulheres a situações extremas, nas quais, mergulhadas num estado de isolamento e desamparo, acabam por se submeter por completo, tornando-se cúmplices do patriarcado, ou, em contrapartida, optam por formas de resistência radicais.

Em *Jin Suo Ji (A Canga Dourada)*, a protagonista Cao Qiqiao, é forçada, dentro desse sistema, a casar-se com um homem com deficiência física rico, incapaz de lhe proporcionar apoio emocional ou uma vida conjugal normal. Já em *Ema*, também se observam episódios que revelam a ausência de autonomia das mulheres no casamento, bem como a impotência e revolta feminina face ao controlo patriarcal.

Depois, como dizia meu pai, ninguém queria casar com a filha de uma louca.

Perigo de testemunho passado de mãe para filha.

Destino?

Mas eu era um bom partido e tu não te importaste. - <Faço todos os sacrifícios por ela, afinal sempre é minha filha>, falou-te um dia meu pai enquanto eu vos escutava do lado de fora da porta do seu escritório.

O escritório dele ou o teu escritório, que diferença faz? Do lado de fora de um e de outro escutei um e outro tremendo de medo e de amor.

De raiva (Horta, 2017, p.110).

Num momento de tristeza e revolta, Ema confronta o marido com uma pergunta carregada de dor: “Será que o meu pai te pagou para que casasses comigo (Horta, 2017, p.108)?” Ao fazê-lo, ela reconhece que a imagem de um companheiro carinhoso e atento não passa de uma ilusão; o que realmente existe é frieza e indiferença. Esta interrogação sarcástica, exprime uma tomada de consciência amarga. Pode também ser lida como uma insinuação mais sombria: Ema sugere, ou ironicamente revela, que o casamento em que se encontra não foi fruto de escolha ou afeto, mas de uma transação — e que ela própria foi tratada como um bem a ser entregue, como uma “propriedade” ou “responsabilidade” transferida. A sua pergunta levanta, assim, o véu sobre a lógica de alianças patriarcais: ela não foi amada, foi simplesmente colocada nesse lugar, como uma peça a mais na engrenagem do poder.

Esse sentimento de mercantilização e abandono é reforçado por outra fala que aparece mais à frente: “Faço todos os sacrifícios por ela, afinal sempre é minha filha (Horta, 2017, p.110).” À primeira vista, esta frase dita pelo pai ao genro parece sinal de cuidado e sacrifício. No entanto, revela, na verdade, a sua intenção de “passar adiante”

um encargo. Ema, que escuta essa conversa às escondidas do lado de fora do escritório, não sente apenas a dor da traição, mas a profunda impotência de quem foi transformada em objeto e destinada sem qualquer voz.

Entre o espaço do pai e o do marido — dois núcleos de poder —, Ema encontra-se do lado de fora, excluída da esfera de decisão e autoridade simbolizada pelo “escritório”. Ela permanece sempre à margem, reduzida à condição de ouvinte daquilo que outros decidem sobre o seu destino. O medo, a raiva e o amor que se entrelaçam nesse momento de escuta clandestina condensam a experiência de uma vida marcada pela ausência de agência e pela impossibilidade de escolha.

Em *Jin Suo Ji (A Canga Dourada)*, quando o irmão e a cunhada vieram visitar Qiqiao, a conversa entre deles foi cheia de confrontos. As acusações de Qiqiao ao irmão expõem a raiva e o desespero por ter perdido o direito de decidir a própria vida. O marido dela era uma pessoa com deficiência, totalmente incapaz de cuidar de si mesmo. Este casamento, claramente, não foi resultado da sua vontade, mas sim uma imposição da família, motivada por interesses e pela preocupação com a aparência social.

Qiqiao disse com a voz trémula: “Também não é de admirar que ele não diga nada — com que cara viria ver-me?” E voltando-se para o irmão: “Pensei que nunca mais virias aqui! Foste tu que acabaste comigo. Foste embora como se nada fosse, mas eu fiquei. Tu nunca te importaste se eu estava viva ou morta.” Cao Danian¹⁹² respondeu: “Mas o que estás a dizer? Isso eu até aceito de outras pessoas, mas de ti? Se não me defendes, a tua imagem também não fica nada boa.”

Qiqiao retrucou: “Mesmo calada, não consigo impedir os outros de falarem. Foi por tua causa que fiquei doente de raiva. E depois de tudo isso, ainda queres calar-me?” A cunhada interveio rapidamente: “A culpa foi dele, foi dele! A menina sofreu muito. E essa nem foi a única injustiça que sofreu. De qualquer forma, aguenta só mais um pouco,

¹⁹² Cao Danian (曹大年), irmão de Cao Qiqiao. Na versão inglesa, o nome aparece como Ts’ao Ta-nien.

um dia as coisas vão melhorar.” As palavras “essa nem foi a única injustiça que sofreu” atingiram Qiqiao em cheio. Ela começou a chorar baixinho, e a cunhada, nervosa, levantou logo a mão e começou a agita-la, murmurando: “Cuidado, não acordem o Gu-ye¹⁹³.”¹⁹⁴

A reação de Qiqiao mostra com clareza que, depois de ter sido forçada a casar com um homem com deficiência, acabou por adoecer de tanto sofrimento, num estado em que o corpo e a mente já estavam à beira do colapso. As palavras da cunhada, ainda que bem-intencionadas, acabam por expor a naturalização da injustiça: as mulheres, mesmo em face de tanta opressão, são ensinadas a calar, a suportar e a esperar, indefinidamente, por um “dia de libertação” que raramente chega. O caso de Qiqiao não é isolado. Para além do seu próprio casamento, outras passagens da narrativa — como quando Qiqiao convence a sogra a casar a cunhada, a irmã do marido, Jiang Yunze, ou quando ela mesma organiza os casamentos dos filhos — mostram claramente como, naquela época, o casamento era decidido pelos pais, sem que houvesse espaço para a vontade individual.

Dentro das normas tradicionais e das estruturas familiares da época, era comum tratar o casamento feminino como uma transação para obtenção de benefícios. Neste sistema, Qiqiao, uma mulher inicialmente normal e inocente, era progressivamente empurrada para a distorção e a loucura, até se transformar numa figura cruel, até mesmo monstruosa. Isso apresenta não apenas uma tragédia individual, mas também

¹⁹³ Gu-ye (Ku-yeh), é um termo de tratamento tradicional chinês utilizado para se referir ao genro da família, ou seja, ao marido da filha. No contexto de *Jin Suo Ji (A Canga Dourada)*, designa o marido de Cao Qiqiao. Na tradução inglesa, o termo é mantido em transcrição fonética (Ku-yeh), de modo a preservar o valor cultural e relacional da expressão original em chinês.

¹⁹⁴ Versão original: 七巧颤声道: “也不怪他没有话——他哪儿有脸来见我!” 又向她哥哥道: “我只道你这一辈子不打算上门了! 你害得我! 你扔崩一走, 我可走不了。你也不顾我的死活。” 曹大年道: “这是什么话? 旁人这么说还罢了, 你也这么说! 你不替我遮盖遮盖, 你自己脸上也不见得光鲜。” 七巧道: “我不说, 我可禁不住人家不说。就为你, 我气出了一身病在这里。今日之下, 亏你还拿这话来堵我!” 她嫂子忙道: “是他的不是, 是他的不是! 姑娘受了委屈了。姑娘受委屈也不止这一件, 好歹忍着罢, 总有个出头之日。” 她嫂子那句“姑娘受的委屈也不止这一件”的话却深深打进她心坎儿里去。七巧哀哀哭了起来, 急得她嫂子直摇手道: “看吵醒了姑爷 (Zhang, 2019)”

uma expressão da violência e da alienação que o sistema matrimonial feudal impunha às mulheres.

5.2.2. Isolamento e desespero: o silêncio imposto às mulheres na estrutura familiar

A partir do episódio anterior retratado em *Jin Suo Ji*, em que Qiqiao tenta expressar o seu sofrimento, mas é desencorajada pela família, também se percebe que, as mulheres tinham pouco espaço para se expressar dentro da estrutura familiar tradicional. Os familiares evitam o assunto e dissuadem Qiqiao com conselhos evasivos. Dizem-lhe para “esconder” e “aguentar”, o que revela a lógica patriarcal profundamente enraizada na época: as queixas das mulheres não deviam ser ditas em voz alta, mas deviam suportados em silêncio, em nome do “sacrifício” e do bem da família. O irmão evita encará-la, e a cunhada, embora mostre alguma compaixão, procura abafar o que ela sente com a promessa vaga de que “um dia as coisas vão melhorar” — o que, na prática, é apenas um pedido para que continue a suportar tudo em silêncio. Esse ambiente sufocante tira de Qiqiao qualquer possibilidade de expressão ou resistência, deixando-a isolada, sem saída e completamente desamparada.

Essa situação de isolamento e desamparo também surge diversas vezes em *Ema*. Diante das ameaças do marido, ninguém apoiou Ema, nem mesmo a sua mãe. Num estado de impotência, ela mergulhava repetidamente no desespero e no ódio.

— *Vais fazer como eu quero. Quanto mais te defendes de mim, melhor ainda sabe.*

Ela lembra-se do sorriso, do olhar conivente dos outros. Mesmo de sua mãe e tem medo. Medo fundo que se funde no desejo dos olhos dele.

Como ele lhe repugna! Como o odeia!

— *Deixa! Vá! Deixa! Não queres ser minha mas à força ainda é melhor*
(Horta, 2017, p.20)!

Muitas vezes, esse desamparo e desespero vinham da mãe. Quando Ema, tomada pelo ódio e pela repulsa, foi definhando e adoecendo, a mãe ainda a lembrava: “Mas foi um casamento de amor (Horta, 2017, p.38)”.

<Mas foi um casamento de amor>, lembrou-me minha mãe ao ver-me definhada e febril, o ódio a deixar passar o seu fluido onde eu mergulhava tardes, manhãs inteiras a lutar contra uma febre pertinaz, os vômitos a sacudirem-me o corpo (Horta, 2017, p. 38).

Após uma experiência sexual dolorosa, Ema tentou procurar a mãe, disse-lhe sobre a violência e a humilhação que sofria do marido, e falar da dor que não conseguia aliviar. Ela queria ser compreendida e apoiada. No entanto, o seu pedido não foi atendido. A mãe, a pessoa mais próxima e em quem mais confiava, não só não lhe deu nenhum consolo ou ajuda, como ainda a aconselhou, com frieza e até ironia, a aceitar a realidade e aprender a calar-se.

— Que mal tem? É homem!

A mãe sorri troçando. E o coração de Ema pára de bater por segundos.

De medo.

A quem deve então pedir auxílio?

— Mas eu tenho nojo!

— O nojo calca-se. Aprenda a disfarçar.

A quem deverá pedir auxílio? — Recomeça a bordar calada sob o olhar vigilante da mãe.

Não poderá então contar com ninguém.

Nunca (Horta, 2017, pp.46-47)?

Diante do pedido de ajuda da filha, a mãe limitou-se a olhar com indiferença, chegando mesmo a aconselhá-la a suportar a situação. Depois de perceber que o seu desabafo e a sua tentativa de buscar abrigo não surtiram efeito, Ema tomou consciência de que a mãe não só era incapaz de ser sua aliada, como fazia parte do próprio mecanismo de opressão. O choque provocado por esse diálogo lançou Ema num profundo desespero. Após falhar na tentativa de obter ajuda, imersa no isolamento e

no desamparo, ela foi-se apercebendo de que, dentro desse sistema, as mulheres quase não dispunham de nenhuma força em que pudessem confiar.

Por fim, voltou a bordar em silêncio, aparentando, como a mãe, ter interiorizado o descontentamento e a dor numa obediência muda. No entanto, ao perceber que não podia contar com ninguém, algo já começava a mudar no seu interior — mudança que viria a ser um dos fatores decisivos para a série de atos de resistência extrema que realizaria mais tarde, incluindo o assassinato do marido. Além disso, o gesto de “bordar”, que não aparece apenas neste momento, mas se repete ao longo de todo o romance, não é apenas uma ação quotidiana. Ele simboliza o processo de aprendizagem da docilidade e da resignação a que as mulheres são submetidas — algo que, por ora, não será aqui desenvolvido em detalhe.

5.2.3. Casamento sem amor e mundos separados: a tragédia da mulher na relação conjugal patriarcal

Para além das várias descrições de violência sexual, *Emá* também mostra com frequência a violência emocional que as mulheres sofriam no casamento. À medida que a narrativa avança, a distância entre marido e mulher vai-se tornando cada vez mais evidente, revelando a falta de comunicação e de afeto dentro da relação conjugal. Ao contrário de *Jin Suo Ji*, em que Qiqiao sabia desde o início que o marido, por ser deficiente, nunca seria capaz de criar uma ligação emocional como um homem comum, em *Emá*, pelo menos uma das Emas — ou talvez todas — começou a relação cheia de esperança e amor pelo marido. Elas queriam estar próximas do marido, queriam conversar, criar um vínculo, mas num ambiente marcado pela pressão e pelo silêncio, acabavam por reprimir os próprios sentimentos e duvidar de si mesmas, perguntando-se se tinham o direito de querer isso.

A esperança?

Trémula encosta-se à porta do escritório sem se atrever a fitá-lo.

Quem é ela, afinal, para deste modo o afastar dos livros (Horta, 2017, p. 28)?

A pergunta interior — “A esperança?” — mostrava um desejo misturado com incerteza, como se ela ainda esperasse alguma mudança, mas já não acreditasse muito nela. A palavra “trémula” deixava ver o nervosismo ou o medo, e o fato de ela “sem se atrever a olhá-lo” mostrava a sua insegurança, a sua posição inferior ou a distância afetiva entre os dois. Essa cena revelava uma relação profundamente desigual. Ela queria aproximar-se, mas ao mesmo tempo negava o próprio direito de o fazer. Isso refletia o lugar marginal que muitas mulheres ocupavam nas relações afetivas e na estrutura familiar.

*Deixaria de boa vontade as rosas e correria para os teus braços.
Quantos minutos me darás dos teus cadernos, dos teus livros, dos teus jornais? — mundo que sempre me foi alheio e me continua a estar interdito:
— A ti devem-te é interessar os vestidos. Deixa os livros para mim. É desse modo doce, calado, que eu te quero. E nada mais te peço que a tua quietude. A tua doçura... (Horta, 2017, p.43)*

Nesta passagem, a repressão emocional da protagonista e o seu desejo simultâneo de intimidade e autonomia tornavam-se ainda mais evidentes, revelando uma nova camada de opressão: a exclusão do espaço do saber. Ela estava disposta a deixar para trás o quotidiano — simbolizado pelas “rosas” — para seguir o homem a quem se dirigia: “Deixaria de boa vontade as rosas e correria para os teus braços.” A frase expressava o impulso de ser acolhida, de se aproximar, de partilhar algo mais íntimo. No entanto, esse desejo logo se via confrontado com a frieza da realidade.

A pergunta que ela fazia carregava uma tensão profunda, denunciando a sua exclusão contínua do conhecimento e do espaço público. Ela reconhecia ter sido sempre mantida à margem. Esse “mundo” era mais do que o acesso literal aos livros; representava a exclusão cultural e simbólica das mulheres num sistema em que apenas os homens ocupavam o centro da produção e circulação do saber. As frases “A ti devem-te é interessar os vestidos. Deixa os livros para mim.” trazia em si o discurso patriarcal disfarçado de afeto. Sob uma aparência branda, estabelecia de forma clara a fronteira de género: os vestidos para ela, os livros para ele. Os vestidos simbolizavam o cuidado

com a aparência, o papel social da mulher enquanto objeto decorativo; os livros, por outro lado, representavam o pensamento, o saber e o poder da palavra. Ao dizer-lhe para “deixar os livros para mim”, o marido, na prática, dizia: sê dócil, sê bonita, mas não penses.

As frases seguintes reforçavam ainda mais esse padrão: “É desse modo doce, calado, que eu te quero. E nada mais te peço que a tua quietude. A tua doçura...” A sequência construía uma imagem ideal de mulher submissa, moldada segundo o desejo masculino. Os adjetivos “doce”, “calado”, “quietude” formavam uma imagem de perfeição submissa, uma feminilidade construída à base da renúncia à vontade própria. Era uma forma de apagamento da sua subjetividade, disfarçada de ternura, que revelava uma violência simbólica profunda — a negação completa do direito de ser, pensar e falar.

Esse afastamento emocional e a falta de conexão entre marido e mulher também apareciam em *Jin Suo Ji*. Na grande família retratado no romance, as vítimas dos casamentos arranjados pelo sistema patriarcal não eram apenas Qiqiao, forçada a casar-se com o segundo filho, que era deficiente. A esposa do terceiro filho, Jiang Jize — Lanxian — também era uma dessas vítimas dessa tradição, que presas a um casamento sem escolha. Depois do casamento, Jiang Jize continuava a levar uma vida desregrada: frequentava teatros, mantinha relações com amantes e prostitutas, gastava a fortuna da família em prazeres e vícios, e tinha uma relação ambígua com Qiqiao, a própria cunhada.

Numa cena em que ele vai atrás de Qiqiao, fingindo abrir o coração para ela, Qiqiao perguntou como estava a esposa dele:

Embora ele não lhe pedisse dinheiro diretamente, sempre que a conversa tocava em questões financeiras, Qiqiao sentia algum risco e mudava de assunto: “A terceira irmã está bem? As dores nos rins voltaram a incomodá-la ultimamente?”

Jize sorriu e respondeu: “Faz tempo que nem vejo o rosto dela.”

Qiqiao disse: “Como assim? Tiveram alguma briga?”

Jize riu: “Nem por isso. Na verdade, já faz tempo que nem discutimos. Quando somos obrigados a trocar algumas palavras, já é muito. Brigar, então? Nem temos tempo nem vontade para isso.”¹⁹⁵

(...)

Qiqiao virou o rosto e riu friamente: “Quero ver quem acreditaria nisso!”

Jize afastou-se e disse: “É verdade. Como é que você poderia acreditar em mim? Desde que você chegou à nossa casa, eu não conseguia mais ficar lá dentro, só pensava em sair. Antes da sua chegada, eu nem era tão desregrado assim. Mas depois, passei a sair para fugir de você. Quando me casei com Lanxian, piorei ainda mais, porque agora precisava fugir de duas pessoas. Mal começo a falar com você, já fico irritado — você não faz ideia do que sinto por dentro. Quando você é boa comigo, eu sinto pior. Tenho de me controlar. Não posso destruir você por nada. Com tanta gente em casa a vigiar, se descobrirem... eu sou homem, não faria diferença. Mas você, você seria arruinada!”¹⁹⁶

Embora as palavras de Jiang Jize, em que fingia abrir o coração, fossem uma tentativa de enganar Qiqiao para obter dinheiro, aquilo que dizia sobre a sua relação com a esposa, como a ausência de diálogo, a falta de convivência, o afastamento emocional, era, de facto, verdadeiro. Essa descrição, ainda que indireta, refletia a situação comum de muitas mulheres da época: depois do casamento, eram

¹⁹⁵ Versão original: 虽然他不向她哭穷，但凡谈到银钱交易，她总觉得有点危险，便岔了开去道：“三妹妹好么？腰子病近来发过没有？”季泽笑道：“我也有许久没见过她的面了。”七巧道：“这是什么话？你们吵了嘴么？”季泽笑道：“这些时我们倒也没吵过嘴。不得已在一起说两句话，也是难得的，也没那闲情逸致吵嘴。” (Zhang, 2019)

¹⁹⁶ Versão original: 七巧背过脸去淡淡笑道：“我要相信你才怪呢！”季泽便也走开了，道：“不错。你怎么能够相信我？自从你到我家来，我在家一刻也待不住，只想出去。你没来的时候我并没有那么荒唐过，后来那都是为了躲你。娶了兰仙来，我更玩得凶了，为了躲你之外又要躲她。见了你，说不了两句话我就要发脾气——你那儿知道我心里的苦楚？你对我好，我心里更难受——我得管着我自己——我不能平白的坑坏了你，家里人多眼杂，让人知道了，我是个男子汉，还不打紧，你可了不得！” (Zhang, 2019)

frequentemente deixadas de lado e viviam isoladas, ignoradas, sem qualquer intimidade ou partilha com o marido e espaço de expressão dentro da relação conjugal.

Em Ema, também se refletia a condição das mulheres presas em casamentos sem amor e mantidos apenas pelas aparências, marcados pela distância emocional.

Ema põe o fato preto decotado, justo na cintura. Puxa os cabelos sobre a nuca deixando-o tombar em bandós, espécie de canudos a cobrirem-lhe a cara quando se curva atenta, atenta aos desejos dos convidados. Em todo o lado subtilmente a detectar: o copo, o vinho, o talher, o cinzeiro que falta. A fruteira com o seu arranjo de pêssegos e flores.
— *Que elegante,*
falam as pessoas.
— *Tao doce sempre a disfarçar a grosseria dele e as amantes que finge desconhecer. Uma senhora (Horta, 2017, pp.49-50)!*

Esta cena é uma das que decorrem durante o Natal. Após anunciar a gravidez, a narrativa concentrava-se na construção da imagem exterior de Ema: ela apresentava-se perfeitamente arranjada, entrando assim no espaço de representação social que era o “jantar de Natal”. Já não era a mulher ferida, a chorar por dentro, mas sim a dona “atenta aos desejos dos convidados (Horta, 2017, p. 49)”. Durante o jantar, os seus gestos eram precisos e delicados; da escolha dos copos aos talheres, da disposição das frutas à forma de servir — tudo nela expressava “elegância” e “bom gosto”. No entanto, essa “elegância” era, na verdade, uma máscara cuidadosamente construída: uma forma de conter e transformar as emoções, uma resposta ao modelo de feminilidade exigido pelas normas sociais.

