

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

ENTRE TENSÃO E FRUIÇÃO: ESTADO DE IMANÊNCIA NOS CONTOS DE LÍDIA JORGE

Eliane Aparecida Machado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie para obtenção de título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Aurora Gedra Ruiz Alvarez

São Paulo

2020

M149e Machado, Eliane Aparecida.
Entre tensão e fruição: estado de imanência nos contos de Lídia Jorge / Eliane Aparecida Machado.
131 f. : il. ; 30 cm

Doutorado (Tese em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2020.
Orientadora: Aurora Gedra Ruiz Alvarez.
Referências bibliográficas: f. 122-128.

1. Literatura portuguesa. 2. Contos. 3. Pós-Modernidade. 4. Imanência e Fruição. I. Alvarez, Aurora Gedra Ruiz, *orientadora*. II. Título.

CDD 869.31

Folha de Identificação da Agência de Financiamento

Autor: Eliane Aparecida Machado

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras

Título do Trabalho: Tensão e fruição: estado de imanência nos contos de Lídia Jorge

O presente trabalho foi realizado com o apoio de ¹:

- CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
- Instituto Presbiteriano Mackenzie/Isenção integral de Mensalidades e Taxas
- MACKPESQUISA - Fundo Mackenzie de Pesquisa
- Empresa/Indústria:
- Outro:

¹ **Observação:** caso tenha usufruído mais de um apoio ou benefício, selecione-os.

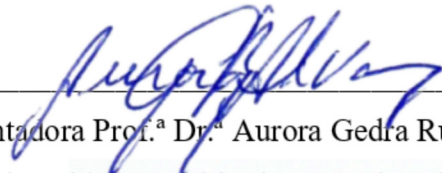
ELIANE APARECIDA MACHADO

ENTRE TENSÃO E FRUIÇÃO:
ESTADO DE IMANÊNCIA NOS CONTOS DE LÍDIA JORGE


Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Presbiteriana
Mackenzie, como requisito parcial à obtenção de
título de Doutor em Letras.

Aprovada em 08 de dezembro de 2020.

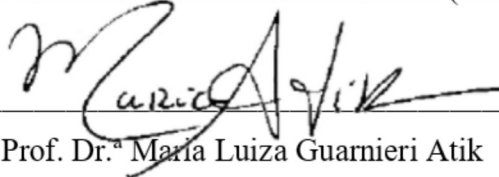
BANCA EXAMINADORA



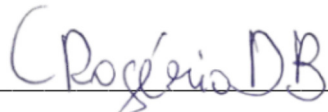
Orientadora Prof.^a Dr.^a Aurora Gedra Ruiz Alvarez
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)



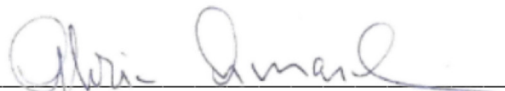
Prof.^a Dr.^a Cristine Fickelscherer de Mattos
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)



Prof. Dr.^a Maria Luiza Guarnieri Atik
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)



Prof. Dr. Carlos Rogério Duarte Barreiros
Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU)



Prof. Dr.^a Glória Carneiro do Amaral
Universidade de São Paulo (USP)

Sobre as ondas do mar, sobre as águas na areia,
Minha força é do mar, minha mãe é sereia.

Domínio popular

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Professora Doutora Aurora Gedra Ruiz Alvarez, estimada orientadora, cuja acolhida, sempre tão respeitosa, generosamente mostrou-me os caminhos.

Aos Professores da Banca de Qualificação, com suas sugestões tão valiosas e enriquecedoras, não somente para a elaboração de minha tese, mas também para minha formação acadêmica.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação cujos cursos frequentei, tão importantes para a minha formação acadêmica e intelectual, e sempre tão generosos ao compartilharem conhecimentos e vivências: Doutora Maria Helena de Moura Neves, Doutora Diana Luz Pessoa de Barros, Doutora Maria Lúcia Marcondes Carvalho Vasconcelos, Doutora Aurora Gedra Ruiz Alvarez, Doutora Regina Helena Pires de Brito, Doutora Glória Carneiro do Amaral, Doutora Vera Lúcia Harabagi Hanna, Doutora Maria Luiza Guarnieri Atik, Doutor José Gaston Hilgert, Doutora Marisa Philbert Lajolo, Doutora Ana Lúcia Trevisan, Doutor João Cesário Leonel Ferreira.

À Universidade Presbiteriana Mackenzie ao incentivo à pesquisa, ao apoio constante à formação e ao desenvolvimento do indivíduo, na sua plenitude como ser e na sua dignidade humana.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) à concessão da bolsa de doutorado e pelo apoio financeiro à realização desta pesquisa.¹

Aos amigos que tive o prazer de conhecer durante os cursos do Programa de Pós-Graduação, companheiros de aula e novos parceiros acadêmicos.

Aos amigos, aqueles mais distanciados do meio acadêmico, mas sempre tão próximos, tão presentes e tão importantes durante esta fase da minha vida.

A todos os profissionais da Universidade Presbiteriana Mackenzie que, de alguma forma, estiveram ao meu lado e que tornaram mais leve este meu percurso, enquanto estudava, pesquisava e escrevia.

¹ "O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001".

RESUMO

Lídia Jorge, escritora portuguesa contemporânea, já tem seus romances prestigiados há algum tempo por um vasto público, assim como pelos reconhecidos “especialistas literários”, os críticos e os historiadores da literatura. Esta tese, no entanto, dedica-se a um estudo voltado para os contos, e mais especificamente, aqueles publicados em coletâneas entre 1997 e 2016, como *Marido e outros contos* (1997), *O belo adormecido* (2004), *Praça de Londres* (2008) e *O amor em Lobito Bay* (2016). Dada a mencionada relevância da escritora, justifica-se o interesse em conhecer se ela também se ocupa, nas narrativas curtas, de temáticas relacionadas às questões sociais e como estas são tratadas no gênero conto. Nessa direção de pensamento, o objetivo desta investigação propõe analisar as obras selecionadas da contista que compõem o *corpus* desta pesquisa a fim de documentar a constituição textual e a significação de seus contos. Esta investigação parte da hipótese de que Lídia Jorge, a fim de projetar de seus contos um universo ficcional tão próximo do real, e assim afirmar seu compromisso ético como escritora e seu papel social como artista engajada, promove uma escrita que se constrói por meio de um jogo entre tensão e fruição. No âmago de sua escrita, entre o tensionar e o fruir provocado e estimulado pelo texto, Lídia Jorge retém em seus contos o sentido de imanência da vida, e que é percebido pelo leitor como um estado de potência, uma força vital que delinea o real sem o presentificar, uma insinuação de realidade que surge da interação entre universos que atuam nesse processo de escritura literária. Como embasamento teórico, esta tese apoia-se em três questões fundamentais: o conceito de “Plano de Imanência”, proposto pelo filósofo Gilles Deleuze; a apreciação da ideia de “Fruição Literária” como um processo decorrente de “Atos de significação” e “Atos de cultura” e que permeiam a experiência do leitor com o texto, conforme analisa Jerome Bruner, e a dinâmica interativa entre os atores que se anunciam na escritura literária decorrentes desse processo, a partir dos postulados de especialistas em literatura; e, as convenções literárias em contexto contemporâneo à publicação do *corpus*, propostas por Douwe Fokkema, Linda Hutcheon, Stuart Hall, assim como as vozes de outros estudiosos do discurso literário na Pós-Modernidade.

Palavras-chave: Literatura portuguesa. Contos. Pós-Modernidade. Imanência e Fruição.

ABSTRACT

Lídia Jorge, a contemporary Portuguese writer, has had her novels distinguished for some time by a wide audience, as well as by the recognized “literary experts”, critics and historians of literature. This thesis, however, is dedicated to a study focused on short story, and more specifically, those published in collections between 1997 and 2016, such as *Marido e outros contos* (1997), *O belo adormecido* (2004), *Praça de Londres* (2008) and *O amor em Lobito Bay* (2016). Given the aforementioned relevance of the writer, the interest in knowing whether she also deals, in short narratives, with themes related to social issues and how they are treated in the short story genre is justified. In this way, the objective of this investigation proposes to analyze the selected works of the writer that make up the *corpus* of this research in order to document the textual constitution and the meaning of her stories. This investigation starts from the hypothesis that Lídia Jorge, in order to project from her stories a fictional universe so close to the real, and thus affirm her ethical commitment as a writer and her social role as an engaged artist, promotes a writing that is built through a situation between tension and fruition. At the heart of her writing, between the tension and the enjoyment provoked and stimulated by the text, Lídia Jorge retains in her stories the sense of immanence of life, and which is perceived by the reader as a state of power, a vital force that outlines the real without making it present, a hint of reality that arises from the interaction between universes that operate in this process of literary writing. As a theoretical basis, this thesis is based on three fundamental questions: the concept of “Plan of Immanence”, proposed by the philosopher Gilles Deleuze; the appreciation of the idea of “Literary Fruition” as a process resulting from “Acts of meaning” and “Acts of culture” and that permeate the reader's experience with the text, as analyzed by Jerome Bruner, and the interactive dynamics between the actors that announce in the literary writing resulting from this process, from the postulates of specialists in literature; and, literary conventions in a contemporary context to the publication of the *corpus*, proposed by Douwe Fokkema, Linda Hutcheon, Stuart Hall, as well as the voices of other scholars of literary discourse in Postmodernity.

Keywords: Portuguese literature. Short story. Postmodernity. Immanence and Fruition.

SUMÁRIO

Introdução	09
Capítulo 1 – Da escritura às leituras – Infinitos textos	20
Capítulo 2 – Entre tensão e fruição – A narratividade no conto jorgeano	30
2.1 Apresentação	31
2.2 “Marido”	34
2.3 “A instrumentalina”	47
2.4 “Leão velho”	59
2.5 “O amor em Lobito Bay”	78
2.6 Reflexões	92
Capítulo 3 – O idioleto jorgeano no conto e na escrita em Pós-modernismo	95
Considerações finais	114
Bibliografia e referência	121
APÊNDICE A – Tabela 1	129
APÊNDICE B – Tabela 3	130
APÊNDICE C – Tabela 4	131

INTRODUÇÃO

Lídia Jorge nasceu no Algarve, em 1946², mas sua literatura, assim como a verve dos primeiros navegantes e a própria língua portuguesa, cruzou mares e foi além de Portugal, para nos trazer os aspectos mais profundos e sutis da relação intercultural entre os povos ibéricos e africanos, especialmente as comunidades oriundas de regiões que, por enfrentamento durante as guerras coloniais, se viram forçadas a manter com os portugueses uma relação belicosa mais próxima e intensa, como Moçambique e Angola, países em que a escritora inclusive passou alguns anos de sua vida, quando estes ainda eram colônias portuguesas. Licenciada em Filologia Românica, Lídia Jorge iniciou sua carreira na docência, mas em 1980 estreou na literatura com a publicação do romance *O dia dos prodígios*, e desde então vem assinando uma vasta produção literária nos mais variados gêneros. A literatura de Lídia Jorge é reconhecida tanto em Portugal quanto internacionalmente e chancelada por inúmeras premiações literárias, inaugurando em 1981 com o *Prémio Malheiro Dias*, o *Prémio Literário Cidade de Lisboa* agraciado duas vezes, em 1982 e em 1984, atribuídos respectivamente aos romances *O cais das merendas* (1982) e *Notícia da cidade silvestre* (1984), em 1998 foi laureada com quatro premiações, o *Prémio Bordallo de Literatura* da Casa da Imprensa, o *Prémio Máxima de Literatura*, o *Prémio de Ficção* do P.E.N. Clube Português e o *Prémio Dom Dinis* da Fundação da Casa de Mateus para o romance *O vale das paixões* (1998). Em 2000 a escritora recebe o *Prémio Jean Monet* de Literatura Europeia para a categoria *Escritor Europeu do Ano*. Nas últimas duas décadas de 2000 seus trabalhos literários permanecem recorrentemente reconhecidos, mas dentre essas inúmeras premiações o mais recente é o *Prêmio FIL de Literatura em Línguas Românicas* durante a 30ª Feira Internacional do Livro, em Guadalajara, no México, que distingue o conjunto de sua obra e que está previsto para ser entregue em 28 de novembro de 2020³.

Aclamada pelo público leitor, os trabalhos de Lídia Jorge são muito bem recebidos nas mais diversas esferas da cultura, com a tradução de suas obras em inúmeros idiomas e nas adaptações para variadas mídias, como o cinema e o teatro. Ademais, a produção literária de Lídia Jorge não se limita às narrativas longas, é uma escritora que se aventura nos mais diversos gêneros literários, como o conto, a poesia, o ensaio, o texto dramático, a crônica e a literatura infantil, fato que contribui para diversificar e ampliar ainda mais a recepção de suas obras. Semelhantemente, o valor estético da obra jorgeana é igualmente reconhecido pela academia literária, com seus trabalhos largamente estudados em uma profusão de ensaios, artigos, entrevistas, dissertações e teses, cujo objeto de estudo, análise e crítica é destinado com grande

² Portal da Literatura <<https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=63>> Acesso em: 25 abril 2017.

³ Conforme publicação no jornal português *on line Expresso* <<https://expresso.pt/cultura/2020-08-28-Lidia-Jorge-premiada-no-Mexico-record-a-literatura-e-um-ato-de-resistencia>> Acesso em: 15 setembro 2020.

ênfase a seus romances. No entanto, pouco se tem estudado a respeito das obras de Lídia Jorge nos demais gêneros, como no ensaio, no teatro, na poesia, apenas a título de exemplificação, fato que pode ser compreendido justamente por se caracterizar por publicações singulares quando comparadas à prodigalidade de seus romances. Por outro lado, a versão da escritora como contista tem se apresentado cada vez mais consolidada, tanto pelo volume de produção, pela ampliação na recepção, pelo reconhecimento do público, como pela atenção da academia, que recentemente tem se dedicado mais aos contos, submetendo-os à crítica e ao exercício da análise, como evidencia o volume de dissertações e teses, ainda que de forma bastante acanhada se comparada aos vastos estudos sobre o romance jorgeano. A perspectiva de uma investigação em uma área ainda inovadora foi uma das motivações para definir o conto jorgeano como um dos recortes para esta tese.

No panorama cultural de Portugal, Lídia Jorge faz parte de uma geração de intérpretes cujo trabalho intelectual e artístico foi germinado durante o longo silenciamento imposto pelo regime político do Estado Novo (1933-1974), floresceu no pós-Revolução dos Cravos, e perpetua-se atuante no diálogo com a sociedade até a contemporaneidade. Esse percurso por si só já é significativo e torna-se uma marca identitária desses artistas que transitam entre momentos culturais de difícil definição, dada a velocidade com que as mudanças ocorrem nas esferas sociais, o que contribui para a complexidade em impor uma delimitação temporal precisa capaz de traduzir ou expressar os valores estéticos dessa sociedade num determinado recorte periodológico, como será tratado no desenvolver deste estudo, mas que transitam entre conceitos como Post-modernismo. Para o momento, é importante situar Lídia Jorge como uma escritora que se desponta entre o final do século XX e início do século XXI e se mantém ativa como escritora da literatura portuguesa contemporânea.

Quanto à matéria literária, revelam-se como temas centrais e recorrentes na escritura jorgeana as questões da história de Portugal, quer no aspecto geopolítico de um estado cuja formação foi marcada por constantes transformações, pois desde o período das grandes navegações é a nação que inaugura e introduz o conceito de globalização para o mundo e que no presente ainda está sujeita a tais remodelações. Porque como qualquer outra nação, Portugal é ainda regulado pelo fenômeno da mundialização, quer na constituição de uma identidade igualmente em permanente processo de elaboração frente a esses duplos contextos sociopolíticos, o histórico e o globalizado, como por se tratar de uma identidade vinculada a um sujeito da pós-modernidade⁴ e, portanto, um indivíduo em constante processo de

⁴ A questão do movimento literário do pós-modernismo é examinada pontualmente no capítulo três deste estudo.

elaboração, conforme propõe Stuart Hall (2000), assim como as próprias memórias desses fatos históricos. Desde os primeiros romances, tais quais *O dia dos prodígios* (1980), *O cais das merendas* (1982), *A costa dos murmúrios* (1988), apenas para citar algumas das primeiras narrativas, o eixo temático história-identidade-memória fez-se presente na produção literária de Lídia Jorge, e permanece como uma questão central até a publicação de sua mais recente narrativa ficcional, *Os memoráveis* (2018). Constata-se, pois, que a pedra angular da narrativa jorgeana, tanto nos romances quanto nos contos, assenta-se em uma base social, justamente porque pressupõe um sujeito em contexto sócio-histórico, com que a autora perpassa e alinha a história, a identidade e a memória oriundas de uma cultura cujas fronteiras geográficas não se limitam à península ibérica, mas se estendem além-mar, até aonde o império português conseguiu se expandir, influenciar e ser influenciado.

E uma vez que a personagem é uma das categorias narrativas, esta tese não se limita, mas também se ocupa em investigar esse sujeito social e hodierno que ecoa das personagens que povoam alguns dos contos que integram a produção literária da contista, e que se constituem como o *corpus* deste estudo, considerando como repertório de leitura as quatro coletâneas publicadas entre 1997 e 2016, a saber: *Marido e outros contos* (JORGE, 1997); *O belo adormecido* (JORGE, 2004); *Praça de Londres* (JORGE, 2008); e *O amor em Lobito Bay* (JORGE, 2016). Personagens como o homem inominado, um sujeito tipicamente da pós-modernidade e identificado unicamente pelo papel social que desempenha no conto “Marido” (JORGE, 1997); em “A instrumentalina” (JORGE, 1997), a menina que se descobre mulher na garupa de uma bicicleta ao atravessar os campos de margarida de um Portugal que permanece tardiamente rural; o homem velho aposentado, ex-gerente de banco e ex-caçador de safaris, cujos caminhos se entrecruzam com um leão igualmente velho, do conto “Leão Velho” (JORGE, 2004); o menino das praias de Angola a comer corações de andorinhas e sonhar a correr tal como elas voam em “O amor em Lobito Bay” (JORGE, 2016), todas elas compõem uma galeria de indivíduos, da qual reverberam profundas questões identitárias, cujo ancoramento na contemporaneidade remete à história e à memória desses fatos históricos, desde o desbravamento do Novo Mundo, perpassa os anos da Ditadura Salazarista⁵ e repousa na incômoda situação socioeconômica de um país europeu periférico ainda em vias de se desvincular de sua origem feudal. Personagens-personificações de indivíduos que se reconhecem simultaneamente altaneiros e derrotados, célebres e anônimos, polipátridas e

⁵ Embora o Chefe de Estado António de Oliveira Salazar tenha sido substituído por Marcelo Caetano, em 1968, por questões de saúde, o período governado pelo movimento fascista por ele imposto a Portugal durante o Estado Novo permanece com a referência “salazarismo” ou “salazarista”, sinônimo de ditadura fascista.

apátridas, em um tempo sócio-histórico em que a constituição identitária do “eu” é essencialmente fractal, instável, e repercute na sociedade atual provocando mudanças nas mais diversas áreas, inclusive no cenário cultural, questão primordial para quem se propõe a estudar os fenômenos literários.

Foi ao adentrar esse universo ficcional da contista portuguesa contemporânea, que em meio a muitos elementos dignos de investigação, observou-se, como aspecto inquietante, o talento de Lídia Jorge de compor textos que criam, por insinuação, a sugestão de realidades que se configuram a partir de um jogo discursivo que reúne, de forma aparentemente harmoniosa, a paradoxal dualidade entre tensão e fruição. Tal procedimento revela-se como uma estratégia de retratar, por meio da ficção, instantâneos da vida real, de modo a reter o que lhe há de imanente para materializá-los, fixá-los, de maneira consistente, nas suas narrativas breves. 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, porque lhe atravessa uma condição que aqui se propõe definir como *estado de imanência*, a partir dos preceitos que desenvolve o filósofo Gilles Deleuze:

A imanência não se reporta a um Algo como unidade superior a todas as coisas, nem a um Sujeito como ato que opera a síntese das coisas: é quando a imanência não é mais imanência a nenhuma outra coisa que não seja ela mesma que se pode falar de um “Plano de imanência”. Assim como o campo transcendental não se define pela consciência, o “Plano de Imanência” não se define por um Sujeito ou um Objeto capazes de o conter. Pode-se dizer da pura imanência que ela é UMA VIDA, e nada diferente disso. Ela não é imanência à vida, mas o imanente que não existe em nada também é uma vida. Uma vida é a imanência da imanência, a imanência absoluta: ela é potência completa, beatitude completa. (DELEUZE, 1995, p. 12)

Pressupõe-se, ainda, que é justamente esse *estado de imanência* que promove à narrativa de Lídia Jorge o efeito de alicerçamento da realidade – o texto verbal adquire uma tal força expressiva, aqui identificada como uma experiência de fruição vivenciada pelo leitor, capaz de engendrar ao universo ficcional um efeito de realidade, que se insinua e se presentifica por meio de uma rede de elementos vinculados às categorias da narrativa, mas principalmente às questões

temáticas e à constituição de personagens cujas identidades sociais reverberam discursos típicos da pós-modernidade.

O argumento sobre o feminino é outra linha de estudo possível na narrativa jorgeana. Desafiador, esse aspecto temático manifesta-se em subdivisões que orbitam a esfera do feminismo, principalmente no que se refere à doutrina e ao movimento feministas, mas que não se configuram como preocupações centrais deste estudo. Interessa-nos as ramificações mais sutis do feminismo. Com relação à questão autoral, por exemplo, a escritora observa o seu entorno e oferece, via leitura, a perspectiva de se ver o mundo a partir da ótica feminina. Ou ainda, ao criar em suas narrativas um jogo de interação entre gêneros que se rivalizam, a autora faz com que suas personagens transitem pelo filtro do feminismo e do masculinismo e propõe uma reflexão acerca do processo identitário do sujeito na pós-modernidade, pautada em preceitos propostos principalmente, mas não exclusivamente, por Stuart Hall (2000) e Linda Hutcheon (1991).

A partir da problematização exposta elabora-se a hipótese que direciona e orienta este processo investigativo: avaliar o quanto do jogo entre tensão e fruição, presente nos contos de Lídia Jorge, revela-se, harmonioso ou não, e contribui para a configuração de um estado de imanência da vida que é trazido para o âmago da ficção, e que permite a essas narrativas curtas flagrarem instantes da realidade e instaurá-los em microcosmos ficcionais e, portanto, uma questão de engenhosidade autoral. Ou se tudo isto não estaria já pressuposto pelo sistema convencional a que se submete o gênero literário conto. Ou ainda uma terceira via, se a escritura jorgeana não estaria circunscrita à marca distintiva do código do Pós-modernismo, conseqüente reflexo e produto estético da contemporaneidade⁶.

Desse alinhamento da proposta de leitura do *corpus* em exame advém o embasamento teórico em que se sustenta esta investigação, pontualmente apresentado a seguir:

- 1) com vistas ao texto literário que se apresenta no *corpus* selecionado, analisar sua composição, na sintaxe do texto e na sintaxe do discurso, a fim de definir e nomear seus atores, assim como identificar e descrever a relação entre eles em contexto de Post-modernismo português, em que se insere o discurso literário da contista Lídia Jorge, e que muito provavelmente influencia sua escrita, assim como também é determinante para a constituição do código literário, as questões pertinentes à forma do gênero literário conto. Quanto ao recorte teórico em que se ampara o presente estudo, se pelo viés dos conceitos da Teoria literária, ou da Teoria da literatura ou do Post-modernismo, optou-se

⁶ Questão investigativa formulada com o propósito de orientar o estudo e responder à tese descrita.

por este último recorte, e particularmente com enfoque ao momento cultural situado em Portugal;

2) o jogo de tensão e fruição presentificado no texto literário e percebido no ato da leitura, ao ser decodificado por meio dos fenômenos de *Atos de significação* e *Atos de cultura*, preceitos concebidos por Jerome Bruner (1997) e que promovem aos contos uma sustentação ao “Plano de Imanência”, conforme propõe Gilles Deleuze, em “A imanência: uma vida...” (1995);

3) do ponto de vista sócio-político-ideológico, a leitura que a escritora faz do universo retratado no *corpus*, e que não se limita às questões do feminino, mas que certamente o escrutiniza a partir de um olhar feminil, contribuição relevante para o segmento das literaturas de autoria feminina que, por sua vez, também se dedicam a emprestar sua voz às questões que dizem respeito à consciência do indivíduo feminino na sociedade, mais precisamente o papel social da mulher no pós-modernismo.

Ainda que essa organização do embasamento teórico sugira uma suposta segmentação do trabalho em três diferentes áreas do conhecimento, na escritura do texto, esses limites dissolvem-se, porque se intenciona trabalhar com essas linhas investigativas a partir do estudo dos códigos que virtualmente operam nos textos literários selecionados e que para este estudo considerar-se-ão os códigos linguístico, literário, de gênero literário, no caso em questão o conto, o código de grupo⁷ ou o sócio-código a que se filia a produção de contos de Lídia Jorge e o próprio idioleto da autora.

Assim, de forma a sintetizar o arcabouço teórico que orienta a investigação, explicitado ao longo desta introdução, elaborou-se uma tabela que discrimina as principais áreas do conhecimento consideradas nesta pesquisa e correlacionadas às principais referências bibliográficas, a que se nomeou como Tabela 1 (APÊNDICE A).

E com o propósito de definir o *corpus*, fez-se inicialmente, a partir de uma leitura geral, um levantamento das narrativas curtas que compõem as quatro coletâneas de contos publicadas pela autora entre 1997 e 2016 para posteriormente selecionar os quatro contos que de fato são objetos de análise desta tese. Elaborou-se um documento nomeado como Tabela 3, que ilustra esse primeiro levantamento (APÊNDICE B).

⁷ Código de grupo ou sócio-código equivale ao conceito de “Zeitgeist”, ou “espírito do tempo”. Optou-se pela nomenclatura empregada por Douwe Fokkema apenas para manter a uniformidade com outros conceitos por ele propostos. Esse assunto é retomado em detalhe no capítulo três.

Ainda assim, há que se ressaltar que a seleção dos contos que constituem o *corpus* foi efetuada com base no princípio teórico do “Plano de Imanência” (DELEUZE, 1995) e que se define como uma essência que reside no texto literário e que foi denominado como um evento singular, uma construção cultural que se realiza como ato solitário motivada por pulsões e pelo código, que emergiriam da interioridade do texto à superfície, em “atos de significação”⁸. É com base nessa potencial experiência de fruição vivenciada pelo leitor que se pauta a seleção dos textos investigados, identificar dentre todo o conjunto de contos da autora aqueles que se relacionam a determinadas pulsões e que por sua vez poderiam promover os “atos de significação”.

A seguir, apresenta-se o *corpus* selecionado para análise:

Tabela 2 – Definição do *corpus* sobre investigação

Objeto de estudo	Referência bibliográfica
“Marido” (1997)	<i>Marido e outros contos</i> Editora Dom Quixote, 1997.
“A instrumentalina” (1997)	<i>Marido e outros contos</i> Editora Dom Quixote, 1997.
“Leão velho” (2004)	<i>O belo adormecido</i> Editora Dom Quixote, 2004.
“O amor em Lobito Bay” (2016)	<i>O amor em Lobito Bay</i> Editora Dom Quixote, 2016.

A justificativa para a realização desta investigação apoia-se no próprio conjunto dos objetivos gerais, que delinea o percurso investigativo com vistas a encontrar uma possível resposta à questão investigativa. Em segundo momento, porque se propõe ao estudo da obra literária de uma autora contemporânea relevante do ponto de vista estético, cuja literariedade tem sido mundialmente reconhecida e premiada, mas que também se configura como um campo ainda pouco visitado ou explorado tanto pelo historiador como pelo crítico literário.

Quanto aos objetivos, esta investigação se dedica a um estudo direcionado às coletâneas de contos de Lídia Jorge, em que se considera identificar, evidenciar e explicar as estratégias e recursos textuais presentes em um universo limitado das narrativas curtas da escritora, à luz de seu projeto autoral e, portanto, de seu compromisso social como artista ao propor, por meio de seus contos, um diálogo com as questões que a tocam, que a incomodam, como um indivíduo

⁸ “Atos de significação” (BRUNER, 1997): conceito que se define como um processo de atribuição de sentidos ao mundo e aos seus fenômenos, entre os quais estão os signos e as informações, constituindo-se a partir das interações do sujeito com a cultura, os “Atos de cultura”.

atuante na sociedade em que se abriga. Tais questões se presentificam aos olhos de seus leitores em forma de microuniversos ficcionais, a provocar-lhes um exercício intelectual, sensorial e perceptivo que perpassa o estranhamento, a reflexão, mas também o encantamento e o deleite – a perspectiva do eixo tensão – fruição.

De forma mais pontual, detalha-se a seguir os objetivos que orientam esta investigação:

- 1) Investigar e sistematizar o discurso literário que se presentifica na seleção de contos oriundos das coletâneas de Lídia Jorge, definidos como objetos sob investigação ou o *corpus* desta pesquisa (Tabela 2, p. 16) a partir dos códigos que virtualmente operam nos textos literários: os códigos linguístico, literário, de gênero literário; de grupo ou sócio-código e o idioleto do autor;
- 2) Fundamentar a ocorrência dos conceitos de “Fruição Literária” e “Plano de Imanência” no discurso literário presente no *corpus*;
- 3) Avaliar o jogo paradoxal entre tensão e fruição como estratégias que dão sustentação à realidade no universo ficcional, por meio do efeito do “Plano de imanência”;
- 4) Examinar na enunciação do *corpus* o fenômeno típico de uma poética ainda em transição e, portanto, com traços de Modernismo e Post-modernismo.

Com relação à estrutura e à organização deste documento, a fim de desenvolver a investigação aqui proposta, esta tese organiza-se em três capítulos, conforme detalhamento explanado nas próximas linhas.

No capítulo 1, “Da escritura às leituras – Infinitos textos”, apresenta-se um estudo sobre os atores que participam na elaboração da obra literária e a base social em que se instaura esse tipo de escritura. Identifica-se e reflete-se sobre o papel desses atores e as relações mútuas que se estabelecem entre eles. Igualmente examinamos o diálogo que pode potencialmente ocorrer entre texto e leitor(es) no ato de cada leitura e que promove o fenômeno da multiplicidade de um mesmo texto, em igual proporção ao número de leitores e leituras. Analisamos a relação interativa entre os atores textuais na perspectiva dos estudos da estética da recepção, e o sentido de “Estado de Imanência”, proposto por Gilles Deleuze (1995), compreendendo as tipicidades do texto literário produzido no eixo transitório da Modernidade e Pós-Modernidade, como um objeto resultante de relações sociais e modos de produção cultural expressivos desse período, cujos limites são tão tênues, tal como apresentam Douwe Fokkema (1983), Linda Hutcheon (1991) e Stuart Hall (2000) com seus respectivos repertórios conceituais.

No capítulo dois, “Entre tensão e fruição – A narratividade no conto jorgeano”, examina-se o *corpus* na sua constituição como texto literário e oriundo de uma situação de condicionamento social, submetendo-o ao recorte teórico proposto nesta tese: a apreciação acerca do jogo harmonioso ou não que se evidencia nesses contos, cujo ritmo narrativo se organiza a partir de um eixo que oscila entre momentos de tensão e fruição, e que também influenciam na experiência de recepção dos mesmos. Igualmente, investiga-se nos contos selecionados seu potencial de ativar nos leitores, por meio do signo, pulsões de diferentes conteúdos, que juntamente com o código, elemento que veicula a cultura, são responsáveis pelo fenômeno da fruição literária (BRUNER, 1997). Jerome Bruner define tal experiência como um processo de atribuição de sentidos ao mundo e aos seus fenômenos, entre os quais estão o signo e as informações, responsáveis por moldar “atos de significação, e que se constituem a partir da interação do leitor com a cultura, ao produzir os “atos de cultura”. E uma vez que neste capítulo investiga-se as prováveis pulsões que o *corpus* pode ativar em seu leitor, esta seção da tese apresenta subdivisões que correspondem à análise de quatro contos de Lídia Jorge, aqui nomeados conforme os títulos dos contos (vide Tabela 2, p. 16): “Marido” (JORGE, 1997), “A instrumentalina” (JORGE, 1997), “Leão velho” (JORGE, 2004) e “O amor em Lobito Bay” (JORGE, 2016).

O capítulo três, “O idioleto jorgeano na escrita do Post-modernismo”, dedica-se a analisar os modelos dos universos semânticos e os aspectos sintáticos do código do momento Post-modernismo, assim como um exercício contrastivo em relação ao Modernismo, e sua aplicabilidade ou não no *corpus* selecionado, a partir da perspectiva que a análise da constituição do texto jorgeano oferece, em seus aspectos formais e conteudistas, com o intento de conhecer se esses códigos literários figuram na obra de Lídia Jorge conforme se apresentam nas representações artísticas desses períodos, ou se a escritora os transforma, os hibridiza, para que eles sejam expressão de sua própria expressão. Em relação à forma, nesse capítulo, dedica-se atenção também para a questão do conto a partir das normas vigentes do sistema de gêneros no contexto do modernismo e pós-modernismo, em função do gênero literário a que pertence o repertório investigado. Considera-se como objeto igualmente relevante para este capítulo o campo temático manifestado no *corpus*, como um viés político-ideológico na base social e cultural em contexto de Post-modernismo.

Desse modo, o foco desta tese consiste em analisar o sistema de convenções temáticas, composicionais e estilísticas que governa a produção literária da escritora Lídia Jorge, a fim de documentar a constituição textual e a significação de seus contos no cenário das literaturas

contemporâneas portuguesa e internacional, a partir da estrutura organizacional explicitada anteriormente e sintetizada em formato de tabela, nomeada como Tabela 4 (APÊNDICE C).

CAPÍTULO 1

DA ESCRITURA À LEITURA – INFINITOS TEXTOS

“Como a palavra, como uma frase, como uma carta, assim também a obra literária não é escrita no vazio, nem dirigida à posteridade, é escrita sim para um destinatário concreto.”⁹

(NAUMANN, 1975, p. 58)

A citação acima busca situar este capítulo no âmbito teórico da compreensão do texto como um objeto sob análise no contexto contemporâneo, e que nesta tese, sempre que o termo “texto” é referenciado, qualifica-o nos limites do literário. Outra advertência que se faz necessário prevenir o leitor a respeito deste documento, antes mesmo de se apresentar as questões teóricas a que se reserva este capítulo é sobre o termo “autor”, aqui este conceito é sempre referido como a presença do sujeito “autor” na obra e não do “autor” na condição de quem assina um texto, e que será devidamente explicitada posteriormente, em outros momentos no decorrer deste estudo. A preocupação em definir o vocábulo, assim como outros conceitos que integram esta investigação, inclusive suscitada por outros teóricos acerca dessa mesma questão sobre a autoria, como se preocupa igualmente Roland Barthes, em seu texto “A morte do autor” (1998), é instigada pela influência do pensamento de Bakhtin, cujos preceitos não se configuram como teorias centrais em que se apoia esta tese, mas tal qual a própria concepção bakhtiniana, de um texto que se constrói e em que se manifestam muitas outras vozes, inclusive à do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin. Finalizadas as ressalvas, que iniciemos o que se propõe este capítulo.

