

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

ESTRATÉGIAS TEXTUAIS EM *MARIDO E OUTROS CONTOS*, DE LÍDIA JORGE

ARI FRANCISCO DE ABREU

BELO HORIZONTE

2009

ARI FRANCISCO DE ABREU

ESTRATÉGIAS TEXTUAIS EM *MARIDO E OUTROS CONTOS*, DE LÍDIA JORGE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Lélia Maria Parreira Duarte

BELO HORIZONTE

2009

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

A162e Abreu, Ari Francisco de
Estratégias textuais em *Marido e outros contos*, de Lídia Jorge / Ari Francisco de Abreu. Belo Horizonte, 2010.
78f.

Orientadora: Lélia Maria Parreira Duarte
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Contos portugueses – Crítica e interpretação. 2. Jorge, Lídia. *Marido e outros contos*. 3. Testemunho. 4. Leitura. 5. Negatividade. 6. Morte na literatura. I. Duarte, Lélia Maria Parreira. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0.09

ARI FRANCISCO DE ABREU
ESTRATÉGIAS TEXTUAIS EM *MARIDO E OUTROS CONTOS*, DE LÍDIA JORGE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa.

Profa. Dra. Maria do Carmo Lanna Figueiredo (UFMG)

Profa. Dra. Suely Maria de Paula e Silva Lobo (PUC Minas)

Profa. Dra. Lélia Maria Parreira Duarte (PUC Minas)

Prof. Hugo Mari
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas

À minha família, sobretudo minha mãe,
pela confiança e apoio.

Aos meus amigos e colegas de trabalho,
pelos momentos de convivência e enriquecimento mútuo.

Aos meus alunos,
razão maior de ser deste trabalho.

A todos aqueles que, porventura,
venham a ler este estudo.

AGRADECIMENTO

À minha orientadora e amiga, Lélia Duarte,
conhecedora das dificuldades acadêmicas e pessoais
por que passei durante a elaboração deste trabalho,
pelo apoio e ajuda incondicional.

RESUMO

A dissertação procura mostrar que as narrativas de *Marido e outros contos*, de Lídia Jorge, são perpassadas por uma temática relativa aos conflitos existenciais e à morte física e psicológica, pela incapacidade de leitura das personagens em relação a si mesmas, à sociedade e ao mundo que as cerca, com uma crítica velada e sutil ao regime salazarista. Para fazer a análise observamos como a autora fala de grandes problemas, vendo-os, entretanto, através de seu reflexo e não diretamente, ou seja, fazendo uso de recursos textuais sugestivos, como a ironia. Analisamos assim de que forma elementos como a morte, a religiosidade, a ideologia, a alienação, a relação de poder, a condição feminina, a configuração espaço-temporal, as estratégias textuais (como a leveza e a ironia), manifestam-se nas várias histórias que compõem a coletânea e como essa teia de relações – embora o aspecto social funcione aparentemente apenas como pano de fundo e o sentido histórico esteja diluído – articula-se na configuração de algo maior: a sociedade portuguesa, que, segundo Lídia Jorge, se constitui de uma elite grandiosa, mas absolutamente indiferente à sorte da maioria.

Palavras-chave: Lídia Jorge, *Marido e outros contos*, testemunho, leitura, negatividade, morte.

ABSTRACT

This dissertation aims at demonstrating that, in the narratives of Lídia Jorge's *Marido e outros contos*, there is a pervading theme related to existential conflicts, to physical and psychological death, as well as to the characters' incapacity to read themselves, society and the world around them, with a veiled and subtle criticism to Salazar's regime. The analysis involves considering how the author deals with serious problems though focusing on them through their reflexes rather than directly, that is, making use of suggestive textual devices such as irony. Thus, the dissertation analyzes how elements such as death, religiosity, ideology, alienation, power relation, the female condition, time-space configuration and textual strategies (for instance, lightness and irony) are present in the many stories that compose the collection and how that web of relations – although the social aspect is apparently no more than a background and the historical sense is diluted – is articulated in the configuration of something wider: society, which, according to Lídia Jorge, is composed of a grandiose *élite*, though completely indifferent to the lot of the majority.

Key words: Lídia Jorge, *Marido e outros contos*, testimony, reading, negativity, death.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 O INSUSTENTÁVEL PESO DO VIVER EM “MARIDO”	15
3 A IMPOSSIBILIDADE DA PROVA CONCLUSIVA.....	25
4 “ANTÓNIO” E A MANIPULAÇÃO DO DESEJO DO OUTRO	30
5 FUGA PARA A MORTE EM “ESPUMA DA TARDE”	37
6 “A INSTRUMENTALINA” OU O FUNDO ROTO DO CORAÇÃO.....	48
7 ZUZETE E SUA PONTE INTERIOR INTERROMPIDA	58
8 “O CONTO DO NADADOR” OU O DESEJO DO OLHAR DO OUTRO.....	65
9 CONCLUSÃO.....	72
REFERÊNCIAS	75

1 INTRODUÇÃO

Lídia Jorge é uma escritora que tem sido reconhecida desde seu primeiro trabalho, indicado para publicação pelo nomeado escritor Vergílio Ferreira, como uma das grandes vozes da Literatura Portuguesa Contemporânea. Nota em seu livro *O vale da paixão* informa:

O seu primeiro romance, *O Dia dos Prodígios* (1980), foi um importante acontecimento literário, indiciando uma nova fase, de grande qualidade, na literatura portuguesa recente. *O Cais das merendas* (1982) e *Notícia da Cidade Silvestre* (1984) foram ambos distinguidos com o Prémio Literário do Município de Lisboa, seguindo-se *A Costa dos Murmúrios* (1988), *A Última Dona* (1992), *O Jardim sem Limites* (1995) – distinguido com o Prémio Bordalho de Literatura da Casa da Imprensa, *A Maçon* (Teatro, 1996) e *Marido e Outros Contos* (Contos, 1997). As obras de Lídia Jorge encontram-se traduzidas em diversas línguas. (JORGE, 1998).

A autora conta ainda com outras obras: *O vento assobiando nas gruas* (Romance, 2002), *O belo adormecido* (Contos, 2004), *O último voo do pardal* (Romance, 2007). Suas obras mais recentes são *Combateremos a sombra* (Romance, 2007) e *Praça de Londres* (Contos, 2008).

A fortuna crítica das obras dessa autora não é muito extensa, constituindo-se de alguns artigos e resenhas, quase todos sobre os seus romances. Em relação a *Marido e outros contos*, tem-se conhecimento de poucos estudos, incluindo um trabalho de Maria Madalena Gonçalves, “Lídia Jorge: a arte de narrar ‘Marido e outros contos’”, publicado na *Revista de Literatura Românica* (Lisboa, no. 9, 2000).

A maestria da escrita de Lídia Jorge e a restrita fortuna crítica das suas obras – especificamente em relação ao livro em análise –, por si só justificam este trabalho, cuja intenção é mostrar, além da temática em relação aos conflitos existenciais e à morte física e psicológica, o quão risíveis são as personagens na sua limitada visão de si mesmas, da sociedade que as cerca e do mundo. Perpassa todos os contos também uma crítica velada e sutil ao regime salazarista, outro tema da análise que aqui se propõe.

Considerando, no entanto, que a literatura se caracteriza tanto pelo “como” quanto pelo “que” ela diz, interessa-nos, além da crítica social presente no enredo, revelar a maneira como a linguagem é manipulada para chegar a tal resultado. No caso de Lídia Jorge isso é muito evidente, pois a sua ficção distingue-se antes de tudo pela especificidade de sua escrita. João de Mancelos, em uma resenha sobre o romance *A costa dos murmúrios*, que, em alguns aspectos, pode ser estendida a toda a obra da ficcionista, assim define a arte dessa autora:

Sempre adivinhei a leitura como uma espécie de cinema mental. Por qualquer insondável alquimia, aquele que lê deixa de, a partir das primeiras páginas, ver os rebanhos de letras e frases impressos no papel. Passa antes a ter projetadas nas folhas do livro florestas de imagens, sons, tonalidades, ações. Abstrai-se dos caracteres negros e encontra dentro de si o que o escritor ousou apenas rabiscar. Dois universos – o do autor e o do leitor – vovvem-se assim íntimos. Apesar de apertados. E tanto mais quanto for o talento do escritor para evocar, transformar uma singela palavra num fotograma de imaginação. Reside aqui a arte de Lídia Jorge. Profeta no manejo da prosa, puxa-nos pela gravata do real e arrasta-nos ao hemisfério da ficcionalidade [...]¹

Um dos recursos usados por Lídia Jorge para isso é o estranhamento que, de modo geral, não permite que o leitor fique passivo. Obriga-o a várias leituras para que possa tentar compreender o enunciado, preencher as inúmeras e propositadas lacunas e perceber as intrincadas tramas da enunciação desses textos. Já as personagens dos contos dessa autora, ao contrário, são geralmente más leitoras, como, por exemplo, a mulher do “Marido” e a cliente-narradora de “António”, que têm convicções que não levam em conta o que veem e ouvem.

É por meio da inquietante estranheza e do perturbador jogo entre aparência e realidade que delírios e silêncios, paralisia e movimento, recuos e avanços irão ser tecidos na trama de uma escrita que vai de encontro a bordas e limites, ao mesmo tempo, da vida e da linguagem.

Guido Almansi, em “O misterioso caso do abominável *tongue-in-cheek*”, nos fala da necessidade de o leitor se posicionar sempre maliciosamente diante do jogo imprevisível da literatura:

Um livro, tanto quanto um ser humano, é o depositário de uma verdade ou o receptáculo de uma mentira. Seu texto pode descrever um sentimento autêntico ou fingir uma sensação fictícia; exprimir uma emoção real ou imitar com calor uma reação fria e racional. Suas profissões de fé podem nascer da reflexão ou da ironia. Ele declara suas convicções de coração aberto, ou *tongue-in-cheek*, com uma segunda intenção. Temos o caso de uma obra original ou a paródia de uma obra original, e não há critério seguro que nos permita escolher entre os termos desta alternativa: entretanto, a experiência da natureza traidora da escrita deveria tornar-nos suspeitos e vigilantes cada vez que um livro é apresentado a nós. Não digo que no momento que alguém pronuncia a palavra “livro” nós devêssemos sacar o revólver, mas deveríamos verificar se o bolso onde se encontra nossa carteira está bem abotoado. (ALMANSI, 1978, p. 419)

Portanto, diante desse jogo imprevisível da literatura cabe ao leitor se posicionar de maneira crítica, diferentemente das personagens das histórias de *Marido e outros contos*, que estão alienadas em relação ao mundo que as cerca e às suas próprias vidas.

Almansi apresenta a literatura, assim, como traiçoeira, necessitando o leitor de atentar para as armas usadas por ela para não cair em seus enganos, muitas vezes elaborados com

¹http://www.jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaPortuguesa/Contemporanea/Lidia_Jorge_A_costa_dos_murmurios.htm. Acessado em: 31 out. 2009.

perícia e leveza. Ítalo Calvino aponta mesmo a “leveza” como uma característica fortemente marcante da literatura contemporânea e lembra o mito da Medusa, mostrando que

Perseu consegue dominar a pavorosa figura mantendo-a oculta, da mesma forma como antes a vencera, contemplando-a no espelho. É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal. (CALVINO, 1990, p. 17)

Já que um dos aspectos importantes a demonstrar são as estratégias textuais irônicas utilizadas pela autora para dizer muito mais do que aparentemente diz, para revelar em profundidade o que a superfície de sua narrativa apenas sugere, estaremos privilegiando como Lídia Jorge fala de coisas muito pesadas (incluindo a crítica sociológica já citada), vendo-as, entretanto, através de seu reflexo e não diretamente, ou seja, fazendo uso de recursos textuais sugestivos, como a ironia.

Para atingir tal nível de escritura é necessário um domínio magistral dos elaborados e sutis recursos literários. Nesse sentido,

Almansi diz que os poetas são especialistas em usar a linguagem para fingir o que não sentem ou para manter eficazmente o duplo sentido. E a literatura prospera graças a essa malignidade: a acusação de que todos os textos seriam mentirosos não teria fundamento, mas o processo de leitura precisa ser atento e cuidadoso, para se perceber a retórica e os jogos de enganos. É que a voz da enunciação muitas vezes se complica ao dividir-se, contradizer-se ou alterar, através de artifícios, elementos do enunciado que, muitas vezes, contém uma mensagem dupla, em que sentidos diferentes e até opostos se superpõem. Jogos de enganos e fingimentos constituem assim a retórica dessa ironia que sempre se preocupa, de alguma forma, com o desejo de poder. (DUARTE, 2006b, p. 158).

Tais recursos literários, como a leveza, a ironia – juntamente com a sutil crítica social ao regime salazarista, os conflitos existenciais, a temática da morte e o aspecto risível das diversas personagens, que para conseguirem o que desejam deixam de ver o óbvio e, de certa forma, fazem papel de idiotas e/ou buscam alterar dados objetivos –, serão um dos objetos principais da análise que aqui pretendo fazer. Segundo Maria Madalena Gonçalves, em relação a *Marido e outros contos*,

Lídia Jorge reuniu na sua única colectânea de contos (publicada em 1997) sete histórias que giram em torno de personagens que vivem dilemas, crises, experiências e estados de espírito típicos da sociedade contemporânea. A colectânea oferece sete instantâneos que são sete experiências modernas vividas por personagens que, duma maneira geral, se confrontam com a verdade da desordem, da alienação, da fragmentação e da ruína do mundo actual. (2000, p. 123)

O resgate e a valorização das personagens na construção da obra de Lídia Jorge favorecem o processo de identificação dos leitores em relação aos conflitos vividos por elas. Esse resgate e essa valorização podem ser percebidos já a partir do título de quatro contos, que remetem ao nome de uma das personagens centrais, ou à sua função social ou a alguma característica que a marque, a saber: “Marido”, “António”, “Testemunha” e “O conto do nadador”. “A Instrumentalina” assume, também, o papel de personagem evocadora de sonhos e fantasias. A inominação da maioria das personagens, por sua vez, reforça o caráter simbólico dos contos, pois elas podem referir-se a cada um e a todos nós, reforçando ainda mais esse processo de identificação. Segundo Maria Madalena Gonçalves:

Uma breve sinopse da estrutura narrativa dos contos mostra bem que essa estrutura é motivada pela necessidade ou pelo desejo de cada personagem (ou grupo de personagens) de dar solução ao problema que (momentaneamente) a aflige. A forma que toma essa tentativa de solução difere de história para história, mas o resultado final é idêntico para todas as histórias: às personagens espera-as a morte, física, de que pelo menos duas delas são vítimas, e psicológica que, de certa maneira, afecta as restantes. (2000, p. 123)

O desejo de cada uma das personagens de dar fim aos conflitos que as atormentam, remete a atitudes diferentes (ou à inação), que levam ao mesmo desfecho: a morte. A morte, no seu sentido físico ou psicológico, é, portanto, uma característica evidente em todos os contos da coletânea. Mas

Apesar da atmosfera de desencanto que domina o final de cada conto – como se a morte fosse uma finalidade objectiva ou a figura do destino da nossa própria cultura (afinal ela parece ser a mesma saída para histórias diferentes) – as personagens agem com grande determinação na tentativa de ultrapassar os seus problemas. [...] (GONÇALVES, 2000, p.123)

Essa tentativa de dar fim aos conflitos apresenta algo de irracional e fantasmático, como se predominasse uma forma instintiva de agir determinada pela realidade obsessivamente desejada pelo sujeito. Daí a incapacidade das personagens de fazer uma leitura crítica dos problemas e dar uma solução plausível para os mesmos.

[...] Com efeito, não será abusivo generalizar e dizer que todas as personagens centrais ao conflito saem dele por via de uma energia psíquica que tem alguma coisa de irracional (uma espécie de pulsão de morte como que a antecipar o próprio desfecho das narrativas) e, ao mesmo tempo, alguma coisa de fantasmático (como se a saída da crise tivesse a ver com a realidade desejada pelo sujeito e não tanto com a realidade vivida por ele). [...] (GONÇALVES, 2000, p. 123)

Nesse sentido, as estratégias empregadas pelas personagens para sair da crise em que se encontram variam de história para história, mas mantêm o mesmo desejo obsessivo e a mesma pulsão de morte, pois

[...] No modo de vencer a crise psicológica que atravessam, as personagens mostram-se obstinadas (*A Prova dos Pássaros*, *A Instrumentalina*), nalguns casos agressivas (*Espuma da tarde*), noutros excessivas (*O Conto do Nadador*), dominadas por uma ideia fixa (*Testemunha*) ao ponto de se tornarem obcecadas (*António*) e, em certo sentido mesmo, trágicas (*Marido*). Ao mesmo tempo, todas parecem sair da crise por uma espécie de auto-ilusão compensatória, criando no interior da realidade vivida e insuportável, uma outra que é da ordem do(s) Desejo(s). (GONÇALVES, 2000, p.123-124).

Essa auto-ilusão compensatória é consequência do caráter risível das personagens, pois não são capazes de ler criticamente a situação em que se encontram e nem os conflitos existenciais presentes no mundo que as cerca; em função disso, ao invés de tentar mudar a realidade em que vivem, buscam uma “realidade” fantasmática, que nada tem de concreto, sendo apenas resultado da projeção dos seus desejos.

A partir do que foi dito, buscaremos, tomando como ponto de partida o conto que dá título à obra, analisar de que forma elementos como a morte, a religiosidade, a ideologia, a alienação, a relação de poder, a condição feminina, a configuração espaço-temporal, as estratégias textuais (como a leveza e a ironia), manifestam-se, de alguma forma, nas várias histórias que compõem a coletânea de Lídia Jorge. Tentaremos ainda verificar como essa teia de relações – embora o aspecto social funcione, aparentemente, apenas como pano de fundo e o sentido histórico esteja diluído – se articula na configuração de algo maior: a sociedade portuguesa, que, segundo Lídia Jorge, se constitui de “uma elite bem preparada e possidente, que é absolutamente indiferente à sorte dos outros, que são a maioria.” (NUNES, 2002, p. 5).

No capítulo “Marido e o insustentável peso do viver” iremos analisar a postura da protagonista Lúcia diante do seu marido e de seus vizinhos em função do conflito vivido em seu casamento e o reflexo disso em relação aos outros personagens, que representam a sociedade. Analisaremos, também, a incapacidade de leitura da porteira no que diz respeito à sua situação conjugal e ao que se passa em sua volta, bem como os recursos expressivos utilizados por Lídia Jorge para denunciar a ideologia salazarista. Entre esses recursos encontramos a ironia; a repetição; a leveza da linguagem, através do uso de vocábulos que suavizam a tragédia conjugal; as interrogações; a estrutura de orações como Ave Maria e Salve Rainha; o recurso cinematográfico do *slow-motion*, entre outros.

“A impossibilidade da prova conclusiva” irá abordar a obsessão de um professor em provar a existência ou não de Deus. Utilizando-se desse tema e apropriando-se do *Argumentum Ornithologicum* de Jorge Luís Borges, Lídia Jorge põe em evidência o desejo de poder do ser humano. Esse desejo de poder do professor, que se utiliza de um método questionável para comprovar sua tese, ressalta muito mais a sua incapacidade de leitura do que a possibilidade de seu pretense poder. No conto “A prova dos pássaros”, o mais cerebral e programático da coletânea, temos um uso esplêndido da intertextualidade, em que o texto do poeta e ensaísta argentino é utilizado para fundamentar tudo isso.

O que está em jogo no conto “António” é a relação de poder entre o cabeleireiro e as clientes do seu salão. Ele julga ser capaz de “fazer a cabeça” das portuguesas, levando suas clientes a acreditar nisso. O que buscaremos mostrar é como essa relação se estabelece e as implicações que existem por trás disso. Como a ideia de poder pressupõe sempre um dominado, analisaremos a estreita visão das clientes do salão em relação a essa dominação e a incapacidade de leitura de António acerca de seu pretense poder. Essa relação de domínio pode ser considerada como um aspecto típico de regimes totalitários, em que a opressão e a sujeição a uma “verdade” pré-estabelecida é a ordem do dia. Enfocaremos, também, a “prova da beleza”, que sugere uma tendência própria da sociedade contemporânea, subjugada pela ditadura da imagem, a qual remete a um mundo cada vez mais fragmentado, desrealizado e artificial.

O conto “Espuma da tarde” mantém uma relação intertextual habilmente explorada com o filme *Mississippi em chamas*, de Alan Parker. A partir dessa relação, a incapacidade de leitura crítica das personagens em relação ao filme e à condição miserável em que vivem é denunciada. Essa deficiência de leitura aliada à crítica social a um país limitado e à visão absurda da morte como justificativa para a precariedade da vida serão os pontos abordados em nossa análise, assim como os recursos textuais utilizados por Lídia Jorge para expressar essa realidade.

Em “‘A Instrumentalina’ ou o fundo roto do coração” analisaremos como o conto “A Instrumentalina” opõe dois paradigmas: o Portugal pré e pós-revolucionário. O primeiro, simbolizado pelo avô da narradora, remete ao ambiente rural, conservador, retrógrado e opressor. Já o segundo, simbolizado pela Instrumentalina, o tio Fernando e a sobrinha-narradora, representa o sonho, a liberdade e a possibilidade de mudanças. Lídia Jorge, que é testemunha dessa situação vivida por Portugal, utiliza-se do ponto de vista feminino para denunciar a condição das mulheres e crianças (metonímia do povo português) oprimidas pelo regime salazarista. Esse talvez seja o único conto da coletânea que aponta para o sonho, a

autonomia e a possibilidade de mudanças, pois mesmo o tio Fernando não sendo um revolucionário, é alguém que não compactua com o *status quo* vigente. Vários foram os recursos expressivos e simbólicos utilizados pela autora para levar o leitor a perceber criticamente tudo isso. A nossa análise, portanto, seguirá esse caminho.

No capítulo “Zuzete e sua ponte interior interrompida” focalizaremos a personagem principal (Zuzete) em sua psicose e em seu dilaceramento, devido às experiências marcantes do passado e do presente. Analisaremos os recursos do cinema e da fotografia utilizados por Lídia Jorge para revelar o mundo interior conturbado da personagem, assim como a necessidade de emigração pelas limitações materiais e psicológicas impostas por Portugal.

Na última narrativa da coletânea, “O conto do nadador”, o jogo de sedução e o desejo do olhar do outro é a tônica principal. Portanto, iremos analisar as estratégias utilizadas pelas cinco raparigas para seduzir o nadador e o resultado a que isso nos leva. O desejo de poder pela sedução e o aprisionamento ao aparente seduzido, assim como a leitura deficiente das raparigas em relação a isso e o uso da mentira para manter as aparências estarão em evidência na nossa investigação.

2 O INSUSTENTÁVEL PESO DO VIVER EM “MARIDO”

Lídia Jorge, em seu conto “Marido”, elabora o que Calvino chama de “insustentável peso do viver” (CALVINO, 1990, p. 37). Comprova isso o seu relato sobre a morte de Lúcia, no qual abstrai da ação todo o ruído do drama pessoal da personagem, acrescido de seu conflito com os vizinhos. A abstração se dá, sobretudo, a partir do uso reiterado, como se verá no excerto abaixo, de palavras que evocam a ideia de silêncio.