As pessoas elogiavam-na: “Que elegante.” Mas a frase seguinte vinha carregada de ironia: “Tão doce sempre a disfarçar a grosseria dele e as amantes que finge desconhecer.” “Uma senhora!” — esta frase, que à primeira vista parecia um elogio, funcionava como uma validação do papel feminino baseado na repressão do eu e na manutenção da harmonia aparente. A infidelidade masculina não era questionada; Ema, por sua vez, não era reconhecida como uma pessoa com sentimentos próprios, mas

como a “esposa ideal”, a “dona exemplar”, a “mulher que não cria problemas”. A sua gravidez, longe de lhe conferir força, era apropriada pelo discurso social como mais uma confirmação do “dever feminino”. A “elegância” dela era uma estratégia de sobrevivência aprendida. O silêncio e a repressão emocional dela eram lidos como “virtudes femininas”. Contudo, a sua aparente compostura não passava, na verdade, de um véu que encobria a violência e a traição masculinas. Esta passagem revelava, de forma clara, como as mulheres esconderam o sofrimento privado sob o sistema patriarcal.

As memórias dolorosas, a sensação constante de desamparo e as ameaças do marido acabaram por levar Ema ao colapso emocional:

Acorda às vezes aos gritos sentada na cama a sobressaltar toda a casa.

Um suor pequeno e frio humedecendo-lhe o corpo, a raiz dos cabelos, a cara.

Depois de acordada grita ainda presa de um pavor surdo que não a larga.

Que não a deixa: pertinaz.

Ele pergunta-lhe impaciente <o que foi, o que foi?> e abana-a um tudo-nada aborrecido do incómodo que ela lhe está a dar.

—Esta mulher é louca,
disse uma das vezes com voz de quem ameaça.

Ela nunca se lembra daquilo que sonha (Horta, 2017, p.26).

Ficava evidente que, num ambiente de total isolamento, o estado psicológico da protagonista se piorava progressivamente sob a repetição diária da violência sexual que lhe causavam repulsa e medo. Ela caía com frequência em pesadelos e acordava a gritar, num estado de pânico. O marido, em vez de lhe oferecer qualquer consolo, reagia com impaciência e irritação: “abana-a um tudo-nada aborrecido do incómodo que ela lhe está a dar.” No fim, toda a sua dor e sofrimento eram resumidos, de forma brutal e desdenhosa, numa só frase: “Esta mulher é louca.”

Porque não reparas em mim? E me deixas adormecida meses inteiros sem a tua atenção. Sem que a tua atenção seja maior do que quando me possuis e logo te vais satisfeito ou me viras as costas e adormeces. Quem sou eu afinal para te afastar dos livros, dos jornais, do teu trabalho? Eu que nada fago nesta casa cheia de criados, rendas, pratas, lilases nas jarras, frutos na mesa e pão doce (Horta, 2017, p.56).

Os livros, os jornais, o trabalho — estas imagens surgiam repetidamente ao longo do romance e compunham um mundo masculino profundamente estranho e inacessível para a protagonista. Frente a esse mundo intelectual e ativo, ela confrontava o espaço doméstico e ornamental: “uma casa cheia de criados, rendas, pratas, lilases nas jarras, frutos na mesa e pão doce”. Um cenário repleto de abundância e beleza estática, mas também de inércia e vazio, que simbolizava a monotonia e o confinamento do universo feminino.

O mundo masculino e o mundo feminino surgiam assim como dois espaços separados e inconciliáveis. O primeiro era marcado pelo saber, pela ação, pelo prestígio; o segundo, pela repetição, pelo silêncio e pela exclusão. A mulher era mantida fora da esfera de produção simbólica e do pensamento, sem direito a intervir ou sequer pertencer a esse espaço. Essa divisão não era apenas prática, mas simbólica e afetiva: revelava a estrutura patriarcal que definia e limitava o lugar da mulher, transformando-a numa presença invisível dentro da própria casa.

As tardes, as manhas por minha conta, disse-te, lembra-te? Deixa que eu saia e saiba o que quero. Ganhar dinheiro não é nenhum mal, pecado. Sufoco nestes quartos, neste luxo dormente. Nesta estagnação de alma e de corpo. E tu bateste-me atirando-me sobre a cama e eu gritei até os criados começarem a rondar inquietos a porta do quarto e tu os mandaste embora aos berros de raiva contra mim: —Não casei contigo para que te ponhas a ganhar a vida como se eu não te pudesse manter. Sou rico. Tens tudo o que desejas não? Precisas de mais dinheiro?

E tiraste a carteira do bolso do casaco a pousar as notas sobre a pequena mesa de mármore junto da porta. Sem as contares: um pequeno maço ali em cima depois de partires (Horta, 2017, pp.56-57).

Este excerto revela mais uma vez, de forma intensa, a frieza emocional que Ema experimentava no casamento, e a luta frustrada pelo direito de controlar a própria vida. A frase “Porque não reparas em mim (Horta, 2017, p.56)?” não é apenas um desabafo emocional, mas também uma interrogação profunda sobre a sua subjetividade ignorada dentro da relação conjugal. Ela diz que ficou “adormecida meses inteiros”, sem receber qualquer atenção verdadeira do marido. O seu corpo era apenas um objeto passivo — possuído e logo esquecido. A atenção dele limitava-se ao momento do prazer sexual; depois disso, virava-se para o lado e adormecia, ignorando por completo a existência da esposa.

Esse desprezo constante levava Ema a questionar a própria identidade: “Quem sou eu?” — uma esposa inativa, confinada a um papel decorativo? Vive numa casa “cheia de criados, rendas, pratas...” — uma abundância que, longe de trazer conforto, representa uma prisão dourada. Isso está em plena sintonia com a intenção literária de *Jin Suo Ji (A Canga Dourada)*. Embora o título em português, *A Canga Dourada*, tenha sido escolhido com base na tradução inglesa feita pela própria Eileen Chang (*The Golden Cangue*), o que facilite a compreensão do seu sentido simbólico, no título original em chinês, “jin suo”, o termo refere-se literalmente a um cadeado de ouro. Trata-se de um objeto que, embora seja de ouro, revestida de riqueza e brilho, não muda a sua essência: continua a ser um instrumento de aprisionamento, que simboliza como a vida da protagonista estava inteiramente trancada dentro dele.

A casa tornava-se uma “gaiola de luxo”, feita de formalidade vazia e silêncio, onde sua alma e corpo se sentem em decomposição. Ela mesma o afirma com clareza perturbadora: “Sufoco nestes quartos, neste luxo dormente. Nesta estagnação de alma e de corpo.” Por isso, Ema formula um pedido claro: “Deixa que eu saia e saiba o que quero.” Ela deseja uma vida própria, quer trabalhar, descobrir o que realmente deseja — mesmo que isso desafie a ilusão de conforto que o marido lhe oferece. Ela não quer

mais ser apenas a “esposa ideal”, o adorno feminino silencioso. Quer conquistar uma forma ativa de existência, reconstruir-se fora do papel passivo que lhe foi imposto.

Mas o que Ema recebeu em troca foi apenas raiva e violência. A reação do marido não foi apenas uma agressão física ao seu corpo, mas também uma tentativa de anular sua vontade e sua identidade. Ele não admitia que ela trabalhasse, porque isso significaria que ela teria alguma autonomia financeira, ou seja, um certo grau de independência. Dentro da lógica masculina de dominação, a independência feminina é interpretada como ameaça. Ele grita: “Não casei contigo para que te ponhas a ganhar a vida”, e atira sobre a mesa um maço de notas, como se fosse um pagamento para silenciá-la, uma lembrança de que ela é uma propriedade, não uma pessoa com desejos próprios.

Através do confronto intenso entre a protagonista e o marido, a autora revelou como o sistema do casamento podia oprimir as mulheres por meio de estruturas económicas, de género e de poder. A negligência, a violência silenciosa e direta sofridas por Ema expuseram uma realidade cruel: mesmo dentro das camadas sociais mais privilegiadas, as mulheres não conseguiam ter liberdade. O desejo dela de trabalhar e de construir uma vida própria foi interpretado como uma ameaça, ou seja, uma traição, à ordem patriarcal. Os seus gritos e a sua luta não foram apenas uma denúncia do marido, mas sim uma contestação de todo um sistema social.

5.3. Os mecanismos de controlo na sociedade patriarcal: pensamento, identidade e relações intergeracionais

Na secção anterior, analisámos de que forma o sistema patriarcal disciplina o corpo e o espírito das mulheres através do casamento e das normas morais tradicionais. Nesta secção, discutiremos os mecanismos de controlo que se estendem para além desses domínios. Em primeiro lugar, esta parte vai analisar de que forma a sociedade patriarcal controla o pensamento das mulheres e apaga a sua consciência individual, através da negação da sua identidade e da eliminação do sentimento de existência própria, bem

como do bloqueio dos caminhos para o conhecimento e o autoconhecimento, como por exemplo, a proibição da leitura.

Em seguida, vai discutir como, sob este mecanismo extremo de controle, a maternidade é distorcida pela realidade trágica de que as mulheres serem reduzidas a meros instrumentos de reprodução para a continuidade da linhagem familiar. Essa distorção gera uma reação em cadeia que leva à dissolução de uma das formas mais íntimas e potencialmente protetoras de aliança feminina: a relação entre mãe e filha. Por fim, esta secção analisará de que forma, sob opressão e disciplina, as mulheres podem passar da condição de vítimas à de agentes de reprodução da violência, perpetuando esse destino trágico nas gerações seguintes, ou, em contrapartida, como romper esse ciclo através da resistência.

5.3.1. A anulação da identidade feminina e o controle mental

Na estrutura social patriarcal, a individualidade feminina tende a ser negada, sendo um dos sinais mais evidentes disso o apagamento e a manipulação do “nome” da mulher. Como marca básica da identidade, o nome deveria expressar a singularidade e o sentimento de existência de cada pessoa. No entanto, em *Ema*, o nome transforma-se num símbolo da dissolução da identidade.

Do ponto de vista da criação literária, “Ema” não é apenas o nome de uma personagem, mas sim um conjunto simbólico que reúne diferentes destinos e formas de resistência dentro da experiência feminina. Já do ponto de vista interno à narrativa, as três gerações de “Emas” partilham o mesmo nome, o que, à primeira vista, parece construir uma linha de continuidade matrilinear. Mas na realidade, esta repetição contribui para diluir e apagar as diferenças individuais e negar a singularidade de cada uma. Esta nomeação não resulta de uma escolha consciente do sujeito, mas sim da decisão de um poder patriarcal — uma força invisível, mas dominante — revelando a posição passiva das mulheres no próprio ato de ser nomeada.

Como recorda a filha Ema da narrativa, o seu nome foi-lhe dado às pressas, logo ao nascer. Não foi um gesto de carinho, mas antes um ato quase cerimonial de categorização, sinal de que, desde o início, estava destinada a encaixar num modelo já definido para as mulheres. A repetição do nome enfraquece a sua função diferenciadora e evocativa, fazendo com que “Ema” evolua para um termo genérico, quase um sinónimo de “mulher”. O nome deixa de ser um marcador pessoal para se tornar uma metáfora repleta de conotação disciplinadora de género: a mulher deixa de ser um “eu” singular para se tornar uma “ela” replicável, herdável, reproduzível.

Para além disso, essa lógica de nomeação repetida contribui para o esbatimento das fronteiras identitárias entre as personagens, comprimindo os indivíduos num destino feminino inescapável. Como revela o próprio romance, nenhuma das três Emas consegue realmente tornar-se sujeito de si mesma, pois são privadas dos recursos fundamentais para a construção de uma identidade individual: o saber (a leitura e a escrita), a autonomia afetiva e o reconhecimento no seio da família. Nesse contexto, o nome “Ema” transforma-se numa marca de destino inevitável – não tanto uma inscrição de identidade, mas antes uma forma de apagamento.

*Ela olha em frente, sentada na cadeira de baloiço: palhinha e madeira
baça, lisa, onde passeia os dedos a deslizarem suaves; as unhas
levemente a arranharem, só no gesto brando, prudente, não vá ficar
alguma marca.*

*<Prudentemente. Não vá ficar alguma marca da tua passagem por
aqui. Algum vestígio.> (Horta, 2017, p.11)*

Este é o início de *Ema*. Trata-se de uma descrição breve, mas profundamente significativa, que revela em camadas o seu estado interior. As palavras “baça” e “lisa” não servem apenas para criar uma imagem visual e tátil — evocam também uma sensação de cansaço emocional, uma existência gasta e esbatida, sem brilho, como se o tempo e o uso tivessem apagado qualquer vitalidade. Neste cenário, o gesto de Ema — as unhas a arranharem levemente a superfície — não pretende, ao que tudo indica, deixar qualquer marca. É um gesto contido, talvez uma tentativa inconsciente de confirmar que ainda está ali, de sentir-se presente, mas sem perturbar, sem se expor.

Esse movimento, no entanto, é rapidamente interrompido por uma voz interior: “Prudentemente. Não vá ficar alguma marca da tua passagem por aqui.” A frase surge em segunda pessoa, como um sussurro interno, ao mesmo tempo íntimo e autoritário — é Ema a vigiar-se a si mesma, mas também é a voz das outras, das gerações anteriores, das normas que aprendeu a incorporar. Esta advertência revela algo mais profundo: a mulher ensinada a não deixar rasto, a não fazer barulho, a não ocupar espaço, o que é uma forma de apagamento, e também um esforço silencioso para não ser notada, para não ser lembrada.

Esta descrição aparentemente imóvel é, na verdade, um retrato condensado do destino das mulheres ao longo de todo o romance. O leve balançar da cadeira de verga sugere uma inquietação interior, uma repetição silenciosa; a textura da madeira delinea um cotidiano feminino marcado pela quietude e pela ausência de brilho. A frase “não vá ficar alguma marca” é, aliás, uma das chaves temáticas do romance: sob uma opressão patriarcal estrutural, às mulheres é retirado até o direito de deixar vestígios. Ensina-se-lhes a falar baixo, a controlar as emoções, a não ocupar espaço, a evitar qualquer forma de expressão. Este medo das “marcas” traduz uma repressão da identidade e um apagamento da memória.

Não é por acaso que esta mesma cena se repete, palavra por palavra, ao longo do romance — nas páginas 11, 39, 67 e 87. Apenas uma mínima variação assinala a passagem do tempo: “a cadeira de baloiço” transforma-se em “a sua cadeira de baloiço”. Fora isso, tudo permanece igual. Esta repetição revela um destino circular, como se a vida das mulheres da família estivesse presa num ciclo que se repete. Sentar-se, tocar a madeira, evitar deixar vestígio — gestos que passam de mãe para filha como um legado de silêncio. Nessas repetições, o corpo feminino não apenas se apaga: ele aprende a desaparecer por vontade própria, como única forma possível de resistência. Não se trata de passividade, mas de uma recusa ativa — a recusa de ser nomeada, definida, capturada pelo olhar alheio.

De forma semelhante, em *A Canga Dourada (Jin Suo Ji)*, de Eileen Chang, o apagamento da identidade feminina manifesta-se também pela ausência do nome próprio. Embora as mulheres tenham seus nomes, este raramente é verdadeiramente

pronunciado no quotidiano. Elas são, na maioria das vezes, tratadas não pelos seus nomes, mas por títulos como “Shao Nainai¹⁹⁷”, “Lao Taitai¹⁹⁸” ou “Tai Tai¹⁹⁹” – designações que refletem a sua pertença a uma estrutura familiar. Estes termos ocultam o nome próprio e fazem com que a identidade feminina dependa inteiramente de uma relação conjugal ou doméstica. Elas não são um “eu” singular, mas a esposa de alguém, a mãe de alguém, a nora de alguém. Este sistema de nomeação dilui progressivamente a individualidade da mulher nas interações sociais, marginalizando-a até ao ponto do esquecimento.

Quer seja as mulheres em *Ema* que, ao longo de gerações, partilham o mesmo nome e acabam por se tornar quase indistintas, quer seja nas personagens femininas de *A Canga Dourada*, cujas nomes próprios se perdem por entre títulos familiares, ambas as obras revelam um mesmo processo: o apagamento sistemático da identidade feminina no contexto patriarcal. Este apagamento, que começa com as normas sociais exteriores, infiltra-se pouco a pouco na perceção que as próprias mulheres têm de si, levando-as a duvidar da sua existência enquanto sujeitos autónomos, reduzindo-as a identidades exclusivamente familiares. No interior deste enquadramento patriarcal, o ato de nomear deixa de ser um simples reconhecimento e torna-se um instrumento de disciplina e de expropriação. À medida que o nome desaparece, desaparece também a individualidade das mulheres, restando apenas a marca do género e a continuidade de um destino familiar pré-estabelecido. Dentro deste sistema de nomeação, a mulher é privada da sua subjetividade e vê-se impedida de romper com o destino que lhe foi socialmente atribuído.

¹⁹⁷ Shao Nainai: 少奶奶 (Jovem senhora), título tradicional usado para se referir à jovem esposa do herdeiro de uma família, isto é, a jovem dona da casa, geralmente associada a um estatuto de autoridade doméstica subordinado ao da sogra.

¹⁹⁸ Lao Taitai: 老太太, designação que se refere à mãe do chefe da família, normalmente a antiga dona da casa.

¹⁹⁹ Tai Tai: 太太, (“Senhora de...” ou “esposa de...”), forma tradicional de tratamento que costuma ser antecedida pelo apelido do marido, usada para se referir à esposa de um homem, por exemplo, “Senhora Wang” (王太太). Esta expressão apaga o nome próprio da mulher e reforça a sua identidade relacional dentro da estrutura conjugal.

Em Ema, para além das numerosas passagens que mostram o controlo do corpo feminino — como a proibição de trabalhar e os episódios de violência sexual —, há também momentos que revelam uma forma mais subtil, mas igualmente opressiva, de controlo: o controlo sobre a esfera mental e espiritual da mulher. Um exemplo disso é a cena em que Ema é apanhada pelo marido a ler o livro dele e é violentamente impedida de continuar. Essa proibição de leitura simboliza o bloqueio forçado do seu caminho para o conhecimento e à construção de uma identidade própria. A ordem — “Proíbo-a que leia (Horta, 2017, p.114)! ” — ilustra com clareza como a ordem patriarcal restringe, sem dificuldade, o direito das mulheres à leitura e à liberdade de pensamento, confinando-as não só fisicamente, mas também espiritualmente e culturalmente.

De forma semelhante, o episódio em que a mãe foi amarrada à cama e internada à força pelo seu marido — ameaça que mais tarde recai também sobre a filha — revela com crueza o controlo absoluto que os homens exercem dentro do casamento, onde as mulheres perdem completamente os seus direitos. Estes episódios, repetidos ao longo da narrativa, revelam uma realidade de perda total de agência feminina: no contexto conjugal, as mulheres são privadas, de forma sistemática, tanto do corpo quanto do espírito. Esse controlo do poder, situado entre a legitimidade concedida aos homens pelo sistema patriarcal e a solidão sem saída vivida pelas mulheres, ergue um muro quase intransponível.

Neste sistema de poder baseado no género, o corpo e o espírito das mulheres encontram-se submetidos a múltiplas formas de normatização. Não se trata apenas de regras institucionais sustentadas pela lei e pela estrutura familiar, mas também de um conjunto de condutas, linguagens e heranças intergeracionais que se interiorizam como um papel feminino “natural”. Esta ordem de género é criada e mantida pelos homens, e algumas mulheres — sobretudo no papel de mães — acabam frequentemente por funcionar como mediadoras dessas mesmas regras de poder. Interiorizam a repressão e a obediência, e transmitem-nas à geração seguinte sob o pretexto de “educar”. Desde a infância até ao casamento, Ema é constantemente chamada a obedecer, a não ultrapassar os limites: desde ser proibida de olhar à sua volta até ser impedida de ler,

essas ordens repetem-se como cláusulas simbólicas que, pouco a pouco, vão construindo uma identidade marcada pela subalternidade e pelo silêncio.

Este sistema patriarcal constrói uma estrutura de poder desigual na relação conjugal e, ao mesmo tempo, corrói os vínculos afetivos entre mulheres, tornando a relação entre mãe e filha cada vez mais frágil até à rutura. Num espaço dominado pelo discurso masculino, as emoções e formas de expressão femininas vão sendo gradualmente comprimidas ou mesmo apagadas. Nem sequer a relação mãe-filha — que deveria ser a mais íntima, a mais capaz de oferecer proteção — escapa aos efeitos desintegradores deste sistema. Contudo, é precisamente nas fissuras criadas por essa opressão e pelo isolamento emocional que se revelam trajetórias distintas: entre Cao Qiqiao e a filha, entre Ema, a mãe e a filha. Entre o papel de vítima, o de reprodutora potencial da opressão, ou o de resistente em luta, estas mulheres percorrem caminhos diferentes. Nas próximas secções, exploraremos de que forma, no interior do sistema patriarcal, as mulheres continuam a reproduzir ciclos de sofrimento ou, pelo contrário, conseguem rasgar brechas nesse ciclo e abrir possibilidades de inversão e superação de um destino trágico.

5.3.2. Maternidade distorcida: opressão reprodutiva e ausência de afeto materno no patriarcado

No contexto patriarcal, a mãe nem sempre ocupa o papel natural de protetora. Submetida a um longo processo de disciplina patriarcal e à experiência da violência, a figura materna acaba por ser ela própria domesticada, interiorizando uma conceção subalterna do papel feminino, e reproduzindo — de forma consciente ou inconsciente — essa estrutura opressiva nas relações intergeracionais. Em outras palavras, a mãe nem sempre se posiciona ao lado da filha; ao contrário, é frequentemente mediadora da ordem patriarcal, perpetuando a opressão e tornando-se parte do próprio mecanismo que a sustenta.