O texto literário, assim como os demais objetos de arte, constitui-se num universo à parte do conhecimento humano, porque reside na esfera do prazer sensorial e justifica-se em função do prazer estético, tanto no ato de sua escritura quanto no ato de provocar no outro esse prazer, que é o gozo pela leitura de um texto (COSTA LIMA, 1979). Nesse ato incide uma relação permeada pelo júbilo, em que, em princípio, se manifestam intimamente quatro atores: o autor, o leitor, o texto e as mediações sociais, fenômeno em que se observa uma polarização entre dois pares, com o texto a protagonizar uma posição central; de um lado, o polo da textualidade a mediar a relação entre o autor e o texto e, no polo oposto, a relação marcada pela projeção do leitor nesse texto. Na interação entre esses sujeitos, o prazer estético realiza-se a partir de um exercício de alinhamento de horizontes: o horizonte de expectativas do autor ajusta-se aos estímulos oriundos da dinâmica social em que surge o texto, enquanto o horizonte de expectativas do leitor se ajusta ao horizonte possibilitado pelo texto literário (COSTA LIMA, 1979). O esquema a seguir (Imagem 1) detalha os elementos atuantes no fenômeno do prazer

⁹ Frase de Manfred Naumann citada no trabalho de Werner Krauss, e traduzida e citada por Luiz Costa Lima em “O Leitor demanda (D)a Literatura”, In: *A literatura e o leitor*, p. 9.

estético, que envolve tanto a elaboração quanto a recepção do escrito, o ato de escritura e o ato de leitura do objeto identificado como arte literária. Ademais, o esquema também explicita a natureza independente e autônoma que caracteriza os polos da textualidade e da projeção do leitor no texto, com a composição textual a promover o vínculo entre autor e leitor.

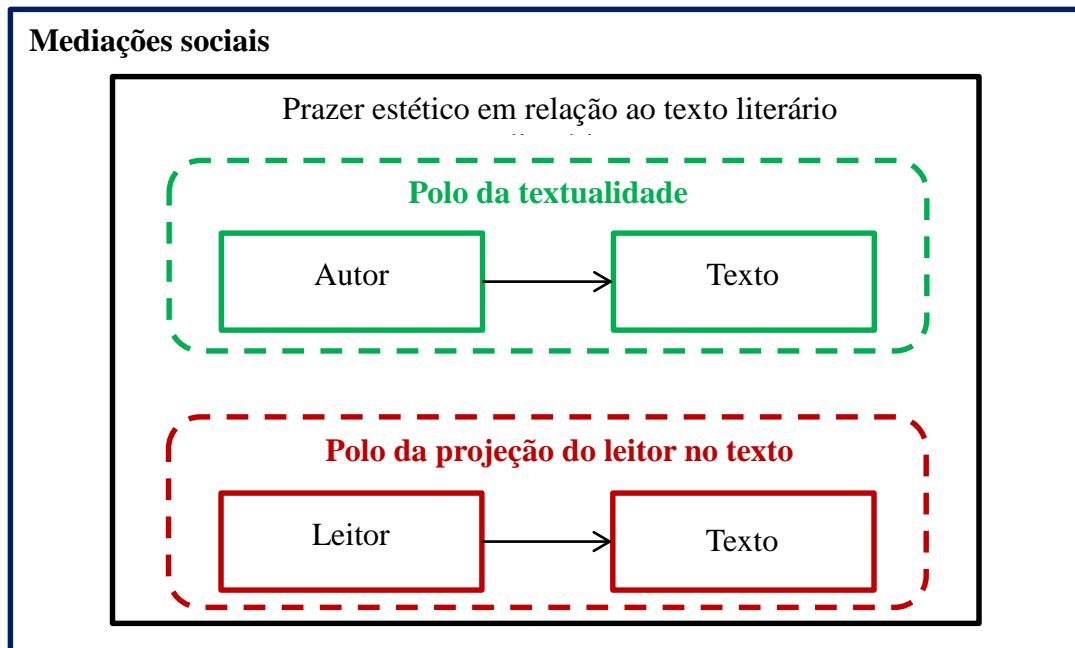


Imagem 1 – Esquematização da interpretação do fenômeno do prazer estético (COSTA LIMA, 1979).

Nessa perspectiva, as palavras de Manfred Naumann, citadas originalmente por Werner Krauss, em citação e tradução de Luiz Costa Lima (1979), parecem pertinentes a um capítulo que se propõe a discorrer sobre a constituição do texto literário e sua situação de existência, seu condicionamento social e sua relação intrínseca com o autor e o leitor. O esquema (Imagem 2) apresentado a seguir procura ilustrar de forma ampliada e a partir de uma perspectiva mais dinâmica, se comparado ao modelo do esquema 1, as múltiplas relações implicadas entre os quatro elementos envolvidos no processo de elaboração da obra literária:

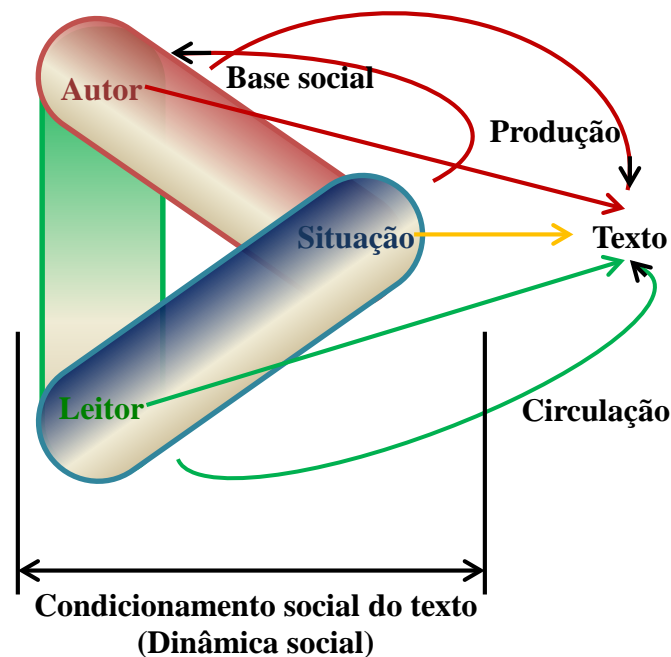


Imagem 2 – As interações entre os atores que participam da obra literária.

A teoria estética, segundo Hans Robert Jauss (1972), condiciona a experiência do prazer estético como um ato em que se supõe uma distância, uma tomada de posição, mediante a qual se encontra prazer no objeto do prazer, nesse caso em questão, o texto literário, o que faz dele um objeto de qualidade autônoma: após ser escrito, já independe de seu autor; ao ser lido, cabe ao leitor projetar-se nesse enunciado lacunar, por princípio, a preenchê-lo, ou não. Ademais, o texto, como evento de natureza única, sugere também a participação única de seu autor, enquanto perdure sua atuação, pois como já apontado anteriormente, considera-se, aqui, a função do autor no texto e não o indivíduo que a assina. Igualmente, o leitor também se torna uma variável flutuante no equacionamento da escritura literária, justamente porque a existência e permanência do texto está condicionada a constantes releituras e reinterpretações, o que exige do leitor, também na sua função de sujeito que faz parte do processo da escrita, uma atuação dinâmica. A autonomia do texto justifica-se dada a condição de sua existência estar emancipada, tanto em relação a seu autor, quanto a seu leitor, e como artefato “emancipado”, permanece em constante processo de ressignificação por meio do ato da(s) leitura(s), ao passo que na mesma medida, também redefine seu leitor.

A questão do prazer da leitura, de certa forma, relaciona-se ao conceito do prazer estético, pois é o ato imaginante, cujo agente é o leitor, que aciona o prazer estético conforme o repertório que esse indivíduo traz consigo, e que contribui para posicioná-lo na condição de sujeito do ato da leitura. Essa experiência estética, portanto, concretiza-se a partir do prazer que se origina da oscilação entre um sujeito, o leitor, e o seu objeto fonte de prazer, o texto literário.

Segundo Luiz Costa Lima (1979, p. 19), ao traduzir e citar Jauss (1972), comenta que o prazer estético vivenciado pelo leitor, e que é promovido pelo texto, surge desse movimento pelo qual o indivíduo “se distancia interessadamente de si, aproximando-se do objeto de prazer, e se afasta interessadamente desse objeto, para aproximar-se de si.” Esse “distanciar-se de si” pode ser compreendido como a experiência promovida pela leitura de alçar o leitor de seu universo particular e pessoal para lançá-lo a vivenciar a vida do outro ou de outros, sem, no entanto, os habitar, porque os vivencia a partir de si, ou seja, a partir dos quadros axiológicos seu e de seu mundo.

Portanto, no que se refere ao ato da leitura, o sujeito do prazer é exclusivamente o leitor. E seu prazer reside no exercício de conhecer-se e reconhecer-se no outro ou nos outros que habitam o universo da ficção. Porque ao ler o texto literário, recolhe desse universo ficcional e traz para dentro si a alteridade típica desse mundo, ao mesmo tempo que também se projeta nessa alteridade, e os leitores de um texto, por sua vez, podem ser muitos, e, conseqüentemente, são muitas as alteridades que se podem projetar em um único texto.

No entanto, o prazer estético, via leitura, implica uma atividade cognitiva distinta do conhecimento conceitual, porque aciona no leitor uma rede de saberes, o sensorial, a percepção, inclusive o conhecimento conceitual, e que se sujeitam e estão limitados ao repertório de cada leitor. Portanto, o prazer estético experimentado pelo leitor em relação ao texto, depende do conhecimento que cada leitor deste traz consigo, porque o conhecimento só é capaz de experimentar a diferença do outro a partir do repertório que traz consigo.

Dessa fruição entre as alteridades do leitor e do texto depende a percepção de prazer ou indiferença em relação ao texto literário. Pressupõe-se assim, que o jogo interativo formado pela tríade autor-texto-leitor seja permeado por interações de natureza humana e negativa, porque se trata de uma relação que ocorre entre atuantes que a princípio não se conhecem, alguém escreve algo que supostamente é para um outro alguém, mas “tua experiência de mim é invisível a mim, e minha experiência de ti é invisível a ti” (JAUSS, 1972, p. 23). Por sua vez, essa mesma questão negativa que surge da interação autor-texto-leitor também promove uma ordem positiva: a necessidade do exercício da interpretação.

Portanto, a interpretação é a evidência da projeção do leitor no texto, e se há a necessidade da interpretação é porque o texto, aos olhos do leitor, é lacunar. Por sua vez, é nesse jogo de o leitor preencher os vazios presentes no texto que se concretiza a comunicação entre estes atores, o leitor e o texto.

No entanto, esse processo comunicativo só será efetivo se a interpretação, aqui definida como as projeções do leitor no texto, estiver firmemente ancorada nesse texto. E justamente

porque o texto, nessa situação passa a funcionar como um peso-lastro, o ato da leitura leva o leitor a experimentar outros níveis mais profundos de suas representações projetivas, mas que são essencialmente diferentes daquela a que estava habituado. A leitura, nessa condição, promove a ampliação dos limites do universo do leitor, a partir de uma dinâmica que depende e que se assenta em uma base de repertório mínimo, à medida que simultaneamente contribui para sua amplitude.

O texto literário afigura-se, então, como um fenômeno de espelhamento da vida real, à medida que veicula os acontecimentos ou as singularidades de um cotidiano em contínuo diálogo com a realidade, porque nele estão constantemente a se atualizar os seus sujeitos, os autores e os leitores. Nessa configuração, apresenta-se o texto literário como um meio em que é possível reter o que há de imanente da vida.

Desse olhar, o conceito de fruição literária em que se apoia este estudo é definido como um fenômeno decorrente da relação entre o leitor e o texto, bem como as mediações socioculturais em torno desse par. Sendo assim, a fruição literária é um fenômeno que se manifesta nas obras de arte da categoria da literatura identificada por meio da ocorrência dos “Atos de significação” e “Atos de cultura”, conforme propõe Bruner (1997). Para esse estudioso a fruição literária é compreendida como um ato de significação singular em que atuam o eixo: pulsão e código. A pulsão entre leitor – leitura organiza-se por complexos aspectos cognitivos, de natureza intelectual, psicológica, afetiva, sensorial, cultural e imaginativa, e o código evidencia a cultura. Assim, de acordo com Bruner (1997), o fenômeno de fruição literária é definido como um modo de produção de sentidos de natureza ativa e afirmativa, que se constitui a partir de uma relação dinâmica e constante em que atuam três atores: o leitor, o texto e as mediações socioculturais. No entanto, esta tese considera a atuação de mais um ator nesse processo que relaciona a fruição literária a um fenômeno de produção de sentidos, a presença e contribuição do autor, ao propor a formação de um quadrilátero narrativo em que atuam quatro e não apenas três atores, a saber: o autor, o leitor, o texto e as mediações socioculturais. A Imagem 3 ilustra o modelo do sistema literário proposto por este estudo e que foi acima descrito:

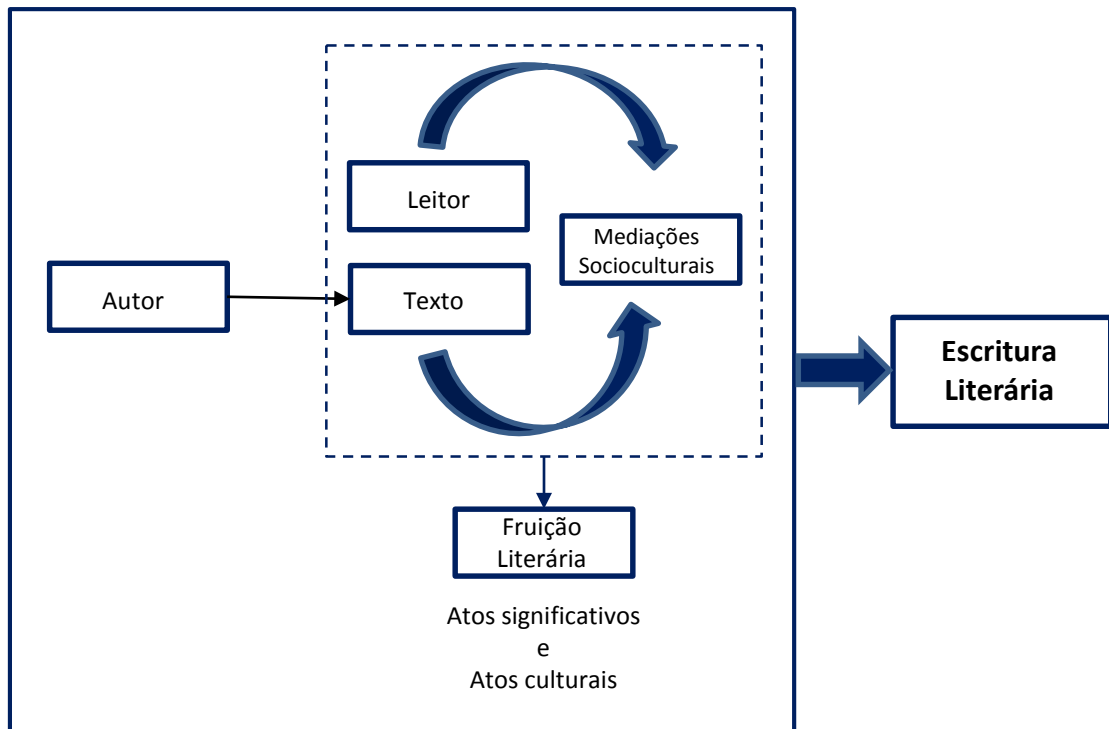


Imagem 3 – A fruição literária no quadrilátero narrativo

O que se propõe aqui então é que o texto literário, como objeto sujeito a constantes redimensionamentos de seus sentidos, dada a sua natureza interativa, se configura como um sistema orgânico e autônomo, que se estende além do enunciado, porque abarca o autor e seu produto, o texto, e este, por sua vez, só adquire existência se atender à condição de produzir no leitor o fenômeno da fruição, cujos atores já foram apontados anteriormente. Portanto, para esta tese o termo texto literário adquire um sentido específico e que demanda explicação e definição: aqui se emprega texto literário como o produto final do trabalho literário, a escritura literária. E, nessa orientação, analisar a composição desse objeto implica definir e nomear seus atores, assim como identificar e descrever a relação entre eles.

Os esquemas, representados respectivamente pelas imagens 1, 2 e 3, apontam para as questões da recepção do texto literário, identificando os atores que participam desse fenômeno e mapeando duas situações distintas, a concepção de recepção a partir da condição do prazer estético (Imagens 1 e 2), consoante propõe Jauss (1972), e a concepção de recepção na perspectiva da fruição literária (Imagem 3), tal como concebe Bruner (1997). Observa-se que, concernente à recepção da obra literária, ambos os modelos concebem a atuação do autor como um sujeito mais distanciado, na medida que posiciona no centro da cena e em um grau mais evidente de interação, apenas três atores: o leitor, o texto e as mediações sociais. Ademais, o fenômeno da fruição literária identifica um nível mais detalhado no que se refere à construção

de sentidos possíveis no processo de fruição do texto, atribuindo a essa percepção a ocorrência dos “Atos significativos” e “Atos culturais”, circunstância que se observa pontualmente na interação entre leitor e texto, e circunscrita ao repertório que o leitor é capaz de acionar no ato da leitura, estabelecendo um campo comum de situação comunicacional entre esses dois atores.

Sendo assim, a ficção, tal como uma via possível de diálogo com a sociedade, torna-se um meio em que transitam e se redimensionam os acontecimentos ou as singularidades de um cotidiano em constante processo de reelaboração com a vida real. Essa afirmação apoia-se na concepção de Jerome Bruner sobre a cultura ao afirmar que “[...] é a cultura que molda a vida e a mente humanas, que dá significado à ação, situando seus estados intencionais subjacentes em um sistema interpretativo.” (BRUNER, 1997, p. 40). Discute-se, ainda, sobre a experiência e o prazer estético da leitura do texto literário e, portanto, de uma literatura que surge do interior de uma dinâmica social complexa em que vários atores atuam, dentre eles o autor, o leitor, o texto e as mediações socioculturais em que esses elementos se inserem formando um sistema orgânico e dinâmico em constante processo de ressignificações. Jerome Bruner explica a relação interativa entre esses quatro atores ao afirmar que as intercorrências do cotidiano impõem [...] os padrões inerentes aos sistemas simbólicos da cultura, sua linguagem e modos de discurso, as formas de explicação lógica e narrativa e os padrões de dependência mútua da vida comum.” (BRUNER, 1997, p. 40).

Tendo em vista esse entendimento, observa-se que Lídia 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 flagrantes do cotidiano, retidos 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.

A seguir, exemplifica-se com duas ocorrências, retiradas respectivamente de um conto e um romance, os procedimentos que Lídia Jorge emprega na composição textual de suas narrativas e que ilustram a literatura como uma via em que transitam os conteúdos e as singularidades da vida real.

Acontece na vida dos actores, mesmo aqueles cuja intimidade não se torna matéria universal da intriga dos magazines. 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, 2004, p. 15)

Mas eu só entendi o plano de António Machado quando, no dia seguinte, uma terça-feira, acordámos e não havia luz em casa. Nenhum electrodoméstico funcionava. Aliás, ele acordou, andou entre a sala e o quarto, mas na verdade não se levantou. Deitou-se de novo. Trancou-se dentro do quarto. Lentamente, demasiado lentamente, fui desvendando aquele enigma feito de torneiras fechadas. A conta da luz não tinha sido paga, nem a do telefone, nem a do gás, nem a da água. Havia seis meses que meu pai tinha saldo negativo na sua conta bancária. O meu pai não queria Rosie, não queria a mim, pretendia resistir em solidão absoluta, e queria impedir que eu assistisse à sua capitulação derradeira. Abra, por favor, abra. Pedi, durante duas horas em voz baixa, para que os vizinhos não ouvissem. Depois pedi alto, e pedi de todas as maneiras que sabia e de que era capaz. Pedi-lhe continuamente, para que nunca deixasse de ouvir uma voz que o chamava. Disse-lhe, através da porta, todas as palavras que nunca lhe tinha dito. (JORGE, 2014, p. 328)

Por meio dos trechos apresentados procura-se demonstrar como o fenômeno da fruição literária está imediatamente vinculado ao potencial do leitor de interpretar o texto, por meio de sua contribuição ativa ao preencher as imprecisões, as lacunas, ou as imagens apenas sugeridas que o texto oferece. Dentre as propriedades da narrativa, a principal é a sua sequencialidade inerente – uma narrativa é composta por uma sequência de eventos, estados mentais, ocorrências envolvendo indivíduos na condição de personagens ou atores, mas tais elementos não apresentam significados próprios, porque dependem do lugar que ocupam na sequencialidade narrativa, no enredo. Sendo assim, é papel do intérprete captar o enredo para extrair significados. Portanto, cabe ao leitor perceber as indeterminações que o texto apresenta, assim como também é ele quem autorregula sua potencialidade de percepção e de atribuição de sentidos. Esse procedimento pode ser demonstrado com o trecho do conto “O belo adormecido” (JORGE, 2004), que ao leitor, na condição de intérprete, por meio do recurso estilístico da intertextualidade, é incumbida a tarefa de perceber a aproximação da protagonista do conto com o ambíguo Orlando, personagem do romance histórico de Virgínia Woolf (*Orlando*, 1928) para refutar a falácia de seu próprio julgamento, quando esta, uma mulher madura se relaciona com

um rapaz bem mais jovem, mas cuja consumação da relação é incerta. Em *Os memoráveis* (JORGE, 2018), segundo o trecho citado, perceber o estado de completa inapetência a que se entrega a personagem de António Machado, um jornalista que noticiou os eventos ocorridos na data de 25 de abril de 1974, a Revolução dos Cravos, data emblemática para a vida política de Portugal, e que acaba por se entregar a um estado de ostracismo ao não conseguir se inteirar ou se identificar mais com a realidade de seu país na contemporaneidade.

Entre o conceito de prazer estético, proposto por Jauss (1972) e citado por Luiz Costa Lima (1979), e o conceito de fruição literária, como concebe Bruner (1997), principalmente no que tange à propriedade de promover os “Atos de significação” e “Atos de cultura”, a segunda hipótese mostra-se mais abrangente.

Ressalta-se, ainda, que os exemplos mostram que as ocorrências de “Atos de significação” e “Atos de cultura”, fenômenos responsáveis por promoverem a experiência da fruição literária, a partir da leitura do texto literário, não se limitam aos contos, mas se verificam, de modo geral, tanto nas narrativas curtas quanto nas longas, sugerindo tratar-se de uma característica do código jorgeano, o idioleto¹⁰ que define a identidade da autora, questão que é pontualmente considerada no capítulo três – “O idioleto jorgeano no conto e na escrita em Pós-modernismo”.

¹⁰ Douwe Fokkema descreve o sistema de convenções que regula a organização de um texto (FOKKEMA, 1983), citando e apoiando-se nos estudos de Yuri Lotman, ao definir o código como um conjunto fechado de unidades significativas e regras que governam a sua combinação. Segundo Fokkema (1983), tais regulações é que permitem a transmissão das mensagens veiculadas pelo texto. O autor ainda enumera cinco códigos que virtualmente operam em todos os textos literários: 1. O código linguístico; 2. O código literário; 3. O código de gênero; 4. O código de período ou código de grupo; e 5. O idioleto do autor. Portanto, consideramos o “idioleto jorgeano” como a marca distintiva da escritora que lhe agrega identidade autoral.

CAPÍTULO 2

ENTRE TENSÃO E FRUIÇÃO – A NARRATIVIDADE NO CONTO JORGEANO

2.1 Apresentação

Neste capítulo, “Entre tensão e fruição – A narratividade no conto jorgeano”, discute-se sobre a constituição do texto literário e seu condicionamento social no exame do *corpus*, submetendo-o ao recorte teórico proposto nesta tese: o jogo harmonioso ou não que se instaura nos limites entre os eixos de tensão e fruição, base em que se sustenta a narratividade nos contos de Lídia Jorge. Identificar no código literário dos contos jorgeano a potencialidade das pulsões que podem provocar no leitor “atos de significação” e “atos de cultura”. Este capítulo apresenta subdivisões que correspondem à análise de quatro contos de Lídia Jorge, definidos como *corpus*, (vide Tabela 2, p. 16), aqui nomeados conforme os títulos dos contos: “Marido” (JORGE, 1997), “A instrumentalina” (JORGE, 1997), “Leão velho” (JORGE, 2004) e “O amor em Lobito Bay” (JORGE, 2016).

Para Jerome Bruner, em sua obra *Atos de Significação* (1997), a cultura, como produto da história, e não da natureza, é conceito típico e restrito à condição humana. De acordo com os preceitos do filósofo, o homem vive e define-se, publicamente, por meio de significados que também se constituem e se concretizam no âmbito ou na esfera do público, a sua imagem social. Somos o que o outro indivíduo interpreta a nosso respeito, e assim também o é o texto literário. Depois de escrito, a existência de um texto é definida a partir da órbita de atuação do leitor e não mais do autor que se apresenta na obra, por meio de potenciais “atos de significação”.

Por mais ambíguo ou polissêmico que o nosso discurso possa ser, nós ainda somos capazes de levar nossos significados ao domínio público e, lá, negociá-los. Ou seja, nós vivemos publicamente através de significados públicos, compartilhados por procedimentos públicos de interpretação e negociação. A interpretação, por mais “espessa” que possa se tornar, deve ser publicamente acessível, ou a cultura entrará em desordem e, com ela, seus membros individuais. (BRUNER, 1997, p. 23)

Ainda na linha de raciocínio de Jerome Bruner, a “Fruição literária” é fenômeno que se presentifica por meio de “atos de significação” e “atos de cultura”. A apreciação da leitura, seja ela constituída por signo verbal ou não, pode ser explicada por um processo cognitivo que promove a percepção de sentidos por um sujeito, cuja competência é capaz de decodificar um discurso em “Atos de significação” e “Atos de cultura”. O leitor é capaz de se apropriar de um texto, por meio de sua decodificação, se e quando levado a um estado de epifania capaz de promover a experiência ou vivência da condição de “Fruição literária”. Mas no bojo da experiência da fruição ou do deleite em relação à leitura de um texto reside a capacidade do

leitor de decodificá-lo, ou seja, depende de sua atuação enquanto leitor como sujeito autônomo em relação à leitura que este faz do texto, por meio de sua interpretação.

Interpretar é, assim, nada mais que um exercício de preencher os possíveis vazios que o texto oferece, reconhecendo-se sua natureza lacunar intrínseca justamente em função de seu potencial interativo com seu leitor, fato que também agrega a esse texto uma natureza incompleta, inconclusa, e por isso mesmo autônoma, independente do autor que se instaura na sua interioridade, concepção e perpetuação.

No entanto, o ato interpretativo deve ser compreendido e limitado a determinadas circunstâncias e condições. Ao se considerar a interpretação como um fenômeno em que se evidencia a efetiva comunicação entre texto e leitor, esse processo será um fracasso quando as projeções do leitor se impuserem adversas ou independentemente do texto. Contudo, a leitura, como experiência comunicativa em que atua o eixo texto-leitor, será efetiva e concretiza sua genuína natureza como objeto artístico em consonância com sua função social, segundo a concepção de arte na modernidade, ou seja, como transgressora de normas, quando esse texto é capaz de promover ao seu leitor mudanças em suas representações projetivas habituais, ou seja, quando a leitura permitir alçar seu leitor a níveis mais elevados ou mais complexos no que se refere à experiência da compreensão e produção de sentidos.

O objetivo ao discutir a questão interpretativa por parte do leitor faz-se imprescindível em função do recorte que se propôs na aplicação da análise do *corpus*, que é a questão central desta tese: investigar o universo do conto jorgeano como narrativas que fluem entre um jogo aparentemente harmonioso entre a fruição e a tensão, porque aciona no leitor uma potencial experiência com um conjunto de pulsões, e que estas variam em menor ou maior grau de ocorrência, mas que certamente se assentam nesse jogo interativo entre o leitor e o texto, para promover a situação comunicacional.

No exercício interpretativo do objeto literário, Bruner (1997) aponta para a ocorrência de “atos de significação”, como um “processo de atribuição de sentidos ao mundo e aos seus fenômenos, entre os quais estão os signos e as informações, constituindo-se a partir das interações do sujeito com a cultura” (BRUNER, 1997, p. 78), e aqui faz-se a observação que como “sujeito”, considera-se tanto o autor como o leitor, porque em ambos os atores observa-se a ocorrência de “Atos de significação”, tanto no exercício da escritura quanto no da leitura.

Sendo assim, a análise do *corpus* propõe identificar o percurso da fruição literária, tal como propõe Bruner (1997), embora intercalado com eventos de tensão, mas que certamente promovem no leitor um estado de fruição, porque despertam, por meio do universo sensível que se verifica nos contos de Lídia Jorge, certas pulsões, perceptíveis mediante experiências de duas

naturezas, os eventos significativos e culturais. A seguir, procede-se à análise de quatro contos da contista portuguesa, identificado anteriormente como *corpus*, recolhidos de diferentes coletâneas e datas de publicação, porque se considerou essas condições irrelevantes ao recorte adotado para o estudo em questão.

2.2 “Marido”

Em “Marido” (JORGE, 1997), o leitor é apresentado a uma cena que muito aproxima o conto do gênero dramático, efeito produzido pelo início da narrativa *in media res*. Sem nenhum preâmbulo, a história começa com uma ação supostamente já em andamento, o que imprime à narrativa um tom de tensão dada a ausência de contextualização da cena inicial, substituída por alguns dos versos da oração *Salve Rainha*, em latim, o que empresta ao conto ao menos dois atributos. Primeiramente a convocação do leitor para uma participação mais ativa no processo que envolve a tríade autor-obra-leitor, dada a tendência dramática das primeiras linhas que apresentam o conto, por exigir de seus leitores uma atenção especial à troca dos turnos conversacionais em função da ausência de marcas formais típicas do drama no texto. Em um segundo momento, a prece desloca o texto de um evento rotineiro, típico da esfera doméstica, sugerida pelas personagens que figurativizam a narrativa – a conflituosa convivência de um casal, e a relação deste com os moradores de um condomínio residencial, uma cena marcada por uma atmosfera de extrema apreensão – para elevá-lo ao sagrado por meio do tom solene, sério, religioso, tradicional, mas ao mesmo tempo de clausura, porque o conto se enquadra e se comprime entre os limites de um pequeno retábulo, cujas paredes coincidem com os trechos da oração que demarcam o início e o fim dessa curta, mas densa narrativa.

Ocupa o centro desse retábulo a protagonista Lúcia, por meio de uma imagem luminosa sinestesticamente sugerida pela seleção antroponímica, a porteira do edifício martirizada do conto. Outro fator que contribui para essa tendência da narrativa para o gênero drama é o jogo que se efetiva por meio das vozes narrativas. É a voz de Lúcia, a entoar a prece *Salve Rainha*, que introduz o leitor a esse microcosmo ficcional. No entanto, trata-se de uma oração em versão personalizada por Lúcia, porque a prece é entremeada por trechos do texto original com súplicas singulares, conforme suas necessidades e sua realidade. A cena dramática é protagonizada entre a porteira e uma entidade divina, evidenciando uma relação de proximidade e intimidade, ao passo que também revela o estado de desamparo de Lúcia, uma vez que ela só pode direcionar seus clamores ao divino para proteção e solução de questões mais imediatas do plano terreno.

*Salve, Regina, mater misericordiae, vita, dulcedo, spes*¹¹, 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. *Esconde-te invisível, acocora-te, vita, advocata*¹², mãe

¹¹ “Salve, Rainha, mãe de misericórdia, vida, doçura, esperança [...]”.

¹² “[...] vida, advogada, [...]”.

suprema, minha Regina, para que não me deslargues, não desesperes, não me desconfines. (JORGE, 1997, p. 11. Grifo nosso.)

Mas logo em seguida, surge a voz unificadora de um narrador heterodiegético, dotada de onisciência múltipla, que passa a orquestrar, conduzir e compartilhar a narração, ora dialogando com o divino para interceder a favor de Lúcia, ora se distanciando do embate discursivo.

Protege-a bem. Protege-a a ela e ao marido dela. Protege o marido da porteira até às sete. Porque ele trabalha na oficina até às cinco, ainda que a oficina só feche às sete, às vezes às dez, por vezes nem feche, e muitos fiquem a trabalhar pelo fim da tarde e pela noite dentro. (JORGE, 1997, p. 12. Grifo nosso.)

Em geral, predominam os diálogos entre os pares discursivos, que se alternam entre Lúcia e “Regina” e entre o narrador e “Regina”, ainda que surjam de forma esporádica e reduzida as vozes das demais personagens que povoam o conto, geralmente por meio do discurso indireto, exigindo do leitor uma participação mais ativa para perceber esse jogo seletivo de vozes narrativas, dada, novamente, pela ausência formal de marcas discursivas.

O advogado do quinto, simulando um recibo perdido, chamou-a e lhe disse 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 papeis. (JORGE, 1997, p. 12.)

Para além dos versos da prece, o leitor depara-se com um cenário simples, as poucas acomodações em que vivem Lúcia e seu marido. Em Lisboa? Talvez, não há indícios suficientes para se afirmar com precisão a localização geográfica, mas o espaço é urbano, típico ambiente da classe média, compartilhado por advogados, médicos, aviador, assistente social, os moradores do prédio a quem a porteira tem a incumbência de servir e respeitar, na condição de subalterna – uma serviçal – cujo espaço não lhe pertence, e que ali habita como um favor, sob a situação de risco de perder a moradia e, portanto, uma conjuntura a ser constantemente zelada, dividindo sua existência de submissão tanto em relação a seus patrões quanto ao marido.

Aí a porteira entendeu que se haviam congregado todos contra o seu homem e perdeu a doçura, nesse dia mesmo. [...] Com o balde entre portas, nessa hora do dia, a porteira perdeu a doçura sem o mostrar, exatamente porque era doce. 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. (JORGE, 1997, p. 17.)

