

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PGLETRAS
MESTRADO ACADÊMICO

ANDRÉIA MENDONÇA MENEGUNDES

A FIGURA FEMININA EM LÍDIA JORGE: dominação, sacralidade, resistência

SÃO LUÍS

2022

ANDRÉIA MENDONÇA MENEGUNDES

A FIGURA FEMININA EM LÍDIA JORGE: dominação, sacralidade, resistência

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras
(PGLetras) Mestrado Acadêmico, da
Universidade Federal do Maranhão.

Linha de pesquisa 3: Estudos Críticos e
Teóricos em Literatura

Orientadora: Prof^a Dr^a. Márcia Manir

Miguel Feitosa

SÃO LUÍS

2022

Ficha catalográfica

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Mendonça Menegundes, Andréia.

A FIGURA FEMININA EM LÍDIA JORGE: : dominação,
sacralidade, resistência / Andréia Mendonça Menegundes. -
2022.

66 p.

Orientador(a): Márcia Manir Miguel Feitosa.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís -
MA, 2022.

1. Dominação. 2. Feminino. 3. Lídia Jorge. 4.
Literatura Portuguesa Contemporânea. 5. Resistência. I.
Manir Miguel Feitosa, Márcia. II. Título.

ANDRÉIA MENDONÇA MENEGUNDES

A FIGURA FEMININA EM LÍDIA JORGE: dominação, sacralidade, resistência

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras
(PGLetras) Mestrado Acadêmico, da
Universidade Federal do Maranhão.

Linha de pesquisa 3: Estudos Críticos e
Teóricos em Literatura

Orientadora: Prof^a Dr^a. Márcia Manir
Miguel Feitosa

Aprovado em: ____/____/____

Prof^a Dr^a. Márcia Manir Miguel Feitosa

Universidade Federal do Maranhão – (Orientadora)

PGLetras - UFMA

Prof^a Dr^a. Rita de Cassia de Oliveira

Universidade Federal do Maranhão

Membro interno - PGLetras – UFMA

Prof^a Dr^a. Silvana Maria Pantoja dos Santos

Universidade Estadual do Maranhão

Membro externo - PGLetras/UEMA

DEDICATÓRIA

À Maria Benedita, Gracilene, Lucy, Luciano Façanha e Márcia Manir

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por estar comigo durante toda a caminhada.

Agradeço a todos os meus familiares, em especial, minha mãe Maria Benedita e minha irmã Gracilene, pela confiança, apoio e suporte.

Agradeço à Professora Márcia Manir Miguel Feitosa, minha orientadora, pela magnífica orientação, pela compreensão, paciência. Pelo apoio incondicional em todo o percurso. Obrigada pelos ensinamentos acadêmicos e sobre a vida.

Ao Professor Luciano Façanha pelo apoio em tudo e em todos os momentos. Pela confiança, pela paciência. Pela amizade.

À Maria de Jesus Façanha e Lanna Gabriella Façanha pela amizade e carinho.

À Professora Cristiane Navarrete Tolomei pelo aceite em participar do exame de qualificação, pela leitura atenta do trabalho e pelas importantíssimas contribuições que nortearam o rumo da pesquisa.

À professora Rita de Cássia pelo aceite em participar do exame de qualificação, pela leitura cuidadosa, pelas valiosas contribuições e por aceitar novamente participar do momento final deste trabalho.

À Professora Silvana Maria Pantoja dos Santos pelo aceite para participar da banca de defesa.

Aos meus colegas e amigos de turma: Camila, Caroline, Cleyton, Gabriela, Priscila, Antony e Talita. Obrigada pela oportunidade de compartilhar as mais plúrais experiências acadêmicas e pessoais.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PGLetras-UFMA). A todas as Professoras e Professores, aos membros do Colegiado, ao secretário Cássio, à coordenadora Ana Lúcia Rocha e ao ex-coordenador Rafael Quevedo.

A todos os amigos e pesquisadores do GEPLIT. Vocês são pessoas inspiradoras.

Por fim, imensa gratidão à vida.

“Desejo que você tenha a quem amar
E quando estiver bem cansado
Ainda exista amor pra recomeçar
Pra recomeçar”

Roberto Frejat

RESUMO

O percurso das mulheres na sociedade é marcado por um longo processo em busca da sua emancipação e afirmação. A contemporaneidade tem assistido alguns avanços que têm proporcionado à mulher a possibilidade de ultrapassar algumas barreiras que impedem tais conquistas. Um dos caminhos para se alcançar a emancipação é compreender os mecanismos que sustentam a dominação e opressão das mulheres ao longo dos tempos. Esta dissertação tem como objetivo investigar a representação da figura feminina na produção contista da escritora portuguesa contemporânea Lídia Jorge. Nessa perspectiva, analisaremos os contos “Marido” e “As três mulheres sagradas”, inseridos nas coletâneas *Marido e outros contos* (1997) e *O belo adormecido* (2004), respectivamente. A escolha das referidas narrativas se justifica porque ambas apresentam personagens femininos que suscitam uma reflexão sobre suas condições em um ambiente de dominação e opressão, marcado por referências a símbolos sagrados, no qual a resistência apresenta-se como necessária. De cunho qualitativo e bibliográfico, tendo como aporte teórico Maria Leonor Carvalhão Buescu, Giorgio Agamben, Maria Graciete Besse, Pierre Bourdieu, esta pesquisa busca identificar os recursos estilísticos empregados na representação da figura feminina nos contos analisados. Desse modo, almeja-se demonstrar que a produção contista de Lídia Jorge é um campo profícuo de representação da condição do feminino na contemporaneidade.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa Contemporânea. Feminino. Dominação. Resistência. Lídia Jorge.

ABSTRACT

The path of women in society is marked by a long in search of their emancipation and affirmation. Contemporaneity has seen some advances that have provided women with the possibility of overcoming some barriers who prevent such achievements. One of the ways to achieve the mechanisms who sustain the domination and oppression of women over time. This work aims to investigate the representation of the female figure in the short story production by contemporary Portuguese author Lúcia Jorge. In this perspective, we will analyze the tales “ Marido” and “ As três mulheres sagradas”, included in the literaries works *Marido e outros contos* (1997) and *O belo adormecido* (2004), respectively. The choice of these narratives is justified because both present female characters that give rise to a reflection on their conditions in an environment of domination and oppression, marked by reference to sacred symbols, in which resistance presents itself as necessary. With a qualitative and bibliographical basis, having as theoretical support Maria Leonor Carvalhão Buescu, Giorgio Agamben, Michel Foucault, Maria Graciete Besse, Pierre Boudieu, this research seeks to identify the stylistic resources used in the representation of the female figure in the analyzed tales. Therefore, it aims to demonstrate that the tales’ production of Lúcia Jorge is a field of fiction of representation of the condition feminine in contemporary times.

Keywords: Contemporary Portuguese Literature. Feminine. Domination. Resistance.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. A FICÇÃO PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA	13
2.1 – Breve histórico.....	13
2.2 – Principais escritores e sua produção	17
2.3 – A importância do gênero conto na produção de Lídia Jorge.....	21
3 LÍDIA JORGE CONTISTA: entre a imagem e a palavra	27
3.1 – <i>Marido e outros contos</i>	26
3.2 – <i>O belo adormecido</i>	30
4 A FIGURA FEMININA EM LÍDIA JORGE: dominação, sacralidade, resistência.....	37
4.1 – “Marido”: o jogo entre o poder masculino e a religiosidade	39
4.1.1 Lúcia: uma luz apagada.....	46
4.2 – “As três mulheres sagradas”: o poder simbólico da resistência.....	47
4.2.1 – Vera e a verdade encoberta.....	52
4.3. – “ Marido” e “ As três mulheres sagradas”: interseções.....	53
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
REFERÊNCIAS.....	59

1 – INTRODUÇÃO

Esta pesquisa de Mestrado é fruto de uma longa caminhada, de desencontros e muitos encontros. A proposta inicial do trabalho teve como objeto de pesquisa a obra *Travessuras da menina má* (2006), do escritor peruano Mario Vargas Llosa, com o intuito de investigar a representação da memória, da identidade e do espaço.

Contudo, ao longo do curso, houve um grande desencontro com a proposta inicial de pesquisa, o que influenciou diretamente no andamento, desenvolvimento e possibilidade de continuidade do projeto anterior. Entendendo a importância da identificação com a pesquisa, tomou-se a decisão de mudar o objeto de pesquisa e seus consequentes rumos, o que foi fundamental para a continuidade do Mestrado. Ressalta-se também como fator determinante para a mudança na pesquisa a pandemia de Covid-19, que influenciou diretamente a vida acadêmica dos mestrandos.

A pesquisa desenvolvida nasceu das leituras realizadas em 2020, no Grupo de Estudos de Paisagem em Literatura (GEPLIT), coordenado pela orientadora desse trabalho, quando foi possível analisarmos profundamente contos da escritora portuguesa Lídia Jorge até então pouco conhecida pelos membros do GEPLIT.

Assim, após a leitura e análise dos contos “Marido”, “A Instrumentalina”, “O belo adormecido” e “Branca de neve”, identificamos elementos comuns presentes nos contos, como a forte presença feminina, sobretudo em “Marido” e “As Três mulheres sagradas”.

Em razão do interesse em investigar a representação do feminino nestes dois contos de Lídia Jorge, demos início, assim, a um novo projeto de pesquisa. Portanto, a pesquisa buscou investigar a representação do feminino na obra da escritora portuguesa Lídia Jorge, especificamente, nos contos “Marido” e “As Três mulheres sagradas”. O primeiro conto narra a espera diária da porteira Lúcia pelo marido. Na espera de Lúcia, o leitor é apresentado à vida oprimida da personagem. O conto faz parte da coletânea *Marido e outros contos* (1997).

Já o conto “As Três mulheres sagradas” é a narrativa de um grupo de mulheres, liderado por Vera Brandão, na luta pela defesa de mulheres vítimas de violência, e que no percurso são colocadas à prova na defesa deste ideal, em um contexto marcado pela adversidade, e que tem na resistência um caminho possível. Este conto compõe o segundo livro de contos da escritora intitulado *O belo adormecido* (2004).

Tal proposta de investigação se justifica em função de a representação do feminino, que acompanha a humanidade desde os seus primórdios, vem, ao longo do tempo, sendo repensada sob novos olhares e aportes teóricos.

A necessidade de se pensar a condição da mulher ao longo da história é impulsionada pelos estudos de gênero que têm buscado compreender, sob diferentes perspectivas e campos de estudo, os mecanismos que historicamente atrelavam à mulher um lugar de inferioridade, de submissão, como sendo o outro. Nessa perspectiva de investigação, aponta-se as contribuições iniciais de Simone de Beauvoir em meados do século XX com a afirmação de que “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”.

Essa mudança de paradigma parte da compreensão da diferenciação entre sexo e gênero. Parte-se de um pensamento enraizado na ideia de atribuir à mulher comportamentos e papéis baseados na sua condição biológica, ao sexo, para uma “construção cultural”, ou seja, ao gênero, que irá basear as construções sobre os papéis desempenhados por homens e por mulheres.

Após a contribuição dos estudos que promulgam a necessidade de compreender o “ser mulher” e “ser homem” como uma construção cultural, temos, dentre outras, as contribuições do sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002) que, no seu *A dominação masculina* (1998), aponta as bases, pensamentos e instituições que sustentaram e sustentam a existência de sociedades patriarcais.

O texto literário tem suas especificidades e uma natureza própria. Nasce dentro de um contexto construído por meio da linguagem. Como processo de construção da imaginação a partir de tecidos do real, a ficção nasce como pergunta ou resposta às grandes questões da humanidade, sempre aberta a leituras e interpretações diversas. A representação na literatura é sempre um convite a refletir como determinada questão humana se apresenta, sendo a representação do feminino uma dessas grandes possibilidades de reflexão.

A literatura portuguesa é um espaço profícuo de representação do feminino, dos seus modos de estar no mundo e da sua relação com o outro sob diferentes pontos de vista e contextos. Sejam eles onde o feminino é representado como protagonista ou onde sua presença é colocada em evidência por causa do seu apagamento e silenciamento.

Nessa perspectiva a produção literária de Lídia Jorge se apresenta como fundamental para pensar sobre a representação do feminino, uma vez que sua produção, sejam os romances ou contos, é fortemente atravessada pela presença da mulher.

Assim, esta pesquisa adotará a metodologia qualitativa de cunho bibliográfico e está dividida em cinco capítulos, incluindo a Introdução e as Considerações Finais.

No segundo capítulo, faremos um panorama da ficção portuguesa contemporânea iniciando com um breve histórico e apresentando os principais escritores e sua produção, para posteriormente situar Lúcia Jorge nesse contexto, partindo da sua produção romanesca até chegar à contística, ressaltando a importância do gênero conto. Este capítulo trará como aportes teóricos principais Maria Leonor Carvalhão Buescu (1991), Giorgio Agamben, (2009) Massaud Moisés (1973), Maria Graciete Besse (2015), Eduardo Lourenço e Maria Alzira Seixo (1984).

O terceiro capítulo abordará a produção contista de Lúcia Jorge de 1997 a 2016, com ênfase nas duas coletâneas da qual fazem parte os contos que compõem o corpus dessa pesquisa, os livros *Marido e outros contos* (1997) e *O belo adormecido* (2004). Traremos como base teórica Eliane Aparecida Machado (2020), Márcia Manir Miguel Feitosa (2020), Ana Maria Castro (2013), Marlise Vaz Bridi (2014).

O quarto capítulo intitulado “A figura feminina em Lúcia Jorge: dominação, sacralidade, resistência”, contemplará a análise dos contos propriamente dita, com a abordagem da representação da figura feminina sob o viés da dominação, da sacralidade e da resistência. Inicialmente abordaremos a figura feminina nos contos “Marido” e “As três mulheres sagradas”, analisando como a dominação, a sacralidade e a resistência se configuram nos contos. Para sustentar nossa análise, traremos as contribuições de Pierre Bourdieu (2002), Maria de Lurdes de Aguiar Trilho (2016), Gross, Perez (2019), e outras contribuições da fortuna crítica relacionada com a análise pretendida.

Finalizaremos este trabalho com as considerações finais acerca da pesquisa empreendida.

2 A FICÇÃO PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

A Literatura representa os indivíduos de uma cultura em diferentes aspectos e perspectivas. Ao desempenhar tal papel fundamental, a Literatura passa a representar uma dada sociedade, seus valores e seus diversos processos sócio-históricos.

Ao registrar as vivências de culturas, países, povos, a Literatura constrói não somente um material simbólico de uma determinada sociedade, como também da sua história e dos fatores que estão imbricados no seu percurso desde o seu primórdio até a contemporaneidade. Dentro desse panorama de possibilidades está a Literatura Portuguesa.

2.1 – Breve histórico

A Literatura Portuguesa contempla uma vasta e significativa produção ficcional que a insere em um panorama propício como campo de investigação, sendo uma das literaturas mais traduzidas e lidas fora do país e contempla obras como referência da Literatura universal. Assim, cabe pensar a produção ficcional portuguesa contemporânea. Concorde-se com a pesquisa realizada por Silva (2019) que adota como marco para situar a Literatura portuguesa contemporânea “a produção realizada a partir dos anos 70 do século XX, tendo como marco histórico principal a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974, que representou o fim de quatro décadas sob o jugo ditatorial em Portugal” (SILVA, 2019, p. 61).

Com a adoção de um marco histórico para situar a produção contemporânea faz-se necessário um breve apanhado do que antecedeu o 25 de abril em termos de sua historicidade e das repercussões nas letras portuguesas para entendermos melhor a produção contemporânea como um todo, antecédida pela produção modernista.

Pode-se afirmar que o movimento modernista em Portugal e a Literatura Portuguesa modernista nascem paralelamente com as mudanças externas vividas pelo país, em especial, as mudanças políticas, fruto ainda da tardia Proclamação da República de Portugal, em 1910, e de movimentos que já ganhavam força em anos anteriores.

Para o teórico Eduardo Lourenço (1984), o movimento não ganhou a força que se esperava dele, levando em consideração que ele foi sonhado enquanto possibilidade de

renovação para o país como todo. E suas repercussões para os movimentos artísticos, em especial, a ficção, que, no momento, almejava renovar-se. Ainda para Lourenço, apesar de não ter alcançado o que se esperava dele, possibilitou apontar caminhos e luzes para uma mudança necessária na ficção portuguesa.

O movimento se apresenta em um contexto amplo, que teve como norte principal a urgência de mudanças e de renovação e crítica da produção até então. Nesse sentido a ficção modernista de Portugal conhece uma grande produção literária como vontade e anseio de promover um novo panorama para as letras portuguesas. Essa característica do Modernismo português tem como resultado uma vasta produção literária e de consolidação de alguns nomes, sejam autores que já vinham se propondo a produzir sob uma nova veia literária, mesmo que o termo “modernista” ainda não estivesse devidamente reconhecido enquanto estética própria. Por isso, pode-se apontar como uma das características do movimento modernista o experimentalismo.