Em *Ema*, quando a filha procura apoio na mãe, encontra frequentemente indiferença e negação. “Que mal tem? É homem (Horta, 2017, p.46)!” — esta resposta

da mãe não acolhe a dor de Ema, antes a silencia com uma afirmação breve e banalizada. Esta frieza não nasce da ignorância, mas sim da conformação de longa data às normas patriarcais. Trata-se de uma aceitação tácita da ideia de que “o comportamento masculino não se discute”, e de uma atitude que considera as emoções femininas como algo que deve ser reprimido. A resposta da mãe revela, por um lado, o fracasso da sua própria resistência — ou a percepção de que resistir é inútil — e, por outro, o desejo de ver a filha adaptar-se rapidamente ao destino que lhe está imposto. O seu silêncio e a sua dureza são, nesse sentido, marcas da rendição e da interiorização da lógica patriarcal.

A tragédia mais profunda, porém, nasce da reprodução intergeracional do trauma. Quando a mãe é incapaz de sustentar a própria dor e opressão, essa dor pode ser inconscientemente transferida para a filha. As reações físicas violentas e a rejeição emocional que Ema manifesta durante a gravidez não são apenas resposta ao sofrimento físico, mas um reflexo do abuso, da humilhação e da opressão de género que carrega. Ao longo do romance, o nascimento da filha surge repetidamente associado ao castigo e sofrimento. Assim, torna-se compreensível a dificuldade de Ema em nutrir amor pela filha. Como revela a carta da avó Ema dirigida a Maria:

“... mas tu sabes eu não consigo amá-lo como uma mãe tem o dever de amar um filho.

Uma filha. E isso é diferente- se o seu nascimento para mais me aumentou ainda o sofrimento bem o sabes. Castigo que ele me infligiu por não ter parido um menino e durante semanas me fechou no quarto que nem minha mãe me deixava ver. De raiva (Horta, 2017, pp.118-119).”

Ao descrever a cena da gravidez de Ema, o texto revela que, embora Ema, à superfície, pareça cumprir o papel de mãe que a sociedade aprova e o marido deseja, o que se manifesta internamente são sentimentos de alienação, náusea, vergonha e contradição.

-Estou grávida:

*Sou o centro do mundo vêem? O meu ventre começa a arredondar-se
perfeitíssimo sob os fatos. Aqui estou cumprindo à espera de um filho.
Filho varão que siga os passos de seu pai e morada e honra.
Nome de passar de geração em geração.
Linhagem de onde Ema se sente excluída, sentada a bordar a pequena
camisa de cambraia.
Do lado das mulheres: a fiarem os dias, a sorrirem e a receberem
maridos em suas camas e amantes a recato da noite.
O marido espera o reconhecimento público da sua generosidade. O
agradecimento. Ema ergue um quase nada a cara e beija com a ponta
dos lábios a sua boca; a aflorar-lhe os lábios, fechando os olhos para
não encontrar os dele. A recordar-se de tudo nauseada, indecisa de si
e do porquê de mais aquela cedência (Horta, 2017, pp.54-55).*

“Sou o centro do mundo, vêem (Horta, 2017, p.54)?” parece, à primeira vista, uma afirmação marcada por orgulho, mas que, na verdade, carrega uma ironia mordaz. O seu corpo muda, a barriga arredonda-se, “perfeitíssima”, mas essa perfeição não é dela. É do filho varão, herdeiro do nome de passar de geração em geração, símbolo da morada e honra da linhagem do pai. O corpo da mulher torna-se, mais uma vez, um instrumento ao serviço do outro — o corpo como veículo da reprodução patriarcal, onde a glória da maternidade, que deveria ser dela, é atribuída ao homem.

Ema, por sua vez, aparece sentada a bordar a pequena camisa de cambraia, remetida ao lugar tradicional da mulher: recatada, submissa, silenciosa. E, nesse momento, sente-se excluída — está fora da linhagem, afastada do centro da transmissão e da nomeação. Ela participa apenas com o corpo, como meio de continuidade; a sua alma é ignorada. A frase seguinte aponta para a condição das mulheres: “Do lado das mulheres: a fiarem os dias, a sorrirem e a receberem maridos em suas camas e amantes a recato da noite.” Não se trata de um quotidiano terno, mas de uma rotina de silêncio, resignação e submissão repetida.

Sente que vai vomitar e corre para o quarto os vômitos a fazerem-lhe estremecer o corpo. A vomitar uma baba amarelada e espessa. Mais nada que uma baba ácida.

Quando acaba senta-se esvaída na borda da cama a limpar a cara das lágrimas, da saliva, do vomitado.

Será assim toda a gravidez como se quisesse deitar o feto pela boca. Como se quisesse abortar deitar fora pela boca o que o resto do corpo guardava.

Aquele filho.

Chegara a odiar a criança antes desta ter nascido. Filho dele gerado entre o desespero e a dor. O nojo.

E o grito sempre adiado.

Por isso vomitava o nojo - sabia. E voltava e voltava a vomitar esvaindo-se cada dia mais definhada.

<Amenina apaga-se...> - dizia-lhe a ama afagando-lhe os ombros magros. <A menina apaga-se.» E a mãe chegava para vaticinar:

<Não vais aguentar o parto.>

E Ema voltava a vomitar cabeça baixa na bacia do quarto. Cheia de esperança.

Cheia de esperança que a mãe tivesse razão (Horta, 2017, p.59).

Ema vomita enquanto chora, o corpo inteiro num estado de colapso. Esta reação física “exagerada” é, na verdade, a manifestação concreta da opressão psicológica profunda. “Será assim toda a gravidez como se quisesse deitar o feto pela boca.” Essa rejeição violenta não é dirigida diretamente à criança, mas sim ao que ela representa: a experiência da violência sexual, a dor, a imposição de uma maternidade forçada. “Chegara a odiar a criança antes desta ter nascido. Filho dele gerado entre o desespero e a dor. O nojo.”

Nesse contexto, o vômito deixa de ser apenas um sintoma físico. Torna-se uma forma de resistência ao corpo que lhe foi imposto, à maternidade que não escolheu, ao destino que não quer viver. É um grito calado que encontra saída através do corpo.

Quando a mãe lhe diz: “Não vais aguentar o parto.”, não está a consolar nem a alertar, mas sim a repetir — com frieza — uma sentença já tantas vezes passada entre mulheres. E Ema, em vez de temer essa previsão, deseja que ela se concretize: “Cheia de esperança que a mãe tivesse razão.” — ela quer morrer no parto. Quer desaparecer com a mesma intensidade com que rejeita a vida que cresce dentro de si. Não porque odeie o filho, mas porque vê nele o prolongamento de tudo o que a violenta e a destrói. A morte parece ser a única saída possível. Não fugir, não lutar — morrer. Terminar com o sofrimento, com a humilhação, com a impotência. O seu corpo vomita enquanto o espírito deseja apagar-se. A rejeição não é apenas do feto, mas da condição imposta: a de esposa, a de mãe, a de mulher moldada por um sistema que a exclui.

Esta descrição mostra o completo colapso de Ema sob o olhar masculino e as expectativas sociais através do nítido contraste entre a aparência luxuosa do Natal e a dor da gravidez. O ato de uma mulher dar à luz deveria originalmente simbolizar a vida e a esperança, mas tornou-se uma reação ao desgosto, à violação e à humilhação.

- *É uma menina.*

- *Não! (Horta, 2017, p.82)*

Ema curvada grita, <não, estão a enganar-me, eu não quero uma filha, oh meu deus>, e cambaleia no meio do quarto tropeçando nas enormes bacias cheias de água quente, nos jarros ainda ferventes, nos panos rasgados de alto a baixo, lençóis para lhe aparar a hemorragia (Horta, 2017, p.82).

Ema grita, <não é verdade, deixe-me ver, meu deus, meu deus ajudai-me>, e apavorada vai tropeçando entontecida, a escutar os passos dele no corredor à espera que lhe levem o filho varão, herdeiro de honras e de nome.

<Deixe-me ver, meu deus oh meu deus, eu quero ver>, baixa Ema a voz, temerosa já que ele a oiça e arranca a menina do colo da avó, febril, enlouquecida.

<Estou louca, estou louca> sabe enquanto caminha com a criança do seu corpo húmido, sujo, peganhento de sangue e líquidos fétidos que lhe correram das entranhas. É a loucura, sim, mas que importa? Que importa mais do que o medo da expressão do seu rosto, quando lhe entregar a filha?

Arranca-a dos braços da avó, pequena coisa mole que vage nas suas mãos quando lhe abre as pernas e a deita na cama, lhe abre as pernas e grita longamente, loucamente, um enorme uivo que todos ouvem aterrados. Um grito que ficou a pairar na casa, a coser-se nas paredes, a entranhar-se nos móveis, dentro da claridade filtrada em azul e rosa nos frascos de cristal sobre o toucador, onde o sol aflora, por segundos louro, as águas-de-colónia. Um grito que ficou a pairar adejante, ofegante, durante imenso tempo.

Aterrador.

A marca da loucura de Ema no sal de casa. No sal das paredes e dos suores da casa.

Depois soluça baixo de joelhos junto à cama sentindo os pequenos pés da filha a tocaram-lhe os cabelos. Menina débil, enfermiça, nua sobre a colcha amarfanhada: racha no começo do fum do ventre. Pequena racha terna que quase não se vê.

Ema soluça em surdina durante muito tempo, enquanto as outras mulheres a fitam aterradas, imóveis (Horta, 2017, pp.83-84).

O nascimento da filha não se torna um ponto de viragem de esperança, mas sim a continuação do trauma. Ema recusa-se a reconhecer a existência da filha, demonstrando um medo e uma repulsa intensos por “dar à luz uma menina” — pois pressente que a filha herdará o seu destino trágico. No episódio de histeria pós-parto, Ema rasga as

pernas da recém-nascida, grita, entra em desespero. Esse gesto extremo não expressa ódio pela criança, mas sim uma confirmação brutal e irreversível do seu próprio destino. A filha torna-se, naquele instante, um espelho das suas próprias cicatrizes — Ema vê nela um reflexo de si mesma: um corpo vulnerável, já marcado pela violência, pela apropriação, pela humilhação.

Ao mesmo tempo, naquele sistema social, o facto de gerar uma menina representa uma falha. Não é o tão desejado herdeiro de honras e de nome. Nem o marido nem a família aplaudem o seu esforço. Ter uma filha, nesse contexto, significa não cumprir o papel que lhe é imposto — é falhar enquanto mulher, enquanto esposa, enquanto reprodutora da linhagem. A rejeição da filha é, por isso, também uma forma de rejeitar o lugar que lhe é destinado: o de instrumento da continuidade de um sistema que a silencia.

Nove meses depois nascera-lhe aquela filha que ela amaldiçoara à nascença. Que ele odiara. Só pele e osso, raquítica.

Que ela rejeitara sem remédio, embora lhe desse do peito o leite agulado e raro que nunca lhe matava a fome.

E a menina chorava dia e noite até Ema lhe ir pegar ao colo, o desprezo, o nojo pregado nos olhos com dois alfinetes-de-ama. Era assim que ela sentia: o nojo e a náusea dentro de si, a perfurarem-lhe o corpo, lado a lado. - O gume afiado da ponta do grande alfinete na carne, hora após hora, a fazer-lhe lembrar aquele parto, aqueles dias seguintes sozinha no enorme quarto a pão e água. A menina a seu lado com aqueles grandes olhos azuis sempre abertos a recusar o sono. Adormecia e acordava e ela sempre fita em si, ambas na mesma cama, lado a lado, a tentarem sobreviver uma à outra.

Mas a menina não se calava nunca e Ema ao terceiro dia acabou por lhe estender o peito, ao comprido na cama, de lado, metendo-lhe apenas o bico castanho do seio na boca escancarada de choro.

Sôfrega a menina mamou aquela aguadilha incolor até se fartar. Mas logo chorou de novo porque aquilo não lhe podia matar a fome.

Ema sabia-o. Mas estendia-lhe outra vez e outra vez o seio só para a deixar de ouvir durante algum tempo.

Presa ao peito da mie com as duas pequenas mãos a criança tentava acalmar a fome. Ema, às vezes, vomitava de nojo (Horta, 2017, pp.127-128).

A descrição da gravidez em *Ema* aparece muitas vezes, o que não só reflete o sofrimento físico da mulher durante a gestação e o parto, mas também mostra a trágica realidade do tratamento das mulheres como instrumentos reprodutivos naquela época. Nove meses depois, nasce a filha — “aquela filha que ela amaldiçoara à nascença”. A linguagem é dura, extrema, mas revela uma verdade fundamental: quando a maternidade não é fruto de uma escolha livre, mas sim resultado da imposição, o chamado “amor materno” deixa de ser algo natural e pode transformar-se num vínculo marcado pela dor, distorcido pelas estruturas que o moldam.

Este trecho começa com uma das imagens mais duras da obra: “Ele entrou nela como era hábito: de um golpe de rins, enterrando-se até ao fundo como quem crava uma faca (Horta, 2017, p.127).” A metáfora anula qualquer possibilidade de desejo ou afeto. A relação sexual é descrita como uma agressão, uma invasão, um gesto que corta, que penetra à força. O corpo de Ema transforma-se num lugar de dor e resistência — ela permanece “imóvel”, não reage, não finge prazer como ele esperava. A sua recusa não é verbal, mas corporal: o silêncio e a imobilidade tornam-se a única forma de resistir à destruição da sua dignidade. Quando tudo acaba, ela “soube” que estava grávida e vomita imediatamente. O vômito não é apenas um reflexo físico — é simbólico. A gravidez, desde o início, não é um gesto de criação, mas a continuação de uma ferida, uma consequência do abuso que o seu corpo não consegue conter.

Mais tarde, quando amamenta, o leite que oferece é “aguado e raro” — não pode “matar a fome”, não alimenta. É um leite vazio, que espelha a falta de afeto, a negação do vínculo. Ela continua a “vomitar de nojo”, como se o próprio ato de alimentar a filha provocasse repulsa. Cumpre o gesto de forma quase mecânica, apenas para calar o choro, não por cuidado ou ligação. A amamentação aqui deixa de ser um momento de ternura: torna-se uma estratégia de sobrevivência, uma forma de silenciar o outro e a si

mesma. A frase “a tentarem sobreviver uma à outra” carrega um poder simbólico imenso — mostra que, entre mãe e filha, não existe uma ligação natural. A mãe não suporta os olhos e o choro da filha; a filha suga sem parar, à procura de algo que não existe. Partilham a mesma cama, mas não o mesmo afeto. Tornam-se fardos uma para a outra. Não se trata de uma relação de cuidado, mas de uma herança de sofrimento que se prolonga através da geração seguinte.

Com uma linguagem incisiva, a autora retrata a rutura que o corpo e o espírito femininos sofrem ao serem empurrados para a maternidade sem escolha. O que Ema vive não é a “transformação simbólica” em mãe, mas sim uma invasão constante do corpo, uma anestesia afetiva, uma ligação negada. Na narrativa tradicional, o processo fisicamente doloroso da gravidez é muitas vezes suavizado ou ignorado. Em *Ema*, no entanto, essa experiência é descrita de forma crua e direta. Para além da dor física, revela-se também o sofrimento psíquico de gerar um filho para um marido que só lhe causa dor, de dar à luz uma criança que não sente como sua, de lidar com o medo visceral de ter uma filha. É um retrato da gravidez não como ato de realização, mas como continuação da violência, da alienação e da submissão. Comparando com *Jin Suo Ji (A Canga Dourada)*, a escrita de Ema sobre a gravidez mostra-se mais direta e abrangente. Ainda assim, a realidade social cruel que via a mulher como máquina de reprodução também está presente na obra de Eileen Chang.

Em *Jin Suo Ji (A Canga Dourada)*, há um momento em que a cunhada pergunta a Qiqiao como teve o filho:

Qiqiao arregaçou a manga e guardou o lenço na pulseira de jade verde, lançando um olhar de soslaio a Lanxian e sorrindo: "Então, a Terceira Irmã acha que tem gente a mais. Se está demasiado cheio para nós, que estamos casados há anos, está naturalmente demasiado cheio para recém-casados como vocês."

Antes que Lanxian pudesse dizer alguma coisa, Daizhen corou, dizendo: "As piadas são piadas, mas há um limite. A Terceira Irmã acabou de chegar. O que é que ela vai pensar de nós?"

Qiqiao limpou os lábios com a ponta do lenço. "Sei que são todas raparigas de famílias respeitáveis. Tentem trocar de lugar comigo — receio que não consigam aguentar nem por uma noite."

Daizhen cuspiu. "Isto é demais. Quanto mais falam, mais impertinentes ficam."

Nisto, Qiqiao aproximou-se e segurou Daizhen pela manga. "Posso jurar... posso jurar pelos últimos três anos... Atrave-se a jurar? Atrave-se a jurar?"

Nem Daizhen conseguiu conter um risinho e depois murmurou: "Como é que teve dois filhos?"

Qiqiao disse: "A sério, nem eu sei como é que as crianças nasceram. Quanto mais penso nisto, menos compreendo."

Daizhen levantou a mão direita e agitou-a de um lado para o outro. "Chega de conversa fiada. Admito que aceite a Terceira Irmã como uma das nossas e sintas-te à vontade para dizer o que quiser, mas a Irmã Yün ainda está aqui. Se ela contar à Velha Senhora mais tarde, vai ter mais do que esperava."²⁰⁰

"A sério, nem eu sei como é que as crianças nasceram. Quanto mais penso nisto, menos compreendo." O tom aparentemente leve e irónico com que Qi Qiao responde não passa de um disfarce — uma forma de lidar com a humilhação que viveu. Para ter filhos, ela foi obrigada a manter uma vida sexual com um homem que “sentado, não era

²⁰⁰ **Versão original:** 七巧挽起袖口，把手帕子掖在翡翠镯子里，瞟了兰仙一眼，笑道：“三妹妹原来也嫌人太多了。连我们都嫌人太多，像你们没满月的自然更嫌人多了！”兰仙听了这话，还没有怎么，玳珍先红了脸，道：“玩是玩，笑是笑，也得有个分寸。三妹妹新来乍到的，你让她想着咱们是什么样的人家？”七巧扯起手绢子的一角掩住了嘴唇道：“知道你们都是清门净户的小姐，你倒跟我换一换试试，只怕你一晚上也过不惯。”玳珍啐道：“不跟你说了，越说你越上头上脸的。”七巧索性上前拉住玳珍的袖子道：“我可以赌得咒——这五年里头我可以赌得咒！你敢赌么？你敢赌么？”玳珍也撑不住噗哧一笑，咕嘈了一句道：“怎么你孩子也有了两个？”七巧道：“真的，连我也不知道这孩子是怎么生出来的！越想越不明白！”玳珍摇手道：“够了，够了，少说两句罢。就算你拿三妹妹当自己人，没有什么背讳，现放着云妹妹在这儿呢，待会儿老太太跟前——告诉，管叫你吃不了兜着走！”(Zhang, 2019)

mais alto do que uma criança de três anos²⁰¹”, com “o corpo todo mole²⁰²”, incapaz até de cuidar de si próprio. Aquilo que deveria ser íntimo e voluntário tornou-se numa obrigação dolorosa. A experiência deixou marcas não só no corpo, mas também na sua dignidade e na forma como se via a si mesma. No fundo, mostra com clareza a crueldade de uma sociedade que tratava a mulher como um simples meio de reprodução.

A maneira como Cao Qiqiao fala do nascimento dos filhos, com evasivas e um tom de autoironia, parece leve à primeira vista, mas carrega uma carga profunda de vergonha e repressão. Como mulher forçada a partilhar a cama com um marido deficiente, apenas para cumprir o “dever” de gerar descendência, ela viveu uma experiência quase indizível. O nojo que sentia pelo corpo do marido, assim como a rejeição ao papel de “mãe” que lhe foi imposto, revelam não só o sofrimento físico, mas também a fragmentação do seu próprio sentido de identidade. Incapaz de amar a filha, acaba por transformar, com o tempo, toda a amargura e frustração que acumulou numa forma de controle e destruição dirigida à geração seguinte.

Desde a narrativa velada de *Jin Suo Ji (A Canga Dourada)* até à escrita direta de *Ema*, ambos os textos revelam, à sua maneira, as violências físicas e os traumas psicológicos enfrentados pelas mulheres ao assumirem, dentro de um discurso patriarcal, a responsabilidade pela reprodução. Mais do que relatar experiências femininas, essas obras operam, no plano literário, como formas de recuperar e repensar uma vivência feminina que, durante muito tempo, foi silenciada ou apagada: a da maternidade imposta. Através dessas descrições, percebe-se que ambas apontam para uma mesma questão central: o ato de gerar filhos — visto como um “dever natural” da mulher —, longe de ser fonte de realização, revela-se, muitas vezes, como uma experiência marcada pelo sofrimento absoluto.

Tanto Ema quanto Qiqiao tornam-se mães em meio à humilhação e à impotência. E é justamente por isso que não conseguem olhar para as filhas com ternura: não as veem como uma continuação da própria vida, mas como o reflexo do seu infortúnio, a

²⁰¹ Versão original: 坐起来没有三岁孩子高 (Zhang, 2019)

²⁰² Versão original: 全身的肉都是软的 (Zhang, 2019)

repetição de um destino que elas próprias não puderam evitar. Nesse vínculo maternal, rompe-se a imagem da mãe como puro afeto. A mulher, antes oprimida, começa a reproduzir a lógica do poder — e, ao exercer o controle e a punição sobre os filhos, transforma-se, pouco a pouco, de vítima em agente da opressão.