É nessa imprecisão toponímica que se observa uma das muitas evidências do procedimento da escritura jorgeana já anteriormente descrito neste estudo como uma escrita que mais sugere que explicita, porque o texto é elaborado a partir de espaços vazios a serem preenchidos pelo exercício interpretativo e que depende muito do arcabouço cultural de seu leitor. Ao colocar o leitor diante de um cenário constituído por um imóvel habitado por profissionais liberais, típicos prestadores de serviço do espaço urbano, cuidado por uma porteira, que reside em aposentos mais simples com sua pequena família, o marido, e na condição de zelarem pela manutenção desse prédio, configuram-se como elementos que remetem a dados culturais de um período histórico de Portugal vinculado a questões políticas: o fenômeno da diáspora portuguesa durante e pós Estado Novo, quando muitos portugueses se refugiaram da ditadura salazarista e de suas consequências em países da Europa, como França, Alemanha, Suíça, Reino Unido e Bélgica, e até mesmo nas Américas, como Estados Unidos da América, Canadá, Brasil e Argentina¹³. No conto, é por inferência que se depreende que Lucia e seu marido talvez sejam emigrantes vivendo em algum desses países para onde se deslocaram tantos portugueses, suposição que se respalda na diferença de comportamento entre o casal e os demais vizinhos, no abismo cultural que separam eles dos outros. Em seu artigo *Emigração Portuguesa* (Estatísticas retrospectivas e reflexões temáticas), o especialista Humberto Moreira afirma que Portugal atinge a maior taxa bruta de emigração durante a década de 1960 a 1969, com maior incidência nas populações da região norte do país. Já na década seguinte, entre os anos de 1970 a 1979, o autor aponta uma drástica redução no fluxo emigratório, que justamente coincide com o período do fim da Ditadura Salazar, por meio da dissolução do Estado Novo em 25 de abril de 1974, evento mais conhecido como “Revolução dos Cravos”.

Em 1964, verifica-se o ponto de inflexão, a mudança no sentido da Europa, e os emigrantes portugueses passam a optar majoritariamente pelos países europeus mais desenvolvidos: a França em primeiro lugar, mas também a Alemanha (RFA), a Suíça e o Reino Unido, inclusivamente, o pequeno Luxemburgo, mas com uma comunidade portuguesa muito numerosa. (MOREIRA, 2005, p. 52)

¹³ Estudo sobre o fluxo migratório em Portugal, conforme artigo de Humberto Moreira, do Instituto Nacional de Estatística de Portugal, *Emigração Portuguesa* (Estatísticas retrospectivas e reflexões temáticas), conforme obra citada na referência bibliográfica.

É por meio de estratégias como essas que a escritora alinha e perpassa em suas narrativas a história, a memória e a identidade dos portugueses, tanto nos romances quanto nos contos. Em defesa desse ponto de vista, salienta-se o confronto cultural entre dois segmentos sociais, os moradores do prédio, identificados como pessoas financeiramente independentes, conscientes de seus direitos e autonomia e uma perspectiva mais liberal sobre o papel da mulher na sociedade; por outro lado há Lúcia, um indivíduo que carrega em sua identidade a submissão à tradição da família, da religião e de seu papel social como mulher.

Os discursos selecionados a seguir evidenciam esse entrelaçamento de identidade cultural, primeiramente apresentando a perspectiva dos moradores do prédio, que ainda que denotem uma postura mais liberal e humana diante do quadro de violência doméstica protagonizado por Lúcia e seu marido, adotam em relação à porteira uma atitude invasiva, autoritária, direcionando-a, orientando-a a como agir diante do evento e inclusive a como resolvê-lo. Tal posicionamento dos moradores reflete ambivalentemente tanto uma questão de divergência entre polos ideológicos quanto uma nítida marcação de estamentos na hierarquia social, delegando ao grupo economicamente mais privilegiado o direito de opinar, interferir ou interceder, ainda que de forma bem-intencionada, na resolução dos problemas das classes consideradas por aquele como inferiores. Por outro lado, do trecho apresentado em destaque, também é possível depreender a relação de clientelismo que se estabelece entre a porteira e os demais moradores do condomínio, pontualmente com aqueles que exercem a função de prestadores de serviço, como o advogado e o médico. Ironicamente, na facilidade com que esses profissionais descrevem os trâmites que ofereceriam uma solução imediata para a relação conflituosa do casal transparece muito mais como um ensejo de oferecer os serviços do que propriamente um sentimento de empatia e apoio à porteira. A diferença de postura entre as classes, figurativizada pela reação dos dois estratos sociais diante da cena doméstica remete a uma sociedade marcada por valores de raízes nitidamente de origem patriarcal e orientada por uma perspectiva de gênero, em que cabe à sociedade a proteção do gênero mais frágil, no caso em questão o feminino.

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. Também o médico. O médico do segundo andar encontrou-a como por acaso e disse-lhe, sem qualquer preâmbulo, que lhe passaria os atestados de que ela precisasse para mostrar em tribunal, reforçando a ideia de que de facto tudo era *uma questão de papéis*. Levava na mão a asa duma pasta, mas era *como se também tivesse um recibo e o dobrasse diante da porteira*. [...] Contudo, mais esclarecedora tinha sido a assistente social do terceiro, naquele mesmo dia. Chamou-a para lhe falar de direitos, com a veemência com que habitualmente se fala de deveres. Tudo isso, desabridamente entre portas. (JORGE, 1997, p. 16-17. Grifo nosso.)

Já a perspectiva de Lúcia revela o pensamento de um grupo oprimido nos mais variados aspectos. No âmago de seu comportamento, desvela-se o gênero feminino acuado e submisso, mas também faz parte da composição de sua personagem a mulher de classe social menos favorecida, típica trabalhadora doméstica, que muito embora ocupe o cargo de porteira do prédio, depreende-se, novamente mais por sugestão que propriamente por revelação, que seu principal propósito seja de servir aos moradores, que por meio de sua invisibilidade social deve garantir a esse grupo uma convivência pautada pelo bem-estar e isenta de culpas. Em Lúcia concentra-se a representatividade da figura da mulher portuguesa típica da sociedade em tempos de salazarismo: sem formação escolar, configura-se como mão-de-obra não especializada, socialmente organizada em torno de uma estrutura familiar patriarcal e dependente, em que contribui com o sustento dessa ordenação social por meio da força de seu trabalho físico, fiel aos preceitos da religião e da sociedade, inclusive à ideologia de gênero, submetendo-se duplamente aos valores ditados conforme sua origem de classe e de gênero. Lúcia, embora metaforicamente traga no interior de seu nome o sentido de luz e lucidez, é incapaz de agir ou seguir outro caminho que não seja aquele apregoado pela sociedade em que se insere e de que também é fruto e que, portanto, não teria como agir diferentemente. Lúcia traz o peso simbólico da representatividade de uma mulher rechaçada, suplicante e submissa ao peso das autoridades masculina, social, religiosa e política.

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! Com o balde entre portas, nessa hora do dia, a porteira perdeu a doçura sem o mostrar, exatamente porque era doce. 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. Com quem ralharia, por quem iria ao talho, de quem falaria quando fosse às compras, para quem pediria proteção quando cantasse à janela por Salve Regina, *a quem pertenceria quando aos 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 elevara mediante uma cerimónia. [...] *Que ideia triste aquela de a assistente social dizer que uma mulher é um ser completo*. (JORGE, 1997, p.17-18. Grifo nosso.)

Entre a cultura de Lúcia e a cultura dos moradores há um descompasso de valores que só se justifica por meio da suposição de um distanciamento sócio-histórico espacial entre os dois grupos sociais, com a pressuposição de que Lúcia e seu marido são migrantes em terras estrangeiras e suas convicções conflitam com os valores de uma sociedade marcada por um contexto sócio-histórico que é outro, muito diferente do deles e de sua terra natal. A ausência de referencial geográfico nesse conto adquire significados que remetem à instabilidade social do país no período de reabertura política, e sua leitura sugere uma reocupação de Portugal no mundo, agora disperso por meio dos movimentos migratórios, e cujas motivações diferem daquelas que impulsionaram as expansões ultramarinas entre os séculos XV e XVI. Novamente trata-se de uma inferência, outra lacuna textual a ser preenchida mediante o exercício interpretativo do leitor e que depende da contribuição de seu repertório, na medida em que o texto permite ativar experiências e memórias culturais, o jogo interativo entre autor e leitor. Por outro lado, é também um registro da escrita sugestiva e enigmática de Lídia Jorge, que ao não explicitar de todo o texto, vai, pouco a pouco, delineando no plano mental do leitor conteúdos de natureza histórica, ou a condição para a recuperação de memórias, ou propiciando a construção de identidades.

O clima, embora marcado pelo silêncio, é de tensão, convergindo de dois pontos, dos moradores do prédio em direção à porteira, que exigem absoluta quietude e que suas vidas não sejam incomodadas pela existência daqueles que só vivem para lhes servirem, e de outro ponto

está o marido que quando chega embriagado transgride o código de silêncio imposto por essa classe dominante. Já para Lúcia convergem todas as tensões que parecem sufocar sua limitada ou quase nula existência.

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*, 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, 1997, p. 15. Grifo nosso.)

O leitor, ao acompanhar tão de perto a angústia de Lúcia, igualmente experimenta com ela a sensação de opressão e angústia. A imposição do silêncio, o sentimento de negação em conjunto com o cerceamento da liberdade individual retoma, por aproximação, o ambiente, o clima, o contexto de uma sociedade imersa em profunda repressão, reproduzindo e reconfigurando na contemporaneidade os tempos vividos em Portugal durante o período de Estado Novo, os quarenta e um anos de um regime político marcado pelo autoritarismo, o corporativismo e materializado na figura autocrata de António de Oliveira Salazar, período mais conhecido como salazarismo. A narrativa é alçada do contexto de uma cena da vida doméstica para adquirir conotações plurissignificativas; não se trata mais de dois indivíduos deslocados de seus limites sociais e inseridos em um espaço de confronto entre classes, o leitor da contemporaneidade é convidado a revisitar os anos da ditadura salazarista, mas direcionar seu olhar para o papel da mulher na sociedade contemporânea. Lúcia, embora seja retratada como uma personagem típica da sociedade portuguesa do século XX, uma figura de mínimo impacto social, mas pedra angular em que se assentava a estrutura tradicional e patriarcal da sociedade durante o regime salazarista, é deslocada de seu contexto típico e trazida para o século XXI. Não há evidências, na materialidade do texto, de elementos pontuais que remetam às categorias narrativas de tempo e espaço e que permitam vincular a narração ao contexto do período do Estado Novo, não se pode precisar a localização do prédio da porteira, nem tampouco o momento, mas o leitor é capaz de identificar essas informações por meio das inúmeras sugestões que aparecem na narrativa.

Esses vazios intencionalmente negligenciados no texto jorgeano e delegados ao leitor preenche-los, conforme seu repertório, estão alicerçados pelo clima que se instaura no decorrer da narrativa, mediante o tom crescente de imposição de silêncio, do cerceamento do indivíduo que se concretiza no confronto entre classes, da submissão da personagem em função de sua identidade de gênero.

Entremeados a momentos de brandura, que são materializados no texto tanto pelo campo semântico (“doçura”, “suave”, “silêncio”) como pela relação intertextual com os textos religiosos, surgem eventos de extrema tensão, como os vizinhos a gritarem por silêncio, os ruídos do marido a chegar embriagado, mas que logo são modalizados pelo emprego de construções condicionais ou concessivas que determinam um ritmo à narrativa, entre o fruir e o tensionar.

Observa-se, ainda, que o tom do canto eleito por Lúcia se apresenta marcado pelo regime concessivo, conforme as expressões grifadas no trecho. Isto é, embora a personagem creia que o canto altissonante possa produzir o efeito desejado, ela o murmura. Inscreve-se aqui também a sujeição a uma condição de precariedade, de concessão, no modo como ela usa o instrumento para dirigir à “Regina”, mediadora entre ela e o “Rex”, equação que configura a sobreposição do mundo dos moradores ao divino, expressão da religiosidade, e, por conseguinte, prenuncia o desfecho trágico do conto.

A narrativa então avança, entremeada com os versos de *Salve Rainha* e *Ave Maria*, e evidencia um jogo de contraste entre o tom harmonioso e doce da religiosidade de Lúcia com a aspereza da realidade que a ela se impõe, experiência que a torna igualmente áspera, irritadiça ao sugerirem a possibilidade de se separar do marido. No entanto, a aura de catolicismo que permeia o texto é multifacetada, é um refúgio, é um código de conduta, é um conjunto de valores que orienta e limita o modo de viver de Lúcia. Para a porteira, a religião é um refúgio que não a protege e não a salva, embora sua crença seja genuína e profunda.

Por isso ela chama a Regina para lhe tirar a angústia e proteger o marido, antes de a proteger a ela e à 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. É 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. Uma maçada se ele só vier de madrugada. (JORGE, 1997, p. 13)

A ação seguinte impõe uma suspensão na sequência narrativa, assim como também promove uma mudança no ritmo, porque se limita à angustiada espera de Lúcia por seu marido, que se retornasse da oficina onde trabalha logo ao término do expediente, tudo estaria a salvo, mas um atraso, um desvio dessa regra pode deflagrar uma tragédia – e que de fato se consumará e está sugerido desde o início da narrativa – porque ele voltaria à casa inevitavelmente embriagado e fora do controle exigido pelo ambiente em que ambos vivem. Inicialmente Lúcia clama para que o marido retorne à casa logo após o expediente. No entanto, ao perceber que suas súplicas não são atendidas e que o atraso do marido é inevitável, assim como o estado de embriaguez que condiciona seu retorno tardio, a porteira passa a rogar por sua invisibilidade, e a narrativa ganha um novo movimento, agora marcado por um ritmo mais tenso e intenso. O trecho se destaca do restante da narrativa porque adquire o compasso de uma ladainha, com frases curtas, na enumeração tediosa de ações repetitivas porque já muito conhecidas pela convivência com o marido, mas diferente da prece tradicional, Lúcia, ao recitar seus versos, não encontra, alternando-se à sua voz, a resposta da congregação, evidenciando que ela está completamente sozinha para enfrentar o desencadear das próximas ações. Resta a Lúcia contentar-se com o que as ladainhas em geral podem oferecer, a depender de sua fé: um diálogo com o divino por meio de sua invocação, na esperança de receber a assistência do excelso, porque com o plano material ela não pode contar, no plano terreno não há solução possível para sua vida.

Já ela o ouve tocar, depois *subir, abrir* a porta do elevador com dificuldade, *sair* de lá lentamente com o pé rígido, e depois a chave começa a *cair* junto da porta, sente levantá-la do chão, *deve estar a revolver* a chave, até que por fim ele a *enfia, a roda, a desprende, a saca, fica* dentro de casa e a casa se *enche* do seu hálito até às bacias e às janelas. *Tropeça* no sofá da saleta e chama – Lúcia! Ó Lúcia! E o chamamento atravessa as paredes do pequeno décimo, contíguo às chaminés e às antenas, aos escoadouro 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* acocorada 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. 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. (JORGE, 1997, p. 14. Grifo nosso.)

As ações em destaque apontadas na sequência da cena acima recortada evocam a narrativa cinematográfica. Ao mesmo tempo que lembra a plasticidade da fotografia fílmica, também alude ao cinético; apreende-se do seu conjunto, um simulacro do movimento de câmera que acompanha as ações da personagem marido, recurso instalado mediante elementos linguísticos que criam equivalências entre as linguagens. O emprego do advérbio “já” é decisivo para introduzir a alusão ao cinematográfico, bem como a tensão no trecho em exame. Ele, ao mesmo tempo que presentifica as ações futuras, demasiado recorrentes nas agonias cotidianas da protagonista, cria um caráter de urgência que dilata a tensão da espera de Lúcia pela chegada do marido. No processo de atualização das vivências, a memória vai trilhando a *via crucis* do seu sofrimento sobejamente conhecido, recuperando cada gesto do marido ao chegar embriagado no apartamento. A vivificação das ações, ruídos e chamamentos, os gritos do cônjuge concorrem para rivalizar com o alvoroço do coração da personagem diante do que sobrevém – ser encontrada pelo marido e sofrer violências. A tensão recrudescer cada vez mais com a eleição de frases curtas, que enumeram ações e sentimentos que desvelam o desespero, o terror de Lúcia, cruzadas com fragmentos da oração.

Configurado o código como expressão do estado psicológico da protagonista, o leitor é convocado a fruir a narrativa, a vivenciar o drama em causa, muito embora, assim como o plano religioso invocado pela porteira é incapaz de interceder por ela, instala-se no leitor um profundo sentimento de impotência diante da tragicidade anunciada já nas primeiras linhas do conto, “Salve, Regina, mater misericordiae, vita, dulcedo, spes, imensa doçura, salva e vem. Vem e abafa a vida, a roupa, a sala o fogão, abafa a espera com teu doce bafo”. (JORGE, 1997, p. 11).

Mais para o final do trecho citado, a gradação da tensão desagua na aniquilação da voz que pede clemência. Por conseguinte, a instância narrativa assume as funções no canto dirigido à “Mater misericordiae”, solidariza-se com a protagonista e passa a interceder por ela, aponta a “Regina” caminhos para a salvação da porteira. Cumpre apontar, que mesmo alterando o sujeito que assume a intercessão, a tensão não se reduz. A cumplicidade instalada entre narrador e personagem não sofre fissuras no fervor com que a prece se processa. Esse cruzamento de fronteiras entre as vozes cria certa opacidade no relato.

No que tange à questão da experiência da fruição, perceber os vazios do texto é uma experiência individual, vivenciada pelo leitor e consiste em atribuir sentidos a eles para que sejam produtivos em sua leitura, uma experiência que é singular e que transpõe o leitor a um

estado de prazer. Na interioridade desse processo, observa-se que a singularidade ocorre porque promove no leitor uma vivência de atribuir sentidos a um evento que se instaura no sensível, o que Jerome Bruner (1997) define como “atos de significação”, ao despertar na subjetividade do leitor as mais diversas pulsões, como a pulsão de natureza psicológica, evidenciada no conto “Marido”.

Ainda na confluência do processo interpretativo, um outro fenômeno ocorre, a identificação, por parte do leitor, da ocorrência, na composição do texto de “atos de cultura”, e que também dependem do repertório que o leitor traz consigo, o que no conto pode fazer com que o leitor associe o tom de tensão presente na narrativa a eventos de conflitos conjugais ou de pressões no âmbito das hierarquias sociais. O clima de repressão está presente na relação da protagonista feminina com seu entorno, mas que remonta por semelhanças, no plano do sensível, ao período de fechamento político durante a vigência do Estado Novo, em associação com eventos da história de Portugal que só podem ser apreendidos por inferência, dada a ausência de evidências pontuais registradas no texto.

Com Lúcia, sua vida e morte, seu corpo em chamas, transformado em vela acesa é colocado diante de um leitor que precisa refletir sobre os índices de criminalidade e violência contra a mulher. A cena, pois, pode extrapolar a questão da violência conjugal para denunciar reminiscências de uma ideologia salazarista que se perpetua na sociedade portuguesa contemporânea, disfarçada em roupagens de ciúmes, machismo, ou qualquer outra justificativa para esse tipo de crime direcionado à mulher, o feminicídio. Portanto, Lúcia é metonímia de toda uma geração de mulheres, cujos valores em que foram formadas as impossibilitam de se reconhecerem como vítimas e, portanto, igualmente incapazes de se reconhecerem como alguém a ser resgatado, apoiado e defendido pela própria sociedade que as acolhe. Por isso Lúcia só consegue apelar ao plano religioso, que não atende às suas súplicas, justamente porque o plano religioso que se apresenta no conto é meramente uma instituição social deteriorada pelo viés político e autoritário de um regime ditatorial, e em nada se aproxima da espiritualidade ou sacralidade dos mistérios religiosos. Lúcia torna-se mártir porque é incapaz de ler sua condição, nas entrelinhas de seu mundo, e ao confrontar o marido bêbado, pelo encontro de seu olhar com os olhos dele, torna-se uma herege e seu destino só pode ser a penitência, tornando-se ela mesma a fogueira de si. Herege para seu tempo, mas transfigurada em mártir ao ser transposta para o mundo contemporâneo, um discurso que se configura como mensagem, alerta, denúncia contra as agressões perpetradas à mulher.

Nos múltiplos níveis semânticos que o texto oferece ao leitor, Lúcia não é uma vítima somente da violência doméstica, ela é uma das consequências de um sistema de natureza

opressora, ela foi produzida por uma ideologia que fragilizou todo um segmento da sociedade: a mulher procedente das classes mais inferiorizadas da sociedade, submissa às demais classes dominantes, cingida por convicções sexistas impostas a si e oriundas de um sistema de valores e crenças que acreditava ser de sua própria concepção, o que promove mais sordidez a esse processo, mas que na verdade é fruto de uma ideologia ditatorial.

Salienta-se, contudo, que não é possível desvincular a imagem de Lúcia das demais personagens, especialmente as masculinas, porque na construção de uma imagem espelha-se o seu contrário. Na perspectiva da convivência social, na essência do indivíduo reflete-se a imposição do outro, na imagem da mulher oprimida reflete-se a imagem de seu opressor, o homem. Na fragilidade feminina de Lúcia impõe-se a rudeza machista de seu marido, que por sua vez, também sofre a opressão da classe dominante, perpetuando-se um ciclo cruel típico de uma sociedade marcada pela desigualdade. Daí o escapismo do marido para o alcoolismo, perpetuando um ciclo cruel e desigual polarizado entre o opressor e o oprimido. Porque é na interação entre os indivíduos, no contato, na influência e no confronto, que se dá a conscientização do ser como um sujeito em processo de construção de sua identidade. Segundo a concepção de Stuart Hall, na sociedade moderna, entre os séculos XV e XVIII, a identidade do indivíduo era bem definida, localizada e estabilizada a partir do referencial proporcionado pelo mundo social e cultural. Mas, no espaço contemporâneo, as constituições identitárias sofrem mudanças estruturais que, no final do século XX, transformam as sociedades modernas. Essas mudanças fragmentam as noções e os valores culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que durante a Era Moderna, forneciam aos indivíduos firmes localizações como seres sociais. Ainda segundo Stuart Hall, isso também acaba desestabilizando as “identidades pessoais”, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Essa perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito (HALL, 2000, p. 9-12).

Por conseguinte, tanto Lúcia como o marido são a materialização do descentramento do sujeito, fenômeno típico da contemporaneidade, e justamente por isso se mostram como o segmento mais frágil da sociedade. O marido, dado que do ponto de vista da identidade de gênero carrega em si a expectativa de se projetar como uma imagem de sujeito forte, mas da perspectiva da identidade de classe social, dada a opressão, revela-se tão frágil como sua esposa Lúcia, justificando sua resposta agressiva nas interações interpessoais, pois como homem marginalizado, interage com o mundo como uma fera acuada, especialmente quando sob efeito do álcool. Por seu turno, Lúcia é vítima porque não consegue se projetar para o mundo com uma imagem minimamente estável de sua individualidade, porque fragmentada tanto na sua

identidade de gênero como de classe é objeto de agressão e não de identificação, morre envolta em luz, na perspectiva de comunhão com o divino que ela tanto inutilmente evoca, mas o que encontra de fato é a luz destruidora do fogo. No centro do retábulo, a figura de uma mulher submissa, transfigurada ela mesma em chama a ser consumida em silêncio pelo fogo, é uma mensagem evidente de extinção, de recusa e negação dessa imagem.

Em “Marido”, como o próprio título explicita, dada a ausência de um termo referente antecedente ao substantivo, o que está posto é um olhar irônico sobre a relação entre os cônjuges e destes com a sociedade. O termo “marido”, agora grafado em minúsculo, é meramente uma função social, autoritária porque sancionada por um rígido código de conduta. Perpassa toda a narrativa um evidente discurso político-ideológico construído a partir de experiências que se originam, explicam-se e justificam-se no passado, mas que se perpetua em vivências que são recontextualizadas e reativadas diariamente na contemporaneidade. Quando esse discurso se manifesta na sua materialidade por meio de ações ou ocorrências, inevitavelmente há vítimas, em menor ou maior gravidade, e que deixam como mensagem um “basta” aos alarmantes números de feminicídio, além do desesperançoso recado de que não cabe ao divino uma solução para as questões que o indivíduo promove no plano terreno.

2.3 “A instrumentalina”

Em “A Instrumentalina” (JORGE, 1997) oferece-se ao leitor a experiência do viajante, visto que o conto traz no centro de sua narratividade questões múltiplas e complexas relacionadas e decorrentes da vivência típica dos deslocamentos geográfico e psicológico, como o buscar, o visitar, o revisitar, o compreender, mas principalmente o exercício do autoconhecimento.

Entre um tom expectante e nostálgico, a narradora inicia seu relato recompondo alguns momentos de sua vida, e leva com ela o leitor, num percorrer mais e mais intimista rumo a um passado aparentemente idílico, por meio de imagens que surgem, a princípio, como desconexas, ao boiarem na superfície líquida da memória, mas que ao se movimentarem, subitamente e de forma espontânea, recompõem-se, reorganizam-se, e formam outras imagens, que transmutam em outros sentidos, à medida que se adentra cada vez mais profundamente no fluxo de memória da narradora-protagonista, deslocamento que é também temporal.

Como se o tempo de repente dum outro modo fluísse, ou mesmo a qualidade da sua hora mudasse, e uma coisa perdida aparecesse, uma dúvida se quebra, um amor acaba, e outro que nunca se tinha imaginado, de repente, nasce. *Objectos que sempre tivemos por separados atam as pontas, imagens que bóiam nas nossas vidas sem ligação juntam-se e criam uma nova sequênciã com sentido.* Outras vezes a clarividência da distância torna-se tão luminosa que se vê o fim do fim, e deseja-se regressar, ainda que não seja a lugar nenhum. (JORGE, 1997, p. 77. Grifo nosso.)

O conto é uma narração autodiegética e inicia-se com o quadro da narradora-protagonista deslocando-se até o bar de um hotel às margens do Lago Ontário, no Canadá, para um “destino de ocasião” (JORGE, 1997), segundo ela. Ambigualmente, esse breve deslocamento de percurso se funde numa viagem que alinha tempos e espaços. Há um primeiro deslocamento que é literal, porque é geográfico, mas que por sua vez também promove um mergulho nas intimidades de um “eu” que tenta buscar nas memórias vividas o entendimento de sua alma feminina, ao contrapor passado e presente. O conto é, numa primeira visada, o pretense desejo de uma mulher de se apropriar de sua identidade, desde os tempos de infância, vividos numa pequena propriedade na zona rural de Portugal, até o momento que se faz presente, aos olhos do leitor, enquanto espera tio Fernando, no tal bar do hotel. No entanto, a narrativa revela-se como um projeto muito mais complexo à medida que vai se construindo e se adensando no mesmo ritmo em que as lembranças vão se cosendo, como se o deslocamento temporal, ao propiciar uma

maior percepção sobre o passado, também traz uma maior conscientização sobre fatos que permaneceram, até aquele momento, envoltos em lapsos e incertezas. A história oscila entre momentos de imprecisão e outros muitos pontuais, que tanto podem ser atribuídos ao exercício típico da memoração, como também podem ser interpretados como lembranças tenuamente elaboradas de uma criança, com a ativação de uma memória que é propositalmente seletiva, como a própria narradora afirma:

Era inevitável. Quem uma vez percorreu os caminhos do paraíso, sentado num transporte de delícia, jamais pode esquecer a imagem do objecto condutor. Mas pode não querer avistá-lo no seu todo. Pode não desejar sofrer pelo que está perdido ou é o simulacro duma imagem que foi mas o tempo já fez vã. (JORGE, 1997, p. 78. Grifo nosso.)

Mas é a força expressiva da linguagem, de natureza acentuadamente poética, que transfigura a narrativa num convite à fruição, embora circundada por um contexto e situações de grande tensão, colocando o leitor frente a um cenário em que se fundem o bucólico e o trágico. Como no trecho a seguir, em que a autora fusiona, por meio da linguagem descritiva, a imagem do tio à imagem da bicicleta, em que a natureza de um se confunde com a natureza do outro, assim como o amor que as crianças devotam à bicicleta é o mesmo amor que devotam ao tio, e vice-versa. A imagem apresenta tons idílicos, mas é bruscamente entrecortada por elementos que remontam um cenário de tragicidade, por meio da seleção do campo semântico, questões que colocam o leitor em estado de alerta dada a tensão provocada pela brusca suspensão da harmonia poética da linguagem.

A bicicleta longínqua aparecia de perfil, mostrava o brilho dos seus raios girando ao sol, e uma luminosidade da Terra aparecia. Havia sido quando? O meu tio tinha-me feito adeus, e depois o comboio antigo, como um canhão de Austerlitz, atroara na madrugada e levara-o cada vez mais de perfil, de braço levantado, por traz das árvores, por entre as quais a fila de carruagens se sumia. (JORGE, 1997, p. 79. Grifo nosso.)

E a narradora, como criança que também era, confunde-se nesse mesmo amor, pela bicicleta, pelo tio, pela liberdade, pelo acontecimento único e inesperado, mas sem se dar conta do evento sombrio que a escolha das palavras prenuncia, como “adeus”, “atroara”, “sumia”, ou a própria comparação do meio de transporte que leva seu tio embora “[...] o comboio antigo, como um canhão de Austerlitz, [...]”.

Após esse breve preâmbulo, inicia-se o segundo deslocamento, mas agora de aspecto psicológico, a viagem ao coração da protagonista, que também é um retroceder ao passado, embora ainda não seja possível determiná-lo cronologicamente. Da mesa do bar do Royal York Hotel o leitor é transportado para os dias de infância da narradora, numa certa tarde em que foi rebatizada pelo tio Fernando como “Greta Garbo”, e passeava por entre campos de margaridas, na garupa de uma bicicleta de corrida, da marca Derk, a Instrumentalina.

Foi por altura duma deslocação que por acaso se havia transformado em viagem. Então, subitamente, aquela cidade estendida e empinada à beira do Lago Ontário, para onde o *destino de ocasião* me havia levado, ainda tinha palhetas de gelo, e trouxe-me de volta, provinda de muito longe, a *Instrumentalina*. Quem diria? Escondida no *saco de reservas proibidas*, havia anos e anos que não a soltava do seu local de abrigo, ainda que por vezes o seu selim, a sua roda pedaleira, ou a imagem caprina do seu retorcido guiador me aparecessem como coisas desgarradas. Era inevitável. *Quem uma vez percorreu os caminhos do paraíso, sentado num transporte de delícia, jamais pode esquecer a imagem do objeto condutor.* (JORGE, 1997, p. 77-78. Grifo nosso.)

A bicicleta ocupa, pois, uma posição relevante na narrativa, há em torno dela toda uma orquestração de movimentos e emoções, sejam positivas ou negativas, e é para ela que convergem as tensões de todas as personagens. Instrumentalina, grafia com letra maiúscula no início da palavra, grafada como nome próprio, alcunha dada pelo avô da narradora à bicicleta de corrida, em um de seus acessos de raiva contra o único filho que permaneceu enquanto os outros decidiram partir, deixando aos cuidados do patriarca o encargo de suas mulheres e filhos.

Os gritos do nosso avô imóvel ouviam-se à distância, e por eles se percebia como odiava o velocípede. Também odiava a Kodak, com o seu fole, e a máquina de escrever onde o nosso tio de olhos fechados fazia questão de compor o nosso nome. *Mas o seu ódio, o seu fundo rancor, ele reservava-o intacto para a bicicleta marca Deka, insultando-a em grandes gritos de “Instrumentalina”.* A princípio tinha-lhe chamado *figa*, e depois *trambolho* e *oito do inferno*, para em seguida fixar naquele nome estranho, parente degenerado de utensílio pelo qual nutria um desrespeito ácido. “Retirem-me da vista esse maldito instrumento! Levem-me da vista a Instrumentalina!”. (JORGE, 1997, p. 83-84. Grifo nosso.)

As crianças da casa também adotam o mesmo cognome para a bicicleta, mas para eles Instrumentalina é associada a um imaginário positivo, porque é acolhida com estatuto de mais um membro familiar e traz consigo a noção de afeto, orgulho, sonho, aventura, liberdade, tão distante da imagem sarcástica concebida pelo rancoroso, despeitado e imobilizado avô. Porque associada à Instrumentalina está plasmada a imagem do tio.

Por ironia, a designação que nosso avô lhe havia atribuído com chancela de ódio soava-nos a um nome de família e gastávamo-lo de tanto repeti-lo. “Tio! Esta noite posso ser eu a segurar na Instrumentalina?” “Tio! Ó tio! Olhe que a Instrumentalina está caída!”. (JORGE, 1997, p. 84. Grifo nosso.)

Se do ponto de vista da narradora esse deslocar-se no tempo e no espaço é de certa forma um percurso idílico, ou até mesmo desilusório, de um “eu” a resgatar as reminiscências ou fragmentos de uma paixão ou a descoberta do amor, ou experiências censuradas de uma identidade em formação, essa viagem é também um registro histórico de um determinado momento de Portugal. Porque a mulher que se encontra no bar do hotel no Canadá, ao retroceder à sua vida na infância, numa aldeia portuguesa, imbuída de fascinação, desejos e descobertas, simultaneamente desdobra-se e espelha também a vida dos adultos, no mesmo tempo, espaço e circunstâncias, mas que acaba por oferecer ao leitor diferentes perspectivas.

Foi numa forma inesperada, quase sem sentido. *O fim de um Março seco havia trazido uma Primavera estranha, cheia de sol antes do tempo*, e num domingo perto do calmoso, o tio tinha feito sair bastante cedo a Instrumentalina. Lavara-a, limpou-a, e como para os passeios grandes, havia amarrado à grelha uma pequena almofada de cadeira. *Depois havia olhado para o céu onde apenas algumas nuvens ligeiras iam passando, como se fosse Verão*. E então, tomando o seu boné e a sua Kodak especial, *escolheu um de entre os seus sobrinhos, e entre eles, para surpresa de todos, o escolhido era eu*. “Essa agora!” – tinha dito o tio. “Pois porque não há-de ir ela, se nunca foi?” Era difícil acreditar no que os meus olhos viam. A rua começava a afastar-se, e o portão onde os primos permaneciam imóveis ia ficando definitivamente para trás. Os campos planos passavam dum lado e de outro, devagar, desprendendo-se cada vez mais das redondezas da casa da campina, e seu verde serôdio, perto do queimado, perdia-se de vista. *Com as mãos agarradas à cintura dele, tombando para a direita e para a esquerda como sobre um cavalinho que voasse, corríamos e corríamos sem parar. Correndo sentia as pernas do meu tio girarem, e a sua camisa encher-se de ar, à medida que corríamos*. E a Terra a mover-se e

a passar. Mas até onde corríamos nós? *Acaso poderíamos correr indefinidamente assim? Se não, porque não?* (JORGE, 1997, p. 89-90. Grifo nosso.)

Embora a narradora registre que a escolha do tio tenha sido para ela uma surpresa, para o tio não foi. Há todo um ritual de preparo que antecede o momento da escolha entre os primos que o tio escolheria para acompanhá-lo naquela viagem. O que sugere que o tio já tinha feito sua escolha, e por isso preparou a bicicleta especialmente para a sobrinha, sem esquecer da máquina fotográfica para registrar esse momento que seria tão especial para a sobrinha quanto para ele. Escolha que é motivada, mas é também um reconhecimento do tio pela devoção de sua sobrinha em relação a ele, nos cuidados, nas atenções, no carinho e no amor incondicional que a criança a ele dispensa, como quem venera um modelo ou um herói. O cenário bucólico, o impacto afetivo do evento proporciona ao leitor a experiência de transcender do plano material ao plano do sensível, pois “Nunca se sabe o que uma viagem pode trazer ao íntimo do coração.” (JORGE, 1997, p. 77).