A simbologia do nome Lúcia traz em sua origem a ideia de luz e de fogo, considerado este por muitos povos como “sagrado, purificador, renovador” (BECKER, 1999, p. 133), sendo que “seu poder destruidor muitas vezes é interpretado como meio de renascimento para um nível mais elevado” (BECKER, 1999, p. 133). Essa ideia, associada à insistente presença da vela, “símbolo da luz, da alma individual e da relação entre espírito e matéria” (BECKER, 1999, p. 293) e à estrutura marcante das orações (“Ave Maria” e “Salve Rainha”), dá à morte da personagem uma dimensão leve, como se percebe no fragmento abaixo:

Ela vira-se, sai da cama, esfrega-se na parede, o fogo primeiro não alastra, depois de repente alastra, cola, passa ao cabelo, ela remove-se no chão, na carpete da sala, junto da porta, ainda abre a porta, mater, vita, ó doçura, ventris tui nobis post hoc exilium, ostende! Ó clemens, ó pia, advocata, em silêncio, dulcis Virgo Maria! A porta está aberta para toda a chama. A chama da porteira sai pela escada de serviço abaixo, correndo sem ruído até ao oitavo, ao sétimo, ao sexto. Só no quinto a chama da porteira pára. Crepita. É a porta do advogado do quinto. Sem barulho, fica à porta do advogado, das testemunhas e da lei. A Regina assim quer que fique. Regina acorada sobre ela, no quinto, de asas abertas sobre o quinto, e o marido no décimo. Ainda terá a vela? Abre as asas, advocata, levanta vôo, leva a porteira, condu-la na maca, ergue-lhe a vista, Regina, separa-a definitivamente da cama, do balde e do fogão. Separa-a dos dez andares que o prédio tem, separa agora, et nunc, et sempre, et séculos, das janelas abertas, cheias das silhuetas dos inquilinos lilases e brancos pela fúria da última madrugada. Levem-na, Regina e Rex, com vossas quatro mãos, vossos quatro pés, deste lacrimarum Valle, eia ergo, ad nos converte. Levem-na sem ruído, sem sirene, sem apito, sem camisa, sem cabelo, sem pele, post hoc exilium, ostende.²

Percebe-se que a ação ganha uma dimensão suave através do uso de uma linguagem que remete ao silêncio e à lentidão, como a projeção em câmara lenta de uma cena verdadeiramente rápida, barulhenta e trágica.

Devido às sutilezas utilizadas na elaboração textual, “Marido” é um desses textos que exigem uma leitura atenciosa e perspicaz, diferentemente da postura da personagem Lúcia que, apesar de todos os conselhos recebidos dos vizinhos, mantém inalteradas as suas

² JORGE, Lídia. *Marido e outros contos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997, p. 23-24. Todas as citações serão dessa edição, indicadas doravante apenas pelos números das páginas.

convicções sobre a concepção de matrimônio, sobre o marido e a sua relação com ele. O conto se estrutura em forma de uma grande oração, atitude praticamente mecânica, repetitiva, sem interferência intelectual do orante, numa relação intertextual nítida com a Ave Maria e a Salve Rainha, como se comprova com as primeiras e as últimas linhas da página 11: “Salve, Regina, mater misericordiae, vita, dulcedo, spes, imensa doçura, salva e vem. [...] bem como agora e na hora da nossa morte, ámen”. Trata-se, na verdade, de uma oração-narrativa fluente e aflitiva, própria de alguém que reza em momento de grande apuro. Ao mesmo tempo em que é um pedido de ajuda, a oração vem entrecortada pela história de vida dessa mulher que reza e de seu marido.

Uma característica muito evidente nesse conto é a repetição, sendo que

A primeira vez que uma informação aparece, ela *indica*, ensina a retórica. Repetida, a informação *afirma* – o que devemos entender como “torna firme, consistente,” – assim fazendo problemática e cada vez mais problemática – a realidade cuja denominação / exibição se reitera. Ao conferir natureza de problema ao que se diz, a repetição nos encaminha para o aprofundamento do nível escritural do texto, e somos compelidos a perguntar-nos por que razões se escreve assim. Simultaneamente, a repetição obriga-nos a enriquecer o nível proposicional do mesmo texto: tanto mais somos compelidos a interpretar quanto mais insistem em nos dar, com maiores ou menores variantes, as mesmas informações. (LEPECKI, 1999, p. 119)

Assim, chama-nos a atenção a insistência na ideia de ruído, sobretudo, pela reiteração da palavra “abafa”, substituída na última página pelas expressões: “em silêncio”, “sem ruído”, “sem barulho”, “sem sirene”, “sem apito”. Essas expressões vão surgir exatamente na cena do assassinato (ou suicídio?) da personagem Lúcia por ateamento de fogo, cena que nos faz pressupor exatamente o contrário: muito barulho. Nesse caso, o silêncio parece gritar mais alto, associado ainda ao forte apelo visual, revelado por uma surpreendente personificação: “A chama da porteira sai pela escada de serviço abaixo, correndo sem ruído até ao oitavo, ao sétimo, ao sexto. Só no quinto a chama da porteira pára. Crepita.” (p. 24). Outra repetição constante, além da palavra “vela” que já foi citada anteriormente, é a dos vocábulos “doce” e “doçura”, características quase sempre atribuídas à Lúcia, as quais, além de meiguice e ternura, podem insinuar também sujeição, subordinação. Essas repetições, inclusive e principalmente de trechos da Salve Rainha e da Ave Maria, que permeiam toda a narrativa, são coerentes com a atitude própria do orante, “motivo freqüente da arte cristã primitiva: figura masculina, mais freqüentemente feminina (em geral com veste longa)” (BECKER, 1999, p. 205-206), que em sua súplica religiosa acaba por repetir várias vezes uma mesma oração (como se rezasse um rosário).

É importante para a compreensão dessa obra de Lídia Jorge analisar as personagens que nela aparecem em relação às atitudes que tomam, à profissão que desempenham e ao papel que ocupam dentro da sociedade, pois a própria autora afirma deixar-se dominar pelas personagens: “os modernistas chutaram-nas, mas parece-me que aquilo que marca a literatura do final do século XX é a recuperação da personagem como elemento fundamental da matéria da ficção.” (JORGE, 2002, p. 6). No conto em questão, o marido trabalha numa oficina, trabalho mecânico, que sugere alienação. Abel Ferraz de Sousa, citando um pronunciamento de Salazar através de radiodifusão, mostra a concepção do líder português sobre a noção de trabalho mecânico: “De vez em quando perde-se de vista a importância dos fatores morais no rendimento do trabalho. O excesso da mecânica que aproveita o braço, leva a desinteressar-se da disposição interior.” (SOUSA, s/d, p. 101). Talvez por isso mesmo, o marido jamais é indicado pelo nome, como se não tivesse uma identidade. Diante da rotina e submissão a que era submetido no trabalho, marcadas, sobretudo, pela ênfase no horário, só lhe restava como alternativa, num processo de libertação, buscar a compensação em uma vida de aventuras étlicas:

Mas não, entre as cinco e as sete, o marido prefere passar em sítios que a porteira nem nomeia, e sair de lá com os olhos cheios do brilho do vidro. Como se o que se espelhasse nos olhos do marido fosse a vasilha, não o vinho. Além disso, o marido da porteira tem um vinho erecto, porque quanto mais toma mais perfila as pernas, a coluna e o corpo todo. (p. 12-13)

Lúcia, por sua vez, cuida do lar e é porteira, ou seja, vive na fronteira entre o público e o privado, no entrelugar. Em sua profissão, é atravessada pelo público mas não consegue interagir com ele. Sua vida é marcada pelo medo: medo de perder as “vantagens” que via no casamento, medo da agressividade do marido quando bebia, medo de incomodar os vizinhos com o barulho proveniente de seu apartamento. Segundo Francisco Carlos Teixeira da Silva

O *link* fundamental entre o individual e o coletivo residiria no medo (Neumann), na alienação (Marx) ou no mal-estar (Freud) onipresente no homem da sociedade industrial de massas, regida por uma ordem heteronômica, individualista e competitiva. Há, sem dúvida, um medo real, concreto, ligado às garantias de trabalho, de velhice, de aceitação profissional – em suma, do sucesso na moderna sociedade capitalista. De outro lado, um medo neurotizado, “produzido pelo eu com o fim de evitar, por antecipação, a mais remota ameaça de perigo”. Essa junção permite a intensificação dos medos reais e a busca ansiosa de garantias, normalmente encontradas na figura de um líder carismático. (SILVA, 2000, p. 154)

Nesse sentido, os medos ressaltam a figura do ditador António Salazar, no caso específico de Portugal, cujos ensinamentos deveriam ser seguidos sem nenhum

questionamento. O carismático líder português tem uma visão muito conservadora sobre o conceito de família e o papel da mulher no lar (essa ênfase em Salazar é importante para compreendermos adiante como a família de Lúcia é, de certa forma, uma metonímia de todo o povo português diante do regime salazarista):

O trabalho da mulher fora do lar desagrega este, separa os membros da família, torna-os um pouco estranhos uns aos outros. Desaparece a vida em comum, sofre a obra educativa das crianças, diminui o número destas; e com o mau ou o impossível funcionamento da economia doméstica no arranjo da casa, no preparo da alimentação e do vestuário, verifica-se uma perda importante, raro materialmente compensada pelo salário percebido. [...] Assim temos como lógico na vida social e como útil à economia, a existência regular da família do trabalhador que a sustente; defendemos que o trabalho da mulher casada e geralmente até o da mulher solteira, integrada na família e sem responsabilidade da mesma, não deve ser fomentado; nunca houve nenhuma boa dona de casa que não tivesse imenso que fazer. (SOUSA, s/d, p. 101-102)

A personagem Lúcia, portanto, nos remete à condição da mulher portuguesa na sociedade contemporânea, aspecto reiterado nos outros contos da obra. Dalva Calvão Verani, em estudo sobre a presença feminina em *O dia dos prodígios*, nos diz que

Ao responder sobre “uma maneira específica de escrever das mulheres” e sobre “diferenças ontológicas quanto à visão do mundo entre homens e mulheres”, Lídia Jorge, após admitir sua dificuldade para identificar tais diferenças, acaba por transformar sua resposta em uma lúcida reflexão sobre a experiência feminina, reconhecendo, entre outras coisas, que, tradicionalmente, a mulher “observa, mas não intervém nos actos da construção histórica” e que, portanto, é próprio do discurso feminino “o recuo de quem fala dos elementos circundantes, dos ambientes interiores, os detalhes, os sentimentos subtis, que não são os decisivos, mas os marginais, a escuta de sentimentos não expressos.” (VERANI, 2002, p. 114)

Lúcia realmente revela todos esses traços: sua vida se limita ao espaço doméstico, seus sentimentos são atrelados a uma visão tradicional do casamento, seu discurso se mostra inautêntico e periférico, suas atitudes apresentam-se submissas a essa concepção de matrimônio e ao papel conservador e restrito que se espera da mulher na sociedade. Quando decide assumir de fato uma atitude em relação ao marido, muito mais por reação ao que dizem os vizinhos que por vontade própria, essa atitude se revela como uma grande entrega a ele e, conseqüentemente, à morte.

Já outros moradores do prédio (metonímia da sociedade) – o advogado, a assistente social e o médico – têm em comum o fato de serem todos profissionais liberais, o que sugere maior prestígio e autonomia, e se sentem incomodados com o barulho no apartamento de Lúcia, devido ao fato de o marido chegar bêbado e gritando seu nome. Apresentam uma postura contrária à da porteira em relação ao casamento: para ela, numa visão tradicional, o

casamento é sacramento (“até que a morte os separe”); para eles, numa postura liberal, é contrato, não passa de “papel”. Estabelece-se então o conflito entre Lúcia e seus vizinhos, entre o público e o privado, o tradicional e o moderno. Chama-nos a atenção também a repulsa da porteira pela atitude do advogado, que insiste na ideia de separação, e o apelo constante para a proteção de Regina, reconhecida pelos fiéis como “advocata, mãe suprema” (p. 11), o que coloca em evidência a oposição, no que diz respeito à concepção de casamento, entre os valores transcendentais e os terrenos:

Aí a porteira entendeu que se haviam congregado todos contra o seu homem e perdeu a doçura, nesse dia mesmo. E perdeu a doçura porque um homem é um homem, spes nostra, ad te clamamus, Rex, Jesus, benedictus fructus ventris tui nobis post hoc exilium, ostende. E assim sucessivamente. Isto é, um homem é um homem e um sacramento ainda é mais do que um homem porque esse é uma liga entre dois e nem parte dele perece na Terra. Oh, vita, dulcedo! (p. 17)

Nesse fragmento, o narrador elabora um jogo com o leitor ao afirmar que a personagem Lúcia perdeu a doçura. O leitor, dessa forma, espera que ela tome uma posição agressiva. E ela de fato o faz. Mas não contra o(s) outro(s) e sim contra si mesma.

Interessante notar, também, que, segundo a concepção liberal, que cultua a individualidade, um prédio é a reunião de um conjunto de pessoas, com interesses marcadamente individuais. Os moradores do prédio reforçam a ideia da preocupação exclusiva com as necessidades pessoais e a exigência, por diferentes motivos, de absoluto silêncio após as 22 horas. Já a tautologia na expressão “vigiando a vigília”, que aparece no excerto que transcrevemos abaixo, sugere a “preocupação” excessiva com a vida do outro, o que remete também à preocupação de Lúcia de que os vizinhos não interfiram na sua vida:

Há sempre alguém querendo dormir intensamente ou concentrar-se sobre um assunto. Há um aviador com horas perdidas querendo recuperá-las, um médico que na noite passada fez um serão nocturno do tamanho de dois corredores. Dois advogados lutando, com a imparável cabeça dos advogados, entre a lei e a infração, *vigiando a vigilia*. Não os pode perturbar. Só mexe os lábios – Regina, misericordiae. No nono andar há um recém-nascido com cólicas, no oitavo, um ancião que acabou de ser operado, gente querendo absoluto silêncio quando chegam as dez da noite. [o grifo é nosso] (p. 15)

O estudo das personagens pode fazer-se também a partir do narrador e das múltiplas vozes que ecoam pela narrativa. Na primeira página, temos nitidamente a voz da personagem Lúcia a rezar por sua proteção, como comprova o seguinte excerto: “Esconde-te invisível, acocora-te, vita, advocata, mãe suprema, *minha Regina*, para que não *me deslargues*, não desesperes, não *me desconfines*.” [os grifos são nossos] (p. 11). Já na página seguinte, percebemos a voz de um narrador heterodiegético, cuja característica é relatar “uma história à

qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão. Predominantemente, exprime-se na terceira pessoa e possui uma considerável autoridade em relação à história que conta.” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 5). Observemos como se inicia a página 12:

Protege-a bem.

Protege-a a ela e ao marido dela. Protege o marido da porteira até às sete. Porque ele trabalha na oficina até às cinco, ainda que a oficina só feche às sete, às vezes às dez, por vezes nem feche, e muitos fiquem a trabalhar pelo fim da tarde e pela noite dentro. O marido da porteira sempre larga às cinco. Ao quarto para as cinco ele arruma o guardanapo e a marmita dentro da pasta e sai, mas só chega às sete.

Embora o marido não tenha voz na narrativa, pois é simplesmente citado em suas ações (apesar de isso também definir um ponto de vista), as vozes dos outros personagens, em vários momentos, são claramente evocadas a partir desse narrador heterodiegético:

Primeiro foi o advogado. O advogado do quinto, simulando um recibo perdido, *chamou-a para lhe dizer* que, se ela desejasse separar-se do marido, ele mesmo asseguraria a papelada da separação. *Esclareceu*, com o recibo na mão, como era só uma questão de papéis. E dobrou por fim o recibo para demonstrar a facilidade com que se dobrava um papel sob o vigor da lei. Bastavam umas testemunhas, mas segundo o advogado do quinto, em cada andar do prédio havia duas pessoas dispostas a testemunhar pela porteira e pela lei. Também o médico do segundo andar *encontrou-a como por acaso e disse-lhe*, sem qualquer preâmbulo, que lhe passaria os atestados de que ela precisasse para mostrar em tribunal, reforçando a idéia de que de facto tudo era uma questão de papéis. Levava na mão a asa duma pasta, mas era como se também tivesse um recibo e o dobrasse diante da porteira. O médico do segundo estava à disposição da porteira. Contudo, mais esclarecedora tinha sido a assistente social do terceiro, naquele mesmo dia. *Chamou-a para lhe falar* de direitos, com a veemência com que habitualmente se fala de deveres. [o grifo é nosso] (p. 16-17)

Diante da atitude dessas personagens, o narrador heterodiegético revela a voz / pensamento de Lúcia:

A vida pareceu-lhe completamente absurda, como se todos se tivessem combinado para lhe arrancarem metade do corpo. Se, mal tinha deixado de ser criança, já procurava um homem, era porque de facto metade de si andava nesse homem desde sempre, por vontade de alguma coisa que o sacramento elevava mediante uma cerimônia. (p.18)

Esse contraste de vozes, com essa multiplicidade de sentidos da linguagem, revela vários pontos de vista e estabelece o conflito de opiniões e valores dos diversos personagens e do narrador, levando o leitor, por sua vez, numa atitude que jamais poderá ser passiva, a assumir uma posição e a tirar sua(s) própria(s) conclusão(ões).

O risível do conto está exatamente na incapacidade de a personagem Lúcia lidar com o absurdo e o trágico de sua situação conjugal, na sua dificuldade de leitura de sua condição de esposa e mulher e, conseqüentemente, do casamento e do que poderiam ser as “autênticas” necessidades femininas. De acordo com Lélia Parreira Duarte,

O riso relaciona-se [...] com a tragicidade da vida, mas também com a capacidade de distanciamento: o prazer de pensar, o gosto do engano e a possibilidade de subverter provisoriamente, através do jogo, a condenação à morte e tudo aquilo que a representa. Em geral visto como sinal de alegria, o riso pode revelar o sofrimento em toda a sua crueza. (2006a, p. 51)

Nesse sentido, as personagens dos contos de Lúcia Jorge, inclusive deste, não riem, pois são incapazes desse distanciamento, mas são risíveis, já que revelam a presença de “uma rigidez e/ou de uma paranóia que faz rir, porque se furta ao exercício da reflexão, reveladora da ação de uma consciência.” (DUARTE, 2006a, p. 52). A autora utiliza-se em suas narrativas de estratégias que levam os leitores a um riso sutil e leve por reconhecer sua possível superioridade diante de personagens que não têm consciência de suas limitações diante da vida e do conturbado mundo que as cerca. Ainda segundo Lélia Parreira Duarte,

A literatura pode [...] elaborar-se de forma mais livre e ainda mais criativa, provocando um riso leve e sem intenções pedagógicas, paradoxalmente mais forte e capaz de vencer a morte, quando abandona ou revê modelos e normas sociais e, através do humor, faz rir de convicções, medos e idéias fixas [...] (DUARTE, 2006a, p. 61)

É exatamente assim que se constrói a obra de Lúcia Jorge, “livrando o leitor que entrar no seu jogo, mesmo que instantaneamente, do peso da vida e do medo da morte.” (DUARTE, 2006a, p. 65)

O desejo de completude a partir do outro é revelado muito nitidamente por Lúcia: “Que ideia triste aquela de a assistente social dizer que uma mulher é um ser completo.” (p. 18). Outra falha na visão de mundo dessa personagem é a falsa sensação de poder que ela tem sobre o marido e os seus vizinhos. O narrador coloca de forma muito irônica como Lúcia se sujeitava ao marido, na verdade, numa tentativa de afirmar o seu domínio e a sua autonomia em relação a ele.

Primeiro, porque fora da bebida nunca tinha querido bater nem matar, como tantos há. Depois, porque sempre podia ralar com ele, que nunca ele respondia como tantos respondem. E o dinheiro? Que sorte tinha com o dinheiro. Ela era o cofre de tudo, com exceção do dinheiro que ele gastava quando ficava por lá, e como esse não chegava a vir, infelizmente, ela não podia amealhar. (p. 19)

O enunciado “fora da bebida nunca tinha querido bater nem matar” faz pressupor que fosse comum esse desejo sempre que o marido bebia. A ironia está justamente no fato de ela, Lúcia, tentar absolvê-lo e condenar apenas a bebida e não também a ele que bebia.

Há ainda vários outros momentos na narrativa que ilustram a falsa sensação de poder e liberdade da personagem em relação ao marido. Sobretudo um em que depois de a voz narrativa expor o pensamento da porteira e fazer várias perguntas (outro recurso expressivo extremamente utilizado pela autora) que são, na verdade, afirmações sobre a “importância” do marido na vida da personagem, apresenta ironicamente o pensamento desta, que aponta as vantagens de sua situação conjugal:

E quem atarrachava as lâmpadas do tecto? Quem tinha força para empurrar os móveis? Quem espantava os ladrões de carros com dois tiros para o ar, do alto da varanda? Quem desarmava a cama, empurrava o frigorífico, consertava o carro quando avariava, reclamava o criado com voz grossa quando saíam a comer caracóis à beira-mar? Quem enfrentava os polícias quando na estrada faziam paragem? Quem conduzia e percebia as coisas do carburador? Quem? Quem? *Que papel imprescindível, que pessoa necessária na vida da porteira.* [o grifo é nosso] (p. 18)

Nesse caso, a frase afirmativa é que pode ser tomada como interrogativa: as atitudes apontadas nas perguntas fazem, de fato, do marido uma pessoa necessária na vida da porteira? Teria ele realmente um papel imprescindível? Talvez pudéssemos responder que sim, mas apenas da perspectiva limitada dessa personagem feminina.

A ironia está também demarcada nesta outra passagem que revela, ao contrário do ciúme excessivo dos outros homens, a total indiferença do marido e sua agressividade, quando bebia:

E podia entregar-se à devoção. Quantos mais, naquela paróquia, deixavam que a mulher se entregasse à devoção? Havia até os que desconfiavam do padre Romão, e iam espreitar, e até proibiam as mulheres de fazer coro, perseguindo-as como no tempo dos Romanos e das catacumbas. Ora o marido da porteira nunca procedera assim. *Pouco se ralava que ela fosse ou que viesse.* Ficava dando grandes marteladas nas tábuas, fazendo gaiolas, raspando a sujidade dos pombos no terraço. *Que importava então que voltasse com os olhos luzidios, e que de vez em quando a chamasse daquele jeito, estendendo o seu nome de Lúcia com um brado, perseguindo-a?* [o grifo é nosso] (p. 19-20)

A aparente liberdade da mulher tenta ocultar a indiferença do marido. A ironia se concretiza, sobretudo, na escolha da expressão “pouco se ralava”, que denota descaso, desinteresse, indiferença, e que contrasta com a ideia de liberdade e autonomia inicialmente sugerida. Lúcia está submetida, presa ao marido, ao casamento e às convenções como os pombos, citados acima, às gaiolas.