5.3.3. Entre repressão e colapso: o corpo feminino sob a ordem patriarcal

Os mecanismos patriarcais não limitam a liberdade de ação das mulheres apenas através da instituição do casamento, mas exercem um domínio mais profundo por meio da disciplina imposta ao corpo feminino e à sexualidade. Da exigência da castidade às normas morais sobre o desejo, o corpo da mulher é definido como algo que deve ser vigiado e controlado, um espaço onde o desejo não pode ser expresso. Neste contexto cultural, as mulheres tendem a interiorizar a negação do próprio corpo, perdendo gradualmente o sentido de identidade e a capacidade de autoexpressão. Em *Ema*, a repressão do corpo e a impossibilidade de dizer o desejo entrelaçam-se na linguagem fragmentada da protagonista, tornando-se um dos fatores que conduzem ao seu desequilíbrio psíquico; em *Jin Suo Ji*, o desconforto e a evasão de Qiqiao em relação à sexualidade refletem igualmente a dificuldade das mulheres, moldadas por valores tradicionais, em compreender e aceitar livremente o próprio corpo.

Na sociedade da época, as mulheres eram pressionadas a cumprir papéis de gênero rígidos, a aceitar arranjos matrimoniais desiguais e a reprimir os seus desejos e emoções. Estas exigências conduziam, tanto no plano físico como no mental, a uma perda progressiva de autonomia e de reconhecimento de si mesmas. Qiqiao vê-se privada de satisfação emocional e sexual; a repressão e o sofrimento acumulados irrompem na sua relação ilícita com Jiang Jize. No entanto, o fracasso desse vínculo e a dor provocada pelo engano parecem-lhe inevitáveis, como se fossem um desfecho “natural”. O tratamento velado do desejo sexual de Qiqiao em *Jin Suo Ji* contrasta com a representação direta da violação e do processo da gravidez em *Ema*. Através das palavras de Qiqiao nas conversas com Jiang Jize — sobretudo quando descreve o marido —, Eileen Chang revela a violência exercida pela ordem feudal sobre o corpo e a psique

femininos. Em *Jin Suo Ji*, a percepção corporal e o desejo são tratados de forma mais indireta e contida. O desejo de Qiqiao mistura-se com a humilhação de ter sido forçada a partilhar a intimidade com um marido inválido, bem como com a frustração profunda de necessidades emocionais e físicas nunca satisfeitas.

Qiqiao levanta-se rigidamente, apoiando as duas mãos na mesa, com os olhos semicerrados; a parte inferior do rosto treme-lhe como se tivesse na boca cera a ferver. Com uma voz aguda e forçada, deixa escapar duas frases: “Vai sentar-te ao lado do teu segundo irmão! Vai sentar-te ao lado do teu segundo irmão!” Ela tenta sentar-se junto de Jize, pousando apenas na beira da cadeira. Coloca a mão sobre a perna dele e diz: “Já tocaste na carne dele? É mole, pesada... como quando o pé fica dormente — aquele toque estranho...” O rosto de Jize muda de expressão, mas ele solta ainda um riso leviano, inclina-se e estende a mão para lhe apertar o pé: “Então vamos ver se o teu pé ainda está dormente!”

Qiqiao exclama: “Meu Deus, tu nunca tocaste na carne dele... não sabes como é bom um corpo sem doença... como é bom...” Ela desliza da cadeira para o chão, agacha-se, com o rosto enterrado na manga. Não se ouve o seu choro; vê-se apenas a agulha ornamental no coque, a pequena pedra brilhante na ponta a cintilar, e, no centro do penteado, um curto fio de seda cor-de-rosa a refletir-se no brilho levemente avermelhado do diamante. As costas estremecem; ela inclina-se para a frente. Não parece chorar — parece antes contorcer-se como se estivesse a vomitar as próprias entranhas.²⁰³

²⁰³ Versão original: 七巧直挺挺的站了起来，两手扶着桌子，垂着眼皮，脸庞的下半部抖得像嘴里含着滚烫的蜡烛油似的，用尖细的声音逼出两句话道：“你去挨着你二哥坐坐！你去挨着你二哥坐坐！”她试着在季泽身边坐下，只搭着他的椅子的一角，她将手贴在他腿上，道：“你碰过他的肉没有？是软的，重的，就像人的脚有时发了麻，摸上去那感觉……”季泽脸上也变了色，然而他仍旧轻佻地笑了一声，俯下腰，伸手去捏她的脚道：“倒要瞧瞧你的脚现在麻不麻！”七巧道：“天哪，你没挨着他的肉，你不知道没病的身子是多好的……多好的……”她顺着椅子溜下去，蹲在地上，脸枕着袖子，听不见她哭，只看见发髻上插的风凉针，针头上的一粒钻石的光，

A postura final de Qiqiao prostrada diante de Jize e a imagem de “vomitar as entranhas” simbolizam um colapso psíquico profundo e uma vergonha impossível de verbalizar. No confronto com Jiang Jize — irmão do marido e seu amante —, Qiqiao exprime de forma violenta o seu repúdio e aversão em relação ao marido inválido. Evoca o contacto físico com ele num tom carregado de humilhação e exaustão, recorrendo a uma linguagem direta e corporal para expor a dupla repressão, psicológica e física, vivida por uma mulher forçada a cumprir os papéis de “esposa” e “mãe”. Estas descrições não só revelam a sua revolta perante a perda do controlo sobre o próprio corpo, como também expõem a forma como o corpo passa a ser vivido como origem da dor.

Sob as rígidas normas de moral sexual da época, a disciplina exercida sobre as mulheres — desde o plano institucional até ao corpo — conduzia frequentemente ao apagamento da identidade feminina e à perda da subjetividade. Quando lhes é negada a possibilidade de se afirmarem através da linguagem, do afeto ou da ação, as mulheres tornam-se particularmente vulneráveis à crise psíquica, podendo mesmo resvalar para estados emocionais e comportamentos extremos. Deste ponto de vista, o colapso feminino no interior da sociedade patriarcal é simultaneamente um resultado trágico e um espaço potencial onde pode germinar a resistência.

5.4. A figura materna como agente da reprodução patriarcal: da vítima à opressora

Com Ema falo exatamente dessa diferença, que pode ser interpretada como loucura. Ou se preferir, mostro a loucura da mulher enquanto passagem do feminino de mãe para filha, da passagem de testemunho de geração de mulheres submetidas, a geração de mulheres que se querem diversas, mas que permanecem ensombradas, não sabendo usar a própria identidade. Vi mais de uma vez a minha mãe ser internada à força, li os diários dilacerantes de Violette Leduc, de Janet

闪闪掣动着。发髻的心子里扎着一小截粉红丝线，反映在金刚钻微红的光焰里。她的背影一挫一挫，俯伏了下去。她不像在哭，简直像在翻肠搅胃地呕吐。(Zhang, 2019)

Frame, os textos de Sylvia Plath, de Emma Santos, e as cartas de Camille Claudel.... Será possível esquecer: as suas palavras gritadas, o olhar apavorado da minha mãe?

— Maria Teresa Horta, *À conversa com Maria Teresa Horta, entrevista de Maria João Cantinho, Storm-Magazine, 2006.*

5.4.1. A transfiguração trágica da maternidade: a origem da “loucura”

Na sua entrevista, Maria Teresa Horta afirma com clareza o impulso que está na origem de *Ema*: “falo exatamente dessa diferença, que pode ser interpretada como loucura”. A diferença a que se refere não é apenas geracional, mas essencialmente estruturante: trata-se da passagem do feminino de mãe para filha, da tentativa de rutura entre gerações de mulheres submetidas e aquelas que desejam ser outras — mas que, no entanto, “permanecem ensombradas”. Esta “loucura”, situada no cruzamento entre maternidade, submissão e resistência, surge como metáfora e como real, atravessando os corpos, os silêncios e os gritos das mulheres, como o da própria mãe da autora, internada à força, ou como os escritos de Plath, Leduc e Claudel. Esta passagem dilacerante entre gerações torna-se o núcleo de *Ema*, e será também, neste capítulo, o ponto de partida para uma leitura comparada com *Jin Suo Ji (A Canga Dourada)*, onde a figura materna desempenha igualmente um papel ambivalente — uma vítima, mas ao mesmo tempo uma reprodutora da violência patriarcal.

Nesta perspetiva, a “loucura” feminina não se reduz a uma experiência individual ou patológica, mas expressa uma condição coletiva: a de mulheres presas numa genealogia de sofrimento, sem conseguir transformar em rutura aquilo que herdaram. Essa passagem “ensombrada” entre gerações aparece tanto em *Ema* quanto em *Jin Suo Ji*, onde a figura da mãe, embora profundamente marcada pela dor e submissão, acaba por ocupar um lugar central no processo de interiorização e reprodução da lógica patriarcal. Neste capítulo, propõe-se uma leitura comparada das duas obras a partir desta figura ambivalente: a mãe que, em vez de romper com a violência que sofreu, a

transfere à filha ou à nora, tornando-se, mesmo sem plena consciência, agente da continuidade do sistema que a oprimiu.

Como Maria Teresa Horta aponta, a “loucura” da mulher não é um desvio patológico, mas uma manifestação de uma experiência histórica: uma condição feminina que se transmite de geração em geração, entre mãe e filha, entre obediência e resistência, entre o desejo de libertação e a incapacidade de afirmar a própria identidade. Essa “loucura” não é um problema individual, mas o resultado inevitável de uma opressão estrutural — uma expressão extrema da dor feminina que não pode ser dita nem evitada no interior de uma sociedade patriarcal. A figura da mãe aparece então dividida entre duas posições contraditórias: é simultaneamente objeto da opressão e instrumento de continuidade do mesmo sistema.

Desde a sua condição inicial de esposa vítima até se tornar, gradualmente, uma mãe que oprime a geração seguinte, a figura da mãe de Ema e a de Qiqiao revelam uma tragédia de natureza estrutural: mostram como, sob a disciplina imposta pelo patriarcado, as mulheres acabam por transferir os próprios traumas para os outros, transformando-se de vítimas passivas em agentes ativas da opressão, tornando-se, assim, reprodutoras do mesmo sistema.

A indiferença da mãe de Ema face ao sofrimento da filha, bem como o desprezo de Qiqiao pela nora Zhishou e a destruição da felicidade da filha Chang'an, não derivam de uma maldade “inata”, mas de uma violência defensiva que se foi formando ao longo de sucessivos silenciamentos e lutas internas — uma violência que reflete a naturalização da lógica patriarcal e a reprodução inconsciente de um destino incontável imposto às suas descendentes. Esta transformação não nasce da essência das mulheres, mas é moldada por uma combinação de opressão estrutural, feridas emocionais e privações sociais. E é precisamente a opressão e a humilhação vividas no casamento que se revelam como a origem das mudanças radicais na personalidade das protagonistas de ambas as obras.

Após o casamento, Qiqiao sofre uma profunda mudança de caráter: torna-se paranoica, agressiva, quase irreconhecível, a ponto de surpreender os próprios

familiares. Esta mudança reflete não só a sua reação à perda total de controlo num casamento forçado, mas também o modo como interioriza a dor, redirecionando a frustração acumulada contra aqueles que são ainda mais frágeis à sua volta.

“Como é que Gu-Nai-Nai²⁰⁴ mudou assim? Antes de se casar, ela pode ter ficado um pouco orgulhosa e falou um pouco demais. Mais tarde, quando fomos vê-la, ela tinha mais temperamento, mas ainda havia um limite. Ela não era louca como é agora — diz tudo pela metade, nem uma palavra cativa, e totalmente desagradável.”²⁰⁵

Estas palavras, ditas pela cunhada de Qiqiao após uma visita, revelam as distorções da sua personalidade sob o efeito do trauma psíquico provocado pelo casamento. A própria Qiqiao reconhece:

“Como posso me ajudar?” Qiqiao disse. “Todos nesta casa me pisaram. Se eu fosse fácil de intimidar, já me tinham destruída até a morte há muito tempo. Mesmo assim, fiquei tão envenenada de raiva que estou cheia de dores e doenças!”²⁰⁶

A loucura, a agressividade e até mesmo a maldade que demonstra tornam-se, para ela, mecanismos de proteção e formas de conquistar poder simbólico dentro da casa. Esta postura quase “histérica” é, na verdade, um reflexo do desespero de quem não encontra vias de resistência — um colapso psíquico de uma vítima que tenta sobreviver. O seu discurso revela tanto agressividade quanto defensiva, evidenciando que já interiorizou a lógica patriarcal segundo a qual “os fracos devem ser oprimidos”, optando

²⁰⁴ Gu-Nai-Nai (Ku-Nai-Nai), é um termo de tratamento tradicional chinês usado pela família de origem para se referir à filha que já se casou. Literalmente, significa “senhora tia paterna”, mas, no contexto familiar, funciona como uma forma respeitosa de chamar a mulher que já deixou a casa dos pais para entrar na família do marido. No contexto de *Jin Suo Ji (A Canga Dourada)*, este termo é utilizado pelos parentes da família de Cao Qiqiao para se referirem a ela após o casamento. Na tradução inglesa, a expressão é mantida em transcrição fonética (Ku-Nai-Nai), a fim de preservar o valor cultural e relacional do termo original em chinês.

²⁰⁵ Versão original: 我们这位姑奶奶怎么换了个人? 没出嫁的时候不过要强些, 嘴头子上琐碎些, 就连后来我们去瞧她, 虽是比较暴躁些, 也还有个分寸, 不似如今疯疯傻傻, 说话有一句没一句, 就没一点儿得人心的地方。(Zhang, 2019)

²⁰⁶ Versão original: 七巧道: “怎么不淘气呢? 一家子都往我头上踩, 我若是好欺负的, 早给作践死了, 饶是这么着, 还气得我七病八痛的!” (Zhang, 2019)

por assumir uma postura de força e responder à violência com violência. A sua transformação não representa realmente uma perversão do caráter, mas sim uma reação ao trauma: uma estratégia de sobrevivência diante da perda de dignidade, liberdade e desejo. É precisamente essa dinâmica que abre caminho para que, mais tarde, Qiqiao se torne a opressora no seio familiar — antecipando os ataques, mesmo contra a própria filha. E Ema, por sua vez, após o casamento, também revela uma sensibilidade cada vez mais exacerbada, roçando a rutura mental, sendo inclusive declarada “louca” pelo próprio marido.

Essa transformação de personalidade espelha o esgotamento físico e psicológico vivido por mulheres sob o jugo patriarcal. Enquanto esposa tradicional — sem amor nem autonomia — Qiqiao vai progressivamente perdendo a sua identidade original e tornando-se uma figura fria, desconfiada e dominadora. Esta mudança não é um acaso, mas o resultado profundo de uma lógica patriarcal interiorizada. Antes do casamento, ela não tinha qualquer controlo sobre o próprio destino; depois de casada, enfrenta não apenas a indiferença afetiva, mas também um isolamento emocional prolongado e uma repressão constante. Estes fatores lançam as bases psicológicas para a frieza, o desejo de controlo e os comportamentos distorcidos que marcam a sua personalidade nas etapas seguintes da narrativa.

Qiqiao ficou na sala segurando os cotovelos e observou as criadas, Xiao Shuang e Xiang Yun, carregando os troncos entre elas e empilhando-os de volta um por um. As coisas do passado voltaram novamente: a loja de petróleo de gergelim sobre a rua de paralelepípedos, o balcão gorduroso enegrecido, as colheres de madeira em pé nos baldes da manteiga de gergelim e colheres de ferro de todos os tamanhos amarrados acima dos frascos de óleo. Insira o funil na garrafa do cliente. Uma colher grande e duas colheres pequenas fazem uma garrafa e meio e meio. Conte como um Catty e quatro onças, se é alguém que ela conhece. Às vezes, ela também ia ao mercado comprar legumes, em uma blusa e calça de linho azul aparadas com seda preta brilhante. Do outro lado da grossa fileira de ganchos de latão, dos

*quais a carne de porco balançou, ela viu Chaolu, da loja de açougueiros. Chaolu estava sempre atrás dela, chamando-a de Miss Cao, e em raras ocasiões, a pequena senhorita Qiqiao, e ela daria um tapa na costela de ganchos que fazia todos os ganchos vazios balançando para cutucá-lo nos olhos. Chaolu arrancou um pedaço de gordura crua de largura do gancho e jogou-o com força no quarteirão, e um odor quente correu para o rosto, o cheiro de carne morta pegajosa... Ela franziu a testa. Na cama deitava o marido, aquele corpo sem vida...*²⁰⁷

Este retrato do interior de Qiqiao, que evoca memórias do passado e a frustração face ao presente, é uma das passagens mais pungentes na obra. A protagonista relembra a vida antes do casamento, e os encontros com Chaolu. No meio dessas memórias sensoriais, destaca-se o nojo e a repulsa diante do corpo morto do marido, um símbolo da morte do desejo e da identidade feminina. A amargura não é canalizada para resistência, mas sim interiorizada, convertendo-se numa raiva difusa que mais tarde será dirigida aos que a rodeiam – sobretudo à filha e à nora. A dor internalizada transforma-se, assim, em uma arma de perpetuação da violência.

As recordações de Chaolu contêm uma tensão erótica e uma pulsação vital própria da juventude. Durante o namoro com Chaolu, Qiqiao ainda dispunha do direito de escolha afetiva e da liberdade do corpo — uma breve experiência de subjetividade que lhe foi brutalmente arrancada ao ser forçada a casar-se com o marido. O “corpo sem vida” do marido torna-se o símbolo da perda total da sua vitalidade. O nojo que sente por esse “corpo sem vida” é também a expressão da repressão do desejo feminino e do modo como o casamento, enquanto dispositivo patriarcal de distribuição dos destinos femininos, destrói a vida individual. Esta experiência de ruptura e trauma contribui para

²⁰⁷ Versão original: 七巧立在房里，抱着胳膊看小双祥云两个丫头把箱子抬回原处，一只一只叠了上去。从前的事又回来了：临着碎石子街的馨香的麻油店，黑腻的柜台，芝麻酱桶里竖着木匙子，油缸上吊着大大小小的铁匙子。漏斗插在打油的人的瓶里，一大匙再加上两小匙正好装满一瓶——一斤半。熟人呢，算一斤四两。有时她也上街买菜，蓝夏布衫裤，镜面乌绫镶滚。隔着密密层层的一排吊着猪肉的铜钩，她看见肉铺里的朝禄。朝禄赶着她叫曹大姑娘。难得叫声巧姐儿，她就一巴掌打在钩子背上，无数的空钩子荡过去锥他的眼睛。朝禄从钩子上摘下尺来宽的一片生猪油，重重的向肉案上一抛，一阵温风直扑到她脸上，腻滞的死的肉体的气味……她皱紧了眉毛。床上睡着的她的丈夫，那没有生命的肉体…… (Zhang, 2019)

o apagamento progressivo de si mesma, levando-a a buscar, no controle dos outros — sobretudo das mulheres da geração seguinte —, uma ilusória sensação de poder. Como se pôde observar nas análises dos capítulos anteriores, a situação de Ema revela-se igualmente, ou até mais angustiante. Para além do isolamento e da opressão psicológica, ela é continuamente submetida à violência sexual por parte do marido.

É sob esse quadro de opressões múltiplas que estas personagens vão sofrendo transformações psíquicas profundas. Os seus corpos adoecem, e os seus estados emocionais tornam-se cada vez mais extremos e irritadiços, marcados por atitudes hostis e por discursos de denúncia. Essas mudanças não podem ser atribuídas apenas à esfera da “personalidade individual”, mas sim compreendidas como resultado direto das estruturas sociais e dos sistemas familiares que historicamente oprimem as mulheres. As suas “loucas” constitui, na verdade, uma reação forçada de sobrevivência — uma expressão do desespero e, ao mesmo tempo, uma forma trágica de resistência.

5.4.2. A lógica disciplinadora em nome do amor: a cumplicidade entre maternidade e patriarcado

A atitude de Qiqiao em relação à sua filha Chang'an revela uma complexidade cheia de contradições. Por um lado, parece que ela quer protegê-la, tentando evitar que sofra nas mãos dos homens. Mas, ao mesmo tempo, ela reage à juventude da filha com inveja e vontade de controlar — como quando a obriga a enfaixar os pés, a repreende por ter perdido um lençol na escola e até interfere na vida amorosa dela. Essa ideia de “proteger” vai aos poucos se transformando em um jeito de tirar a liberdade da filha, revelando uma concepção distorcida de posse — uma distorção que nasce dos traumas que ela mesma viveu.

Num episódio, Chang'an sobe num banquinho para pegar um pote de sementes de melancia. O primo de Chang'an, o filho do irmão de Qiqiao, Chunxi, preocupado, pede para ela ter cuidado. Chang'an quase cai, mas o primo a segura a tempo. Os dois riem, e tudo parece leve, até que Qiqiao aparece de repente, com os cabelos soltos, parada na porta. Ela corre até eles, empurra a filha para trás, e começa a gritar com o rapaz,

chamando-o de “coração de lobo, pulmão de cachorro”, e acusando-o de quererem roubar o dinheiro dela, como os pais dele.

Essa reação exagerada mostra o medo de Qiqiao de perder o controle sobre a filha. Mesmo com um parente "correto" como Chunxi, ela se mostra desconfiada. Para ela, qualquer proximidade vira uma ameaça. Ela já não vê Chang'an como uma pessoa com vida própria, mas como uma parte do que é “dela” — inclusive em termos de dinheiro e herança. A raiva que ela mostra nesse momento, na verdade, revela o quanto teme que a filha fuja do destino que ela mesma não conseguiu evitar — e, ao mesmo tempo, o quanto a inveja por ainda ter essa chance.