Assim, a infância de uma menina e a vida adulta de um homem são alinhadas pelo fio da memória, em que por sugestão a história política de Portugal é também perfilada, e o objeto que permite esse vínculo, esse elo comum entre vivências tão diferentes é a Instrumentalina, uma bicicleta, cuja simbologia difere para um e para outro.

De acordo com a definição de símbolos proposta por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2018, p. 131-132), de modo geral, o termo bicicleta, ao menos no seu modelo tradicional, sugere um objeto portador de três características: um meio de transporte que é movido pela força motriz de seu viajante; um objeto cuja funcionalidade está condicionada à ocorrência de duas circunstâncias simultaneamente, pois uma bicicleta só funciona quando em movimento e em equilíbrio; por aproximação, a postura de seu condutor assemelha-se a do cavaleiro. É a partir desse conjunto de propriedades, que por extensão, infere-se a natureza simbólica latente da Instrumentalina, como um apelo à individualidade, à independência, à liberdade.

No entanto, como já afirmado brevemente em momento anterior, esse objeto adquire matizes significativos distintos ora para a narradora, ora para o tio Fernando, e até mesmo para as demais personagens. Especialmente porque a bicicleta ocupa um papel diferente na vida de cada um dessa história e, portanto, esses indivíduos experimentam necessariamente vivências muito particulares, o tio Fernando é o proprietário e o condutor da Instrumentalina e é em certa medida quem tem maior controle da própria vida, a menina vai de carona, após ser submetida a uma expectante escolha entre as outras crianças da casa, cuja oportunidade, ao ser conquistada, adquire sabor de prêmio. Já para os outros adultos, Instrumentalina é um estorvo

perigoso, porque é um instrumento capaz de corromper valores e desviar os mais jovens de seus destinos predeterminados pela tradição.

As cenas da escolha do que seria contemplado com uma volta, sentado na grelha que naquele tempo as bicicletas de corrida ainda consentiam, roçava o furor religioso. Batiam-se entre si, choravam, e era necessário recorrer a sortes ou fixar a vez, para que a desordem que se estabelecia no meio da estrada, não se tornasse numa cena de amor e violência. (JORGE, 1997, p. 86. Grifo nosso.)

Se para a menina a Instrumentalina configura-se como símbolo de prazer e descobertas, e numa perspectiva mais ampla, relaciona-se à construção de sua identidade, para o tio a bicicleta proporciona liberdade, porque é o objeto e o meio de transporte que permite o escapismo do sistema opressor em que está mergulhado, e representa, portanto, um mecanismo para salvaguardar sua identidade.

É também na relação das personagens com a Instrumentalina que se evidenciam atitudes e valores que levam o leitor a refletir acerca da questão cronológica do conto e supor um provável tempo histórico para a narrativa que subjaz em segundo plano.

No entanto, passados tantos anos, reunida, como se pudesse ter-se mantido unificada pelo tempo, visitava-me rodando sobre o gelo como antigamente acontecia nos campos de calor e de poeira. (JORGE, 1997, p. 78. Grifo nosso.)

Embora não seja possível precisar esse intervalo entre o que acontece no tempo cronológico, no passado, e o que acontece no discurso, no presente, pois a própria narradora é muito vaga nessa questão, ainda assim, é possível inferir um intervalo de trinta anos, entre a partida do tio Fernando na estação de trem e o reencontro no bar do hotel. Se tio Fernando era um jovem de vinte anos quando foge ao ser forçado pelo pai a assumir o seu lugar no patriarcado, e no reencontro no bar do hotel a narradora descreve o tio como um homem na faixa dos seus cinquenta anos, depreende-se que foram necessários trinta anos para o reencontro daquela menina, conhecida como Greta Garbo, com o tio exilado, o que coloca os últimos eventos relatados na infância da narradora entre os anos da última metade da década de 1960. Ou seja, historicamente, coloca a narrativa principal no contexto do Estado Novo.

No entanto, para o leitor, os traços mais evidentes para ajustar a narrativa no eixo do deslocamento do tempo, considerando o tempo da enunciação e o tempo enunciado, no

exercício de preencher as lacunas propositalmente oferecidas pela autora, residem na interação entre as personagens, ao expor questões culturais de Portugal que remetem a um tempo histórico muito pontual. E assim o tempo histórico, embora seja sugestionado, é também precisamente ancorado pela relação conflituosa entre tio Fernando e seu pai, o avô da narradora. Um embate entre gerações que carregam em si concepções de vida muito díspares.

O universo do avô é organizado de forma muito semelhante ao modelo feudal, em uma casa grande, situada em algum vilarejo, numa campina ao sul, na zona rural de Portugal. Na sua propriedade, esse homem que ocupa tanto a posição de pai e avô, é também como provedor, o marido de todas as suas noras abandonadas, representa a posição de autoridade porque é o patriarca da família e o proprietário da terra, ele é o *Senhor do Castelo*.

É em torno dele que orbitam todos os outros moradores da casa, as noras com suas crianças, que os filhos do patriarca abandonaram quando decidiram partir para o mundo em busca de oportunidades e outras expectativas para suas vidas.

A parte feminina naquela casa estava intacta, com seus chilreios, seus amuos circulares, suas guerras de cozinha, seus filhos, suas roupas interiores escondidas no fundo das gavetas que não trocavam nunca. À noite choravam junto das janelas. Não tinham tido guerra, *mas era num estado semelhante ao das abandonadas pela força dum conflito dessa grandeza que viviam*. Liam cartas. Guardavam cartas, escreviam cartas com as suas canetas primitivas. *Os seus maridos, todos eles, tinham partido*. Todos, sim, mas não ao mesmo tempo. *Primeiro abalado um, depois outro e por fim os últimos dois, espalhando-se pelos vários cantos da Terra como se fossem inimigos, que não eram. Eles mesmos tinham vindo trazer para casa comum do pai as jovens mulheres que deixavam, com suas arcas, crianças e fogões*. (JORGE, 1997, p. 81-82. Grifo nosso.)

No entanto, o patriarca, consciente de sua fragilidade física e ao perceber que seu fim pode estar próximo procura por alguém para tomar seu lugar e exige que o filho mais novo, o único membro masculino que ainda está por perto, assuma esse papel na direção da casa.

E nesse ambiente de meninos e mulheres, *exercendo o seu magistério de homem diretor, inválido, sentado na sua cadeira de imóvel, desesperava meu avô*. A menos que mandasse chamar o filho mais novo, aquele que depois, para sua arrelia, haveria de riscar a poeira das estradas, a correr, a correr na Instrumentalina. (JORGE, 1997, p. 82. Grifo nosso.)

E é para esse lugar que ele tenta atrair o dito filho, último herdeiro de sua linhagem, ao enredá-lo em uma armadilha emocional, num jogo que transita entre a culpa e a responsabilidade. Mas tio Fernando é uma exceção, porque com sua bicicleta, sua câmera fotográfica e sua máquina de escrever, ele é por essência o retrato de um livre pensador; estes objetos representam uma porta para outro mundo, muito diferente daquele em que ele está inserido, ao menos fisicamente, pois é certo que sua imaginação e criatividade o transportam a outras realidades.

Há nesse episódio familiar um registro do modo de pensar do povo português, a perseverante crença que uma geração deposita na posse da terra, em contrapartida a um completo descrédito de seus descendentes, não só na propriedade como no próprio país, fomentando e justificando os grandes movimentos emigratórios de Portugal. Enquanto aqueles permanecem estáticos e fiéis às tradições do país e a toda história pregressa de suas vidas, os outros percebem a inutilidade de permanecer frente a decadência de suas raízes e a necessidade de se moverem como única alternativa a uma sobrevivência digna. Não se pode ignorar também o descrédito que essa sociedade atribui ao papel da mulher, relegada ao plano da procriação, da completa dependência da figura masculina, de seu papel submisso e frágil, irmanando-as a uma condição semelhante à das crianças, a ponto de precisarem de um “senhor” para cuidar delas.

Três fogões a petróleo enchendo a sopa de veneno eram a grande conquista das mulheres, e na cozinha, elas curvavam-se para eles, asfixiadas por cintos que as apertavam como cilhas. Suas ancas debruçadas conferiam-lhes a forma das aranhas. Eram quatro férteis mulheres sozinhas, entre as quais a minha mãe, e trabalhavam desde o romper do sol com a força das formigas. (JORGE, 1997, p. 80. Grifo nosso.)

A relação conflituosa é reflexo da perspectiva antitética que cada um dos dois homens da família assume perante a vida, e a tragicidade que ronda a casa é pressentida e registrada pela menina, antes mesmo que ela consiga ter plena consciência de toda a situação, cuja visão premonitória imprime e acrescenta ao conto matizes dramáticos que se harmonizam aos tons de intimismo e nostalgia com que a narração autodiegética é inicialmente introduzida, promovendo uma tensão à narrativa.

No entanto, eu sabia que, na realidade, sem que ninguém recentemente tivesse falecido, *assomava entre nós uma tragédia obscura*. Ou, mais precisamente, *um drama vago*, feito da suspeita de *que um desequilíbrio irreversível, tendo encontrado a*

porta da nossa casa entreaberta, havia entrado. (JORGE, 1997, p. 80-81. Grifo nosso.)

O prenúncio do trágico que ronda a família não se origina da diferença de opinião entre o avô e tio Fernando, mas da atitude violenta com que o patriarca impõe ao filho a sua vontade. Advém do jogo de tensão provocado pela força expressiva do discurso; no avô, a intransigência e autoritarismo ao exigir que o filho renunciasse sua liberdade, individualidade e identidade para ser uma outra pessoa, no filho, na sua dramática relutância ao questionar a decisão do pai e tentar preservar sua vida.

Chamou-o num domingo pela manhã. Nesse dia, encontrava-se sentado na poltrona e todos nós pudemos ouvir o que dizia – “Repara bem. *Chegou a hora de mudares de vida.* Olhas à tua volta e o que vês? Crianças e mulheres. Ora se todos me abandonarem, menos tu, *então a minha velhice pertence-te e esta casa é tua...*” – O meu tio, fotógrafo amador e corredor de bicicletas, tinha ficado a olhar, estarecido. “Eu, Pai, mas porquê eu?” “*Porque Deus quis que fosses tu o amparo do Pai, da sua saúde e dos seus haveres, bem como destas crianças e destas mulheres que os outros aqui deixaram...*” (JORGE, 1997, p. 82-83. Grifo nosso.)

Nesse ponto, é inevitável observar a situação de tio Fernando e não reconhecer semelhanças com a história de Walter Dias, “o estroina trotamundos” desenhador de pássaros, personagem do romance *A manta do soldado* (JORGE, 2003)¹⁴, como se na personagem do conto, residisse a força surgente da criação literária com que a escritora concebeu a personagem do romance. Os pontos de contato entre as obras sugerem que o conto seja, em certa medida, um ensaio do que viria a ser o romance, publicado no ano seguinte. A própria rotina da casa de Valmares, marcada por uma aura de decadência e abandono, muito se assemelha à organização patriarcal da casa do avô da narradora, e este último com Francisco Dias.

Nessa altura, *a casa de Valmares já havia perdido a maior parte dos seus habitantes, e os compartimentos onde tinham vivido os descendentes de Francisco Dias encontravam-se fechados, ao longo do corredor por onde antigamente todos se cruzavam.* (JORGE, 1997, p. 80. Grifo nosso.)

¹⁴ Este romance foi publicado originalmente com o título de *O vale da paixão*, em Portugal, em 1998. No Brasil, esse mesmo romance foi publicado em 2003, mas com o título de *A manta do soldado*. A edição adotada aqui é a publicada no Brasil.

No que tange à construção de personagens, na vida de tio Fernando e de Walter Dias a um “quê de insustentável”, porque ambos têm um espírito lírico, livre e que não tolera a rudeza de um cotidiano em degradação. Gravitam em torno deles a bicicleta de corrida, a charrete veloz, a máquina fotográfica, os pássaros de toda sorte e partes do mundo, a máquina de escrever, e impulsiona-lhes a irreverência de serem os mais jovens de suas famílias. Ainda assim, ambos estão fadados a serem violentados pela opressão da autoridade paterna e sofrem para preservar a força identitária de suas individualidades.

Mexe-te! Por que não fazes como os outros? [...]. Então o pai pegado ele mesmo numa forquilha, impedindo-o de subir, [...]. E *Walter, com as mãos cravadas na parede do estrume, enfrentava o pai, com gritos duma voz feminina que ainda nem mudara*. Uma criança pequena, de cabelos cor de feno, aos gritos estridentes, no meio da estrumeira a desafiar o pai. [...]. Estava Francisco Dias com os garfos da forquilha apontados para ele, e *ele a levantar a camiseta, a oferecer-lhe o peito, aos berros desatinados do pai. Então, entre o pátio e a estrumeira, fugindo da estrumeira, Walter Dias existia*. (JORGE, 2003, p. 54-55. Grifo nosso.)

A violência relatada nesse episódio do romance *A manta do soldado* (JORGE, 2003) aparentemente já tinha sido contemplada por Lídia Jorge e protagonizada por tio Fernando em inúmeras cenas do conto, não com a mesma intensidade do abuso físico promovido por Francisco Dias contra o filho Walter Dias, quando ainda era um menino. Nas cenas do conto, que precedem ao episódio do romance, há algumas variações, até porque as circunstâncias são outras, tio Fernando não é um pré-adolescente, mas um jovem adulto nos seus vinte anos, seu pai não é um homem viril como Francisco Dias, mas um idoso imobilizado em uma cadeira, tal como descreve a narradora autodiegética do conto. A violência contra tio Fernando não é de ordem física, mas moral, embora não seja menos perversa que o abuso físico sofrido por Walter Dias e testemunhada pela sobrinha, que também é exposta a uma aura de violência ao ser cooptada pelo avô a fazer algo prejudicial ao tio, por quem dedicava tanto afeto.

“Gostas muito do teu tio, não gostas, pequena?” – perguntou-me. Sim, eu gostava do tio, e também de suas máquinas, a de escrever e a de fotografar, mas sobretudo da Instrumentalina. Confessava-me ao avô por amor do tio. “E sabes que se quer ir embora?” Não, que se queria ir embora, isso eu não sabia. “Pois quer...” – disse o avô, cheio de pesar, apertando-me as duas mãos. “Quer e não vai ser fácil retê-lo, a menos que alguém me dê uma ajuda para valer!” *O avô tinha retirado do interior do seu colete uma pataca de veludo e de dentro dela fizera sair uma pequena moeda cor de*

oiro, colocando-ma na mão – “É tua, se me quiseres ajudar, fazendo desaparecer a Instrumentalina! Porque devemos impedir que ele se vá, fazendo-a desaparecer. Tu poderias encarregar-te disso. (JORGE, 1997, p. 92-93. Grifo nosso)

Se é possível identificar semelhanças no processo de construção das personagens tio Fernando e Walter Dias, procedimento análogo ocorre com a menina inominada, sobrinha/filha de Walter Dias, protagonista do romance *A manta do soldado* (JORGE, 2003) e a sobrinha de tio Fernando, que atende pelo pseudônimo de Greta Garbo, em “A Instrumentalina” (JORGE, 1997).

Sobre os ombros dessas crianças há um peso enorme de culpas e responsabilidades, muito maior do que podem suportar, mas ainda assim são capazes de amar, de serem fiéis à amizade, são suscetíveis à afetividade, apesar de conviverem em um ambiente marcado por relações hostis, rudes, violentas e autoritárias.

Se não tivesse sido eu, Maria Ema estaria ao lado de Walter, os filhos de Custódio Dias seriam duma outra mulher e os meus irmãos seriam filhos de Maria Ema Baptista e de Walter Glória Dias. Talvez só eles existissem, não eu. Eu era filha dum acaso, dum ímpeto, dum desencontro de viagem, duma bruteza da juventude, da exuberância do corpo. Não, eu não existiria, só existiriam os meus três irmãos, filhos deles, do juízo deles e do amor deles, e assim, no carro, teria existido mais espaço porque o meu lugar teria sido desocupado por mim, que não existia. Então eu era a responsável por aquela barca preta ter vindo à nossa porta para se afundar. Era culpada, responsável, duma responsabilidade mais fundo do que a culpa, porque nascida dum estado criado antes de mim mesma, uma condição herdada que me fizera à imagem e semelhança da própria culpa. (JORGE, 2003, p. 134. Grifo nosso.)

A moeda de facto era brilhante, redonda, feita da matéria dos anéis e chamava-se meia libra, mas eu não me sentia inclinada para aquele negócio estranho. Fazer desaparecer a bicicleta do tio parecia-me uma monstruosidade semelhante a fazer adoecer ou matar o próprio tio. E por isso, quando finalmente a conversa envenenada do avô terminou, e se tornou possível confirmar que o tio passava naturalmente pelos corredores, e que a Instrumentalina ainda existia intacta, pronta para a corrida desse mesmo fim de tarde, uma alegria sem limites me invadiu, como se eu mesma agora fosse responsável pela felicidade que se vivia e tocava a todos igualmente. (JORGE, 1997, p. 93-94. Grifo nosso.)

Jovens demais para compreenderem as articulações do universo adulto a que estão subjugadas, ambas as personagens passaram da infância à maturidade afastadas dos modelos que se revelaram como inspiração para elas. Ainda que essas referências não tenham conseguido participar na formação completa dessas personagens, porque em algum momento se perceberam sem alternativas no direcionamento de suas vidas e acabaram por optar pelo exílio¹⁵, como registram os movimentos emigratórios ocorridos em Portugal¹⁶, essas figuras idealizadas deixaram um legado para essa nova geração. Delegaram também o compromisso da construção de uma nova ordem social, porque insuflaram nesses indivíduos princípios mais humanitários.

As semelhanças entre o conto e o romance são muitas, mas o propósito aqui não é efetuar um estudo comparativo-contrastivo, ainda assim, não se pode ignorar o diálogo entre os dois textos. Ressalte-se, inclusive, que o diálogo que se observa entre os textos analisados neste estudo, tanto no que se refere aos procedimentos estéticos quanto ao eixo temático que orienta as intencionalidades da autora, foi questão preponderante para a definição do *corpus*.

A recorrência de questões como autoritarismo, violência física e/ou moral, o cerceamento da liberdade individual, a decadência moral de um sistema sócio-político-econômico e as movimentações migratórias e emigratórias são temas incisivamente explorados na literatura jorgeana, como uma marca de identidade autoral, evidenciando a intencionalidade da autora em propor a experiência da reflexão, da crítica e da fruição estética. Sendo assim, compreende-se as similaridades entre os textos como estudos e suas variações sobre um conjunto de questões que são centrais para Lídia Jorge, revelando seu compromisso em aliar arte e consciência, literatura e engajamento.

¹⁵ Miriam Denise Kelm, em seus estudos sobre o romance jorgeano, aponta para o fenômeno de movimentação humana entre os portugueses no sentido de retornar ao país de origem nos primeiros anos logo após a revolução de 25/04/1974: “Os primeiros anos que se seguiram a 74 assistiram à falência da campanha colonialista, ao retorno dos tantos exilados e das milhares de famílias de “colonos” que viviam na África, à soltura dos presos políticos, à tentativa de implantação de um projeto de cunho socialista que não frutificou e a práticas sociais banidas há muito.” (KELM, 2012, p. 150). Essa questão da movimentação emigratória está presente tanto nos romances quanto nos contos da narrativa jorgeana, e pontualmente nos quatro contos selecionados para configurar o *corpus* deste estudo.

¹⁶ Em seu artigo *Emigração Portuguesa* (Estatísticas retrospectivas e reflexões temáticas), o especialista Humberto Moreira afirma que Portugal atinge a maior taxa bruta de emigração durante a década de 1960 a 1969, com maior incidência nas populações da região norte do país. Já na década seguinte, entre os anos de 1970 a 1979, o autor aponta uma drástica redução no fluxo emigratório, que justamente coincide com o período do fim da Ditadura Salazar, por meio da dissolução do Estado Novo em 25 de abril de 1974, evento mais conhecido como “Revolução dos Cravos”.

2.4 “Leão velho”

Antes mesmo de se interessar pelo sentido que o conto possa expressar, o leitor já é surpreendido com as imagens e os possíveis significados que o título do conto sugere: refletir sobre a imagem de um leão velho é ponderar sobre seu passado glorioso, quando ainda jovem, em virtude de sua força e coragem, mas também é ter que considerar a decadência que o presente impõe, lembranças de tudo que um dia esse felino já foi, no confronto com a condição do que ele é no momento, e ainda ter que projetar a inexorabilidade da morte que o amanhã reserva, porque o futuro não pode ser melhor do que se é hoje para um leão que está velho. E por associação é também provável que o leitor pense no habitat natural do animal ou no lugar de seu cativeiro, é contrapor à África selvagem as acomodações humilhantes de um zoológico. E porque o leitor vincula o leão ao continente africano, é possível que ele associe a narrativa ao processo de ocupação de Portugal em África, o Império Colonial Português, e assim o universo de possibilidades do conto se transforma numa alegoria para retratar a decadência da ocupação portuguesa nas colônias, o movimento de retorno de uma população para o país de suas origens culturais, decadentes, vencidos, acossados pelas memórias dos conflitos durante um processo que está mais próximo da descolonização do território português em África do que propriamente de independência das colônias portuguesas. Porque afinal, trata-se de um leão velho.

E assim se adentra o universo literário do conto “Leão Velho” (JORGE, 2004), buscando sentido nas entrelinhas do discurso enigmático que caracteriza o estilo jorgeano. E já nessas primeiras linhas o leitor percebe que para compreender a narrativa precisa estabelecer um diálogo com o autor, via texto, numa tentativa de preencher as lacunas ou os espaços vazios que a ele o conto impõe. Porque ler Lídia Jorge é um desafio de decifração, é um jogo cognitivo que estimula o raciocínio verbal porque exige um exercício de associação de ideias e a interpretação da linguagem simbólica.

Embora desafiadora, a narrativa inicia com um tom que denota ao leitor a expectativa de uma experiência prazerosa, por meio de uma voz heterodiegética que rompe com o simulacro de realidade tão característico da ficção e anuncia, por meio de uma observação metalinguística, de que se trata de “um conto escrito para ser lido numa tarde de Verão [...]” (JORGE, 2004, p. 177). Tal afirmação inspira leveza à leitura, ao passo que também faz com que o leitor baixe sua guarda e entre despreparado no universo ficcional que está prestes a conhecer, e o que se relata nesse texto pode surpreendê-lo.

O discurso é extremamente conflituoso porque é dúbio, pois ainda que se anuncie tratar-se de um conto, a cena introdutória é marcada por um certo artificialismo, intensificado por uma descrição cuidadosa que lembra a montagem de um cenário, num esforço de trazer o texto de volta para o plano da realidade. O leitor é lançado numa história que oscila entre a assertiva de que se trata de uma ficção, mas cujo detalhismo descritivo exagerado ancora o texto num realismo artificial, com pormenores de espaço, tempo e valores de contexto sociocultural.

Este é um conto escrito para ser lido numa tarde de Verão, quando as sombras ainda mal gatinham pelo pavimento do pátio, e o coração se desprendendo interior da carne, dirige-se para além do horizonte, e ao regressar, o coração, ele mesmo, volta em seu estado puro e selvagem trazendo consigo a síntese de todas as coisas. Para tanto a planície deve ser ampla, a varanda tem de ser térrea, o telhado deve ser baixo, próprio duma região temperada, 38 graus de Latitude Norte. A esse propósito, um pesado Atlas Planeta Agostini existe por ali, e de vez em quando costuma ser folheado com rigor, ainda que neste momento não esteja visível. (JORGE, 2004, p. 177. Grifo nosso.)

Algumas pistas, como a referência geográfica Latitude 38°N, a região de clima temperado e a menção à publicação do atlas, guarnecendo um contexto sociocultural, auxiliam a localizar o texto ficcional nos eixos do tempo e do espaço, quando a partir do início da década de 1990 começam a ser publicadas em Portugal, pelo grupo editorial Planeta Agostini, edições populares de atlas e livros para entretenimento e cultura. Somente com o avanço da narrativa é dado a conhecer que se trata de Silveira, uma freguesia do concelho de Torres Vedras, em Portugal, correspondendo pontualmente à referência geográfica descrita logo no início do conto.

O arranjo detalhado do cenário prossegue, mas agora para dispor um rol de objetos que ajudam a compor o perfil das personagens que em breve serão introduzidas, como a mesa de bilhar, os tacos, os três copos dispostos sobre a mesa, a garrafa de uísque, o balde de metal para gelo, as pinças para servir o gelo. O movimento da narrativa sugere o deslocamento de uma câmara de filmagem, com o enquadramento fechado e a objetiva em *Zoom-in*, lento, detendo-se nos detalhes, para que o espectador vá pouco a pouco habituando-se com a luminosidade da sala, apreendendo os objetos e como estes estão dispostos nos móveis, envolvendo a história em uma atmosfera de segredo, mistério e valores que remetem a um universo tradicionalmente masculino. Por fim, a câmara metonimicamente focaliza uma personagem, a partir de sua mão direita, a do proprietário da casa que se serve de gelo, é robusta, queimada pelo sol. Supõe-se ser um homem já maduro, que denota pertencer à classe social daqueles que têm posse e em

condições de ocupar o papel de anfitrião. Em seguida, as demais personagens são introduzidas, sem detalhes, apenas a breve menção de serem amigos do anfitrião da casa. Formam um seletivo grupo essas três personagens, são homens, compartilham a bebida, as memórias e os planos, porque são íntimos e cúmplices.

A porta da sala de bilhar, essa sim, encontra-se aberta e os tacos enfileirados descansam na estante. Lá fora os jornais desportivos estão arrumados sobre o muro, unidos por uma pesada pedra. Sobre a mesa de madeira devem estar pousados três copos, uma garrafa de Cutty Sark e um recipiente de metal envolvido na respectiva toalha. Também a pinça do gelo se encontra alçada na borda, pesada como uma alfaia. Deve acrescentar-se que a mão direita que a maneja é a do proprietário da casa, e essa mão robusta, queimada pelo sol, está coberta de sardas. Não admira. Como sucede aos fins-de-semana, o proprietário recebe os seus dois amigos chegados, as duas únicas pessoas que à face da Terra lhe parecem dignas desse nome suave. (JORGE, 2004, p. 177. Grifo nosso.)

Esse movimento seletivo da câmera em *Zoom-in*, de certa forma, reflete a intencionalidade de relacionar os objetos no processo de composição das personagens, sem que haja por parte do narrador nenhuma responsabilidade, porque o aspecto fílmico da narrativa mais mostra do narra, e o ver exige uma postura ativa da parte do espectador, o que não deixa de ser uma estratégia de narrar sem estar implicado com o que se conta. É justamente desse modo que o narrador faz questão de se posicionar e explicitar, antes de adentrar propriamente a história desses três homens que participam de um safari, numa freguesia de Portugal.

Ao todo são três homens encostados nas espreguiçadeiras, bebendo com pequenos goles as respectivas rações de uísque. Tal como seria de esperar, o elemento sonoro desceu para a escala do quase nada, pois para além do ruído dumas aves esvoaçando na direção da lagoa, tudo quanto corta o silêncio se resume à fina batida do gelo, aos breves cliques do isqueiro, ao rápido riscar do fósforo, ao sopro sobre a chama pálida. Entendamo-nos desde o início – É no interior do coração destes homens reclinados, como se estivessem à beira de uma sesta interminável, protegidos pelas telhas de barro, que as coisas acontecem. (JORGE, 2004, p. 178. Grifo nosso.)

Acantonados na casa, descansando em espreguiçadeiras e bebericando uísque, os três caçadores já estão posicionados para a caçada, já espreitam a presa e não pretendem mudar os planos.

E no entanto, à primeira vista, *dir-se-ia que os três homens o que pretendem é que o tempo os conserve imóveis e intactos. Três homens a viverem aquele íterim durante o qual nenhum pensamento volta atrás, nenhum pensamento foge para diante, entregues ao simples desejo de matar o instante, uma forte vontade de suspendê-lo, dilatá-lo, transformar aquele momento num simulacro de eternidade. Nada para pensar, nada para dizer, nada para reclamar.* (JORGE, 2004, p. 178. Grifo nosso.)

O enquadramento fílmico, com o movimento da câmera saindo de uma cena externa e adentrado os ambientes internos da casa, coloca o leitor no lugar e no momento dos acontecimentos, na posição de observador, testemunha e, tal como as personagens, cúmplice. A sequência enumerativa de objetos, personagens e ações compõem um quadro final estático, como um corte na filmagem, introduzindo e pondo em foco a cena do planejamento da jornada de caça e provoca um estranhamento dada a construção inusitada do cenário, do figurino e das próprias personagens que participam do evento, porque frustra as expectativas do observador, uma vez que o senso comum espera por homens trajados em roupas cáquis, empunhando armas, escondidos entre a vegetação dourada das planícies das savanas. O local do safari, a atitude dos supostos caçadores, a própria constituição física dos três homens, tudo e todos parecem estar, ironicamente, fora de lugar, como numa cena surreal. Mas o emprego do tempo verbal no futuro do pretérito resgata o discurso do narrador e alicerça-o na realidade, porque toda a cena transforma-se numa condicional.

Paralelamente, o detalhismo das descrições, as digressões, as conjecturas do narrador atuam como estratégias que dilatam o tempo da narrativa porque suspendem as ações, ao passo que também prolongam o estado de expectativa do leitor, como uma introdução que se alonga para que a história aconteça paulatinamente. É aos poucos que o inusitado vai se instalando na narrativa, desviando-se do foco para que a situação se passe despercebida.

Na casa, reúnem-se três homens, ex-bancários aposentados do Banco Nacional Ultramarino¹⁷, unidos por uma experiência em comum, vivida no passado e em algum lugar longínquo, cuja citação ao banco localiza esse espaço geograficamente em uma colônia portuguesa, quando tiveram a oportunidade de praticarem a caça juntos.

Desde há muito tempo que os três se encontravam unidos no mesmo projecto, não só porque tinham caminhado unidos a partir

¹⁷ O Banco Nacional Ultramarino (BNU) é um banco subsidiário da Caixa Geral de Depósitos, criado em Lisboa em 1864 para operar nas colônias portuguesas. No conto, a instituição é grafada ironicamente com letras minúsculas. Em 1865 abre dependências em Angola e Cabo Verde, e em 1868 em São Tomé e Príncipe e Moçambique. O que sugere que o advérbio “lá” refira-se a algumas dessas colônias portuguesas.

do mesmo passado, como a proximidade de ideias e pensamentos continuava a colocá-los diante de metas idênticas. (JORGE, 2004, p. 184. Grifo nosso.)

Essa ex-colônia não é identificada e na narrativa, para se referir a ela, emprega-se apenas o advérbio de lugar “lá”, uma estratégia que distancia esse evento tanto cronologicamente quanto espacialmente, e promove nessas personagens um sentimento de nostalgia, a ponto de tentarem reproduzir no presente, as emoções experimentadas no passado. Esse é o evento de que se ocupa a narrativa.

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, eles só proferiam a breve palavra lá, porque se recusavam a referir o nome de países definitivamente estrangeiros, que então faziam parte de uma 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. Ainda que também não nomeassem essa ofensa, para não credibilizarem a realidade que a criara. Às vezes pensavam. Não queriam pensar. Mas vinha-lhes à cabeça a configuração da cidade com seus portos orientais, seus guindastes de braços alçados, seus mercados indígenas coloridos, e seus bairros de caniço perfumados. E havia o banco. Por vezes pensavam no banco. Não queriam pensar. Pensavam. Fora esse banco nacional ultramarino, cujo nome também se recusavam a proferir, que afinal os unira, na altura em que já não eram solteiros mas eram livres. (JORGE, 2004, p. 185. Grifo nosso.)

Além da cena de safari numa quinta de Portugal, que por si só já é matéria suficientemente inusitada, chama a atenção a relação que organiza a convivência entre os três amigos. Santos Manuel é o “anfitrião” que recebe em sua casa Orlando Petit e João Fortaleza. No passado, quando ainda eram funcionários do Banco Nacional Ultramarino, Santos Manuel ocupava a posição de diretor, posição hierárquica de poder, autoridade e prestígio social. Já Orlando Petit era um funcionário intermediário, em geral, assistia o diretor, enquanto João Fortaleza trabalhava como caixa. Há nessa configuração de amigos a alegoria da divisão de classes sociais, assim como uma organização da relação hierárquica e exploratória que se concretiza no centro da sociedade, como sugere o trecho a seguir.

Em posições diferentes, já se vê. Santos Manuel, o anfitrião, fora o diretor desse banco, enquanto Fortaleza tinha sido um funcionário de base, uma pessoa que vivia diante da caixa a contar as notas com os dedos molhados em almofadas de esponja, unidade atrás de unidade, até os dedos ficarem gretados. Petit havia sido funcionário intermédio, muito mais próximo do diretor, no interior da pirâmide de que faziam parte, [...]. (JORGE, 2004, p. 185. Grifo nosso.)

O passado de submissão na relação profissional de Orlando Petit e de João Fortaleza perpetua-se na incapacidade e na impossibilidade de ascensão social, mantendo-os sob o jugo da autoridade hierárquica e econômica. Se antes serviam a Santos Manuel na condição de funcionários subalternos, no presente, ainda o atendem como serviçais. Orlando Petit e João Fortaleza são os responsáveis por organizar a empreitada ilegal de caça a um leão velho de zoológico, condenado ao abate. Mas é João Fortaleza, o representante da base da pirâmide social quem é o responsável pela parte mais mesquinha e ilícita da organização do safari e quem fica mais exposto na negociação de corrupção e ilegalidade. Todos os detalhes são cuidadosamente organizados para proporcionar o máximo de prazer a Santos Manuel, pois é este quem terá a honra de abater o leão, pois é para o prazer único e exclusivo dele que se prepara todo o safari, até porque é com o dinheiro dele que é financiada a empreitada.

O vínculo entre os amigos, marcado por uma relação entre o servir e ser servido, que se iniciou no campo profissional e estendia-se aos momentos de lazer enquanto estavam na colônia, durante as caçadas, é mantido e reforçado ao reviverem a cena de caça, a situação é apenas deslocada no tempo e no espaço.

*[...], mas o que os unira não fora o local de trabalho, fora alguma coisa bem exterior à realidade bancária. O que os tornara próximos como se fizessem parte de um clube secreto com sua iniciação, juramento, segredo e missão, **havia sido o safari**. Dois, três, cinco, vinte safaris que haviam ficado definitivamente gravados nas suas vidas. Os safaris, com os percursos, as cargas, as tendas, as fogueiras, as coutadas, de que haviam fixado os nomes como se fossem quintas de família, e de que no entanto, passado todo este tempo, se recusavam a falar. (JORGE, 2004, p. 185-186. Grifo nosso.)*

Por esse motivo, o entretenimento é preparado para o prazer de Dr. Santos Manuel, e a Petit e Fortaleza cabem encontrar prazer na eficácia com que organizam o evento, e delegadas a Fortaleza as ações mais sórdidas, porque ele é a parte mais fragilizada socialmente e

financeiramente, e tal como seu nome sugere, atua como uma fortaleza que protege o proprietário dos atos sórdidos que envolvem a empreitada.