Apresenta-se inicialmente como herdeira das novas ideias da poesia, como tentativa de voltar-se para o homem português que, em 1910, passa pela transformação da mudança do regime político do país de monárquico para República, e do homem para além das suas fronteiras, que vive as consequências individuais e coletivas da Primeira Grande Guerra, as transformações culturais do país e que lança um olhar para o futuro.

A primeira metade do século XX com a eclosão das duas Grandes Guerras teve um grande impacto no desenvolvimento dessa produção, como resultado das incertezas que esses dois acontecimentos trouxeram para o pensamento e, consequentemente, para a produção ficcional. Nessa perspectiva, o Modernismo português está marcado, por um lado, por este homem que viveu os traumas de duas Grandes Guerras e volta-se para a sua subjetividade.

Se a primeira metade do século XX do Modernismo português está fortemente marcada nas artes por uma vontade de renovação na prosa e nas ideias sobre a ficção, resultado de insatisfação com a produção em voga até então, a segunda metade do século está diretamente relacionada com um anseio de concretizar os ideais almejados nos primeiros anos do século, agora com um acontecimento histórico tido como um dos mais importantes para a história de Portugal: a Revolução do Cravos, que teve o seu desfecho em 1974, mas que foi imaginada e esperada por muitos, anos antes, como a solução para muitos problemas da nação portuguesa. No campo das artes, assim como no campo político, seria a esperança de mudanças significativas para questões antigas e atuais.

A Literatura Portuguesa dos anos 40 a 60 se apresenta como uma literatura do que poderia ter sido a revolução, ou seja, é a reconstrução de um passado e ao mesmo tempo a idealização de um passado e de um futuro que não existiria: “[...] Era por demais claro que, fosse qual fosse o destino histórico, ideológico e político da Revolução, também no mundo escrito, senão no da escrita, haveria um *antes* e um *depois* do 25 de Abril, embora o nexo não parecesse fatal nem evidente” (LOURENÇO, 1984, p. 09). Assim como Eduardo Lourenço, muitos críticos e estudiosos da ficção portuguesa dos séculos XX e XXI apontam a Revolução de Abril como divisor de águas nas letras portuguesas, em especial, na prosa.

Para Eduardo Lourenço, no ensaio “Literatura e Revolução” (1984), há um impacto que uma revolução faz no imaginário comum/individual e no imaginário coletivo de um país. E aponta que a revolução portuguesa foi marcada por uma dupla característica: “foi uma revolução vivida e sonhada” (LOURENÇO, 1984, p. 7). Segundo o autor, houve uma paralisia nos dois primeiros anos da revolução na ficção. Seja pelo contexto vivido por Portugal que suscitou a sua eclosão, ou seja, a ditadura de Salazar:

[...] A revolução de Abril, para aquelas gerações que, durante décadas, de modos diversos, a haviam sonhado, chegava, enquanto acontecimento libertador de pulsões criadoras, realmente tarde. Havia sido justamente o seu sonho, a sua miragem, o pensamento das suas hipotéticas ou previsíveis contradições que mobilizava ou servira de linha de fuga ideal a uma parte considerável da ficção portuguesa desde os anos 40 aos anos 60 (LOURENÇO, 1984, p. 08).

Ainda para Eduardo Lourenço, uma mudança na ficção portuguesa no contexto pós-censura estava para além do fim da censura, a exigência era mais profunda. Esta mudança foi iniciada por Agustina Bessa-Luís e continuada por Maria Judite de Carvalho, Fernanda Botelho, Natália Nunes e escritores da nova geração (LOURENÇO, 1984). Nesse sentido, entender a prosa portuguesa contemporânea perpassa a compreensão da importância do papel da linguagem como fio condutor.

Apresentados os acontecimentos anteriores ao 25 de abril de 1974, passemos agora a tratar da produção pós-Revolução dos Cravos, tendo em vista o que de fato interessa: a literatura portuguesa contemporânea.

No ensaio “O que é o contemporâneo?” (2009, p. 57), partindo das perguntas “De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?”, Giorgio Agamben propõe uma conceituação de contemporâneo desvinculada da ideia de tempo cronológico e de periodização para associá-lo com uma forma de perceber o tempo:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Ser contemporâneo é, portanto, a partir do presente, ser capaz de perceber, de enxergar aquilo que está obscuro. Ser contemporâneo é ter a capacidade com deslocar-se do seu tempo para conseguir ver as sombras:

Pertencer verdadeiramente ao seu tempo é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e, é, portanto, nesse sentido, inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

Uma das características da literatura portuguesa contemporânea é um diálogo com seu passado e sua história: “Aliás, pode-se mesmo afirmar que reside nesse aspecto, ou seja, na presença constante da História em empreitadas de ‘problematização’, representação ou de evocação direta do passado, a característica unificadora da pluralidade que marca a ficção portuguesa contemporânea” (OLIVEIRA, 2019, p. 102). A Literatura, por meio da linguagem e da imaginação, acaba por revisar e reescrever as experiências vividas. Nesse sentido, as ideias defendidas pelo filósofo italiano sobre o contemporâneo podem ser percebidas na produção portuguesa contemporânea.

Ainda sobre a produção portuguesa, Maria Leonor Carvalhão Buescu, em *História da Literatura* (1991), ao fazer referência à ficção contemporânea, assevera que:

Nossos contemporâneos, todos nos parecem diferentes, inclassificáveis, cada um apenas é só igual a si mesmo. Quando muito, identificamos registos e intertextualidades que remetem para experiências comuns, no campo da Literatura ou das Literaturas do passado ou referentes comuns, vivências colectivas e imaginários que identificam qualquer Literatura nacional. Cabe, porém, nesta reflexão interrogar como os contemporâneos de outros momentos que então constituam o registo do actual encaravam ou viam a sua actualidade (...) Actualidade e contemporaneidade, imersão no mesmo universo temporal e sociocultural, participação de aspectos e vivências são, infalivelmente, condição para a “visão oblíqua” de que falou Michel de Certeau, isto é, visão de si mesmo sobre si mesmo, imperfeita e distorcida na sua perspectiva obliquamente vertical (BUESCU, 1991, p. 96).

Logo, a ficção portuguesa contemporânea é marcada por diferentes vozes, temas, autores, estilos e gêneros que a caracterizam como um espaço de escrita plural.

2.2 – Principais escritores e sua produção

Maria Alzira Seixo traça um paralelo importante sobre a Revolução dos Cravos para a realidade portuguesa e suas implicações para a ficção contemporânea. Para a crítica literária, a literatura portuguesa contemporânea vai além de uma representação de uma década qualquer, pois o 25 de Abril representa uma das décadas mais importantes para a cultura portuguesa e também para a segunda metade do século XX. Tal década modificou o funcionamento das instituições e do estar no mundo das pessoas e, consequentemente, na produção literária do país (SEIXO, 1984).

A investigadora aponta ainda que obras que apareceram antes do 25 de Abril foram ofuscadas pelo clima político e reafirma a tese defendida por muitos estudiosos da ficção portuguesa antes e pós-25 de Abril. Aponta também temas que marcaram um contexto coletivo e plural no que concerne aos temas abordados nas narrativas do período:

[...] estou a pensar em *Noite Ambígua* (Dez. 1973) de Noémia Seixas, em *Crise* (jan. 1974) de Alberto Ferreira e em *O Carro de Feno* (Abril de 1974) de Luís Forjaz Trigueiros. Se esta última colectânea de textos aponta para a narrativa de determinantes sociopsicológicos que fez a grande fortuna do grosso da produção dos anos cinquenta e sessenta (...) - mantendo-se casos como os de João de Araújo Correia e de Domingos Monteiro que publicam, em 1975, em 1980 e em 1978, respectivamente, *Tempo Revolido*, *Outro Mundo* e *O Sobreiro dos Enforcados*, em que prolongam uma estética pessoal anterior), o romance de Noémia Seixas, inesperado e insólito como outras obras suas, propõe relações inter-subjectivas de certa novidade no articulado romanesco e um encadeamento narrativo de tipo paratático que vai dominar grande parte da produção do pós-25 de Abril; por seu lado, *Crise*, desenvolvendo, tal como o romance anteriormente indicado, uma relação específica entre vivências do quotidiano e o plano onírico ou reflexivo (numa modulação do discurso romanesco que vai também caracterizar a sua prática nestes tempos), apresenta-se como um texto de hesitação narrativa entre o projeto humano existencial e prático, a falência do convívio social na sua necessária exigência e a condução de uma forma romanesca incerta e insatisfeita – marcas que igualmente se trabalham neste período (SEIXO, 1984, p. 31 e 32).

Destaca-se, nesse contexto, uma temática recorrente dos romances dos anos 70 e 80, que é o contraste entre o plano onírico e o plano real e entre o plano existencial e o plano social, numa clara alusão aos reflexos da revolução política no cotidiano e na condição de estar no mundo, assim como há um segundo momento na ficção portuguesa da segunda metade dos anos 70 ainda influenciada pelo novo romance francês e da presença de temas como:

[...] uma articulação entre direcções diversas do interesse romanesco, da observação de costumes ao quotidiano irrealizado, do folhetinesco de carácter policial e até kitsch à uma boa parte da ficção portuguesa dos últimos anos, e ainda *Walt* (1979) de

Fernando Assis Pacheco, tal como a obra de Mário de Carvalho, de afirmação mais recente: *Contos da Sétima Esfera* (1981), *Casos do Beco das Sardinheiras* (1982) e *A Inaudita História da Avenida Gago Coutinho* (1983), onde o pendor fantasista adquire intenções satíricas ou até simplesmente humorísticas, ressuscitando-se um tipo de literatura em que o efeito cómico se alia intimamente à exploração livre e eufórica das potencialidades da escrita – o que acontecera entretanto, embora com uma orientação mais afim da do surrealismo, com *Cancioneiro Policial da Menina Alzira* (1977) de Luís de Sousa Costa (SEIXO, 1984, p. 34).

O insólito relacionado com o fantástico, a fantasia ou o policial são temas recorrentes na literatura atual. Ainda segundo Seixo, as obras de Fernando Namora, como *O Rio Triste* (1982), *Resposta a Matilde* (1980), *A Nave de Pedra* (1975) e *Cavalgada a Cinzenta* (1977) se destacam porque conseguem ter uma boa construção narrativa e boa relação discursiva; e também

[...] por se integrarem numa direção da ficção que tem conhecido neste período uma decisiva fortuna: refiro-me aos gêneros, considerados marginais, da primeira pessoa, como o diário, as memórias, a crónica e todo o tipo de reflexão ensaística onde um mínimo de efabulação normalmente desviado para o informalismo da notação avulsa, desalinhada, comunicada em texto com a marca do não trabalhado (SEIXO, 1984, p. 35).

Além de Fernando Namora nos anos 70 e 80, destacam-se ainda José Gomes Ferreira com *O Sabor das Trevas* (1976), *O Enigma da Árvore Enamorada* (1980); Maria Judite de Carvalho com *A Janela Fingida* (1975); *O Homem no Arame* (1979); *Além do Quadro* (1983). Este último uma coleção de contos. Teolinda Gersão (*O Silêncio*, 1981, e *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, 1982) e Teresa Salema (*Entre Dois Países*, 1978, e *Educação e Memória de André Maria S.*, 1982). José Cardoso Pires: *O Burro-em-Pé* (1979); *Balada da Praia dos Cães* (1982). Augusto Abeilara: dentro da variedade de temas que adotou na sua ficção, está a temática da relação do ato de escrever e da existência, presente em *Sem Tecto entre Ruínas* (1979); *O Triunfo da Morte* (1981); *O Bosque Harmonioso* (1982). Ainda temos Miguel Torga e seus livros no gênero diário. Para fins de consolidação da influência da poesia e da Revista *Orpheu* para o movimento modernista como um todo, temos *O Livro do Desassossego* (1982), de Fernando Pessoa, considerado um marco em termos de construção literária para a ficção moderna e contemporânea portuguesa:

Interessará aqui referir a publicação, em 1982, de uma obra fundamental para esta zona da produção literária como para o entendimento de toda a ficção no séc. XX e, atendendo ao seu tempo de redação, reparar na pungente relação que é possível estabelecer entre a sua escrita e a escrita dos tempos (poéticos, sociais, políticos) da sua publicação. Refiro-me obviamente ao *Livro do Desassossego* (1982), Fernando Pessoa-Bernardo Soares, certamente o texto mais moderno e mais vibrantemente

acutilante pelo que nos diz do homem, da sua erradicação e do próprio processo de o dizer, de todos os que nestes dez anos nos foi dado considerar (SEIXO, 1984, p. 36).

Diante da vasta produção da ficção portuguesa, é possível notar algumas marcas na escrita dos anos 70 e 80 como o predomínio da primeira pessoa, apelo ao leitor, convocação dissimulada do leitor para participar da narrativa, uma vez que ele é participante da História real a partir de onde o material para construção do literário é obtido; o leitor é convocado a ser cúmplice e autor da narrativa, o que se configura como muitas formas de dizer, característica do contemporâneo.

Maria Alzira Seixo afirma ainda que autores como Bernardo Soares ou Fernando Pessoa que cultivaram gêneros literários como o *Livro do Desassossego* o fizeram enquanto gênero clandestino, uma vez que se firmaram em outros gêneros. Autores como Vergílio Ferreira:

[...] dos referidos, é importante não esquecer a contribuição que, nesta década, têm prestado à ficção os nomes de Vergílio Ferreira e de José Cardoso Pires. O primeiro tem vindo a carregar de tintas sombrias a relação entre sujeito e o mundo, quer através de um melancólico destingir dos fiapos existencialistas que o marcam (*Rápida, a Sombra*, 1975), quer por meio das violentas imprecações que homem e terra, destino e usura, indivíduo e grupo se lançam numa atmosfera de decisivos julgamentos (*Signo Sinal*, 1979), ou ainda na belíssima conjugação dos tempos que se pratica no seu último romance, *Para Sempre* (1983), espécie de recollecção dos motivos mais importantes dos seus romances anteriores, prospecção de uma plena e repousada ausência definitiva em que os tons líricos e os cruzamentos da memória conseguem definir a transição que vai do intemporal à eternidade (...) (SEIXO, 1984, p. 36).

Na segunda metade do século XX, merece destaque a importância de José Saramago para a ficção com *O ano de 1993* (1975), *Levantando do Chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982) e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984). Nesse período destaca-se também o papel da linguagem como construtora de novos paradigmas estéticos. É pela linguagem e na linguagem que a ficção portuguesa contemporânea constrói narrativas:

[...] o romance português da última década não se resigna ao espacejamento tradicional que lhe identifica com perfeição os níveis e as componentes; e, se os anos cinquenta foram já sensíveis a uma pluralidade de nivelamentos narrativos e ao relativismo temporal e subjectivo que lhe é condicionante, só estes últimos anos vêm constituir-se com evidência um novo discurso onde é justamente no plano da linguagem ou na articulação dos níveis efabulativos que a referida pluralidade se tenta. É em 1978 que se publica o texto que, a nosso ver, condensa com mais absoluto acabamento as tendências que acabamos de enunciar: é de Carlos de Oliveira e chama-se *Finisterra*. (...) Romance singular deste nosso tempo, nele se estampam algumas das constantes do romance contemporâneo (construção do texto plural, modulação una, miscigenação de registos, alinhamento paratáctico) num invulgar grau de concatenação e de confluência, numa invulgar consecução de ordenamento estético (SEIXO, 1984, p. 37).

Ainda no panorama das letras portuguesas temos Maria Velho da Costa com seus importantes *Cravo* (1976); *Casas Pardas* (1977); *Lúcialima* (1983) e Agustina Bessa-Luís que,

Inovadora desde as suas primeiras obras, e a um nível que só ao longo tempo dos anos temos podido entender, não admira pois que a sua obra se apresente com uma permanência de qualidade, sem grandes mudanças ou derivações. [...] destacaríamos talvez, deste conjunto, *Fanny Owen* e *O Mosteiro*, por uma certa variação dos esquemas narrativos, por uma polarização temática talvez mais motivadora (...) (SEIXO, 1984, p. 38).

Compondo o quadro das autoras da ficção contemporânea portuguesa temos Lília Jorge. Nascida em Boliqueime, Algarve, em 1946, Lília Guerreiro Jorge se apresenta para o cenário da ficção portuguesa com *O Dia dos Prodígios* (1980), romance considerado um acontecimento importante na fase de renovação da Literatura Portuguesa:

A sua entrada no mundo literário caracteriza-se por uma escrita marcada pela oralidade e pelo realismo mágico, mas também pelo desejo de registar uma cultura em vias de ser apagada pelos ventos da modernidade. Com efeito, no seu livro de estreia, a narração resgata do silêncio a singularidade das vozes inscritas no quotidiano mais banal, de forma a restituir o sentido dos ritos ancestrais praticados pelos camponeses de Vilamaninhos confrontados com o enigma prodigioso de uma serpente voadora que anuncia as grandes mudanças introduzidas pela revolução de 1974 (BESSE, 2015, p.131).