Mas Qiqiao, sem grande vontade de lhe bater ou de a repreender, disse simplesmente, com frieza: “Farás treze anos depois do Ano Novo. Já era hora de começares a entender as coisas. Mesmo que o primo não seja um estranho, homem é tudo igual, sem exceção. Devias saber cuidar de ti. Quem não anda atrás do teu dinheiro?” Uma rajada de vento passou, revelando o céu branco e frio entre as bolas de veludo das cortinas, perfurando com uma fileira de pequenos buracos a escuridão quente do quarto. A chama da lamparina de ópio apagou-se e as sombras no rosto de Qiqiao pareceram um pouco mais profundas. De repente, ela sentou-se e disse em voz baixa: “Homens... nenhum vale nada! Não se chega perto! Quem não está atrás do teu dinheiro? O pouco que tua mãe conseguiu juntar não foi nada fácil, e muito menos vai ser fácil manter. Quando se trata de vocês as duas, não posso estar a olhar e a ver-vos serem enganadas pelos outros. Estou a dizer para ficares mais cautelosa a partir de agora, ouviste?”

“Percebo”, disse Chang'an com a cabeça baixa.²⁰⁸

²⁰⁸ Versão original: 七巧却不像要责打她的光景，只数落了一番，道：“你今年过了年也有十三岁了，也该放明白些。表哥虽不是外人，天下的男子都是一样混账。你自己要晓得当心，谁不想你的钱？”一阵风过，窗帘上的绒球与绒球之间露出白色的寒天，屋子里暖热的黑暗给打上了一排小洞。烟灯的火焰往下一挫，七巧脸上的影子仿佛更深了一层。她突然坐起身来，低声道：“男人……碰都碰不得！谁不想你的钱？你娘这几个钱不是容易得来的，也不是容易守得住。轮到你

As palavras de Qiqiao mostra como a desconfiança de Qiqiao vem do que ela mesma experimentou. Mas também revela como ela já aceitou uma ideia muito comum no patriarcado: a de que as filhas devem ser vigiadas o tempo todo. Esse jeito de amar, que parece proteção, acaba sufocando. No fundo, ela não quer que a filha sofra como ela sofreu — mas também parece não aceitar que a filha possa viver algo diferente. O medo de perder a filha se mistura com um ressentimento por tudo que ela mesma perdeu.

Os pés dela tinham sido enfaixados: dentro dos sapatinhos de cetim pontudos, recheados de algodão, fingia-se um par de pés “civilizados”, pequenos, mas não tanto. Ao olhar para aqueles pés, Qiqiao teve um impulso repentino. Solto uma risada seca e disse: “Pode dizer que sim, mas como vou saber se, por dentro, estás mesmo consciente do que fazes, ou se estás toda confusa? Já tens essa idade, e com esses pés grandes, onde não pode ir? Mesmo que a pudesse controlar, não teria energia para a observar o dia todo. Na verdade, aos treze anos já é tarde demais para enfaixar os pés, a culpa é minha de não ter tratado disso antes. Vamos começar agora mesmo, ainda há tempo.”

Chang’an ficou momentaneamente sem resposta, mas as criadas em redor disseram, sorrindo: “Os pés pequenos já não estão na moda. Ter os pés enfaixados talvez signifique problemas quando chegar a altura de a Pequena Senhorita ficar noiva.”

Mas Qiqiao rebateu na hora: “Que disparate! Não estou preocupada com a falta de pretendentes para a minha filha; Não precisam de se preocupar comigo. E mesmo que ninguém a queira, eu sustento ela até o fim da vida, e sustento bem!”

E foi isso mesmo: começou ali, de verdade, a enfaixar os pés da filha. Chang’an chorava de dor, aos gritos, como se estivesse sendo

们手里，我可不能眼睁睁看着你们上人的当——叫你以后提防着些，你听见了没有？”长安垂着头道：“听见了。” (Zhang, 2019)

*torturada. Naquela altura, mesmo em famílias conservadoras como a dos Jiang, já era comum abandonar a prática, e as que tinham pés enfaixados estavam largando, para não falar das raparigas cujos pés nunca tinham sido atados. Todos falavam dos pés de Chang'an como uma grande brincadeira. Depois de os ter amarrado durante cerca de um ano, o entusiasmo momentâneo de Qiqiao tinha diminuído, e os parentes convenceram-na a soltá-los, ela acabou cedendo. Mas os pés de Chang'an nunca mais voltaram a ser como antes.*²⁰⁹

Sob o pretexto de “fazer isso para o bem” da filha, Qiqiao força Chang'an a enfaixar os pés, privando-a da liberdade sobre o próprio corpo. Durante os estudos da filha, interfere repetidamente com humilhações e restrições financeiras, até Chang'an abandonar a escola. À primeira vista, essas ações parecem motivadas por uma proteção materna, mas na verdade refletem a reprodução do mesmo processo de privação que ela própria sofreu. Qiqiao retoma, uma a uma, as possibilidades que pertenciam originalmente à filha — o futuro, o corpo e o direito de escolha — para reinseri-las na lógica patriarcal da família, do dinheiro e da reputação.

As respostas que dá às criadas mostram que Qiqiao não parece guiada muito por uma visão tradicional que privilegie os homens. Sua relação com a filha está marcada muito mais por uma vontade de controle. Cada ato de violência é motivado por esse desejo de manter a filha eternamente sob seu domínio, e não por interesses econômicos. Até mesmo o incentivo ao consumo de ópio, em grande medida, parece servir a esse objetivo.

²⁰⁹ Versão original: 她的脚是缠过的，尖尖的缎鞋里塞了棉花，装成半大的文明脚。她瞧着那双脚，心里一动，冷笑一声道：“你嘴里尽管答应着，我怎么知道你心里是明白还是糊涂？你人也有这么大了，又是一双大脚，哪里去不得？我就是管得住你，也没那个精神成天看着你。按说你今年十三了，裹脚已经嫌晚了，原怪我就误了你。马上这就替你裹起来，也还来得及。”长安一时答不出话来，倒是旁边的老妈子们笑道：“如今小脚不时新了，只怕将来给姐儿定亲的时候麻烦。”七巧道：“没的扯淡！我不愁我的女儿没人要，不劳你们替我担心！真没人要，养活她一辈子，我也还养得起！”当真替长安裹起脚来，痛得长安鬼哭神号的。这时连姜家这样守旧的人家，缠过脚的也都已经放了脚了，别说是没缠过的，因此都拿长安的脚传作笑话奇谈。裹了一年多，七巧一时的兴致过去了，又经亲戚们劝着，也就渐渐放松了，然而长安的脚可不能完全恢复原状了。(Zhang, 2019)

*A sua irmã Chang'an teve disenteria aos 24 anos. Em vez de procurar um médico, Qiqiao convenceu-a a fumar um pouco de ópio, o que aliviou a dor. Depois de recuperar, Chang'an também adquiriu o hábito. Rapariga solteira, sem outras distrações, Chang'an dedicou-se de corpo e alma e fumou ainda mais do que o irmão. Alguns tentaram dissuadi-la. Mas Qiqiao disse: "O que há para ter medo? A nossa família ainda podemos pagar. Mesmo que eu vendesse duzentos mus²¹⁰ de terra hoje para que os meus filhos fumarem à vontade, quem ousaria queixar-se? Quando minha filha se casar, terá o seu dote, comerá e beberá do seu próprio bolso, por isso, mesmo que o marido fique chateado com o facto de ela fumar, só pode ficar a olhar."*²¹¹

O que Qiqiao revela aqui é uma forma bastante típica de “amor materno” tradicional chinês: amar a filha da maneira que ela acredita ser correta, sem perceber que, por trás desse “amor”, há um forte desejo de controle. Ela não é totalmente indiferente à filha; o que ocorre é que a ama da única forma que conhece — uma forma distorcida e marcada pela sua experiência. Quando lhe dá ópio para aliviar a dor, isso revela, por um lado, a sua sensibilidade ao sofrimento da filha, mas, por outro, também evidencia o ensinamento internalizado de que, para as mulheres, a única saída possível é anestesiarse e suportar o destino.

O facto de mãe e filha partilharem o consumo do ópio simboliza, nesse contexto, uma “transmissão do destino”, como se a resignação fosse hereditária. Ao enfatizar o dote, Qiqiao racionaliza o vício como uma preparação legítima para o futuro da filha.

²¹⁰ Mu (亩): O MU é uma unidade de área terrestre na China, com um MU igual a sessenta abades quadrados, cerca de 666.667 metros quadrados. Foi usado na China antiga para medir a área de terras agrícolas ou terras, especialmente na produção agrícola.

²¹¹ Versão original: 他妹子长安二十四岁那年生了痢疾，七巧不替她延医服药，只劝她抽两筒鸦片，果然减轻了不少痛苦。病愈之后，也就上了瘾。那长安更与长白不同，未出阁的小姐，没有其他的消遣，一心一意的抽烟，抽的倒比长白还要多。也有人劝阻，七巧道：“怕什么！莫说我们姜家还吃得起，就是我今天卖了两顷地给他们姐儿俩抽烟，又有谁敢放半个屁？姑娘赶明儿聘了人家，少不得有她这一份嫁妆。她吃自己的，喝自己的，姑爷就是舍不得，也只好干望着她罢了！” (Zhang, 2019)

Para ela, enquanto houver base económica e um bom nome familiar, uma mulher sempre encontrará um casamento. Essa lógica reflete a visão patriarcal que a própria Qiqiao assimilou: a mulher só adquire valor quando vinculada à família e ao matrimónio. Seu “carinho” para com a filha, na verdade, é uma forma de a “instalar” dentro da estrutura patriarcal, assegurando que permaneça nela. Do enfaixamento dos pés à indução ao ópio, Qiqiao controla o corpo da filha, mergulhando-a numa apatia frente à realidade, num processo de dominação total: da vida quotidiana ao casamento, do espírito ao corpo.

Já em *Ema*, a forma como a mãe disciplina a filha revela-se mais tradicional e simbólica. À primeira vista, todos os seus conselhos e advertências parecem ter como objetivo o bem-estar da filha — ajudá-la a adaptar-se o mais depressa possível à lógica patriarcal e a aceitar o seu destino, para assim “sofrer menos”. Tanto na infância da filha, através da educação que lhe oferece, como mais tarde, quando esta procura apoio após sofrer abusos no casamento, a mãe mantém-se firme num princípio: “uma mulher deve saber obedecer”. Essa forma de disciplina educativa, embora distinta do controlo mais violenta de Qi Qiao, revela uma lógica semelhante: ambas interiorizaram as violências que sofreram e passaram a reproduzi-las nas gerações seguintes. Depois de anos a viverem sob opressão e a enfrentarem resistências inúteis, acabam por acreditar que não há como romper com a ordem patriarcal — e que a melhor escolha para a filha é resignar-se e aprender a viver dentro dela.

- *Ema!*

- *Estou pronta, senhora minha mãe.*

- *Antes assim. Menina em casa de seu pai, obedece. Como mulher deverá um dia obedecer em casa de seu marido!*

Qual o fim?

Onde a porta? - O limiar, a ponte?

É o desconcerto. - Ema sabe. O desconcerto (Horta, 2017, p.42).

Este breve diálogo descreve de forma incisiva como a mãe de Ema vê a obediência feminina como uma lei natural. Para ela, a passagem do poder do pai para o marido é

algo que deve ser aceite sem questionamento. A educação que transmite à filha está assente na ideia de submissão como valor absoluto. Esta forma de disciplina remete diretamente para a atitude de Qiqiao em *Jin Suo Ji (A Canga Dourada)*, que reprime a liberdade amorosa da filha com humilhações e ironias, e que controla a vida conjugal da nora com mão de ferro — ambas reproduzem e consolidam a lógica da “obediência feminina” como norma.

5.4.3. Entre gerações: a reprodução e a rutura do destino trágico sob a violência institucional

Todas as crianças dos ramos dos Jiang frequentavam escolas estrangeiras. Qiqiao, sempre a competir com eles de propósito, queria matricular Changbai numa dessas escolas. Para além de jogar mahjong por pequenas quantias, a única paixão de Changbai eram os clubes de ópera amadores de Pequim. Esforçava-se dia e noite para treinar a sua voz e, com medo que a escola interferisse com isso, recusou-se a frequentar. Desesperado, Qiqiao enviou Chang'an para a Escola Secundária Hu Fan para raparigas e, através de contactos, conseguiu que ela fosse para uma das turmas mais avançadas. Ch'ang-an vestiu um uniforme de "tecido patriótico" azul áspero e, após poucos meses, a jovem já exibía um rosto mais saudável e os braços e pernas mais robustos.

No internato, as alunas mandavam a roupa suja para a lavandaria da escola. Chang'an, por não se conseguia lembrar dos próprios números, frequentemente perdia fronhas, lenços e outros pequenos artigos. Qiqiao sempre fazia escândalo, insistindo em ir reclamar com a diretora sobre isso. Um dia, quando Chang'an estava em casa para férias, ao verificar as coisas que Qiqiao encontrou faltando um lençol. Ela ficou furiosa e ameaçou ir à escola no dia seguinte para exigir “explicações”. Chang'an, desesperada, tentou impedi-la, mas Qiqiao gritou: “Sua inútil esbanjadora. O dinheiro da tua mãe não é dinheiro

para ti. O dinheiro da tua mãe veio facilmente? Que dote terei para te dar quando te casares? Tudo o que te der será em vão.”

Chang'an não se atreveu a dizer nada em resposta e chorou a noite toda. Ela não suportava perder o rosto assim na frente de seus colegas de escola. A uma menina de quatro anos que parece da maior importância. Como ela estava enfrentando as pessoas depois daquilo se sua mãe foi e fez uma cena? Ela prefere morrer a ir para a escola novamente. Seus amigos, a professora de música que ela gostava, eles logo esqueceriam que havia uma garota que havia vindo por meio ano e saiu silenciosamente sem motivo. Uma pausa limpa. Ela sentiu que esse sacrifício era um belo gesto desolado.²¹²

Este trecho é profundamente triste e mostra como a opressão se concretiza através da interiorização das emoções e da ética. O sacrifício de Chang'an não é apenas uma retirada passiva, mas uma rendição à lógica da mãe, simbolizando uma “reprodução” eficaz da opressão patriarcal. Ao abandonar os estudos, ela se submete ao controle violento da mãe, oferecendo um sacrifício obediente. Percebendo que resistir seria inútil, tenta convencer-se a aceitar o destino ao nomear essa decisão como um “belo sacrifício”. É precisamente aí que começa um novo ciclo do destino trágico.

No dia seguinte, ela convocou coragem suficiente para dizer à mãe:

“Não sinto vontade de voltar para a escola, mãe”.

Qiqiao abriu os olhos arregalados. “Por que?”

²¹² Versão original: 姜家大房三房里的儿女都进了洋学堂读书，七巧处处存心跟他们比赛着，便也要送长白去投考。长白除了打小牌之外，只喜欢跑跑票房，正在那里朝夕用功吊嗓子，只怕进学校要耽搁了他的功课，便不肯去。七巧无奈，只得把长安送到沪范女中，托人说了情，插班进去。长安换上了蓝爱国布的校服，不上半年，脸色也红润了，胳膊腿腕也粗了一圈。住读的学生洗换衣服，照例是送到学校里包着的洗衣作里去的。长安记不清自己的号码，往往失落了枕套手帕种种零件，七巧便闹着说要去找校长说话。这一天放假回家，检点了一下，又发现有一条褥单是丢了。七巧暴跳如雷，准备明天亲自上学校去大兴问罪之师。长安着了急，拦阻了一声，七巧便骂道：“天生的败家精，拿你娘的钱不当钱。你娘的钱是容易得来的？——将来你出嫁，你看我有什么赔送给你！——给也是白给！”长安不敢做声，却哭了一晚上。她不能在她的同学跟前丢这个脸。对于十四岁的人，那似乎有天大的重要。她母亲去闹这一场，她以后拿什么脸去见人？她宁死也不到学校里去了。她的朋友们，她所喜欢的音乐教员，不久就会忘记了有这么一个女孩子，来了半年，又无缘无故悄悄的走了。走得干净。她觉得她这牺牲是一个美丽的，苍凉的手势。(Zhang, 2019)

“Não consigo acompanhar as lições, e a comida é muito ruim, não consigo me acostumar.”

Qiqiao tirou um sapato e bateu nela com a sola num gesto instintivo, furiosa: “Teu pai não prestava, e tu também não presta? Não foste sequer uma pessoa com deficiência de nascença, porque agora não é capaz de me dar uma gota de orgulho?”

Olhando para baixo, Chang'an ficou com as mãos atrás das costas e não falava. Então, as criadas velhas intervieram: “A pequena senhorita já está crescida agora, e não é conveniente para ela ir para a escola onde há todo o tipo de pessoa. Na verdade, é tão bom que ela não vá”.

Qiqiao parou para refletir. “Pelo menos temos de recuperar as mensalidades. Por que dar a eles por nada?” Ela queria que Chang'an fosse com ela para colecioná-lo. Chang'an teria lutado até a morte em vez de ir. Então Qiqiao levou duas velhas criadas com ela. Do jeito que ela disse quando voltou, embora não tenha recebido o dinheiro de volta, ela havia humilhado completamente o diretor. Depois, quando Chang'an conheceu qualquer um de seus colegas de escola na rua, ela se esgotou e empalideceu alternadamente, envergonhada, como a terra não tinha espaço para ela. Ela só podia fingir não ver e passar por eles às pressas. Quando as amigas a escreveram, ela não ousou nem abrir as cartas, mas apenas as enviou de volta. Assim, sua vida escolar acabou. Às vezes se arrependia secretamente, sentia que o sacrifício não valeu a pena. Mas já era tarde demais.

Ela gradualmente desistiu de todo o pensamento de autoaperfeiçoamento, e tornou-se uma moça “comportada”. Ela aprendeu a semear discórdias, a fazer pequenos truques e a intervir nos assuntos da casa. Brigava frequentemente com a mãe, mas falava e agia cada vez mais como ela. Toda vez que ela se sentava com as pernas afastadas e as palmas das duas mãos no banquinho na frente

dela, a cabeça inclinada para um lado, o queixo no peito, dizia com tristeza teatral: “Cada família tem sua cruz, prima... cada uma a sua”.

Todos diziam ela é o retrato de Qiqiao.²¹³

Esta é uma das passagens mais irônicas de toda a obra. Chang'an não só perde a liberdade, os sentimentos e o futuro, como acaba por transformar-se, pouco a pouco, numa cópia da mãe — no modo de falar, nos comportamentos, até na postura. Ela cria intrigas, interfere nos assuntos da casa, e age sem se preocupar com a própria imagem... todos estes detalhes sugerem que o destino feminino está a ser fixado e repetido. Esta “semelhança” não é casual, mas sim o resultado direto de um mecanismo de opressão que se reproduz com sucesso. O que Qiqiao realiza é precisamente uma forma de opressão levada a cabo “em nome da mãe”. Ela é, ao mesmo tempo, vítima do sistema e agente da sua continuação, projetando na filha as suas emoções e o seu desejo de poder. No fim, Chang'an torna-se cada vez mais parecida com a mãe, reproduzindo a imagem de Qiqiao nas palavras, nos gestos e na personalidade — o que marca a herança intergeracional da tragédia e mostra como o patriarcado se mantém ao deformar e instrumentalizar a figura materna.

A transformação de Qiqiao não é simplesmente uma queda moral, mas sim o retrato de uma tragédia social: dentro do circuito fechado da estrutura patriarcal, a resistência individual acaba esvaziada, a subjetividade feminina desintegra-se entre traumas e tentativas de autopreservação, até que sobreviver passa a significar ocupar o

²¹³ Versão original: 第二天她大着胆子告诉她母亲：“娘，我不想念下去了。”七巧睁着眼道：“为什么？”长安道：“功课跟不上，吃的也太苦了，我过不惯。”七巧脱下一只鞋来，顺手将鞋底抽了她一下，恨道：“你爹不如人，你也不如人？养下你来又不是个十全，就不肯替我争口气！”长安反剪着一双手，垂着眼睛，只是不言语。旁边老妈子们便劝道：“姐儿也大了，学堂里人杂，的确有些不方便。其实不去也罢了。”七巧沉吟道：“学费总得想法子拿回来。白便宜了他们不成？”便要领了长安一同去索讨，长安抵死不肯去，七巧带着两个老妈子去了一趟回来了，据她自己铺叙，钱虽然没收回来，却也着实羞辱了那校长一场。长安以后在街上遇着了同学，脸上红一阵白一阵，无地自容，只得装做看不见，急急走了过去。朋友寄了信来，她拆也不敢拆，原封退了回去。她的学校生活就此告一结束。有时她也觉得牺牲得有点不值得，暗自懊悔着，然而也来不及挽回了。她渐渐放弃了一切上进的想头，安份守己起来。她学会了挑是非，使小坏，干涉家里的行政。她不时的跟母亲呕气，可是她的言谈举止越来越像她母亲了。每逢她单叉着裤子，揸开了两腿坐着，两只手按在胯间露出的凳子上，歪着头，下巴搁在心口上，凄凄惨惨瞅住了对面的人说道：“一家有一家的苦处呀，表嫂——一家有一家的苦处！”——谁都说她是活脱的一个七巧。(Zhang, 2019)

lugar de opressora. A humilhação e o controlo que ela exerce sobre a nora Zhishou, assim como a destruição do casamento da filha Chang'an, são expressões extremas dessa lógica levada ao limite — manifestações distorcidas de uma identidade já deformada.

