COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: https://coloquio.gulbenkian.pt

Entre pés de lótus e bambus : configurações da China nos contos de Maria Ondina Braga e Fernanda Dias

Dora Nunes Gago

Para citar este documento / To cite this document:

Dora Nunes Gago, "Entre pés de lótus e bambus : configurações da China nos contos de Maria Ondina Braga e Fernanda Dias", *Colóquio/Letras*, n.º 184, Set. 2013, p. 50-59.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

Entre pés de lótus e bambus

CONFIGURAÇÕES DA CHINA NOS CONTOS DE MARIA ONDINA BRAGA E FERNANDA DIAS

Dora Nunes Gago

se os «pés de lótus» são uma metáfora designadora dos pés mutilados e enfaixados das mulheres chinesas — segundo um costume ancestral que os tornava pequenos e arredondados, semelhantes às flores de lótus —, o bambu é um elemento muito relevante na natureza da China, fortemente simbólico, uma planta de bom augúrio cuja retidão inigualável e impulso rumo ao céu a convertem num sinónimo de iluminação, utilizado para afastar as influências nefastas.

As duas autoras cujas representações da China analisaremos — em narrativas habitadas por pés de lótus e bambus — viveram durante vários anos em Macau, espaço privilegiado e *sui generis* a partir do qual contemplaram a realidade chinesa. Maria Ondina Braga permaneceu em Macau entre 1961 e 1966 e, posteriormente, em 1982, foi leitora de Português no Instituto de Línguas estrangeiras de Pequim. Na sua obra revela imagens da China e de Macau, funcionando este território como uma janela para a cultura oriental. O mesmo sucedeu com Fernanda Dias, que chegou em 1986 a Macau, onde também lecionou, aí tendo vivido até 2005. Como *corpus* central deste trabalho escolhemos dois contos que considerámos mais representativos em termos imagológicos: «A China Fica ao Lado» de Maria Ondina Braga e «Sai Kuá» de Fernanda Dias. Atendendo aos pressupostos teóricos preconizados por Jean-Marc Moura[1], Daniel-Henri Pageaux[2] e Álvaro Manuel Machado[3], no âmbito da imagologia[4], analisaremos o modo como estas narrativas se assumem enquanto palco de construção de imagens da China.

Partindo do conceito de imagem, é essencial conhecer os mecanismos culturais que presidiram à sua formação, o modo como, no seio de determinada cultura e imaginário, ela se pode ou não converter em estereótipo, ou seja, numa forma-limite, redutora e «caricatural». Isto porque, quando um indivíduo observa uma determinada realidade, o seu espírito encontra-se já preenchido por representações coletivas através das quais a apreende, produzindo

significações. Neste contexto se enquadra o estereótipo como elemento mediador da nossa relação com o real[5]. Através de esquemas culturais preexistentes, o indivíduo filtra a realidade circundante; por isso, a imagem não constitui um retrato fiel do real, mas sim uma representação cultural do elemento observado.

Para melhor se compreender o processo de representação desenvolvido pelas autoras, abordaremos, de forma muito sucinta e esquemática, a evolução das imagens da China no contexto europeu.

BREVE PANORÂMICA DOS OLHARES EUROPEUS SOBRE A CHINA

A China sempre foi uma realidade misteriosa, configurada, no imaginário europeu de forma oscilante, flutuando entre a sinofilia e a sinofobia. As diferentes visões da China pelos Europeus, desde os relatos de Marco Pólo até aos finais do século XX, são sintetizadas por Irmy Schweigwer[6]. Segundo a autora, uma imagem muito positiva da China vigorou entre os séculos XVI e início do XVIII, veiculada por jesuítas como Matteo Ricci (1552-1610)[7]. A partir da segunda metade do século XVIII, evidencia-se o predomínio duma visão negativa, difundida, por exemplo, pela obra de Admiral Anson intitulada *A Voyage round the World* (1748) — livro tornado referência para intelectuais europeus como Montesquieu ou Rousseau, que adotaram uma posição crítica perante o país oriental, concebido como senil, despótico, em contraste com a fé na modernização que a Europa exibia.