Após a repercussão da primeira obra, temos os seguintes romances: *O Cais das Merendas* (1982) e *Notícia da Cidade Silvestre* (1984), que foram laureados com o Prêmio Cidade de Lisboa. Em 1988, publica *A Costa dos Murmúrios*, *O Vale da Paixão* (1998). Este último recebeu o Prêmio Dom Dinis da Fundação da Casa de Mateus, o Prêmio Bordallo de Literatura da Casa da Imprensa, o Prêmio Máxima de Literatura, o Prêmio de Ficção do P.E.N Clube e o Prêmio Jean Monet de Literatura Europeia Escritor Europeu do ano, em 2000. Pelo romance *O Vento Assobiando nas Gruas* (2002), recebeu o Grande Prêmio da Associação Portuguesa de Escritores. É premiada na Alemanha, na Itália e na França. Compondo a lista dos romances temos *A Noite das Mulheres Cantoras* (2011), *Os Memoráveis* (2014), dentre outros. Em 2020 publicou *Em Todos os Sentidos*, um volume de crônicas, que este ano recebeu o Prêmio de Literatura Crônica e Dispersos Literários APE da Câmara Municipal de Loulé. Além das coletâneas de contos *Marido e outros Contos* (1997), *O Belo Adormecido* (2004), *Praças de Londres* (2008) e *O Amor em Lobito Bay* (2016). A produção constística de Lília Jorge, em particular, constituirá nosso foco a posteriori.

Maria Graciete Besse, ao fazer uma leitura da obra de Lília Jorge, afirma as palavras da autora sobre sua escrita: “Só pretendo ser testemunha do mundo” (JORGE apud BESSE, 2015, p. 131). E como testemunha representa nas suas obras um leque amplo que possibilita refletir sobre o indivíduo e sobre a coletividade, ora voltando o seu olhar para questões específicas da cultura portuguesa e ao mesmo tempo abarcando o ser humano para além das suas delimitações históricas e temporais. As questões que implicam o ser-estar-no-mundo e a forma como os sujeitos sabem lidar com elas. Para Besse,

Como acabamos de ver, a obra de Lília Jorge transmite uma percepção sensível do tempo, fundada num testemunho lúcido e por vezes melancólico sobre o mundo que a rodeia. A sua escrita problematiza tanto o passado como o presente, mas assume também uma responsabilidade para com o futuro, ilustrando as três funções que Roland Barthes atribui ao romance, ou seja, “testemunhar sobre os grandes mudos da história e salvá-los do esquecimento; dizer abertamente os afetos; e, por fim, exprimir ao mesmo tempo o brilho e o sofrimento do mundo” (Barthes, 1984, 346). A escritora elabora assim um arquivo literário que cruza o individual e o coletivo, revelando espaços de grande violência física e psicológica, onde encontramos uma constante exigência ética e a necessidade de reinventar a dignidade humana, convidando-nos a reconfigurar o passado e a olhar decisivamente para o futuro (BESSE, 2015, p. 136).

A vasta obra de Lília Jorge contempla romances, contos, crônicas e outros gêneros. Obras em que a figura feminina ganha espaço de protagonismo em vários aspectos, o que suscita investigações que buscam compreender as configurações e a construção desses personagens sob o prisma de uma escritora que mantém um olhar atento sobre as mais diversas questões da humanidade e de seu tempo:

[...] Ao longo da sua obra, a escritora percorre diferentes lugares, experiências e memórias para desenhar uma cartografia da vida precária e proceder a uma revisitação crítica da sociedade portuguesa que nos convida a refletir de forma mais abrangente sobre o mundo contemporâneo feito de luzes e de sombras (BESSE, 2019, p. 118).

2.3. A importância do gênero conto no conjunto da produção de Lília Jorge

A produção contística de Lília Jorge inclui quatro coletâneas publicadas entre 1997 e 2016. Nesse percurso a autora conduz o leitor por um universo próprio, que a insere no quadro dos grandes contistas da literatura portuguesa contemporânea.

O conto tem a sua origem na oralidade e se consolidou como um gênero cultivado por muitos autores que com estilos diferentes fizeram e fazem dele um gênero com muitas facetas, especialmente, a partir do século XIX, quando alcança outro patamar,

possibilitando aos leitores e à crítica uma atenção diferenciada a esse gênero que passou da categoria de secundário para primário, detentor de características diversas.

Cabral (2013), ao fazer um estudo sobre o gênero conto em Portugal, aponta para o seu caráter múltiplo e específico, com grande possibilidade de diálogo com outras artes e gêneros sem perder a forma que o originou:

O conto, a mais antiga forma de narração em prosa, exerce uma atração especial sobre muitos escritores, que encontram, neste gênero do modo narrativo, um meio de expressão da sua individualidade artística. O conto possui, indubitavelmente, um lugar significativo nos campos da criação, da teoria, da recepção e da crítica literária, sendo uma fonte inesgotável de perspectivas, temas, técnicas e um espaço propício à experimentação, sem deixar, todavia, de apresentar vestígios das formas literárias que o originaram. Revelando uma grande flexibilidade temática e estrutural, assume uma notável abertura a novas experimentações no campo da literatura, mormente quando se cruza com outros géneros [...] (CABRAL, 2013, 159)

No contexto português, o gênero curto ganhou notoriedade no século XIX com Eça de Queiroz e seu conhecido “A civilização” e, posteriormente, passou a ser mais celebrado até adquirir o patamar, importância e formas na contemporaneidade, se adaptando às especificidades e características dos novos tempos:

Em se tratando especificamente do conto contemporâneo, nota-se que este acompanha as mudanças da era moderna capitalista. O homem com seus limites e apreensões, em sua luta diária perante a sociedade esmagadora, e até suas pequenas vitórias cotidianas, é o retrato do final do século XX e início do século XXI. E é a esse retrato que se refere o conto atual.[...] Hoje, o conto está centralizado nos pequenos (ou grandes problemas individuais, que nem sempre tem soluções, como também são também na realidade (ARRUDA, 2012, p.225).

Assim como Arruda apontou para a evolução do conto ao longo dos tempos até chegar ao que ele representa na atualidade, Rocheda e Martins (2006) também ressaltam que “podemos olhar, na sua diversidade, como uma manifestação característica também de nossa contemporaneidade” (ROCHEDA; MARTINS, 2006, p.10 apud SILVA, 2019, p.72).

É na tradição de escritores que cultivam o romance, a poesia e outros gêneros que Lídia Jorge se insere como contista de renomada importância, que mantém na narrativa curta a mesma qualidade estética dos romances com os quais iniciou sua produção literária, como afirma Oliveira (2019, p. 08): “desse modo, supomos haver nos contos de Lídia Jorge uma muito aguda percepção de alguns dos dilemas mais

significativos da contemporaneidade”. Dentre esses dilemas cita-se o da figura feminina, transitando entre a opressão e a resistência em um contexto de luz e sombras.

Marlise Vaz Bridi (2014), no prefácio de uma importante *Antologia de Contos*, da qual fazem parte textos selecionados das três coletâneas de contos de Lúcia Jorge publicadas até então, ou seja, os livros *Marido e outros contos* (1997), *O belo adormecido* (2004) e *A praça de Londres* (2008), ressalta que os três volumes por si só configuram-se como antologias em virtude da temática diversa de que trata cada conto que compõe os livros dos quais os textos foram selecionados, e que, no entanto, “[...] cada um dos livros apresenta um eixo sutil que dá unidade aos textos e, ao mesmo tempo, o conjunto dos contos comunga intimamente com o todo de sua obra ficcional” (BRIDI, 2014, p. 08). A organizadora da antologia afirma além disso que:

[...] nos contos, os mundos é que se insinuam nas pequenas coisas, para iluminar, num foco, o que talvez ninguém pudesse ver senão ali (não, ao menos, daquela maneira, a partir daquela visada). (..) Em seus contos vislumbra-se, com exatidão, sua técnica de contista, em que todos os elementos constitutivos da narrativa são submetidos ao recorte realizado, de maneira que, ao vê-los engendrados no tecido da linguagem, o leitor pode aperceber-se de que o que ali se encontra aponta para além do enquadramento inicial. (BRIDI, 2014, p.09-10).

Além dos elementos apontados por Bridi (2014) acerca dos três primeiros livros de contos de Lúcia Jorge, eles também apresentam como característica comum o fato de serem compostos por textos publicados separadamente em jornais, em revistas e livros, como a primeira coletânea *Marido e outros contos* (1997), no período entre 1988 e 1996. Enquanto o segundo e o terceiro volumes, *O belo adormecido* (2004) e *A praça de Londres* (2008), respectivamente, são compostos por textos publicados em jornais e revistas e outros inéditos. A quarta e última coletânea até o presente momento, *O amor em Lobito Bay* (2016), é composta integralmente por contos inéditos.

Ari Francisco de Abreu (2019), em um estudo sobre o volume *Marido e outros contos* (1997), discorre sobre um dos recursos utilizados por Lúcia Jorge para construir suas narrativas, em especial, as curtas, que são as lacunas e sugestões, resultado de um trabalho com a linguagem na construção dos contos, o que dá ao leitor um importante papel:

Um dos recursos usados por Lúcia 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 “Antônio”, que têm convicções que não levam em conta o que veem e ouvem (ABREU, 2019, p. 09).

As considerações feitas por Abreu (2019) sobre o caráter sugestivo da escrita de Lídia Jorge dialogam com as ideias de Bridi (2014) acerca das insinuações construídas na materialidade do texto e que são pontuadas também por Machado (2020).

Eliane Aparecida Machado (2020), em um estudo sobre os contos jorgeanos publicados entre 1997 e 2016, aponta que um dos elementos marcantes da produção curta da autora é a capacidade de insinuar e sugerir das narrativas curtas. E que:

[...] Ao ler os contos de Lídia Jorge, perpassa o leitor a impressão de uma realidade que se impõe, uma história independente, autônoma, não como cópia, recriação ou reflexo, mas como a construção de um existir, que semelhante às regras do mundo real, cria seu próprio microuniverso ficcional, sujeito a suas próprias leis de funcionamento [...]. (MACHADO, 2020, p.13)

Para Machado (2020), em Lídia Jorge, a

[...] narratividade se caracteriza por um movimento enleado entre a tensão e a fruição, tal como igualmente ocorre nos romances, mas que nos contos se revela como concisão, discurso condensado, dada a enorme carga simbólica que se desvenda a partir de eventos narrativos aparentes despretensiosos. (MACHADO, 2020, p. 92).

Tais características próprias na produção contística da autora:

[...] numa escala entre as mais variadas e extremosas experiências do plano sensível, como o grotesco e o sublime, a violência e a suavidade, a rudeza e o lirismo, o amor e a culpa. Esse movimento balouçante, entre o fruir e o tensionar, entre o sublime e o grotesco, revela-se como um dos traços que compõem a identidade autoral de Lídia Jorge, a narratividade que evolui de seus contos (MACHADO, 2020, p. 93-94).

Assim, temos *Marido e outros contos* (1997) composto por sete contos: “Marido”, “A prova dos pássaros”, “Antônio”, “Espuma da tarde”, “A instrumentalina”, “Testemunha” e “O conto do nadador”. Os contos que compõem esta coletânea são caracterizados por personagens com histórias diversas e unidos pela necessidade de sobrevivência nas suas variadas formas e manifestações.

O belo adormecido (2004) contempla seis contos marcados pelo protagonismo de personagens jovens que passam por experiências oriundas de situações do acaso. Fazem parte o conto que dá título ao volume “O belo adormecido”, “As três mulheres sagradas”, “Assobio na noite”, “Miss Beijo”, “Leão velho” e “Para além das estradas”.

A praça de Londres (2008), com o subtítulo *Cinco contos situados*, caracteriza-se por ser uma coletânea composta por cinco contos, alguns inéditos e outros já publicados.

As temáticas das narrativas giram em torno da perda e da inocência. Os títulos são “Praça de Londres”, “Rue du Rhône”, “Branca de neve”, “Viagem para dois” e “Perfume”. O terceiro livro de contos de Lídia Jorge é também conhecido como o mais cosmopolita de todos.

O amor em Lobito Bay (2016) reúne nove contos inéditos marcados pela temática do amor, onde a memória assume o papel de registrar as vivências da humanidade nos seus começos e recomeços. O primeiro conto, “Amor em Lobito Bay”, dá título à coletânea e é seguido por “Overbooking”, “O tempo do esplendor”, “Imitação do êxodo”, “Passagem para Marion”, “Um rio chamado mulher”, “Novo Mundo”, “Dama Polaca voando em limusine preta” e “O poeta inglês”.

Lídia Jorge faz parte de um grupo de escritores que, apesar de compartilharem o mesmo contexto social, político e cultural, têm na sua escrita formas distintas de representá-lo, e que com um estilo próprio dá importantes contribuições ao gênero conto. O que levou Machado (2020) a apontar algumas características do idioleto jorgeano: “[...] compreende-se por idioleto jorgeano os traços que sistematicamente se manifestam nos contos de Lídia Jorge, cujas ocorrências são tão proeminentes e que conferem a seus contos uma marca distintiva [...]” (MACHADO, 2020, p. 96-97), que a pesquisadora aponta como:

Por exemplo, ressalta-se a preferência da autora por um determinado grupo temático, tais como a problemática colonial, as questões relacionadas à identidade e à identidade de gênero e sua relação de poder e silenciamento, o embate cultural entre gerações e o confronto entre o conservadorismo e ascensão de uma nova mentalidade sociocultural (MACHADO, 2020, p. 97).

A produção contística de Lídia Jorge, em relação ao número de romances, é bem menor, assim como as pesquisas sobre a obra da autora. No entanto, nos últimos anos, os contos têm se tornado objeto de investigações mais atentas, apontando caminhos e sugerindo outras possíveis leituras.

Lídia Jorge como escritora se declara uma testemunha. Como testemunha, na sua produção contística, apresenta um olhar atento, individual e ao mesmo tempo coletivo, como voz de seu tempo na literatura portuguesa contemporânea:

De fato, em seus contos, a escrita de Lídia Jorge revela-se enigmática justamente porque mais inescrutável, diante de seus contos o leitor se observa enredado por uma escrita complexa que exige sua participação no processo de decifração dos sentidos e significados. Por meio de um jogo de associação de ideias e conceitos, a autora fornece alguns signos, que são apenas uma parcela do segredo, ao passo que cabe ao leitor a tarefa de reunir o que está evidente na materialidade do texto com as outras partes que traz em seu arcabouço

cultural, a fim de que completo, o texto se revele (MACHADO, 2020, p. 98-99).

Assim, com o objetivo de investigar a representação da figura feminina, especificamente, nos contos “Marido”, presente em *Marido e outros contos* (1997) e “As três mulheres sagradas”, reunido no volume *O belo adormecido* (2004), este trabalho almeja contribuir com a reflexão teórica acerca da representação feminina na produção contística de Lúcia Jorge.

3. LÍDIA JORGE CONTISTA: entre a imagem e a palavra

Lídia Jorge, quando publicou o seu primeiro romance *O dia dos prodígios* (1980) e se lança na ficção portuguesa, apresenta um panorama do que viriam a ser as principais temáticas da sua prosa, o seu estilo, pensamento e seu projeto literário. Em 1997, a autora publica a primeira coletânea de contos *Marido e outros contos*, organização de textos publicados anteriormente em jornais e revistas, e nos revela uma outra faceta, menos conhecida, mas não menos importante, a de contista, tornando-se uma das mais importantes do seu tempo.

Comparada com a sua produção romanesca, a contística é menor, composta pelos outros volumes *O belo adormecido* (2004), *Praça de Londres* (2008) e *o Amor em Lobito Bay* (2016), conjunto de textos que retomam as principais temáticas abordadas em seus romances, como a identidade portuguesa, a História recente nacional, a pré e pós-Revolução dos Cravos, a memória, a violência, os efeitos da guerra de Portugal com suas ex-colônias e sua situação política, social e geográfica no continente europeu e as consequências na vida humana, transfigurados no gênero conto com suas características próprias e um estilo também próprio ao revelar um outra forma de dizer através de textos-imagens que buscam captar o tempo que passa, assim como os seus reflexos.

3.1. *Marido e outros contos*

O volume *Marido e outros contos* (1997) é composto pelos contos “Marido”, “A prova dos pássaros”, “Antônio”, “Espuma da tarde”, “A Instrumentalina”, “Testemunha” e “O conto do nadador”. Sete narrativas que não apresentam um foco temático unificado, abordando temas do cotidiano aparentemente banais, transformados pela linguagem e estilo da autora em textos com máxima potência narrativa.