Qiqiao apoiou-se na porta, pegou uma ponta de ouro do coque para arranhar a cabeça e riu sardonicamente. “Não comece nisso agora. Os lábios grossos da sua nova cunhada, pique-os e eles farão um prato!” “Bem, diz -se que as pessoas com lábios grossos têm corações bondosos”, disse uma senhora ao lado dela. Qiqiao bufou e, apontando o limpador de ouro para a senhora, levantou uma sobancelha e disse com a boca torta num meio sorriso: “Coração bondoso nem sempre é elogio. Diante das meninas, nem vou entrar em detalhes — mas espero que o nosso mestre Bai não vá perder a vida nas mãos dela!” A sua voz, que antes era naturalmente alta clara, agora já envelhecida, perdera a nitidez, mas continuava afiada como uma lâmina, a cortar por todos os lados. Essas palavras não puderam ser chamadas de alta, mas não era exatamente suave — o suficiente para que o rosto e o peito da noiva, no meio da multidão, estremecessem — talvez apenas pelo reflexo da luz das velas de casamento.²¹⁴

Desde o primeiro encontro, Qiqiao demonstra hostilidade em relação a Zhishou, utilizando uma linguagem sarcástica para a humilhar publicamente. Essa violência verbal vai-se acumulando ao longo do tempo, transformando-se numa forma persistente de agressão psicológica. À mesa de mahjong, Qiqiao espalha abertamente os “segredos”

²¹⁴ Versão original: 七巧把手撑着门，拔下一只金挖耳来搔搔头，冷笑道：“还说呢！你新嫂子这两片嘴唇，切切倒有一大碟子。”旁边一个太太便道：“说是嘴唇厚的人天性厚哇！”七巧哼了一声，将金挖耳指住了那太太，倒剔起一只眉毛，歪着嘴微微一笑道：“天性厚，并不是什么好话。当着姑娘们，我也不便多说——但愿咱们白哥儿这条命别送在她手里！”七巧天生着一副高爽的喉咙，现在因为苍老了些，不那么尖了，可是扁扁的依旧四面刮得人疼痛，像剃刀片。这两句话，说响不响，说轻也不轻。人丛里的新娘子的平板的脸与胸震了一震——多半是龙凤烛的火光的跳动。(Zhang, 2019)

da nora, expondo-a diante de todos, fazendo a nora e a mãe da nora passar por uma vergonha pública. Mais do que um simples conflito doméstico, trata-se de uma forma profunda de dominação psíquica entre mulheres, na qual Qiqiao projeta integralmente a repressão e a raiva que sofreu no passado sobre a jovem que agora entra nesse mesmo sistema.

As palavras de Qiqiao são como lâminas: mostram como ela recupera, de forma cruel, o poder de fala dentro do espaço doméstico, e ao mesmo tempo revelam como transforma a humilhação que sofreu em novas formas de humilhação para os outros. Ela transforma a posição de sogra e mãe numa plataforma de vingança, usando o sarcasmo e a exposição pública para estabelecer sua autoridade. Quanto mais impotente se sente dentro da estrutura familiar, mais se agarra ao pouco poder que ainda lhe resta — os filhos.

Em *Ema*, quando a filha procura a mãe em busca de ajuda após ter sido violada, a resposta que recebe é marcada por uma frieza chocante. A mãe, longe de demonstrar empatia, desvaloriza a situação: “— Que mal tem? É homem (Horta, 2017, p. 46)!”, “— O nojo calca-se. Aprenda a disfarçar (Horta, 2017, p. 47).” A calma cruel com que estas palavras são ditas revela não só a indiferença, mas a aceitação total da violência como parte do destino feminino — uma lógica que a mãe, já interiorizada no sistema, transmite agora à filha. Depois dessa recusa da mãe, a filha percebe que “Não poderá então contar com ninguém (Horta, 2017, p. 47)”, mergulhando num isolamento absoluto que a leva a planejar o assassinato do marido, numa tentativa desesperada de romper com esse destino.

Essa atitude da mãe, de desprezo pelos corpos femininos e pela dignidade da filha, mostra até que ponto a lógica patriarcal foi interiorizada. A figura materna, que tradicionalmente simbolizaria proteção, transforma-se assim numa representante ativa do sistema. Há aqui um paralelismo evidente com a frieza de Qiqiao e: a empatia entre mulheres é dissolvida, substituída por indiferença e hostilidade, como resultado de uma longa formação sob repressão e normas institucionais.

Qiqiao disse de repente, sorrindo: “Diga-me, mestre Bai, sua esposa é boa?”

“O que há para dizer sobre isso?” ChangBai disse, sorrindo.

“Deve ser bom se não houver nada a criticar”, disse Qiqiao.

“Quem disse que ela é boa?”

“Não é bom? De que maneira? Diga à mãe.” ChangBai era vago no começo, mas sob interrogatório ele teve de revelar uma coisa ou duas. As velhas criadas entregando-lhes chá se afastaram para rir e as meninas escravas cobriam a boca tentando não rir e saíram da sala. Qiqiao cerrou os dentes e riu e murmurou maldições, removeu a tigela e nocauteou as cinzas com toda a sua força, batendo alto, uma vez começou, ChangBai achou difícil parar e conversar com ela toda a noite.

Na manhã seguinte, Qiqiao disse às criadas para trazer alguns cobertores para deixar o jovem mestre dormir o sofá. Zhishou já estava acordado e veio prestar seus respeitos. Qiqiao não dormiu a noite toda, mas estava mais enérgico do que nunca e pediu aos parentes que tocassem Mahjong, mulheres de famílias diferentes, incluindo a mãe da sua nora. Sobre a mesa Mahjong, ela contou em detalhes todos os segredos de sua nora, confessados por ela, acrescentando alguns toques próprios que tornaram a história ainda mais vívida.²¹⁵

Esta descrição revela profundamente como Qiqiao se apropria da narrativa privada do filho sobre a esposa, acrescenta exagero e ridículo, e expõe Zhishou ao público sob a

²¹⁵ **Versão original:** 七巧忽然含笑问道：“白哥儿你说，你媳妇儿好不好？”长白笑道：“这有什么可说的？”七巧道：“没有可批评的，想必是好的了？”长白笑着不做声。七巧道：“好，也有个怎么个好呀！”长白道：“谁说她好来着？”七巧道：“她不好？哪一点不好？说给娘听。”长白起初只是含糊对答，禁不起七巧再三盘问，只得吐露一二。旁边递茶递水的老妈子们都背过脸去笑得格格的，丫头们都掩着嘴忍着笑回避出去了。七巧又是咬牙，又是笑，又是喃喃咒骂，卸下烟斗来狠命磕里面的灰，敲得托托一片响，长白说溜了嘴，止不住要说下去，足足说了一夜。次日清晨，七巧吩咐老妈子取过两床毯子来打发哥儿在烟榻上睡觉。这时芝寿也已经起了身，过来请安。七巧一夜没合眼，却是精神百倍，邀了几家女眷来打牌，亲家母也在内。在麻将桌上一五一十将她儿子亲口招供的她媳妇的秘密宣布了出来，略加渲染，越发有声有色 (Zhang, 2019)。

forma de humilhação pública. Na mesa de mahjong, um espaço público da família onde as mulheres se reúnem, ela conta os “segredos” do corpo da nora como uma brincadeira, não só percebendo a objetificação do corpo feminino ao nível da linguagem, mas também completando a supressão e a disciplina de Zhishou ao nível emocional e da estrutura social. O sorriso de Qiqiao, com uma atitude vitoriosa, é, na verdade, uma violência patriarcal vingativa. Neste processo, Zhishou torna-se vítima da manutenção da ordem familiar e do gozo de direitos de Qiqiao. “Expor a privacidade do corpo” em si é uma manifestação da lógica profunda do sistema patriarcal que se concentra em controlar, examinar e humilhar os corpos das mulheres. Por entre a humilhação contínua e a violência fria, Zhishou chegou gradualmente à beira do colapso mental. Os seus pensamentos suicidas não eram impulsivos, mas uma explosão de desespero acumulada em repressão e isolamento a longo prazo.

De forma ainda mais irónica, depois da sua morte, Zhishou é rapidamente substituída por outra “figura de substituição”, que acaba por seguir o mesmo destino. Esta “substituibilidade” entre mulheres expõe a completa objetificação do valor feminino numa sociedade patriarcal e revela, ao mesmo tempo, o destino que a própria Qiqiao outrora sofreu — um destino que, agora, ela reproduz de forma ainda mais violenta sobre a geração seguinte.

Zhishou jazia rígida na cama, com as mãos pousadas sobre as costelas, encolhidas como as patas de uma galinha abatida. O cortinado estava levantado a meio. De dia e de noite, não permitia que o baixassem; tinha medo. Do exterior chegou a notícia de que a jovem Juan dera à luz um rapazinho. A criada deixou a bilha de remédio ainda fumegante e correu para fora para se juntar à agitação. A porta do quarto ficou aberta; uma rajada de vento entrou, os ganchos do cortinado tilintaram ruidosamente e o cortinado desceu sozinho. Desta vez, porém, Zhishou já não protestou. A cabeça tombou para a direita, rolando para fora da almofada. Ela não morreu de imediato — ainda resistiu cerca de meio mês antes de morrer. Juan tomou o seu lugar, tornando-se a substituta de Zhishou. Menos de um ano depois, Juan

*envenenou-se com ópio cru e suicidou-se. Changbai nunca mais se atreveu a casar; limitava-se a frequentar os bordéis.*²¹⁶

Esta forma de “violência matriarcal”, conduzida por Qiqiao, não nasce de uma responsabilidade institucional ou normativa, mas antes da transferência e projeção de um trauma pessoal, tornando-se assim uma manifestação extrema de uma maternidade opressiva. Em comparação com a nora Zhishou, o controle exercido por Qiqiao sobre a filha, Chang’an, revela-se ainda mais complexo. À superfície, demonstra ainda vestígios de afeto materno e preocupação; perante os rumores e comentários externos, chega mesmo a expor uma certa fragilidade emocional. Algumas das palavras que dirige à filha parecem nascer de um impulso protetor — do medo de que Chang’an venha a repetir o seu próprio destino. Contudo, esta “proteção” permanece profundamente enraizada no quadro mental do patriarcado; o seu efeito final não é o de proteger, mas o de restringir e sufocar.

Após o noivado, Chang’an altera visivelmente o seu temperamento: torna-se mais silenciosa e contida, empenha-se seriamente em deixar de fumar, preparando-se para o casamento. Tudo isto desperta a insatisfação de Qiqiao. Ela mostra-se cheia de desconfianças em relação ao enlace, investiga incessantemente o passado do noivo e humilha publicamente a filha, acusando-a de ser “desavergonhada” e “indigna”. Ao mesmo tempo, projeta sobre Chang’an a sua própria infelicidade conjugal, fazendo tudo para impedir o casamento. Embora profundamente magoada, Chang’an continua a resistir. No final, a casamenteira Lanxian afasta-se, e Qiqiao prossegue a sua pressão através de insultos públicos, fazendo com que o noivado de Chang’an se torne alvo de comentários e especulação tanto no seio da família como na vizinhança.

²¹⁶ Versão original: 芝寿直挺挺躺在床上，搁在肋骨上的两只手蜷曲着像宰了的鸡的脚爪。帐子吊起了一半。不分昼夜她不让他们给她放下帐子来。她怕。外面传进来说绢姑娘生了个小少爷。丫头丢下了热气腾腾的药罐子跑出去凑热闹了，敞着房门，一阵风吹了进来，帐钩豁朗朗乱摇，帐子自动的放了下来，然而芝寿不再抗议了。她的头向右一歪，滚到枕头外面去。她并没有死——又挨了半个月光景才死的。绢姑娘扶了正，做了芝寿的替身。扶了正不上一年就吞了生鸦片自杀了。长白不敢再娶了，只在妓院里走走 (Zhang, 2019)。

“Já realizaste o teu desejo, já estás mais feliz — mas não mostres isso assim no rosto... isso é mesmo de gelar o coração!”²¹⁷

Qiqiao não suporta a felicidade e a leveza que Chang’an manifesta — precisamente aquilo que ela nunca teve ao longo de toda a vida. A expressão “gelar o coração” não traduz desilusão em relação à filha, mas antes inveja e ressentimento. Ela não consegue aceitar que Chang’an escape ao seu controlo, nem que venha a possuir tudo aquilo que ela própria perdeu: liberdade, amor e futuro. O amor de Qiqiao acaba por se transformar numa completa apropriação e destruição. Aos seus olhos, a liberdade da filha é uma traição ao seu próprio destino de sofrimento; a única forma de “continuidade” que consegue aceitar é a repetição, por parte da filha, da sua própria submissão e sacrifício. Quando Chang’an sorri com amor no rosto, Qiqiao reage com fúria, acusando-a de “mostres assim no rosto” e troçando dela como alguém que “tem alguma coisa no ventre que não consegue segurar”. Isto não é apenas uma sabotagem do casamento da filha, mas uma negação radical da sua identidade enquanto humano. Assim, Qiqiao odeia e rebaixa a felicidade de Chang’an, recorrendo a boatos para destruir o seu noivado.

Qiqiao explode em insultos: “Não tens vergonha nenhuma! O quê, tens alguma coisa no ventre que não consegues segurar? Parece que tens o fogo a chegar às sobranceiras — com tanta pressa que nem consegues esperar para te casar!”²¹⁸

Esta humilhação perante os parentes não constitui apenas uma condenação moral da filha, mas reduz Chang’an de um sujeito dotado de capacidade de decisão a uma existência leviana e desvalorizada. Por trás deste ataque público está o controlo absoluto que Qiqiao exerce sobre o corpo, os afetos e as escolhas matrimoniais da filha. Recorre a conceitos como “honra”, “educação familiar” e “linhagem” — categorias

²¹⁷ Versão original: “趁了心愿了，再快活些，可也别这么摆在脸上呀——叫人寒心！” (Zhang, 2019)

²¹⁸ Versão original: 七巧破口骂道：“不害臊！你是肚子里有了搁不住的东西是怎么着？火烧眉毛，等不及的要过门！” (Zhang, 2019)

próprias da ordem patriarcal — para definir o valor da filha, anulando completamente a sua vontade individual.

A destruição da vida afetiva e matrimonial de Chang'an revela o intenso desejo de posse, bem como a inveja e hostilidade que Qiqiao nutre em relação à filha. Esta relação extrema explica-se, em grande medida, pelo facto de Qiqiao nunca ter tido acesso a uma vida emocional normal. Forçada a casar, teve como marido um homem incapacitado, com quem era impossível qualquer comunicação; os filhos tornaram-se, assim, o seu único apoio emocional. Daí resulta uma forma extrema de possessividade: para os manter junto de si, não hesita em destruir a felicidade deles, arruinar os seus casamentos e até induzi-los ao consumo de ópio. Por outro lado, a filha ainda tem a possibilidade de alcançar o amor e uma família normal — algo que Qiqiao jamais teve —, o que desperta nela uma inveja profunda. A alegria de Chang'an no amor funciona como uma ferida aberta, reavivando a memória de uma vida marcada pela frustração e pela humilhação.

O controlo linguístico que Qiqiao exerce sobre Chang'an e Zhishou está impregnado de humilhação: não se limita a negar as suas escolhas afetivas, mas nega-lhes a própria condição de seres humanos completos. Esta negação não nasce necessariamente de uma maldade consciente, mas antes da reprodução e continuidade das cicatrizes deixadas pelo sistema. Em *Ema*, pelo contrário, a atuação da mãe assume uma forma mais “civilizada”, marcada por uma violência suave e aparentemente racional: perante a doença, o medo e a repulsa que a filha desenvolve no seio de um casamento opressivo, a mãe não tenta compreender nem proteger, mas antes encobrir e legitimar todas as agressões sofridas. Este discurso que aparenta “estar do lado da razão” constitui, na verdade, uma forma ainda mais profunda de opressão da vítima.

Ela lembra-se do sorriso, do olhar conivente dos outros. Mesmo de sua mãe — e tem medo (Horta, 2017, p.20).

A indiferença e o silêncio da mãe perante a violência sexual sofrida pela filha não resultam da ignorância, mas de uma forma de “submissão” moldada e disciplinada pela lógica patriarcal, que se aproxima mesmo da cumplicidade. O sorriso e a aceitação tácita

da mãe colocam a filha numa situação de isolamento absoluto, privando-a de qualquer possibilidade de pedir ajuda. Esta forma de disciplinamento silencioso constitui, ela própria, uma violência contínua.

*E eu? e eu? — perguntava-lhe muitas vezes, e ele encolhia os ombros.
“Mas foi um casamento de amor”, lembrou-me minha mãe ao ver-me
definhada e febril, o ódio a deixar passar o seu fluido onde eu
mergulhava tardes, manhãs inteiras a lutar contra uma febre pertinaz,
os vômitos a sacudirem-me o corpo (Horta, 2017, p.38).*

Quando a filha já se encontra profundamente marcada pelo sofrimento infligido pelo marido, a mãe continua a aconselhá-la com a frase “foi um casamento de amor”. Em estado de extrema debilidade física e repulsa, o corpo da filha passa a reagir rejeição ao casamento e à relação sexual; ainda assim, a mãe insiste em reafirmar a legitimidade desse vínculo como um “casamento de amor”. Mesmo quando o corpo e a mente da filha se encontram à beira do colapso, a mãe continua a justificar e a defender esta relação conjugal violenta. Esta atitude revela de que forma a geração anterior de mulheres interiorizou profundamente o discurso patriarcal e passou a utilizá-lo como critério para medir e avaliar o sofrimento da geração seguinte. Esta lógica aproxima-se da postura de Qiqiao, na sua constante interferência no casamento de Chang’an: após ter sido ela própria ferida, continua, enquanto mãe, a racionalizar e a legitimar a continuidade de um sistema opressivo. Contudo, no caso de Qiqiao, a destruição do casamento da filha também nasce, em parte, do medo de que esta venha a repetir o seu próprio destino.

*“Passei vinte anos a aguentar tudo isto, apenas à espera que vocês, as
duas, crescessem e me ajudassem a recuperar um pouco de
dignidade.”²¹⁹*

Esta frase mostra claramente como Qiqiao “investe” a sua própria vida na geração seguinte, esperando que os filhos lhe devolvam “prestígio” e “respeito”. Trata-se de

²¹⁹ Versão original: “我千辛万苦守了这二十年，无非是指望你姐儿俩长大成人，替我争回一点面子来。” (Zhang, 2019)

uma projeção típica, em que os filhos são instrumentalizados como meio de reparação de uma existência falhada. Ao mesmo tempo, esta afirmação revela que a destruição do futuro matrimonial da filha não nasce de uma maldade pura, mas de uma forma distorcida de amor materno: Qiqiao teme que a filha seja enganada e humilhada como ela própria foi e, por isso, prefere destruir com as próprias mãos a possibilidade de felicidade a permitir que a filha repita o seu caminho.

Quando Chang'an se apaixona, decide deixar de fumar; quando, porém, mergulha no desespero absoluto sob a pressão da mãe e rompe com o noivo, volta a consumir ópio. O seu futuro saudável e promissor desfaz-se por completo, mas Qiqiao continua insatisfeita. Quando Shifang a visita, numa última tentativa de lutar pelo amor, Qiqiao revela deliberadamente, diante dele, que a filha consome ópio, levando-o a desistir Chang'an definitivamente. No final, Qiqiao destrói por completo o casamento de Chang'an, e a própria Chang'an abdica de resistir. Sob a repetição incessante das maldições e recriminações da mãe, a filha deixa de ser um sujeito autónomo e transforma-se num substituto da experiência dolorosa da mãe. As lamentações de Qiqiao dirigidas à filha funcionam, na realidade, como uma forma extrema de chantagem emocional: recorre à ameaça da sua “doença” ou da sua “morte iminente” para forçar a obediência da filha. Trata-se de um mecanismo típico de reprodução patriarcal através da violência emocional.

*Ainda que a mãe a humilhasse até a reduzir a nada... ela já não conseguia preocupar-se com isso. Só lhe resta pensar em Tong Shifang — o que irá ele pensar dela?*²²⁰

Este trecho descreve com grande subtilidade a oscilação interior de Chang'an. Ela já não está a lutar contra a mãe, mas encontra-se mergulhada numa ansiedade profunda em relação ao olhar do outro. Começa a observar-se a si própria a partir de uma perspetiva externa; é precisamente esta “vergonha interiorizada” que a leva a recuar no amor. Isto demonstra que a violência verbal de Qiqiao se enraizou profundamente no

²²⁰ Versão original: 她娘尽管把她说得不成人……她管不了这许多。惟有童世舫——他——他该怎么想? (Zhang, 2019)

sistema cognitivo de Chang'an, tornando-a incapaz de avaliar, de forma autónoma, o valor de uma relação afetiva.

*Era o período mais perfeito da sua vida; em vez de deixar que outros lhe acrescentassem um desfecho indigno, preferiu terminá-lo ela própria, ainda a tempo.*²²¹

Esta frase é de uma tristeza extrema. Chang'an prefere destruir o seu próprio amor a vê-lo "contaminado" pela intervenção da mãe. A presença da mãe transforma-se assim numa espécie de "bomba-relógio" inevitável na sua vida. A interferência de Qiqiao no destino da filha não se limita ao plano físico ou à organização do casamento; invade profundamente o seu mundo psicológico e a sua capacidade de julgamento. A "auto-renúncia" de Chang'an é, em última análise, uma submissão consciente após um longo processo de disciplinamento. Desde os pés enfaixados, à ida para a escola e à sua posterior interrupção, passando pela progressiva semelhança com a mãe, o consumo de ópio, o encontro com Shifang, o amor, a tentativa de abandonar o vício, a destruição desse amor pela mãe e, finalmente, a desistência total — o percurso de Chang'an revela um processo gradual de cedência até à completa abdicação da resistência. Esta linha de destino demonstra que, sob um regime de disciplinamento patriarcal profundo, mesmo a geração seguinte dificilmente escapa à reprodução da experiência materna, sobretudo quando a mãe é simultaneamente vítima da opressão e agente da sua execução.