Uma espécie de «demonização» da China desenvolveu-se, de forma geral, durante o século XIX e início do XX. Em contrapartida, durante a ocupação japonesa (1937-1945), ela atraiu novamente a simpatia da Europa, por ser vítima duma tirania cruel. Posteriormente, durante a Guerra Fria, a China permaneceu oculta por detrás da denominada «cortina de bambu», instaurada pela «Grande Revolução Cultural Proletária», iniciada em 1966, sob as ordens de Mao Tse-Tung. Por volta de 1976, quando vieram a lume as nefastas consequências da Revolução Cultural, a sua imagem escureceu ainda mais, vinculada a práticas desumanas.

A partir de 1980, tal como nota igualmente Schweiger, durante as políticas de modernização de Deng Xiaoping, a China passa a ser vista como a terra dos bens baratos e um inesgotável mercado de potenciais consumidores. No dizer de Jonathan Spence: «There have been so many twists and turns along the way to depicting China during the last four hundred years that no such broad generalisation can be hold. And that is as it should be. No one is easy to understand. And more blurred and multifaceted our perceptions of China become, the closer we may be to that most elusive thing: the truth.»[8] Quanto mais rica e multifacetada for a panóplia de representações de uma cultura, mais possibilidades se abrirão para o seu conhecimento. Por conseguinte, a imagem transmitida do Outro tem uma função específica no contexto

social, constituindo uma expressão parcelar da sociedade. Segundo Pageaux, «l'image de l'Autre sert à écrire, à penser, à rêver... autrement»[9].

Ora, tanto Maria Ondina Braga como Fernanda Dias aportaram em Macau e na China munidas da sua específica «bagagem cultural», adquirida num imaginário social específico, produtor de estereótipos. É depois, através do conhecimento tecido *in loco* das vivências projetadas para a tessitura narrativa, que ambas esboçam as suas impressões da China, na senda de Fernão Mendes Pinto ou de Wenceslau de Moraes — com eles irmanadas na necessidade de contar os «novos mundos» desvendados por territórios do «Império do Meio», entre «pés de lótus» e bambus.

DO ESTRANHAMENTO AO ENTROSAMENTO

«A China Fica ao Lado», narrativa que abre a coletânea com o mesmo nome, publicada pela primeira vez em 1968, relata-nos a história de uma rapariga, oriunda de famílias nobres, exilada da China continental aquando da invasão japonesa e que sobreviveu em Macau, vivendo num templo com a avó em condições muito precárias. O espaço da ação é o consultório do doutor Yu, também chinês do continente e conhecido da sua família, onde ela se dirige para fazer um aborto e poupar a avó ao desgosto de a ver dar à luz um filho bastardo. Através da focalização interna, conhecemos a angústia da protagonista e o modo como os valores culturais e religiosos, representados pela figura da avó a impelem a tomar essa atitude:

> A avó nunca compreenderia. Mulher a ter filhos sozinha só a mãe da humanidade no confucionismo. A avó que dera à luz, na luxuosa maternidade do doutor Yu, com baixela de prata, filhos legítimos, desejados, bem-vindos, de primeira esposa de casa nobre. Esposa ou concubina era o que ela conhecia. Tinha de haver senhor, macho responsável, pai a apresentar núpcias, leito conjugal.[10]