No primeiro conto “Marido”, Lídia Jorge aborda a violência sofrida pela porteira Lúcia, uma personagem que ganha existência por meio da função social do seu marido inominado. Apesar de única personagem nomeada, ganha e perde a existência por meio do marido. Uma narrativa que se inicia com a ação em andamento: a oração da esposa suplicante por proteção da violência do marido. Lúcia não fala alto, não grita, balbucia. É possível perceber que o conto também se estrutura num formato de oração, de prece:

Aliás, também a porteira tem imensa doçura. É com a voz muito doce que a porteira ao cair da noite se põe a chamar à janela pela Regina, cantando como o padre Romão canta para atingir o coração do Rex através da Regina. Pela salvação do mundo. Mas não canta alto como o padre Romão canta, movendo com as mãos a voz do coro. Pelo contrário, ela canta baixo, às vezes só move os lábios à janela para não atrair a ira dos inquilinos (JORGE, 2002, p. 15).

Em “Marido”, a repetição das orações da porteira e a repetição de palavras curtas pelo narrador constroem uma narrativa marcada pela sonoridade e ao mesmo tempo pelo silenciamento de Lúcia, revelando um dos aspectos constitutivos dos contos de Lídia Jorge, que é a tensão que permeia todo o conto.

Em “A prova dos pássaros”, temos a história de um professor de matemática que decide fazer um experimento para comprovar a existência ou não de Deus. Com o objetivo de comprovar a sua tese, viaja para uma praia e tenta contar a quantidade de pássaros que sobrevoam a praia: “Se Deus existe, o número é definido, porque Deus sabe quantos pássaros vi. Se Deus não existe, o número é indefinido, pois ninguém conhecerá ao certo a sua conta” (JORGE, 2002, p. 29). O seu experimento se torna de difícil aplicação porque uma mãe com um recém-nascido chega ao local e impede a contagem do professor. Esse conto estabelece um diálogo com o texto “Argumentum ornithologicum”, presente no livro *O fazedor* (1960), de Jorge Luís Borges.

Um relato curto, de definição incerta, o “Argumentum ornithologicum” se propõe como uma teoria que busca provar a existência ou não de Deus, tendo como pergunta central a possibilidade de contar a quantidade de pássaros. Em Jorge Luís Borges, temos uma narrativa que almeja comprovar uma tese. No conto “A prova dos pássaros”, temos uma narrativa dentro de outra narrativa. Em Lídia Jorge, a tese proposta em “Argumentum ornithologicum” é colocada à prova por um professor que a conheceu por meio de um aluno. Com esse texto a autora promove um diálogo com o escritor argentino, recurso bastante utilizado pela autora em algumas de suas narrativas.

O conto “António” narra a história de um cabelereiro que desperta o fascínio de suas clientes. É narrado por uma das clientes do cabelereiro. Denominado ora António, ora Antínoo, conhecido por sua beleza, é uma figura mítica que teria nascido em Claudiópolis, em Bitínia, uma província romana em 111 a 115 d. C e teria morrido afogado no Rio Nilo por volta de 130 d. C, em circunstâncias pouco claras. No local da sua morte, posteriormente, o imperador Adriano mandou fundar a cidade de Antinópolis em sua homenagem.

A personagem António exerce um poder sobre as suas clientes. É ele que faz as cabeças das mulheres, que para ele ainda não são europeias, são portuguesas. O poder é o cerne da relação assim como no conto “Marido”. Se no conto anterior é entre Lúcia e seu marido, aqui é entre o cabelereiro e suas clientes.

O salão dele chama-se Antínoo e fica ao fundo dum centro comercial. Depois dos plásticos, depois do coiro, depois dos vidros, depois da sauna, depois das plantas, depois dos peixes, depois dos cães. Em seguida, um bar. E por fim, fica ele. Não se chama Antínoo. O seu salão é um gesto despedaçado desse sonho (JORGE, 2002, p. 42).

“Espuma da tarde”, assim como o conto “A prova dos pássaros” que promove um diálogo com o texto de Jorge Luís Borges, mais uma vez a autora faz referência a outra obra de arte, o filme “Mississippi em chamas”, de Alan Parker, que aborda a segregação racial nos Estados Unidos. Temática esta que também perpassa esta narrativa que tem como mote central a fuga de três personagens que se encaminha para um desfecho trágico, enquanto discutem a situação em que vivem:

Um deles aproximou-se duma estante vermelha que rolava pelo estabelecimento como se fosse um carro e agora se encontrava arrumada a uma parede, e dela retirou um balde de milho estufado em açúcar, colocando-o em seguida sobre a mesa. Nessa altura, já os outros dois pareciam fascinados pelas ondas que rebentavam a uns metros de distância do vidro e, sem olharem uma única vez para a vasilha, começaram a remoer as sementes em forma de fiapos em algodão (JORGE, 2002, p. 53).

Enquanto discutem sobre o filme “Mississippi em chamas”, as personagens inominadas, o que revela seu aspecto simbólico, discutem sobre a condição social precária em que vivem, o que reafirma a predominância na ficção de Lúcia Jorge de temáticas que privilegiam o social.

“A Instrumentalina” é considerado um dos contos mais emblemáticos de Lúcia Jorge. Nessa narrativa que dialoga com seu premiado romance *A manta do soldado* (1998), apresenta como característica comum com os demais contos desta coletânea a ausência de nomeação da maioria das personagens, pois só o tio Fernando é nomeado. Temos uma narradora que rememora a sua infância na casa do seu avô, com seus primos, seu tio Fernando com seus passeios livres na Instrumentalina, nos passeios narrados com ares cinematográficos no campo das margaridas:

Meu Deus! Essa tinha sido uma manhã estranha. Nunca havia falado nela a ninguém, não porque a desejasse morta, mas porque ela me levava para uma região difícil de explicar. Tanto o meu tio como a Instrumentalina e eu tínhamo-nos encontrado na margem dum outro tempo, embora naquele

instante, em frente da porta do bar Royal York, de repente, a nossa actualidade, como um rápido, se unificasse com o rodar do Mundo. 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 (JORGE, 2002, p. 79).

A Instrumentalina foi assim nomeada pelo avô da narradora que nutria grande aversão pela máquina Kodak, pela máquina de escrever e pelo objeto que para as crianças e para o Tio Fernando era sinônimo de liberdade. Este conto é uma referência ao período salazarista e ao funcionamento das relações familiares e à organização social; assim como cada personagem percebe, age e reage às condições impostas pelo regime que deixou fraturas na memória individual e coletiva.

Em “Testemunha”, com seu começo também cinematográfico, somos apresentados à personagem Zuzete a partir do encontro com uma amiga de infância que pergunta como está a sua vida. A partir desse questionamento, vamos sendo apresentados a uma personagem que vive um conflito com o seu presente, ocasionado pelas suas experiências desde a infância que perduram até o momento. Um recurso utilizado pela autora neste conto é o da memória, bastante recorrente em toda a sua produção ficcional romanesca e contística:

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 ao pescoço, e as palavras mudas, rosto com rosto, entaladas no fundo daquele reconhecimento (JORGE, 2002, p. 107).

Em “Testemunha”, Lídia Jorge aborda a problemática da migração, também abordada em “A Instrumentalina”, e revela uma ficção que trata de questões para além da fronteira de Portugal e abarca o global, peculiaridade essa de toda sua ficção.

Em “O conto do nadador”, partindo mais uma vez do recurso da memória, o personagem João Desidério, dono do Hotel Paraíso, lembra no presente um fato que ocorreu anos atrás, no verão de 1955 ou 1965. Nesse intervalo de tempo, ele faz comparações com relação à vida como era no passado e como está no momento e isso inclui o comportamento das raparigas: “Chama-se João Desidério, e com muita honra, é agora o dono do Hotel Paraíso, pequeno estabelecimento de pedra e cal, levantado no

preciso sítio onde antes se erguia um bar de madeira. Muitos se lembram dele” (JORGE, 2002, p. 120).

Uma das características mais marcantes da escrita de Lídia Jorge é o fato de dar voz a diferentes pontos de vista. Nos seus contos esse recurso se manifesta através de estratégias diferentes com a presença de mais de um narrador, como em “Marido”, ou a capacidade de criar por meio de uma linguagem que mais sugere do que afirma, lançando dúvida sobre a figura do narrador e ofertando ao leitor a possibilidade de construir sentidos com as pistas que o real oferece. As personagens são tiradas do seu palco individual em situações cotidianas e se apresentam para o leitor em situações que perderam a capacidade de agir ou reagir, ou a capacidade de se comunicar, como a personagem Lúcia de “Marido” ou a personagem inominada de “Espuma da tarde”, que, em frente à imagem de um televisor com o seu saco de pipoca, parece inerte ao que está acontecendo à sua volta. Ari Francisco Abreu (2009), no seu estudo “Estratégias textuais em Marido e outros contos”, aponta que

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) (ABREU, 2009, p. 20).

3.2. *O belo adormecido*

A presença de diferentes vozes, a capacidade sugestiva evocada pelas narrativas, a utilização da rememoração para narrar também é marcante na segunda coletânea da autora, intitulada *O belo adormecido* (2004) – contos “sobre o desejo” –, onde se encontram seis contos: o que nomeia o livro, “As três mulheres sagradas”, “Assobio na noite”, “Miss Beijo”, “Leão velho” e “Para além das estradas”.

O conto que dá nome ao livro “O belo adormecido”, uma referência à clássica história infantil, é construído por meio da rememoração. Aqui a personagem Berta Helena, uma atriz, lembra um encontro amoroso que viveu no passado com um jovem de quinze anos enquanto se preparava para viver o personagem mais importante da sua carreira, a interpretação da personagem *Orlando*, da escritora Virgínia Woolf:

[...] Acontece. Tudo isso porque me tinham proposto e eu havia aceitado desempenhar o papel do único personagem colhido da Literatura, que vive durante vários séculos, que a meio do percurso muda de sexo, modos, trejeitos e fatos, meios de transportes e palácios, e procede a todas essas mudanças através de um *strip-tease* mental mirabolante, praticado diante dos olhos de toda a gente. Isto é, eu iria ser Orlando, ele mesmo (JORGE, 2014, p. 77).

“O belo adormecido” oferece-nos uma inversão do conto “A bela adormecida”, dos irmãos Grimm. No conto jorgeano, a bela acorda do sono profundo e logo se propõe a narrar os seus desejos e as dificuldades que enfrenta para ser o que deseja.

Já em “As três mulheres sagradas”, diferente dos contos anteriores, nos quais a maioria das personagens não são nomeadas, nesse, a nomeação já é mais presente. Assim, conhecemos Vera Brandão, Dinah de Sousa, Julinha Moreira e Margarida Maria. As três primeiras são amigas que trabalham em uma instituição pró-vida. Oriundas de gerações distintas, o que une as três mulheres sagradas e a jovem Margarida Maria é a violência que todas sofrem. Esse conto, assim como “Testemunha” e “A Instrumentalina”, também carrega na construção imagética da cena o eixo da sua tessitura narrativa. Já um traço comum com o conto “Marido” é a construção *in medias res*, ou seja, a narrativa começa no meio da história, e a aborda a violência sofrida pelas mulheres:

[...] Margarida Maria, a rapariguinha de dezasseis anos de idade com quem haviam deambulado durante três semanas ao longo das praias. Sim, era por causa dessa adolescente grávida que três mulheres inocentes se encontravam naquela situação, ela pior do que as suas amigas, porque estava nua, não sentia o corpo, e amanhecia. Mas acontecia assim porque ela era a líder (JORGE, 2014, p. 135).

Com este conto Lúcia Jorge mais uma vez traz para o centro de sua ficção a condição feminina, temática que é fulcral em toda sua ficção. Em “As três mulheres sagradas”, a autora nos mostra como as mulheres são vítimas, mas também participam da violência contra outras mulheres.

Em “Leão velho”, Lúcia Jorge aborda um tema caro à sua ficção, que é a relação dos portugueses com as suas ex-colônias. Nesse conto temos três ex-funcionários do Banco Nacional Ultramarino, retornados de Moçambique, que desejam reviver, no presente, experiências do passado em um safari totalmente desastroso com um leão velho:

[...] Os três tinham vindo da mesma experiência longínqua ocorrida em territórios amplos, lá onde a vida merecia a pena ser vivida, com tudo o que de melhor existe na Terra, em termos de dimensão, desafio e grandeza. E a esse propósito, quando falavam, falavam eles só proferiam a breve palavra lá,

porque se recusavam a referir o nome de países definitivamente estrangeiros, que então faziam parte duma só unidade indivisível, e por isso não só se recusavam a nomear esses países, como a região e até o continente onde tudo isso se passava, de ofendidos que estavam (JORGE, 2004, p. 56).

Neste conto as personagens almejam viver no presente experiências que no passado eram comuns e reconhecem a impossibilidade da realização desse desejo. Segundo Paula Mendes Coelho (2009, p.102), o livro *O belo adormecido*, “[...] quanto às personagens, elas estão quase sempre numa situação de desocupação (em trânsito: lazer, férias), deslocadas do seu espaço habitual: adolescentes também eles ‘em trânsito’, em plena metamorfose física e psicológica”, metamorfoses que parecem lançar os personagens em uma nova realidade que não pode mais voltar a ser como um dia foi, como no caso do safari dos amigos que tentam caçar o leão velho.

O belo adormecido é seguido por *Praça de Londres* (2008), conhecida como a coletânea dos contos situados, contemplando textos que abordam como tema predominante a infância sob diferentes aspectos. Temos, pois, “Praça de Londres”, “Rue du Rhône”, “Branca de neve”, “Viagem para dois” e “Perfume”.

“Praça de Londres” é a narrativa na qual uma personagem anônima que caminha por um espaço também indefinido se depara com uma cena cotidiana de um adulto segurando uma criança no colo. Imagem esta que causa na personagem vários pensamentos a que o leitor passa a ter acesso por meio de um conjunto de imagens:

A verdade, porém, é que é o homem e a criança correm o risco de se afastarem para sempre, de desaparecerem para nunca mais, e uma pessoa, embaraçada com aquela bagagem, arrisca-se a ficar cega por uma imagem tão fugaz, tão fátua, que nunca mais verá outra vez na vida, e assim, o melhor é tentar prolongá-la tanto quanto puder, ou tanto quanto for possível, e por isso, o que deve é pegar nos sacos e tentar alcançar o homem quase velho com a criança pequena, embora não deva em caso algum alcançá-los mesmo, apenas ficar por perto (...) (JORGE, 2014, p. 179-180).

Já em “Branca de neve”, assim como em “O belo adormecido”, há a referência a um conto de fadas. Temos aqui não mais sete anões, mas os sete meninos que são apresentados ao leitor e à personagem Maria da Graça, uma bancária que, após mais um dia de trabalho, em uma simbólica noite de final de Natal, na qual se encaminhava para encontrar um grupo de amigos, se vê diante de meninos que lhe roubam os pertences. Maria da Graça, acostumada a enxergar o mundo pelos vidros do seu escritório, nesta simbólica noite, se deparou com o outro lado da realidade:

Maria da Graça, a gerente bancária, ainda a sacudir-se, na casa dos seus amigos, sem cartões, sem torta e sem saco, achava que o mundo não era como era, o mundo era sobretudo o que dele é escolhido para ser contado no dia seguinte. E decididamente, ela queria que assim fosse – Que sete miúdos tivessem viajado na sombra do seu casaco, que seis fossem ladrões empedernidos, mas que um deles se mantivesse salvo. Um de entre sete (JORGE, 2014, p. 196).

Último conto da coletânea, “Perfume”, é narrado por um homem adulto que está em um bar e começa a lembrar da sua infância, com cinco anos de idade, quando sua mãe foi embora e seu pai anuncia que ele terá uma babá. O conto é uma viagem por algumas cidades da Europa enquanto acompanhamos o percurso do pai do narrador. E também uma homenagem ao cineasta turco Yilmaz Guney e seu filme “Yol”:

[...] Parto da ideia de que tinha cinco anos, quando ela se casa e a babá chegou. E chegou logo no dia seguinte à visita dos alegres amigos do meu pai. Chegou a horas de testemunhar como haviam deixado garrafas vazias encostadas ao bengaleiro e emborcados sobre o sofá. Ela escorreu-as e arrumou-as dentro de sacos de plástico, como se fosse normal vir encontrar em nossa casa uma desordem daquela natureza. Compreensiva, a babá (JORGE, 2014, p. 198).

Após um intervalo de oito anos, Lúcia Jorge publicou a sua última coletânea de contos: *O Amor em Lobito Bay* (2016), composta por nove contos, “Overbooking”, “O tempo do esplendor”, “Imitação do êxodo”, “Passagem para Marion”, “Um rio chamado Mulher”, “Novo Mundo”, “Dama Polaca voando em limusine preta”, “O poeta inglês” e, ainda, por “O Amor em Lobito Bay” que dá nome ao livro. Estes contos retomam as principais temáticas recorrentes na sua produção tanto romanesca quanto contística. Para Oliveira:

Os contos reunidos nesse título, possuem, como um dos pontos de contato, espaços situados fora de Portugal, passando por territórios como a Angola em meio aos conflitos internos do período pós-colonial e os caminhos percorridos pela literatura de Faulkner em New Orleans. As personagens se encontram em situações em que passam de um estado de tranquilidade à ferocidade ao receberem uma revelação demolidora, ao terem que testar seus próprios limites, ao passarem por uma decepção que se transforma em sabedoria (OLIVEIRA, 2018, p. 140-141).