A intensidade emocional com que Qiqiao reage ao casamento da filha está profundamente marcada pela ansiedade em relação ao julgamento social e pela obsessão com o "prestígio". No fim, é através da manipulação emocional que ela própria corta a possibilidade de felicidade da filha. Esta forma de "crueldade racionalizada" é por vezes confundida com uma variante do amor materno, mas constitui, na verdade, a continuação da repressão e do controlo. De modo semelhante, em Ema surge também uma maternidade fria e pesada: desde a infância, Ema é afastada pela mãe com frases como "estou cansada" ou "vai brincar para fora", sendo-lhe negada a proximidade e a

²²¹ Versão original: 这是她生命里顶完美的一段，与其让别人给它加上一个不堪的尾巴，不如她自己早早结束了它。(Zhang, 2019)

expressão do afeto. Esta privação emocional precoce e este abandono psicológico tornam-se um prenúncio silencioso do seu destino futuro.

A menina brinca sentada no chão da sala perto da janela grande aberta sobre o terraço de onde se vê o rio ao fundo.

Aborrece-se com as bonecas que pôs deitadas em fila à sua frente. Aborrece-se muito. A prima que deveria ter vindo brincar com ela ainda não aparecera e Ema não acha graça às bonecas.

Nunca achou.

Gosta mais do balouço, da corda de saltar, do arco.

Não acha graça às bonecas.

Nunca achou.

E levanta a cabeça a fitar a mãe sentada ali junto, a bordar silenciosa na sua cadeira de baloiço. Magra. Enfermiça. Tao pálida. Pálida como se tivesse perdido todo o sangue.

A menina olha a mãe, as mãos muito esguias e transparentes, agulha entre os dedos a puxar a linha comprida de um azul intenso quase metálico.

Mecanicamente.

Os cabelos muito louros a formarem uma pesada massa apanhada sobre a nuca e depois soltos nos ombros em caracóis espessos.

-Ema,

diz a mãe e a menina estremece, desvia os olhos como se tivesse sido apanhada em falta. Desvia os olhos para a janela a ouvir a carruagem que chega lá longe ao portão de ferro no princípio do parque. Mas a mãe volta a chamar naquele tom ríspido com que sempre se lhe dirige:

-Ema.

E ela responde, voz sumida:

- Minha mãe?

-Vai lá para fora brincar com a tua prima Maria,

a empurrá-la mais uma vez para fora da sua vista. <Estou cansada> - diz todos os dias Ema quando a filha a procura ou lhe fica por perto: -Vai brincar lá para fora. E a menina afasta-se a contragosto arrastando os pés, cabeça baixa. -Antes me batesse - pensa -, do que este frio, este desgosto da minha pessoa.

Senta-se no chão do pátio, no último degrau que dá para o largo de onde depois se parte para as enormes áleas ladeadas de árvores. Para lá das árvores está o portão que o criado acaba de fechar atrás da carruagem que entrara e agora sobe já na direção do pátio de entrada da casa. Ema senta-se no último degrau. Levanta a saia de lã, o bibe branco com peitilho e folhos ligeiramente franzido, até aos joelhos. Levanta o bibe e a saia de lã até descobrir os joelhos. Depois começa a lambê-los devagar (Horta, 2017, p.38).

Este trecho descreve a negligência e a frieza da mãe face às necessidades afetivas de Ema na infância. A criança é constantemente “afastada” pela mãe, que recorre à desculpa do “estou cansada” para recusar qualquer proximidade. Para a filha, esta rejeição revela-se ainda mais difícil de suportar do que a própria violência. A indiferença e a privação acumuladas desde cedo não só lançam as bases da sua futura condição de vítima, como a colocam, de forma duradoura, numa posição de passividade e de dúvida sobre si mesma na relação mãe-filha.

Pode-se afirmar que, quer se trate de Qiqiao e das mães em Ema, que transferem a dor e um destino trágico para a geração seguinte, quer da filha Ema, que tenta pôr termo a uma tragédia familiar transmitida ao longo de gerações através do assassinato do marido, o processo de transformação de vítimas do trauma em agentes de violência doméstica é profundamente moldado pelo sistema patriarcal. Silenciadas e humilhadas no interior dessa estrutura, estas mulheres aprendem, paradoxalmente, a utilizar os mesmos mecanismos para lidar com os outros e até para os controlar. A humilhação

infligida por Qiqiao a Zhishou, a repressão exercida sobre Chang'an, a indiferença da mãe de Ema perante a filha e a sua recusa em responder aos pedidos de ajuda constituem formas de violência praticadas em nome da "maternidade". São precisamente estas violências que permitem a continuidade do funcionamento do patriarcado no espaço familiar.

Na lógica de Qiqiao, destruir a felicidade da filha equivale a protegê-la de um colapso existencial semelhante ao seu. Contudo, este tipo de maternidade assenta na negação do direito à livre escolha. Através do ópio, da humilhação e do controlo económico, Qiqiao priva Chang'an da possibilidade de se tornar ela própria. Não é uma opressora por natureza; é alguém que aprendeu a sobreviver sob a disciplina da ordem patriarcal, trocando o controlo dos outros por uma sensação ilusória de segurança. No fim, leva à morte a nora, arruína a vida da filha e transmite conscientemente o sofrimento à geração seguinte de mulheres. A sua figura torna-se, assim, uma das mais complexas e trágicas "agentes" do patriarcado — uma mulher disciplinada, ferida e que, de forma consciente ou inconsciente, perpetua a violência. A vida de Qiqiao constitui um exemplo paradigmático da tragédia patriarcal: desde a juventude, forçada a casar com um marido inválido, privada de amor e liberdade, até à maturidade, em que continua a oprimir a nora e a filha enquanto mãe. Vítima do sistema, mas sem nunca ter alcançado verdadeira libertação ou reparação, escolhe a via do controlo e da transmissão da dor no interior da mesma lógica estrutural.

Neste contexto de opressão estrutural, as mulheres não são apenas reprimidas, mas podem também ser treinadas como executoras do próprio sistema. As tragédias de Qiqiao e de Ema constituem um retrato condensado do destino feminino em muitas sociedades patriarcais. Em nome da maternidade, completam a disciplina e o controlo da geração seguinte, construindo um circuito fechado que se mantém à custa do trauma. É precisamente aqui que reside o verdadeiro núcleo da tragédia.

Ao contrário das várias gerações femininas em Ema, Qiqiao nunca chega a tomar consciência da natureza opressiva do seu comportamento; o seu desejo de controlo e a sua violência verbal nascem sobretudo de um instinto defensivo. Já em Ema, embora as mães também perpetuem a opressão, o seu discurso e a sua postura revelam uma maior

tendência para a “racionalização” consciente: recorrem à ideia de “casamento de amor” para encobrir a violência, ou à pedagogia da “obediência” para ensinar a filha a aceitar a invasão e o abuso como destino. Sob esta forma de “violência suave”, a luta da filha Ema torna-se mais invisível e mais facilmente ignorada pela sociedade. Pode-se dizer que aquilo que a filha Ema herda da mãe não é proteção nem compreensão, mas antes uma aprendizagem da aceitação e da resistência silenciosa à injustiça. Este “legado” manifesta-se como uma reprodução intergeracional de comportamentos e valores: da avó para a mãe, da mãe para ela própria, e prolongando-se ainda até à sua filha. Estas mulheres não partilham apenas o mesmo nome; partilham também um destino que se repete em épocas diferentes, formando um ciclo difícil de romper. É precisamente neste quadro familiar e cultural que o despertar e a resistência da última Ema se tornam particularmente difíceis, sublinhando ainda mais a profundidade e a dureza da sua luta.

Embora em todos os casos se trate de uma passagem da condição de vítima para a de agente da violência, as escolhas feitas por Qiqiao e pelas gerações anteriores de Ema diferem radicalmente da opção assumida pela última Ema. Tanto Qiqiao como as mães de Ema escolhem oprimir a geração seguinte de mulheres, transferindo a sua dor e um destino trágico para inocentes ainda mais vulneráveis, tornando-se, assim, colaboradoras da opressão patriarcal. A decisão da última Ema, pelo contrário, constitui um desafio direto a este modelo: ela já não converte a dor para dentro de si, nem a transmite para baixo, mas volta a lâmina contra quem a oprime, interrompendo de forma decisiva uma violência exercida em nome do amor e da disciplina. Estas duas formas de transformação estabelecem, neste ponto, um contraste nítido: uma revela como o sistema se perpetua através da maternidade; a outra mostra como é possível quebrar essa continuidade, mesmo a um custo extremo, para recuperar a iniciativa sobre o próprio destino.

Importa, por isso, acrescentar que a decisão final de Ema de matar o marido não pode ser reduzida a um colapso psicológico individual ou a uma decadência moral. Deve antes ser compreendida no quadro da violência estrutural produzida pelo sistema patriarcal. As ações extremas das mulheres surgem frequentemente após longos períodos de repressão, de negação de si mesmas e de isolamento social; são reações de

quem foi empurrada para o limite, e não meras manifestações patológicas. Em contextos em que o silêncio e a exclusão se tornam norma, a violência emerge, paradoxalmente, como o único meio capaz de romper o silêncio e de rasgar a estrutura do poder. Trata-se não apenas de uma explosão emocional individual, mas de um sintoma da expropriação sistemática da subjetividade e do espaço de existência das mulheres pelo patriarcado.

Na narrativa de Ema, o homicídio do marido não marca o início da “loucura” da protagonista, mas o fim de uma tradição de silêncio. Esta postura de “loucura” pode ser entendida como uma forma extrema de despertar: num contexto de opressão absoluta e desespero, Ema afirma a própria existência através de um ato destrutivo. A figura da “mulher louca” não simboliza apenas o colapso mental, mas também uma forma radical de resistência feminina quando a palavra e os meios convencionais já não são possíveis. A violência de Ema funciona simultaneamente como punição do marido e como acusação dirigida ao conjunto da estrutura patriarcal.

Assim, pode afirmar-se que, no interior deste sistema de violência intergeracional continuamente reproduzida, a narrativa de Ema acaba por oferecer uma saída distinta. A última Ema não transfere a sua raiva nem o seu sofrimento para a geração seguinte de mulheres; dirige a lâmina para a origem da opressão — o marido — e, ao matá-lo, rompe o ciclo do destino que lhe estava traçado. Neste gesto, a violência deixa de circular no interior do universo feminino e passa a ser claramente dirigida ao agressor. Esta forma de resistência, embora extrema, representa uma outra possibilidade: a de que a mulher deixe de se consumir a si própria ou às gerações seguintes e passe a cortar, de forma radical, a fonte da violência, transformando-se de “agente de transmissão do sistema” em “sujeito que põe termo ao destino”. Esta viragem não interrompe apenas uma trajetória individual, mas simboliza também a rutura de um ciclo estrutural.

Conclusão

A presente tese desenvolve-se em torno de um conjunto de questões centrais interligadas, que atravessam todo o processo de escrita e constituem a base teórica e analítica deste estudo. Em primeiro lugar, a investigação procura compreender de que modo as escritoras portuguesas e chinesas do século XX, inseridas nos seus respetivos contextos históricos e sociais, viveram, perceberam e escreveram as suas próprias experiências enquanto mulheres. Num contexto marcado por profundas transformações sociais, em que as estruturas políticas, económicas e culturais se reorganizam de forma contínua, o sistema patriarcal e as ordens de género dele derivadas mantêm-se, contudo, com diferentes graus de persistência. A partir deste quadro, a tese coloca uma questão fundamental: mulheres provenientes de tradições culturais e sistemas sociais distintos enfrentam limitações estruturalmente semelhantes e, com base nessas condições, desenvolvem estratégias de sobrevivência e formas de resistência comparáveis?

Em segundo lugar, o estudo centra-se no papel específico da escrita literária na expressão da experiência feminina, analisando a literatura enquanto espaço privilegiado de construção da subjetividade das mulheres. A literatura é aqui entendida não apenas como objeto estético, mas como uma prática simultaneamente histórica e simbólica. Nesta perspetiva, examina-se a forma como as escritoras articulam, através da escrita, memória, corpo, trauma e identidade, bem como a maneira como estas dimensões se entrecruzam tanto nos seus percursos biográficos como nas estratégias narrativas das suas obras. Paralelamente, a tese observa de que modo as autoras respondem, nos textos, às suas próprias experiências de vida e às condições sociais em que se inserem. A escrita surge, assim, como um meio capaz de revelar experiências silenciadas, de questionar discursos dominantes e de intervir simbolicamente na realidade social.

Por fim, esta investigação procura responder à questão central da comparabilidade transcultural da escrita feminina. Em que medida é possível colocar em diálogo obras literárias produzidas em contextos tão distintos como os de Portugal e da China, sem apagar as suas especificidades históricas e culturais? De igual modo, de que forma pode

a metodologia comparatista ultrapassar os limites tradicionalmente impostos ao campo da literatura comparada, nomeadamente o nacionalismo metodológico e o eurocentrismo, contribuindo para uma compreensão mais ampla e inclusiva da literatura escrita por mulheres?

Com base nestas questões orientadoras, a tese adota uma perspetiva da literatura comparada e dos estudos transculturais para analisar, de forma sistemática, os contextos históricos e a condição social das mulheres em Portugal e na China no século XX, os percursos biográficos das autoras selecionadas e as obras literárias em estudo. Combinando contributos teóricos da literatura comparada, da história das mulheres e dos estudos de literatura de autoria feminina, o trabalho procura demonstrar que, apesar das diferenças significativas ao nível dos sistemas políticos, das estruturas sociais e das tradições culturais, as experiências de vida das mulheres revelam uma profunda afinidade estrutural, moldada pela persistência histórica do patriarcado. A escrita feminina do século XX torna visível essa afinidade, em particular no que diz respeito às experiências de opressão patriarcal, às formas de controlo do corpo e da subjetividade femininas, bem como às estratégias literárias de resistência e de reconstrução identitária.

Desde o início, o enquadramento teórico deste estudo permitiu a sua inserção no campo da literatura comparada, sublinhando a importância de abordagens transculturais capazes de ultrapassar fronteiras linguísticas e nacionais. A integração da história das mulheres revela-se essencial para a compreensão da escrita feminina, uma vez que esta não é encarada como um fenómeno isolado, mas como uma resposta histórica a condições sociais concretas. Deste modo, a escrita das mulheres não se afirma apenas como expressão artística, mas também como uma prática crítica que intervém simbolicamente nas estruturas dominantes da sociedade.

A análise histórica da condição social das mulheres em Portugal e na China ao longo do século XX demonstra que a família, o casamento, a educação e o trabalho constituem, em ambos os contextos, os domínios centrais da vida feminina. Por um lado, estes espaços limitam a independência económica, a liberdade afetiva e a participação social das mulheres através de normas de género, expectativas morais e dispositivos

institucionais; por outro, funcionam também como lugares de negociação, adaptação e resistência. A ordem patriarcal não opera apenas por meio de mecanismos explícitos de opressão, mas é igualmente interiorizada e reproduzida através de práticas quotidianas normalizadas, sendo que a resistência feminina assume frequentemente formas silenciosas, indiretas, fragmentárias ou ambíguas.

Ao colocar em diálogo contextos culturais, históricos e literários profundamente distintos, este estudo pretende demonstrar que, embora as experiências femininas sejam moldadas por fatores locais específicos, elas são atravessadas por estruturas de opressão semelhantes, sobretudo no seio do sistema patriarcal, que condiciona o corpo, a subjetividade e a capacidade de intervenção discursiva das mulheres.

Com base neste enquadramento, a tese procede a uma análise sistemática, em ordem cronológica, das trajetórias de vida e da produção literária de quatro escritoras — Xiao Hong, Irene Lisboa, Eileen Chang e Maria Teresa Horta —, evidenciando a estreita relação entre experiência pessoal, contexto histórico-social e criação literária. As perdas e os traumas da infância, as relações familiares, a vida afetiva e as experiências de marginalização social constituem dimensões centrais da experiência feminina que influenciam profundamente os temas e as formas narrativas destas autoras. Neste sentido, a escrita não se apresenta apenas como uma prática literária, mas como uma estratégia simbólica de sobrevivência, que permite às mulheres elaborar o trauma, preservar a memória e reconstruir a identidade, funcionando simultaneamente como um meio de resistência em contextos de opressão.

Ao nível textual, a tese analisa, de forma comparativa, *Começa uma Vida*, de Irene Lisboa, e *Hulanhe Zhuan (A História do Rio Hulan)*, de Xiao Hong, destacando o papel central da memória da infância e do espaço local na escrita feminina. Ambas as obras recorrem a estruturas fragmentárias, a uma perspetiva infantil, a uma linguagem próxima da oralidade e a uma fluidez entre realidade e ficção, através das quais se reconstrói a experiência do crescimento feminino e se revela a violência simbólica naturalizada no quotidiano. O espaço da infância surge simultaneamente como o ponto de partida da formação identitária e como o lugar onde se instalam o trauma e o silêncio; a sua reescrita literária constitui, assim, uma forma de reapropriação da experiência e

de reflexão crítica. A escrita da memória afirma-se, neste processo, como um modo de reconstrução identitária e como um exercício de questionamento crítico das experiências femininas inscritas na vida diária.

Por sua vez, a análise comparativa de *Ema*, de Maria Teresa Horta, e de *Jin Suo Ji* (*A Canga Dourada*), de Eileen Chang, centra-se na temática da chamada “loucura feminina”. A tese argumenta que a “loucura” representada nos textos não corresponde a um simples desvio psicológico, mas resulta da acumulação prolongada da opressão patriarcal, sendo produzida pela conjugação de casamentos sem afeto, do controlo do corpo e das emoções, da distorção da maternidade e da transmissão intergeracional da violência. Este estado extremo não é apenas um desfecho trágico, mas também uma forma limite de resistência no sistema patriarcal, tornando visíveis as suas contradições e violências internas. A figura materna ocupa frequentemente uma posição contraditória, na qual coexistem a condição de vítima e a reprodução da opressão, evidenciando a complexidade da experiência feminina nas relações entre gerações. Estas narrativas revelam, assim, não só os mecanismos profundos de dominação patriarcal, mas também as fissuras desse sistema, sublinhando os momentos de rutura, consciência e denúncia das mulheres.

Com base nestas análises, a tese explora ainda a forma como as mulheres, confrontadas com a opressão de género, procuram o reconhecimento de si através de uma reconfiguração da relação com o corpo e o desejo. A infância, o silêncio, a maternidade, a sexualidade e a afetividade surgem recorrentemente como espaços de conflito e tensão, e a forma como estes temas são tratados nas obras analisadas oferece um ponto de entrada privilegiado para uma leitura transcultural. A comparação permite observar que, apesar das diferenças culturais, as escritoras expõem mecanismos semelhantes de dominação masculina, ao mesmo tempo que fazem da literatura um espaço de denúncia e um lugar de reconstrução da subjetividade feminina.

De um modo geral, as obras literárias produzidas por mulheres afirmam-se como um espaço fundamental de reflexão e questionamento das limitações impostas à vida feminina pela sociedade patriarcal. As obras analisadas retratam as condições de vida das mulheres no século XX em diferentes contextos culturais; apesar das diferenças

sociais e culturais, as dificuldades enfrentadas revelam-se amplamente semelhantes, incluindo casamentos desprovidos de comunicação afetiva, repressão sexual e ausência de voz discursiva. Estas situações não resultam de uma causa única, mas de um conjunto de constrangimentos interligados, nos quais se cruzam normas tradicionais de gênero, mecanismos de controlo do corpo e efeitos psicológicos duradouros. A representação literária dessas experiências constitui não apenas um retrato fiel da condição feminina em Portugal e na China no período em análise, mas também uma forma através da qual as mulheres disputam o direito à palavra e resistem aos discursos dominantes de matriz patriarcal. Através da leitura destas narrativas, torna-se possível aceder ao universo das personagens femininas e observar a sua difícil negociação entre o sofrimento vivido, a transmissão da dor e o desejo de romper com esse legado.

A análise desenvolvida ao longo da tese permite concluir que, embora a literatura de autoria feminina portuguesa e chinesa esteja enraizada em tradições culturais e linguísticas distintas, apresenta convergências significativas ao nível das preocupações temáticas e das estratégias narrativas. A infância, a memória, o corpo, o casamento, a maternidade e o trauma não surgem apenas como temas recorrentes, mas também configuram o núcleo estrutural da escrita feminina. Neste sentido, a tese sustenta que a escrita das mulheres, em diferentes contextos culturais, partilha uma dimensão ética e política comum: dar voz a experiências silenciadas, questionar estruturas de poder e inscrever o corpo, a memória e o trauma no espaço literário. O objetivo da comparação transcultural não é homogeneizar as experiências femininas, mas antes revelar, simultaneamente, as afinidades estruturais que atravessam as obras e as especificidades históricas e culturais que as moldam.