É relevante a questão de género neste conto. Assim, na ótica da avó, a mulher é concebida como uma criatura submissa numa sociedade tipicamente patriarcal. Ecoam alguns dos pontos fulcrais referidos por Patricia Ebrey[11] como constituintes do patriarcado historicamente desenvolvido na China (embora, como sabemos, também exista na cultura ocidental) e que parte do pressuposto de que a mulher, sendo moral e intelectualmente menos capaz do que o homem, deverá estar sob o seu controlo. Aliás, como refere ainda a mesma autora, conceptualizando as diferenças entre feminino e masculino em termos de *yin* e *yang*, as duas forças complementam-se, mas não de forma equitativa, pois para muitos autores, sobretudo os marcados pelo confucionismo, o *yang* é considerado superior. Partindo desta ideia, o papel social do homem será liderar e o da mulher segui-lo[12]. Também a protagonista de «A China Fica

ao Lado» se sente subjugada e humilhada por uma gravidez que não desejou, resultado provável de uma violação. É ainda pelo modo de focalização interna que, através da analepse desencadeada por um processo de rememoração, são narrados os dramas do seu passado e o motivo que a conduziu ao exílio:

> Era a primeira vez que chorava desde que deixara a casa de seus maiores, desde aquela noite de infância em que os soldados haviam desligado os pés da avó, prendido o pai, levado as jóias. Julgava ainda poder ouvir os gritos de dor da avó por entre as gargalhadas dos militares. Pobres pés estropiados! [13]

Surge neste excerto a referência aos «pés de lótus», que simbolizam os costumes da China tradicional, barbaramente profanados pelos invasores japoneses (durante a Segunda Guerra Sino-japonesa). No fundo esta profanação funciona como um prelúdio da violação que posteriormente terá ocorrido no próprio corpo da protagonista. Esse momento da invasão, que a forçou ao exílio, correspondeu ao fim de um passado, da educação clássica que ela recebera:

> Nessa noite a avó morrera pateticamente e, com a avó, a China de antanho. E ela, criança, assistira, assombrada, a esse fim. [...] Como se a avó e a China virassem fantasmas: o doutor Yu da importante maternidade da capital operando na casa de banho em terra de exílio! A avó agarrada a antigos preconceitos, constantemente a falar de nomes que já não existiam... Sem saber uma palavra de cantonense, a avó com a sua linguagem culta, entendendo-se com os deuses só. Os garotos de Macau, ao passarem pelo pagode alcunhavam-na de dama-pé-de-cabra.[14]

A avó simboliza assim os valores da velha China, do passado destruído. Por isso, ela recusa a integração na terra de exílio, continua a comunicar em mandarim, apenas com os deuses, recusando o cantonense, a inclusão no mundo dos mortais, na decadência que a cerca, como se, por vingança, se quisesse encerrar num mundo superior e inacessível. Converte-se assim numa criatura exótica para os outros, descriminada. Para D. H. Pageaux: «Ces deux femmes ne vivent pas: elles survivent et leur vie est une suite de rites, en dehors de toute actualité.»[15] Com efeito, esse modo de vida *sui generis* e marginal parece alcandorado para além das margens do tempo, como se houvesse uma tentativa de o cristalizar num eterno e remoto passado. Do mesmo modo, também o médico representa a figura do exilado que, após um passado áureo, se vê destituído do seu próprio espaço, trabalhando agora em condições miseráveis.

Se Macau se contrapõe à China como espaço de exílio e de humilhações sofridas, delineia-se também como território de sobrevivência e de liberdade,

do qual a protagonista se apercebe num momento de dor: «Os seus pés, soltos, poderiam palmilhar todos os caminhos do mundo. Poderia voltar à China ou ficar ao lado da China. O principal era combater o seu combate de mulher só e abusada. E guardar o coração intacto. Para um dia. Para uma verdade.»[16] Maria Ondina Braga salienta nesta passagem a afirmação da figura feminina, impondo-a num contexto social dominado pelos homens. O essencial é a luta individual da protagonista para se afirmar contra todas as barreiras culturais e sociais.