E por isso era injusta a insinuação do ex-gerente, Dr. Santos Manuel da Veiga, ao ex-funcionário de base, João Fortaleza. Como homem que havia contado um número infinito de notas, e conhecera nos últimos momentos vividos lá, o que fora o roubo, a vilania, o saque, a ignomínia, e ficara a conhecer a natureza humana, mil vezes mais vil que a dos bichos, conhecedor de tudo isso, agora, só porque queria proteger o projecto, é que receava a chantagem. Uma chantagem que se não fosse cortada cerce, bem poderia avolumar-se passando da chantagem da pernoita, à chantagem sobre o segredo da operação do dia seguinte. Que o desculpassem, o doutor e Orlando Petit, mas ele era um homem marcado exatamente por isso, pela chantagem. [...]. Afinal fora ele quem tinha falado com o administrador da Herdade da Silveira, fora ele quem havia combinado a pernoita apenas por cinquenta contos, e já achava generosidade, e por um aproveitamento da situação irregular em que se encontravam, estavam a pô-lo de rastos. (JORGE, 2004, p. 186. Grifo nosso.)

João Fortaleza carrega em si a ambiguidade de ser a parte forte e frágil que sustenta a relação entre os supostos amigos, ele é o ponto para onde convergem todas as pressões da situação e ele é consciente dessa sua condição e ressentido-se. Seu discurso é sempre precedido por um pedido de desculpas e em tom de humildade, por uma constante necessidade de justificar seus atos, e apoia-se sempre em experiências ocorridas no passado, num lugar conhecido apenas como *lá*.

E que desculpassem também se entrava na zona da cólera, mas não admitia que pessoas que se diziam honestas, faltassem à palavra, praticassem o roubo e a extorsão como norma, tal como vira lá, tanto da parte dos que partiam quanto dos que ficavam. Afinal [...] Fortaleza via turvo, imaginava logo esses anos que não nomeava, o saque que também não nomeava, e ficava transtornado. [...]. E por isso pedia desculpas a ambos, mas que não duvidassem de que se encontrava de alma e coração com aquele projecto. [...]. Apenas iria dizer a Petit e Santos Manuel – “Desculpem, já aqui não está quem falou. Eu só faço o meu papel, eu aviso...”. (JORGE, 2004, p. 186. Grifo nosso.)

Quanto a Petit, sua função na organização desse safari, tal como ocorria nos tempos em que trabalhava no banco, é servir a Santos Manuel nos detalhes mais pessoais, preparando as

vestimentas da caçada, as armas, o transporte e as refeições, repetindo, de certa forma, a organização dos universos burocrático e social.

O tom sórdido e a dimensão irônica que permeiam o evento ampliam-se de forma gradativa, primeiro na apresentação dos caçadores, da negociação escusa e chantagista que viabiliza a caçada, da forma como a própria caça é obtida e culmina com a apresentação da caça, um leão velho, doente, trôpego e cego de um olho.

A notícia do facto vinha encimada por um título inconcebível. O título dizia – Rei de Sofala vai a abater. E no continuado – O Rei de Sofala, como era conhecido por todos, o soberbo leão oriundo daquela antiga província, inquilino do Zoo de Lisboa há mais de quinze anos, atacado de doença, vai finalmente a abater... (JORGE, 2004, p. 188. Grifo do autor.)

Ao ler a notícia no jornal, João Fortaleza tem a ideia de oferecer a Santos Manuel a oportunidade de reviverem, longe do continente africano, a experiência do safari. É ele quem suborna os agentes do zoológico para desviarem a carga que estava destinada a seguir para um abatedouro, é ele quem, em segredo, aluga a quinta em Silveira e que imitará as savanas africanas. É Petit quem organiza o transporte do animal até a quinta alugada e quem contata a Guarda local para garantir a segurança no trajeto e na acomodação do leão até o momento do safari. Mas é com o dinheiro e o poder de influência de Santos Manuel que se concretiza a caçada.

Acontecia, porém, que esse transporte corria sérios riscos de ser apreendido, e se tal acontecesse, a ilegalidade seria grave. Para tanto, Petit encarregou-se de estabelecer uma cadeia eficaz junto das brigadas no dia em que o animal viajasse, a troco de certo montante, e sobre esse tema, o montante, Santos Manuel sempre havia dito o mesmo – “Avance, avance, o que conta é o que está em causa. E o que está em causa não tem preço...” E o anfitrião não só tinha passado três cheques de somas avultadas, como ainda estava disposto a assinar os que fossem necessários. (JORGE, 2004, p. 192. Grifo nosso.)

Após toda a tramitação que envolvia o safari ter sido concretizada, ainda restava para um dos caçadores uma questão a ser resolvida: afinal, o que fariam caso o animal, dada a sua precária condição de saúde, não oferecesse resistência, não enfrentasse a ele, o caçador Santos Manuel? Porque somente ele, quem financiou toda a empreitada, teria o privilégio do abate, exatamente como sempre fora no passado, quando estavam na colônia, Orlando Petit e João

Fortaleza, como não podiam pagar pelos safaris, iam apenas para acompanhar o chefe. Essa preocupação, portanto, só cabe a Santos Manuel. É revelada ao leitor via foco narrativo, que na sua onisciência mostra a secreta inquietação do ex-director na noite que antecede à caçada, dissipando o glamour do safari e evidenciando sua faceta jocosa, ridícula, assim como desmascara, de forma sutil, a natureza mesquinha e sórdida do anfitrião.

Aliás, não era a primeira vez que Santos Manuel se deixava assaltar pela ideia de que poderiam ir encontrar o animal completamente aniquilado. Ele e os seus companheiros tinham preparado a acção no pressuposto de que o animal estaria válido para um bom enfrentamento. Mas se ao contrário do que estava previsto, o bicho não oferecesse luta? Se o bicho não se levantasse do amalho, não se movesse, ou caminhasse tão manco que nem desse para uma pessoa levantar a arma e atirar? Nesse caso o que faria? – perguntava-se o anfitrião. (JORGE, 2004, p. 196. Grifo nosso.)

Santos Manuel não é indivíduo preparado para a chacota, sua imagem social não comporta o ridículo, porque sua identidade é construída pela autoridade que advém de sua condição de másculo, abonado e de sua posição de mando, pautada exclusivamente no prestígio social, e que depende do reconhecimento do outro sobre si. E é por isso que o caçador estava tão apreensivo na noite que antecede ao safari, elucubrando planos para evitar um possível contratempo que oferecesse riscos para sua imagem. Propõe, primeiramente, que um dos companheiros atirasse no animal, salvando-o da situação vexatória.

Por certo não ia abater o animal à falsa fé, não iria alvejar um bicho moribundo, fingindo que estabelecia com ele um combate. Não, não iria. Nesse caso, passaria a arma a um dos seus companheiros e um deles que o abatesse, se quisesse. (JORGE, 2004, p. 196. Grifo nosso.)

Por fim, conjectura uma saída supostamente dignificante para aquela situação, mas que se revela tão ridícula quanto mesquinha, ao se lembrar de um certo safari, dentre os muitos de que tomou parte, *lá*, no passado, quando era diretor do banco e recebeu a distinção de acompanhar a família Franco e outros convidados numa caçada e acabou por abater um leão moribundo por piedade. Se a situação voltasse a ocorrer agora com esse leão, Santos Manuel abateria o animal, resgatando-lhe a dignidade, mas preservando, de fato, a honra de sua própria imagem.

A menos que ele mesmo se aproximasse do animal, e olhos nos olhos, colocados ambos numa posição de lealdade total, frente a frente, como se fosse um animal e o seu dono, ambos animais e reciprocamente donos, o abatesse por caridade. [...]. E então passava-lhe pela cabeça o desenho de um gesto muito especial. Se o bicho não se levantasse do chão, nem tudo estaria perdido. Santos Manuel aproximar-se-ia, faria descer o seu próprio corpo à altura em estivesse o corpo do bicho, e só então iria abatê-lo, ajoelhado. E ao imaginar esse procedimento, sabia que não iria ser nem o último a proceder desse modo, nem o primeiro, porque ele mesmo em pessoa, havia assistido a uma extraordinária cena dessas, lá. Por ocasião de um safari daqueles que só poderia ter acontecido lá. (JORGE, 2004, p. 196-197. Grifo nosso, grifo do autor*.)*

Inseguro com uma caçada que poderia suscitar dúvidas sobre sua posição de autoridade perante seus companheiros, Santos Manuel atravessa a noite em vigília, ora conjecturando soluções honrosas, ora rememorando os dias glamurosos *lá*, na colônia, quando era mais jovem. É por meio dessas memórias de Santos Manuel que o leitor é convocado a testemunhar uma cena grotesca, quando o ex-director, por meio da voz do narrador, descreve seu primeiro safari como quem vivencia sua primeira relação sexual, revelando seu perfil de predador sexual. Porque afirma que o júbilo em localizar o leão livre nas savanas, escolhê-lo como sua presa, encurralá-lo com a ajuda dos rastreadores e pisteiros, dentre eles Petit e Fortaleza, por fim matar e fotografar o exemplar mais nobre dos “cinco grandes de África”¹⁸, subjugado a seus pés como um troféu, era semelhante ao gozo de possuir uma mulher.

Mas nessa noite longínqua não fora necessário deitar-se. A madrugada havia surgido, e ele, completamente em forma, sentira-se como se tivesse acabado de nascer, ao saltar para a viatura. *Fora então uma jornada memorável. Não deveria lembrar-se. Lembrava-se. Lembrava-se do cheiro cruzado dos fenos, da marcha solene dos carros, da paragem, da apeação, do embrenhamento no mato, e depois, do momento crucial da sua primeira experiência de contacto, quando havia enfrentado pela primeira vez o gatão extraordinário que lhe surgira na frente. Santos Manuel havia avançado em relação ao caçador profissional, e tendo deixado o grupo uns passos, tinha ficado a uns cem metros do fantasma que se apresentara primeiro por trás, depois de lado, depois de frente, e ele havia sentido o coração bater como se fosse o momento de núpcias e estivesse diante do colo da amada, diante do sexo de uma amada outra que não fosse*

¹⁸ A expressão foi cunhada durante o período próspero dos safaris na África subsaariana, principalmente nas savanas, tendo em conta as cinco espécies mais difíceis e perigosas de serem caçadas: o elefante africano, o leão africano, o leopardo africano, o búfalo africano e o rinoceronte africano.

sua mulher, que não tivesse rosto nem cintura, só tivesse sexo, pulsante, indomável, que o chamasse para dentro do seu lugar de prazer absoluto, e em frente do qual fosse necessário envolver a vida, e não fosse necessário sobreviver, fosse até desprezível sobreviver. E então, com a carabina apontada face a essa fonte de prazer, esse corpo de confronto em relação ao qual ele não sabia onde começava o que era seu e até onde vinha ter o que era de outrem, havia disparado sobre o fantasma fulvo que lhe aparecera em frente do seu caminho, como se fora sobre si mesmo, levantara os braços à altura das sobranceiras, unira as pernas e sentira-se completamente molhado. (JORGE, 2004, p. 202-203. Grifo nosso.)

Ressalte-se que a concepção que Santos Manuel revela sobre o gênero feminino é também compartilhada por Petit e Fortaleza, tanto no discurso como na forma de se relacionar com o sexo oposto, um comportamento comum entre os três homens e que se manifesta como um código de grupo, a conduta do macho. As atitudes dos três companheiros denotam um profundo desprezo e desrespeito pelas mulheres, inclusive adotando atitudes extremamente violentas. Na manhã seguinte, quando os três caçadores se dirigiam para o local de caça, encontram na estrada um veículo com caçamba aberta, ocupado por dez ou onze moças.

De facto, o carro aberto avançava a meio da carreteira sem dar passagem, e agora ambos os carros paravam a meio, mesmo em frente, um e outro entalados entre as bardas de arame. *Se as gajas estavam próximas duma carreteira larga, por que tinham avançado? Santos Manuel impacientou-se – “Passe por cima, passe por cima...” “Isso é uma boa forma de dizer, não é?”* De facto as mulheres, todas elas apresentando estarem ainda na casa dos vinte anos, exuberantes, com grandes trunfas de cabelo ripado, agitavam-se na caixa aberta, cheias de alegria e adereços extravagantes. Gingavam as sete ou oito que estavam na caixa e gingavam as três que vinham sentadas na cabine. O perigo de ficarem ali encalhados era iminente, pois nunca se sabia quando aquele pessoal poderia vir bêbado, nem se vislumbrava como poderia o todo-o-terreno dar a volta por perto. (JORGE, 2004, p. 204. Grifo nosso.)

Irritados com a companhia inesperada e indesejada enquanto se dirigiam para o evento ilícito, a onisciência narrativa expõe, via discurso e ação, os valores e o ponto de vista compartilhado pelos caçadores ao tentarem solucionar aquela situação incômoda envolvendo o encontro com as mulheres, que são descritas por meio de um trocadilho grotesco ao serem

comparadas a um “bando de pegas”¹⁹ ou ao se referir a elas de forma pejorativa como “o tipo de carga que transportava”.

Mas de súbito, perceberam que não estavam sós na planura. Como se saído da própria luminosidade fosca da madrugada, um carro de caixa aberta vinha em sentido contrário, avançando pela mesma carreteira de terra batida, e *à medida que se aproximava revelava o tipo de carga que transportava. De facto o material que trazia em cima era absolutamente espúrio*. Em cima do carro aberto, vinham cabeças de mulher que se agitavam e levantavam os braços, à medida que o encontro se tornava inevitável. “Que vida a nossa. *Querem ver que é um bando de pegas?* Era só o que faltava...” – Disse Fortaleza, começando a abrandar a marcha. (JORGE, 2004, p. 204-205. Grifo nosso.)

O campo semântico, o detalhismo descritivo da cena, a conduta truculenta de Petit e Fortaleza a apontarem armas denotam a violência contra o gênero feminino, disfarçada por um discurso que justifica e sanciona a atitude desses homens, pois, implicitamente, foi o comportamento das moças que os obrigaram a agir de tal forma. O carro não estava ocupado por mulheres ou moças ou jovens, mas transportava “material absolutamente espúrio”. A linguagem, de conotação sexista, produz o efeito de uma gradação que intensifica cada vez mais a truculência da cena e desvela um discurso violento contra os indivíduos do sexo feminino, como se pode observar no trecho em destaque.

Como iriam fazer uma marcha-atrás até ao fim da carreteira? Foi Petit quem teve a ideia. Saltou fora do jipe e disse – “Miúdas, sabem onde vamos?” [...]. *E aquele molho de mulheres preparava-se para dar meia volta e seguir o jipe, no meio da galhofa geral, quando Petit alcançou a espingarda e ordenou – “Para trás! Suas pegas desgraçadas! Voltar para trás, já, já!”* E como Fortaleza tivesse descido do jipe e apontasse também na direção das suas trunfas desfeitas, o carro de caixa aberta pôs-se em andamento pela carreteira adiante, tombando aqui e acolá, levando consigo as raparigas que se desequilibravam e gritavam como possessas. (JORGE, 2004, p. 205. Grifo nosso.)

¹⁹Ave também conhecida popularmente como gralha-do-campo. O trocadilho, ao comparar as moças a um “bando de pegas”, pode ser explicado pelo hábito da ave viver em bandos, assim como uma referência ao som que elas emitem.

Ainda nessa cena de confronto entre o grupo de caçadores e o grupo de mulheres jovens ressalta-se a postura retrógrada que associa os caçadores à mentalidade imperialista de Portugal, frente às mulheres que não se intimidam, mas o contrário, reagem. O encontro está envolto em uma atmosfera de crítica e ironia. Há um embate que se materializa no plano do discurso e é intensificado pela carga semântica presente nos diálogos, conferindo à situação uma conotação política e uma atualização histórica da mentalidade colonialista na contemporaneidade.

Quando os carros se cruzaram, *uma delas, sem dúvida brasileira*, gritou para dentro do jipe
 – “*Vai jogar a última partida do Império Português, seu moço? Vamos ver como você joga isso...*”
 - “*Olha que ela aqui é formada em ciência histórica, pequeno. Ela sabe do que fala...*” (JORGE, 2004, p. 204. Grifo nosso.)

Depois desse relato, a narrativa adquire um ritmo mais dinâmico, as descrições, as digressões e o discurso sutil são substituídos pela narração de ações mais diretas e mais objetivas, como se não houvesse mais justificativas para tratar o leitor com branduras, a índole das personagens já é conhecida e não há motivos para dissimulações. É chegada a cena do safari. O jipe para na área delimitada provisoriamente por um cercado de malha de arame, que serviu tanto para abrigar o leão na pernoita como serve para delimitar a zona de caça. Santos Manuel vai na frente, pois só há um caçador, seguido por Petit e Fortaleza, os batedores. Todos carregam uma arma, mas só a Winchester de Santos Manuel está carregada com munição de verdade, os dois outros homens portam armas com bala de festim. Estão prontos para o desafio. Petit benze-se, enquanto Fortaleza atordoa-se ao ver não um leão, mas o valor despendido na empreitada, como se só ao ficar frente a frente com o animal compreendesse o custo investido para que o safari se realizasse.

E então aproximaram-se os três, ao mesmo tempo, e viram a selha e apertaram as mãos. Apertaram as mãos, porque lá estava, à luz do dia, a forma cabeçuda do fantasma a deslocar-se no pasto. Os três emudeceram. Petit disse muito baixo – “Apetecia-me fazer uma coisa que não faço há muitos anos, apetecia-me benzer-me.” E benzeu-se. “Oh! Oh! Lá vêm mas é oitocentos contos a mover-se na direção da selha. Se eu pudesse ter adivinhado, não me tinha metido nisto nem tinha mostrado ao doutor a notícia do desportivo...” – Disse Fortaleza. Mas o anfitrião nem os ouvia. Naquele momento, encontrava-se muito longe, lá, entre as folhas do Atlas Planeta Agostini, uns 23 graus de Latitude Sul, [...]. (JORGE, 2004, p. 208. Grifo nosso, grifo do autor*.)*

Ao encararem o leão velho, os três caçadores apertam as mãos não porque encenam um ritual de código de honra entre cavalheiros, mas porque estão tensos, não se cumprimentam mutuamente, suas mãos crispadas revelam o nervosismo ou o medo diante da situação.

Segue-se, então, uma longa descrição minuciosa do animal, que revela e enfatiza seu estado de decadência, transitando do aspecto físico ao moral. Mas essa avaliação reflete o ponto de vista dos caçadores, intermediado pela perspectiva onisciente do foco narrativo.

De facto ao chegar junto da selha, que afinal era sempre quadrada, o animal nem se virou, mergulhou imediatamente o focinho na água, e como um velho gato que não se refresca há muito, bebeu longamente. Santos Manuel pensou – “Agora vai virar-se...” E o bicho virou-se e mostrou à claridade da manhã a face amarrotada. Os cabelos longos do cativo pareciam fiapos que tivessem sido chamuscados. Nem a pose era altiva, porque olhava só de um lado, parecendo um peluche velho esfrangalhado pelas mãos de um gigante [...]. “Não vai aguentar” – disse para si Santos Manuel. “Vai tombar de focinho diante dos caçadores, pois vai...” E de fato o bicho curvou-se e ficou a olhar, a olhar pachorrentamente, parecendo não ver nada, cobertos que estavam os olhos pelas pálpebras grossas, e depois, ali mesmo diante dos seres humanos, pareceu estar a ponto de dormir. “Que desilusão, oitocentos contos espojados no chão...” – Ouvira Fortaleza dizer, um palmo acima de sua cabeça, ouvia mas não ligava. Até porque Petit, também ele decepcionado, tinha outra interpretação – “Temos que admitir que o bicho amansou, durante quinze anos de exposição. [...]”. Enquanto o anfitrião pensava – “Isto é, eu vou entrar dentro do campo bardado, vou avançar na direção do animal tanto quanto puder, e aí, a poucos metros, abato-o.” (JORGE, 2004, p. 209-210. Grifo nosso.)

O fato de o animal não oferecer nenhuma intenção de combate no primeiro enfrentamento gera um sentimento de frustração e expõe a arrogância de cada um dos homens no seu aspecto mais pessoal e mesquinho, e reflete, de forma escalonada, como cada um dos três interage com as questões materiais, como uma decorrência de suas vivências no modo de interpretar o mundo. Para Fortaleza, que dos três companheiros ocupa a base da pirâmide socioeconômica, o dinheiro é uma questão relevante, justamente porque não dispõe dele, embora seja ele o responsável pela negociação e contratação necessárias para viabilizar o safari, e precisa prestar contas das despesas, por isso sua preocupação com os custos. Petit fica sensibilizado com o impacto moral que os anos de exposição provocaram ao leão, e como um espelhamento, identifica-se com a imagem do animal amansado. Petit ocupa uma posição

intermediária na estrutura hierárquica do banco e, por conseguinte, na sociedade. Sua perspectiva de ascensão social é cerceada por uma rígida organização estamental que o mantém preso, *ad infinitum*, nessa classe social intermediária, tal como os longos anos do leão vividos a serviço do zoológico. No felino, a experiência provocou-lhe um suposto amansamento, para Petit, impingiu-lhe uma visão mercantilizada da vida que a tudo se reduz a custo, preço ou valor. Já Santos Manuel não precisa se preocupar com a questão financeira, nem tampouco se comove com o histórico do leão. Como ex-diretor de banco, Santos Manuel é um homem de decisões, avalia a situação, julga-a e toma sua resolução, sua arrogância, no entanto, leva-o a acreditar que a saída é abater o leão, e que pode fazê-lo, já que o mesmo não oferece combate e, portanto, o safari não pode acontecer e é preciso solucionar aquela situação de um leão numa quinta em Portugal.

E retirando a Winchester das mãos de Fortaleza, [...], Santos Manuel avançou. “Pois onde vai?” – Tartamudeou Fortaleza, [...]. “Não me diga que vai entrar para dentro da rede, não me diga...” Digo e faço, pensava o anfitrião. Digo e faço. (JORGE, 2004, p. 210)

Mas o leão, ainda que velho, é o “Rei de Sofala” e preserva, de forma íntegra, sua natureza selvagem, e está decidido a contradizer o ex-diretor com sua imprevisibilidade. Não porque resolve enfrentar Santos Manuel, mas porque o atirador erra inúmeras vezes o alvo. O “Rei de Sofala”, na sua altivez, ignora sumariamente o ex-diretor do Banco Nacional Ultramarino, ironicamente dando-lhe as costas e fugindo da área cercada. Nos seus últimos momentos como animal selvagem livre, o leão derrota os três caçadores, morre, resistindo até o décimo segundo tiro, pelas mãos de uma equipe de agentes da Guarda Nacional Republicana.

Pois de súbito, *o animal esquadrihado levantou-se, endireitou as patas, endireitou a cabeçorra despenteada, os cabelos da longa juba abanaram dum lado a outro, como uma saia de farrapos, e o bicho começou a avançar na direção do anfitrião. E Santos Manuel, que fora um caçador experimentado, reagiu de imediato, apontou na direção dos ombros do animal, e o tiro passou muito acima do alvo. E ele pensou – “Meu Deus, falhei, mas não falho mais...”* E outro tiro, e outro partiram, sob a pressão das suas mãos esforçadas, e nada, era como se os tiros não partissem, as munições se tivessem transformado em bombas de Carnaval, sem impacte nem direção, e o alvo activo, concreto, feito de ossos e pelos, continuasse a avançar incólume a essa chuva de balas que dançava dum lado a outro para nada. (JORGE, 2004, p. 211. Grifo nosso.)

Ironicamente, apesar de perder sua vida após resistir a uma saraivada de doze tiros dos agentes da Guarda Nacional Republicana, é o leão quem sai do safari como vencedor, porque deixa os três caçadores numa situação ridiculamente incômoda para justificar e enfrentar a situação ilícita e irresponsável que criaram, como também se tornam alvo de chacotas, dada a incompetência na condução da situação. O efeito irônico é construído a partir da inversão de papéis entre caçador e caça. A imagem do leão, até então já considerado pelos três caçadores subjugado aos seus pés, inverte-se e adquire uma aura poética de animal livre, selvagem e de uma nobreza intrínseca, enquanto a imagem dos três caçadores como homens altivos e poderosos é desconstruída e substituída pela situação jocosa desses indivíduos a enfrentarem a inconsequência de suas atitudes, tal como meninos mal-educados em flagrante delito.

Fortaleza havia iniciado uma perseguição ao leão, brandindo no ar a sua própria arma sem munições, gritando atrás do animal, como se corresse atrás de um cão que lhe tivesse levado um chinelo, ou coisa que o valha, corria tropeçando e caindo, estatelando no chão o corpo volumoso, erguendo-se e perseguindo de novo o bicho do zoo, que por sua vez parecia ter asas nas patas, atravessando nas calmas o campo pelado, como se procurasse uma fuga que o levasse para lá, para seu primitivo lugar e estivesse preso a esse azimute por um fio que o conduzia terreno adiante. O anfitrião bradava longe, de dentro da cerca, onde tinha ficado colado ao pasto – “Pare, homem, pare... Você está sem munições. Volte para trás...”. Ao mesmo tempo que Petit, munido do telefone móvel, berrava a plenos pulmões que havia um leão à solta na Herdade da Silveira, pedindo que se encaminhassem de imediato para ali, para abaterem o animal que se tinha soltado sem ninguém perceber como. Petit falava aos gritos para o posto local da Guarda Nacional Republicana, espalhando aos quatro ventos o segredo que estivera tão bem guardado. [...]. Na paisagem lisa, por onde Fortaleza já voltava caminhando esguedelhado, sem arma, sem faca-de-mato à cintura, pálido como farinha, sufocado, e mesmo assim ainda a balbuciar – “Agora toda a gente vai ficar a saber, vai ser um pratinho dos diabos, vai ser um pratinho dos diabos. Vai ser, vai ser... É preciso dizer à Guarda que o tipo foi naquela direção, além. E naquela direção, pode haver gente a morar. Estamos debaixo de brasas...” (JORGE, 2004, P./p. 212-213. Grifo nosso, grifo do autor*.)*

Após a introdução do conto, que evoca as propriedades da linguagem fílmica, mais focada na construção do cenário e uma apresentação superficial dos atores, a narrativa adquire um movimento mais dinâmico a partir da atuação das personagens, que progressivamente vão

constituindo suas personalidades conforme reagem às situações que enfrentam, e assim, a cada quadro as personagens vão se encorpando e definindo o caráter. É inevitável o leitor presenciar o desenlace do safari e não se lembrar de outra cena que acontece minutos antes, quando cruzam com um carro com caçamba aberta ocupado por dez ou onze mulheres. Os mesmos homens que enfrentam mulheres ameaçando-as e apontando armas contra elas são os mesmos que imploram pela assistência dos agentes da Guarda Nacional Republicana para consertarem a conduta arrogante, irresponsável e delinquente de adquirir via suborno um leão velho e doente prestes a ser abatido para brincarem de safari em uma área habitada. Como numa pintura, cuja plasticidade vai se modelando a cada pincelada diante do espectador, a narrativa vai, pouco a pouco, pondo e sobrepondo evidências para que o leitor componha, em seu imaginário, a sua leitura daquele universo ficcional que se apresenta diante de seus olhos. É uma narrativa que valoriza a autonomia de seu público.

Observa-se que procedimento idêntico ocorre também com os demais elementos que constituem a narrativa, colocando o leitor em posição de protagonismo, desde que este decifre as inúmeras evidências que o texto lhe oferece, os espaços vazios, como já discutido anteriormente neste estudo. O espaço, por exemplo, é pontualmente identificado, mas não é nomeado. A primeira referência de espaço é fornecida por uma coordenada geográfica incompleta, “[...] próprio de uma região temperada, 38 graus de Latitude Norte.” (JORGE, 2004, p. 177), para se localizar precisamente esse lugar falta a longitude. Mas então outras evidências são fornecidas, como objetos típicos de uma casa tradicional portuguesa de classe social média para alta, e o leitor conclui que se trata de alguma cidade de Portugal, próximo da latitude de Lisboa. Há até mesmo referência ao Atlas Planeta Agostini, compondo o cenário da sala. Quatro páginas depois a narrativa oferece ao leitor o nome da cidade, Silveira²⁰, mas somente na décima página é informado que foi alugada uma quinta para a pernoita do leão na Herdade Silveira, posicionando as personagens na área rural de Silveira, em Portugal. Ainda com relação ao espaço, é importante ressaltar que a narrativa se constrói a partir de dois eixos espaciotemporal, o cá-presente e o lá-passado²¹. E novamente o leitor é convocado a definir a localização geográfica a que se refere o advérbio de lugar “lá”. No entanto, diferentemente do eixo cá-presente, o eixo lá-passado, para ser decifrado, vai exigir que o leitor acesse seu repertório de vivências socioculturais, de sua apreensão de mundo como reflexo dos eventos históricos vividos. A estratégia de se referir a um lugar somente por *lá* coloca o leitor em estado

²⁰ Coordenadas da cidade de Silveira, concelho de Torres Vedras: 39° 6' 58" N, 9° 22' 10".

²¹ Grafado em itálico, reproduzindo a mesma estratégia da narrativa de sistematicamente grafar o advérbio de lugar.

de atenção, porque o faz escrutinar a narrativa em busca de pistas que permitam nomear pontualmente o nome da colônia portuguesa em que se localiza o banco onde os três caçadores trabalharam. O leitor conclui que o *lá* só pode ser Moçambique, mas não há na materialidade do texto uma referência pontual a esse topônimo. Nesse processo de decifração, o interesse do leitor aguça-se em busca de pistas externas ao texto. Instala-se no gesto interpretativo a transmidialidade, isto é, o leitor sai da mídia em que lê a narrativa (livro) e busca outra, que pode ser uma das mídias digitais, para completar o sentido dos signos envoltos em opacidade no texto-fonte (JENKINS, 2009). No âmbito dos índices ofertados na narrativa, sucede novamente a situação da coordenada geográfica incompleta, 23 graus Latitude Sul, associada a uma sequência de alusões que retomam a relação entre Portugal e suas colônias e que sugerem ser Moçambique o lugar a que se refere o advérbio de lugar *lá*. Índices que se somam à referência ao leão por meio do epíteto “O Rei de Sofala²²” e que levam o leitor à decifração do enigma. Em Moçambique, o processo de descolonização, iniciado nos anos de 1970 até se tornar formalmente um país independente em 25 de junho de 1975, foi brutalmente sangrento, desrespeitoso e alheio a qualquer noção de valor humano, sustentado e sancionado pelo autoritarismo do Estado Novo, a que se segue uma guerra civil que matou cerca de um milhão de pessoas. A forma desrespeitosa como Santos Manuel retoma, por memória, sua vida *lá*, no passado, reflete o perfil típico do colonizador explorador e Petit e Fortaleza, embora ocupem funções mais modestas nesse processo, também contribuem, mas porque carecem de poder, atuam mais como coadjuvantes, mas ainda assim são tão perniciosos como a classe protagonista nessa relação explorador-explorado. Se em um safari pressupõe-se a relação caçador-caça, pode-se estabelecer um paralelo desse evento “esportivo” com o evento histórico colonizador-colônia, e por extensão, a relação português-africano, na contemporaneidade. O conto “Leão velho” é uma alegoria do aspecto sócio-histórico que marcou o percurso de Portugal e dos países ex-colônia do império português em África, perpetuando-se hodiernamente. Embora um decreto de paz tenha sido assinado em 1992, na tentativa de se pôr fim a uma guerra civil igualmente tão sangrenta quanto o processo de descolonização que a gerou, Moçambique, assim como os demais países africanos, ex-colônias, permanecem em uma situação de extrema precariedade em todos os âmbitos de sua organização como Estado, assim continuam como sociedades à margem do sistema econômico ditado pelas nações de maior poderio econômico.

Disfarçado entre a ironia e o tom jocoso de uma história inusitada sobre uma perseguição a um dos “cinco grandes de África”, o “Rei de Sofala”, na Herdade da Silveira, em Portugal,

²² Sofala é uma província de Moçambique.

subjaz um dos temas mais recorrentes na ficção de Lídia Jorge, uma interpretação sobre o mundo contemporâneo como uma consequência inevitável do passado histórico do país e que por sua vez, inspira uma identidade que se reconhece como inacabada porque está sujeita a um processo constante de transformação, porque se submete às forças sociais que a modelam, porque é uma identidade da pós-modernidade, mas que direta ou indiretamente é influenciada por valores de uma ancestralidade histórica.

2.5 “O amor em Lobito Bay”

Em “O amor em Lobito Bay” (JORGE, 2016), amor e culpa dividem espaço na breve narrativa homônima que integra a coletânea mais recente de Lídia Jorge para o gênero conto.

Por meio de uma duplicação especular, sobrepõe-se nessa história dois planos narrativos, em *mise en abyme*. Em primeiro plano, um grupo de jovens convida um professor para uma refeição, com a justificativa de que queriam aprender com ele. É essa voz coletiva, em primeira pessoa do plural, embora com mínimas intervenções, quem organiza o movimento de alternância entre os dois planos narrativos, que transitam entre o passado e o presente, deslocam-se entre o restaurante e a praia de Lobito Bay, assim como também organiza a alternância entre as vozes narrativas nos seus respectivos turnos de conversação, embora não seja ela quem introduza as primeiras cenas do quadro que se delineia frente ao leitor.

Disse o professor, iniciando o seu prato, quando já todos havíamos deposto as facas e os garfos. Tínhamos convidado o professor, queríamos aprender com o professor. (JORGE, 2006, p. 17. Grifo nosso.)

Na segunda narrativa, o professor é o narrador e também personagem, assumindo a condição de narrador protagonista, que por meio de um relato pessoal, traz para o momento da enunciação, as suas memórias aos nove anos de idade, em Lobito Bay, na província de Benguela, em Angola, provavelmente nos momentos finais da guerra de libertação, que ocorreu no período entre 1961 a 1975, e que culminou com a independência da colônia portuguesa, mas que também colocou o país numa guerra civil, entre 1975 e 2002.

São as memórias do menino que abrem o conto, mas narradas pela voz do professor, um adulto que revisita essas lembranças com o filtro da reflexão, da autoanálise, da ponderação e da consciência da situação que se vivia naquele lugar, naquela época. São memórias preservadas pela intensidade de quem as vivenciou, mas moduladas pela compreensão que a maturidade e a formação podem propiciar. Essa é a lição que interessa aos alunos que convidaram o professor para uma refeição, numa conversa informal que a situação permite, para discutir a relação de Portugal com suas colônias, compreender as consequências desse processo da parte de quem a testemunhou e de quem é consciente das causas e consequências que envolvem esse contexto histórico e sociopolítico.