“O Amor em Lobito Bay” é a história de um professor que é convidado por um grupo de jovens a contar a sua história. Ao assumir a condição de narrador-personagem, o professor conta um episódio da sua infância vivida em Angola, que marca profundamente a sua vida.

Em “Overbooking”, a narrativa gira em torno do assassinato de uma freira que fica impune por mais de vinte anos. Após um longo período do crime e ausência de justiça, o fantasma da freira volta para atormentar os possíveis culpados pelo crime.

Em “Um rio chamado Mulher”, Lídia Jorge retoma o diálogo com outro escritor assim como fez em outros contos, como “A prova dos pássaros”. Neste conto a autora elege o escritor William Faulkner e um personagem do seu livro para a tessitura da sua narrativa.

Em “O poeta inglês”, o enredo gira em torno de um grupo de poetas de diferentes nacionalidades que precisam lidar com o sumiço de um poeta que ganha fama e reconhecimento.

Lídia Jorge é uma escritora que se preocupa com a importância do não esquecer. Para a autora a escrita do seu primeiro romance surgiu da necessidade de se registrar um momento de mudanças importantes para Portugal. Quando escreveu o romance *Os Memoráveis* (2014), afirma que foi escrito para a nova geração que não viveu o 25 de Abril.

No conto “O Amor em Lobito Bay”, temos a temática do conflito de gerações. A narrativa é marcada pela presença de dois narradores: um grupo de meninos e um professor que rememora e narra para os seus alunos a sua infância em Moçambique no final da guerra de independência do país e início da guerra civil, e de como essa experiência se reverbera na sua vida no presente:

[...] a obra de Lídia Jorge transmite uma percepção sensível do tempo, fundada num testemunho lúcido e por vezes melancólico sobre o mundo que a rodeia. A sua escrita problematiza tanto o passado como o presente, mas assume também uma responsabilidade para com o futuro (...). A escritora elabora assim um arquivo literário que cruza o individual e o coletivo, revelando espaços de grande violência física e psicológica, onde encontramos uma constante exigência ética e a necessidade de reinventar a dignidade humana, convidando-nos a reconfigurar o passado e a olhar decisivamente para o futuro (BESSE, 2015, p. 136).

Após esta breve apresentação cronológica das quatro coletâneas de contos de Lídia Jorge, nota-se que os seus contos, assim como os romances, se mostram como arquivo individual e coletivo da contemporaneidade, narrativas marcadas pela mistura de diferentes vozes, por histórias que sugerem mais do que afirmam, dando espaço para que o leitor participe ativamente da ação, pelo recurso da narrativa cinematográfica e pelo uso do recurso da memória para tecer os pequenos mundos que os contos parecem revelar, como pontua Machado (2020, p. 27):

[...] observa-se que Lúcia Jorge promove, por meio de sua escrita, um diálogo com a sociedade, e este nem sempre limitado às questões de Portugal, mas que se realiza em função da seleção temática que as narrativas interpelam. Uma literatura que se configura como flagrantemente do cotidiano, retida numa escrita enigmática porque simbólica, seu texto mais sugere que explicita, promovendo um diálogo intenso com o leitor, porque dele exige uma participação mais ativa no cuidadoso processo de interpretação. O leitor precisa preencher as lacunas que a escrita da contista propositalmente deixa em suspenso, em imprecisão e sugestão por imagens formadas por traços que mais delineiam que presentificam, com um nível de interação com o texto que depende do repertório que o primeiro traz consigo e disponibiliza no ato da leitura.

Nota-se que, desde a sua primeira coletânea *Marido e outros contos* (1997), Lúcia Jorge elege temas que estão voltados para as questões sociais de Portugal até chegar a grandes questões humanas. Mostrando-se sempre consciente do poder humano e social da literatura, a autora faz uso dela para desnudar o presente e apontar caminhos para o futuro, o que inclui pensar a condição feminina.

Em entrevista a Nazaré Torrão, ao se referir aos contos, Lúcia Jorge afirma que: “[...] O conto, por exemplo, aproxima-se da poesia porque apresenta uma grande exigência de condensação. Um conto é bom quando tem uma forte marca poética, tem um enigma que muitas vezes não se descobre, mas incita o leitor a ficar com uma imagem persistente que o desafia” (JORGE, 2020, p. 196).

Partimos agora para a análise dos contos.

4. A FIGURA FEMININA EM LÍDIA JORGE: dominação, sacralidade, resistência

Lídia Jorge, desde a sua aparição no cenário literário português, em 1980, com a publicação de seu romance *O Dia dos Prodígios*, recebido com grande entusiasmo pelos leitores e pela crítica, tem figurado como um dos grandes nomes da literatura portuguesa e do cenário internacional, com sua obra sendo traduzida em vários países e laureada com vários prêmios importantes e suscitado estudos sob temáticas diversas.

Autora inserida no contexto dos que começam a publicar poucos anos após o 25 de Abril de 1974, Lídia Jorge, como ela mesma se intitula, é uma cronista do tempo que passa: “Sentei-me num balcão que dá para o meu próprio país, mas a partir dele tenho observado o mundo e ao mesmo tempo a vida inteira. Sinto-me testemunha do tempo que passa” (JORGE, 2020, p.172). Seja do seu tempo, a contemporaneidade, ou do passado. E como exímia cronista, está atenta ao cotidiano, ao corriqueiro e dele busca as peças que compõem a sua ficção e projeto de escrita, consciente do poder transformador da literatura, mesmo que essas mudanças sejam demoradas, ao assegurar que “a literatura tem um poder, um poder que é lento”.

Na ficção de Lídia Jorge, passado e presente são colocados lado a lado, e este parece se reconhecer naquele, apesar de às vezes as respostas ainda estarem em construção revisitando o passado. Nessa revisitação, nessa escavação são encontradas vozes, às vezes silenciadas pela história ou por outros mecanismos, discursos já consolidados, alguns evanescentes, outros em desconstrução e tece imagens, fotografias, às vezes rasuradas, para construir seus romances, contos, poemas, crônicas, peças de teatro, gêneros pelos quais passeia com maestria.

Nesse universo jorgiano onde muitas personas habitam, em especial, as femininas, passamos agora ao universo dos contos “Marido” e “As três mulheres sagradas”. Assim, escolhemos como objeto da nossa investigação a representação da violência contra a mulher em dois contos da autora, “Marido” e “As três mulheres sagradas”, publicados nas coletâneas *Marido e outros contos* (1997) e *O belo adormecido* (2004), respectivamente. Dois textos aproximados pela temática da violência contra a mulher que os abarca, por meio dos recursos estilísticos empregados pela autora que lança um olhar sobre como se manifesta a dominação sobre o feminino, as bases e discursos que a sustentam e justificam e os possíveis caminhos de se resistir a essa violência.

Pierre Bourdieu, no seu estudo partindo da sociedade Cabila para chegar a outras culturas, que culmina no livro *A dominação masculina* (2020), investiga como a condição feminina é marcada pela violência simbólica, fruto da dominação masculina historicamente construída. Para o autor, a dominação masculina passou a ser vista como normal e naturalizada quando na verdade essa “naturalização” foi historicamente construída. Construção esta na qual os dominantes e os dominados, estes últimos mesmo inconscientes da sua participação como colaboradores no processo de manutenção e perpetuação do poder do dominado sobre eles: “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim serem vistas como naturais.(...)” (BOURDIEU, 2020, p. 64). Essa relação de dominação do dominante sobre o dominado culmina no que o autor define como dominação masculina:

Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última, instância, do sentimento (BOURDIEU, 2020, p.12).

Pierre Bourdieu assenta seu pensamento no campo do simbólico. Ele parte do simbólico para chegar aos mecanismos que na História são utilizados para perpetuar a cultura da dominação como algo natural e aceito pelos dominados. Após apontar como se manifesta a dominação masculina, o autor destaca quais são as principais instituições responsáveis por manter o funcionamento da engrenagem da dominação em pleno funcionamento:

O trabalho de reprodução esteve garantido, até época recente, por três instâncias principais, a Família, a Igreja e a Escola, que, objetivamente orquestradas, tinham em comum o fato de agirem sobre as estruturas inconscientes. É, sem dúvida, à Família que cabe o papel principal na reprodução da dominação e da visão masculinas; é na Família que se impõe a experiência precoce da divisão sexual do trabalho e da representação legítima dessa divisão, garantida pelo direito e inscrita na linguagem. Quanto à Igreja (...) ela inculca (ou inculcava) explicitamente uma moral familiarista, completamente dominada pelos valores patriarcais e principalmente pelo dogma da inata inferioridade das mulheres. Ela age, além disso, de maneira mais indireta, sobre as estruturas históricas do inconsciente, por meio sobretudo da simbologia dos textos sagrados, da liturgia e até do espaço e do tempo religiosos (...) (BOURDIEU, 2020, p. 140-141).

Ao apontar a Família, a Escola e a Igreja como as instituições responsáveis pela manutenção da dominação masculina, Pierre Bourdieu assinala também os mecanismos

que tem sido apontados como uma possibilidade de diminuir o impacto dessas instituições na sociedade e na história, e o consequente poder que adquirem como promulgadoras da dominação masculina, da violência simbólica e da manutenção de uma sociedade patriarcal.

Passemos então a refletir sobre como as ideias de dominação masculina e violência simbólica propostas por Pierre Bourdieu se relacionam com os contos eleitos como *corpus* dessa investigação.

4.1. “Marido”: o jogo entre o poder masculino e a religiosidade

Publicado na primeira coletânea de contos de Lídia Jorge, *Marido e outros contos* (1997), o conto “Marido” vem suscitando diversas leituras desde o período da sua publicação, pela sua potência narrativa e pela temática que aborda.

Com um enredo aparentemente simples, o conto narra o cotidiano da personagem Lúcia, a porteira do prédio que reside com o seu marido, cujo nome é desconhecido, seus vizinhos e seu drama: esperar pelo retorno do marido do trabalho e orar para que não seja violentada por ele. Construído por diferentes vozes, que ora se misturam, ora silenciam, o conto apresenta um jogo de vozes e de poderes que circundam a existência da porteira Lúcia.

Apresentado em forma de oração do início ao fim, a narrativa se inicia com uma oração em que se mesclam a língua portuguesa e a língua latina:

Salve, Regina, mater misericordiae, vita, dulcedo, spes, imensa doçura, salva e vem. Vem e abafa a vida, a roupa, a sala e o fogão, abafa a espera com teu doce bafo. Ampara a vela, acende o fósforo, concentra o ar, protege da aragem a chama da vela até ele vir. Abafa o som, protege o som da ira dos inquilinos até ele tocar (JORGE, 2002, p. 11).

O narrador invoca a oração “Salve Regina” para pedir proteção para Lúcia, apresentando um panorama da realidade da porteira, para, em seguida, a personagem Lúcia pedir pela própria proteção entremeada na voz do narrador, que parece convidá-la para participar do coro da oração a Regina: “ [...] mãe suprema, minha Regina, para que não me deslargues, não desesperes, não me desconfinas” (JORGE, 2002, p. 11).

O narrador inverte uma parte conhecida da oração “bem como agora e na ora da nossa morte” para alertar para o futuro que espera a personagem Lúcia. Se na oração original o alerta da morte é dirigido a todos, aqui, a prece volta-se para a morte específica da mulher, da porteira. E o narrador continua:

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 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 marmitta dentro da pasta e sai, mas só chega às sete. Claro que ele precisa de protecção, antes, depois e durante, porque sempre se está em perigo numa oficina-auto (JORGE, 2002, p.12).

Antes ficasse bambo como os outros. Imaginar a cara do marido sob uma roda em andamento provoca uma angustia vespertina na porteira. **Por isso mesmo ela chama a Regina para lhe tirar a angústia e proteger o marido, antes de a proteger a ela e a casa.** Proteger o trajecto, a porta, a casa, até ele vir e depois de ele vir, às sete. Mas há noites em que o marido não chega às sete, nem às oito, nem às nove. E se não chegar até às dez, ela sabe que não chegará senão de madrugada. E por isso que a hora crucial da vida da porteira acontece entre as cinco e as sete. É dentro desses minutos decisivos da tarde que se dita o dia e a noite da porteira. **A porteira aos cinco para as cinco acende a vela,** põe as mãos pedindo que ele chegue antes do jantar (JORGE, 2002, p. 13 - grifos nossos).

A existência de Lúcia está baseada na existência do seu marido. Sua vida e rotina passam a ser a partir do tempo do marido: o horário que ele sai do trabalho, o tempo gasto no percurso, o horário que ele chega em casa, e inclusive se ele não chegar em casa. Tudo está ligado ao marido. As orações da esposa são feitas primeiro para ele e somente depois para ela. Como em um ritual sagrado. Mas um ritual que por horas parece misturar o sagrado e o profano, como na passagem: “A porteira aos cinco para as cinco acende a vela, põe as mãos pedindo que ele chegue antes do jantar” (JORGE, 2002, p.13), onde o leitor tem uma quebra de expectativa com relação à presença do objeto vela na rotina do casal. Em um momento em que a vela poderia significar um objeto que simbolizasse um momento de alegria do casal, passa a significar um sinal de angústia e pedido por proteção.

Esse papel ambíguo que a vela assume na narrativa aponta a presença do símbolo religioso no cotidiano da porteira, demarcando, por um lado, o espaço que o sagrado ocupa na vida de Lúcia e, por outro, um espaço diferenciado, quando passa a ser empregado em um momento de violência sofrida pela personagem.

A espera angustiada de Lúcia se torna mais intensa quando o marido finalmente chega em casa e começa a chamar pela esposa:

[...] - Lúcia! Ó Lúcia! E o chamamento atravessa as paredes do pequeno décimo, contíguo às chaminés e às antenas, aos escoadinhos da chuva, e se propaga ao interior de todo o prédio, e à varanda onde a porteira na realidade já está escondida, atrás das gaiolas, **e protegida pela mão invisível da Regina**. Com o coração a bater, Rex, Rex. **A porteira escondida atrás do pombal clandestino da varanda, antes da madrugada**. A bater, a bater, o coração descomposto da porteira. **Rex e Regina, venham e salvem a porteira, salvem-na de madrugada**, salvem-na acorada no trono do pombal, com a cabeça sob os panos, no alto do seu mundo. **No alto do grande mundo da madrugada. Salvem-na deste mundo, levem-na no escuro, tratem-na com doçura enquanto se esconde** (JORGE, 2002, p. 14 - grifos nossos).

A palavra “salvar” é repetida nesse trecho quatro vezes, enfatizando a ideia de que a porteira precisa ser salva. “Salvação”, um outro vocábulo que pertence ao campo semântico da cultura cristã, assim como vela também transita entre os campos do sagrado e do profano:

Mater misericordiae, abre as asas, abafa o som do coração da porteira, **apaga da vista do marido dela a luz que possa iluminar o ângulo escuro onde a porteira está escondida**. O marido anda junto do pombal, passa hirto, com as mãos tensas, apalpando o que não vê, não a vê nem lhe toca, passa e vai. Alguma coisa nele chama alto e grita a procura dela. **E a madrugada calada** resplandece de luz frouxa e de doçura, no alto dos prédios (JORGE, 2002, p. 14 - grifos nossos).

A passagem acima é marcada pelo chamamento do marido por Lúcia, pelo narrador que assume a voz de Lúcia para pedir proteção por ela a Regina e pelo narrador que por si próprio também clama pela salvação de Lúcia. Nota-se, portanto, que há um jogo entre os pedidos feitos pelo narrador. Se por um lado ele pede a Regina e Rex que “Salvem-na deste mundo”, o que pode ser entendido como mundo em uma perspectiva cristã, salvar do pecado, salvar Lúcia deste mundo e salvá-la do marido e do casamento:

[...] É com a voz muito doce que a porteira ao cair da noite se põe a chamar a janela pela Regina, cantando como o padre Romão canta para atingir o coração do Rex através da Regina. Pela salvação do mundo. Mas não canta alto como o padre Romão canta, movendo com as mãos a voz do coro. Pelo contrário, ela canta baixo, às vezes só move os lábios à janela para não atrair a ira dos inquilinos. Ainda que saiba que, se cantasse alto, melhor atingiria o ouvido da Regina. Mas não, a porteira aceita que o seu pedido seja cantado baixo. É que o prédio é alto, o barulho da rua, intenso, e mesmo assim, vem logo um recado pedindo que não cante a porteira na varanda (JORGE, 2002, p. 15).

No conto “Marido”, a ideia de salvação do mundo pode ser compreendida sob duas perspectivas. Se por um lado temos a figura do padre Romão que canta pela salvação do mundo, e pode cantar alto, à personagem Lúcia não é permitido este mesmo poder.