Sob o efeito de um sedativo, a protagonista procede então a um *flash-back*: «Ante os seus olhos pesados do calmante passavam as ruas de Macau, de Hong Kong. Debaixo das arcadas, cegos a tilintar a varinha de osso no copo de bambu, a ler a sorte nas mãos das pessoas. Velhos, crianças, aleijados, opiómanos, prostitutas.»[17] Através da focalização interna, a escritora procura desvendar a alma do «outro», fundindo interior e exterior.

Por seu turno, no conto de Fernanda Dias «Sai-Kuá» (que significa «melancia» em cantonense), a ação localiza-se na China, onde a narradora se encontra de visita, alojada num hotel, com um companheiro chinês, cujo nome é A-Fai. O fascínio perante a realidade estrangeira observada, aliado à sensação de estranhamento, são notórios:

> China, China, digo num murmúrio, com a cara encostada no vidro frio. A-Fai inspeciona o mau gosto novo-rico do quarto, estilo *fin de siècle*. Despe-se, instala-se a ver televisão. Lá fora a pequena grande cidade estende-se sob os meus olhos como um imenso painel bordado de chapéus de bambu, incontáveis, movediços, e vertiginosas rodas de bicicletas.[18]

A descrição, elaborada sempre na primeira pessoa, pela narradora autodiegética, sob a ótica da visitante, encontra-se impregnada de poesia, evidenciando uma profunda relação entre o sujeito de observação e o objeto contemplado, despertando as mais diversas sensações:

> Esta China que eu piso, cheiro, beijo, olho com olhos rasos de inexplicável mágoa, respiro a longos haustos, esta China, palha de arroz molhada, flor de gengibre, caixilhos azuis, toscos chapéus de chuva, hieráticos búfalos, lama quente, bananeiras flamejantes, cabanas de esteiras, e a multidão dos olhos que me olham, como estrelas negras à flor das faces mates.[19]

A realidade estrangeira é captada através da sinestesia, numa espécie de sinfonia poética que embala todos os sentidos, sensações dos mais diversos teores (visuais, olfativas, tácteis) que se fundem numa ânsia de apreender mais

profunda e intensamente a essência do real. A riqueza pictórica deste quadro esboçado é indiscutível — aliás, Fernanda Dias também é pintora.

No entanto, apesar do esforço de apreensão e compreensão daquele «novo mundo», a sensação de desintegração espelha-se, evidenciando-se o exotismo, que implica um olhar face a um outro distinto, instaurador de um processo de alteridade, delineando-se, como refere Rogério Miguel Puga, a «metáfora representativa do encontro de diversas esferas civilizacionais, [que se] apresenta como uma questão de identidade, de pertença sociocultural; uma questão ontológica e também gnoseológica»[20]. Em «Sai-Kuá», esse exotismo habita no pulular da vida presenciada, instaurando uma estética do diverso:

> À tarde passeamos pela cidade, irremediavelmente estranhos à azáfama quase rural. Tudo zune, apita, tilinta, ronca: motores, bicicletas, triciclos, carripanas de varais, carregadas de lenha, bambus, frutos, aves em gaiolas, cestos, ferramentas. [...]
>
> Espreito discretamente as cozinhas à flor da rua. De coração transido, apreendo a harmonia do lugar, onde cada objeto polido pelo uso é belo por si. [21]

A narradora revela uma nítida «filia» relativamente a todos os objetos observados, captando-lhes a beleza que parece oculta pela «ganga» da aparência.

Alguns elementos paisagísticos contemplados, como é o caso dos bancos de jardim, recordam a ambos o tempo da infância, com pontos comuns apesar da distância geográfica, numa ânsia de comunhão, de entrosamento que pretende atenuar as divergências culturais. A China que a narradora presencia colide com a que ela imaginara, desde os tempos de infância, construída a partir de leituras e de outras informações colhidas: «— Quando eu era criança imaginava a China toda em jardim de bambus e peónias, lagos com grous, pagodes, meninas com sombrinhas de seda pintada e *pés-de-lótus*, guerreiros de cenho carregado, em armaduras de bronze e jade.»[22]