Para defender o marido e o casamento e vencer os seus vizinhos, Lúcia resolve não se esconder mais dele, decide enfrentá-lo, esperando-o junto à porta da sala:

Será muda durante a noite, ela, e as paredes dela também serão mudas para que jamais alguém se atreva a insinuar uma vingança forçada, uma separação desventurosa, um desquite profano. Mater, misericórdia, advocata nostra. Mesmo que ele lhe aproxime o isqueiro da cara e lho passe pelo cabelo. Ela se afastará do isqueiro. Porque não a comovem. De facto, todos os inquilinos, médicos, advogados, anciães, recém-nascidos, aviadores, assistentes sociais, trabalhadores por conta própria, por conta de outrem, patrões, criadas, podem dormir descansados. Não a demoveram. Afinal o que o marido queria não era incendiar-lhe o cabelo mas apenas acender a vela. (p. 23)

Na verdade, sua vitória (e há aqui um grande paradoxo) acaba por ser uma entrega “corajosa” à “fúria da última doce madrugada” (p. 24). A morte de Lúcia ajuda-a a preservar o casamento que para ela era sacramento (“até que a morte nos separe”), e em “glória”, leva-a “sem ruído, sem sirene, sem apito, sem camisa, sem cabelo, sem pele, post hoc exilium, ostende” (p. 24). Estabelece assim um confronto entre o real / imaginário e o desejo da personagem de uma vida conjugal ideal. Segundo Maria Madalena Gonçalves,

A cena final deste conto é constituída pela projeção do que Lúcia imagina vir a acontecer no momento em que o marido entra em casa e a encontra imediatamente à porta. Esse momento é para ela o começo de uma nova vida, de uma ‘doce mudança’ (p. 21). É neste ponto da narrativa – quando o desejo se põe a funcionar como realidade – que a personagem sai da crise e resolve, ainda que ficticiamente, as suas contradições. Na verdade, a resolução é da pura ordem do fantasma, quer dizer, de um desejo que não é preenchido, justamente por, sendo da ordem do fantasma, o não poder ser. Efectivamente, Lúcia morre às mãos do marido e da vela acesa por este sem ter conseguido operar a mudança que imaginava. Não consegue porque morre, mas a sua morte – homicídio ou suicídio – pode ser lida como um desafio simbólico à mudança e, nesse sentido, não como um fim mas como a continuidade da vida, uma espécie de reverso dela, seu complemento e até seu apogeu. Nesta perspectiva é possível falar em mudança e, mesmo, em ‘doce mudança’ (‘doce’ porque é feita na continuidade) já que a morte às mãos do marido prova que não há separação entre o real (a total dependência e sujeição de Lúcia ao poder conjugal) e o que é da ordem dos desejos da personagem (manter a todo o custo a sua unidade identitária no seio da conjugalidade). Assim, numa perspectiva simbólica, a morte terá dado a Lúcia a ‘doce mudança’ por que tanto ansiava. (GONÇALVES, 2000, p. 124-125)

Além da sua morte literal / física, que é anunciada já na primeira página do conto (“bem como agora e na hora da nossa morte, amém”), temos várias outras mortes psicológicas, representadas, sobretudo, pela perda da liberdade e da autonomia da esposa e do marido. Este busca se libertar da morte (rotina, submissão) através da bebida. A esposa, através de ter um marido e exibi-lo.

Vários indícios no conto nos levam a acreditar que o texto propõe fazer uma crítica social maior. Não se trata de “o marido”, mas “marido”. Embora Lúcia (porteira) seja

denominada pelo nome próprio, todos os personagens são tipos sociais metonímicos: advogado, médico, assistente social, aviador etc. Trata-se, portanto, da análise, não de uma família específica, mas da sociedade portuguesa como um todo.

Beatriz de Mendonça Lima, em artigo sobre *A costa dos murmúrios*, afirma que esse romance, e, de certa forma, toda a obra de Lídia Jorge,

trata da busca da verdade que fora camuflada pelos mitos com os quais Portugal tentava justificar sua expansão imperialista. Essa busca é uma preocupação comum à geração de escritores portugueses que surgiu após o 25 de Abril, à qual pertence Lídia Jorge, e se expressa no esforço de “escrever Portugal”. (NUNES, 1992, p. 436)

A própria Lídia Jorge, em entrevista ao *Jornal de Letras*, quando do lançamento do seu romance *O vento assobiando nas gruas*, fala da crítica social e do caráter engajado de sua obra: “Funciono mais por reacção. Quando uma coisa me dói muito, não posso deixar de falar. Quando estão em causa as crianças, a destruição da Terra, da vida, o direito da mulher a ser autônoma e senhora do seu corpo e da sua alma, não posso ficar calada.” (NUNES, 2002, p. 7). Embora, nessa análise, tão importante quanto o aspecto social criticado seja a forma como a linguagem é articulada para fazer tal crítica, articulação que não diminui a força da crítica, antes a aumenta, embora a faça de maneira mais leve, de forma a que o leitor possa dela participar, é importante notar que o conto aponta para o absurdo, pois o que se questiona é a própria ideologia, a “lógica” imposta pelo regime fascista. A autora, muito sutilmente, utiliza-se de três elementos muito caros ao fascismo salazarista, que são a instituição familiar, o silêncio imposto pela censura e a religião, para denunciar o próprio fascismo. A instituição familiar é colocada acima de todos os outros valores através da idealização do matrimônio; o silêncio imposto pela censura exige que os ensinamentos do regime salazarista sejam seguidos sem qualquer questionamento; e a religião, além de reforçar o aspecto sagrado do casamento, aliena e acomoda ao se impor como solução para os problemas desta vida.

Lídia Jorge é testemunha desse momento em que dominou o fascismo em Portugal e busca denunciá-lo sutilmente em seu conto. Através da personagem Lúcia, vítima da ideologia salazarista e de uma relação conjugal trágica, revela a condição oprimida e silenciosa/silenciada da mulher portuguesa contemporânea e, por extensão, das mulheres de um modo geral.

3 A IMPOSSIBILIDADE DA PROVA CONCLUSIVA

Como o próprio título do conto – “A prova dos pássaros” – indica, busca-se nele a prova de algo. Nesse caso, da existência ou não de Deus, para o que o texto se vale do *Argumentum ornithologicum*, de Jorge Luís Borges, que é citado literalmente. O ensaio

do escritor argentino funciona neste conto como o cinema ou a fotografia nos restantes contos da coletânea. É essa pequena ficção filosófica de Borges que põe à vista, no texto da escritora portuguesa, o problema com que deparam as personagens quando se confrontam com o real. Fica bem claro em *A prova dos Pássaros* que esse problema pode ser entendido como o da natureza do conhecimento. O conhecimento que a personagem obtém do real é sempre problemático, aleatório e vago. É um conhecimento indirecto que só funciona por meio de imagens mentais. Por isso o seu valor é alucinatório e a sua verdade ficcional. Com efeito, o pensamento da personagem principal deste conto (à semelhança do das restantes até agora analisadas) funciona como o ecrã no cinema, ou como o negativo na fotografia. Por ele passam ideias cuja clareza é idêntica à dos objectos que a personagem vê quando olha para eles. Mas não há garantia nenhuma da verdade da sua existência. [...] (GONÇALVES, 2000, p. 133-134)

Considerando a natureza do conhecimento em questão, o texto de Borges já se inicia com um estranhamento: “Fecho os olhos e vejo...” (p. 29). Isso aponta não para a visão física de objetos do mundo exterior, mas para a visão mental, para a impressão imagética que tais objetos imprimem na mente do sujeito. Dessa forma, poderíamos dizer que “o conhecimento que nos vem dos sentidos é duvidável.” (GONÇALVES, 2000, p. 134) e, segundo um dos postulados de Descartes, cujas ideias filosóficas estão aqui em evidência, “só pela matemática se obtém um conhecimento verdadeiro do real.” (GONÇALVES, 2000, p. 135).

Logo em seguida a voz narrativa do *argumentum* afirma: “[...] não sei quantos pássaros vi. Era definido ou indefinido o seu número?” (p. 29). Reforça-se aqui a dúvida metódica cartesiana que coloca em questão a possibilidade de conceber o mundo (no caso específico, o bando de pássaros) através dos sentidos.

O problema da existência ou não de Deus é proposto da seguinte maneira: “Se Deus existe, o número é definido [...] Se Deus não existe, o número é indefinido [...]” (p. 29). Isso nos remete, mais uma vez, à crença de se provar a existência ou não de Deus através de fórmulas matemáticas.

[...] Descartes considerava que Deus era o único garante da verdade e da clareza do nosso pensamento. Daí a analogia entre a existência (ou não) de Deus e a matemática enquanto único meio de acesso ao conhecimento verdadeiro do real. Provar que Deus existe a partir de uma prova “matemática” como a contagem de um

número exacto de pássaros em voo é “cartesianamente” aceitável. (GONÇALVES, 2000, p. 135)

Mas “como explicar então a existência de Deus mesmo quando não é possível conceber o número inteiro que O represente?” (GONÇALVES, 2000, p. 135). Seria possível à Matemática provar questões de âmbito transcendental, do campo da fé? Seria sempre inquestionável a concepção do mundo por fórmulas numéricas? E, principalmente, por que relacionar essa capacidade de contar com a existência de Deus?

No fim do *argumentum*, num aparente paradoxo, a voz narrativa do enunciado afirma: “Esse número inteiro é inconcebível; ergo, Deus existe.”, numa relação intertextual com o axioma: “Penso, logo existo”. Percebe-se nesse ponto a supremacia do pensamento sobre a matéria. Se penso em Deus, logo ele existe. “Por outras palavras ainda: o inconcebível é pensável e, uma vez pensável, existe. Deus existe enquanto *pensamento*.” (GONÇALVES, 2000, p. 135). De acordo com Descartes, podemos duvidar de tudo menos do fato de estarmos duvidando:

[...] Com efeito, assim como não posso duvidar de que existo, porque *penso* que existo (a minha existência está no meu pensamento), assim, por muito paradoxal que pareça, no momento em que duvido de que penso estou a afirmar que penso. Portanto, no momento em que negamos a capacidade de conceber (pensar) um número inteiro que seria Deus afirmamos a existência de Deus. Isto é: a natureza mental, intelectual, conceptual, abstracta da Sua existência. (GONÇALVES, 2000, p. 135)

No conto de Lídia Jorge, a partir do pequeno ensaio de Borges, um professor (de Filosofia?), que o teria recebido – provavelmente de um aluno –, viaja para uma pequena praia na tentativa de aplicar o método proposto no *argumentum* e provar a existência de Deus, pois a frase que abria o ensaio “não lhe saía daquela parte do pensamento, onde as ideias perdem o sentido, para se transformarem em impulso.” (p. 29). Impulso que contrasta com a ideia de raciocínio metódico. O narrador diz tratar-se de uma divagação de Borges, que, enquanto divagação, talvez não devesse ter sido interpretada literalmente pelo professor. Importante notar como esse professor lê passivamente, não questionando a afirmação encontrada, assim como a mulher do “Marido” não duvida da “verdade” imposta pela fé, pela religiosidade. Outro aspecto a ressaltar é que o professor antes era um homem de outras convicções: teria realmente mudado de ideia com um simples texto enviado por um aluno? Ou não teria ele, anteriormente, tanta convicção assim?

Esse “professor queria ser capaz de contar um número inteiro de pássaros voando, para demonstrar o contrário do que sempre fizera por outros argumentos, tendo demonstrado até

então, com imenso furor, que Deus não existia.” (p. 29). A obsessão atual desse professor em provar a existência de Deus e sua postura no passado de demonstrar o contrário, sugere que o poder de persuasão é colocado acima da própria tese que se quer provar. Ironicamente, no final do conto, há o reconhecimento da inconsistência do seu método e, conseqüentemente, do resultado obtido: “Mas ele não podia dizer-lhe adeus. Não tinha idade para comprimi-la contra si, sem lhe transmitir a *fragilidade da sua prova*.” [grifo nosso] (p. 38). O professor torna-se risível pela leitura monossêmica do *argumentum*, pela obsessão em provar a existência ou não de Deus e pela sua visão estreita em relação a tudo isso e ao mundo que o cerca.

A rapariga (e seu bebê) é apresentada como o empecilho que lhe impossibilitava contar os pássaros em voo; a mulher seria, entretanto, ao mesmo tempo, a única capaz de compreendê-lo: “Por certo que uma mulher, que acabava de dar à luz, iria compreender que um homem pudesse desejar contar de forma precisa as unidades exactas dum bando de pássaros” (p. 32). Mais uma contradição que se soma a tantas outras presentes no conto. O professor torna-se risível por não assumir as suas próprias dificuldades, transferindo para o outro as suas responsabilidades. Sem considerar que seria no mínimo estranho ter ele essa certeza relativamente a uma mulher que acabara de dar à luz.

As personagens não são referenciadas por nomes próprios. Nesse sentido temos: o professor (de quê? de Filosofia?), a rapariga e seu bebê, o marido da rapariga, o homem que informa ao professor sobre os bandos de pássaros. A falta de identidade precisa das personagens reforça o caráter simbólico do texto.

Entre o professor e a rapariga há algo em comum: a capacidade de concepção. No caso dele, a concepção mental; e no caso dela, a concepção biológica. Pois

[...] Ambos provam ser capazes de *conceber* (o professor, em termos puramente intelectuais; a jovem mãe, em termos físicos, dando à luz uma criança). Mas precisamente porque são capazes de conceber de *maneiras diferentes*, a escritora confere à oposição por eles representada o valor simbólico do compromisso entre razão e sentimento, entre verdade e contingência. [...] (GONÇALVES, 2000, p. 136)

Ao se referir ao homem que dá informações ao professor sobre a praia onde poderia observar pássaros, o narrador diz que no ônibus “passavam filmes americanos” (p. 28) e que tal homem vestia “um blusão em cujas costas se lia uma palavra em sueco” (p. 28). Essas referências à língua e a filmes de outros países é uma outra característica presente nos contos de Lídia Jorge e sugere uma crítica sutil à invasão cultural estrangeira. Importante considerar também a questão da imigração presente em outros contos, como “A Instrumentalina” e

“Testemunha”, dadas as dimensões e os problemas de Portugal, que não apresenta aos portugueses suficientes condições de sobrevivência.

Para o professor, provar a existência de Deus a partir da contagem de um número inteiro de pássaros passa a ser uma “questão de princípio” (p. 30) e quanto a isso “o seu pensamento era fixo” (p. 30), pois “esse seria o momento mais importante da sua vida” (p. 30). É irônico como um professor, de quem se pressupõe mente aberta, capacidade de questionamento, habilidade em ensinar e, portanto, em aprender, tenha uma visão tão rígida e limitada em relação às questões que se situam no plano do conhecimento, especificamente dos dogmas, da fé.

Contraditoriamente, ao mesmo tempo em que acredita na possibilidade de contar um número definido de pássaros, provando a existência de Deus, o professor duvida da infalibilidade do método:

[...] E durante um momento, hesitou. Na verdade, não seria um exagero procurar a circunstância ideal em que viesse a contar os pássaros? Pois porque haveria de existir Deus se o número contado fosse finito, e não ter existência se o número fosse infinito? O *Argumentum Ornithologicum*, escrito pelo poeta argentino, bem até que poderia conter um desafio, mas porque conteria um método? Por quê? Não se trataria apenas duma simples aporia destinada mais a encantar do que a convencer? O que ganharia o discernimento se, certo dia, sentado na praia, viesse a contar, um a um, vinte ou trinta pássaros? (p. 35-36).

No fragmento acima temos a presença do discurso indireto livre, em que se funde a estrutura interrogativa da personagem com o pensamento do narrador. As interrogações feitas pelo professor, portanto, podem ser tomadas como retóricas, pois não passam de afirmações expressas pelo narrador.

“Mas porque os tinha contado, sabia finitamente quantos eram. ‘Um, dois, três, seis, sete, nove...’ – contava o Professor, invadido por intensa alegria. ‘Pois finalmente contei nove...’ – murmurou ele.” (p. 38). Dessa forma, o professor conclui pela evidência da existência de Deus. Percebe-se, pelas várias contradições presentes no enredo, entretanto, que o texto, ironicamente, constrói-se (como “Marido”), a partir da negatividade ou das impossibilidades de certeza e de sucesso da personagem (o professor em relação à sua pesquisa, ao seu desejo, à sua concretização). A relatividade dos conceitos e das crenças sucumbe ao desejo “cego” de provar uma tese, revelando, assim, o “poder” almejado de persuasão, convencimento e, conseqüentemente, de superioridade. Dessa forma, o professor acaba traído por seu ambicioso desejo e pretensão poder. Esse desejo de poder está presente também, de uma forma ou de outra, nos outros contos da coletânea, como em “Antônio”,

como veremos a seguir, que se julga capaz de “fazer a cabeça” das portuguesas, fazendo crer nisso as clientes do seu salão.

Já que o conto “A prova dos pássaros” se constrói a partir da ficção filosófica de Borges, seria importante detectar que relação existe entre os dois textos. Segundo Maria Madalena Gonçalves,

[...] Em primeiro lugar, no texto de Borges encontra-se a dualidade espírito-matéria, que serve a Lídia Jorge para pôr em oposição as duas personagens do conto (o Professor na busca da prova ontológica de Deus, e a rapariga e o seu bebé na defesa dos valores primários da vida). [...] Em segundo lugar, a relação entre os dois textos prende-se com a “dúvida metódica” cartesiana, tão finamente explorada no texto de Borges. [...] (2000, p. 136)

Dessa forma, o que fica mais evidente no conto de Lídia Jorge, a partir do *Argumentum Ornithologicum*, não é a certeza ou não da existência de Deus (já que há “A impossibilidade da prova conclusiva”), mas a certeza da nossa possibilidade de duvidar e a forma ingênua com que o Professor lida com isso. Evidencia-se, também a separação espírito-matéria, vivida de forma patológica na nossa atual sociedade oprimida pela ditadura da imagem, que leva à fragmentação, ao dilaceramento e à alienação do ser humano.

4 “ANTÓNIO” E A MANIPULAÇÃO DO DESEJO DO OUTRO

Era em Adriano fria a chuva fora.

Jaz morto o jovem
No raso leito, e sobre o seu desnudo todo,
Aos olhos rasos de Adriano, cuja dor é medo,
A umbrosa luz do eclipse-morte era difusa.

Jaz morto o jovem, e o dia semelhava noite
Lá fora. A chuva cai como um exausto alarme
Da Natureza em acto de matá-lo.
Memória de que el' foi não dava já deleite,
Deleite no que el' foi era morto e indistinto.

Ó mãos que já apertaram as de Adriano quentes,
Cuja frieza agora as sente frias!
Ó cabelo antes preso p'lo penteado justo!
Ó olhos algo inquietantemente ousados!
Ó simples macho corpo feminino qual
O aparentar-se um deus à humanidade!
Os lábios cujo abrir vermelho titilava
Os sítios da luxúria com tanta arte viva!
Ó dedos que hábeis eram no de não ser dito!
Ó língua que na língua o sangue audaz tornava!
(*Antínoo*, Fernando Pessoa)

Para uma melhor percepção dos aspectos presentes no conto “António”, de Lídia Jorge, é necessário evocar o mito de *Antínoo*, a que a narrativa nos remete: o personagem António “não se chama Antínoo, mas todos sabem que transporta o sonho de Antínoo.” (p. 42). Por sua vez, “seu salão é um gesto despedaçado desse sonho [...], tem colunas tersas sem ter, frontões triangulares que ninguém vê mas todos sentem” (p. 42) e “chama-se Antínoo” (p. 42). “Há alguma coisa nele que apela um imperador.” (p. 42). A referência a um imperador, por sua vez, nos remete a Adriano, que assumiu o trono romano de 117 a 138, pertencia à dinastia dos Antoninos, e foi considerado um dos cinco bons imperadores.

A relação amorosa vivida pelo imperador Adriano com o adolescente Antínoo constitui um dos grandes mitos da História, tal qual Romeu e Julieta, Heloísa e Abelardo, Pedro e Inês, dentre outros. De acordo com Emídio e Valente, em artigo intitulado “Um estudo sobre a transmissão psíquica no personagem principal de *Memórias de Adriano*”³,

No horizonte amoroso, [Adriano] revela seu apego homoerótico por jovens favoritos e as intensas paixões que eles, sucessivamente, lhe despertaram. Fala de Lúcio, o primeiro deles, que Adriano carregara junto de si por seis meses e a quem concede um cargo no governo. E, depois, nos remete à sua paixão por Antínoo, um menino

³ YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. Tradução Martha Calderato. 1. ed. comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

que deixou que Adriano se sentisse feliz e não se importasse com o futuro. Relata a relação que tinham, fala das viagens, de tudo que ensinou ao menino e do que ele aprendeu, da presença constante ao seu lado e da mais completa felicidade. [...]

Sabe-se que, na Roma Antiga, as relações homoeróticas entre homens eram vistas como “normais”. Homens mais velhos relacionavam-se com “meninos” e isso tinha toda uma representação para a sociedade. Esses relacionamentos eram tidos como ritos de passagem e, quando o homem mais velho era alguém de prestígio social, isso representava uma posição de *status* para o menino, uma aceitação na sociedade. Podemos pensar, então, se estas relações de Adriano com seus “meninos” não pertenciam a esse rito de passagem e se ele também não teria passado por estes rituais em sua juventude.

Relatando seu romance com o menino Antínoo, Adriano pensa na irritação que sentia por estar preso a alguém e no problema que isso representava para a relação e para sua vida. Adriano mostra certo desprendimento em relação às pessoas e aos lugares. Apesar da paixão que sente por Atenas e por Roma, diz que sua verdadeira pátria são os livros e é neles que se encontra. O desprendimento de Adriano é percebido pelo menino, o qual se mata ao primeiro sinal de declínio. (EMÍDIO; VALENTE, 2004, p. 40)

Segundo esse estudo, na relação amorosa entre Adriano e Antínoo fica evidente a questão do sentimento de posse, que remete a um poder implícito por parte dos dois amantes, tanto que, ao deixar de ocupar a cena central, o menino se mata. Se Adriano, de certa forma, consegue deixar de ocupar o lugar de dominador, Antínoo não suporta deixar de ser o dominado principal. Assim é também a condição da protagonista em relação ao cabeleireiro: mesmo reconhecendo a submissão, a humilhação presente no poder exercido por ele, não consegue desvencilhar-se da “prova da beleza” imposta por António.

O desprendimento e a indiferença de António são percebidos na sua relação com as clientes do seu salão, inclusive a protagonista, que afirma: “Durante esse tempo, ele sempre me tratou como se fosse feita de pasta. O coração não se agita por me tratar como pasta. O coração comove-se de medo que dentro de instantes me trate como pasta incomum, no seu salão.” (p. 42). Assim como o jovem amante de Adriano, a freguesa de António vê nesse desprendimento/abandono a morte, seja em seu sentido físico ou psicológico. No segundo caso, a morte é sentida como exclusão, rejeição, abandono, solidão. Em relação ao desprezo do cabeleireiro, a protagonista afirma: “Ainda penso que é um sonho, ainda penso que Antínoo me reserva um canto no lodo fundo do seu Nilo, mas não é verdade.” (p. 48). Já o jovem amante, em relação a Adriano, concretiza a morte/suicídio através de seu afogamento nas águas do Nilo.

O nome “Antínoo” traz em si uma significação expressiva. Trata-se de “uma carga simbólica relativamente codificada; por isso, a sua menção num texto literário institui um campo semântico restrito que concilia os horizontes de expectativa do autor, do texto e do leitor” (FERREIRA, 2001, p. 247). Referência ou alusão constante sempre que a intenção é retratar a simbologia da beleza masculina juvenil, esse nome

representa o humano divinizado pelo poder do amor, pese embora a apropriação condenatória e reinterpretativa efectuada pelos Padres da Igreja, quando, escandalizados, se aperceberam de que Antínoo, morto nas águas do Nilo e redivivo na estatuária e no culto dos devotos, ameaçava ser comparado a Jesus Cristo, um deus igualmente jovem, morto e ressuscitado. (FERREIRA, 2001, p. 248)

Nesse sentido, a simbologia do nome “Antínoo” é evocada no conto, sugerindo o ideal de beleza, a perfeição, mas também os efeitos nefastos de uma relação amorosa em que predominam o sentimento de posse, a opressão exercida pelo poder, o ciúme, a sensação de abandono e a morte.

“O sonho de Antínoo”, a que se refere a protagonista do conto de Lídia Jorge, estaria vinculado à ascensão a um padrão de “beleza” relacionado a aspectos físicos, intelectuais ou morais, mas em todos os casos sempre um padrão de beleza imposto, pois “quem melhor do que ele [António] tem o sonho da *absoluta beleza* colocado sobre o crânio das mulheres? Quem melhor do que ele entende como os filhos da carne são escolhidos antes da nascença para serem filhos dos deuses ou seus desconhecidos?” [o grifo é nosso] (p. 46-47). Mas como atingir o padrão de “absoluta beleza” se o próprio conceito de beleza é relativo, provisório? No entanto, a condição de decidir sobre o que é ou não belo confere poder a quem a possui.