A nossa casa em Lobito Bay estava coberta por telhas de barro. Outras moradas tinham telhados de zinco, lisos e resplandecentes,

e outras tinham-nos de colmo, amplos e bicudos como se fossem chapéus de palha. *Intercaladas ao acaso, as diferentes espécies de cobertura não implicavam qualquer distinção, em matéria de ordenamento, diante da linha do mar. Apenas atestavam a origem dos habitantes, falavam da sua resistência ao calor e à incidência do sol sobre o tapete de areia e a superfície das águas, ou simplesmente testemunhavam como os percursos das nossas famílias, ao longo da Terra, haviam sido diferentes. Alguns como nós tinham vindo da zona norte do Atlântico e precisavam de sombra. Outros tinham vindo do Mediterrâneo e precisavam de pátios. Muitos provinham do Índico e precisavam de esteiras. Os naturais da região não precisavam de quase nada. Tinham o sol, a água, as frutas e a oferta do mundo original.* (JORGE, 2006, p. 17. Grifo nosso.)

No relato do professor manifestam-se traços subjetivos, em parte justificados pelo próprio gênero textual, mas o tom lírico que transcende da narração origina-se do envolvimento emocional do menino mediante o desenrolar dos fatos que vivenciou, mas modulados pela paixão de quem narra.

É o olhar do menino, na convivência entre crianças e suas famílias dos mais diferentes lugares do mundo, com seus hábitos peculiares, suas culturas, que permite o lugar de fala do adulto, agora deslocado do passado para o tempo da enunciação, ao rememorar após tantos anos esses fatos e apontar para o aspecto invasivo que caracteriza a ocupação desse lugar, uma ex-colônia em plena guerra de independência. É uma perspectiva lírica porque toda a tensão que a situação possa sugerir fica suspensa para o menino, que, na sua ingenuidade, convive harmoniosamente nesse espaço ambivalentemente multi-identitário, mas em processo de construção de suas individualidades. Sua perspectiva infantil permite irmanar-se com as outras crianças por meio do companheirismo, da admiração pelas crianças mais velhas, imagem idealizada de suas projeções subjetivas, e pela empatia com as crianças mais novas diante de seus fracassos, para ele mesmo desafios já superados, aos olhos desse menino todos são irmãos porque são os filhos dos pescadores.

Mas se alguma diferença se estabelecia entre os pescadores e suas mulheres, umas de pele mais escura, outras de pele mais clara, ela esbatia-se por completo no bando indistinto que os seus filhos formavam, ao fim da tarde. Lembro-me como se fosse hoje. Em Lobito Bay, quando o sol começava a declinar, e os barco partiam em busca de pescaria, nós, os filhos dos pescadores, abalávamos na direção do baldio, e aí corríamos juntos como se fôssemos irmãos, filhos legítimos de um primitivo e único homem do mundo. Disse o professor, quando nos sentámos à volta da mesa.

Sim, como se fôssemos filhos indistintos do primeiro homem do mundo, formávamos um bando de irmãos em plena competição por nada, acrescentou o professor. (JORGE, 2006, p. 12. Grifo nosso.)

Para esses “filhos indistintos do primeiro homem do mundo” a origem, a nacionalidade ou a cultura eram questões inimagináveis porque eram conceitos que não existiam em seus repertórios. Como crianças, interessavam-lhes os jogos infantis e dentre eles o preferido era aquele o mais democrático possível, a corrida de fundo, em que cada criança competia não com seu irmão, mas consigo mesmo, o que os tornava mais irmanados ainda, fato enfatizado pelos calcanhares nus, que coloca a todos num único grupo social.

Em conjunto tomávamos pose, em conjunto nos preparávamos. Como se a corrida fosse um acto oficial e derradeiro, na hora da largada ficávamos tensos, ajustando com desvelo milimétrico os calcanhares nus à linha desenhada no chão. Concentrados, sérios, contidos, mal ouvíamos o sinal de partida, abalávamos numa corrida louca, vendo as pernas dos mais velhos desaparecerem à nossa frente. Os mais ágeis de entre os mais jovens iam-lhes no encalço, ganhando distância, enquanto os mais novos e menos ágeis iam ficando para trás, cada vez mais para trás, sem no entanto perdermos o sentimento de alegria por estarmos lançados numa corrida onde só os mais altos e lesto poderiam ser vencedores. Para nós, os mais novos, bastava estarmos incluídos no número dos trinta corredores de fundo que percorriam a faixa do baldio, estendida ao longo da margem, para nos sentirmos orgulhosos das nossas vidas, disse ele. (JORGE, 2006, p. 12-12. Grifo nosso.)

Como corredores de fundo, esses meninos buscavam na corrida o sentido ambivalente de ser e pertencer, porque se trata de um esporte que embora privilegie a atuação individual, dada a natureza competitiva do esporte, só faz sentido praticá-lo quando os atletas estão inseridos em um contexto de coletividade, um grupo que compete para que um indivíduo se sobressaia. No universo desses meninos, alheios à guerra a que estavam envoltos, espelhavam os mesmos anseios do universo social e político de um lugar que está em busca de sua autonomia e em processo de construção identitária. Os mesmos anseios que fomentaram as guerras de independência em Angola e nas demais ex-colônias portuguesas, porque são nações que foram constituídas artificialmente, em função do passado histórico que as uniu, como espólios de conquistas e partilhas entre conquistadores e que precisavam reaprender a ser e

pertencer a partir dessa nova conjuntura que a independência poderia gerar, mas a partir de uma concepção geográfica, política, social e cultural diferente daquela que as originou.

Ser e pertencer, essa era a única ordem implícita na competição em desordem que nos envolvia. Como se fôssemos um bando de pássaros rebeldes, que em vez de fazermos exercícios de fuga no céu, preferíssemos fazê-los em terra. É verdade que por vezes ouvíamos detonações a rondarem o espaço aberto de Lobito Bay, e tínhamos notícia de que para além da vegetação rala, existiam uns libertadores que um dia viriam dar-nos o que não tínhamos. Ouvíamos tiros disparados ora mais longe ora mais perto, mas nada disso nos dizia respeito. Que disparassem. (JORGE, 2006, p. 14. Grifo nosso.)

O processo de descolonização das colônias portuguesas em África, de modo geral, lançou as nações recém-independentes em um cenário caótico, deflagrando, antes mesmo de se consolidar a independência, uma guerra civil renhida. No conto, essa questão aparece camuflada na inquietação ingênua dos meninos ao observarem a capacidade dos pássaros de conseguirem se organizar numa convivência harmônica, sincronizada e cooperativa, como se tal fosse um fato inusitado, improvável. Para esses meninos, que crescem em meio à guerra de independência angolana, já habituados à convivência conflituosa entre os principais movimentos independentistas angolanos, UPA, FNLA, MPLA e UNITA²³, que supostamente teriam se unido a fim de organizar e promover a estabilidade, a paz e a segurança tão necessários a uma colônia em processo de independência, a possibilidade de pássaros de espécies tão diferentes viverem pacificamente, cada um em seu habitat, e respeitando-se mutuamente, é motivo de espanto. Alegoria que coloca a guerra de independência angolana numa perspectiva extremamente irônica, um mistério dominado pelos pássaros, mas que para os homens é uma situação que se revela indissolúvel dada a rivalidade política entre as forças independentistas e que só foi protocolarmente resolvida com um frágil acordo de cessar-fogo em 1994, com um saldo criminoso entre mortos e refugiados. Para o senso comum do angolano que presenciou esses anos e que conviveu cotidianamente com a impossibilidade de entendimento entre as forças de comando do país, observar a evolução sincronizada das aves no céu, o convívio

²³ UPA (União das Populações Angolanas), FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola), UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) e MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), a partir de 1966, são movimentos em prol da independência de Angola que formaram uma frente comum e assinaram juntamente com a representação portuguesa o Acordo de Alvor em 1975, em que se previa a participação destas lideranças no governo de Angola.

harmonioso na terra ou no charco, entre espécies tão diferentes, é imaginar um futuro utópico para um país em vias de surgimento.

O que nos inquietava era o movimento inexplicável dos bandos de aves que passavam na nossa frente. Porque faziam voltas em conjunto, os pássaros, sem nunca se enganarem? Qual deles liderava o bando e como era escolhido? Como se distinguiam? Porquê aquele V aberto se voavam baixo, e aquele V agudo se voavam alto? Porque aquela reviravolta súbita na rota, quando iam em linha recta? E que espécies eram aquelas que formavam os bandos, que ao longe não se distinguiam? Enquanto pelo chão, ao alcance do nosso discernimento, passarinhavam pardais, corvos, garças. Nos charcos, deambulavam os pássaros – o secretário, as gaivotas e as grandes pernaltas, íbis vermelho, o flamingo rosado. (JORGE, 2006, p. 14-16. Grifo nosso.)

A fragilidade desses meninos, que convivem rotineiramente em meio à banalização da violência, condição típica de meios em conflito, é registrada pelo estado de disposição emocional ao se identificarem com uma ave igualmente frágil, indefesa e assustadiça, mas com um profundo sentimento de coletividade, metaforicamente associando essa geração aos bandos de andorinha. Esses meninos sabem que não são mais que aves de arribação, premonitoriamente adivinhando o destino emigratório que os aguarda, e sabem que uma sobrevivência mais amena só é possível se concebida a partir do sentido de comunidade que os une e igualmente os irmana.

Mas o pássaro mais amado pelo grupo dos rapazes da zona de fronteira na cidade de Lobito, a que chamavam Lobito Bay, era outro. Era uma ave pequenina, fugidia, uma avezita de arribação que ora estava ora não estava. Era a andorinha. Disse o professor, enquanto nos serviam o primeiro prato. Havia razões para isso, acrescentou o professor. O pássaro favorito dos miúdos em Lobito Bay era a andorinha porque voava baixo, porque não tinha peso, porque se deslocava de tal modo rápido que não parava para se alimentar. Porque voava de bico aberto, seguindo viagem sem perder um instante. Há muito que se sabia que ela era o rei dos corredores, e tanto assim que entre o grupo dos mais velhos propagara-se um certo segredo que não contavam a ninguém. (JORGE, 2006, p. 14-16. Grifo nosso.)

Ressalta-se ainda o sentido de premência sedimentado no pensamento inconsciente dessas crianças, como outro traço identitário entre eles. A experiência em comum definiu uma natureza e um estado de espírito igualmente em comum entre os meninos, com as forças do meio imprimindo um determinado padrão de comportamento para essa geração, em relação aos

anseios, ao modo de interagir com o universo e de prover respostas a esse enfrentamento. No imaginário infantil, esses meninos eram conscientes de que para sobreviverem no contexto da guerra civil era preciso corresponder aos atributos da andorinha, era preciso que se transformassem, eles mesmos, em andorinhas, por um processo desencadeado em duas etapas, primeiramente por um amalgamento entre as identidades do menino e da andorinha, que por sua vez deflagra um segundo desdobramento, na imagem metonímica de comer o coração da andorinha a fim de adquirir as qualidades da ave, num processo que, por semelhança, lembra o movimento antropofágico, manifestação cultural e artística fundada e teorizada por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral presente na primeira fase do Modernismo Brasileiro.

Só que o rapaz mais alto e mais ágil, aquele que mais levantava o braço junto da meta, certo dia, estando alguns de nós sentados na restinga, escutando os tiros dos libertadores ao longe, esqueceu-se que eu era um dos mais novos e confessou o segredo. *Era certo e seguro. Corria o rumor de que aquele que comesse o coração de uma andorinha apanhada em pleno voo, tornar-se-ia o maior corredor do mundo. Por isso, ele, o mais ágil, já tudo tinha feito para caçar uma andorinha viva. O grande sonho estava estampado no seu rosto. [...]. Passava pela cabeça do mais ágil pedir um dia ajuda aos libertadores para apanhar à mão uma andorinha viva. Ah! Quem comesse o coração de uma andorinha. Quem comesse. E eu próprio comecei a sonhar com esta captura impossível. [...]. Sim, eu próprio sonhei com esta captura impossível.* (JORGE, 2006, p.16-17. Grifo nosso.)

Salienta-se que embora seja possível identificar traços antropofágicos no trecho em questão, não é possível fazer sua leitura a partir da perspectiva do antropofagismo, porque do ponto de vista conceitual, essa manifestação cultural propunha, por meio do ato figurado de devorar o outro, assimilar as qualidades deste, e digerindo-as ser capaz de compor algo melhor, tanto em relação a quem devorou como de quem foi devorado. Se em certa medida a cena remete à concepção antropofágica, ainda assim ela não se sustenta como uma interpretação pautada pelo exercício de assimilação e produção de novos conteúdos, distanciando-se do antropofagismo, porque do ponto de vista sociológico a cena mais se aproxima da ritualística de combate ou de sacrifício ao sagrado. No recorte cênico, no ato de devorar o rival abatido ou de oferecer a vida de um ser em sacrifício ao sagrado é possível entrever um diálogo mais contundente com o conto “La noche boca arriba”, de Julio Cortázar (1956) e a cultura ancestral do México com suas “guerras floridas” ou guerras ritualísticas e os sacrifícios associados a elas (HASSIG, 2013). No caso dos meninos de Lobito Bay, a ideia de devorar o coração da

andorinha era uma estratégia para suprir algo que lhes faltava, e assim terem a ilusão de completude e com ela uma suposta superação de suas limitações humanas.

Era dos que ficavam estatelados no chão antes de atingir o meio da corrida. Não raro, as mãos sangravam-me, o queixo esfolado, dos joelhos escorria sangue. Mesmo assim, levantava-me rápido, e enquanto a carne estivesse quente, e não sangrasse demais, eu prosseguia a corrida. Uma vez terminada, não me pronunciava. Quando regressava, sentava-me debaixo da grande tipuana que ladeava o terraço, feito mudo. A nossa mãe, porém, sabia o que se passava. Silenciosa, aproximava-se com uma bacia de água morna e um pano branco aos ombros, debruçava-se sobre os meus joelhos e iniciava a operação de limpeza das feridas. [...]. Por fim, testemunhando os meus esforços bárbaros, e o meu estoicismo vão, a minha mãe abanava a cabeça – “Desiste rapaz, cada um nasce para o que nasce. Não nasceste para corredor de fundo, está visto. Desiste lá...” Mas eu não desistia, disse o professor. (JORGE, 2006, p. 17. Grifo nosso.)

Reconheciam-se na fragilidade da ave, mas admiravam e almejavam a capacidade que as andorinhas tinham de se deslocarem com agilidade e leveza, assim como intuitivamente se identificavam com sua natureza emigratória. Ainda que fossem muito jovens, no inconsciente coletivo, esses meninos sabiam, por experiência pessoal, que há poucas perspectivas para quem cresce em meio a uma guerra civil interminável, até porque, é possível que muitos deles nunca souberam, pelo menos até aquele momento, como era viver num país sem conflitos, inclusive esse professor, que agora narra suas memórias do tempo em que era um menino de nove na praia de Lobito Bay, em Angola. Portanto, é natural esse desejo de se metamorfosear em andorinha, metáfora de liberdade, para quem quer ser livre, ou para quem quer fugir de um lugar que lhe é hostil ou insuportável.

Nesse conto é dado a conhecer a história de um desses meninos. O professor revisita suas memórias, pondera a respeito delas, submete-as ao crivo de sua maturidade e formação, e sintetiza o conhecimento que seus alunos tanto desejavam, que sua vida em Lobito Bay tinha sido uma história nos limites entre o amor e a culpa. E sua história é o testemunho de muitos meninos e seus pais durante um conflito sangrento e interminável.

Incrédulo, levei os olhos ao chão e o pequeno corpo fusiforme, que tinha tombado na minha frente era mesmo uma andorinha. [...] Sim, corri na direção de casa, entrei na cozinha onde a minha mãe, apreensiva pelo meu atraso, me esperava, mas antes que ela pudesse dizer-me o que quer que fosse, e antes de eu lhe entregar

as garrafas, estendi-lhe as duas mãos fechadas sobre a andorinha. Conteí o que tinha acontecido, conteí mal sustendo o fôlego, expliquei como desejava proceder com aquela andorinha que o acaso me havia enviado. Expliquei em sobressalto, doido de emoção e alegria, quanto precisava de comer o coração daquele pássaro. (JORGE, 2006, p. 19-20. Grifo nosso.)

Ao ver o desejo do menino realizado e compreendendo o significado desse acontecimento para o filho, a mãe acolhe silenciosamente a felicidade ingênua da criança, porque tem consciência que de nada adiantava dissipar aquele sonho, e conseqüentemente aquele raro momento de satisfação.

A minha mãe sentou-se, pediu-me que abrisse as mãos, que lhe mostrasse o pássaro que me caíra aos pés. Ela mesma tomou a andorinha na mão, avaliou-lhe as chagas, passou-lhe a mão por cima, e perguntou o que tencionava eu fazer. “Comer-lhe o coração” – disse eu. “E como vais proceder?” – perguntou a minha mãe. Fui directo e claro, triunfante – “Primeiro corto-lhe o pescoço, depois tiro-lhe as penas do peito, depois com a nossa faca de trinchar, retiro-lhe o coração do peito. Depois, pego no coração e como-o...” Eu repetia os passos que ouvira ao meu colega mais velho. “Comes o coração da andorinha, assim, cru, tal como está dentro dela?” – quis saber minha mãe. “Sim” – disse eu. “Quem comer o coração de uma andorinha apanhada viva há-de ser o maior corredor do mundo. Eu vou ser o maior corredor do mundo, mãe.” A minha mãe mantinha o animal sinistrado entre as suas mãos, e não se movia, nem temperava o jantar. [...]. Entretanto, eu já tinha procurado a faca. Curta e pesada, um cutelo de trinchar. Agitei-o no ar, eu podia com ele. Podia manejar o cutelo. E avancei para a andorinha. (JORGE, 2006, p. 20-21. Grifo nosso.)

A mãe do menino, assim como todas as outras mães dos outros meninos, entendia como era importante reter aquele instante de felicidade, aquele curto intervalo entre o sonho realizado e o esfacelamento da emoção frente a realidade inevitável, porque era também o curto intervalo entre uma infância pródiga e a iniciação a uma vida adulta guiada por incertezas. A mãe, então, empenha-se em estender o ritual até a manhã seguinte, porque sabe que naquele lugar, naquele momento, a vida era efêmera, e no intervalo entre a noite e o novo dia, tudo poderia acontecer, protegendo o menino do enfrentamento com a realidade.

Então a minha mãe começou a dizer que me compreendia muito bem, que se tratava de um bom plano, um plano muito eficaz, mas sendo já tão tarde, e estando o meu pai para chegar e também os

meus irmãos, de quem já se ouviam as vozes lá fora, para que tal cerimônia acontecesse com tranquilidade, o melhor seria esperar pelo dia seguinte. No dia seguinte, quando o pai ainda estivesse no melhor dos sonhos, e os meus irmãos ainda não tivessem acordado, então eu poderia proceder como tinha previsto. Sim, com calma, eu poderia matar a andorinha, retirar-lhe-ia o coração do peito, e comê-lo-ia em paz, como estava previsto. Entretanto, a andorinha seria fechada dentro de uma caixa de sapatos até a manhã seguinte, e a caixa ficaria bem guardada dentro do meu quarto. (JORGE, 2006, p. 21. Grifo nosso.)

É por amor que essa mãe procurava ganhar tempo para dar um sumiço na ave, para que o ritual não se realizasse e a decepção e a contrariedade não desabassem sobre o menino, ainda que fosse inevitável para ele sofrer a dor do sumiço da andorinha, a humilhação de ver seu segredo revelado para o pai e os irmãos, pessoas que não tinham a mesma sensibilidade da mãe e a quem confiava suas mais íntimas emoções.

Sim, a caixa encontrava-se vazia, a tampa levantada, e a andorinha tinha voado. Os meus gritos acordaram a casa inteira. Quem me tinha roubado a andorinha? Se ninguém a roubara, então como se tinha escapado? [...]. Diante do meu pai e dos meus seis irmãos, todos em pé, de madrugada, a olharem para mim, as minhas perguntas eram lógicas, mas a resposta era só uma em relação à andorinha. [...]. As lágrimas que eu deitava, a olhar para o instrumento, caíam em cascata. Ainda por cima, todos os meus irmãos tinham passado a conhecer o meu desejo guardado até então com tanto recato. Tinham ficado a conhecer a minha esperança secreta de vir a ser um corredor, o maior corredor do mundo, e agora, naquela manhã, eram testemunhas do meu profundo descalabro. Os meus irmãos. E assim chorei durante vários dias não só pela perda em si mesma, mas sobretudo pela incapacidade de descobrir a chave do mistério do desaparecimento do coração do meu pássaro. Até que a vida mudou nas estradas de Lobito Bay. (JORGE, 2006, p. 22-23. Grifo nosso.)

É em torno desse núcleo narrativo que se organiza o primeiro movimento do conto, construído a partir de três figuratividades principais – o menino, o pássaro e a mãe – e orientado pelo amor incondicional da mãe e pelo lirismo poético personificado pela ingenuidade do menino. E é com o desaparecimento do pássaro que se encerra esse primeiro movimento, juntamente com a frase antecipatória do professor-narrador – “Até que a vida mudou nas estradas de Lobito Bay” – introduz o segundo movimento da narrativa, ao mesmo tempo em que instaura um tom mais sombrio à narrativa. É pela estrada que chega a mudança, fato que é

interpretado pelo menino como um momento de alegria, mas que para a mãe, mais atenta aos acontecimentos do local, era um momento já adivinhado, e por isso tentava preservar o filho de um infortúnio sobre o qual ela podia controlar, a decepção com o pássaro, porque sabia que outros ainda estavam por acontecer e dos quais ela não teria como protegê-lo, apesar de todo seu amor materno.

A vida mudou inesperadamente em Lobito Bay, repetiu o professor, e todos já tínhamos compreendido que o professor repetia as palavras que mais lhe interessavam, como se fosse um poeta. Talvez o professor fosse um poeta, quando falava dessa espécie de paraíso que fora para ele o bairro que habitara nessa formosa cidade. Um poeta tocado pela beleza, pensávamos. Mas ele, sem conhecer as banalidades que nós pensávamos, continuou. De um momento para o outro, a vida mudou em Lobito Bay como mudou em grande parte da Costa Ocidental e da Costa Oriental de África. Mudou na Metrópole, mudou na Europa e mudou no mundo. A mudança que vinha de longe, casada com a mudança radical, que nenhum de nós imaginava que viesse a caminho como vinha, tinha chegado. Essa mudança chegou a Lobito Bay na tarde em que vários carros em festa entraram pela cidade adiante, carregando homens munidos de armas que atiravam para o ar em actos de libertação. (JORGE, 2006, p. 23-24. Grifo nosso.)

O segundo núcleo narrativo do conto é introduzido com a chegada dos libertadores em Lobito Bay, no bairro, na cidade, em Angola. A presença desses libertadores marca a independência de Angola, em 11 de novembro de 1975, mas que de fato já vinha sendo organizada com a liderança dos grupos nacionalistas, quando Portugal praticamente abandona suas colônias africanas, deixando-as à própria sorte, logo depois da Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974. Na narrativa, porém, o detalhismo desses acontecimentos políticos e militares é dado ao leitor de forma imprecisa, mas não o clima de tensão que se instaura nesse segundo movimento da narrativa, originado com essa mudança. O detalhismo histórico é anulado e todo o peso é deslocado para o campo das emoções, na tensão que se desprende das entrelinhas da enunciação.

O som dos tiros encheu Lobito Bay de alegria e de pólvora, e todos viemos para a rua conhecer o rosto dos libertadores. Era a mudança. Tanto tempo à espera sem os vermos, e agora ali estavam, os seus rostos reais, capazes de nos darem não sabíamos bem o quê, nem como se cumpriria a promessa, só sabíamos que eram capazes. Tanta força, tantos tiros. Nós, rapazes, em vez de correremos pelo baldio, corremos pela estrada atrás dos carros e

dos tiros. Os carros levavam consigo, voando junto às espingardas, as insígnias do MPLA. *Só que uma alegria nunca vem só. A seguir vieram mais carros e mais homens com mais armas e atiraram para o ar também. Também vinham em plena festa. Em seu redor também tudo era pólvora, força e alegria.* (JORGE, 2006, p. 24. Grifo nosso.)

Com os libertadores veio a independência, e com ela a guerra civil, é esta a apreensão impregnada nas entrelinhas que marcam o tom dessa segunda parte da narrativa, que é uma estratégia da autora de registrar o que viriam a ser os anos de uma guerra que se estendeu, com alguns intervalos, até os tardios anos de 2002, assim como replicar os sentimentos que marcaram toda uma população, por todo esse período.

Só que não era a mesma festa dos homens que ali se encontravam. Agora era a festa daqueles que traziam a insígnias da FNLA. E nós também fomos para a rua para ver o que se passava, mas rapidamente recolhemos a casa. Pois aqueles que tinham feito a primeira festa atiravam contra os que faziam a segunda festa, e dentro das casas de telhado de colmo, dos telhados de zinco, nas casas dos telhados de barro, sobretudo nas que tinham duas colunatas segurando os papagaios sob os quais se dormia a sesta, sentiu-se o perigo da divisão e do desentendimento. De um momento para o outro, tudo tinha mudado. “E agora?” “Agora, vamos ver como será.” (JORGE, 2006, p. 24-25. Grifo nosso.)

O efeito da mudança dos tempos é registrado na repetição da descrição metonímica das casas, que se no primeiro movimento da narrativa a descrição dos diferentes telhados produzia o efeito de convivência harmônica, de igualdade entre as diferentes individualidades que coabitavam um espaço comum, agora, nesse segundo movimento da narrativa, que marca a entrada de Angola como país liberto mas mergulhado numa guerra civil, produz o efeito de registrar a desigualdade, o confronto, a diferença e a desarmonia entre aqueles que um dia souberam viver em paz na presença um do outro.

A minha mãe avaliou os mantimentos, o meu pai não foi mais pescar. Nós, os rapazes, ainda nos encontrámos e preparávamos-nos para voltar a correr, mas não passaria uma semana sem que os próprios corredores do baldio não se desentendessem. De súbito os rostos, todos os rostos, mesmo os das crianças, tinham-se tornado suspeitos. Sem que nada tivesse acontecido entre nós, ficámos inimigos, disse o professor. (JORGE, 2006, p. 25. Grifo nosso.)

Há um movimento gradativo que intensifica a atmosfera de tensão, efeito produzido à medida que outras ocorrências vão sendo relatadas pela memória do professor. A tensão se amplia, adquirindo matizes entre o medo e a angústia, provocados pela violência que se instaurou na vida dele quando menino e registrada na memória onomatopéica que traz dos tiros que testemunhou.

Os tiros soavam sem cessar à nossa volta. A nossa tipuana foi atingida e a palmeira das traseiras também. Rantantam, rantantam, rantantam, ouvia-se nos areais de Lobito Bay. Não tardou que entrássemos num barco de fugitivos sem nada de nosso que não fosse as roupas que trazíamos no corpo. Tomámos assento num barco que partia do porto, ainda sem destino seguro, quando os dois grupos já se dizimavam pelas ruas, arrastando cada qual atrás de si gente que até então vivera lado a lado. (JORGE, 2006, p. 25. Grifo nosso.)

Esse movimento contínuo de intensificação da tensão, que vai da apreensão ao medo e à angústia, atinge o seu ápice no momento do enfrentamento da morte, fato ordinário e inevitável para um contexto de guerra civil, mas experiência singular para esse menino-testemunha, evento que permanecerá indissociavelmente vinculado ao processo de constituição de sua identidade.

Num primeiro momento, embora a família tenha conseguido embarcar num barco de fugitivos, são forçados a retornar ao cais sob a alegação de que havia entre eles infiltrados do grupo rival. Todos os viajantes são passados em revista e dentre eles são identificados dois libertadores do grupo rival. O primeiro está mais distante e só ouvem o tiro, seguido do barulho do corpo a cair, mas o segundo está ao lado da família, e é também fuzilado, diante dos olhos do menino e do irmão um ano mais novo e de uma mãe que inutilmente tenta evitar esse testemunho.

Todos nós vimos esse libertador ser abatido. A minha mãe ainda gritou para os filhos – Fechem os olhos! Com a mão esquerda procurando tapar os olhos do meu irmão menor, e com a direita procurou tapar os olhos do penúltimo. O penúltimo era eu, disse o professor. Eu tinha nove anos, o meu irmão tinha oito. Estávamos em silêncio absoluto, colados às tábuas. A minha mãe a querer impedir que fôssemos testemunhas do que víamos. (JORGE, 2006, p. 26-27. Grifo nosso.)

Em termos de ação, todo o movimento narrativo do conto fecha nessa cena do libertador do grupo rival sendo executado por outro libertador. E o que se segue a essa cena é a

sobreposição do olhar do professor ao olhar do menino ao ver o libertador morto, e o olhar deste menino-testemunha com o olhar do menino ingênuo que fora ao chegar um dia em casa ansioso com a andorinha machucada nas mãos e a mostrá-la à mãe e revelar seus planos de comer o coração dela com o propósito de finalmente se tornar um corredor de fundo.

Observa-se nesse episódio um movimento em caminho à introspecção do indivíduo, muito semelhante ao processo em que se estrutura a narrativa em *mise en abyme*; a história do menino-andorinha está contida na história do menino-testemunha, que por sua vez está contida na história-ensinamento do professor, que embora esteja sentado à mesa de refeição com seus alunos, está alheio a eles. Porque ao contar sua história, perdeu-se nos fios de sua memória e entrou em um processo digressivo-reflexivo, ao se dar conta, naquele momento, da grande lição de amor que sua família lhe deu, principalmente na figura de sua mãe, ao dar sumiço na andorinha antes que ele pudesse consumir um ato terrível, em Lobito Bay, em algum dia do ano de 1975, quando pensou, ele mesmo, em matar uma andorinha para seu próprio benefício.

Mas a minha mãe não podia impedir até ao fim da vida que a violência viesse ter conosco. Não podia. [...]. Nem ela nem meu pai podiam evitar que, da beleza de Lobito Bay, ao mesmo tempo se desprendessem o mal e o bem. Pois como, se eles nem sequer podiam impedir que, no nosso próprio coração, coabitassem à mesma hora a esperança mais pura e a brutalidade mais bárbara? [...]. Não puderam evitar da História o que é da História, nem da espécie o que é da espécie. Mas a verdade é que também não puderam evitar a imagem fundadora da minha vida, disse o professor. Aquela que eu imagino que tenha acontecido ao longo de uma noite em que uma família inteira se coligou para evitar que o segundo filho mais novo, o segundo irmão menor, pegasse num cutelo e matasse por seu próprio punho o corpo de uma andorinha. Quantos homens, condenados a morrer no futuro às mãos de quem iria iniciar-se no crime de sangue, não terão sido poupados a partir dessa noite de armistício, acontecida em Lobito Bay? Toda a minha família reunida, impedindo-o, enquanto eu dormia a sono solto, embalado por sonhos de vitória, no meu quarto. (JORGE, 2006, p. 27-28. Grifo nosso)

Nesse momento reflexivo, o professor observa-se, ele mesmo, na condição de um aprendiz, ao se reconhecer movido por um sentimento de culpa por uma experiência ocorrida aos nove anos de idade, mas cujo aprendizado só foi possível ao revisitar suas memórias de refugiado da guerra civil de Angola, mostrando o quanto esse contexto marcou sua vida, e que embora não faça mais parte de sua realidade, ainda se faz presente, na medida em que continua a influenciar no processo de construção de sua identidade. Esse processo de autoconhecimento

imprime às cenas finais da narrativa um clima densamente psicológico, de autoanálise e de completo alheamento de seu entorno, a ponto de ignorar a presença de seus alunos, mas não o impede de oferecer o ensinamento que eles buscavam desde o princípio.

Sim, sinto culpa, disse o professor. Só onde não há amor não há culpa. Disse ele ainda, e nós levantámo-nos e saímos mudos, por instantes. Havíamos-lo convidado para que só nos falasse da beleza, mas o professor tinha-nos trocado as voltas, e agora íamos na direção do terraço e não sabíamos quem éramos. (JORGE, 2006, p. 28. Grifo nosso.)

O professor, em seu relato, ao constatar que “só onde não há amor não há culpa”, revela um conhecimento adquirido a partir de sua experiência pessoal. Ao testemunhar um libertador matar outro libertador, percebeu a ambiguidade da existência humana, pois aqueles que supostamente vinham para promover um estado de felicidade tão almejado, também eram capazes, em nome dessa mesma felicidade, provocar a seus semelhantes o sofrimento imensurável e irreversível da morte. Com esse conhecimento aprendido, aplica-o em suas próprias atitudes, e reconhece, que se não fosse pela sua família, principalmente pela mãe, poderia ter se tornado, por amor à liberdade que a corrida de fundo lhe proporcionava, tão cruel como os libertadores ao se rivalizarem entre si. E sente culpa não por alguma ação que tenha realizado, mas por aquela que tinha aventurado fazer, e porque era uma ação que transitava entre a ambiguidade do amor e da crueldade, assim como acontecem nas guerras. E é por isso que nesse conto, amor e culpa dividem espaço, porque são sentimentos que participam da formação da identidade do narrador-professor, desde seu tempo de menino, em Lobito Bay.

2.6 Reflexões

Neste capítulo, “Entre tensão e fruição – A narratividade no conto jorgeano”, conforme o próprio título indica, analisou-se quatro contos da escritora Lídia Jorge, a fim de, primeiramente, apresentar a natureza da narratividade que se manifesta nessa categoria da produção literária da autora. Em um segundo momento, propor que essa 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 aparentemente despretensiosos.

Por definição, neste estudo, compreende-se o conceito de narratividade como uma força modalizante que atua na narrativa, permitindo que esta se integre em um determinado contexto histórico-social. É justamente a narratividade que emana do texto que determina a sua recepção e, portanto, ela se fundamenta numa relação direta com o leitor, posto que a narratividade é o processo pelo qual o leitor constrói ativamente a diegese, a partir do material narrativo que o texto lhe oferece. Ativamente porque ao leitor, com seu arcabouço cultural, é incumbida a tarefa de reconstrução do universo do conto, que no discurso reconstrutor de Lídia Jorge se faz presente na forma delével com que faz referência a fatos históricos e situações reais, mas que para o leitor se apresentam como sugestões²⁴, insinuações ou alusões a serem decifradas mediante o seu potencial interpretativo.

Para esta tese, essa escrita sugestiva contribui para qualificar a técnica de Lídia Jorge de projetar imagens, sentidos, significados e informações que vão muito além da materialidade discursiva presente nos contos. É um procedimento escritural que pode ser compreendido mediante a aplicação dos conceitos como “Atos de significação” e “Atos de cultura” (BRUNER, 1997). Embora o discurso reconstrutor da contista se apresente bastante enigmático, porque tecido em meio a lacunas ou espaços vazios, o leitor, ao conferir significados a essas sugestões, alusões ou referências indiretas, o faz porque é capaz de atribuir sentidos a esse universo ficcional que lhe é apresentado por meio do próprio signo, ainda que este se apresente

²⁴ O termo “sugestão” foi empregado por Marlise Vaz Bridi para descrever a escrita jorgeana, ao organizar e prefaciá-la a antologia de contos de Lídia Jorge em 2014, com o título *Antologia de contos*, ed. Leya Casa da Palavra. Ressalte-se que este mesmo termo, mais precisamente o conceito, já havia sido empregado previamente pela mesma pesquisadora em seu trabalho *A sugestão metafórica em José Cardoso Pires*, publicado em 2012, ed. Vermelho.

de forma parcimoniosa por ser essencialmente minimalista²⁵, e por reconhecer as informações que esse signo veicula a partir da interação com sua cultura, os “Atos de cultura”.