Curiosamente, ao espreitarem para o interior de uma escola, ambos se identificam com esse espaço, que os remete para vivências comuns, apesar de em lugares muito distintos. Ao percorrer as ruas, a narradora evoca ainda a China de Pessanha:

> Penso na China de que falou Pessanha, a China dos mandarins *garridos como araras, da vaidade pomposa e balofa, do cerimonial de intermináveis cortesias no trato quotidiano, aborrecido e rastejantemente servil, feito de solicitudes fingidas e hiperbólicas adulações... do luxo ruinoso, à sobreposse de espalhafatosas dissipações, em funerais bodas e festins...*[23] dos abomináveis piratas, dos sórdidos mendigos, dos magistrados corruptos, dos perversos carrascos, dos sinistros eunucos, das

> belas damas de pés estropiados e almas cruéis conspirando nos haréns. Desta China é-me interdito falar, sob pena de pôr o dedo numa antiga, *in praesentia* dolorosa ferida.[24]

A evocação de Pessanha espelha o interesse da narradora em conhecer diversas visões da cultura chinesa e, simultaneamente, revela a sua «bagagem cultural». Não obstante, ela não sustenta a representação hostil e crítica elaborada por Pessanha, desprovida de contornos «romanescos», distante, dirigida ao olhar europeu e evidenciadora de etnocentrismo.

A realidade presenciada contrasta com a estereotipada China poética que a narradora trazia na memória. O horizonte de expectativas construído através das leituras feitas, do conhecimento literário, absorvido no âmago de um determinado imaginário cultural, é abalado pelo contacto com a realidade. Por outro lado, o estatuto de visitante aberta à diferença permite-lhe desvendar elementos específicos da realidade. Aliás, sobre a questão da ótica evidenciada pelo visitante e pelo nativo, Yu Fu Tuan salienta as particularidades e o interesse de que se reveste o primeiro:

> De um modo geral, podemos dizer que só o visitante (e em particular o turista) tem um ponto de vista; a sua perceção é muitas vezes uma questão de usar os olhos para compor imagens. O nativo, pelo contrário, tem uma atitude complexa derivada da sua imersão na totalidade do seu ambiente. O ponto de vista do visitante, sendo simples, é facilmente estabelecido. O confronto com a novidade também pode levá-lo a expressar-se.[25]

A novidade, o confronto com o diverso impele a narradora para uma tentativa de definição da sua própria identidade, através dos meandros da alteridade. O episódio relatado seguidamente enfatiza as profundas diferenças culturais existentes entre os dois membros do casal. Assim, após o passeio pela cidade, compram uma melancia no mercado e é a narradora que a carrega, pois o companheiro recusa-se a fazê-lo. No início, revoltada e zangada, mas depois resignada, interroga-se acerca dos motivos que desencadeiam a recusa dele: «que orgulhoso preconceito o impede de caminhar ao lado de uma mulher ocidental, carregando fruta num saco de plástico?»[26]. Este comportamento, incompreensível pelos parâmetros culturais da narradora, gera um conflito, sobretudo interior, não sendo no entanto suficiente para conduzir a uma rutura. Também aqui se impõe a questão de género, pois a narradora revela a sua revolta pela descriminação de que é vítima. No fundo, o facto de ser forçada a carregar a enorme melancia poderá representar o peso do estigma e do preconceito suportado pela mulher nas mais diversas sociedades. No final, a narradora revela na sua atitude um misto de conformismo e de desafio, e

uma certa cumplicidade, até, com o «outro», o povo chinês que a olha com espanto, já que no fundo é ela que é considerada «exótica»:

> Cai a noite, agora que todos largaram o trabalho aumenta a multidão dos passantes. Olham-nos e sorriem-me. Não sei porquê julgo ler em todos os olhos uma centelha cúmplice, não desprovida de travessura. Retribuo o sorriso, é como se lhes dissesse: cá por mim, posso muito bem carregar a porcaria da melancia.
>
> Levanto mais o saco amarelo, encostando-o aos seios. A noite faz-se, já sem sombra de revolta. Como uma bandeira de submissão, entro no hotel arvorando orgulhosamente uma melancia.[27]