A ela cabe somente um canto baixo e silencioso, que não pode incomodar com o seu barulho os vizinhos do prédio: “[...] Ela não vai, por sua causa particular, incomodar tanta gente que logo abriria a janela reclamando o chamamento da porteira ao invocar as roupagens da Regina, doce, dulcedo” (JORGE, 2002, p. 15-16).

Pierre Bourdieu trata ainda das formas como a sociedade patriarcal atribui funções e comportamentos aos homens e às mulheres, sendo os homens associados ao forte, ao viril, ao alto, enquanto às mulheres são atribuídas características relacionadas ao seu contrário, ou seja, ao baixo, ao frágil, ao fraco. À Lúcia, mesmo em um momento que clama por proteção, não lhe cabe ultrapassar os limites que lhe são conferidos.

A violência sofrida por Lúcia e motivo do seu clamor a Regina são compreendidos como uma causa particular e não como um problema social:

[...] A porteira não pode esquecer. 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 (JORGE, 2002, p. 16).

Diante da situação de Lúcia, alguns vizinhos, como o advogado, o médico e a assistente social decidem ajudar a vizinha a se separar do marido. Contudo, tal iniciativa não é bem recebida pela porteira que vê nessa atitude uma tentativa de separá-la do seu cônjuge, figura que estrutura a sua vida:

[...] 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 mostra, ad te clamamos, Rex, Jessus, 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! (JORGE, 2002, p. 17 - grifos nossos).

Lúcia tem total consciência do papel do casamento na sua existência. O sacramento é mais que um homem. Ele está assegurado e legitimado pela família e pela igreja, duas das instituições responsáveis pela transmissão e manutenção dos valores patriarcais, segundo Bourdieu. Na condição de dominada, falta à Lúcia o conhecimento para se libertar dessa condição: “[...] a violência simbólica se institui por intermédio da

adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele. (...)” (BOURDIEU, 2020, p. 64).

Lúcia é doce, contudo perde a doçura quando percebe a possibilidade de se separar do marido. Perder a doçura é perder o seu atributo feminino:

[...] Era, e pôs-se a pensar sentada na cama, diante da vela por acender, que os habitantes daquele prédio de que era porteira lhe estendiam um tapete de negrume e solidão. Pensou como, para além do sacramento, seria triste a vida de porteira sem um marido que viesse da oficina-auto com o seu fato-macaco por tratar (JORGE, 2002, p. 17).

O casamento confere a Lúcia uma condição social:

[...] para quem pediria protecção quando cantasse à janela por *Salve Regina*, a quem pertenceria quando os domingos viessem, e cada mulher saísse com seu homem, se ela nem mais teria o seu. **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 cerimónia. E agora, de repente, um conselho desses. **Pensava a porteira, com a vela apagada, sentada na cama.** Que ideia triste aquela de **a assistente social** dizer que uma mulher é um ser completo. **Diante da vela.** E quem atarrachava as lâmpadas do tecto? Quem tinha força para empurrar os moveis? (...) Quem? Quem? Que papel imprescindível, que pessoa necessária na vida da porteira. Para além do sacramento (JORGE, 2002, p. 18 - grifos nossos).

Lúcia acredita que a sua vida está condicionada à existência do seu marido porque foi criada em uma sociedade orientada com este pensamento desde criança. Sempre viveu acreditando que a sua completude, a sua metade, era um homem, um marido. Quando a assistente social lhe apresenta a possibilidade de que uma mulher é um ser completo, a porteira entra em choque com tudo que acreditara até então. E é diante da vela que começa a pensar. Segundo o *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001),

[...] A vela acesa é como o símbolo da **individação** ao cabo da vida cósmica elementar que nela se vem concentrar. É na lembrança da acolhedora vela simples que devemos reencontrar nossos devaneios de solitário, escreve Bachelard.(...) A essa ideia de unidade, de luz pessoal, Bachelard acrescenta a ideia de verticalidade. A chama da candeia sobre a mesa do solitário, escreve ele, prepara para todos os devaneios da verticalidade. A chama é uma vertical valorosa e frágil. Basta um sopro para perturbá-la, mas ela se reergue. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001, p. 934 - grifo dos autores).

A vela assume no conto o símbolo da transição pela qual passa a personagem: o surgimento de uma nova vida, o renascimento da existência de Lúcia. O apagamento de

uma mentalidade para o florescimento de outra. Temática presente na produção de Lúcia Jorge como um todo:

[...] Quantos mais, naquela paróquia, deixavam que a mulher se entregasse a 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 (JORGE, 2002, p. 19).

Apesar do marido violento, este, particularmente, ainda é tido como uma referência com relação a outros maridos do seu ciclo de convivência:

Vai pedir. E a Regina se ergue, pois, desce sobre a casa, cada dia uma vitória do céu sobre a terra, do espiritual sobre o mundo, a porteira sabe, nunca dará um passo para se separar do marido. Pensando nisso, chega a sentir um sentimento incristão. Apetece-lhe cuspir contra o conluio dessa gente (JORGE, 2002, p. 20).

O casamento e o sentimento cristãos exercem sobre Lúcia um poder muito grande. Ela somente consegue enxergar a sua vida a partir da sua condição de mulher casada. O casamento subtraiu a sua individualidade. Ela não consegue mais pensar em si, somente a partir do matrimônio:

[...] **Esse sentimento diante da vela é tão esclarecido que ela experimenta uma nova coragem. É como se de repente sentisse uma força sobre-humana vir de dentro dela, sem precisar do auxílio da própria Regina.** Está sentada, está esperando, vai ficar assim, cheia de força, sozinha, aguardando às cinco, às seis e às sete. Aguardando às oito e às nove. Ali mesmo. Não fugira para o terraço, não permitirá que ninguém lhe oiça os passos, nem correrá diante dos brados do marido, *Lúcia, ó Lúcia*, aqueles gritos que ele dá, alvoraçando o prédio (JORGE, 2002, p. 20-21 - grifos nossos).

A vela representa elementos cruciais na vida da porteira. Diante da vela, ela tem sopros de coragem e de pensamentos que lhe mostram uma nova realidade. Como é possível observar na passagem acima, a vela dá à porteira a capacidade de esclarecimento das coisas e da realidade. A simbologia cristã no conto ora se afirma, ora se ressignifica:

[...] Como acende o isqueiro, **como os olhos dele brilham sem ruído sob o isqueiro aceso. Lambe os lábios sob a chama, o marido da porteira, sem ruído.** Nem ela produzirá uma única palavra. 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, advogada mostra (JORGE, 2002, p. 23 - grifos nossos).

Esta cena que se aproxima do desfecho da narrativa traz o elemento fogo como central para o clímax. O fogo exerce um poder sobre o marido. Passa a dominar as suas ações. Nesta cena impera o silêncio, e a chama do fogo parece gritar:

[...] Oh, vela! Mater, vita, dulcedo, em silêncio como a noite quer, arde a vela. Deve-se apagar a luz, deixar que a vela brilhe no escuro da noite. Também ele se sente atraído pelo brilho da vela, direita, ateadada. Ele toma a vela, traz a vela, traz a vela do Rex e da Regina até junto da porteira, puxa-lhe a roupa, aproxima a vela da camisa de nylon, com brilho e em silêncio. Ateia. Ateou? Ateou a camisa? (JORGE, 2002, p. 23).

Na citação acima, a palavra “vela” parece substituir a palavra “vita”, da oração em latim:

[...] 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 sobre a porta, mater, vita, ó doçura, ventris tui nobis post hoc exilium, ostendes! Ó clemens, ó pia, advocata, em silêncio, dulcis Virgo Maria! (JORGE, 2002, p. 23-24).

[...] 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 a porta do advogado, das testemunhas e da lei.** A Regina assim quer que fique. Regina acocorada sobre ela, no quinto, de asas abertas sobre o quinto, e o marido no décimo (JORGE, 2002, p. 24 - grifos nossos).

A porteira Lúcia em chamas, em silêncio, para na porta do advogado, figura que representa a justiça e a lei. A lei que não conseguiu proteger Lúcia do marido. Nem o advogado, nem a “advocata” Regina. Enquanto isso o marido permanece no décimo andar. O marido, mesmo tendo cometido um crime, permanece imóvel, parado. Foi Lúcia quem precisou sair. Diante da impotência de Lúcia, cabe somente ao narrador se perguntar: “ Ainda terá a vela?” e clamar à Regina, como costumava fazer a porteira:

[...] Abre as asas, advocata, levanta voo, 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 de silhuetas dos inquilinos lilases e brancos **pela fúria da última doce 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 cabelo, sem pele**, post hoc exilium, ostende (JORGE, 2002, p. 24 - grifos nossos).

Lúcia não conseguiu se separar do marido. Essa separação somente foi alcançada após a sua morte.

Em “ Marido”, Lídia Jorge, pela voz de um narrador onisciente e denunciador, relata o cotidiano de Lúcia, de como a violência que sofria continuamente pelo marido, aliado a um conjunto de fatores, culminou com a sua morte. O conto estaria também sugerindo a morte dos valores e da cultura patriarcal, ainda que incipiente?

4.1.1. Lúcia: uma vela apagada

Em “Marido”, temos uma personagem que faz orações pedindo proteção para se livrar da violência que sofre do seu marido. As orações de Lúcia são feitas de forma gaguejante, em paralelo com a língua latina, o que evidencia o poder que a religião tem sobre sua vida. Neste conto temos um narrador onisciente que, no início do conto, por meio de um jogo com um trecho da oração original da Ave Maria: “Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós pecadores, **agora e na hora da nossa morte**. Ámen.” (grifos nossos), anuncia o final trágico da porteira. Neste conto temos um narrador onisciente e parece ser para Lúcia uma voz que ela não consegue externar, porque lhe falta a linguagem.

A vida de Lúcia é baseada no horário que o marido sai do trabalho até a hora em que ele chega em casa, caso chegue. Os vizinhos de Lúcia tomam consciência da violência que a vizinha está sofrendo e tentam lhe oferecer ajuda. Assim como o marido, esses vizinhos também são inominados, são conhecidos pelas profissões que ocupam: o advogado, a assistente social e o médico, diferente do marido que nunca é identificado pela sua profissão de mecânico. Eles tentam convencer Lúcia a se divorciar, mas ela não aceita. Segundo o advogado, o divórcio é algo fácil, só uma questão de papel, enquanto para a porteira o divórcio significaria o fim da sua existência. Afinal de contas, o que seria dela sem o marido? Não poderia separar o que Deus uniu em sacramento.

Diante da incapacidade de se divorciar, Lúcia continua a fazer aquilo que consegue: orar. E orar diante da vela.

A vela é crucial, pois parece esclarecer as ideias que ela não consegue ter por si só. A vela lhe dá coragem. É diante da vela que ela parece encontrar uma efêmera liberdade:

Lúcia, cujo nome significa luz (do latim lux, lucis), vivia apagada/ exilada, dominada pelos preceitos da religião, e, através da luz da vela, (esta também símbolo do catolicismo), ela encontra luz/salvação (morte). A mesma vela que Lúcia acendia para o Rex e para a Regina, pedindo-lhes proteção, agora a guia/leva/liberta desse mundo (CHAIN, 2019, p. 260-261).

A mesma vela que o seu marido usa para queimá-la. Ao final do conto, Lúcia é incendiada pelo marido e é levada pelo corredor do prédio pelas chamas e sucumbe na porta de número cinco, a porta do advogado, a porta da Lei e da justiça. E assim finalmente consegue se separar do marido, após a purificação pelo fogo e pela morte. Lúcia pelas chamas sai do seu apartamento e vai parar na porta do prédio, enquanto o marido permanece no mesmo lugar. Com este conto Lúcia Jorge propõe uma reflexão

sobre a violência sofrida pelas mulheres. A autora tira de dentro das casas, dos apartamentos, dos locais de trabalho uma violência que é corriqueira, como pontua Dunder:

[...] Lúcia é assim, duplamente oprimida, uma vez que o espaço de moradia da personagem não lhe permite nenhuma espécie de distanciamento em relação ao universo do trabalho. A jornada de Lúcia não tem fim, uma vez que se fundem, em uma mesma representação espacial, as obrigações do emprego e as que a sociedade atribui a uma mulher em seu lar (DUNDER; SILVESTRE, 2022, p. 34).

A violência sofrida por Lúcia é tanto doméstica quanto no ambiente de trabalho.

4.2. “As três mulheres sagradas”: o poder simbólico da resistência

No conto “As três mulheres sagradas”, um narrador onisciente nos conta a história de Vera Brandão, a líder de uma instituição social que prestava assistência social a mulheres vítimas de violência e que também fora vítima de uma forma brutal. A narrativa é iniciada apresentando o leitor à violência sofrida por Vera, por meio de suas memórias dos acontecimentos:

Quando acordou, tudo o que viu foram as suas roupas espalhadas pela areia e o seu próprio corpo amarrado ao poste. Claro que o poste ela não o via porque a sua cabeça estava sujeita a ele, os braços atados atrás das costas, e entre os seus seios, ao fundo deles, como se fossem de outra pessoa, estavam os seus próprios pés (JORGE, 2014, p.133).

Assim ficamos sabendo que Vera Brandão, certo dia, acorda em uma manhã em uma praia amarrada em um poste, em uma cena que lembra a crucificação de Jesus Cristo. Aos poucos a mulher vai se dando conta vagamente do que aconteceu com ela e com suas companheiras Dinah e Julinha:

— e mesmo sem conseguir virar a cabeça, de tal forma o pilar a imobilizava, Vera Brandão começou a chamar pelas companheiras. O instinto da decência e da sobrevivência, unidos num só, dizia isso. Que não se encontrando tão amarradas quanto ela, e ajudadas pelo seu chamamento, talvez as duas pudessem começar a mover-se e a acudir-se umas às outras. Chamou pelos seus nomes, primeiro devagar, depois mais alto. Esperou e nada. Lá estavam as ondas. Ou a sua voz era mais fraca do que ela própria ouvia, ou encontrava-se mais distantes umas das outras do que havia calculado. A verdade é que nenhuma das companheiras lhe enviava qualquer sinal audível (JORGE, 2014, p.134).

Ao lembrar das suas companheiras, Vera inicialmente acredita que as encontraria e as três finalmente poderiam retornar ao trabalho e apagar dos seus registros a história daquela que era uma das responsáveis pela violência que as três amigas sofreram:

[...] Iriam, antes de tudo, começar por expulsar dos arquivos o nome daquela por quem ali estavam, Margarida Maria, a rapariguinha de dezesseis anos de idade com quem haviam deambulado durante três semanas ao longo das praias. Sim, era por causa dessa adolescente grávida que três mulheres inocentes se encontravam naquela situação, e ela pior do que suas amigas, porque estava nua, não sentia o corpo, e amanhecia. Mas acontecia assim porque ela era a líder (JORGE, 2014, p. 135).

Após chamar pelas companheiras e não obter resposta, Vera é encontrada por um grupo de jovens que a libertam do poste onde se encontrava amarrada. É com a chegada dos jovens que ela toma consciência de que suas companheiras Dinah e Julinha não respondiam a seu chamado porque conseguiram se libertar das cordas e fugiram, deixando-a sozinha, sem socorrê-la: “No caso de supor que aquele jovem, que havia falado em deserção das suas companheiras, pudesse alguma vez ter razão, até isso, por absurdo que fosse, até isso teria um sentido” (JORGE, 2014, p. 138). Diante da constatação da situação cruel que havia se passado com Vera, um dos jovens se questiona: “Mas afinal por que fizeram uma selvajaria destas só a si, e não às suas companheiras”? (JORGE, 2014, p. 138). O narrador nos informa que

Também a isso ela não ia responder. Aqueles jovens demonstravam ser pessoas de coração lavado, não mereciam conhecer a vida no seu pior. Aliás, o que a noite anterior havia rasgado na sua confiança em relação ao mundo, por certo aquela manhã iria coser. Não iria dar explicações nenhuma, até pela simples razão de que ainda que quisesse, verdadeiramente, não as teria para dar (JORGE, 2014, p. 139).

Após Vera ser encontrada pelos jovens, é levada para uma clínica para se recuperar, onde passa oito dias. A partir desse momento, passamos a conhecer como e em que circunstâncias a instituição *Flores recolhidas* fora criada:

[...] É verdade que havia angariado uma sede, um espaço respeitável, mas também era verdade que só o conseguira por via do seu nome, seus parentes e amigos. Também em relação ao nome da instituição, ela própria o havia encontrado, folheando ao acaso umas páginas de Rilke, roubando-lhe a expressão *Miúdas flores*, palavras da Quarta Elegia. Mas outros associados haviam considerado que um adjetivo relacionado com miudezas apoucaria a ação que iria decorrer no primeiro andar do número 218 à Rua das Trinas, antigo Palacete dos Ritos, e preferiram mudar para Flores Recolhidas, e ela apenas não se havia oposto. Toda a energia concentrada na preservação da vida desde o seu início. (...) Assim, *Flores recolhidas* fora criada para salvar

peessoas, e ela era apenas mais uma a lutar pela causa, ainda que fosse a líder (JORGE, 2014, p. 140-141).