Esse poder atribuído a António revela um violento processo de dominação, que subjuga todas as personagens do conto e é assim descrito pela protagonista:

Ele *pega-me* na nuca e *puxa-a, repele-a, bate-lhe e torce*, a cabeça inteira dum lado para o outro, com um *pequeno sacão*. E depois examina as têmporas, e *assim puxados*, como se fossem duas orelhas em bico, fico no espelho corrido, com o ar dum cavalo. [o grifo é nosso] (p. 41)

Falava enquanto lhe *empurrava* a nuca, lhe *puxava* o cabelo das têmporas diante do espelho, se baixava atrás dele, e o espelho projectou a figura duma cabeça larga de cavalo com duas orelhas. [o grifo é nosso] (p. 46)

As personagens desse conto de Lídia Jorge, com exceção de António, não são nomeadas e vivem um processo de animalização quando comparadas, por exemplo, a cavalos, como se percebe nos excertos acima. Segundo o lado obscuro do simbolismo, os cavalos são associados a “seres híbridos da mitologia grega constituídos de cavalo e ser humano [...], cuja parte equina geralmente representa o instinto incontrolado” (BECKER, 1999, p. 60). Seriam portanto animais selvagens a serem domados, domesticados. António, por sua vez, é comparado a uma águia:

Antínoo tem olhos escuros, pequenos, de homem, quase de águia. [...] Nos olhos quase frios de Antínoo, eu vejo o profissionalismo da águia. Fala pouco. Um

pequeno crocito já significa alguma coisa. As meninas que o servem entendem esse crocito, breve crocito de águia. (p. 44)

Nesse caso, no entanto, a comparação sugere uma supervalorização da personagem, já que a águia é muito difundida

como animal símbolo, geralmente associado com o sol e o céu, eventualmente também com o raio e o trovão. O seu poder simbólico estava ligado sobretudo com a sua força, a sua resistência e seu vôo em direção ao céu. [...] A águia é tida como rei das aves e já na Antiguidade era considerada como símbolo real e divino. [...] As legiões romanas tinham a águia como insígnia militar. (BECKER, 1999, p. 14)

Percebe-se nesse processo de embrutecimento das personagens através do uso da animalização e no poder atribuído a António um rebaixamento das clientes do salão em relação a ele. Elas são rebaixadas também em relação às mulheres do resto da Europa, consideradas como portadoras de uma cultura superior: “Mas António só diz – ‘Madame, a mulher portuguesa não é ainda uma mulher europeia. A mulher portuguesa é encolhida, e a europeia, ousada! A portuguesa não sabe usar a sua cabeça! Deixe-me modelá-la.’” (p. 47).

Ao referir-se à mulher portuguesa, a ênfase é dada à aparência em detrimento da essência. Nesse sentido, esclarece o narrador-personagem:

Há as esguias como bambus, há as doces como se paradas, e há as curvas como estradas de montanha. Cada uma com o seu encanto. É só preciso olhar, nem é preciso descobrir. E depois há as feias. Essas, António irradiou-as, não se sabe como. Eu entendo, ele faz bem, um homem como ele tem direito de irradiar a feiúra do seu salão. As atarracadas, as borbulhentas, as bigodudas, ele irradiou-as. (p. 43)

No entanto, as frases “A portuguesa não sabe usar a sua cabeça! Deixe-me modelá-la.” (p. 47) chamam atenção para o sentido ambíguo da palavra “cabeça”, podendo aqui ser considerada em seu aspecto físico (sentido literal) ou psicológico (sentido figurado). Nesse sentido, modelar a cabeça das mulheres significa tanto cortar-lhes os cabelos, penteá-los, como impor uma ideologia, uma forma de pensar. A única personagem que parece esboçar um gesto de reação à modelagem proposta pelo cabeleireiro é a joalheira, talvez pelo seu convívio com o poder do dinheiro, em função de sua determinação e energia na tentativa de superar os obstáculos, pois “conhece também a força da luta na procura duma coisa sem medida que está para além da harmonia e se encaminha para uma meta onde as pegadas dos deuses estão.” (p. 47). No entanto, inútil reação, pois acaba por sucumbir à prova imposta por ele: “‘Não volte’ – disse ele. ‘Volto’ – disse ela.” [...] “‘Nunca experimente o Salão António’ – disse-me a joalheira. ‘Nunca queira passar por essa última prova’ – disse ainda.” [...] “É

horrível, é horrível ser rejeitada por ele.” (p. 48). É importante notar ainda que a função atribuída à personagem sugere a valorização da aparência, pois “a joalheira está habituada a trabalhar o metal e as pedras, embora só as preciosas.” (p. 47). Nesse sentido, ambos (António e a joalheira) estão comprometidos com “o sonho da absoluta beleza” (p. 47).

Gilberto Freyre, no livro *Casa-grande e senzala*, trata da duplicidade da cultura portuguesa, reconhecendo o caráter facilmente influenciável do povo português. O português não seria somente europeu nem apenas africano, mas uma mescla dos dois.

A singular predisposição do português para a colonização híbrida e escravocrata dos trópicos, explica-a em grande parte o seu passado étnico, ou antes, cultural, de *povo indefinido* entre a Europa e a África. Nem intransigentemente de uma nem de outra, mas das duas. A influência africana fervendo sob a europeia e dando um acre requieime à vida sexual, à alimentação, à religião; o sangue mouro ou negro correndo por uma grande população brancarana quando não predominando em regiões ainda hoje de gente escura; o ar da África, um ar quente, oleoso, *amolecendo* nas instituições e nas formas de cultura as durezas germânicas; *corrompendo a rigidez* moral e doutrinária da Igreja medieval; *tirando os ossos* ao cristianismo, ao feudalismo, à arquitetura gótica, à disciplina canônica, ao direito visigótico, ao latim, ao próprio caráter do povo. A Europa reinando mas sem governar; governando antes a África. [o grifo é nosso] (FREYRE, s/d, p. 43-44).

Segundo esse autor, o abrandamento da rigidez europeia por influência africana faz do português um povo amolecido. No conto de Lídia Jorge em estudo, a visão da mulher (neste caso metonímia do povo português) como uma pasta sem “peso nem substância” (p. 46) ainda a ser moldada, reflete problemas de falta de identidade desse povo ou do seu reconhecimento em relação a essa identidade: “O que acha? Curto, bem curto, depois com um brinquinho – Vamos fazer de si uma cabeça europeia!” (p. 48).

Além da crítica à falta de identidade do povo português, percebemos, também, uma crítica aos artistas e aos políticos, que vivem um jogo de aparência, hipocrisia e falsidade:

O Antínoo está cheio de artistas, celebridades, gente do cinema e do teatro. Está cheio de mulheres amadas por tecnocratas ricos, triunfantes, que as esperam em Rovers platinados, por vezes, na montra dos coiros, outras, na montra dos vidros e cristais. Está cheio de amantes de ministros. (p. 45)

É importante ressaltar, ainda, a relação da literatura com o espaço social em que é gestada. No contexto atual, trata-se de uma sociedade subjugada pela ditadura da imagem, em que o mundo está cada vez mais desrealizado e artificial. Poderíamos dizer que em relação ao conhecimento e à liberdade de expressão, os regimes totalitários agem de duas formas extremadas: a sonegação da informação, que leva à ignorância do povo reprimido, e o excesso dela, que também nos cega, pois limita a nossa capacidade de leitura crítica diante do “lixo

cultural” e da excessiva informação, nem sempre legítima, colocada à nossa disposição. No conto em questão, a referência constante aos espelhos reforça a ideia de simulacro e espetáculo presente nessa sociedade.

Essa afirmativa é válida se pensarmos que todo espelho produz imagens, ou seja, representações do objeto que reflete. Uma imagem jamais é reprodução, cópia exata de algo. Uma imagem não possui, por exemplo, cheiro nem textura. É uma forma parcial de aludir a certas características de um objeto. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 72)

Assim sendo, estamos diante não do mundo real, mas da sua projeção fragmentada, distorcida, desfocada, levando à falsa sensação de um conhecimento verdadeiro do mundo, da realidade. Segundo Maria Madalena Gonçalves,

Este parece ser o sentido geral para que aponta a leitura de *Antônio*. De tal modo a realidade foi assimilada pela (cultura da) imagem, que mesmo o corpo – foco da construção da identidade, sendo neste caso esse foco a cabeça da protagonista – se torna objeto dessa assimilação. Quando a protagonista sai do cabeleireiro (onde foi para fazer a prova da beleza), vê a sua cabeça reflectida nas montras e no chão espelhado do centro comercial, ou seja, em superfícies lisas que reflectem uma *imagem*. O que essa imagem lhe dá a ver é uma cabeça “assimétrica”: “A minha cabeça assimétrica passa pela montra dos vidros, dos cães, das araras que estão falando, pela montra da sauna, dos relógios, dos coiros. O chão está espelhado. Passo pela longa montra do chão, por todas as montras espelhadas no brilho branco do chão.”. Na verdade, o que a protagonista vê nesse reflexo é uma fragmentação do (seu) corpo desligado dum contexto. Vê um simulacro. E então pode concluir: “As pessoas que desceram ao fundo do centro andam a ver a Natureza disposta naquelas montras onde tudo está representado. Elas não sabem, porém, como esse todo está representado até na seleção da beleza.”, p. 49. (GONÇALVES, 2000, p. 138)

Percebemos ironia na falta de consciência da protagonista e das outras clientes do salão em relação à dominação em que vivem e em relação ao mundo que as cerca, o que as torna risíveis aos olhos do leitor. Pior ainda do que não ter consciência é iludir-se, julgar tê-la, ser tomada pela ignorância, como nos demonstra a narradora, que mesmo afirmando ter conhecimento, sujeita-se à prova:

Ninguém sabe. Antônio faz ziguezagues com a tesoura, junto da minha cabeça, e eu sei. *Só eu sei, estudei o assunto*. É por isso que uma asa está desprendida dentro do meu peito. [o grifo é nosso] (p. 44)

Eu sei. Estou fazendo a prova e sei. *Sujeito-me à prova*. Dentro de alguns instantes, vou saber por mim mesma. *Sei, porque me contaram, por acaso*. [o grifo é nosso] (p. 46)

O trágico no conto está, exatamente, no fato de as personagens se sujeitarem ao suposto poder do cabeleireiro, sem nenhum julgamento que possa elevá-las à condição de

seres autônomos, verdadeiramente conscientes e críticos. Como só se tem poder se alguém se sujeita a ele, o poder de António é relativo, pois ele tem fama e domina as mulheres somente porque elas buscam cegamente a sua arte e aprovação. Essa cegueira das clientes de António nos remete à questão do autoritarismo, que representa a ditadura (e outras formas de poder) e está presente em toda literatura de testemunho. O autoritarismo fica evidente, também, nos outros contos da coletânea. Assim como em “António” temos a personificação de ditadores; no “Marido”, conforme já vimos, há um ditador internalizado; veremos ainda que, no conto “A Instrumentalina”, ele se manifesta através da postura rígida e conservadora do avô da narradora; e no “Conto do nadador”, através da valorização exacerbada da figura masculina e também dos artifícios com que se busca passar uma “verdade”.

5 FUGA PARA A MORTE EM “ESPUMA DA TARDE”

Em “Espuma da tarde”, um narrador heterodiegético nos apresenta a discussão de três personagens sobre “a falta de interesse da vida” (p. 56), em Portugal. Os pontos de vista dessas personagens são revelados através do discurso direto, embora sem as marcas tradicionais desse recurso (verbos de dizer, dois pontos, travessão). As três personagens principais, como em outros contos de Lídia Jorge, não são nomeadas, mas indicadas como “o primeiro, que tinha trazido o balde de milho” (p. 55); “o segundo, o atarracado” (p. 57); e “o terceiro, que olhava acima da espuma” (p. 56). O fato de serem elas inominadas reforça o caráter simbólico do texto, pois passam a representar todo e qualquer elemento do povo português (assumindo, talvez, uma dimensão universal). O termo (numeral ordinal substantivado) utilizado para indicar suas respectivas vozes é determinado pela ordem em que surgem na conversa.

O ponto de partida da conversa é o filme “Mississippi em Chamas” (EUA/1988), de Alan Parker, muitas vezes citado no conto. Nesse filme, além de uma intrigante trama policial, temos uma instigante lição de História atual. O filme nos fala sobre um acontecimento verdadeiro, ocorrido em 1964, no estado norte-americano do Mississippi, o mais racialmente conservador de todo o país, em que três jovens voluntários dos direitos civis são assassinados (dois brancos e um negro). A investigação levada a cabo por dois agentes do FBI revela os atos de violência praticados contra os negros por brancos ligados à KKK (Ku Klux Klan), nome atribuído a várias organizações racistas dos EUA, que defendem a supremacia branca e o protestantismo em detrimento de outros grupos étnicos e outras religiões. A esses fatos, ocorridos no verão de 1964 e retratados no filme, deu-se o nome de “O Verão da Liberdade”.

Através da trama presente no filme, percebemos que os segregacionistas tinham uma forte convicção sobre seus posicionamentos político-ideológicos, mas não tinham coragem suficiente para assumir publicamente os seus atos (razão do uso do capuz branco). Por sua vez, a grande maioria dos negros, temerosa em relação ao que lhes poderia acontecer, preferia o silêncio e a inatividade. Mas os atos de violência praticados contra eles faziam com que seu silêncio fosse “gritante” e sua inação, um “gesto” amedrontado, mas denunciador. Diante disso, os dois agentes do FBI assumem posturas radicais e antiéticas para atingir as autoridades envolvidas e solucionar o caso. Inspirados n“O Verão da Liberdade” e contrariando a política de integração através da não-violência de Martin Luther King,

surgiram outros grupos que pregavam a necessidade de os negros de se defenderem dos ataques sofridos pela KKK no sul do país, tais como: Black Power (Poder Negro) e Panteras Negras. Tais grupos passaram a enfrentar a violência com a violência, a mostrar seu orgulho de pertencer à raça negra e a assumir sua identidade religiosa e cultural. O dramático conflito entre brancos e negros, retratado no filme, e sua repercussão levaram à aprovação no Congresso norte-americano da Lei dos Direitos Civis (1964) e do Direito ao Voto (1965), pelo presidente Lyndon Johnson.

Nelson Rodrigues de Souza, comentando as lições suscitadas pelo filme, entre elas: “O ódio não nasce com as pessoas. Ele é ensinado.” (Sra. Pell) e “Qualquer pessoa que vê isto acontecer e ignora é culpado.” (Alan Ward), afirma em seu artigo “Navalha na carne no Mississippi em Chamas”:

Quando uma sociedade precisa se valer de “navalhas na carne” em suas várias formas é sinal de que seus alicerces devem ser repensados. [...] “*Mississippi em Chamas*”, o filme, é uma das melhores obras já feitas sobre o racismo nos EUA, com uma pujança narrativa digna do melhor Spike Lee. Mas os ecos que deixa não são tão simplórios [...] O filme aponta para a necessidade imperiosa de mudanças de fundamentos. No caldo cultural reinante na época e agora, realmente, não há lugar para o mero bom-mocismo. Mas o que deve ser empregado no lugar deve ser bem repensado e rápido. Com certeza não é “navalha na carne” em suas várias metamorfoses. (2009, p. 2-3)

Talvez tenha sido realmente necessária, naquele momento, verão de 1964, uma ação mais drástica para que o preconceito racial e religioso fosse de fato desmascarado e combatido. Mas acima de tudo, esse racismo antinegro e a rejeição extremada ao catolicismo exigem uma revisão de princípios, valores e posturas, ou seja, é, sobretudo, uma questão de instrução, educação. Daí serem as escolas e igrejas os alvos preferidos da KKK.

No conto “Espuma da tarde”, a discussão e as atitudes das personagens também se mostram, como no filme, bastante exaltadas e extremadas, não levando, no entanto, a resultados concretamente favoráveis, pois o que temos no final da narrativa é apenas a morte física de uma das personagens e os efeitos psicológicos decorrentes dela, sem nenhuma perspectiva verdadeiramente promissora.

Tendo como ponto de partida o filme “Mississippi em Chamas”, que no início apresenta uma vasta paisagem deserta e desolada, e levando em consideração a leitura deficiente das personagens que entendem do filme apenas aquilo que é sua convicção particular e pessoal, o “primeiro”, que tinha trazido o balde de milho, atribui ao espaço a causa da situação miserável em que vivem:

[...] o rapaz bateu com a mão na mesa como se de súbito tivesse sido bafejado pelo impulso duma revelação – “Pois bem. O que é que falta aqui? Em concreto, ninguém sabe, mas eu sei. O que falta aqui é um bom bocado de terra...”

Estava-se diante do mar. Da orla da praia o Oceano partia na direção duma lonjura sem limite e por isso não deixava de ser insólito que um tipo se pusesse a dizer que faltava um pedaço de terra diante de tanta água. Os outros dois nem o olharam de lado. Continuaram a olhar de frente.

“Um pedaço de terra que um gajo demore pelo menos três horas a percorrer sem parar. Isso é que falta e essa falta é que nos perturba a nós, aos três...”. (p. 54)

Interessante notar como as imagens retratadas no filme são projetadas no relato do jovem personagem e simbolizam a sua futilidade existencial, o absurdo da sua condição de estar no/com o mundo. Nesse sentido, Maria Madalena Gonçalves nos diz:

[...] E tanto assim é, que a imagem da América descarnada e agreste que o rapaz reteve do filme *Mississippi em Chamas*, a que assistiu com os outros, é aquela que ele guarda na memória e que usa como prova irrefutável do argumento da falta de espaço com que justifica o desinteresse desta vida:

“Sim, sim. Uma terra com um tamanho decente como ontem se viu no *Mississippi em Chamas*. Aquilo é o que se pode chamar uma verdadeira paixão. Numa terra pequena, cercada por todos os lados como esta, não pode haver nem movimento nem paixão!” (55)

“Espaço aberto com rochas e montanhas, árvores grandes onde uma pessoa se possa escurar. Desfiladeiros, pedras rolantes, desertos com crâneos de vaca espetados em paus. Falta, falta tudo isso neste território miserável onde todos somos conhecidos [...]” (59)

O “espaço aberto”, os “desfiladeiros”, os “desertos” e os “crâneos de vaca espetados em paus” são a projeção simbólica da relação vazia desta personagem com o mundo, da sua falta de espaço, de perspectivas e de objetivos. (2000, p. 128)

A limitação espacial aludida acima sempre constituiu uma das grandes preocupações do povo português, como nos revela Massaud Moisés em sua “Introdução” ao livro *A literatura portuguesa*, em que analisa a influência do aspecto geográfico na concepção literária dos escritores portugueses:

Portugal ocupa especial posição geográfica no mapa da Europa. Reduzido território de menos de 90.000 km², limita-se com a Galiza ao norte, com a Espanha a leste, e com o Oceano Atlântico ao sul e a oeste. Como empurrado contra o mar, toda a sua história, literária e não, atesta o sentimento de busca dum caminho que só ele representa e pode representar. Tal condicionamento geográfico, enriquecido por exclusivas e marcantes influências étnicas e culturais (árabes, germânicas, francesas, inglesas, etc.), havia de gerar, como gerou, uma literatura com características próprias e permanentes. A “fatalidade” de ser a Língua Portuguesa seu meio de comunicação ajuda a completar o quadro.

Diante da angústia geográfica, o escritor português opta pela fuga ou pelo apego à terra, matriz de todas as inquietudes e confidente de todas as dores, centro de inspiração e nutridora de sonhos e esperanças. A fuga dá-se para o mar, o desconhecido, fonte de riqueza algumas vezes, de males incríveis e de emoção quase sempre; ou, transcendendo a estreiteza do solo físico, para o plano mítico, à procura de visualizar numa dimensão universal e perene a inquietação particular e egocêntrica. (MOISÉS, s/d, p. 13)

A “angústia geográfica” é muito explorada neste conto de Lúcia Jorge, bem como a estreiteza espacial insistentemente defendida pelo primeiro protagonista como causa de todos os males. Tais aspectos remetem à necessidade de sair da terra, como ocorre no conto “A Instrumentalina”, em que o tio Fernando transforma-se num eterno imigrante. A esse posicionamento sobre a constituição geográfica de Portugal e suas consequências, o qual parece revelar um aspecto presente no inconsciente coletivo do povo português e funciona como desencadeador dos outros dois argumentos presentes no conto, acrescenta-se o do segundo, o atarracado. Para ele a causa é financeira, material:

“Como é possível? Então não viram o *Mississípi em Chamas*? Se viram e têm olhos para ver, não perceberam que era tudo uma questão de dinheiro? Não perceberam que o que corria por detrás de cada um e de todos eles era o dinheiro? Ora o que nos trama aqui é que não há dinheiro. Como pode isto ser interessante se não sobeja nenhum? Quando os ordenados mal dão para viver, e tudo o que se tem e não se tem já está utilizado, dois meses antes, em objectos e mercadorias de primeira necessidade, não sobeja aquela parte excedente que faz o brilho do mundo e pela qual vale a pena entrar em acção. Percebem?”. (p. 56-57)

No filme “*Mississipi em Chamas*”, a carência material e financeira a que se refere o segundo protagonista é revelada através de um cenário suburbano pobre, com moradias precárias, onde os negros vivem em uma condição extremamente miserável. Além do aspecto puramente econômico do espaço físico, sua concepção é, também, mediada por valores subjetivos (como já se viu anteriormente na relação do cenário agreste, desértico com as perspectivas e condições de existência da primeira personagem), a que chamamos de espaço psicológico. Tal espaço

muitas vezes limitado ao “cenário” de uma mente perturbada, surge a partir da criação de atmosferas densas e conflituosas, projetadas sobre o comportamento, também ele freqüentemente conturbado, das personagens. Os espaços íntimos vinculam-se, assim, a um pretensão significado simbólico. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 80-81)

Apesar da falta de espaço e de dinheiro denunciada pelas duas primeiras personagens de “Espuma da tarde”, o “terceiro”, que olhava acima da espuma, estava convicto de que a causa dos problemas era a ausência de conflito racial e religioso:

[...] “Referes-te à luta entre eles? Se é isso que queres dizer, também acho. Nas terras com gente de raças diferentes e Cristos diferentes, as coisas são sempre interessantes. Nem é preciso as terras serem grandes como dizes”. [...] eu acho que a falta de interesse da vida neste país tem outra origem. A origem está no facto de que aqui todos acreditam no mesmo Cristo, ou não acreditam em Cristo nenhum, o que em termos de contradição vem a dar no mesmo, isto é, na ausência de estímulo para um tipo ir à cara de outro tipo, com a gana que se deve ter quando se é um homem a sério”. (p. 55-56)

Dessa forma, os três protagonistas do conto de Lídia Jorge, assim como os segregacionistas do filme “Mississippi em Chamas”, mostram-se, cada um a seu modo, bastante convictos em relação ao seu ponto de vista, afirmando insistentemente terem conhecimento de causa e recusando o argumento do outro: “Em concreto, ninguém sabe, mas eu sei” (p. 54), “Nem tu, tão-pouco, sabes” (p. 57), “O que sabes tu mais do que nós?” (p. 57). Tornam-se, desse modo, risíveis, pois, apesar do conhecimento que alegam ter e do uso de um discurso eloquente na defesa dos seus pontos de vista, são incapazes de assumir as suas vidas e os seus desejos, atribuindo seus fracassos a fatores externos, no caso, a falta de espaço, de dinheiro e de crença. Assim, a ironia presente no conto revela-se, sobretudo, no fato de as três personagens não serem capazes de ler criticamente o filme que comentam e a realidade que os cerca, repetindo simplesmente os problemas denunciados por ele. Isso acaba por testemunhar a tragicidade da condição humana, que é sem saída, e que está presente também nos outros contos da coletânea de Lídia Jorge.