Não podemos deixar de notar o contraste entre a postura final desta narradora, eivada de certa ironia, ao metaforizar a melancia como «bandeira de submissão» e a protagonista de «A China Fica ao Lado» cuja imagem final é a de calcorrear todos os caminhos do mundo em plena liberdade, já que os seus pés (que não são de lótus) o podem fazer, numa luta solitária pela emancipação.

Em suma, neste conto, a representação estereotipada da China tem como elemento mediador a relação com o «outro» — representado pelo namorado macaense. O que se passa entre as duas personagens espelha uma ânsia de proximidade e de apropriação do espaço estrangeiro, dificultada por múltiplos obstáculos de teor cultural, linguístico e mesmo civilizacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A título de conclusão, podemos referir que Maria Ondina Braga se mantém como *outsider*, posição a que também não será alheio o contexto histórico e social vivido: os anos 60, época em que Macau era colónia portuguesa, dominada portanto pela ditadura salazarista. Enquanto isso, na China desenrolava-se a Revolução Cultural e a Macau iam chegando os exilados chineses, que atravessavam as fronteiras do desespero, rumo a um território de liberdade. Tal como refere David Brookshaw: «Maria Ondina Braga's fiction is only colonial in so far as she sometimes falls prey to exoticist inscriptions of Otherness, but she does not follow the colonialist agenda»[28]. A autora evidencia de facto uma sede de compreensão do outro, embora o considere um *alius*, segundo a tipologia de Jean-Marc Moura (baseada em Paul Ricœur) — o «outro» indefinido, utópico, considerado à distância[29]. A protagonista, de origem chinesa, permanece assim como a observadora da outra cultura, com recurso, por vezes, a técnicas de aproximação (como a focalização interna), sem alterar o seu estatuto.

Por outro lado, Fernanda Dias retrata-nos a China do final dos anos 80, onde pontificam as políticas de Deng Xiaoping, quando em Macau se sente já

a nostalgia do «fim do Império». Em «Sai-Kuá» ela recorre a uma narradora autodiegética, com pontos comuns com a autora empírica, revelando uma necessidade de entrosamento com a cultura estrangeira. Inerente a esta maior proximidade, parece haver uma espécie de «negociação», sendo, contudo, a imagem da China enraizada num imaginário cultural cujas raízes mergulham no tempo da infância.

Não obstante, nas narrativas de ambas as autoras transparece um olhar sem preconceitos sobre o *modus vivendi* e o imaginário chinês. Deparamo-nos com o entendimento de uma cultura decorrente das vivências reais, que se inspira e se projeta no retrato das ambiências e da língua, que as faz adotar termos próprios (ex: *sam-pan*, *sai kuá*, etc.), lançando uma espécie de ponte linguística entre dois mundos tão díspares. Por último, importa frisar que ambas as narrativas são aquilo que António Garcia Chaves designou por «textos do lugar, da topologia da memória»[30] ou seja, contos que colhem a impressão e naturalidade de cenas quotidianas, geradas num universo cultural distinto do de origem, sendo irmanadas pelo reconhecimento dos valores humanistas, pelo apelo à compreensão e comunhão de mundos, para além de todas as divergências.

Assim, agora que a antiga China dos «pés de lótus» repousa nas cinzas do passado e os bambus são vitimados pela desflorestação, fica-nos o olhar límpido destas autoras e o apelo à descoberta do «outro» tão diverso, na constante travessia dos caminhos da alteridade.

NOTAS

1 Cf., entre outros títulos: «L'imagologie littéraire: tendances actuelles», *in* Jean Bessière et Daniel-Henri Pageaux (ed.), *Perspetives comparatistes*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 27-38.