Essa técnica de projeção de significados é exemplificada com o conto “Leão velho” (JORGE, 2004). A localização geográfica fornecida intencionalmente incompleta e que supostamente deveria contribuir para organizar o espaço na linha do tempo, o “aqui-presente” e o “lá-passado”, no conto configura-se como uma informação lacunar, e que pode, por vezes, até gerar ambiguidades ou imprecisões, uma vez que a referência “Latitude 23°S” pode estar associada a dez diferentes países²⁶. É em conjunto com a sobreposição e o efeito cumulativo das demais sugestões que auxiliam na composição do mosaico que leva o leitor a interpretar o eixo “lá-passado” como Moçambique e não qualquer outro dos nove países que também dividem essa mesma localização no “Atlas Planeta Agostini”, conforme consta na narrativa. Essa informação só adquire significado inteligível quando a ela o leitor sobrepõe a referência ao Banco Nacional Ultramarino, a sugestão da relação autoritária dos portugueses na ocupação das colônias, a menção aos safaris com a participação de convidados importantes como “os condes de Aznar e a filha de Franco²⁷” (JORGE, 2004, p. 197).

O texto transforma-se, pois, em um mosaico, e para compor sua imagem o leitor precisa observar as informações que estão ao seu dispor e a partir delas projetar a imagem completa que elas potencialmente podem formar. É no discurso reconstrutor de Lídia Jorge, por meio do qual a narrativa espelha uma realidade factível, que se encontram as peças, mas é o olhar do leitor que vislumbra, ou não, o mosaico. Já a incrustação das pequenas pedras coloridas se viabiliza por meio de um processo cognitivo e cultural operado “pelo” e “no” leitor, descrito por Jerome Bruner como *Atos de significação* e *Atos de cultura*.

A leitura dos contos de Lídia Jorge, especialmente daqueles que compõem o *corpus*, permite observar que a experiência do leitor em relação às narrativas transita em movimentos que oscilam entre a tensão e a fruição, a depender da produção de sentido que os textos virtualmente podem provocar, numa escala entre as mais variadas e extremosas experiências do plano sensível, como o grotesco²⁸ e o sublime, a violência e a suavidade, a rudeza e o lirismo,

²⁵ O termo “minimalista” foi aqui empregado não na sua acepção de simples, mas no sentido de expressar o essencial.

²⁶ De acordo com o Meridiano de Greenwich, o Paralelo 23 S é o paralelo no 23° grau a sul do plano equatorial terrestre e alinha dez países: Namíbia, Botswana, África do Sul, Moçambique, Madagáscar, Austrália, Chile, Argentina, Paraguai e Brasil.

²⁷ Possível jogo de associação simbólica para se referir ao General Franco, Chefe de Estado e ditador espanhol, contemporâneo aos conflitos entre Portugal e suas colônias no continente africano, e que de certa forma dialoga com o contexto ditatorial também vivido em Portugal, irmanando o estado político de Portugal e Espanha.

²⁸ O termo “grotesco” empregado nesse parágrafo, compreendido sob a perspectiva bakhtiniana, aponta para a experiência que refrata o rebaixamento e a estranheza em face do que é elevado segundo a convenção, para legitimar traços presentes na natureza humana observados na narrativa.

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 autorial de Lídia Jorge, a narratividade que evolva de seus contos.

CAPÍTULO 3

O IDIOLETO JORGEANO NO CONTO E NA ESCRITA EM PÓS-MODERNISMO

O charme, fonte de vida, como o estilo, fonte de escrever. A vida não é sua história; aqueles que não têm charme não têm vida, são como mortos. Só que o charme não é de modo algum a pessoa. É o que faz apreender as pessoas como combinações e chances únicas que determinada combinação tenha sido feita. É um lance de dados necessariamente vencedor, pois afirma suficientemente o acaso, ao invés de recortar, de tornar provável ou de mutilar o acaso. Por isso, através de cada combinação frágil é uma potência de vida que se afirma, com uma força, uma obstinação, uma perseverança ímpar no ser. [...] a um só tempo que o charme dá à vida uma potência não pessoal, superior aos indivíduos, e que o estilo dá à escritura um fim exterior que transborda o escrito. E é a mesma coisa: a escritura não tem um fim em si mesma, precisamente porque a vida não é algo pessoal. A escritura tem por único fim a vida, através das combinações que ela faz. (DELEUZE, 1998, p. 5-6)

Este capítulo dedica-se a organizar o entrelaçamento entre três questões consideradas de relevância para o tratamento do assunto a que se propôs desenvolver esta tese, o estudo do conto jorgeano: primeiramente, a proposição e o reconhecimento da ocorrência de um idioleto que se faz presente nos contos de Lídia Jorge; em um segundo momento, as questões próprias da genologia – o conto; e por fim, a primordialidade em examinar o contexto em que o *corpus* se insere, porque nele se reflete a convergência de elementos que orbitam em torno de uma argumentação em cuja base se identifica a noção de tempo, como a linguagem, seus signos e os valores estéticos que a este se vincula, as questões concernentes à periodologia, a literatura em contexto de pós-modernidade.

Define-se o termo idioleto como um código que virtualmente opera nos textos literários e que, de modo geral, pode ser interpretado como um conjunto de características que contribuem para definir a identidade autoral presente no objeto literário, independentemente de seu gênero, ainda que este seja uma questão a se considerar no processo composicional do idioleto. Para este estudo, adota-se a definição de Douwe W. Fokkema, ao propor que o idioleto pode ser identificado a partir de um conjunto de traços presentes em um determinado autor, o que justamente confere a esses traços o estatuto de código em virtude de sua recorrência, constituindo um sistema bem definido e localizado presente no discurso literário de um referido autor (FOKKEMA, 1983).

Dentre esses atributos autorais, destacam-se as opções de Lídia Jorge no campo da estruturação sintática correlacionada ao modo e à forma da elaboração do discurso, as estratégias adotadas na estruturação da composição dos contos, assim como a primazia por determinados temas. Portanto, 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, mais pontualmente, aqueles observados no *corpus* estudado nesta tese. 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 a ascensão de uma nova mentalidade sociocultural. No que se refere às estruturas narrativas, observa-se nos contos de Lídia Jorge a prevalência, mas não a sistematização, de duas estratégias principais, a técnica da narração *in media res*, como foi apontado na análise dos contos “Marido” (1999) e “Leão velho” (2004), e a técnica da rememoração, ou seja, a narrativa traz no recurso da memória um fio condutor que organiza e promove o encadeamento nas sequências narrativas, como foi observado na análise dos contos “A Instrumentalina” (1992) e em “O amor em Lobito Bay” (2016). A projeção imagética na tela mental do leitor por meio da atuação das personagens e da seleção do foco narrativo, o discurso condensado, poético e enigmático, são outros elementos que igualmente compõem o idioleto jorgeano. Assim como o talento de Lídia Jorge de trazer para as suas narrativas, romance ou conto, a imbricação entre ficção e os eventos históricos relacionados ao conjunto temático primordial da escritora. Esse procedimento escritural foi examinado por Linda Hutcheon (1991), conceito denominado como “metaficção historiográfica”, o que torna esse procedimento muito mais como um valor estético da escrita no pós-modernismo do que uma questão de identidade autoral, desvinculando-o do conceito de idioleto. Essa questão será oportunamente tratada ainda neste capítulo.

Esses elementos, que atuam na composição da identidade autoral de Lídia Jorge, podem ser observados ao longo da produção literária da escritora, comuns tanto aos romances quanto aos contos, das primeiras às mais recentes publicações, como nos romances *O dia dos prodígios* (JORGE, 1980), *A costa dos murmúrios* (JORGE, 1988), *A manta do soldado* (JORGE, 1998), *Os memoráveis* (JORGE, 2014), *Estuário* (2018), assim como nos contos “Leão Velho” (JORGE, 2004), “A Instrumentalina” (JORGE, 1992) ou em “O amor em Lobito Bay” (JORGE, 2016), apenas para citar alguns exemplos.

Essa constatação põe em evidência que não é necessariamente o eixo temático a questão fundamental ou o ponto de partida para o processo de criação da escritora. O princípio criativo da escritura de Lídia Jorge está no discurso e na malha complexa de elementos decorrentes desse discurso – as personagens e o entrecruzamento de seus discursos; o espaço, como palco de atuação e embate desses discursos; o jogo interativo com o leitor, como sujeito participativo na construção desses discursos.

Ainda que de modo geral se identifiquem muitas semelhanças entre o romance e o conto, no que se refere ao discurso, as estratégias que atuam na elaboração discursiva do romance não são exatamente as mesmas evidenciadas no conto, tal como Julio Cortázar esclarece ao discutir sobre a natureza do romance e do conto, “Conto e romance, ainda que se aproximem, são de natureza diversa em sua constituição” (CORTÁZAR, 1974, p. 148). Em *Valise de Cronópio* (1974), Julio Cortázar aponta para a importância do trabalho detalhista do contista de disseminar ao longo de uma narrativa que se propõe necessariamente concisa, breve, um número produtivo de pistas, índices, referentes, de forma que permita ao leitor estabelecer relações e assim ampliar o campo das significações que o conto pode potencialmente oferecer. A essas informações, ora dispersas ou implícitas, Julio Cortázar a elas se refere como o “fermento” presente na composição de um conto, o termo é empregado com o propósito de descrever a importância dessa estratégia característica para o gênero conto, cujo efeito está associado à ampliação de sentidos presentes no texto. Julio Cortázar, ao se referir ao trabalho do fotógrafo e do contista, comparando-os, propõe que eles “[...] sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de *fermento* que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário [...]” ([1974] 1993, p. 151-152, grifos do autor).

Semelhantemente, a especialista Marlise Vaz Bridi, ao organizar a antologia de contos de Lídia Jorge, em seu prefácio (2016) aponta para esse aspecto da escrita da autora portuguesa na sua versão como contista, ao comparar o romance e o conto e observar que nos romances é possível “[...] entrever mundos inteiros, nem sempre plenamente articulados.” (2016, p. 9), enquanto 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) (2016, p. 10), ou ainda ao apontar para a técnica da 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.” (2016, p. 10).

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.

Marlise Vaz Bridi descreve essa estratégia típica da escrita nos contos de Lídia Jorge por meio do termo “insinuar” (2016, p. 10), justamente porque reconhece nesse gênero literário um conteúdo muito superior ao que o texto registra ou literalmente propicia ao seu leitor. Nesta tese, descrevemos esse procedimento composicional como o talento de Lídia Jorge de narrar um universo intenso e complexo, por meio da projeção ampliada de imagens, sentidos e significados, a partir de uma materialidade que é mínima, reduzida e sutil, gentilmente cedendo ao leitor os créditos por essa potencialidade decifratória que é inerente a seus contos.

Assim, no termo “sugestões”, empregado por Marlise Vaz Bridi ou na expressão “projeção ampliada de sentidos”, tal como é empregada nesta tese, reverberam a releitura do conceito proposto por Julio Cortázar, ao discutir sobre a estratégia de produção de sentidos para o gênero conto e a questão da variação na intensidade e tensão entre o romance e o conto.

Para exemplificar essa estratégia, observou-se dois trabalhos da autora nos diferentes gêneros literários, o romance *A manta do soldado* (JORGE, 2003) e o conto “A Instrumentalina” (JORGE, 1997), a escolha justifica-se no tratamento temático a que ambos os trabalhos se dedicam, conforme já discutido em detalhe no capítulo dois desta tese, na página 47. Os trechos selecionados descrevem as casas, propriedades decadentes, localizadas na região rural de Portugal, em descompasso com o tempo, e que ainda insistem em manter uma estrutura familiar tipicamente feudal em torno de um patriarca cuja autoridade está igualmente esfacelada pelo abandono de seus descendentes que buscam outras alternativas de vida.

No trecho do conto, o tema das movimentações migratórias está presente de forma implícita na ausência das figuras masculinas que fazem par à geração das mulheres que habitam a casa sob a tutela masculina do sogro, cuja interpretação só é possível por inferência, uma vez que essa ausência não está expressa no texto, mas se materializa no cenário decadente da propriedade, que por sua vez gera a necessidade dos maridos/filhos partirem em busca de outras perspectivas. Portanto, observa-se por parte dos filhos dois movimentos, o primeiro é a saída da casa paterna para constituírem família em outro espaço. O segundo movimento constitui-se na fragmentação dessa família recém-formada, forçando-a a uma reorganização estrutural na convivência em coletividade das esposas/noras na propriedade do sogro, diante do inevitável deslocamento dos maridos/filhos em busca dessas oportunidades, possivelmente, em outros países. Assim, no imobilismo do avô, observado pela perspectiva da narradora-testemunha, revela-se a atitude antiprogressista que é tanto do patriarca quanto de Portugal.

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. Três fogões a petróleo enchendo a sopa de veneno eram a grande conquista das mulheres, e na nossa cozinha, elas curvavam-se para eles, asfixiadas por cintos que as apertavam como cilhas. Suas ancas debruçadas conferiam-lhes a forma das aranhas. Eram quatro férteis mulheres sozinhas, entre as quais a minha mãe, e trabalhavam desde o romper do sol com a força das formigas. Sentado à porta, no cadeirão, imóvel, debaixo da parreira, ficava o meu avô. (JORGE, 1997, p. 79-80. Grifo nosso.)

O conservadorismo é presentificado na postura imóvel do avô, cuja autoridade centralizadora assemelha-se à posição social do proprietário no sistema feudal, tal como sugere a imagem do avô em sua cadeira, e metaforicamente, por extensão, denuncia a estagnação socioeconômica do país. Na escrita condensada do conto, o signo das mulheres sozinhas projeta, numa imagem ampliada, os homens emigrantes. Assim como a constituição descritiva da personagem do avô, como também de suas atitudes, que por associação de ideias, depreende-se o patriarcalismo, o conservadorismo, o confronto entre gerações, que num movimento cíclico retoma, justifica e respalda a questão dos movimentos emigratórios.

A associação de todos esses signos, sentidos e significados levam o leitor a relacioná-los à sociedade portuguesa, contemporânea ao discurso da narrativa, que se define como decadente, ineficaz e ultrapassada, e que precisa buscar novas alternativas porque se reconhece como um país e uma sociedade às margens do continente europeu, cuja economia está em completo descompasso com os países-líderes da economia desse continente. Imagem icônica de Portugal tão precisamente representada por José Saramago como uma jangada de pedra a desprender-se de um maciço e navegar à deriva pelo oceano Atlântico, imagem plasmada em seu romance *A jangada de pedra* (SARAMAGO, 2006).

Em contrapartida, grande parte desse conjunto temático que se condensa no conto, aparece esgarçada no tecido narrativo do romance, de forma mais explícita, sem necessidades de suposições, associações ou interpretações, como se pode observar no trecho examinado a seguir.

Nessa altura, a casa de Valmares já havia perdido a maior parte de seus habitantes, e os compartimentos onde tinham vivido os descendentes de Francisco Dias encontravam-se fechados, ao longo do corredor por onde antigamente todos se cruzavam. Então era muito difícil distingui-los pelas passadas. Vários filhos e vários netos, três noras e um genro, caminhando sem cessar desde

madrugada, forneciam uma multiplicidade de ruídos indestrinçáveis para quem fosse menor e ficasse à escura, horas a fio, dentro de um quarto. Porém, naquele Inverno, no início dos anos sessenta, os passos dos que restavam eram tão identificadores quanto as suas caras ou os seus retratos. (JORGE, 2003, p. 7-8.)

No romance, os temas são apresentados de forma mais individualizada, num ritmo mais lento, em oposição à premência do conto, ao se propor revelar muitos temas e todos sobrepostos numa única passagem. No romance não há a urgência do conto.

A segunda questão que este capítulo considera relevante ser discutido é no que se refere ao gênero do texto literário, justamente porque este estudo reconhece a distinção entre o discurso literário do conto e do romance, ao pressupor que essas narrativas apresentam diferentes modos de apresentar o universo diegético, assim como os planos do contar. No entanto, a importância de considerar as questões relacionadas à genologia é limitada à preocupação em compreender a pertinência entre o que é próprio do idioleto jorgeano, do que é pertinente ao gênero conto e do que se define como a escrita em pós-modernidade. Nesta tese, não se pretende elaborar um tratado sobre o gênero, mas tecer considerações sobre o conto jorgeano a partir da perspectiva do discurso, do gênero e da periodologia.

Charles Kiefer, em sua obra *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero* (KIEFER, 2011), ao citar as palavras de Julio Cortázar para introduzir suas proposições a respeito do conto, já aponta para a preocupação dos estudiosos acerca da importância e dificuldade de discutir, estudar, definir e diferenciar esse gênero narrativo.

Enquanto os contistas seguem adiante a sua tarefa, já é tempo de falar dessa tarefa em si mesma, à margem das pessoas e das nacionalidades. É preciso chegar-se a ter uma ideia viva do que é o conto, e isto é sempre difícil, na medida em que as ideias tendem à abstração, à desvitalização do conteúdo, enquanto que, por outro lado, a vida rechaça com angústia esse laço que quer lançar-lhe a conceptualização, para fixá-la e categorizá-la. Penso que se não temos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo. (KIEFER, 2011)²⁹

Nesse trabalho, Charles Kiefer faz uma avaliação geral sobre a fortuna crítica dedicada aos estudos do conto e aponta para um conjunto de especialistas que se dedicaram a esse gênero literário, tanto na Europa quanto nas Américas, e em produções nas mais variadas línguas, como

²⁹ Charles Kiefer, em sua epígrafe, ao citar o trabalho de Julio Cortázar, “Do conto breve e seus arredores”.

em inglês, francês, italiano e espanhol, dentre outros idiomas. Ainda assim, observa-se que essa fortuna crítica adota como período em destaque as produções ocorridas majoritariamente ao que o estudioso identificou como a poética de determinados tipos de contos, a variante a que ele nomeou como Modernidade Ocidental, cujo marco temporal está associado ao evento da industrialização, e em oposição à produção de contos na variante Modernidade Oriental, representada por autores não necessariamente de origem oriental, mas cujas características estéticas Charles Kiefer associa a produção literária desses autores à variante Modernidade Oriental, como Franz Kafka, Katherine Mansfield e Raymond Carver, exemplos citados pelo próprio estudioso (KIEFER, 2011, p. 14-15). Delineia-se, assim, uma poética do conto que se respalda a partir da produção literária de alguns escritores pontualmente nomeados, como Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, e que representam esse arco temporal histórico que marca os primórdios e derrocada do capitalismo industrial, ao que Charles Kiefer denominou como Modernidade Ocidental.

No entanto, Lídia Jorge pertence a um outro grupo de contistas, não particularmente porque a autora se origine de outro eixo geográfico, mas principalmente porque pertence a um outro momento histórico, outro contexto, outra periodologia literária e, portanto, traz afinidades que produzem simetrias entre as produções literárias de outros autores, a ponto de denominá-los como pertencentes a uma determinada geração de contistas, o que contribui para delinear uma poética do conto distinta da que propõe Charles Kiefer.

Lídia Jorge pertence a um grupo de escritores que viveu grande parte sob o regime do Estado Novo (1933-1974), situação que perdurou por 41 anos ininterruptos em Portugal, mas também é uma geração que testemunhou o fim do Salazarismo, produziu ativamente nos anos de pós Revolução dos Cravos, no auge de sua maturidade intelectual, tendo como seus pares, escritores como José Saramago (1922-2010), José Cardoso Pires (1925-1998), Maria Teresa Horta (1937), Maria Velho da Costa (1938-2020), Maria Isabel Barreno (1939-2016), Teolinda Gersão (1940), António Lobo Antunes (1942), Benigno José Mira de Almeida Faria (1943), Mário Costa Martins de Carvalho (1944), Hélia Correia (1949) e Aníbal João da Silva Melo (1955), apenas para citar alguns representantes dessa geração de escritores, muito embora nem todos tenham, em suas produções literárias, se dedicado ao gênero conto. A intenção ao fazer referência a esses escritores é com o intuito de evidenciar a participação e a importância deles na reconstrução e formação artística, intelectual, social e política de Portugal, país recém-desperto do pesadelo que foram os anos do Estado Novo. Ressalta-se que, embora esses escritores formem uma aparente congregação, não se pode afirmar que esse grupo tenha sido direcionado por uma intencionalidade ou um desejo genuíno de promover diálogos entre eles,

exceção ao grupo de escritoras conhecidas pela alcunha de “as três Marias” ou ainda como as três “aranhas astuciosas”, Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno, coautoras que assinam anonimamente os fragmentos de textos que compõem a obra *Novas cartas portuguesas* (1972). Essa afirmação é uma observação com base numa experiência leitora que é geral e incompleta, um olhar subjetivo que se estende em relação a uma parte da produção literária desse grupo. Entretanto, essa percepção de uma provável ausência de diálogo entre os escritores dessa geração surge em função da diversidade que as obras deles apresentam, ainda que seja possível reconhecer nesses autores a noção de conjunto e unidade entre eles. Essa noção de proximidade, conjunto ou unidade entre os autores remete à expressão utilizada no romantismo alemão, “Zeitgeist”, para definir o conceito de “espírito do tempo”. Segundo Georg W. Friedrich Hegel (1992), o espírito, termo empregado no sentido de identificar a unidade sensível no homem, ao transitar pela história, é impactado por suas intercorrências externas, que por sua vez reverberam em impregnações que transformam sua interioridade e se refletem em suas manifestações estéticas, na projeção do “espírito do tempo”. Este estudo, de modo geral, considera o termo “espírito do tempo” correspondente ao conceito aplicado por Douwe Fokkema, conforme a nomenclatura por ele proposta, o sócio-código ou código de grupo, e que é adotado ao longo desta investigação. Propõem-se duas hipóteses com vistas a explicar a proximidade desses autores via código de grupo ou sócio-código. A primeira hipótese seja, talvez, porque esses escritores compartilham experiências semelhantes e que se refletem no produzir artístico de cada um, sem que haja entre eles um consenso em obedecer ou seguir uma mesma orientação de cunho conceitual no que se refere a um movimento literário. A segunda hipótese pode ser associada à situação histórica portuguesa da década de 1970, momento em que esses escritores estão no auge de sua maturidade intelectual, e com o movimento de abertura política que o país passou, do fechamento, em 1933, à reabertura, em 1974. Essa experiência em comum pode ter contribuído para definir uma tendência individualizada no produzir artístico em geral, mas cujo conjunto temático – o desejo de participação na reconstrução da identidade intelectual, social e política do país, o engajamento e consciência do papel social como artista, o desejo de buscar uma nova linguagem que também seja reflexo de uma nova identidade, por meio de signos, símbolos e significados que exigem cada vez mais a participação ativa de seus leitores – permite uni-los sob um único projeto literário, sistematizado e bem definido, a ponto de atribuir-lhes o estatuto de uma geração de escritores, e mais particularmente, como contistas. A exemplo de ilustração dessa afirmação, citamos o trabalho de duas contistas, Teolinda Gersão (1940) e Lídia Jorge (1946), respectivamente “Os teclados” (2012) e “Marido” (1997).

Em ambos os contos, impõe-se a questão política do salazarismo, independente do marco histórico da Revolução dos Cravos, que em termos temporais, não aparece verbalmente materializado ou marcado nas narrativas, assim como suas consequências na estruturação social e no eixo familiar da sociedade. A linguagem simbólica aparece na base do discurso poético de ambos os contos, a exigir o engajamento do leitor no papel de decifrador; as denúncias de gênero também se apresentam, disfarçando um autoritarismo de origem política que se reflete justamente na diferença entre os gêneros e sua conseqüente violência que marca a relação entre opressor e oprimido. Em ambos os contos, há uma necessidade de recuperar o passado na intenção de denunciá-lo, registrá-lo para que a história e seus eventos nefastos se perpetuem na leitura recorrente de futuras gerações, assim como também evidenciam a supressão da identidade nacional e sua solvência ao longo dos 41 anos sob um regime totalitarista e a necessidade urgente de se construir uma nova identidade. O discurso presente nos contos é uma clara manifestação de rejeição de personagens como Lúcia (“Marido”, 1997), e que o caminho, por mais difícil que seja, é adotar estratégias de sobrevivência como as que Júlia desenvolveu (“Os teclados”, 2012).

O diálogo entre as obras se faz presente e impõe-se por meio dos textos, com suas marcas estéticas e ideológicas, independente de uma suposta ocorrência de diálogo entre as escritoras no âmbito da interação social. Nos contos se reflete o imaginário do escritor, que é também um ser político e social, inserido em um determinado contexto, o que promove a estabilidade das variantes que cada escritor traz consigo e que permite afirmar se tratar de uma geração de contistas, igualmente como propor uma nova poética do conto, mediante um estudo detalhado da produção literária dessa geração, mas que é matéria para outro estudo, dada a sua complexidade. Aqui, coube apenas assinalar o trabalho de Lídia Jorge como pertencente a uma poética do conto que precisa ser estudada, como propôs Charles Kiefer com a geração dos contistas da Modernidade Ocidental.

A terceira questão de que se ocupa este capítulo é lançar um olhar para o momento cultural em que se inserem os contos de Lídia Jorge. Mais que fixar o conto jorgeano em algum ponto da periodologia literária, a questão em si propõe uma reflexão a respeito do tempo e, por extensão, uma reflexão sobre o meio material que dele resulta – a linguagem, com seus signos e símbolos, a marca distintiva que determina um código. A questão volta-se, assim, para o problema sobre delimitações. Douwe W. Fokkema trata a periodologia literária como um conceito voltado para a “continuidade ou ruptura, ou continuidade e ruptura” (FOKKEMA, 1983, p. 59). Essas observações apontam para a complexidade de se estabelecer limites ou fronteiras no que se refere às questões estéticas relacionadas a um determinado movimento

literário, evidenciando que o fenômeno é muito mais complexo para se direcionar um olhar meramente histórico, e que enquadrar um autor ou um conjunto de obras em um determinado movimento literário talvez não seja suficiente. Entretanto, como já previamente alertado na seção “Introdução” desta investigação, dentre os recortes teóricos possíveis para adentrar o universo literário de Lídia Jorge, se pelo viés da Teoria literária, ou da Teoria da literatura, ou mesmo dos especialistas que se propõem a estudar esse momento de tão difícil delimitação, optou-se por este último recorte. Assentiu-se, portanto, analisar a escrita jorgeana a partir das teorias de especialistas que se ocupam em compreender as produções culturais que se manifestam nesse contexto de transitoriedade, indefinição e instabilidade, esse momento que ainda não se configura propriamente como um movimento literário, como tão bem define Douwe Fokkema, porque se constitui como um hiato entre a continuidade e a ruptura em relação aos valores estéticos que sucedem um determinado período literário. Dessa forma, considerou-se como apoio teórico relevante os estudos desenvolvidos por Linda Hutcheon (1991) sobre a poética do pós-modernismo.

Linda Hutcheon, em sua obra *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991), no prefácio, introduz seus estudos enfatizando a dificuldade e inadequação em torno da conceituação do termo “pós-modernismo”, argumentando, inclusive, com base na instabilidade, até o momento, dessa manifestação cultural, fato que impossibilita até mesmo de considerá-la como um movimento artístico, e propõe um olhar mais crítico, definindo-o como “um fenômeno cultural atual que existe, tem provocado muitos debates públicos e por isso merece uma atenção crítica.” (HUTCHEON, 1991, p. 19), evidenciando, novamente, a complexidade que envolve o tema.

Ainda assim, há um consenso entre alguns estudiosos da Teoria literária quanto à questão de situar a manifestação cultural do pós-modernismo em um determinado momento de uma linha de tempo imaginária, como é o caso de Douwe Fokkema, ao se referir a essa manifestação artística como “pós-modernismo”, no sentido de um movimento que se situa posteriormente ao Modernismo. O trabalho de Linda Hutcheon vem justamente alertar para os desafios, riscos e armadilhas em adotar essa estratégia como um elemento na tentativa de conceituar um movimento artístico, principalmente dada a incipiência que reside no âmago dessa concepção como um movimento cultural estável.

Alguns assumem uma “definição tácita”, de aceitação geral (Caramello 1983); outros estabelecem a posição do monstro por meio da referência temporal (depois de 1945? 1968? 1970? 1980? ou econômica (o capitalismo recente). Porém, numa

cultura pluralista e fragmentada como a do mundo ocidental de hoje, tais designações não são de grande utilidade caso seu objetivo seja generalizar sobre todas as extravagâncias de nossa cultura. [...]. Em outras palavras, o pós-modernismo não pode ser utilizado como um simples sinônimo para o contemporâneo (cf. Kroker e Cook 1986). (HUTCHEON, 1991, p. 20. Grifo nosso.)

Douwe W. Fokkema, a exemplo dessa crítica de Linda Hutcheon, distingue o pós-modernismo como o código dominante na literatura ocidental desde os anos 50 (FOKKEMA, 1983, p. 59-60), afirmação que denota uma perspectiva histórica e social, mas que ao aplicar tal fronteira, supostamente localizaria o conto jorgeano sob a égide do pós-modernismo. Ressalta-se, entretanto, que para esta investigação em questão, ao se referir à cultura do pós-modernismo, compreende-se essa expressão cultural localizada em Portugal, limitada aos domínios da Literatura e com foco na narrativa, precisamente nos contos de Lídia Jorge, justamente ao considerar a natureza plural e complexa desse momento cultural, conforme propõe Linda Hutcheon. Ainda é importante ressaltar a delimitação geográfica da ocorrência da literatura do pós-modernismo em Portugal ao evidenciar que essa modalidade artística é decorrente de valores e pensamentos que se fundem para constituir uma cultura, e como tal adquire os contornos oriundos de suas diferentes realidades, seja quanto à nacionalidade, à modalidade artística, como também sua expressão nos diferentes gêneros de uma mesma arte. Salienta-se que o momento denominado como pós-modernismo em Portugal não é o mesmo que ocorre em outro país da Europa, ou das Américas, como também não é o mesmo que ocorre nas outras artes ou em outros gêneros literários. Entretanto, estender essa matéria com explicações e evidências é trabalho de grande fôlego e que não cabe no recorte delimitado para este estudo, ainda assim, a ressalva é necessária. Precisamente, o que este estudo considera mais relevante que a simples delimitação da autora numa perspectiva histórica da literatura é o exercício de propor uma possível sistematização para o material literário produzido em Portugal, num período que pode ser descrito como extremamente convulsionado da história desse país, o intervalo que compreende os últimos anos do salazarismo e os anos subsequentes à Revolução dos cravos, por considerar a literatura como um registro material do pensamento do homem português, naquele momento, naquele lugar e naquelas circunstâncias.

Douwe W. Fokkema analisa a visão de mundo pela ótica da comparação e constata que é a alteração dessa perspectiva que distancia o pensamento do indivíduo pós-modernista do modernista, constatação que sugere uma ruptura com o passado e, por conseguinte, também uma ruptura com o próprio pensamento do modernismo.

Enquanto os modernistas aspiravam a estabelecer uma visão do mundo válida e autêntica, ainda que estritamente pessoal, o pós-modernista parece ter abandonado qualquer esforço no sentido de representar o mundo de acordo com as convicções e a sensibilidade de um sujeito. O modernista não reclamava a verdade geral dos seus pontos de vista, mas defendia as suas próprias concepções e os seus próprios juízos de valor. O pós-modernista poderá ter os seus pontos de vista particulares, mas não vê qualquer razão para os privilegiar relativamente aos pontos de vista sustentados pelos outros. Rejeita as hipóteses intelectuais dos modernistas como arrogantes e arbitrarias e, portanto, irrelevantes. [...]. O pós-modernismo não discrimina: está ansioso por destronar os intelectuais, que, num tempo de secularização, tentam subir ao trono vazio de Deus para daí espalharem o evangelho do seu universo semântico particular. Com a invectiva pós-modernista contra o pensamento intelectual caem também a capacidade de discernimento, de julgar e de seleccionar. Seríamos tentados a dizer que o pós-modernismo é movido por um impulso democrático, populista e até iconoclasta, mas seria obscurecer o facto histórico de que, nas vésperas da II Guerra Mundial, o modernismo estava já perfeitamente enfraquecido. (FOKKEMA, 1983, p. 64-65)

Com base nessas afirmações, é possível destacar na literatura de Lídia Jorge, e agora se estendendo tanto aos romances quanto aos contos, algumas das marcas do código do pós-modernismo, como sua recusa na distinção entre ficção e realidade, entre passado e presente, e até mesmo sua preferência pela não marcação de registros específicos, pontuais, por meio de um discurso que se torna intencionalmente ambíguo, tal como foi evidenciado no capítulo dois deste estudo, voltado para a análise do *corpus*. Marcas que se refletem na composição, na sintaxe do texto e na sintaxe do enunciado – a forma e o modo do discurso – e que produzem o efeito lacunar, os espaços vazios que convocam a participação ativa do leitor, assinalando a importância desse pilar no fenómeno literário. Por sua vez, esse descolamento do autor em relação ao seu texto denota, também, uma relação muito menos tensa, mais sutil, uma postura menos invasiva do autor em relação ao seu texto, conferindo-lhe autonomia, porque Lídia Jorge convoca seu leitor a construir a narrativa, seja o leitor de seus romances ou de seus contos.

Lídia Jorge revela a consciência de que a literatura por ela produzida, assim como também aquelas produzidas por seus contemporâneos, está fadada a reciclar significados já amplamente veiculados. Nessa constatação reverbera, em certa medida, a proposição de Douwe W. Fokkema ao definir o pós-modernismo como uma expressão cultural em que ecoam índices do pensamento moderno e até mesmo de outros movimentos literários, ainda que por ruptura, negação, acréscimo ou reconfiguração em relação aos valores estéticos veiculados por tais

manifestações culturais predecessoras, conceito presentificado por meio da imagem do palimpsesto. O fato é que se observa a partir desses escritores uma literatura que traz na sua interioridade as contribuições dos movimentos literários que a antecederam, embora reelaboradas – no pós-modernismo ecoam outros movimentos literários. Assim, a sensação de extenuação experimentada por Lídia Jorge na literatura, assim como por outros autores contemporâneos a ela, igualmente ocorre com o pensamento no pós-modernismo, então a estratégia encontrada pela escritora é voltar-se para a palavra, porque é com a profusão de palavras que ela forja mundos inteiros, realidades completas. Portanto, a ênfase que Lídia Jorge deposita no código, matéria-prima para a composição do texto, é uma característica relevante em suas narrativas e que está em consonância com a concepção pós-modernista. Fato que justifica a impressão, aos olhos do leitor, de que Lídia Jorge dá mais importância ao como contar sua história do que propriamente à história narrada. Preocupação que também pode ser observada, por exemplo, em José Saramago, mais pontualmente em suas produções literárias do gênero romance e a partir da publicação de sua obra *Levantado do chão* (SARAMAGO, 1980), ou ainda nos contos de Teolinda Gersão (1940), tal como se pode observar em “Teclados” (GERSÃO, 2012). Essa recorrência sugere tratar-se de um procedimento escritural típico, ou uma sistematização, a constituição de um código literário, o que Douwe W. Fokkema denomina como um “código de grupo” ou “sócio-código”³⁰ (FOKKEMA, 1983).