Assim, as três personagens utilizam a linguagem, a argumentação como mecanismo capaz de dar sentido às suas vidas, na expectativa de superarem suas precárias condições. No entanto, o que percebemos é um discurso artificial, sem fundamentação consistente. As palavras, ao invés de dar sentido à vida dessas personagens, reforçam exatamente o vazio de suas existências e da própria linguagem, que tem como natureza um desejo de dizer “tudo” e que nessa ânsia acaba por afirmar o “nada”.

Em relação à linguagem, pode-se dizer ainda que há uma ironia da autora em relação à influência cultural norte-americana ao misturar vocábulos do português e do inglês no nome do alimento de que se servem as personagens: “*The best pop-corn in Praia da Caparica*” (p. 53); na fala impositiva e autoritária do primeiro personagem: ““*Shut up!*”, gritou ele.” (p. 58); e no aviso: “Era o caso previsto em II, 5.3. DANGEROUS BEHAVIOR, DISSEMBLERS, dissimuladores, recepção indiferente, acatamento nulo, cuidado com o cão.” (p. 72).

A atitude de transferência de responsabilidade do fracasso vivenciado pelos personagens a fatores externos, aludida anteriormente, fica evidente na passagem abaixo, que revela, num processo de personificação, a atribuição de atitudes humanas a seres inanimados, inumanos, como se as ações fossem praticadas pelos objetos (janela, porta, faca), lugares (rua) e limoeiro e não pela personagem que fugia:

Sim, disse. O gajo acendeu um cigarro e ainda se aproximou da porta do WC. Que eu tranquei. E ainda não tinha trancado e já ali estava *uma janela de vidro a olhar para mim, girando em torno dum eixo horizontal*. Mal o eixo saltou do lugar e já o vidro não existia. A janelinha tinha sido feita para abrir sobre um quintal, demasiado fundo para um salto, mas onde havia um limoeiro. *O limoeiro abriu os braços e*

disse-me vem. Não ouvi mais nada, pois nessa altura já eu lá estava de costas num regaço de folhas, puas e limões. O que me acontecia parecia uma carícia e nem doeu nem sangrou. Quando afastei as folhas e os cabelos, percebi que *uma porta de quintal vinha ao meu encontro empurrando-me* de um jacto para dentro duma cozinha. Dentro da cozinha, felizmente, estava uma mãe a dar de comer à filha. A criança nem tempo teve de bolsar. *A faca de trinchar* que se encontrava sobre a bancada *passou rente aos olhos das duas e meteu-se-me na mão.* As duas agarradas uma à outra atravessaram a casa unidas até à porta da rua, deslizando à minha frente como se tivessem patins. Abriram a porta como se fossem bailarinas. E eu disse-lhes – “Caladas! Atrás de mim podem vir outros. E isto dói muito...” *A faca ficou no chão a avisar* que mãe e filha não se mexessem, à medida que *a rua se abria na minha frente...* [o grifo é nosso] (p. 62-63)

Essa renúncia do primeiro protagonista em assumir a própria vida, que ocorre também com a personagem Lúcia do conto “Marido”, reforça-se na atitude passiva da rapariga, testemunha ocular, que a princípio se mostra indiferente à presença dos três protagonistas e ao que se passa em sua volta (“e nem a rapariga, que tudo indicava encontrar-se naquele local para servir alguma coisa que se bebesse, parecia estar interessada em desviar-se um passo que fosse do televisor que a prendia à parede do fundo”, p. 54), passando em seguida a se interessar pelo relato do primeiro (““Ele disse alguma coisa imprópria?” – perguntou a rapariga que havia trazido o segundo balde de milho expandido de que os outros dois se serviram metodicamente, esticando demasiado os braços.”, p. 61-62). Note-se a metáfora do “televisor” que nos remete à dependência da imagem e da opinião dos outros. A superficialidade, a rotina, a inércia, o vazio da vida da rapariga, confirmados inclusive pela descrição do ambiente onde trabalha (“Nem um refego dos cortinados poeirentos ondulava. Nem as moscas se moviam.”, p. 54), levam-na a se interessar pelo relato do “primeiro”, como que a buscar na “aventura” relatada por ele algo que viesse substituir a mesmice, a monotonia de sua vida. Nesse sentido, percebe-se que a personagem não está atenta à realidade dos fatos, mas busca algo espetacular, idealizado, como revelam os fragmentos abaixo:

[...] O interesse de semelhante narrativa tinha-lhe escancarado os olhos e enrubescido as faces. (p. 65)

[...] A rapariga bateu palmas, de entusiasmo, e durante um instante a saia encolheu até à cintura. (p. 69)

Mas a sua existência se confunde com a das outras três personagens, pois todas elas vivem de forma muito precária, superficial, buscando culpados para seus infortúnios e à espera de uma redenção vinda de fora. Na tentativa de encontrar essa redenção, ela, que denuncia o rapaz à polícia, comprova, num misto de tristeza, desilusão, alívio e resignação, contrariamente ao que previa, o fracasso da sua existência, a nulidade da sua condição:

[...] Mas depois acudiram aos ombros da rapariga que se tinha sentado na areia e os fazia tremer sob um choro convulsivo. Não, ela não tinha pensado que fosse assim, que não houvesse prolongamento, intervalo, continuação e um fim, renascidos doutro modo. Era então aquilo que ela havia desejado ver? Só aquilo? Terminando daquele modo, naquele sangue rápido que a volumosa água do mar engolira à velocidade da ondulação da espuma? Era assim que um corpo se cobria com um pano, que a ocorrência prosseguia, com um carro sem janelas? Era assim que tudo terminava? A princípio, quando a praia se encheu de mirones rápidos, ela nem queria acreditar no desfecho.

Mas isso foi a princípio. Depois, também a rapariga acabou por sentir uma espécie de ordem a cair sobre a tarde e entregou-se ao silêncio que estranhamente se desprendia das ondas e ela mesma não podia compreender nem explicar. Era uma ordem sem som que nascia daquele movimento de água vermelha por um instante, azul para sempre, como uma esquadria quadrangular, uma rosa-dos-ventos com setas [...] (p. 73)

O segundo e o terceiro protagonistas da história, diferentemente da rapariga, nem se dão conta da própria ignorância em relação ao acontecido e nem se sensibilizam com ele: “O tipo não percebe que tudo isto é uma questão de dinheiro. Ou percebe e não quer aceitar, o que é pior ainda.” (p. 70). Há uma grande ironia ao julgarem que sabiam as razões do acontecido e que deram um sentido à vida do “primeiro”, que “corajosamente” entregara-se à morte:

[...] “Desta vez, as coisas vão ser diferentes. Acho que lhe demos um sentido para a vida. Demos ou não demos?” (p. 71)

[...] Os dois rapazes, porém, não lamentavam nada. Encostados à estante vermelha donde refulgia o cheiro a açúcar queimado, estavam convencidos que sabiam explicar, em profundidade, tudo o que tinha acontecido. (p. 74)

Embora tenha sido afirmado ironicamente pela narradora: “Sim, tinham dado.” (p. 71), na verdade, as duas personagens não deram sentido à vida do primeiro nem às suas próprias, já que são marcadas pela alienação e pela crença num pretenso poder, características também de outras personagens que compõem as narrativas dessa coletânea de Lídia Jorge.

Assim como o espaço físico, que ganha uma dimensão mítica, simbolizando a estreiteza de pensamento e perspectivas das personagens, o tempo privilegiado nesse conto de Lídia Jorge é o psicológico, como sugerem os fragmentos: “[...] três estrondos secos, intervalados por breves silêncios, e no entanto tão rígidos, tão expectantes, que pareceram séculos.” (p. 69); “Tudo estava a acontecer num tempo fora da tarde real.” (p. 72).

Luis Alberto Santos e Silvana Pessoa nos informam sobre as imagens do tempo na cultura greco-latina, ainda presentes na concepção atual:

[...] Truculento, usurpador e incestuoso, o tempo, conforme figurado pelo pensamento mítico grego, é agente de destruição e ruína. A representação alegórica

mais freqüente do tempo é Saturno, simultaneamente emblema do efêmero e da melancolia.

No mundo latino, o tempo é representado de forma menos agônica, assumindo a aparência de um velho descarnado, de barba e cabelos brancos, grandes asas nas costas e, nas mãos, uma foice e uma ampulheta. Contudo, também vincula-se à morte e à destruição. Os signos utilizados confirmam isso: as asas – por intermédio das quais o tempo escoar, carregando assim a vida humana –; a foice – instrumento cortante usado para ceifar as vidas –; e a ampulheta – destinada a marcar a fugacidade da existência de seres e coisas.

No mundo greco-latino, o círculo constitui o modelo da temporalidade. Circular, o tempo é algo de inexorável, do qual não é possível fugir – sempre retorna, gerando a eterna repetição. (2001, p. 54-55)

Essa ideia de inexorabilidade, circularidade e eterno retorno do tempo está marcada em “Espuma da tarde” pela inatividade das personagens, sempre a esperar por algo que as possa redimir do mal vivido, alienadas esperam sempre por uma ação que não seja delas, mas dos outros, o que caracteriza quase todas as personagens dos demais contos. A própria narrativa da primeira personagem em relação à sua fuga busca determinar um tempo e, a partir dele, tenta dar consistência à sua existência, justificando o que afirmam Santos e Oliveira em seus “Contratempos”: “Narro para intensificar a sensação de pertencer a um tempo. E para produzir a ilusão de que posso evitar minha transitoriedade.” (2001, p. 54). O primeiro protagonista relata sua fuga da prisão e o regresso a ela, para depois entregar-se de forma “gloriosa” (“De repente tive a visão duma fuga gloriosa!”, p. 61) à morte, como êxito em relação à nulidade da vida, mas, na verdade, apenas amargando o peso da derrota diante dela. Nesse sentido, “revitalizar o tempo, reencontrá-lo, é [...] conhecer de novo o passado, dada a precariedade do presente” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 58), na tentativa de produzir um sentido último, conclusivo para a sua existência.

A referência explícita a Einstein (“‘Einstein’ – disse a rapariga sentada nas costas da cadeira com o triângulo interior do collant completamente desenhado.”, p. 63) remete à sua teoria da relatividade, que aborda a fusão espaço-temporal:

Com as descobertas da Física moderna e especialmente a partir da teoria da relatividade de Einstein, o espaço se transforma em tempo e vice-versa. Resulta daí a possibilidade de gerar uma outra dimensão: a do espaço-tempo. Passa-se a pensar que espaço e tempo estão unidos de maneira indissociável. Por causa desse entrelaçamento, as medidas de distância e tempo não são mais absolutas, mas dependem da velocidade do observador. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 81-82)

Essa fusão, projetada pela mente do primeiro personagem, revela um espaço-tempo descontínuo, fragmentado, esgarçado, heterogêneo, em que observações, pensamentos e lembranças se alternam, revelando a imprecisão do aqui-agora dos acontecimentos. Isso fica

muito evidente no excerto abaixo, em que se percebe o estranhamento em relação a essas duas instâncias:

[...] Duas horas costuma ser o tempo suficiente para um tipo passar dum estado a outro e daí atravessar a fronteira, desde que vá pensando em só praticar o bem, no futuro próximo. Mas não deve ter sido assim. O espaço iludiu o tempo. Aquele gajo que tem a língua de fora e os cabelos espetados que se chama, que se chama...
 “Einstein” – disse a rapariga sentada nas costas da cadeira com o triângulo interior do collant completamente desenhado.
 Sim, esse percebeu muito bem que existe uma relação estranha entre o espaço e o tempo. Pois eu julguei que tinha corrido durante duas horas, mas na verdade o espaço era curto que devo ter andado às voltas pela mesma praia, dum lado para o outro, julgando que ia a direito, e por isso não corri durante duas horas mas apenas para aí uma, se tanto. Quando me apanharam, eu estava ali mesmo, não tinha saído do local! (p. 63-64)

A fusão de espaço, tempo e lembranças revela uma aparente desconexão entre esses elementos, sugerindo um estado ao mesmo tempo real e psicótico dos fatos relatados pelo primeiro protagonista, sendo que a busca de afirmação através da narrativa acaba por revelar o caráter esgarçado, fantasmático, surreal de sua identidade.

A representação e a espetacularização ficam evidentes no conto “Espuma da tarde”, principalmente no evento da morte da personagem que alega falta de espaço. No dizer de Maria Madalena Gonçalves:

[...] embora o rapaz venha efectivamente a ser baleado pela polícia depois do desacato que provocou no bar onde se encontrava, a sua morte real é gradualmente preparada, desde o início do conto, dentro de uma atmosfera onde as referências ao cinema de acção e de violência americano são constantes e a tornam previsível. Naturalmente, quando ela se dá, já o leitor está preparado para a sentir como *espetacular*, como se tivesse sido desde sempre mediatizada pela câmara de filmar de forma a não ser sentida como “autêntica”. É uma morte condicionada pela atmosfera do conto, que é de *western*, um *western* à portuguesa, dir-se-á, ali situado na Costa da Caparica, num bar vazio à beira do oceano. Mas um *western*, mesmo assim, um género onde as convenções do cenário (em geral o deserto, neste caso o oceano), do protagonista (em geral o fora-da-lei, neste caso um cadastrado) e da acção (em geral a reparação duma falta, a morte como retaliação ou vingança, neste caso a morte como justificação da vida) se misturam vagamente com as convenções dos filmes de *gangsters*, numa simbiose de reconstituição perfeita dos fantasmas mais fortes que povoam a imaginação de qualquer delinquente juvenil. (2000, p. 127-128)

A cinematografia está presente no conto também pela constante referência ao filme “Mississippi em chamas” e através das técnicas cinematográficas utilizadas por Lídia Jorge, sobretudo no evento da fuga (citado anteriormente) e da morte do primeiro protagonista, em que as cenas são vistas em *slow-motion*, cujo efeito “é produzido pela repetição de palavras ou pequenas frases [...], ou pela repetição duma palavra e de verbos que são o desdobramento

da acção principal...” (GONÇALVES, 2000, p. 137). Há que se valorizar, também, a extrema habilidade da autora no corte e substituição das cenas. Notemos, ainda, na citação abaixo, o detalhamento das cenas e a indicação das atitudes das personagens, dando um aspecto extremamente visual ao evento e sugerindo seu caráter de representação, como se se tratasse de um roteiro pronto para ser encenado:

[...] Como constava dos manuais, dois entrincheiraram-se, e um outro, utilizando um megafone, começou a ordenar que se entregasse. De facto, era mais simples se o tipo de blusão fizesse um sinal, se avançasse areia acima, e tudo terminasse em ordem, mas o perturbador, pelo contrário, andava de cá para lá e de lá para cá, à beira da água, a olhar para os pés como se estivesse a apanhar conchinhas ou a estudar as algas, e o resto lhe fosse indiferente. Era o caso previsto em II, 5.3. DANGEROUS BEHAVIOR, DISSEMBLERS, dissimuladores, recepção indiferente, acatamento nulo, cuidado com o cão. “Cuidado, muito cuidado...” – disse um agente para o outro. E de facto, faziam bem prevenir-se. Quando já estavam a uns dez metros das ondas, o rapaz retirou os óculos dos olhos ao mesmo tempo que puxava da pistola do peito e disparou sobre um dos agentes. O alvejado, porém, deu várias voltas na areia, e a bala enterrou-se uns metros ao lado. Então o agente que não fora alvejado, correndo em ziguezague, saltando e pulando, ao mesmo tempo em forma de fuga de lebre e impulso de tigre, atirou às pernas. O primeiro rapaz ainda empunhou a arma, mas não teve tempo de a manobrar. Caía de borco na espuma sob a onda da rajada proveniente do guarda que trabalhava em terra. Tudo estava a acontecer num tempo fora da tarde real. Quando os outros dois se aproximaram, ainda ele boiava na espuma. (p. 72)

A aproximação entre os dois sistemas semióticos (da literatura e do cinema) reforça a crítica ao simulacro, ao espetáculo/espetacularização presentes de forma intensa na sociedade contemporânea, revelando que a representação e a ditadura da imagem muitas vezes suplantam, ocultam, subjagam a realidade.

Construído a partir dos recursos textuais apontados, o conto, além da crítica social que faz, assume-se como testemunho da miséria, da violência e das dificuldades de relacionamento e de entendimento de seres que, supostamente, seriam companheiros de trabalho e amizade. Essa idéia de testemunho relaciona-se com o poder estabelecido (ou reconhecido), com o qual é impossível lutar, seja por falta de leitura, de compreensão ou de forças.

Por fim, é necessário atentar para as palavras sugestivas que compõem o título do conto: “espuma” e “tarde”. Tais palavras simbolizam a transitoriedade, a fluidez e a fugacidade, elementos que marcam os eventos retratados no conto e também a existência das personagens, tudo isso somado a uma vida sem interesse, sem surpresas e à monotonia do movimento das ondas desfazendo-se “ora mais à esquerda ora mais à direita, uma dança que sabia não ter nem princípio nem fim.” (p. 53). Segundo o narrador: “[...] Pelo menos, para já, durante alguns dias, iria ficar assim, pois nunca se sabia se aquele não iria ser o único gesto

heróico que teria ocasião de presenciar durante toda a vida. ‘Que até poderá ser longa’ [...]” (p. 74). Mesmo sendo a vida longa, a sensação é de que todos os eventos, sentimentos, valores desaparecerão com(o) a tarde, “terminando daquele modo, naquele sangue rápido que a volumosa água do mar engolira à velocidade da ondulação da espuma”. (p. 73).

6 “A INSTRUMENTALINA” OU O FUNDO ROTO DO CORAÇÃO

Lídia Jorge, neste conto, dá voz a uma narradora do tipo a que se referem Santos e Oliveira, e que tem uma

Visão com – Visão característica das narrativas escritas em primeira pessoa, em que há a presença do narrador-personagem. Nesse tipo de literatura, o narrador conhece – ou finge conhecer – tanto quanto as personagens. É caso da narrativa que utiliza o monólogo interior. Aqui, o narrador é autodiegético, ou seja, relata as suas próprias experiências como personagem central da história. (2001, p. 6-7)

Com autonomia e consciência próprias de quem sabe o que diz porque o vivenciou, essa narradora autodiegética nos relata o sentimento de proximidade/afastamento entre uma sobrinha (ela própria) e um tio, a partir de um encontro ocorrido muitos anos depois em um bar à beira do Lago Ontário, quando ela já era adulta e ele, um próspero emigrante. Percebemos certa frieza nesse encontro, devido ao distanciamento vivido pelas duas personagens no espaço e no tempo, marcada pela presença na narrativa de palavras que remetem a isso:

[...] Era a hora exacta, marcada no final das duas linhas deixadas por ele no cacifo, e a sala estava cheia de gente loira como palha, derretendo, ao calor da lareira, *a alegria contida pelo gelo. Uma coisa fria*, como se o meu coração se dirigisse *não para um homem mas para um lago*, empurrava-me a vista na direcção do bengaleiro. Preparava-me para um encontro singular como nunca havia imaginado ser possível. [...] [os grifos são nossos] (p. 104)

Tal distanciamento em relação ao tio é revelado a partir da formalidade no uso da linguagem, quando a narradora relembra, no passado da sua infância, a despedida do tio: “O antigo dono da Instrumentalina tinha subido os três degraus do comboio, havia entrado, e depois, acenando, acenando sempre, desaparecera no perfil da carruagem [...]” (p. 102). Já não se tratava, como na maior parte do conto, do querido tio Fernando, mas tão somente do “antigo dono da Instrumentalina”. Apesar da frieza do contato e do onirismo presente no relato da convivência, a relação da narradora com seu tio parece ter sido um fator importante para seu amadurecimento enquanto mulher: “Acaso o dono da Instrumentalina não teria sido um sonho destinado apenas a fazer crescer pessoas indefesas?” (p. 103-104).

A maior parte da narrativa, no entanto, se constitui de uma retrospectiva em que a narradora relembra sua infância, na década de 60, quando o tio era ainda um jovem rebelde e vivia na casa do pai ao sul de Portugal. A retrospectiva ganha uma dimensão altamente

sugestiva, em que tempo, espaço e personagens, como veremos, adquirem uma significação simbólica.

A narrativa tem como aspectos centrais a relação da narradora com o tio Fernando e um passeio dos dois em uma bicicleta (a Instrumentalina) a um campo de margaridas, em que a narradora é por ele fotografada. Passeio que, assim como outros presentes no conto, é retratado de forma cinematográfica, como se verá. A partir desse núcleo básico, muitas imagens, ações e sentimentos são evocados. Nessa narrativa emocionada/emocionante temos em cena uma mulher adulta que revisita sua infância vivida em uma grande casa tradicional, dominada por um avô patriarca. A recordação da infância, que apela para a imaginação e o sonho, cria uma ambiência de liberdade que se opõe, em certa medida, à opressão patriarcal vivenciada. A riqueza da narrativa pode ser percebida a partir da simbologia presente nos vários elementos constitutivos do conto, tais como: recuperação e valorização das personagens, fusão espaço-temporal, conservadorismo e opressão em detrimento do progresso e da liberdade, a função dos objetos como evocadores de lembranças etc., os quais serão analisados em seguida.

O avô da narradora, inominado, como todas as outras personagens, exceção para o tio Fernando, representa o conservadorismo, o autoritarismo, e, porque não dizer, o próprio regime salazarista. Já o tio Fernando, em oposição a seu pai, representa o vanguardismo, a liberdade, a possibilidade de mudanças: “[...] A sua imobilidade [do avô] possuía alguma coisa de fatal que enchia a casa, conferindo-lhe uma sombra de prisão. Mas o nosso tio era diferente, pois podia *fugir* de tudo e todos, correndo pelas estradas, e por vezes, levando-nos consigo. Por isso éramos livres.” [o grifo é nosso] (p. 85). A relação do avô ditador com sua cadeira (“sentado na sua cadeira de imóvel”, p. 82; “não se erguia do assento nem para alcançar um púcaro de água”, p. 85), talvez pudesse ser lida como uma referência sutil a António Salazar que tornou-se inválido e acabou por morrer depois da queda de uma cadeira. Diante da intensa repressão e conseqüente imobilidade vivida no regime salazarista, a possibilidade de fuga sugerida acima, por si só, já assinala uma forma de enfrentamento. O tio Fernando, em função do conservadorismo e da repressão do pai, primeiramente foge através de passeios na Instrumentalina e, mais tarde, definitivamente, emigrando para outros países:

[...] E nesse ambiente de meninos e mulheres, exercendo o seu magistério de homem director, inválido, sentado na sua cadeira de imóvel, desesperava o meu avô. A menos que mandasse chamar o filho mais novo, aquele que depois, para sua arrelia, haveria de riscar a poeira das estradas, a correr, a correr na Instrumentalina.” (p. 82)
 [...] Durante anos, vários anos, havia quem dissesse que o tinha visto em Caracas, Buenos Aires, Sidney, o fim do mundo. Outros falavam que se tinha casado perto de

Nova Iorque e conduzia carros do tamanho de traineiras. Havia quem dissesse que vivia bem e quem espalhasse que vivia mal. Um outro jurava ter confraternizado com ele num restaurante giratório, o mais alto duma cidade, face a um lago imenso. O nosso tio fora-se transformando assim numa figura dispersa pela Terra como um espírito. E como um espírito que se não vê nem age, mesmo que exista, morre tal qual um deus que não se mostra. [...] (p. 102-103)

Uma das tentativas para segurar o tio Fernando em casa foi a idéia de um casamento arranjado, justificado pelo avô da narradora com a seguinte afirmativa: “Por que Deus quis que fosses tu o amparo do Pai, da sua saúde e dos seus haveres, bem como destas crianças e destas mulheres que os outros aqui deixaram...” (p. 83). Podemos perceber nesse excerto a ironia aos ingredientes da ideologia salazarista: religião, casamento, família e patriarcalismo. Diante da possível decadência da família, cabe ao homem (Fernando), por vontade de Deus, casar-se, constituir família e a reger como patriarca.