2 Cf. p. ex.: *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.

3 Cf. p. ex.: Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura,* 2.ª ed. rev. e aumentada, Lisboa, Editorial Presença, 2001.

4 Considerado um dos métodos mais antigos da Literatura Comparada, a imagologia (ou seja, o estudo das imagens do estrangeiro) teve as suas bases lançadas, em França, por Jean-Marie Carré com a publicação de *Les Écrivains français et le mirage allemand* (1947).

5 Cf. Ruth Amossy, *Les Idées reçues, sémiologie du stéreotype*, Paris, Ed. Nathan, 1991, p. 26.

6 Irmy Schweigwer, «China», *in* Manfred Beller e Joep Leerssen (ed.), *Imagology, the Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey*, 2007.

7 Idem, *ibid.*, p. 127.

8 Cf. «Western perceptions of China from the late sixteenth century to the present», *in* Paul S. Ropp (ed.), *Heritage of China. Contemporary perspetives on Chinese Civilization*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 1-14.

9 Cf. *La Littérature générale et comparée*, ed. cit., p. 70.

[10] Maria Ondina Braga, *A China Fica ao Lado*, 4.ª ed., Macau, Instituto Cultural de Macau, 1991, p. 11.

[11] Patricia Ebrey, «Women, marriage and the family», *in* Paul S. Ropp (ed.), *ob. cit.*, p. 197-223.

[12] Idem, *ibid.*, p. 204.

[13] Maria Ondina Braga, *ob. cit.*, p. 11.

[14] Idem, *ibid.*, p. 12.

[15] «'Une éclair de grace': une lecture de 'A China Fica ao Lado' de Maria Ondina Braga», *in* Otília Pires Martins (coord.), *Portugal e o Outro*, Aveiro, 2005, p. 168.

[16] Maria Ondina Braga, *ob. cit.*, p. 12. Nesta breve descrição, surgem personagens com características que se afastam da norma, «marginais», e que atraem bastante a autora, visto que também noutros contos várias personagens assumem comportamentos excêntricos, como é o caso do protagonista de «Homem da Meia Vida» (o opiómano, comparado a Camilo Pessanha), ou de Miss Carol, obcecada por espelhos. Neste contexto, constata-se frequentemente uma justaposição de fantasia e realidade, vinculada ao tema subsidiário da loucura, do absurdo ou do incongruente.

[17] Idem, *ibid.*

[18] Fernanda Dias, «Sai-Kuá», *Dias de Prosperidade*, Macau, Instituto Cultural de Macau/ Instituto Português do Oriente, 1998, p. 27.

[19] Idem, *ibid.*

[20] «Exotismo», E-Dicionário de termos literários (coord. Carlos Ceia), <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/exotismo.htm>, consultado em 30/04/2012.

[21] Fernanda Dias, *ob. cit.*, p. 27-8.

[22] Idem, *ibid.*, p. 29.

[23] A autora integra no seu discurso, recorrendo ao itálico, uma citação de *China, Estudos e Traduções*, de Camilo Pessanha.

[24] Fernanda Dias, *ob. cit.*, p. 29.

[25] *Topophilia. A Study on Environmental Perception and Values*, New York, Columbia University Press, 1990, p. 66; trad. nossa.

[26] Fernanda Dias, *ob. cit.*, p. 30.

[27] Idem, *ibid.*, p. 31.

[28] David Rowan Brookshaw, *Perceptions of China in Modern Portuguese Literature. Border Gates*, The Edwin Mellen Press, 2002, p. 85.

[29] «L'imagologie littéraire: Essai de mise au point historique et critique», *Revue de Littérature Comparée*, 3/1992, p. 281-3.

[30] José António Garcia Chaves, *As Vozes Mulheres. Uma escrita acerca das mulheres e das viagens interiores de Maria Ondina Braga*, Amarante, Labirinto, 2008.