Vera se inspirou na Quarta Elegia, um dos poemas do livro *Elegias de Duíno* (1923), de Rainer Maria Rilke (1875-1926), uma coletânea de dez poemas composta no período de 1912 a 1922, sendo um dos temas principais do livro o reconhecimento do inumano no humano, a relação do homem com Deus, com a beleza e com a arte. Destacamos algumas estrofes da Quarta Elegia:

[...]

Conhecemos igualmente o florescer e o
murchar.

No entanto, em alguma parte, vagueiam
leões ainda,
alheios ao desamparo enquanto vivem seu
esplendor.

(...)

Nós, porém, quando pensamos totalmente
o Uno,
logo sentimos o lastro do Outro. A hostilidade
aguarda, muito perto. Os amantes
não hesitam, sem cessar,
entre limites – eles que aspiravam refúgio, espaço, busca?
Compõe-se, então, para a fugitiva imagem de um momento,
um fundo de oposição, penosamente, para que
a possamos ver; que clareza se nos proporciona,
a nós que ignoramos o contorno da sensação,
aderidos ao exterior de sua forma
não estejam ao meu lado, nem mulher, nem mesmo
a criança de olhos castanhos e estrábicos –,
ficarei à espera. Sempre há o que ver.

(...)

Quem mostra uma criança tal como é?
Quem a

situa na constelação com a medida da
distância

em suas mãos?
Quem faz sua morte

com pão cinzento que endurece – ou a
abandona
dentro da boca redonda,
como o coração

de uma bela maçã?... Compreendemos

facilmente
os criminosos. Mas isto: conter a morte,

toda a morte, ainda antes da vida,

tão docemente contê-la e não ser
perverso,
isto é inefável.

(RILKE, 1989, p.157)

Nota-se que há uma relação entre a Quarta Elegia, o nome da instituição *Flores Recolhidas*, seu percurso e também pelo caminho da personagem Vera na narrativa, como será notado ao final do conto.

Com o passar dos tempos os associados decidiram que era o momento de expandir os preceitos para além do muro do número 218 das Rua das Trinas a lugares mais selvagens. Uma vez que pairavam ideias que pregavam o contrário das promulgadas por *Flores Recolhidas*, ou seja, de que não se pode determinar ao certo quando se é pessoa, quando se começa a vida. Assim o grupo é dividido para começar a nova empreitada. Mas: “[...] Passada uma semana, as doze companheiras disponíveis estavam reduzidas a nove, e entre elas poder-se-iam estabelecer três grupos distintos (...)” (JORGE, 2014, p.143), no que resultou do grande grupo somente Dinah de Souza e Julinha Moreira.

Descobrimos que a instituição liderada por Vera assistiu várias jovens vítimas de violência: “Até àquele momento, haviam sido salvas para cima de quarenta grávidas, e custava a crer que nenhuma das intérpretes estivesse na disposição de falar” (JORGE, 2014, p.144). Tal fato levou Vera a quase desistir do seu projeto de “salvação das vidas”, momento em que a jovem Margarida chega à instituição:

Mas aquele era o mês de maio, o mês das açucenas, o mês das rosas, o mês de Maria Virgem Mãe, e numa tarde cheia de lindas sombras, e gorjeios de pássaros nas árvores, aparecera à porta do número 218 da Rua das Trinas uma rapariga em condições extraordinárias. Era uma jovem grávida de dezesseis anos, bastante formosa, as feições um pouco diluídas, parecia com a Kate Moss, a quem nunca havia passado pela cabeça desfazer-se da sua criança e vinha procurar *Flores Recolhidas* para fazer face às dificuldades. Quanto à sua história, contava-a em quatro palavras. Havia sido violada cinco meses atrás, durante as férias de Natal, e como nem o pai nem a mãe viviam em casa ia para dois anos, morava completamente sozinha, agora que a vida iria começar a complicar-se, precisava de verdadeira ajuda. Quatro palavras. Pois dizia tudo isso de forma absolutamente sóbria como se tivesse aprendido a arte delicada de resumir assuntos graves. Chamava-se Margarida, conversava pouco, ou quase nada (JORGE, 2014, p.146).

Margarida é o nome de uma flor, tem origem no latim margarita, que significa “pérola”. Antigamente, a margarida era considerada a flor das donzelas, e ainda hoje simboliza a inocência, juventude e simplicidade. Margarida representa por um lado a inocência do nome que carrega e ao mesmo tempo a sua perda, ao ter sido violada aos quinze anos, na simbólica noite de Natal, noite em que se comemora o nascimento de Jesus Cristo na cultura cristã.

Margarida chega a três de agosto na instituição *Flores Recolhidas* e passa a ser a garota propaganda de uma campanha de arrecadação de fundo para a instituição. Assim, até o panfleto que foi criado para divulgar a campanha usava o nome da recém-chegada. Daí então as três companheiras Vera Brandão, Dinah, Julinha Moreira e Margarida partem para as praias do oeste. Vera e suas companheiras passaram três semanas percorrendo as praias à procura de fundo para a instituição. Nota-se uma referência recorrente no conto ao número três, já presente no título e em outras partes, como a data da chegada de Margarida. E também “[...] No espaço de três anos, a casa recolhera e levava a bom parto trinta e nove raparigas em apuros graves, tendo-se salvo em consequência quase outras tantas vidas. (...)” (JORGE, 2014, p. 144).

Ao passarem juntos dumas pessoas que se levantavam das toalhas para as observarem, Julinha Moreira havia agarrado a líder pelo braço, tendo-lhe dito muito comovida: “– ‘Querida Verinha, até parece voltámos às margens do Lago Tiberíades’”. (JORGE, 2014, p. 15). E continuam no seu projeto até que alguns episódios começam a soar estranho. Margarida passa a ser seguida por um jovem. Jovem que, com seu grupo de amigos, mais tarde será responsável por sequestrar Vera e suas outras duas companheiras:

As portas fechavam-se. O carro com os dois namorados arrancava. Margarida partia como tinha chegado ao número 218 da Rua das Trinas, sem nada. Nada nas mãos, nada no saco. Grávida. O que faria uma protetora fria, numa situação dessas? – Uma protetora desse tipo faria cálculos mentais com o tempo, e deixaria o mundo rolar. Era o que estavam a dizer as suas companheiras loiras pintadas, mas não era o que lhe dizia o seu coração esmigalhado. Ela tinha sonhado com uma proteção infinita para aquela rapariga e a rapariga escolhia precisamente o oposto, e a noção aguda de perda do seu projeto para Margarida fazia com que Vera Brandão engatasse em primeira e arrancasse a toda a velocidade atrás do carro onde os dois seguiam (JORGE, 2014, p.167).

e submetê-las a uma “crucificação” em um poste, com o conhecimento de Margarida, que nada faz. Vera constata o fim do seu projeto de “salvação da vida” da pior forma possível, com a anuência daquela para quem o projeto foi sonhado. O conto se encerra constatando o final do projeto de Vera, embora ela continue e resista.

4.2.1. Vera e a verdade encoberta

O nome “Vera” tem origem a partir do latim *verus*, *vera* ou *verum*, que significa “verdadeira”. É pela busca da verdade que ela defende os princípios de *Flores Recolhidas*, desde o seu início quando busca o equilíbrio das ideias que sustentavam a instituição até depois do seu fim.

Vera é aquela que carrega a verdade no nome, mas não possui o verbo, a palavra. Aquela que conheceu o sacrifício de negar a possibilidade de contar, de narrar o que lhe aconteceu. Ela não age por meio da palavra. Ela observa e aponta caminhos. Caminhos para se alcançar a verdade. A verdade encoberta insinua caminhos para revelar-se. Como no trecho da Quarta Elegia do poema de Rilke em que ela se inspirou para nomear a instituição que liderou parece dizer: “ficarei á espera. Sempre há o que ver”. Nem sempre o que dizer.

No entanto, só alguns dias depois conseguira apurar outros movimentos ocorridos durante essa noite, a noite que a fazia duvidar se acaso merecia tanto. O facto de ter ficado no meio de duas fugitivas, uma de cada lado. Na verdade as duas companheiras haviam-se libertado, haviam conseguido viajar numa carrinha de distribuição de pão, e ainda antes de amanhecer, tinham passado no hotel a recolher os seus pertences, tinham pago metade da conta, que estava em nome da líder, haviam tomado o carro de Dinah e haviam partido. Não, as duas companheiras não tinham passado junto dela para desprenderem. Não tinham dito uma única palavra no hotel sobre o seu estado. Não tinham informado a Associação sobre o incidente. E no entanto, lá estava outra vez a certeza absoluta do sentido. Não só estava, como lá está o sentido. Quanto mais acontece, mais ele está. Uma vez encontrado o sentido, o absurdo deixa de ser absurdo, para ser uma dificuldade encontrada na borda do caminho. De facto Vera Brandão não ficou com uma única cicatriz na cara, só no corpo, mas ainda que tivesse ficado, não teria medo das dificuldades. (...) E ela mesma se prepara, sozinha, para atender telefones, receber recados, gerir as compras, escrever artigos, fazer limpeza aos cinco quartos disponíveis de *Flores Recolhidas*, sempre que for preciso (JORGE, 2014, p.174-175).

No final do conto, Vera confirma a suspeita levantada por um dos jovens que a encontrou amarrada no poste: a de que suas duas companheiras se soltaram e fugiram sem socorrê-la. Dinah e Julinha não somente fugiram como bem destaca o narrador; negaram Vera três vezes: não desprenderam a líder, não informaram no hotel e não informaram a associação. Negaram a verdade. Mais uma referência ao número três como já apontada no conto anteriormente.

Vera Brandão, líder de um projeto de salvação da vida, viu o sonho perdendo força à medida que a associação foi diminuindo o número de associados até chegar ao número de doze, de três até se encontrar sozinha. Apesar de toda a adversidade que enfrentou, sendo a maior delas ter sido sequestrada e violentada com a participação de Margarida, ela não desistiu, acreditando em um sentido por trás de tudo que enfrentou: “[...] Vera Brandão bastante surpreendida pela forma como o seu espírito não se submetia, e no entanto o seu corpo acabava por cumprir tudo quanto aqueles rapazes exigiam” (JORGE, 2014, p. 170).

4.3. “Marido” e “As três mulheres sagradas”: interseções

Nos contos “Marido” e “As três mulheres sagradas”, a violência contra a mulher está presente de várias formas, e uma delas é sobre o corpo. A personagem Lúcia é queimada pelo seu marido inominado, enquanto as personagens Dinah, Julinha e Vera Brandão são amarradas em um poste, agredidas e têm as suas roupas rasgadas. A personagem Margarida Maria foi violentada aos quinze anos e engravida. Temos, portanto, um ciclo repetitivo de violências presente tanto no espaço público quanto no privado:

Nos dois contos, o sentido do privado é superior ao do público. A mulher pode ser violentada, ter seu corpo corrompido, mas o último ‘desejo’, nos dois contos, é o silêncio. Embora o narrador de ‘Marido’ relate detalhadamente o que aconteceu no corpo de Lúcia, se cala diante dos motivos que resultaram na morte, assim como em ‘As três mulheres sagradas’. O narrador se recusa a testemunhar o horror e também silencia. Como Lúcia, Vera Brandão não fala. Ouve, passivamente, os comentários dos jovens e toma conhecimento de que o corpo, que já não sentia por estar demasiadamente dolorido, devia impressionar o grupo, que rapidamente recolhia as roupas espalhadas na areia e procurava reverter a situação da mulher que estava ‘mais gelada que um peixe’ (VASCONCELOS, 2017, p. 51).

Ao eleger o silêncio como recurso estilístico para falar da violência acometida pelas mulheres a quem não é dada a possibilidade de voz, os contos têm na temática abordada e no conteúdo o mecanismo de denúncia. A violência está na linguagem que narra sobre a violência: “[...] Toda a narrativa é interceptada pelo silêncio devastador de Margarida, que aparece misteriosamente na associação e resolve participar do projeto de arrecadação com as colegas de Vera Brandão, mas que não fala” (VASCONCELOS, 2017, p. 52). E também pelo silêncio de Lúcia que não fala, somente ora, uma oração certamente decorada, não uma fala construída por ela:

[...] Incapazes de criar, porque são interrompidas de diferentes maneiras, Lúcia morre para conquistar a vida. Vera, por outro lado, emudece para continuar a viver e a salvar outras mulheres. Ambas denunciam, pela falta, a violência que sempre existiu pautada em muitos aspectos, como na distinção entre os corpos. Para enfatizar o silenciamento dos textos, a escritora recorre a uma estratégia inversa: frases curtas, palavras repetidas, como ‘ruído’, ‘silêncio’, ‘abafar’, em ‘Marido’ ou ‘sentido’, ‘busca’, em ‘As três mulheres sagradas’. No lugar de dar a voz, critica a ausência dela diante do absurdo que é a vida diária e privada das mulheres. Cria uma rede solidária de falas silenciosas (VASCONCELOS, 2017, p. 54).

Arelada à violência contra os corpos nos dois contos, há também uma evidente crítica aos modos como o Estado tem lidado para enfrentar a questão. No conto “Marido”, essa ineficiência pode ser notada na presença da figura do advogado e da assistente social. Aquele, o representante da lei, trata a questão da violência sofrida pela porteira do prédio onde ele mora como uma mera questão de papéis, banalizando uma questão complexa, entrelaçada por questões de ordem diversa. A atitude daquele que representa a lei parece sugerir também a inabilidade do Estado para lidar com o problema da violência contra as mulheres.

No conto “As três mulheres sagradas”, também há uma crítica ao real papel das instituições ao lidar com a violência sofrida pelas mulheres. Neste conto, em especial, a violência sofrida pelas jovens que iriam procurar ajuda na instituição *Flores Recolhidas*:

O pior de tudo fora uma delas que havia confessado aos gritos ter acabado de enjeitar a filha, acusando *Flores Recolhidas* de lha ter feito conservar a força, alterando por completo a verdade dos factos, garantindo que na Associação a haviam ameaçado de denúncia a polícia. Finalmente estava feliz porque alguém a tinha levado (JORGE, 2014, p. 145).

Nota-se também nos dois contos a presença de elementos da cultura cristã como marcantes para orientar o pensamento e comportamento das personagens, como a oração proferida pela personagem Lúcia. Ao mesmo tempo que temos outros símbolos que

remetem a essa mesma cultura, a vela, por exemplo, funcionando como um elo de libertação da situação de opressão vivida pela personagem. No conto “As três mulheres sagradas”, há a evocação da imagem da cruz e da crucificação.

Ao problematizar a relação entre a palavra e a imagem, Octavio Paz (1976) faz uma distinção entre ambas, assinalando que a imagem tem o poder de comunicar por si e somente si. Uma imagem não tem o poder de comunicar por outra, seu significado não pode ser substituído, atributo que é próprio das palavras: “ [...] podemos dizer de muitas maneiras a ideia mais simples. Ou mudar as palavras de um texto ou de uma frase sem alterar gravemente o sentido. Ou explicar uma sentença por outra. Nada disso é possível com a imagem. (...)” (PAZ, 1976, p. 48).

Ao eleger imagens como as presentes nos contos “Marido” e “As três mulheres sagradas”, Lúcia Jorge evoca o poder dessas imagens para refletir sobre sua influência para indagar alguns valores sobre a condição feminina, construídos e são perpetuados, e busca ressignificá-los.

Verifica-se que, nos dois contos analisados, a influência da cultura cristã no pensamento e comportamento das personagens passa por um período de transição e ressignificação de alguns valores, ainda que estas transformações sejam lentas e insurgentes.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lídia Jorge possui uma significativa produção que a coloca como importante autora da ficção portuguesa contemporânea e mundial. Embora menos conhecida pelos seus contos, possui quatro coletâneas que demonstram a qualidade já renomada da sua produção contística.

Nos romances ou nos contos, a sua escrita contempla temas como a identidade portuguesa, as consequências das transformações sofridas por Portugal no último século, passando pelo período de transição do rural para o urbano, o 25 de abril, pelo período das guerras coloniais e, sobretudo, pelo cotidiano. Momentos históricos em que a autora busca matéria para criar suas personas. Como pontua Trilho, Lídia Jorge “[...] vai através de uma perspectiva ficcionada, reproduzindo a realidade do seu tempo ou de outro qualquer tempo real sobre o qual tece as suas narrativas, recorrendo às personagens como forma de apresentar a recriação das pessoas reais, das mentalidades reais, das vivências reais” (TRILHO, 2016, p. 79).

Na história busca aqueles que estão no mais simples cotidiano para trazê-los para o centro das suas narrativas a fim de mostrar que a história também é feita daqueles que estão à margem, que a autora traz para o primeiro plano, insinuando suas existências.

No palco da ficção da autora, o feminino ganha espaço privilegiado de encenação. Longe de heroínas, temos figuras comuns que vivem no mais trivial cotidiano. Cotidiano que a autora escava para mostrar as teias que o sustentam. É nesse emaranhado que a temática da violência contra a mulher surge como parte do corriqueiro.