A palavra “Pai” grafada com maiúscula sugere uma ambiguidade, pois tanto pode se referir ao pai de Fernando como a Deus. A repetição por três vezes, com algumas variações, da mesma pergunta do tio Fernando feita ao pai em relação a ser ele o responsável por zelar pela família: “Eu, Pai, mas porquê eu?” (p. 83), remete ao absurdo de ser ele obrigado, por meios duvidosos, como o casamento arranjado, a assumir sozinho a responsabilidade de salvar a família da decadência financeira em que se instalava:

[...] De facto, descomandada, a casa ruía como um baralho que se dispersasse, diminuindo as vendas, aumentando as compras, morrendo animais de tiro que não havia para substituir com a mesma qualidade. Os seirões do trigo tinham-se enchido de gorgulho, e nas redondezas as moagens fechavam como se estivessem combinadas. Os jornaleiros já não trabalhavam sol a sol, e por isso o rendimento era escasso, além de que a maior parte deles também estava sucumbindo às miragens da partida. [...] (p. 97-98)

No entanto, a responsabilidade por tal situação não é atribuída à falta de gerência do pai ou aos outros irmãos que já se tinham todos ido, mas tão somente a Fernando, pela insistência em viver sua liberdade e sua autonomia: “[...] só havia um ser culpado da vasta ruína humana que chegava – seu filho Fernando, o indiferente a terras e mulheres, o prisioneiro da Instrumentalina.” (p. 98).

Fracassado o plano do casamento, o avô convenceu as suas quatro noras, depois de ter tentado convencer a narradora, através do pagamento de meia libra a cada uma, a dar fim à Instrumentalina, lançando-a “no fundo da água verde, há muito estagnada. [...] Partida, convertida num monte de sucata, a triste parecia um ser humano de pescoço torcido sobre as

ervas. [...]” (p. 99-100). Diante desse gesto, só restou ao tio Fernando, como já se viu, aventurar-se pelo mundo.

As mulheres da família representam a lida doméstica, a dedicação constante, a submissão e a falta de perspectiva, sugerindo a condição dessas mulheres diante do regime opressor do sogro (e das mulheres portuguesas em geral diante do regime de Salazar):

[...] Eram quatro férteis mulheres sozinhas, entre as quais a minha mãe, e trabalhavam desde o romper do Sol com a força das formigas. Sentado à porta, no caldeirão, imóvel, debaixo da parreira, ficava o meu avô. E correndo como uma matilha indomável, sem dono, sem obstáculos, existíamos nós, as crianças, irmãs e primas entre si. Ninguém mais. Mas ao cair da tarde, voando, chegava finalmente o nosso tio com a Instrumentalina. (p. 80)

As crianças, por sua vez, são comparadas a uma “matilha indomável”. Processo de animalização que remete à necessidade de serem domadas, como as mulheres, para seguirem os rumos ditados pelo opressor. Essa condição vivenciada pelas crianças e mulheres portuguesas é constantemente denunciada na prosa de Lídia Jorge.

Diante da ausência dos maridos, da situação de abandono e solidão, essas personagens

[...] À noite choravam junto das janelas. Não tinham tido guerra, mas era num estado semelhante ao das abandonadas pela força dum conflito dessa grandeza que viviam. Liam cartas. Guardavam cartas, escreviam cartas com as suas canetas primitivas. Os seus maridos, todos eles, tinham partido. (p. 81)

Segundo a narradora, tais mulheres são objetos idealizados de uma representação, pois não têm autonomia, não atuam, simplesmente representam um papel: “[...] Vendo-as à distância, e sabendo o que se passava então na Terra, percebo como elas eram seres parados, objectos encantados pelo tempo.” (p. 81).

O tio Fernando, em oposição a seu pai, era um jovem rebelde, aventureiro e sonhador, como sugere o seu nome, que, de acordo com o dicionário de nomes próprios, “significa ousado e indica um batalhador incansável, que age por impulso mas leva até o fim tudo o que começa. E quase sempre consegue resultados positivos. As idéias inspiradas e o amor à liberdade são outras das suas características mais marcantes.”⁴

A narradora segue os passos rebeldes e libertários do tio Fernando, por quem sente grande amor e admiração. Esse seu amor e admiração beiravam, no entanto, à obsessão e geravam também muita dor: “furor religioso”, “cena de amor e violência”, “furor feminino”,

⁴ Disponível em: <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/letra.do?sexo=1&letra=f&paginacao=3>. Acessado em: 31 out. 2009.

“entremeado de risos e lágrimas passageiras” (p. 86-87). Tais sentimentos pelo tio Fernando não eram exclusivos dela, mas também das outras crianças, pois

“[...] quando o víamos regressar de novo, atrás das árvores, a luz renascia na tarde da campina. Amávamo-lo, disputávamo-lo, fazendo parte dele, como seu segundo corpo, a Instrumentalina. [...] Havia alguma coisa de fanático naquele sobressalto colectivo de exaltação pelo nosso tio Fernando, correndo na Instrumentalina.” (p. 85-86)

Diante da sensação de abandono e desprezo do tio, a narradora usava várias estratégias para chamar sua atenção e conquistar o seu carinho: “ser prestável, sem ser vista” (p. 88); “opaca como a porta ou transparente como o ar”; “invisíveis gestos serviçais” (p. 88). De repente, ela é escolhida para um passeio na Instrumentalina: “[...] E então, tomando o seu boné e a sua Kodak especial, escolheu um entre os seus sobrinhos, e entre eles, para surpresa de todos, o escolhido era eu. ‘Essa agora!’ – tinha dito o tio. ‘Pois porque não há-de ir ela, se nunca foi?’” (p. 89).

Esse passeio transforma-se numa das passagens mais líricas e marcantes da narrativa e da vida da narradora, sendo assim descrito por ela:

Era difícil acreditar no que os meus olhos viam. A rua começava a afastar-se, e o portão onde os primos permaneciam imóveis ia ficando definitivamente para trás. Os campos planos passavam dum lado e outro, devagar, desprendendo-se cada vez mais das redondezas da casa da campina, e seu verde serôdio, perto do queimado, perdia-se de vista. Com as mãos agarradas à cintura dele, tombando para a direita e para a esquerda como sobre um cavaliño que voasse, corríamos sem parar. Correndo, sentia as pernas do meu tio girarem, e a sua camisa encher-se de ar, à medida que corríamos. E a terra a mover-se e a passar [...] (p. 89)

Como o tio Fernando, ela também buscava o ilimitado: “[...] Mas até onde correríamos nós? Acaso poderíamos correr indefinidamente assim? Se não, por que não?” (p. 89-90), revelando, desse modo, seu inconformismo, sua rebeldia, sua audácia e obstinação, reveladas anteriormente na paixão silenciosa com que buscava servi-lo.

Há leveza na linguagem utilizada para relatar o passeio, como de resto em todo o conto, reforçada pelo carácter cinematográfico da cena, como se ela se passasse em câmara lenta. A representação no conto fica ainda mais evidente através da foto tirada no campo de margaridas, oásis no deserto do autoritarismo e na segura imposta pela opressão:

“Mas antes colhe um ramo de margaridas!”
Colhi-as, fiz um ramo, olhei para ele contra o sol, de lado, sentada no meio das flores, de perto, de mais longe, com e sem chapéu, e quando cheia de soberba por

me sentir rainha, olhei de três quartos, com a boca unida, cheia de silêncio, o meu tio gritou.

“Isso, isso, não te mexas, Greta Garbo!” – E depois, o meu tio, que só tinha doze chapas, disparou as seis que lhe restavam. [...] (p. 90)

A cena da despedida do tio Fernando e da narradora, quando ele foge da casa do pai, assume também um aspecto cinematográfico, como na foto anterior, fixando um momento marcante do passado relembrado: “O antigo dono da Instrumentalina tinha subido os três degraus do comboio, havia entrado, e depois, *acenando, acenando sempre, desaparecera no perfil da carruagem*. [...]” [o grifo é nosso] (p. 102).

A narradora é sugestivamente chamada pelo tio de Greta Garbo (p. 90), estrela fulgurante do cinema hollywoodiano, uma das atrizes mais influentes do século XX, extremamente solitária e enigmática, com quem ela se identifica: “Em seguida, deitou-se [o tio Fernando] sobre a relva e falou demoradamente duma mulher divina cujo olhar tirava o sono de quem a visse. Um dia, também eu haveria de vê-la e aprender com ela a fixar o olhar numa coisa distante que não havia.” (p. 90-91).

A bicicleta, como os membros da família, assume a condição de personagem, pois é personificada, sempre grafada com maiúscula e uma das imagens privilegiadas de evocação das lembranças. Símbolo da rebeldia e da liberdade do tio, ela é, por isso mesmo, odiada pelo pai ditador:

“[...] Também odiava a Kodak, com o seu fole, e a máquina de escrever onde o nosso tio de olhos fechados fazia questão de compor o nosso nome. Mas o seu ódio, o seu fundo rancor, ele reservava-o intacto para a bicicleta marca Delka, insultando-a em grandes gritos de “Instrumentalina”. A princípio tinha-lhe chamado *figa*, e depois *trambolho* e *oito do inferno*, para em seguida se fixar naquele nome estranho, parente degenerado de utensílio pelo qual nutria um despeito de ácido.” (p. 83-84)

“[...] Por ironia, a designação que nosso avô lhe havia atribuído com chancela de ódio soava-nos a um nome de família e gastávamo-lo de tanto repeti-lo.” (p. 84)

Segundo o *Dicionário dos Símbolos*:

A bicicleta aparece freqüentemente nos sonhos do imaginário moderno. Ela evoca três características:

- a) trata-se de meio de transporte movido pela pessoa que dele se utiliza, ao contrário dos outros veículos que são movidos por força alheia. O esforço individual e pessoal afirma-se, com a exclusão de toda e qualquer outra energia, a fim de determinar o movimento para a frente;
- b) o equilíbrio é assegurado somente pelo movimento para a frente, exatamente como na evolução da vida exterior e interior;
- c) só uma pessoa de cada vez pode montar na bicicleta. Essa pessoa, portanto, faz o papel de cavaleiro único (o *tandem*, ou bicicleta de dois assentos, é um outro caso).

Como o veículo simboliza a evolução em marcha, o sonhador *monta* no seu inconsciente e vai adiante por seus próprios meios, em vez de *meter os pés pelas mãos* (fr. *perdre les pédales* – perder os pedais – i. e., descontrolar-se ou confundir-se) por inércia, neurose ou infantilismo. Pode contar consigo mesmo e assumir sua independência. Assume a personalidade que lhe é própria, não estando subordinado a ninguém para ir aonde lhe aprouver.

Nos sonhos, raramente a bicicleta indica uma solidão psicológica ou real, por excesso de introversão, de egocentrismo, de individualismo, que impeça a integração social: ela corresponde a uma necessidade normal de autonomia. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 131-132)

Há uma ironia na denominação dada à bicicleta, “instrumentalina”, pois remete à ideia de instrumento, utensílio, quando, na verdade, para o tio Fernando ela não tinha nenhuma função propriamente utilitária. Devido à riqueza simbólica que assume no texto, sendo a chave que permite abrir o baú das lembranças, a Instrumentalina ganha *status* especial, dando, inclusive, título ao conto.

Podemos resumir da seguinte forma o simbolismo das personagens⁵: as mulheres e as crianças, sempre em grupos, portanto sem marcas de suas individualidades, simbolizam o povo português, oprimido por uma ditadura. As mulheres funcionam, ainda, como hospedeiras do seu opressor, e vão, pela imobilidade crescente, assemelhando-se cada vez mais com o ditador.

O avô é símbolo do ditador que busca manter a todo custo o *status quo*, mesmo que para isso tenha que recorrer a atitudes desleais e desumanas. Preocupado, sobretudo, em proteger os bens materiais, não se adapta e muito menos evolui.

O tio Fernando simboliza todos os portugueses que se opõem à ditadura. Mesmo não fazendo nada para mudar tal situação, não compactua com ela, preferindo abandonar o seu país, mudando-se para o estrangeiro. Não é propriamente o revolucionário, mas um defensor da revolução.

A Instrumentalina, além de ser a principal imagem evocadora das lembranças, simboliza a liberdade e a autonomia. Mais do que um mero objeto, ela se assemelha a um ideal, um desejo de mudança, uma convicção.

A narradora, por sua vez, é aquela que, influenciada por ideais de renovação, resiste às limitações, às imposições e à opressão. Simboliza os portugueses que, sem saber necessariamente como, desejam a mudança do *status quo*, visando uma nova realidade, uma nova nação.

O avô e as mulheres tornam-se risíveis pela dificuldade que têm em interpretar a precária situação em que vivem e a realidade do mundo que os cerca. Percebe-se, também, a

⁵Disponível em: <<http://instrumentalina.blogs.sapo.pt/>>. Acessado em: 19 ago. 2009.

estreiteza de sua visão ao atribuir sempre a terceiros a culpa pelo fracasso da sua condição, neste caso, respectivamente, ao tio Fernando e aos maridos ausentes.

Temos na narrativa deste conto a constituição de dois espaços⁶: a cidade de Toronto e as terras da campina, sendo que neste último se localizam a casa do avô e o campo das margaridas. A cada um desses espaços correspondem, respectivamente, dois tempos: a atualidade e o período anterior à revolução de 1974.

O espaço-tempo (cidade de Toronto) da atualidade é símbolo do progresso, mas também dos seus males, como a frieza das relações e a decrepitude social:

[...] Então, subitamente, aquela cidade estendida e empinada à beira do Lago Ontário, para onde o destino de ocasião me havia levado, *ainda tinha palhetas de gelo*, e trouxe-me de volta, provinda de muito longe, a Instrumentalina... [o grifo é nosso] (p. 77)

O bar do Royal York Hotel, alimentado às sextas-feiras por *bêbados distintos caindo sobre as mesas* muito antes da meia-noite, revestido de papel escuro como musgo, lembrava o fundo dum tanque vazado e aquecido, mas *não era suficientemente opaco* para não deixar que a Instrumentalina deslizesse sobre a estrada dum outro território. [...] [os grifos são nossos] (p. 78)

No entanto, é esse espaço-tempo que permite mudanças, assim como o sucesso financeiro, profissional e pessoal: “Lembrava-me – indiferente então à mudança que corria nos países e nas terras, e à abertura das estradas que haveriam de mudar a cor das vidas, a grafonola da nossa casa constituía o invento mais recente. [...]” (p. 79)

O espaço-tempo do Portugal anterior a 1974 simboliza um país subjogado por um regime ditatorial, espaço conservador, sem perspectivas, sem futuro, em plena decadência econômica e social. A casa do avô é a metonímia desse país: “Completamente plana, essa nesga de campina ao sul do meu país, onde a casa do nosso avô se erguia...” (p. 80).

Já o campo das margaridas simboliza um espaço-tempo inabitado, desconhecido, transitório, mas no qual se permite o sonho, a esperança e a liberdade. Símbolo, portanto, do que alguns visionários portugueses desejam para o seu país:

[...] De repente, a terra plana ganhava um declive, uma mancha de verdura era mais intensa... (p. 90)

O cômodo que se elevava depois da depressão não era só verde, não. A seguir a umas ervas densas, a cor da relva dava lugar ao branco, e o branco ao amarelo, pois encontrávamo-nos num extenso campo de surpreendentes margaridas. [...] (p. 90)

⁶ Disponível em: <<http://instrumentalina.blogs.sapo.pt/>>. Acessado em: 19 ago. 2009.

A fusão do tempo e do espaço é uma estratégia utilizada por Lídia Jorge também em outros contos, como “Espuma da tarde”, em que esses elementos são embaralhados e trabalhados de forma simbólica, surreal:

[...] Como se o tempo de repente dum outro modo fluísse, ou mesmo a qualidade da sua hora mudasse, e uma coisa perdida aparecesse, uma dúvida se quebra, um amor acaba, e outro que nunca se tinha imaginado, de repente, nasce. Objectos que sempre tivemos por separados atam as pontas, imagens que bóiam nas nossas vidas sem ligação juntam-se e criam uma nova sequência com sentido. Outras vezes a clarividência da distância torna-se tão luminosa que se vê o fim do fim, e deseja-se regressar, ainda que não seja a lugar nenhum. Foi por altura duma deslocação que por acaso se havia transformado em viagem. [...] (p. 77)

A semelhança da linguagem utilizada na despedida (“Volto logo, miúda. Vou e volto. Logo, logo.”, p. 102) e no reencontro (“Cresceste, miúda, cresceste. Mas a tua cara é ainda a mesma...”, p. 104) nos remete a uma narrativa circular, sugerindo o eterno retorno, numa visão mítica do tempo.

Os objetos do tio Fernando (a bicicleta, a máquina de escrever e a Kodak) são evocados na tentativa de reconstituição do passado: “Objetos que sempre tivemos por separados atam as pontas, imagens que bóiam nas nossas vidas sem ligação juntam-se e criam uma nova sequência com sentido.” (p. 77). A máquina de escrever e a Kodak, além de possibilitar evocar o passado, são objetos utilizados para registrá-lo. No dizer de Santos e Oliveira,

Entretanto, são artefatos imprecisos, cujo vazio deixa transparecer precariedade e fragilidade. Fragmentos, imagens desgarradas que parecem “posar” diante do sujeito de memória e que constituem índices de um espaço-tempo perdido (que é também espaço-tempo que se redescobre), insígnias que se sustentam por seu absurdo desejo de negar a perda. [...] Descrever os objetos situados nesses espaços funciona como tentativa de cristalizar o tempo passado, petrificar os lugares da memória. Essa a tarefa do memorialista. (2001, p. 84-85)

As experiências e emoções vividas são muito mais revividas pelo relato do que pelo próprio novo contato entre tio e sobrinha, sugerindo o poder curativo das palavras. O passado só pode ser visto como sinônimo de fugacidade, de um tempo que se perdeu e que se busca resgatar, possível, portanto, de ser vivido somente a partir das lembranças e do seu relato. Por isso, “regressar só seria bom se tivesse sido na direcção dum local donde nunca se visse a porta de chegada.” (p. 91). No entanto, o momento pretérito é resgatado e revivido, como no conto “Espuma da tarde”, pois “[...] Afastavam-me, sim, mas não conseguiriam afastar aquela tarde.” (p. 91).

Temos nesse conto o testemunho da autora, através da voz dada à narradora, de um regime totalitário que a todos subjuga e oprime, pois, segundo Cláudia Pazos,

Embora cada novo livro seja indubitavelmente diferente do anterior, Lúcia Jorge tem-se mantido profundamente ligada à idéia do *empenhamento social do escritor e ao seu papel de testemunha*. Deste modo, as suas obras abordam temas relacionados com a história, a memória e a identidade (quer pessoal quer colectiva). [o grifo é nosso] (ALONSO, 2007)

A autora, assim como a narradora, é testemunha da situação pré e pós-revolucionária vivida por Portugal, revelando aspectos da sua história e de sua identidade pessoal e social:

Ao longo de uma carreira cheia de êxito que já abarca duas décadas, Lúcia Jorge reflecte nos seus romances as realidades sociais do seu país, a partir do seu próprio multifacetado percurso biográfico. Com efeito, o enquadramento geográfico dos seus romances vai beber ao seu Algarve natal, aos anos passados nas antigas colónias africanas, bem como aos muitos anos de residência em Lisboa. Nos seus romances, perpassam além disso ecos de algumas das experiências que moldaram a infância da autora, tais como a ausência do pai e do avô e o seu quotidiano numa casa só de mulheres, ou ainda acontecimentos marcantes posteriores, como o casamento, a maternidade, o divórcio, e o contacto com adolescentes. Muitas das suas narradoras encontram um escape no poder curativo da escrita numa tentativa de discernir algum sentido para o mundo que as rodeia. Desta forma, partilham algum grau de semelhança com a própria Lúcia Jorge. (ALONSO, 2007)

Por tudo que a narrativa revela e que o fragmento acima sugere, fica evidente a forte relação entre a trajetória pessoal de Lúcia Jorge e o enredo do conto que acabamos de analisar, caracterizando, de um modo amplo, a literatura de testemunho, e apontando para a precária condição da mulher na sociedade portuguesa (mas não só) contemporânea.

7 ZUZETE E SUA PONTE INTERIOR INTERROMPIDA

“Luz! Câmara! Ação!”: Zuzete, a personagem principal deste sexto conto da coletânea, é inicialmente revelada por um *close-up*, “revelação dramática do que está realmente acontecendo sob a superfície das aparências” [a tradução é nossa] (Béla Balász apud GONÇALVES, 2000, p. 137), a partir de vários ângulos; em seguida, a câmara da narradora mostra o abraço que marca o reencontro, depois de muito tempo, de duas amigas de infância, exatamente Zuzete e a narradora:

Zuzete de lado, Zuzete de frente, Zuzete de olhar só líquido, muito distante, perdido no longe longe duma apagada memória. Zuzete de frente, Zuzete de lado, e de súbito Zuzete abriu os braços, com uma lufada de rubor no rosto, um enorme amplexo de encontro, como uma tenaz de força, surpreendente salto de amor aracnídeo em volta do pescoço, e as palavras mudas, rosto com rosto, enlatadas no fundo daquele reconhecimento. [...] (p. 107)

A narradora utiliza-se de expressões sugestivas para marcar o momento desse reencontro: “olhar só líquido” (choro), “lufada de rubor no rosto” (emoção), “amor aracnídeo” (envolvente) e “palavras mudas” (silêncio). O vocábulo “enlatadas” sugere algo há muito guardado. Além disso, temos a repetição de palavras na expressão “longe longe”, enfatizando o que é dito e indicando intensidade, nesse caso da distância (isso ocorre também em “triste triste”, p. 108; e “estão estão”, p. 109). Aliás, a repetição é um dos aspectos que mais nos chama a atenção nesse conto. A repetição do nome “Zuzete”, devido à “natureza fônica da sibilante /z/”, sugere “a ideia de instabilidade e fuga” (GONÇALVES, 2000, p. 137), características marcantes da protagonista, como veremos adiante. No dicionário de nomes próprios consultado só encontramos a variação “Susete”, que vem do hebraico e significa “criança saudável”⁷. Se considerarmos esse significado pela semelhança fonética existente entre os nomes (“Zuzete” – “Susete”), podemos perceber uma contradição entre o seu sentido e a condição vivida pela personagem, pois sua infância, ao contrário do que indica o nome, fora marcada por situações humilhantes e traumáticas, deixando marcas profundas na sua personalidade. Apesar da ênfase dada ao nome da protagonista, só ela, Sandro (seu esposo) e Laurentino (um colega de infância) são denominados, confirmando mais uma vez a tendência

⁷ Disponível em: <http://www.dicionariodenomespropios.com.br/letra.do?sexo=1&letra=f&pagina=3>. Acessado em: 05 dez. 2009.

de Lídia Jorge de ampliar e aprofundar o sentido simbólico do texto através da não designação da maioria das suas personagens.