Em síntese, esta tese pretende contribuir para os estudos de literatura comparada e para a investigação sobre a escrita feminina. Ao estabelecer um diálogo entre obras da literatura de autoria feminina portuguesa e chinesa, o estudo sublinha a importância de abordagens transnacionais e interdisciplinares, defendendo que a literatura escrita por mulheres constitui um espaço privilegiado de reflexão sobre identidade, memória e resistência, mantendo plena relevância para a compreensão das dinâmicas socioculturais do século XX e para o pensamento crítico contemporâneo. É

precisamente na coexistência entre diferença e semelhança que o método comparatista revela a sua força interpretativa e o seu potencial crítico.

Do ponto de vista metodológico, a tese procura ultrapassar uma tradição comparatista centrada na literatura europeia, integrando a literatura de autoria feminina chinesa no campo de análise e ampliando, assim, o horizonte espacial da investigação comparada. O estudo demonstra que a literatura de autoria feminina funciona como um importante espaço de mediação transcultural, no qual memória, identidade e relações de poder são reconfiguradas, abrindo novas possibilidades teóricas para a compreensão das experiências de género em diferentes contextos culturais.

Naturalmente, enquanto investigação de carácter transcultural e interdisciplinar, esta tese apresenta também algumas limitações. As autoras e os textos selecionados não pretendem representar de forma exaustiva a literatura de autoria feminina portuguesa e chinesa do século XX, mas resultam de uma escolha delimitada, orientada pela relevância teórica e pela concentração temática. Além disso, o trabalho privilegia a análise textual e simbólica da experiência feminina, dedicando menor atenção à receção histórica das obras, à sua tradução e à sua circulação transcultural, aspetos que poderão ser desenvolvidos em investigações futuras.

Em termos gerais, a tese defende que a literatura feminina do século XX não se limita a representar a condição das mulheres, mas constitui uma prática cultural crítica e interventiva. Através da escrita, as mulheres transformam experiências reprimidas em matéria narrativa, reconstróem a subjetividade no interior da linguagem e interrogam de forma contínua as relações entre género, poder e ordem social. É neste sentido que a literatura escrita por mulheres ultrapassa os limites de contextos históricos e culturais específicos, afirmando-se como um recurso fundamental para compreender os processos de construção identitária, as políticas da memória e as formas de resistência simbólica na modernidade.

Referências Bibliográficas

Bibliografia ativa

Chang, E. (1998). *The Rouge of the North*. University of California Press.

Horta, M. T. (2016). *Ema*. Leya.

Lisboa, I. (1993). *Começa uma Vida*. Editorial Presença.

张爱玲. (2019). 张爱玲全集 (2019 版). 北京十月文艺出版社.

萧红. (1991). 萧红全集 (Vol. 1). 哈尔滨出版社.

萧红. (2001). 呼兰河传. 人民文学出版社.

萧红, & Goldblatt, H. (1988). *Tales of hulan river*. Joint Pub.

萧红, & 林贤治. (2009). 萧红十年集. 人民文学出版社.

Bibliografia crítica

Almeida, A. M. N. d. (1985). Entre o dizer e o fazer: a construção da identidade feminina. *Análise Social*, 22(92, 93), 493–520.

Amaral, A. L., & Freitas, M. (2014). *Novas Cartas Portuguesas: entre Portugal e o Mundo*. Dom Quixote.

Amaral, A. L., Macedo, A. G., & Freitas, M. (2012). Apresentação: "Novas Cartas Portuguesas" e os Feminismos. *Cadernos De Literatura Comparada*, 26/27, 8–14.

Ávila, D. A., & Ribeiro, P. R. C. (2017). Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos). In: Florianópolis.

Barreno, M. I., Horta, M. T., & Costa, M. V. d. (2010). *Novas Cartas Portuguesas (Edição Anotada)*. Dom Quixote.

Bergano, S. M. A. (2012). *ser e Tornar-se Mulher: Geração, Educação e Identidade(s) Feminina(s)*. Universidade de Coimbra.

Bernheimer, C. (1995). The Bernheimer Report, 1993: Comparative Literature at the Turn of the Century. In C. Bernheimer (Ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (pp. 39–48). The Johns Hopkins UP.

Bittencourt, M. R. M. (2005). *A Escrita Feminina e Feminista de Maria Teresa Horta* [Universidade Estadual Paulista]. São Paulo.

Braga, M. O. (1991). A condição feminina na literatura chinesa do século XX. *RC: Revista de Cultura*, 73–78.

Buescu, H. C. (2001). *Grande angular: comparatismo e práticas de comparação*. Fundação Calouste Gulbenkian.

Buescu, H. C. (2013). *Experiência do incomum e boa vizinhança: literatura comparada e literatura-mundo*. Porto Editora.

Buescu, H. C., Duarte, J. F., & Gusmão, M. (2001). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Dom Quixote Publicações.

Burke, L. K. (2017). *The New Woman: An Age of Revolution Through the Eyes of Twentieth Century Chinese Women Writers*. Senior Projects Spring, 209.

Cantinho, M. J. (2015). *À Conversa com Maria Teresa Horta*. Retrieved 10 de Novembro from

Carmo, C. I. d. (2013). A maior escritora de todos os tempos portuguesa segundo José Gomes Ferreira. *Revista Relâmpago*(31/32), 43–58.

Carmo, C. I. d. (2017). *Irene Lisboa e os retratos em fuga dos 'estrangeiros de arribada'*. Éditions Hispaniques.

Carmo, S. (2013). Para uma poética da demarcação: “Ema” de Maria Teresa Horta. *Abril – NEPA / UFF*, 5, 79–88. <https://doi.org/10.22409/abriluff.v5i10.29686>

- Chan, S. (1991). The Exclusion of Chinese Women, 1870-1943. In *Entry Denied: Exclusion and the Chinese Community in America, 1882-1943* (pp. 94–146). Temple University Press.
- Cheng, G. (2021). A tradução indireta de literatura chinesa contemporânea para português europeu: o caso de Mo Yan.
- Cruz, A. I. T. d. (2011). *Ser Masculino e Ser Feminino. Duas formas complementares do ser humano*. Universidade Católica Portuguesa.
- Cunha, P. C. R. d. R. d. M. (2012). Da Crítica Feminina e a Escrita Feminina. *Revista Criação & Crítica*(8), 1–11.
- D'Haen, T., Damrosch, D., & Kadir, D. (2011). *The Routledge Companion to World Literature*. Taylor & Francis.
- Dabat, C. R. (2017). Mulheres de ferro: revolucionárias feministas na China do século XX. *EVISTA HISTÓRIA & LUTA DE CLASSES*(v. 24), 29–44.
- Damrosch, D. (2018). *What Is World Literature?* Princeton University Press.
- de Sousa, I. M. R. (2019). Educação Feminina no Estado Novo (1938-1948): impacto na imprensa periódica.
- Domínguez, C., Saussy, H., & Villanueva, D. (2014). *Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications*. Taylor & Francis.
- Dong, X. (2019). *As mulheres chinesas no fim do século XIX e o início do século XX: sob a influência ocidental* Universidade do Minho]. Minho.
- Dosse*, F. (2003). Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire. *Vingtième siècle*(2), 145–156.
- Edfeldt, C. (2006). *Uma história na História: representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX*. Câmara municipal de Montijo.
- Faustino, M. J. C. P. (2014). *Maria Teresa Horta: entre o jornalismo, a literatura e o feminismo* Escola Superior de Comunicação Social]. Lisboa.

- Ferreira, C. A. (2002). *A Mulher na Literatura Portuguesa: sua imagem e seus questionamentos através do género epistolar*. Universidade de São Paulo.
- Ferreira, J. G. (1978). Breve introdução à poesia de Irene Lisboa. Irene Lisboa, *Obras de Irene Lisboa, Um Dia e Outro Dia... Outono Havias de Vir*, 1, 18.
- Ferreira, V. (1998). *As Mulheres em Portugal: Situação e Paradoxos*. Centro de Estudos Sociais.
- Filho, O. S. d. S. (2009). Memória e história em "Mulheres de abril", de Maria Teresa Horta. *Revista Terceira Margem*, 20, 189–214.
- Flores, C. (2010). ESCRITA FEMININA EM PORTUGAL. *Interdisciplinar* (10), 19–27.
- Flores, C. (2019). O sentido primeiro das coisas: Ensaio sobre a obra de Maria Teresa Horta (Vol. 2). *Escribas*.
- Fonseca, S. (2022). *Catálogo de autores portugueses na China*. Embaixada de Portugal em Pequim
- Foucault, M. (2019). *The history of sexuality: 1: the will to knowledge*. Penguin UK.
- Garcia, A. M. P. V. P. (2011). *A Moda Feminina no Estado Novo. A relação da moda e da política nos anos sessenta em Portugal*. Universidade Técnica de Lisboa.
- Grossberg, L. (1997). *Cultural Studies, Globalization and the Logic of Negativity*. Keynote Lecture, Conference on the Contemporary Study of Culture, International Research Center for Cultural Sciences and the Ministry of Culture, Viena.
- Guimarães, J. M. d. C. M. (2013). O "sentimento de si" e do mundo: M. Yourcenar e M. T. Horta em confronto Universidade de Aveiro]. Aveiro.
- Guinote, P. J. A. (2006). *A educação no feminino (Portugal, 1900-2000): discursos, números e olhares* Universidade de Lisboa (Portugal)].
- Gusmão, M. (2001). Da literatura enquanto construção histórica. *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 181–224.
- Hershatter, G. (2007). *Women in China's Long Twentieth Century*. University of California Press.

- Hoyan, C. H. F. (1996). *The life and works of Zhang Ailing: a critical study* [University of British Columbia].
- Hsia, C.-t. (1999). *A history of modern Chinese fiction*. Indiana University Press.
- Lau, J. S. M., Hsia, C., & Lee, L. O.-f. (1981). *Modern Chinese Stories and Novellas 1919–1949*. Columbia University Press.
- Lepore, R. (2019). *Chinese Women in the Early Twentieth Century: Activists and Rebels* [University of Colorado Boulder]. Colorado.
- Li, Y. (2000). Women's Movement and Change of Women's Status in China. *Journal of International Women's Studies*, 1, 30–40.
- Lisboa, I. (1960). *Crónicas da serra*. Livraria Bertrand.
- Lisboa, I., & Morão, P. (1986). *Folhas soltas da seara nova, 1929-1955*.
- Lisboa, I., & Morão, P. (1991). *Obras de Irene Lisboa: Solidão II*. Editorial Presença.
- Lopes, S. R. (1994). *A legitimação em literatura*. Cosmos Lisboa.
- Macedo, A. G. (2001). *Os estudos feministas revisitados: finalmente visíveis*. Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada. Lisboa: Dom Quixote.
- Macedo, A. G., & Amaral, A. L. (2005). *Dicionário da Crítica Feminista*. Edições Afrontamento.
- Magalhães, I. A. d. (1995). *O sexo dos textos e outras leituras*. Caminho.
- Magalhães, M. J. d. S. (1995). *Movimento feminista e educação: em torno da análise dos discursos sobre educação, em Portugal, nas décadas de 1970 e 1980*. Universidade do Porto.
- Mariano, M. d. F. d. S. (2004). *Génese e Desenvolvimento do Movimento Feminista Português*. In: Lisboa: Universidade Nova de Lisboa (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas).
- Martinho, F. J. B. (2013). O espelho embaciado do verso em Irene Lisboa. *Revista Relâmpago*, 31/32, 59–71.

Mateus, I. C. (2018). *Viajar com... Maria Ondina Braga*. Direção Regional de Cultura do Norte/Opera Omnia.

Mateus, I. C., & Martins, J. C. d. O. (2022). *Obras completas de Maria Ondina Braga. Autobiografias ficcionais*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda (INCM).

Medeiros, A. (2019). Ema, de Maria Teresa Horta: corpo e solidão. In C. a. o. Flores (Ed.), *O sentido primeiro das coisas: ensaios sobre a obra de Maria Teresa Horta* (pp. 15–29).

Mendes, A. d. M., Oliveira, G. Q. d., & Arf, L. M. G. (2023). A escrita de autoria feminina: memória, resistência e decolonialidade. *A escrita de autoria feminina: memória, resistência e decolonialidade*.

Morão, M. P. (1985). *O essencial sobre Irene Lisboa*.

Morão, M. P. (1989). *Irene Lisboa: vida e escrita*.

Morão, P. (2001). Irene Lisboa e a Seara Nova. Retrieved 0304 from <https://searanova.publ.pt/2021/04/08/irene-lisboa-e-a-seara-nova/>

Moreno, T. (2023). O Movimento 4 de Maio e a emancipação das mulheres na China. <https://capiremov.org/experiencias/o-movimento-4-de-maio-e-a-emancipacao-das-mulheres-na-china/>

Noth, J. (2021). Militiawomen, Red Guards, and Images of Female Militancy in Maoist China. *Twentieth-Century China*, 46, 153–180.

Oliveira, M. M. d. M. V. B. d. (1995). *A arte da "Fuga" em Maria Ondina Braga ou o feminino em "Contraponto"* Universidade do Porto]. Porto.

Oliveira, S. (2011). *Análise Pedagógico-Didáctica dos Contos “A China Fica ao Lado” de Maria Ondina Braga* Universidade Católica Portuguesa]. Braga.

Osório, A. d. C. (1905). *Às mulheres portuguesas*. Editora Viúva Tavares Cardoso.

Page, R. (2006). *Literary and linguistic approaches to feminist narratology*. Palgrave Macmillan.

Pimentel, I. (2008). *A situação das mulheres no século XX em Portugal* 2. Congresso Feminista. Retrieved 01/06/2023 from

<http://caminhosdamemoria.wordpress.com/2008/07/15/a-situacao-das-mulheres-no-seculo-xx-em-portugal-2>

Pimentel, I. (2008). A situação das mulheres no século XX em Portugal 1. Congresso Feminista. Retrieved 01/06/2023 from <http://caminhosdamemoria.wordpress.com/2008/07/15/a-situacao-das-mulheres-no-seculo-xx-em-portugal-1>

Pimentel, I. F. (2000). A assistência social e familiar do Estado Novo nos anos 30 e 40. *Análise Social*, 477–508.

Prozczinski, D. (2017). A construção da mulher na China: submissão e feminicídio. XI Seminário Internacional Fazendo Gênero.

Régio, J. (1959). Irene Lisboa, o público e o tempo. *Sera Nova*(1361).

Régio, J. (1961). Coisas nossas - aparição de Irene Lisboa. *O Comércio do Porto*.

Reis, P. (2024). *A Desobediente - Biografia de Maria Teresa Horta*. Contraponto Editores.

Remak, H. H. H. (1961). *Comparative Literature at the Crossroads: Diagnosis Therapy and Prognosis*.

Remak, H. H. H. (1961). *Comparative literature: its definition and function. Comparative literature: Method and perspective*, 57.

Remak, H. H. H. (1980). The future of comparative literature. *Actes du VIII Congrès de L'Association Internationale de Littérature Comparée. Relations entre littératures de diverses cultures du XX siècle*, Stuttgart, Kunst und Wissen-Erich Bieber, 2, 429–437.

Remak, H. H. H. (1986). General Preface to All Volumes Published as Part of The Comparative History of Literatures." *European-Language Writing in Sub-Saharan Africa*. Ed. Albert S. Gérard. Vol. 1. In: Budapest: Akadémiai Kiadó.

Revez, R. (2024). REVISÃO DO CÓDIGO CIVIL E OS DIREITOS DAS MULHERES (1977). <https://app.parlamento.pt/COMUNICAR/Artigo.aspx?ID=1384>

Ribeiro, A. S., & Ramalho, M. I. (1999). Dos estudos literários aos estudos culturais?

Rodrigues, S. (2020). MARIA ONDINA BRAGA: UMA INCESSANTE VONTADE POR ALCANÇAR O TODO. Retrieved 01/06/2023 from <https://www.revistarua.pt/maria-ondina-braga-uma-incessante-vontade-por-alcancar-o-todo/>

Sanmao, & Fu, M. (2019). Stories of Sahara. Bloomsburry Publishing.

Sant'Anna, M. (2012). Corpo silenciado e clausura face à libertação e locura uma leitura de *Ambas as mãos sobre o corpo* e *Ema* de Maria Teresa Horta. *Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*(1), 115–130.

Sant'Anna, M. (2006). A escrita feminina e suas implicações: a recorrência ao corpo como signo de identidade. *Revista Eletrônica de Estudos Literários - REEL*(2), 1–26.

Santos, M. I. R. d. S., & Amaral, A. L. (1997). Sobre a 'Escrita Feminina'. *Oficina do Centro de Estudos Sociais*(90), 1–41.

Santos, M. I. R. d. S., & Ribeiro, A. S. (2001). *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Afrontamento Edições.

Scott, J. W. (1986). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. History workshop,

Silva, F. M. d. (2014). *A autoria feminina na literatura portuguesa: reflexões sobre as teorias do cânone*. Colibri.

Silva, F. M. d. S. (2013). *Cânone literário e estereótipos femininos: casos problemáticos de escritoras portuguesas*. Universidade de Évora.

Silva, M. R. T. (1992). *Feminismo em Portugal na Voz das Mulheres Escritoras do Início do Século XX*. CIDM.

Silva, T. C. M. d., & Amazonas, M. C. L. d. A. (2009). Identidade feminina: engendrando espaços e papéis de mulheres. *1*(2), 192–200.

Silva, V. A. e. (2009). *Teoria da Literatura* (8ª Edição). Edições Almedina.

Smith, S., & Watson, J. (1998). *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. University of Wisconsin Press.

- Souza, M. L. G. d. (2022). Meninas-mulheres : retórica do corpo, da dor e do abandono em meninas, de Maria Teresa Horta Universidade de Brasília]. Brasília.
- Špánková, S. (2007). Irene Lisboa e a análise da sua obra *Começa uma vida*. Brne: Masarykova Univerzita Masarykova Univerzita]. Brne.
- Steiner, G. (1995). *What is Comparative Literature?: An Inaugural Lecture Delivered Before the University of Oxford on 11 October, 1994*. Clarendon Press.
- Tavares, M. M. P. F. (2008). *Feminismos em Portugal (1947-2007)*. Universidade Aberta.
- Teixera, N. C. (2009). Entre o ser e o estar: o feminino no discurso literário. *Guairacá - Revista de Filosofia*(25), 81–102.
- Vaquinhas, I. (2000). Breve reflexão historiográfica sobre a história das mulheres em Portugal: o século XIX. *Faces de Eva: Estudos sobre a Mulher*(3), 81–101.
- Vaquinhas, I. (2018). Linhas de investigação para a História das mulheres no século XIX e XX. *História: Revista Da Faculdade De Letras Da Universidade Do Porto*, 3, 201–221.
- Vinson, S. K. F. (2010). *Storied Memories: Memory as Resistance in Contemporary Women's Literature* Loyola University Chicago]. Chicago.
- Woolf, L. (1966). *Phases of Fiction.*" *Collected Essays*. Vol. 2, 1925. Ed. Leonard Woolf. In: Toronto: Hogarth Press.
- Woolf, V. (1957). *A Room of One's Own*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Woolf, V., & Barrett, M. (1980). *Women and Writing*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Xi, Z. Y. (2018). On The Northeast Regional Culture in Xiao Hong's Novels. *Journal of Literature and Art Studies*, 8, 1593–1596.
- Xinran, D. (2019). *As Mulheres Chinesas no Fim do Século XIX e o Início do Século XX: Sob a Influência Ocidental* Universidade do Minho (Portugal)].
- Xu, Y. (2015). *Translating Travel in the Spanish Sahara: English Versions of Sanmao's Stories of the Sahara* University of Massachusetts Amherst]. Amherst.
- Zhang, X., & Huang, X. (2024). Tradução e disseminação da literatura chinesa em língua portuguesa: características e tendências. *Cadernos de Tradução*, 43, 16–46.

- 何秀珠. (2014). 蕭紅小說中的女性苦難與身體書寫.
- 余斌. (1995). 张爱玲传.
- 佟新. (1999). 社会变迁与中国妇女就业的历史与趋势. 妇女研究论丛(1), 38–41.
- 傅雷. (1944). 论张爱玲的小说. 万象.
- 冉小平. (2003). 从书写身体到身体书写——90 年代新生代女作家创作漫论. 北京大学学报: 哲学社会科学版(S1), 128–133.
- 刘川鄂. (2000). 张爱玲传. 北京十月文艺出版社.
- 孟悦, & 戴锦华. (2004). 浮出历史地表: 现代妇女文学研究. 中国人民大学出版社.
- 张子静, & 季季. (2010). 我的姊姊张爱玲. 作文通讯: 实用阅读版(1), 17–17.
- 张爱玲. (2012). 怨女. 北京十月文艺出版社.
- 曹新伟, 顾玮, & 张宗蓝. (2012). 20 世纪中国女性文学史. 北京大学出版社.
- 林吉玲. (2001). 二十世纪中国女性发展史论. 山东人民出版社.
- 林贤治. (2008). 漂泊者萧红. 作家(11), 85–149.
- 秋石. (2011). 呼兰河的女儿——献给萧红百年. 百花洲文艺出版社.
- 耿德華, & 王宏志. (1990). 抗戰時期的張愛玲小說. In 鄭樹森 (Ed.), 張愛玲的世界. 允晨文化.
- 聂绀弩. (2001). 在西安. 季红真. 萧萧落红.
- 谭深. (1994). 当代中国妇女状况的分析与预测. 社会学研究, 3, 69–77.
- 钱理群. (1982). “改造民族灵魂” 的文学-纪念鲁迅诞辰一百周年与萧红诞辰七十周年 [J]. 十月, 4.
- 陈东原. (2015). 中国妇女生活史. 商务印书馆.
- 雷良波. (1993). 中国女子教育史. 武汉出版社.
- 骆宾基. (1987). 萧红小传. 北方文艺出版社.