Diante da constatação da presença da violência contra a mulher como temática presente na ficção de Lídia Jorge, este estudo buscou investigar como ela se manifesta na sua produção contística. Assim, elegemos como *corpus* da pesquisa os contos “Marido”, presente no seu primeiro livro de contos *Marido e outros contos* (1997) e pelo conto “As três mulheres sagradas”, inserido na sua segunda coletânea *O belo adormecido* (2004).

Em “Marido”, o feminino se descortina pela personagem Lúcia, inicialmente, nomeada no conto como a porteira, uma mulher marcada pela violência sofrida pelo marido inominado, que somente pela função social que ocupa, define a existência da esposa, ou seja, vive como a sombra do marido. O cotidiano de Lúcia é marcado por orações à Regina, a quem pede por proteção incessantemente. A existência da personagem é marcada pela ausência de voz, e no conto esta ausência é acentuada na

própria forma do texto, por meio da retenção do modo de narrar. À Lúcia cabe somente ao narrador o papel de falar por ela. Uma vida marcada pela ausência de voz culmina com o assassinato efetuado pelo marido, que a queima com a mesma vela que ela acendia para fazer as orações pedindo proteção. É somente pela morte que Lúcia encontra salvação. Salvação que não encontra em vida, mesmo clamando incessantemente a Regina.

Com o conto “Marido”, Lúcia Jorge constrói uma narrativa que demonstra como os valores de uma sociedade patriarcal, construída historicamente, perpetuou e naturalizou a violência contra as mulheres, sustentada por uma violência que se inicia de forma simbólica para se materializar na violência física.

Já no conto “As três mulheres sagradas”, temos a representação da figura feminina nas personagens Vera Brandão, Julinha Moreira, Dinah de Sousa e Margarida Maria. A primeira é líder de um projeto social que tinha como princípio a salvação da vida. Em tal projeto Margarida Maria foi recebida e assistida, o que não impediu que participasse de um plano de sequestro que Vera sofre, sobretudo porque era a líder do grupo.

Dois contos que abordam a temática da violência contra a mulher nas suas mais variadas manifestações, mas é na violência física que encontra seu ápice, na violência sobre os corpos femininos. Lúcia é incendiada pelo marido, Vera Brandão é pisada, humilhada e amarrada a um poste e Margarida é abusada e engravida.

Com estas duas narrativas Lúcia Jorge aborda a violência como temática e aponta para uma estética da violência que se manifesta, dentre outras formas, na impossibilidade do narrar que nos contos se manifestam pelo silenciamento de Lúcia, de Vera e de Margarida. É pelas estratégias textuais empregadas pela autora que a violência se torna tema e forma nas narrativas curtas. A linguagem da violência que se constrói no processo da enunciação.

Uma violência que está presente no espaço público e privado, mostrando que não há lugar seguro para as mulheres. Com estes dois contos Lúcia Jorge promove uma reflexão sobre como se estruturam os mecanismos de dominação do masculino sobre o feminino que é um dos pilares de manutenção da violência, assim como uma cultura que sustenta pensamentos e valores da dominação foi sendo naturalizada.

Nos dois contos, apesar de viverem sufocadas pela violência que as emudece, ambas as protagonistas encontram meios de resistir, mesmo que silenciosamente. Em entrevista a Dunder (2012), Lúcia Jorge afirma que as suas personagens não são figuras de ação, mas figuras do olhar. Lúcia e Vera não agem pelas palavras, porque estas ainda não lhes foram dadas, mas as buscam desesperadamente. São personagens que não agem

pela palavra, mas ao serem eleitas por Lídia Jorge como protagonistas de sua ficção, a autora coloca o poder e o direito à palavra como um dos mecanismos para conquista da emancipação, da liberdade e da autonomia das mulheres em diferentes tempos e culturas.

Ao trazer a violência contra as mulheres para a sua ficção, Lídia Jorge propõe uma reflexão sobre a temática e aponta para a necessidade de enfrentá-la não somente como uma problemática do seu país, mas sobretudo como uma questão humana.

REFERÊNCIAS

ABREU, Ari Francisco de. **Estratégias textuais em *Marido e outros contos*, de Lília Jorge**. 2010. 78 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. **O que o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Editora de Unochapecó, 2009.

ARRUDA, Angela Maria Pelizer de. Cultura e Literatura contemporânea: algumas abordagens do pós- moderno. **Revista Estação Literária**, volume 9, Londrina, p. 220-237, Jun2012. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas//uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/25695> Acesso em: 24/02/2021

BANDEIRA, Lourdes Maria; MAGALLHÃES, Maria José. A transversalidade dos crimes de feminicídio/femicídio no Brasil e em Portugal. **Revista da Defensoria Publica do Distrito Federal**, Brasília, v.1, n.1, 2019, p. 29/56.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. 5. ed., Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. v. 1.

BESSE, Maria Graciete. Lília Jorge e a paixão do arquivo: a metamorfose das “migalhas do real”. **Colóquio/Letras**, n. 189, Maio/Agosto 2015, p. 130- 137.

_____. Desafios do contemporâneo na ficção de Lília Jorge. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 39, n.61, p. 117-129, 2019. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/15698> Acesso em: 28/02/2021.

BORDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2020.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas, volume 2**. São Paulo: Globo, 2000.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRIDI, Marlise Vaz. (Org.). JORGE, Lília. **Antologia de contos**. São Paulo: Leya, 2014.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. **História da literatura: síntese da cultura**. 2. ed. Portugal:Europália, 1991. Disponível em: <https://www.instituto-camoes.pt/component/finder/search?q=hist%C3%B3ria+da+literatura+maria+leonor+carvalh%C3%A3o+buescu&Search> = Acesso em: 19/03/2021

CABRAL, Mónica Serpa. O estudo do conto em Portugal: do século XVII à atualidade. **Revista Máthesis** 22, 2013, p. 159-177. Disponível em: http://z3950.crb.ucp.pt/Biblioteca/mathesis/Mat22/Mathesis22_159.pdf .Acesso em 05/05/2021

CÂMARA, Ana Patrícia Marcelino Infante da. **Da nação para o mundo: novos caminhos da literatura portuguesa**. 2019. 317 p Tese (Doutorado em Estudos de Literatura e Cultura) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2019.

CASTRO, Ana Maria Vasconcelos Martins de. A busca da linguagem na mudez dos incêndios em Lídia Jorge e Clarice Lispector. **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Vol.5,nº 10, Abril de 2013. P. 101-116

CASTRO, André Giovane de; Nielsson, Joice Graciele. Emancipação feminina e direitos humanos em Marido, de Lídia Jorge. Anamorphosis **Revista Internacional de Direito e Literatura**. v.6, n.1, Jan-Jun 2020, p. 219-245. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7490770>. Acesso em: 13/01/2021

CHAIN, Soraya Paiva. Salve Regina (Latim) no conto “Marido”, de Lídia Jorge: ressignificações. **Unioeste** / Cascavel – p. 245-265, vol.15. nº 25- 2019. Acesso em maio de 2021

CHEVALIER, Jean-Claude; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 16 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. 995 p.

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais**. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

COELHO, Nelly Novaes. O discurso-em-crise na literatura feminina portuguesa. **Revista Via Atlântica**, n.2. jul.1999. Disponível: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/48738>. Acesso em: 13/05/2021

COELHO, Paula Mendes. **Bernard Giraudeau, João de Melo e Lúcia Jorge**: contos com mar em fundo. p. 93-111. In: BLAYER, Irene Maria F; FAGUNDES, Francisco Cota (orgs.). *Narrativas em metamorfose: abordagens interdisciplinares*. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2009.

COQUEIRO, Wilma dos Santos; ZUKOSKI, Ana Maria Soares. O fantasma da gaja denuncia: aspectos da violência contra a mulher em overbooking, de Lúcia Jorge. **Revista Humanidades e Inovação**. v.7, n.3-2020, p.215-224.

CORTÁZAR, Júlio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 227-237.

COSTA, Veronica Prudente; WANKLER, Cátia Monteiro. Branca de neve, de Lúcia Jorge: mulheres e princesas. **Revista do NEPA/UFF**, Niterói, n.26, p.43-56, jan-jun 2021 (acesso em 26 /10/2021).

DUNDER, Mauro. Entrevista com Lúcia Jorge: “a literatura tem um poder lento, mas é um poder seguro”. **Revista Desassossego** 8, Dezembro 2012, p. 192-207.

DUNDER, Mauro; SILVESTRE, Marcela Cucci. Entre finais de séculos: a condição feminina e sua representação ficcional em Kate Chopin e Lúcia Jorge. **Revista do Centro de Letras e Comunicação, Caderno de Letras**, Pelotas, n.42, jan-abril 2022, pp.29-40 (acesso em 07/06/2022.)

FACCIN, Fernanda Pina dos Reis. “O que é contemporâneo?” Na produção de Marina Colasanti. **Anais do SILEL**, v.3, n.1, Uberlândia, EDUFU, 2013. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_2261.pdf
Acesso: 22/03/2021

FEITOSA, Márcia Manir Miguel. Lúcia Jorge e a dimensão simbólica em “A instrumentalina”: espaço, memória, opressão. In: MENDES, Algemira de Macêdo; Silva, Fabio Mario da; Barroca, Iara Christina Silva (orgs.) **Literatura e resistência: corporeidade, gênero e decolonialidade**. Teresina: Avant Garde Edições, 2020.

FERREIRA, Luciana Genevan da Silva Dias; GONÇALVES, Emânia Aparecida Rodrigues; SILVA, Maria Andréia de Paula. Escritas de autoria feminina: contos assinalados pelo não-dito. **Revista Ipotesi**, Juiz de Fora, v.23, n.1, 2019, p. 113-120. Disponível: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/29013> . Acesso em: 14/03/2021.

FIGUEREIDO, Mônica. Lídia Jorge: a trapaça do feminino. **Revista Nau Literária**. Vol.13 N. 02/2017. Literatura e confinamento. p. 185-195. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/76417> Acesso em 05/05/2021.

FONSECA, Márcio Alves da. **Michel Foucault e a constituição do sujeito**. São Paulo: EDUC, 2003.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

_____. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FUKS, Rebeca. A intertextualidade e o dialogismo presentes no conto Branca de neve, de Lídia Jorge. **Revista do Curso de Letras da UNIABEU**, Niteroi, v.3, número 1 A, Jan.-Abr.2012.

GODÊNCIO, Elisangela Fátima Nogueira. **De bordadeira a escritora: a construção da identidade feminina nos quatro primeiros romances de Lídia Jorge**. 2015. 206 p. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2015.

GONÇALVES, Artur Henrique Ribeiro. **Lídia Jorge, quando os contos breves fazem os sonhos longos...**p. 55-69 In: GONÇALVES, Artur Henrique Ribeiro; OREGA, Maria Isabel. (orgs.) Transformações, perenidades, inovações. Universidade do Algarve, 2018.

GROSS, Eduardo; PEREZ, Juliana Pasquarelli (orgs.) **Literatura e sagrado**. São Paulo: FFLCH/USP, 2019.

JOLLES, André. **Formas simples**. Paris: Larouse, 1972.

JORGE, Lídia. **Entrevista concedida a Marlisi Vaz Bridi**. 24 de janeiro de 1984 em Lisboa.

_____. Escrita e emancipação. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. n.º 18/19/20, Fevereiro de 1986.

_____. Entrevista de Lídia Jorge a Nazaré Torrão. **Revista Língua-lugar**, n.01, junho 2020. Acesso em 07/06/2020

_____. **Marido e outros contos**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

_____. **O belo adormecido**. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

_____. **A manta do soldado**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **O vento assobiando nas gruas**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. **Combateremos a sombra**. São Paulo: Leya, 2014.

_____. **A noite das mulheres cantoras**. São Paulo; Leya, 2012.

LEVÉCOT, Agnes. Lídia Jorge: uma escritora guardiã da profundidade do tempo. **Colóquio/Letras**, n. 189, Maio/Agosto 2015, p. 138- 145.

LOURENÇO, Eduardo. Literatura e Revolução. **Colóquio/ Letras**, n.78, Março de 1984, p. 07-16.

MACHADO, Eliane Aparecida. **Entre tensão e fruição**: estado de imanência nos contos de Lídia Jorge. 2020. 131 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2020.

MADEIRA, Carlos Eduardo Louzada. Entre a literatura e a história: a narrativa pós-moderna em José Saramago. **Revista Escritos**, ano 7, n.7, 2013. Disponível em: <http://escritos.rb.gov.br/numero07/artigo03.php> Acesso em: 02/03/2021

MAGALHÃES JUNIOR, R. **A arte do conto**. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MELLO, Ludmila Giovanna Ribeiro de. A literatura feminina portuguesa contemporânea: Lídia Jorge e Teolinda Gersão. **Revista Navegações**.v.5, n.2, p.234-237, jul-dez, 2012.

MENDES, Algemira de Macêdo; Silva, Fabio Mario da; Barroca, Iara Christina Silva (orgs.) **Literatura e resistência**: corporeidade, gênero e decolonialidade. Teresina: Avant Garde Edições, 2020.

MOISÉS, Massaud. **Presença da Literatura Portuguesa**. Vol. V, 4. ed São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

_____. **A literatura portuguesa através dos textos**. 23. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

____. **A criação literária**: introdução à problemática da literatura. 5. Ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

MUZI, Joyce Luciane Correia; SANTOS, Estela Pereira dos; TOFANELO, Gabriela Fonseca. (Org.) **Faces da violência contra a mulher na literatura contemporânea de autoria feminina**. Catu: Bordô-Grená, 2021.

OLIVEIRA, Marcos Vinicius Ferreira de. Marido, de Lúcia Jorge: a percepção subjetiva do Estado Novo. **Revista do CESP**, Belo Horizonte, v.39, n. 61, p. 101-115, 2019.

Disponível em:
<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/viewFile/15391/112561253>

4 Acesso em: 08/02/2021

OLIVEIRA, Ágata Cristina da Silva. O narrador e a confissão: uma análise comparativa dos contos “O último”, de Eric Nepomuceno, e “Overbooking”, de Lúcia Jorge. **Revista Litterata, Ilheús**, vol.10/jan-jun 2020, pp.64-79 acesso em 11/06/2022.

____. “ Mas eu tenho uma coisa má para contar”: crime e castigo no conto” Overbooking”, de Lúcia Jorge. **Revista de Letras Juçara**, Caxias-Maranhão, v.02, nº 01, p.140-152, jul.2018.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RILKE, Rainer Maria. **Soneto a Orfeu; Elegias de Duíno**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1989.

TAVARES, Maria Manuela Paiva Fernandes. **Feminismos em Portugal (1947-2007)**. 2008. 636 p (Doutoramento em Estudos sobre as Mulheres) - Universidade Aberta, Lisboa, 2008.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. Entre o ser e o estar: o feminino no literário. **Revista de Filosofia**, Guarapuava, n. 25, p. 81-102, 2009. Disponível em:
<https://revistas.unicentro.br/index.php/guaiaraca/article/view/1125> Acesso em: 08/02/2021.

TORRÃO, Nazaré. Mulher, poder e palavra. **Revista Língua-Lugar**, n.04, dezembro de 2021. Acesso em 06/06/2022.

TRILHO, Maria de Lurdes Mota Pires de Aguiar. **O Feminino na obra na narrativa de Lúcia Jorge**. Tese (Doutoramento em Estudos Portugueses) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2016.

SALEMA, Álvaro. **Antologia do conto Português contemporâneo**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis: Vozes, 2015.

SEIXO, Maria Alzira. Ficção. **Colóquio/ Letras**, n.78, Março de 1984, p. 30-42

SILVA, Alba Valéria Niza; SOUSA, Marcio Jean Fialho. Seta despedida não volta ao arco: uma leitura de contos portugueses. **Revista Moinhos**, Tangará da Serra, vol. 7, 2019, p. 18-26. Disponível

em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/moinhos/article/view/4101>

Acesso em: 13/01/2021.

SILVA, Gabriela. A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita.

Revista Desassossego, n.16, Dez. 2016, p. 6-21. Acesso em: 27/02/2021

SILVA, Rosângela Guedelha da. **Horizontes do envelhecer**: a geograficidade na obra *Prantos, amores e outros desvarios*, de Teolinda Gersão. 2019. 146 p. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2019.

VASCONCELOS, Viviane. O discurso interrompido e a perversa destruição dos corpos: uma breve análise de dois contos de Lúcia Jorge. **Revista NEPA/UFF**, Niterói, v.9, n.18,

p. 45-55, 2017. Disponível em:

<https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29920> Acesso em: 13/01/2021

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Angela Mastreta e o conto latino-americano: algumas considerações. . In: MENDES, Algemira de Macêdo; Silva, Fabio Mario da; Barroca, Iara Christina Silva (orgs.) **Literatura e resistência**: corporeidade, gênero e decolonialidade. Teresina: Avant Garde Edições, 2020.