O enredo do conto, num nível bastante elementar, resume-se no reencontro, depois de muito tempo, de duas amigas de infância. A partir de uma visita inesperada, a amiga narradora capta e revela o que se passa com Zuzete. Embora, a princípio, pareça que a ênfase seja dada ao mundo exterior, na descrição do ambiente, dos móveis, da própria Zuzete e de suas ações, o leitor acaba por perceber que esses elementos estão a serviço do desnudamento do conturbado mundo interior da protagonista. A psicose de Zuzete é decorrente do desencontro entre seu passado vivido em Portugal e seu presente de emigrante aparentemente feliz. Vejamos o que Maria Madalena Gonçalves nos diz sobre isso:

Na verdade, [...] trata-se mais uma vez da história de uma crise e da fuga a essa crise [...]. A crise é de alguém que vive uma felicidade fictícia, a felicidade do emigrante, “gente, feita de propósito, para ligar continentes”, como se diz no final do conto. A fuga é toda a dramatização externa dessa felicidade, felicidade que se dá a ler fragmentada e dispersa mediante o comportamento errático e desordenado da personagem. [...] (2000, p. 130)

Esse comportamento errático e desordenado da protagonista e a técnica da fragmentação e justaposição de cenas utilizada pela autora revelam a psicose vivida por Zuzete. Nesse sentido, Maria Madalena Gonçalves nos diz:

[...] Neste conto, essa psicose manifesta-se no modo como a personagem se relaciona com o espaço físico: ela está em evidente ruptura com ele, como se percebe imediatamente pela sua frenética agitação e pela euforia histérica que a domina quando reencontra uma amiga de infância que inesperadamente a visita. Com essa amiga, que é a narradora da história, acompanhamos desde o início a personagem principal, Zuzete: “Zuzete de lado, Zuzete de frente (...), Zuzete trotante pela casa fora, Zuzete em pé, Zuzete sentada (...) Zuzete ainda a tremer, ainda a rir, mas já em si (...) Agora Zuzete vai, Zuzete vem”, etc. O movimento, os gestos, a velocidade meteórica das suas ações, toda a agitação que exhibe é a forma catártica de exteriorizar as suas emoções íntimas reprimidas. [...] (2000, p. 130)

A narrativa revela uma oposição espaço-temporal que marca indelevelmente a protagonista. Esses espaços e tempos se configuram como sendo o espaço americano e urbano do presente e o espaço português e rural da infância. É como se Zuzete estivesse fisicamente em um e psicologicamente em outro:

[...] Com efeito, Zuzete vive agora fisicamente no espaço americano e urbano de uma emigração de limitado mas seguro sucesso. Porém, mentalmente, o espaço que habita é o espaço dos afectos e este está situado num passado longínquo feito de sofrimento e de traumas: o espaço português da sua infância – familiar, atrasado, pobre e rural – que deixou para trás. Esse é o espaço que a invade quando se dá o

encontro com a amiga. Nesse momento, as coordenadas mentais de Zuzete, alicerçadas nas raízes do seu passado, entram em colisão com as coordenadas espaço-temporais do seu presente actual e dois universos paralelos – o passado português e o presente americano – (que nunca se encontram mas que sempre se acompanham) entram em choque, desencadeando o nervosismo ansioso da protagonista. [...] Salta, sem transição lógica e inesperadamente, de uma sequência para outra: do passado (a infância de Zuzete) para o presente (Zuzete casada e mãe de família); do Portugal rural (as searas de Abril ou Maio) para a América urbana (a cozinha americana do apartamento de Zuzete); de Sandro (o rapaz italiano) para Laurentino (o rapaz português). (GONÇALVES, 2000, p. 130-131)

Essa colisão fica bem marcada no conto quando a narradora pede a Zuzete que relate como conheceu Sandro, seu esposo. Ao invés disso, interpõe-se na narrativa o relato de um fato traumático ocorrido no passado da protagonista: a agressão e humilhação sofrida quando na infância fora atacada por um bando de meninos, liderados por Laurentino. Note-se como Maria Madalena Gonçalves se refere a esse relato e a essa colisão:

“(...) Ora conta lá como conheceste o Sandro.

Conta. Pois tinha sido por Abril ou Maio, porque as searas não tinham ainda o loiro fulvo da palha. Numa tarde de regresso a casa, adiantaram-se eles no caminho atirando as batas ao ar, e tão alegres iam que pareciam movidos por uma ideia de ninho. (...)” (p. 112)

Como se vê, esta sequência (que se prolonga por mais alguns períodos) não é constituída pelo relato do conhecimento de Sandro feito por Zuzete a pedido da narradora, mas por um episódio da infância de Zuzete relatado pela própria narradora. A colisão entre estas duas sequências provoca rupturas a vários níveis: colide o tempo (a idade adulta e a infância), colide o espaço (a América e Portugal) e colide o conteúdo (o encontro do rapaz com quem Zuzete casa e o encontro do(s) rapaz(es) que a humilha(m)). Ao episódio do encontro com Sandro, que fica por relatar, justapõe Lídia Jorge o episódio de uma experiência traumática. (2000, p. 131)

O problema psicológico de Zuzete fica reforçado, no plano da expressão, pela colisão dos relatos, conforme citado acima, e pela fusão de vozes na narrativa, em que os discursos diretos não são elaborados com suas marcas tradicionais (verbo de dizer, dois pontos, travessão), dificultando a distinção entre a voz da narradora e a voz da personagem principal: “Sou eu, Zuzete. És tu, que surpresa, não tenho palavras. Sabes que sou casada, casei-me com Sandro, um ragazzo italiano, vai para cinco anos. Zuzete ainda a tremer, ainda a rir, mas já em si, como tinham ficado todos por lá [...]”. (p. 107)

O uso quase que das mesmas palavras em duas passagens do conto, referindo-se ao episódio da experiência traumática, reforça a ideia de como esse evento humilhante marcou profundamente Zuzete:

Conta. Pois tinha sido por *Abril ou Maio*, porque as searas não tinham ainda o loiro fulvo da palha. [...] [o grifo é nosso] (p. 112)

[...] Éramos tão pequenos, e foi num *Abril ou maio*, talvez Abril, *porque os trigais ainda não estavam maduros*, mas eram compridamente altos e tinham espigas erectas como gargantas, para que nos escondêssemos entre elas. [...] [o grifo é nosso] (p. 109).

Na verdade, Zuzete passa por várias situações traumáticas na infância: castigos corporais na escola, vergonha pela extrema pobreza em que vivia, agressividade e humilhação aplicada pelos colegas, como revelam os excertos abaixo:

Mas, naquele tempo, ainda o almoço se chamava jantar, e Zuzete era a única que não levava cesto. Zuzete levava mas era, dentro da algibeira do bibe da cor do encardido, um pedaço de pão com banha, entrava depois de já se ir a meio do abecedário da caligrafia, e apesar de trazer às costas a dúvida do atraso, apanharei não apanharei, esquecia-se ainda por cima do primeiro dever. [...] (p. 109-110)

[...] Até que um dia alguém se pôs às cavalitas de alguém e se descobriu que Zuzete tasquinhava o seu pão sentada na tábua desse pivete. O alarido da descoberta foi tão grande que Zuzete saiu de lá trocando as pernas, sem saber para onde olhar, e para que a cena fosse completa, atirou-se às paredes do pátio com os punhos fechados. [...] (p. 111-112)

[...] Distribuía-se pelos pulsos e pelos braços, pelos artelhos de Zuzete, baloiçaram Zuzete como se fosse saca, atiraram-na dentro do trigo, e porque afinal Zuzete usava uma roupa interior amordaçada de elástico, a luta foi demorada e entrecortada de grandes brados, até que Laurentino atirou a cueca ao ar, por cima da cabeça de todos. Zuzete de coxa aberta no meio do trigo, Zuzete sem bolsa, Zuzete sem laço, Zuzete de choro alto, magoado, palhetas de aço a meterem-se pelos ouvidos dos colmos. Recolheu-se a saca de Zuzete, a cueca de Zuzete, o guardanapo que tinha caído da algibeira de Zuzete. Uns restos ainda de migalha e côdea. [...] (p. 113)

Essas situações vexatórias vividas no passado são fundamentais para desencadear os problemas psicológicos e emocionais de Zuzete. É exatamente por isso que presente e passado estão sempre colidindo. Não é como se a protagonista vivesse alternadamente num tempo e em outro, mas como se estivesse (e não estivesse) simultaneamente nos dois. A invasão do presente pelo passado fica bem marcada pela repetição por cinco vezes num conto de apenas nove páginas praticamente do mesmo enunciado, podendo ele ser considerado como uma frase-refrão⁸:

[...] Ainda lhe custava a crer, e tinha de perguntar directamente pelo lameiro, se ainda lá iam lavar as suas tias. [...] (p. 108)

[...] Mas estou aqui e estou a pensar nas minhas tias, tão sós, no lameiro, a bater nas anáguas. [...] (p. 109)

⁸ “A frase que melhor registra este seu dilaceramento [de Zuzete] – porque é disso que se trata em termos psicológicos, de uma fragmentação e não de uma alienação – é a frase-refrão ‘Mas estou aqui e estou a pensar nas minhas tias (...)’ que Zuzete intermitentemente repete no diálogo que trava com a amiga.” (GONÇALVES, 2000, p. 133).

[...] e se não fosse a lembrança das minhas tias, éramos felizes. (p. 111)

[...] Só me ensombra, neste momento, a lembrança das minhas tias. [...] (p. 112)

[...] Sandro, estou aqui e estou a pensar nas minhas tias, de roupa às costas, transidinhas de frio, lameiro adiante. Não posso ser feliz. [...] (p. 114)

Zuzete não é só participante / testemunha de um momento difícil por que passou no Portugal rural de sua infância, mas também sobrevivente de um evento traumático que a marcou irreparavelmente (a humilhação e a agressão sofridas quando criança); é ainda testemunha e prova da tentativa frustrada/frustrante de tentar resgatar o passado e integrá-lo harmoniosamente ao presente: “Vê-se que transporta atrás de si um velhíssimo pai a pastar o gado pelas ervas da Calábria, e que também para lá voltar é necessário atravessar meio século de vidas, na asa de um avião americano.” (p. 115). Ela, que é (ou deveria ser) uma “ponte de gente, feita de propósito, para ligar continentes a continentes” (p. 115), por se sentir deslocada no tempo e no espaço, não consegue lidar com suas próprias experiências passadas e presentes, com suas emoções dilaceradas/dilacerantes e com suas reações psíquicas destoantes, pois não é uma ponte que liga, mas uma “ponte interior interrompida”.

A necessidade de emigração, devido à falta de condições proporcionada pelo país (Portugal), aparece também aqui, como no caso do tio Fernando, dos maridos das mulheres abandonadas e da narradora do conto “A Instrumentalina”.

Lídia Jorge, nesse conto, assim em quase todos desta coletânea, utiliza uma estratégia narrativa que privilegia os efeitos do cinema e da fotografia. A princípio, o rosto de Zuzete nos é mostrado em *close-up*, a partir de vários planos de um mesmo *shot* (unidade ou fragmento espaço-temporal), conforme nos esclarece Maria Madalena Gonçalves:

Através de um primeiro *close-up*, uma espécie de aproximação da câmara de filmar à cara da protagonista, a narradora introduz de imediato a principal nota perturbadora do caráter da personagem, isto é, a sua hiperactividade anómala e suspeita. Fixa-a nos vários planos de um mesmo *shot*: “Zuzete de lado, Zuzete de frente, Zuzete de olhar só líquido, muito distante, perdido no longe longe duma apagada memória. Zuzete de frente, Zuzete de lado, e de súbito Zuzete abriu os braços, com uma lufada de rubor no rosto, um enorme amplexo de encontro (...)” (p. 107) (2000, p. 130)

Depois do *close-up* inicial, através da técnica de montagem, temos vários *shots* em justaposição. Essa justaposição coloca em colisão, e não em continuidade, várias sequências que vão, de forma ilógica e inesperada, da infância rural em Portugal ao presente urbano e americano da protagonista. Dessa forma, a autora consegue captar o mundo interior de

Zuzete, sua intensidade emocional, seu nervosismo, sua psicose e sua inquietação. No dizer de Maria Madalena Gonçalves:

[...] Lídia Jorge consegue evocar a perturbação mental de Zuzete no *intervalo* que se cria sempre que dois episódios, sem aparente unidade entre si, se justapõem. Se é verdade que a justaposição provoca o choque donde explode um sentido, também é verdade que assinala uma separação, uma fenda, um intervalo. Esse intervalo é [...] a marca da ruptura ou disfunção da personagem em relação ao real. O seu modo *presente* de estar nele *sem estar*. A sua deriva, a sua perda... Comparada com as personagens dos outros contos, a personagem central de *Testemunha* não foge do real: pura e simplesmente está nele como se lá não estivesse. (2000, p. 132)

No final do conto temos o recurso da fotografia, como se somente ela fosse capaz de verdadeiramente captar o real através de um momento estático, paradoxalmente não captando o fluxo da realidade. Da profundidade exposta através da montagem ilógica por justaposição, passamos à imagem plana da fotografia, vale dizer, à superficialidade da personagem, Dessa forma, ao

reforçar esta recessão do profundo em favor do superficial, a personagem perde também a sua densidade humana ao ser inserida num quadro familiar que se assemelha a “uma ponte de gente, feita de propósito, (...)”. Captada fotograficamente, Zuzete e a sua gente não são pessoas mas artefatos culturais – imagens – que um meio técnico é capaz de (re)produzir: “Eu direi. Zuzete está de frente, com os filhos pela mão, e assim à porta, de braço suspenso, de braço erguido, os quatro juntos, lembram uma ponte de gente, feita de propósito, para ligar continentes a continentes em redor da terra. Adeus, Zuzete.” (p. 115) (GONÇALVES, 2000, p. 132)

Este “adeus” da narradora miniaturiza a cena, devido ao afastamento da lente, contribuindo para diminuir tudo que foi a princípio aumentado no *close-up* inicial e na montagem por justaposição, mostrando a pequenez da cena diante de tantas outras cenas e zuzetes possíveis. Pensemos nesse “adeus”, como

[...] uma espécie de *slow zoom* invertido, um afastar da lente da câmara de fotografar relativamente à personagem de maneira a miniaturizar a sua experiência, tudo aquilo que antes tinha sido aumentado pelo *close up* inicial. Na verdade, das duas artes visuais, só a fotografia é capaz de resumir, condensar e estancar num momentâneo uma experiência (ou o real). Por isso, em termos de conteúdo este “adeus” final – fotogênico, porque centrado em Zuzete e fotográfico, por remeter para o meio técnico-óptico de produzir distância – é o último gesto significativo que a narradora fixa ou retém de Zuzete, pois ele significa um afastamento em relação à realidade, um modo de dizer a sua indicibilidade [sic], afinal o que a própria personagem já tinha dito antes nos *intervalos* cinematográficos em que se movia. [...] (GONÇALVES, 2000, p. 132-133)

Com esse conto, portanto, Lúcia Jorge capta e revela magistralmente mais um instantâneo representativo de uma situação conturbada vivida pela sociedade (portuguesa) contemporânea, marcada por um espaço exíguo e pela necessidade de mudança. Nesse caso, revela, utilizando os recursos do cinema e da fotografia, o mundo interior dilacerado de Zuzete, que se encontra dividida entre o passado rural vivido em Portugal e seu presente urbano e americano de emigrante. Através desses recursos expressivos (*close-up*, montagem por justaposição de *shots*, *slow zoom*, retrato) percebemos a dificuldade comunicativa de Zuzete e sua incapacidade de estar inteira em qualquer lugar, devido à colisão constante, e não integração, de dois tempos: o passado e o presente. Ela, que devido à emigração para a América e ao seu casamento com um rapaz italiano, deveria constituir-se em “uma ponte de gente, feita de propósito, para ligar continentes” (p. 115), não consegue construir uma ponte interior para si mesma, que garanta sua estabilidade, sua paz interior e sua autêntica felicidade.

8 “O CONTO DO NADADOR” OU O DESEJO DO OLHAR DO OUTRO

Nesse último conto da coletânea de Lídia Jorge temos o relato feito por um narrador de terceira pessoa, caracterizando o que Luiz Alberto Brandão e Silvana Pessoa chamam de “visão por detrás”, isto é, “visão relacionada ao narrador onisciente, que sabe tudo sobre as personagens. A onisciência denota um privilégio: o narrador tanto pode saber aquilo que se passa no íntimo das personagens, como ter amplo conhecimento da trama.” (2001, p. 5)

A voz narrativa utiliza-se das lembranças do personagem João Desidério, que é apresentado apenas como observador (“Mas ele era um observador”, p. 124). A partir de suas recordações temos a oposição entre dois tempos: o passado, em que o fato narrado se dá (uma tarde do Verão de 55 ou 56); e o presente, em que a personagem está a recordar. Para João Desidério esses dois momentos assumem valores diferentes. O passado, como revelam os excertos abaixo, é visto como uma época de valores positivos:

Antes, a Natureza era muito mais benigna com as mulheres. Não só as fazia mais formosas como lhes atribuía graças escondidas que um homem demorava a entender. Procurar atingi-las podia constituir a finalidade de vida de um mancebo, e muitos desse modo se salvavam dos vícios do roubo e da mentira, ou pior do que esses, os da comida, da bebida e dos paraísos artificiais. (p. 119)

[...] tempo muito antigo, em que não havia guerra e as pessoas só viviam para a doçura do Amor. (p. 120)

[...] Antes, sim, macho e fêmea eram diferenciados, e as mulheres, essas, eram prova duma divina graça. (p. 120)

Ao contrário, o presente das recordações é encarado como um tempo de deficiências e valores negativos:

Mas Deus, que tem descurado a manutenção dos rios e das florestas, e até deixou contaminar as chuvas, acabou também por deixar conspurcar as mulheres. Agora elas chegam à praia idênticas aos homens, vestidas de borracha no Inverno e nuas no Verão, e montam nos skates sem graça feminil nenhuma. Vendo bem, nada as distingue deles, a não ser pequenas marcas que ainda ficaram, só para dizer que por aqueles sinais suas mães foram seres gentis. Ele [João Desidério], felizmente, ainda foi do tempo das mães dessas mães. (p. 119)

[...] Deus também tem deixado que esse espírito [de acolhimento] se conspurque. (p. 120)

É preciso destacar alguns aspectos dos fragmentos citados. A grafia com maiúscula das palavras “Natureza”, “Amor”, “Inverno” e “Verão” acrescentam ao significado denotativo

desses vocábulos um outro conotativo, atribuindo-lhes um sentido simbólico, mais sugestivo, carregado de uma carga emocional mais intensa. A referência aos vícios e o uso das palavras “macho” e “fêmea” remetem ao plano instintivo do homem, ao desejo puramente carnal. O próprio nome “Desidério” vem do latim e significa desejo⁹, resumindo basicamente a motivação das cinco raparigas. Há uma ironia em atribuir a Deus a responsabilidade pela conspiração da natureza, da mulher e do espírito. Aliás, essa característica de atribuir a responsabilidade dos problemas a terceiros é uma constante nos contos desta coletânea, como ocorre, por exemplo, com a mulher do “Marido” e os três protagonistas do conto “Espuma da tarde”, sendo que a primeira atribui a responsabilidade aos vizinhos e à sociedade de um modo geral; e os outros, à falta de espaço, de dinheiro e de religião. Caberia aqui uma pergunta: as mudanças operadas entre o passado relatado e o presente das recordações são decorrentes da Natureza, conforme sugerido pelo narrador, ou da Cultura?

Além de João Desidério e dos veranistas de um modo geral, temos outras seis personagens, as quais assumem papel central na narrativa. O nadador do título transforma-se no alvo do olhar e do desejo de cinco raparigas e é assim descrito pelo narrador: “Era uma figura portentosa, atlética, de grandes espáduas morenas, músculos expostos, grande maxilar, grande testa, pequeno olho, cintura marcada por músculos em forma de quadrângulos e círculos, lembrando a concha duma tartaruga.” (p. 132). Interessante ressaltar como a descrição privilegia apenas os aspectos físicos e sensuais da personagem. As raparigas são assim apresentadas:

[...] Uma delas era esguia e quase sabia nadar, uma outra, a mais branca, escrevia cartas, a terceira tinha um sinal peludo na virilha, a quarta tricotava um pulôver com cinco agulhas e a quinta usava pulseiras nas quatro extremidades do corpo. De todas, contudo, só se lembra do nome da primeira, Delfina, a que por vezes conseguia perder o pé. (p. 126)

Note-se que elas são descritas com extrema economia de traços. Duas se destacam: Delfina, por quase saber nadar (“Era invejável dominar a água. O homem afinal tinha feito a escolha na pessoa daquela que sabia nadar.”, p. 136); e a que tinha uma marca peluda na virilha, que poderia se constituir em um fator de sedução (“Sabia que se destacava das outras [Delfina], embora uma delas tivesse um sinal na virilha.”, p. 129). Tanto o nadador como as cinco raparigas só vão sendo psicologicamente conhecidos pela descrição de suas ações no decorrer da narrativa.

⁹ Disponível em: <http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/letra.do?sexo=1&letra=f&paginacao=3>. Acessado em: 05 dez. 2009.

Somente João Desidério e uma das raparigas são denominados, reforçando a característica de Lídia Jorge de não nomear a grande maioria de suas personagens, reforçando dessa forma o caráter simbólico dos contos. O nome “Delfina” vem do latim e significa golfinho, transportando, portanto, uma carga simbólica no texto, pois segundo o *Dicionário de Símbolos*, o golfinho (ou delfim) tem seu

Simbolismo ligado ao das águas e ao das transfigurações.

Os piratas que se embebedaram, depois de atarem Dionísio ao mastro do seu navio, caíram no mar e foram metamorfoseados em golfinhos. O golfinho se tornou o símbolo da regenerescência. Sua imagem podia ser vista na trípole de Apolo, em Delfos. É também símbolo da adivinhação, da sabedoria e da prudência. Essas qualidades, acrescentadas à velocidade de deslocamento que lhe atribuem, fizeram dele o senhor da navegação, e o golfinho é representado freqüentemente como Posêidon, com um tridente ou uma âncora.

[...] De maneira mais psicológica e ética, o relato indica, também, a passagem da excitação e dos terrores imaginativos à serenidade da luz espiritual e da contemplação, pela mediação da bondade (o mergulho salvador, a facilidade, o ar benevolente dos golfinhos etc.). São perceptíveis, aqui, as três etapas da evolução espiritual: predominância da emotividade e da imaginação, intervenção da bondade, ou do amor e do devotamento; iluminação na glória da paz interior. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 474-475)

A personagem contradiz as características da adivinhação, da sabedoria, da prudência e da velocidade de deslocamento atribuídas ao golfinho e evocadas pelo seu nome (Delfina), mas ilustra as etapas da evolução espiritual, pois, apesar de manter a mentira sobre o ataque do nadador, descreve-o (“Era pequeno, magro, enfezado. Cabelo ruço, olhos claros. E, no entanto, possuía uma força de demônio!”) (p. 140), talvez por “amor” ou arrependimento, com características diferentes das que ele de fato possui para evitar que fosse pego pela Guarda:

Falava baixo, mas todas as cabeças se inclinavam sobre ela como se fosse o oráculo da tarde. Caladas, na areia para onde agora o branco hotel envia a sombra, as quatro haviam ficado mudas, percebendo o sinal que a quase afogada lhes dava. Os grupos podiam então partir. Podiam pegar em lanternas e procurar caminhos para baterem a região. Jamais alguém encontraria a figura inventada pelas raparigas. Deus as dotava, então, de enormes bens. Por isso a sua imaginação não tinha limites. E o amor duma delas haveria de ficar na praia até ao fim da vida. (p. 141)

Apesar de salvar o nadador da prisão, e talvez até da morte, as raparigas não desmentem a perseguição e o ataque para não terem de assumir a humilhação do fracasso da sedução (“Como iriam explicar que uma delas se ia afogando, e as quatro se encontravam quase nuas, sem sapatos nem cestos?”, p. 138). O tema evidente, portanto, no conto, é o da sedução pelo olhar, pois o que as cinco raparigas desejam é chamar a atenção do nadador e o

conquistar. Para isso estão dispostas, inclusive, a se despirem: “‘Amanhã, se ainda estiver, tiramos as roupas...’ – disse a que quase sabia nadar, presa do ponto negro. E aguardaram pelo dia seguinte.” (p. 131).

Confiantes de que ele estava sempre a olhá-las, passam a manter uma rivalidade secreta entre si. Essa rivalidade se revela claramente na passagem abaixo:

“Concentrem-se e pensem só que nos olha, que nos olha, que nos olha...” – tinha dito a que escrevia cartas e as enchia de repetições. “Nunca vamos saber para qual de nós está olhando...”

“E é preciso?” – perguntou a que quase nadava. Sabia que se destacava das outras, embora uma delas tivesse um sinal na virilha. Delfina entrava no mar de combinação branca, virava-se, revirava-se, olhava de longe, sabia que nessa altura, estando as outras quatro a banhar-se de assento, ela se distinguia entre todas. Os olhos do homem dirigiam-se para ela. Experimentando quase nadar ao longo da costa, percebia que o rosto dele a seguia. E por isso não pôde deixar de rir, quando atingiu o grupo das quatro e compreendeu que todas pensavam igualmente que o homem da toalha escarlate se encontrava lá em cima, por cada uma delas. Eram loucas. (p. 129-130)

A repetição da oração “que nos olha” sugere a intensidade do desejo do olhar do nadador e a obsessão das raparigas. A ênfase no olhar já está sugestivamente insinuada pelo nome do lugar: rocha (praia) dos Olheiros. Delfina, equivocadamente, julgava ter vencido a disputa pela atenção do nadador

Segura de si, havia dito, com a sobrançeria dos escolhidos – “Que estúpidas! Ele está além pelo género humano!” [...] (p. 130)

[...] Onde estava Delfina? A sua mão ao fundo chamava o homem, e com razão. Merecia que ele fosse, que ele se juntasse a ela. Era invejável dominar a água. O homem afinal tinha feito a escolha na pessoa daquela que sabia nadar. [...] (p. 136)

A sensação da concretização da sedução é mantida pelo narrador através da escolha de vocábulos que remetem ao campo semântico do afeto e do afago, em que se tem a fusão da descrição da cena de afogamento com uma possível cena de amor, mesclando o real da ficção com o real fantasmático do desejo das raparigas:

[...] E aí o voyeur entrou na água, mergulhou, *segurou ao peito* a rapariga corajosa, *abraçou* a rapariga, ergueu no ar a rapariga, nadou com a rapariga para fora, atravessou as ondas estupidamente em rebentação, correu para o cascalho, *depositou* a rapariga de bruços na areia. *Afagou-lhe* as costas com as suas grandes mãos, *virou-lhe* o corpo, *retirou-lhe* o cabelo da cara, *descobriu-lhe a boca*, *colocou a boca sobre a sua boca*, voltou a *massajar-lhe* as costas e a *comprimir-lhe o peito*. E depois voltou a *beijá-la*. [os grifos são nossos] (p. 137)

A ideia de sedução e de sua concretização se desfaz na fala do nadador dirigida às cinco raparigas: “‘Suas levianas, suas estúpidas levianas!’ – havia gritado o nadador.” (p. 138). Após a humilhação passada, resta a elas a vingança (“Faziam bem, faziam muito bem. Era uma fuga, uma vingança, um desprendimento face àquela cobardia que a tarde trazia depois do furor do banho.”, p. 126), que se concretiza através da mentira e da culpa atribuída ao salva-vidas:

“Sim, é ele o culpado. Vamos embora, chegamos à praia, e quando nos perguntarem o que aconteceu, dizemos a verdade – Um homem perseguiu-nos, e nós, para salvarmos a nossa honra, tivemos de lutar. A princípio fugimos para a água. A água estava brava e fugimos para terra. Entretanto, uma de nós, Delfina, ficou a afogar-se no mar. Eu, por exemplo, fui salvá-la” – disse a rapariga que fazia o pulôver.
 “Sim, e eu mostrei a afogada ao homem, e só aí o bandido partiu a correr, deixando-nos em paz...” (p. 139)

A complexidade e profundidade psicológica dos jogos de sedução são sutilmente indicadas em uma frase do conto: “Aliás, nesse tempo, o mar era um *divã imenso* feito de água.” [o grifo é nosso] (p. 123). Sobre isso, Maria Rita Kehl afirma:

O que se diz de imediato sobre a sedução é que é um jogo. Caçada silenciosa entre dois olhares; captura numa rede perigosa de palavras. Jogo arriscado e fascinante – angústia e gozo – onde o vencedor não sabe o que fazer de seu troféu e o perdedor só sabe que perdeu seu rumo: um jogo cuja única possibilidade de empate se chama amor.

Jogo que pretendo abordar do ponto de vista do aparente perdedor – o seduzido – já que é ele quem nos deixa registro sobre sua experiência. É o seduzido que se expressa – na poesia, na literatura, nos consultórios de psicanálise. É o seduzido que tenta compreender a transformação que se deu nele ao mesmo tempo que tenta entender o poder do olhar sedutor. (...) De que encanto o seduzido é presa, ele não sabe dizer. O sedutor é o que não se revela. Mas revela alguma coisa – o quê? – sobre o seduzido. (2002, p. 411)

Não havendo a única possibilidade de empate que se chama amor, quem seduz quem? Quem é o vencedor? Quem é a vítima da sedução? Nesse caso, temos o sedutor enganado, ou seja, o sedutor seduzido. As cinco raparigas, com sua dissimulação e fingimento, fazem de tudo para seduzir: “E elas fingiam que não davam por nada, embora soubessem que os seus corpos eram trespassados pelos olhos da praia. Por isso regressavam ao banho a rir, caindo à entrada, rebolando-se no cascalho da areia.” (p. 122-123). O narrador sugestivamente utiliza-se da personificação “olhos da praia” para significar o olhar dos veranistas. A sedução pelo olhar, embora em um tempo de maior discricção, é ainda reforçada no seguinte fragmento: “Nesse tempo, o espetáculo do corpo da mulher era raro ou reservado. Quando as raparigas se aproximavam das ondas, a praia inteira levantava-se para ver.” (p. 122). Novamente a

personificação: não é a praia que se levantava para ver e sim aqueles que a frequentavam. No jogo da sedução está implícito o desejo de poder. O sedutor deseja obter o domínio para conquistar o poder sobre si mesmo e sobre os outros (os seduzidos). Os homens utilizam para isso fetiches, como dinheiro, influência, força física etc. A mulher utiliza, sobretudo, os fetiches da feminilidade.

O que as raparigas, no entanto, verdadeiramente, desejavam, embora para isso tivessem de assumir suas carências, era a completude, mas só encontravam o abandono:

[...] O que elas queriam era que uma cabeça se encostasse nos seus colos, ou uma mão lhes afagasse os cabelos. Se isso acontecesse, elas ficariam paradas, receptivas na sua imobilidade de mulheres, esperando. Mas na verdade, os homens que de manhã as observavam, de tarde eram tomados duma distância intransponível. (p. 124)

Exibiam-se. Mas entre a exibição delas e a exibição deles, afinal, nenhum corpo se encontrava. Como se estivessem ali, uns diante dos outros, exactamente para não se verem. (p. 125)

Ainda segundo Maria Rita Kehl,

[...] Que o seduzido está fascinado por alguma espécie de perigo, é certo. O risco mais óbvio seria o do abandono – “seduzido(a) e abandonado(a)”: não é assim que se diz? Mas ainda falta saber por que o abandono parece se inscrever sempre na experiência da sedução – e em que lugar tão ermo o seduzido é deixado, que lugar tão inóspito é este em que ele sente como se estivesse sendo deixado para morrer. (2002, p. 411)

Resta saber, também, se o seduzido está preparado para assumir as consequências do perigo, dos riscos e da morte (física ou psicológica).

Outro aspecto significativo no contexto é a metáfora do Hotel Paraíso, como a sugerir a expulsão do Éden pela inocência perdida pelas raparigas, pois numa época em que nada se mostrava e tudo era apenas sugerido, elas desejavam o desejo do outro e para isso se insinuavam: “As raparigas alongavam-se, fechavam os olhos, colocavam conchas sobre as pálpebras, e em fila, deitadas, recebiam o calor do olhar.” (p. 124). E nesse sentido: “Qualquer paraíso é demasiado belo para que junto da árvore da vida a pessoa possa entreter-se com futilidades.” (p.126).

A referência ao cinema é feita sutilmente na página 138: “Mas a figura principal da *película* [o nadador] encarou-as.” [o grifo é nosso]. Além dessa referência, temos as técnicas cinematográficas habilmente utilizadas por Lídia Jorge neste e nos outros contos da coletânea. Para comprovar, basta citar o que diz Maria Madalena Gonçalves a esse respeito:

As narrativas de *Marido e Espuma da Tarde* evocam a imagem em movimento, uma forma de arte técnica (automática, programada). Referências explícitas ao mundo do cinema e técnicas como a do *close-up*, ou da cena vista em *slow-motion* são aí, marcantes. O mesmo se poderia dizer a respeito da narrativa de *O Conto do Nadador*. Sobre este conto, limito-me a transcrever a breve cena do beijo reanimador (cena fundamental no contexto geral desta história). O que está em causa é a encenação, na metáfora fílmica, do desejo latente da(s) personagem(ns). Espetáculo e psicose dão-se, mais uma vez, as mãos:

“(...) E depois voltou a beijá-la. Beijou-a. Beijou-a como nos filmes que então se viam, sem se ver a língua nem os dentes. O amante respirava alto, soprava durante o beijo. Durante um instante, todo o seu corpo cobriu o dela. Tal e qual como todas e cada uma havia sonhado vir a acontecer consigo, em imaginação.” (p. 137) (2000, p. 129)

Por fim, a morte, elemento constitutivo de todos os contos da coletânea, está presente também nesse conto. Temos a quase morte por afogamento da rapariga Delfina e a morte psicológica devido à ingenuidade perdida e ao naufrágio da sedução, que não se consumou em amor, as quais atingem, de forma mais ou menos intensa, as demais personagens da história. Soma-se a isso o caráter risível das cinco raparigas que, no seu desejo do olhar do outro, só enxergam aquilo que querem ver.

9 CONCLUSÃO

Após a análise de cada narrativa da coletânea *Marido e outros contos*, de Lídia Jorge, resta-nos retomar os aspectos que julgamos mais significativos do ponto de vista temático e formal, reiterando a afirmativa de que, em se tratando de análise literária, o “que” se diz é tão importante quanto o “como”, ou seja, atendo-nos tanto ao conteúdo quanto à forma, considerando a articulação dos recursos textuais empregados pela autora (“como”) com a temática abordada (“que”).

Um aspecto comum a todos os contos é a recuperação e valorização da personagem como elemento fundamental da matéria de ficção. Nesse caso, as personagens, que segundo Lídia Jorge, haviam sido “chutadas” da obra de ficção, passam novamente a ter importância fundamental na constituição das narrativas. A inominação da maioria delas (“Marido”, “Professor”, a narradora do conto “A Instrumentalina” etc.) pela autora e a atribuição de nomes sugestivos e emblemáticos para outras (Lúcia, em “Marido”, Antínoo, em “António”, Delfina, n“O conto do nadador” etc.) reforçam o caráter simbólico dos textos.

Ganha destaque nos contos o desejo como impulso para a ação e também para a manutenção do interesse do leitor pelo enredo. Todas as personagens parecem sair dos conflitos em que se encontram a partir de uma força interior extrema que tem algo de irracional e fantasmático e as leva a ações que variam de narrativa para narrativa, mas culminam sempre no mesmo resultado negativo: a morte. As atitudes tomadas pelas personagens é que fazem o texto caminhar de forma mais dinâmica, prendendo a atenção do leitor. Conforme já vimos,

[...] No modo de vencer a crise psicológica que atravessam, as personagens mostram-se obstinadas (*A Prova dos Pássaros*, *A Instrumentalina*), nalguns casos agressivas (*Espuma da tarde*), noutros excessivas (*O Conto do Nadador*), dominadas por uma ideia fixa (*Testemunha*) ao ponto de se tornarem obcecadas (*António*) e, em certo sentido mesmo, trágicas (*Marido*). [...] (GONÇALVES, 2000, p.124).

A ânsia pelo poder é algo que também se mostra em todos os contos. As personagens querem sempre dominar umas às outras. Essa forma de dominação se manifesta de várias maneiras, como em “António”, que tem um ditador internalizado e deseja “fazer a cabeça” das clientes do seu salão; as raparigas d“O conto do nadador” desejam manter o poder pela sedução. Esse poder pode ser exercido através da linguagem, como acontece também nesse conto, ou na narrativa “A prova dos pássaros”, em que o professor acredita no poder pelo

convencimento de uma tese: no caso específico, a existência ou não de Deus. Não podemos nos esquecer ainda do poder curativo das palavras sugerido no relato da narradora do conto “A Instrumentalina”. Talvez o maior exemplo de poder de dominação e de opressão esteja representado pelo avô dessa narradora, o qual simboliza, na sua imobilidade, autoritarismo e decrepitude, o próprio ditador Antônio Salazar. Aliás, perpassa todos os contos uma crítica sutil e velada à sociedade com seus pequenos ditadores, que ainda guardam resquícios do regime salazarista.

Nesse sentido, podemos falar de uma literatura de testemunho, em que a questão do autoritarismo, que representa a ditadura e outras formas de poder, é denunciada por uma autora que viveu as experiências de um Portugal pré e pós-revolucionário. Veja-se “A Instrumentalina” (com o avô) e “António”, onde encontramos a personificação de ditadores; “Marido”, em que há um ditador internalizado; “O conto do nadador”, através da valorização exacerbada da figura masculina e também dos artifícios com que se busca passar uma “verdade”.

É preciso mencionar também a questão do “silêncio gritante” que remete à censura imposta pelos regimes totalitários e que se encontra presente, sobretudo, na condição das mulheres abandonadas pelos maridos, no conto “A Instrumentalina”; das lavadeiras, de “Testemunha”; das clientes, de “António” etc. Esse silêncio se relaciona com inatividade e também com o caráter simbólico do texto, que fala não apenas da condição portuguesa, mas da tragicidade da condição humana, que tem como exemplo as narrativas de “Marido”, “António” e “A prova dos pássaros”. Dessa forma critica-se também a condição subalterna da mulher (e do ser humano em geral) na sociedade contemporânea (especialmente portuguesa, mas não só).

Outro aspecto importante de se destacar é o caráter risível das personagens em função da incapacidade de leitura crítica da sua condição existencial e do mundo que as cerca, levando-as à alienação e, muitas vezes, à inatividade, pois esperam sempre uma ação salvadora que não seja de sua iniciativa. Essa atribuição aos outros da responsabilidade pelos próprios problemas e fracassos leva-as à constante busca de culpados para os seus infortúnios (os vizinhos e a sociedade, em “Marido”; a rapariga e o bebé, em “A prova dos pássaros” etc.) Essa “cegueira” e inatividade estão presentes também nas clientes de “António” e nas raparigas (sobretudo Delfina) de “O conto do nadador”.

Um dos aspectos a ser observado é a questão da morte, que está presente em todos os contos da coletânea. Exemplos são a morte física de Lúcia, em “Marido”, do primeiro

protagonista, em “Espuma da tarde” e o quase afogamento de Delfina, n“O conto do nadador”. Além disso, aparece sempre a morte psicológica, que afeta as demais.

Tudo isso é mostrado como espetáculo / representação numa crítica à sociedade contemporânea, intensamente seduzida e subjugada pela ditadura da imagem, levando a um mundo cada vez mais artificial, desumano e desrealizado.

Vários são os recursos textuais utilizados por Lídia Jorge em sua obra, como a leveza e a ironia. A leveza aparece sempre no uso de palavras suaves para referir-se a grandes problemas e tragédias, como a dominação e os vários tipos de morte. A ironia sugere pontos de vista críticos, sem explicitamente os dizer. Outro recurso brilhante utilizado pela autora é a técnica do cinema e da fotografia, que vem reforçar a crítica citada acima, através dos efeitos do *slow-motion*, *slow zoom*, montagem por justaposição de *shots*, *close-up* e retratos, entre outros.

Conforme nos fala Maurice Blanchot sobre a literatura,

O mistério nas Letras é sem dúvida de tal natureza, que é degradado se respeitado e escapa quando agarrado. Para quem o honra de longe, chamando-o de segredo e de inefável, ele se faz objeto de nojo, algo perfeitamente vulgar. E quem dele se aproxima para explicá-lo só encontra o que se esquia e só busca o que foge. (1997, p. 48).

Estamos de acordo com o crítico francês. Por isso mesmo não temos a pretensão de ter esgotado as possibilidades de análise da obra *Marido e outros contos*, de Lídia Jorge. Blanchot ainda nos afirma: “não quero dizer que um mistério possa não ter explicação. Só me pergunto se pode existir uma explicação válida, que possa informar sobre o mistério...”. (1997, p. 59). Se não conseguimos ir mais longe e fundo nesta análise, acreditamos, pelo menos, ter contribuído para divulgar a obra dessa prodigiosa autora e instigar outros mais na busca do desvendamento do permanente mistério literário de seus textos.

REFERÊNCIAS

- ALMANZI, Guido. O misterioso caso do abominável tongue-in-cheek. In: *Poétique*. Tradução Luiz Morando. Paris: no. 36, nov. 1978. p. 413-426.
- AS MUITAS VIDAS DA KU KLUX KLAN. História viva. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/as_muitas_vidas_da_ku_klux_klan.html> Acessado em: 26 jul. 2009.
- BARROS, D. L. P. e FIORIN, J. L. (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. Tradução Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. A grande recusa. In: *A conversa infinita, a palavra plural*. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001. p. 73-94.
- BLANCHOT, Maurice. A questão mais profunda. In: *A conversa infinita; a palavra plural*. Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001. p. 41-61.
- BLANCHOT, Maurice. Não haverá chance de acabar bem. In: *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 37-46.
- BLANCHOT, Maurice. O mistério nas letras. In: *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 48-64.
- CALVINO, Ítalo. Leveza. In: *Seis propostas para o próximo milênio*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 13-41.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 23 ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CORREIA, Hélia. Dois ofícios chamados literatura. In: FERREIRA, António Manuel; PEREIRA, Maria Eugénia (Org.). *Ofícios do livro*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2007. p. 8-19.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006a.
- DUARTE, Lélia Parreira (org.). A morte e o saber da escrita em textos da literatura portuguesa contemporânea. In: *As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas*. Rio de Janeiro: Bruxedo; Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2006b. p. 151-190.

EMÍDIO, Thassia Souza; VALENTE, Maria Luísa Louro de Castro. Um estudo sobre a transmissão psíquica no personagem principal de Memórias de Adriano. In: *Revista de Psicologia da UNESP*, 3(1), 2004. p. 32-42.

FERREIRA, Manuel António. As vozes de Lídia. In: *Ágora*. Estudos clássicos em debate 3 (2001), p. 247-268.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Tertium datur*. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *A escrita da finitude: de Orfeu e de Perséfone*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009. p. 7-12.

FREYRE, Gilberto. Características gerais da colonização portuguesa do Brasil: formação de uma sociedade agrária, escravocrata e híbrida. In: *Casa-grande e senzala*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. p. 41-121.

FREUD, S. O estranho. Edições Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. V. XVII. Tradução do alemão e do inglês sob direção-geral e revisão técnica de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 271-314.

GARCIA, José Manuel. *Da história de Portugal à nova história de Portugal*. Prelo – Revista da IN/CM. Lisboa, jan./março, 1987.

GONÇALVES, Maria Madalena. Lídia Jorge: a arte de narrar “Marido e outros contos”. In: *Românica* 9, Lisboa: Edições Colibri, 2000, p. 123-138.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e G. L. Louro. Rio de Janeiro: DPEA Ed., 2000.

JORGE, Lídia. *Marido e outros contos*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

_____. *O vale da Paixão*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

KEHL, Maria Rita. Masculino / feminino: o olhar da sedução. In: NOVAES, Adauto (et al.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 411-423.

KOVADLOFF, Santiago. Prólogo de um silêncio maior. In: *O silêncio primordial*. Trad. Eric Nepomuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. p. 9-16.

KU KLUX KLAN. Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ku_Klux_Klan> Acessado em: 26 jul. 2009.

LEPECKI, Maria Lúcia. Da performance como retórica (e vice-versa). In: *Lídia Jorge in other words*. University of Massachusetts: Portuguese Literary & Cultural Studies, 2 Spring, 1999. p. 114-126.

LIMA, Beatriz de Mendonça. *A costa dos murmúrios: paraíso traído*. In: *Anais do XIII Encontro de Professores de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992. p. 436-439.

LOPES, Silvina R. A literatura como experiência. In: *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003, 79-90. p. 11-58.

LOPES, Silvina R. Defesa do atrito. In: *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003, p. 79-90. p. 189-193.

LOPES, Silvina R. Marcas do desespero. In: *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003. p. 79-90.

MACHADO, João Luís de Almeida. “Mississippi em chamas”: em luta pelos direitos civis. p. 1-6. Disponível em: <<http://www.planetaeducacao.com.br/novo/artigo.asp?artigo=72>> Acessado em: 27 jul. 2009.

MATOSO, José (Org.). *História de Portugal* : o Estado Novo. Lisboa: Estampa, 1998.

MISSISSIPI EM CHAMAS. Direção: Alan Parker. Produção: Frederick Zollo. Roteiro: Chris Geromo. Música: Trevor Jones. MGM DVD – Brasil c1998. 1 DVD (127 min.), windescreen, color., legendado.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 29. ed. rev. e aum. São Paulo: Cultrix, s/d.

NUNES, Maria Leonor. Lídia Jorge; “O tempo e a mudança” (Entrevista com Lídia Jorge). *JL: Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa, quarta-feira, 16 de outubro de 2002, p. 5-8.

SANTOS, Luis Alberto Brandão e OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHIMIDT, Simone Pereira. Renascer em Lisboa: *Notícia da Cidade Silvestre*. In: Gênero e história no romance português: novos sujeitos na cena contemporânea. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. (Coleção Memória das Letras, 4), p. 109-133.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. In: *Remate de males*: Literatura como uma arte da memória. Campinas, SP, Revista do Depto de Teoria Literária, 26.1, jan./jun. 2006, p. 31-45.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a Política da Memória: o tempo depois das catástrofes. In: *Projeto História*, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História e do Depto de História da PUC-SP, n^o 30, “Guerra, Império e Revolução”, p. 31-78, jun. 2005. [http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-\(Marcio\).pdf](http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-(Marcio).pdf)

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). O testemunho: entre a ficção e o real. In: *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Ed. da Unicamp, 2003. p. 371-385.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Repensando o campo literário a partir do testemunho: um percurso de Ésquilo a Lobo Antunes. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *A escrita da finitude: de Orfeu e de Perséfone*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009. p.131-171.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Os fascismos. In: FILHO, Daniel Aarão, FERREIRA, Jorge e ZENHA, Celeste (Org.). *O Século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SOUSA, Abel Ferraz de. *Ressurgimento em Portugal*. São Paulo: Ed. LEP S.A. s/d.

SOUZA, Nelson Rodrigues. Navalha na carne no Mississippi em chamas. 28 maio 2009. p. 1-3. Disponível em: <<http://pelaluzdosmeusolhos.blogspot.com/2009/05/navalha-na-carne-no-mississippi-em.html>> Acessado em: 27 jul. 2009.

VERANI, Dalva Calvão. Mulheres de Vilamaninhos: a presença feminina em O dia dos prodígios, de Lídia Jorge. In: DUARTE, Constância Lima e SCARPELLI, Marli Fantini (Org.). *Gênero e representação nas literaturas de Portugal e África: ensaios*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários: UFMG, 2002, p. 114-121.