O pós-modernista está convencido de que o contexto social consiste em palavras e que cada novo texto é escrito sobre um texto anterior. Edmund Wilson foi o primeiro a utilizar a metáfora “palimpsesto” para caracterizar um texto pós-modernista, ao estudar, em *Axel's Castle* (1931), a “Work in progress” de Joyce. [...]. Se o pós-modernismo pensa que o contexto social é predominantemente formado por palavras e exige mais palavras, há uma exceção para sua atitude de não seleção: o pós-modernista prefere, evidentemente, as palavras ao silêncio, [...]. Tal como qualquer outro código, o pós-modernista tem também as suas inclinações: a dúvida ontológica pós-modernista está contida nas palavras e só por elas se pode exprimir. (FOKKEMA, 1982, p. 71)

³⁰ Douwe W. Fokkema conceitua “código de grupo” ou “sócio-código” como o “código estabelecido por um grupo de escritores frequentemente pertencentes a uma mesma geração particular, a um movimento ou corrente literários e reconhecidos pelos seus leitores contemporâneos e vindouros.” (FOKKEMA, 1983, p. 24-25).

A partir da leitura do *corpus* e de algumas outras leituras de diferentes autorias³¹, mas paralelas a esta, compreende-se que esses textos literários acabam por constituir uma cultura, cujos trabalhos autorais refletem os discursos dessa cultura, e que por ser posterior ao movimento modernista e divergir deste, recebe a adjetivação de cultura pós-moderna. O propósito dessa observação é pontuar que um percurso possível para estudar a conceituação do pós-modernismo é voltar-se para o discurso produzido por essa cultura pós-moderna.

Segundo a concepção de Linda Hutcheon (HUTCHEON, 1991), há um conjunto de ocorrências que marcam o discurso da poética do pós-modernismo na ficção, como a “metaficção historiográfica”, as manifestações paralelas em diferentes gêneros literários e até mesmo em diferentes mídias, a paródia com seu conteúdo semiótico e forma intertextual, a atitude autorreflexiva, enumerações apenas a título de exemplo, mas que não são estanques.

É à luz das observações de Linda Hutcheon, o fato de que “A metaficção historiográfica demonstra que a ficção é historicamente condicionada e a história é discursivamente estruturada, [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 158).” que se pontua no discurso literário de Lídia Jorge seu engenho de (re)produzir em sua ficção fatos históricos outros, ficcionais, por meio de um olhar paródico para os eventos históricos, mas a partir da história testemunhada por ela, por seus contemporâneos, ou pelas gerações que a antecederam. Traços que remetem à paródia e à metaficção historiográfica, mas que se configuram como uma estratégia literária que traz para a interioridade de suas narrativas um potencial de significados que podem ou não ser vislumbrados pela recepção. Assim, o texto jorgeano é primordialmente uma reelaboração irônica da história. Mas o que é crucial nessa estratégia de Lídia Jorge, assim como nos demais escritores contemporâneos à sua produção literária, é que ao re(produzir) um fato histórico ficcional, ela o faz com a intencionalidade de problematizar a história, do passado ou do presente, por meio do exercício da autorreflexão. Em “O amor em Lobito Bay” (JORGE, 2016), o rememorar do professor-narrador é um exercício de autorreflexão por meio de uma estratégia paródica que revisita e questiona a atitude de Portugal em relação às suas colônias em África, durante as guerras coloniais, ao mesmo passo que coloca uma problematização para a geração que não testemunhou tais fatos, os alunos que atentamente escutam suas histórias sentados numa mesa de um restaurante, mas que ainda assim precisam se conscientizar e conviver com as consequências desse passado, como a presença de imigrantes das ex-colônias em Portugal, geralmente em condições periféricas e grande fragilidade social.

³¹ Autores da mesma geração de Lídia Jorge, conforme previamente explicitados e relacionados neste mesmo capítulo.

O termo “problematização” é um empréstimo e uma referência às reflexões de Linda Hutcheon ao observar que o movimento cultural pós-modernista traz em sua base conceitual, e se torna seu principal diferencial em relação ao modernismo, “uma força problematizadora”, porque “levanta questões (ou torna problemáticos) o senso comum e o natural. Mas nunca oferece respostas que ultrapassem o provisório e o que é contextualmente determinado (e limitado).” (HUTCHEON, 1991, p. 13).

Assim, a denúncia do domínio português em África retratado num paródico e irônico safari, que ao ser transmutado da imponente savana africana para uma quinta de Portugal, ridiculariza o Estado português salazarista na figura de medíocres caçadores vencidos por um ativo leão velho, no conto “Leão Velho” (JORGE, 2004). Não há como o leitor escapar aos apelos de Lúcia³², que se dirigem tanto para o divino como também para o leitor, e que denunciam uma violência doméstica, mas entrelaçada às questões de gênero, históricas, sociais e políticas de Portugal. Como igualmente é inevitável não reconhecer em *A jangada de pedra* (SARAMAGO, 2006) uma autorreflexão, por meio da problematização, sobre a situação de Portugal do ponto de vista da história contemporânea do continente europeu. Citamos um outro autor contemporâneo a Lídia Jorge a fim de ressaltar que a autorreflexão, a metaficção historiográfica, a paródia, a ironia não são índices exclusivos da escritura jorgeana e, portanto, não se configuram como elementos específicos do seu idioleto, mas antes compõem um discurso, que, por sua vez, torna-se a expressão da cultura pós-moderna em Portugal, e que por motivações diferentes da cultura moderna que a antecedeu, o faz para problematizar, para provocar a reflexão, para sensibilizar o leitor. Daí a importância, no que se refere ao recorte composicional da narrativa jorgeana, de produzir um discurso lacunar, equacionando a mínima intervenção possível do autor com a máxima interação do leitor, a fim de produzir, por meio da linguagem, um grau máximo de comoção no exercício da recepção de seus contos e romances. A problematização das questões políticas, históricas e sociais denunciadas via texto literário passa a ser um fenômeno de recepção e não de autoria, traço que se revela comum a esse grupo de escritores portugueses, conforme aponta Linda Hutcheon, ainda que o modo como cada autor discute o seu momento sócio-histórico esteja intrinsecamente vinculado a suas respectivas identidades autorais, os seus idioletos.

No pós-moderno não existe dialética: a auto-reflexão se mantém distinta daquilo que tradicionalmente se aceita como seu oposto – o contexto histórico-político no qual se encaixa. [...]. *Esse desafio*

³² Personagem do conto “Marido” (JORGE, 1997), parte integrante do *corpus*, e analisado no capítulo dois deste estudo.

ênfatiza o processo de formação de significados na produção e na recepção da arte, mas também em termos discursivos de maior amplitude: coloca em evidência, por exemplo, a maneira como fabricamos “fatos” históricos a partir de “acontecimentos” brutos do passado, ou em termos gerais, a maneira como nossos diversos sistemas de signos proporcionam sentido a nossa experiência. (HUTCHEON, 1991, p. 12-12. Grifo nosso.)

Sendo assim, revisitar a história, na sua perspectiva de passado, deixa de ser uma incongruência do movimento pós-modernista português porque este ao se travestir em discurso jocoso, paródico, uma metaficção historiográfica, o faz para produzir um novo discurso, autêntico, cuja pertinência consiste no diálogo com a realidade imediata da sociedade, que inevitavelmente traz traços do passado, mas que é outra, e que demanda uma postura reflexiva principalmente por parte da recepção. Em certa medida, o ato de problematizar, questão fundamental presente nas produções culturais do pós-modernismo, produz em seu interlocutor um efeito colateral, a potencialidade de promover sua conscientização.

Portanto, se é possível identificar a ocorrência de procedimentos ou estratégias literárias comuns a um número de escritores, essa constatação aponta para a hipótese da configuração de um pensamento que se manifesta via literatura, como já apontado anteriormente, ao definir esse produto artístico como um registro material da intelectualidade portuguesa do pós-revolução, em que se funde igualmente ao conceito de uma cultura da pós-modernidade – a conformação de uma “poética do pós-modernismo” (HUTCHEON, 1991) em que se reflete uma “identidade cultural na pós-modernidade” (HALL, 2000).

Ainda em relação aos repertórios, o protagonismo feminino é outra questão que transita tanto na esfera do pensamento pós-modernista quanto nas preferências temáticas de Lídia Jorge, e que por isso mesmo requer considerações neste estudo. Stuart Hall justifica a presença da temática do feminismo na cultura pós-modernista como um fenômeno que se origina no movimento que o precedeu, o modernismo, decorrente da fragmentação da identidade do sujeito, motivada por relações marcadas por rivalidades e incongruências, o que provocaria um “descolamento” desses indivíduos em relação a uma “identidade mestra” (HALL, 2000, p. 21) e sua subsequente perda da unidade. Ao experimentar essa fragmentação, o indivíduo buscaria por se (re)agrupar ou se (re)organizar em diferentes classes ou grupos, o que resultaria na decomposição de uma multiplicidade de identidades de concepção coletiva mas particularizadoras, ao que Stuart Hall define como ocorrências de “descentramentos”, como as identidades sociais, política, de gênero, apenas a título de exemplificação.

O quinto descentramento que os proponentes dessa posição citam é o impacto do feminismo, tanto como uma crítica teórica quanto como um movimento social. O feminismo faz parte daquele grupo de “novos movimentos sociais”, que emergiram durante os anos sessenta (o grande marco da modernidade tardia), juntamente com as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do “Terceiro Mundo”, os movimentos pela paz e tudo aquilo que está associado com 1968.” (HALL, 2000, p. 43-44)

Em Portugal, o movimento feminista atua de forma mais incisiva justamente quando há um enfraquecimento da ordem política vigente no país até então, durante o processo de abertura política após o longo período que perdurou o fascismo imposto pelo Estado Novo (1933-1974) sob o governo de António de Oliveira Salazar (1933-1968). O pensamento feminista, portanto, é um dos argumentos que compõe a identidade intelectual que assina o programa de abertura política de Portugal, e que culminou com a Revolução dos Cravos em 25 de abril de 1974. No pós-modernismo português, o movimento feminista é de natureza política, surge da contestação da ordem, da reivindicação democrática, da necessidade de assegurar direitos básicos de igualdade entre homens e mulheres, do direito da mulher de vivenciar sua identidade plenamente, direito até então reprimido pela sociedade tradicional e patriarcal que caracterizou a estrutura social do Estado Novo. No interior do discurso erótico da poesia de Maria Teresa Horta (1937) reverbera uma voz política que reivindica o reconhecimento social de sua identidade como gênero feminino. De forma semelhante, Lúcia Jorge traz o protagonismo feminino para o centro das suas narrativas, conto ou romance, aqui a preferência da autora pelo tema é preponderante em relação à questão do gênero literário, como estratégia para romper o silenciamento imposto à voz feminina. Lúcia Jorge, ao conceber suas personagens femininas, o faz para instaurá-las no palco das interações sociais, para que a partir dessas relações, impreterivelmente marcadas por rivalidades de gênero, de classes sociais, de posicionamentos políticos, surjam os embates discursivos. No romance *A costa dos murmúrios*, (JORGE, 1988) o jogo interativo entre os pares de personagens femininos e masculinos, Helena (de Troia) – Eva Lopo (Evita), e (Capitão) Jaime Forza Leal – (alféres) Luís Alex, reproduz via discurso literário, a confrontação entre opressor e oprimido, autoridade e submissão, entre o masculino e o feminino, entre o pensamento tradicional e a nova ordem intelectual, entre identidade e supressão identitária. Igualmente, no conto “Marido” (JORGE, 1997), no discurso de Lúcia, reverberam muitas outras vozes sociais, marcadas pelas identidades de classe, de gênero, e que a definem, a delimitam e que até suprimem sua identidade, porque as vozes que se apresentam

em seu discurso são alheias, substitutas quando a sua própria voz foi silenciada. Na narrativa jorgeana, o feminismo adquire um viés político, sociológico, que antes de se firmar como uma identidade de gênero, reivindica para si o direito de ser reconhecida como um indivíduo, assegurar sua condição de existir. Helena “de Troia”, personagem de *A costa dos murmúrios* (JORGE, 1988) é tão invisível aos olhos da sociedade quanto Lúcia, no conto “Marido” (JORGE, 1997), a ponto de a primeira configurar-se apenas como mulher-adeção de um capitão do exército colonial português, e a segunda só adquirir existência a partir do papel social do homem numa estrutura familiar tradicional, e que embora ele detenha o estatuto social de marido, ainda que sua classe social suprima sua identidade, Lúcia não detém o reconhecimento como esposa, embora a sociedade lhe outorgue a identidade que o seu nome carrega, mas uma identidade constituída a partir do reconhecimento do outro sobre ela, e não dela sobre si mesma. No discurso pós-modernista, o feminismo adquire contornos multifacetados e expressa a concepção de diferentes escritores, por isso o feminismo na obra jorgeana diferencia-se do pensamento feminista presente na obra poética de Maria Teresa Horta, que por sua vez também difere do feminismo aos olhos de Teolinda Gersão. A título de exemplo, enquanto Lúcia Jorge e Teolinda Gersão concentram-se no aspecto político do movimento feminista, Maria Teresa Horta imprime um viés que enfatiza seu propósito identitário, ao coadunar em sua poesia engajamento político e erotismo, compondo uma imagem mais completa da identidade feminina. O pensamento feminista na literatura portuguesa apresenta-se plural como o próprio movimento cultural que o engendrou, a cultura pós-modernista.

Neste capítulo, considerou-se relevante elaborar uma discussão mais focada alinhando esses três aspectos que atuam no *corpus* investigado – as especificidades do discurso no conto jorgeano, as questões inerentes ao gênero conto, e a periodologia em que esses contos são concebidos, o contexto da estética da pós-modernidade – por entender que há um inevitável entrelaçamento entre esses três elementos, circunstâncias que atuam umas sobre as outras e que inevitavelmente influenciam e deixam marcas recíprocas. Um imbricamento que pode ocultar especificidades e para identificá-las é preciso direcionar um olhar individualizado para cada um desses aspectos, separando o que é próprio e específico de cada um. Identificar as marcas distintivas do conto jorgeano, do gênero conto e da estética literária a que eles se vinculam – a poética jorgeana – a poética do conto – a poética do pós-modernismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre tensão e fruição: estado de imanência nos contos de Lídia Jorge

“Há qualquer coisa de selvagem e de potente num tal empirismo transcendental.”
(DELEUZE, 1995)

O trecho apresentado na epígrafe é um recorte da elaboração do pensamento de Gilles Deleuze sobre o conceito de “Plano de imanência”, e a relevância no empréstimo da citação para concluir esta tese é porque por meio dessas palavras descreve-se, em certa medida, a percepção do leitor ao se deparar com os contos de Lídia Jorge. No que concerne à intensidade da experiência com o universo sensível, o conto jorgeano desperta em quem os lê conteúdos significativos que transitam entre a indignação, a culpa, o amor, a sensação de fragilidade, a opressão, o lirismo. É a estupefação provocada pela apreciação diante do belo, do estético e que não é necessariamente agradável ou bonito, é a admiração em relação à forma inusitada e criativa com que o texto se apresenta ao leitor e com ele se comunica. Emoções experimentadas em seu grau mais intenso a ponto de provocar um arrebatamento que pode ser descrito como “[...] qualquer coisa de selvagem [...]”. Observa-se ainda que é na intensidade dessa vivência que a realidade se presentifica, se instaura, plena, verdadeira, não como mimese, mas como recriação de um universo ficcional tão arrebatador que se torna plausível, assim como as circunstâncias da vida real. A análise disposta no capítulo dois desta tese, “Entre tensão e fruição – A narratividade no conto jorgeano”, discute a assertiva que nos contos esses efeitos aparecem de forma muito mais intensa, ao passo que nos romances, a intensidade desses elementos tende a se diluir, como demonstra a comparação entre os gêneros romance e conto, na análise entre o conto “A Instrumentalina” (JORGE, 1997) e o romance *A manta do soldado* (JORGE, 2003).

Esse potencial de sentidos que a leitura do conto jorgeano propicia orientou as primeiras hipóteses do processo de decifração da produção literária de Lídia Jorge para o gênero conto e trouxe para o centro da análise o que parecia ser a primeira questão a ser investigada – compreender a importância do papel do leitor nessa experiência leitora – porque a intencionalidade na projeção de sentidos é com vistas ao leitor. Na tríade autor-leitor-texto há um embate discursivo que tem como palco o contexto em que a obra organicamente se insere e com quem também dialoga. A interação dinâmica entre esses sujeitos condiciona a formação do sistema literário em que se apoia o conto de Lídia Jorge.

Ao longo da investigação, observou-se que no conto jorgeano a experiência interativa, presentificada pelo ato da leitura, é intensificada em função de um discurso intencionalmente lacunar, simbólico, conciso, econômico. E por todas essas características, torna-se enigmático, exigindo do leitor um maior envolvimento com o texto, mas que ao mesmo passo também lhe

proporciona maior autonomia, via exercício interpretativo, na exigência de se atribuir sentidos a um código literário que só reverbera no plano do significado, a depender do arcabouço cultural que o leitor traz consigo. É na confluência desses dois processos de natureza cognitiva – o reconhecimento dos “atos de significado” que subjazem ao texto – em conjunto com o repertório cultural do leitor, “os atos de cultura” – que se encontra a chave para a decifração do potencial significativo presente no discurso literário do conto jorgeano. E foi esse o percurso investigativo adotado.

Primeiramente, o reconhecimento da obra literária de Lídia Jorge, romance ou conto, como um artefato cultural e, por conseguinte, compreendê-la como uma resposta da artista frente a um determinado contexto, ao passo que também ressalta a importância das contribuições da escritora, juntamente com outros artistas da mesma geração, no processo de politização de uma sociedade recém-saída do regime fascista. Observou-se que apesar da aridez cultural imposta pelo Estado Novo, as produções artísticas se mantiveram em estado latente e profícuas, embora reprimidas pelo silenciamento da censura, como um artefato cultural que propiciou, no momento possível para sua manifestação, a fomentação do pensamento crítico, que até então era restrita a um determinado reduto, para uma disseminação em escalas mais amplas, e que foi fundamental para a (re)construção intelectual portuguesa pós Estado Novo. Contribuições, inclusive, que reverberam até a contemporaneidade e que permanecem como essenciais para a consolidação de uma democracia ainda frágil, de um país que se esforça para inspirar confiança na sua identidade nacional perante seu próprio povo, principalmente entre as gerações mais jovens, mas também em relação aos demais países vizinhos do continente europeu, com quem já se irmanou ou até mesmo ocupou a posição de nação-líder, em glórias e riquezas no passado, mas que nos últimos séculos se viu na condição de país periférico dada a fragilidade de sua situação socioeconômica.

Dentre os aspectos mais importantes observados na literatura jorgeana, enumera-se a atitude da autora de trazer para o centro de sua produção literária seu comprometimento social como artista, ao produzir um conjunto de obras que privilegiam a articulação de discursos críticos, na intenção de provocar em seu leitor uma postura reflexiva diante dos fatos da história e de suas experiências frente as situações impostas pelo cotidiano. A literatura jorgeana apropria-se da metaficção historiográfica como uma estratégia para fazer o leitor repensar a história de Portugal, reativá-la em sua memória com o propósito de mantê-lo em estado de atenção crítica. Outra questão igualmente recorrente nos contos de Lídia Jorge é o protagonismo feminino como uma de suas preferências temáticas, o que a torna uma escritora atuante na

denúncia sobre as questões de gênero, tema que também está presente em outras manifestações culturais contemporâneas à contista.

Esta investigação ressalta que Lídia Jorge figura entre uma geração de escritores cujas obras se apropriam de procedimentos literários muito semelhantes, tanto no que se refere à forma quanto ao conteúdo, e que podem ser observados no diálogo com que essas narrativas ficcionais estabelecem com os fatos da história, no jogo contrastivo entre o tom solene do evento histórico e seu deslocamento para o texto paródico, no discurso irônico que desnuda verdades falseadas. Observou-se que essa recorrência de valores estéticos, a uniformidade nos procedimentos literários são evidências que o conjunto das obras desses escritores é produto da cultura em que estão inseridos, é a expressão de um momento cultural manifestado na uniformidade do código, o código de um grupo ou sócio-código, conforme a nomenclatura proposta por Douwe Fokkema (1983), ou o “espírito do tempo”, para a terminologia de Georg W. Friedrich Hegel (1992). Embora essa constatação contribua para um melhor entendimento sobre os contos de Lídia Jorge, o seu enquadramento em um suposto período literário não se revelou essencial nem tampouco forneceu elementos suficientes para identificar uma singularização. Entretanto, as investigações de Linda Hutcheon (1991) e Stuart Hall (2000) ofereceram subsídios teóricos para reconhecer no conto jorgeano uma identidade cultural que corresponde ao projeto estético da poética do pós-modernismo.

Posteriormente, a pesquisa voltou-se para o exame do código típico do gênero conto, com base principalmente nos estudos de Charles Kiefer (2011) e Julio Cortázar (1974). Observou-se que o detalhismo, a disseminação de um número produtivo de pistas, índices, ou referentes ao longo de uma narrativa que se propõe necessariamente concisa, breve, tal como se propõe o conto, de forma a permitir que seu leitor, numa única visada, consiga estabelecer relações e por projeções ampliar o campo das significações que esse tipo de narrativa possa potencialmente oferecer, não é uma especificidade das narrativas curtas de Lídia Jorge. É antes uma proposta de definição para um gênero cuja conceituação é ainda complexa.

No entanto, se muitos desses elementos presentes no conto jorgeano revelam-se como traços comuns a outras produções artísticas da mesma época, enquanto outros permitem relacioná-lo à poética típica do gênero conto, observou-se outros fatores que adquirem maior expressividade na composição da identidade autoral de Lídia Jorge porque são recorrentes, estão nuclearmente centrados no texto ou tangenciando-o, e contribuem para um processo de individuação e conseqüente sedimentação do idioleto da escritora especificamente para o segmento das narrativas curtas. Dentre tais fatores, aponta-se para a peculiaridade de seu olhar como uma identidade de autoria feminina que se dedica às questões sobre o feminino, ao passo

que também, como artista-mulher, Lília Jorge contribui para a edificação do papel da mulher nas artes, libertando-a da invisibilidade ou do silenciamento imposto por uma academia marcadamente orientada por princípios e valores do gênero masculino. Particularmente, no que se refere às questões sobre o feminismo, constatou-se que o trabalho literário da década de 1970 em Portugal, pontualmente com o trabalho das “três Marias”, contribuiu com o movimento feminista primeiramente com o propósito de abrir espaço para a identidade feminina numa sociedade marcadamente retrógrada, e assim seu primeiro compromisso consistiu em assegurar os direitos básicos de igualdade entre homens e mulheres. Por sua vez, a literatura de Lília Jorge favoreceu, num segundo momento, para denunciar os abusos, a violência e o silenciamento do gênero feminino por diversos segmentos dessa sociedade ainda resistentes ao movimento de abertura política e social, inclusive pela própria mulher, porque o reconhecimento da identidade feminina pela sociedade contemporânea em contexto globalizado é ainda inaugural e, portanto, incipiente. As estatísticas comprovam que a violência contra o sexo feminino ainda é uma ocorrência rotineira na sociedade, independente das origens socioeconômicas, tal como comprovam os dados de feminicídio, modalidade criminosa que raramente é denunciada, atitude que compromete a fidedignidade das estatísticas e contribui para sua ocorrência. O estudo revelou que essa questão é relevante para o repertório jorgeano, ainda que o feminismo ou os temas relacionados à identidade feminina também configurem como traços da sociedade em tempos de pós-modernidade e preocupação comum entre outros escritores de sua geração, como Teolinda Gersão.

Por fim, por intermédio do percurso investigativo traçado por este estudo, partindo da hipótese à análise do *corpus*, os quatro contos selecionados e submetidos ao recorte da análise dos discursos presentes nesses artefatos literários, salienta-se que esta tese não esgota nem tampouco oferece respostas conclusivas a respeito do universo do conto jorgeano, justamente porque nem se aventurava uma proposta tão audaciosa. A análise do *corpus* foi realizada com vistas a compreender o trabalho escritural de Lília Jorge em seus contos, identificar suas estratégias, individualizar sua produção literária entre o conto e o romance, reconhecer sua identidade autoral como contista, a partir do questionamento inicial que orientou o espírito investigativo de quem fez uma primeira leitura dos contos e foi desafiado a buscar entendimento – O que há nos contos de Lília Jorge que provoca no leitor a percepção de estar diante de uma realidade – e que posteriormente orientou na elaboração da questão investigativa que estruturou esta pesquisa:

A hipótese de que Lúdia Jorge, a fim de projetar de seus contos um universo ficcional tão próximo do real, e assim afirmar seu compromisso ético como escritora e seu papel social como artista engajada, promove uma escrita que se constrói por meio de um jogo entre tensão e fruição. No âmago de sua escrita, entre o tensionar e o fruir provocado e estimulado pelo texto, Lúdia Jorge retém em seus contos o sentido de imanência da vida, e que é percebido pelo leitor como um estado de potência, uma força vital que delinea o real sem o presentificar, uma insinuação de realidade que surge da interação entre universos que atuam nesse processo de escritura literária.

É entre o tensionar e o fruir, movimento pendular, dinâmico, que estimula o universo sensível do leitor e que imita o fluxo da vida provocado por suas intercorrências típicas – o oscilar entre momentos de retração e relaxamento – porque assim a vida acontece, é o ritmo natural de quem enfrenta momentos ora de desafios, ora de prazer. Nos contos de Lúdia Jorge, a imanência da vida instala-se e presentifica-se nos breves instantes em que a realidade se projeta e se oferece ao seu leitor, ao possibilitá-lo a vivenciá-la via escrita poética, na intensidade, na sutileza e na insinuação com que os fatos se apresentam no texto. É a imanência da vida manifestada em seu “estado mais selvagem”. E é nessa escrita condensada, econômica, de ritmo ágil, no discurso enigmático e plurissignificativo, nas suas preferências temáticas que se vislumbra a projeção e a estabilização de um idioleto, conforme a terminologia proposta por Douwe Fokkema (1983), mas que este estudo compreende como sendo a identidade autoral da contista portuguesa.

Segundo Gilles Deleuze, em todo texto poético revela-se um multilinguismo, que não se limita nem tampouco implica a expressão de vários sistemas, sugerindo uma homogeneidade que transita por entre um conjunto de obras, mas é antes “[...] a linha de fuga ou de variação que afeta cada sistema impedindo-o de ser homogêneo [...]” (DELEUZE, 1998, p. 12-13). É a capacidade do artista de ser multilíngue dentre um sistema linguístico pressuposto.

Neste estudo contata-se exatamente isso, os contos de Lúdia Jorge estão inseridos em um sistema literário composto de variados signos, o que resulta em um linguismo, a que se atribui valores específicos de uma poética do pós-modernismo e do conto, mas os escritores se apropriam destes valores para se tornarem multilíngues, porque seus textos “[...] são escritos em uma espécie de língua estrangeira, sob cada palavra cada um coloca seu sentido [...]” (DELEUZE, 1998, p. 13).

Que é, de certa forma, o que pontualmente Lúdia Jorge faz em seus trabalhos literários, é multilíngue dentro do seu próprio sistema literário, pois se em seus romances o discurso

alonga-se em devaneios analíticos, em seus contos há uma rede matricial de significados, potencialmente presentes a partir de um jogo combinatório de associações.

Em seus contos, Lídia Jorge exhibe uma espécie de charme, no sentido de estilo. Charme que seduz o leitor por uma escrita que o apreende, que o enreda, porque não se revela prontamente, porque é mais insinuação, provocação mental, sedução que o desafia a cada possível sugestão. Charme que também é pudor, daqueles que falam pouco, que não se expõem, que se preservam. Decoro de quem se compadece de sua própria realidade? De saber que há ainda tantas “Lúcias”, não só em seu país como mundo afora, e que de sua posição política como escritora-mulher se sente comprometida com o tema? De saber que há, ainda, arraigadas à cultura do mundo contemporâneo muitas reminiscências do sistema colonialista? É possível, mas são apenas especulações. A questão é que é nessa lacuna, entre a frágil combinação de sugestões que nunca se declaram como afirmações que surge a potência do que pode ser um fato, um assunto, um evento, uma vida, a imanência.

BIBLIOGRAFIA E REFERÊNCIA

OBRAS DE LÍDIA JORGE

Romances

- JORGE, Lídia. *O dia dos prodígios*. Lisboa: D. Quixote, 1980.
- _____. *O cais das merendas*. Lisboa: D. Quixote, 1982.
- _____. *Notícia da cidade silvestre*. Lisboa: D. Quixote, 1984.
- _____. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: D. Quixote, 1988.
- _____. *A última dona*. Lisboa: D. Quixote, 1992.
- _____. *O jardim sem limites*. Lisboa: D. Quixote, 1995.
- _____. *O vale da paixão*. Lisboa: D. Quixote, 1998.
- _____. *O Vento assobiando nas gruas*. Lisboa: D. Quixote, 2002.
- _____. *Combateremos a sombra*. Lisboa: D. Quixote, 2007.
- _____. *A noite das mulheres cantoras*. Lisboa: D. Quixote, 2011.
- _____. *Os memoráveis*. Lisboa: D. Quixote, 2014.
- _____. *Estuário*. Lisboa: D. Quixote, 2018.

Contos:

- _____. *A Instrumentalina*. Lisboa: D. Quixote, 1992.
- _____. *O Conto do nadador*. Lisboa: D. Quixote, 1994.
- _____. *Marido e outros contos*. Lisboa: D. Quixote, 1997.
- _____. *O belo adormecido*. Lisboa: D. Quixote, 2004.
- _____. *Praça de Londres*. Lisboa: D. Quixote, 2008.
- _____. *O organista*. Lisboa: D. Quixote, 2014.
- _____. *O amor em Lobito Bay*. Lisboa: D. Quixote, 2016.

Literatura Infantil:

- _____. *O grande voo do pardal*. Lisboa: D. Quixote, 2007.
- _____. *Romance do grande gatão*. Lisboa: D. Quixote, 2010.

_____. *O conto da Isabelinha*. Lisboa: D. Quixote, 2018.

Ensaio:

_____. *Contrato sentimental*. Lisboa: D. Quixote, 2009.

_____. *A literatura é o prolongamento da infância*. Lisboa: Guerra & Paz, 2016.

Teatro:

_____. *A maçon*. Lisboa: D. Quixote, 1997.

_____. *Instruções para voar*. Lisboa: D. Quixote, 2016.

Poesia

_____. *O livro das tréguas*. Lisboa: D. Quixote, 2019.

Crônicas:

_____. *Em todos os sentidos*. Lisboa: D. Quixote, 2020.

Obras citadas

_____. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: D. Quixote, 1988.

_____. *Marido e outros contos*. Lisboa: D. Quixote, 1997.

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

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

_____. *O amor em Lobito Bay*. Lisboa: D. Quixote, 2016.

Corpus

_____. *Marido e outros contos*. Lisboa: D. Quixote, 1997.

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

_____. *O amor em Lobito Bay*. Lisboa: D. Quixote, 2016.

OBRAS SOBRE LÍDIA JORGE

AIRES, T. Ser e ainda não ser: oscilação e iniciação em *O belo adormecido* antecedido de a arte do conto de Lídia Jorge - considerações. In: MEDEIROS, A., org. *Travessias pela literatura portuguesa: estudos críticos de Saramago a Vieira* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2013, pp. 65-85. ISBN 9788578792794. Available from SciELO Books <http://books.scielo.org>.

ARNAUT, Ana Paula. Post-Modernismo: o futuro do passado no romance português contemporâneo. *Revista Via Atlântica*. Editora da Universidade de São Paulo, n. 17, p. 129-140, jun./2010. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50544> >. Acesso em set. 2020.

DUNDER, Mauro. Entrevista com Lídia Jorge: “A literatura tem um poder lento, mas é um poder seguro.” *Revista Desassossego (Cidade e Literatura)*, São Paulo, n. 8, p. 192-207, 05/12/2012.

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

KELM, Miriam Denise. “A identidade e a história portuguesas: duas constantes revisitadas na obra de Lídia Jorge.”. *Letras – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Santa Maria*. Santa Maria, v.22, n. 45, p. 147-163, jul./dez.2012.

Portal da Literatura. <https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=63>. Acesso em: 25 abril 2017.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRENO, Maria I. HORTA, Maria T. COSTA, Maria V. *Novas cartas portuguesas*. 4. ed. Alfragide-Portugal: Dom Quixote, 2019.

BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998, p. 65-70.

BRUNER, Jerome. *Atos de significação*. Trad. Sandra Costa. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

COSTA LIMA, Luiz. (Coord. e Trad.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

CORTÁZAR, Julio. *La noche boca arriba*. Disponível em < <https://ciudadseva.com/texto/la-noche-boca-arriba/> > Acesso em set. 2020.

DELEUZE, Gilles. “A imanência: uma vida...”. Trad. Tomaz Tadeu. *Philosophie*, n.º 47, 1995, p. 3-7.

FOKKEMA, Douwe W. *História literária, modernismo e pós-modernismo*. Trad. Abel de Barroas Baptista. Lisboa: Coleção Vega Universidade, 1983.

GERSÃO, Teolinda. “Os Teclados” In *Os Teclados & Três histórias com anjos*. Porto: Sextante Editora, 2012.

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

HASSIG, Ross. *As guerras floridas*. < <https://ancientamerindia.wordpress.com/2013/05/17/as-guerras-floridas-2/> > Acesso em set. 2020.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAUSS, Hans Robert. “A estética da recepção: colocações gerais”. Coord. e Trad. Luiz Costa Lima. In: _____ et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e prefácio de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência*. 2. ed. ampl. e atual. Tradução de Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.

MOREIRA, Humberto. *Emigração Portuguesa* (Estatísticas retrospectivas e reflexões temáticas), Revista de Estudos Demográficos, nº 38, INE, 21/12/2005, p. 47-65.

REIS, Carlos; *História Crítica da Literatura Portuguesa – Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*, Vol. IX (Dir. de Carlos Reis), Editorial Verbo, 2005.

REMÉDIOS, Maria Luiza R. O entretecer da história e da ficção. Disponível em <<https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/4021/1/Maria%20Luiza%20R.%20Rem%c3%a9dios.pdf>> Acessado em set. 2020.

ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. Disponível em:<<https://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1218725377D6jFO4wy1Oi67NG6.pdf>>. Acessado em out. 2019.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

BIBLIOGRAFIA GERAL

ARRIGUCCI JR., Davi. “Borges ou do conto filosófico”. In: *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001.

AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAKHTIN, M. Arte e responsabilidade. [1919] In BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. XXXIII-XXXIV.

_____. Autor e personagem na atividade estética. [1920-1924] In BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 3-192.

_____. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. [1924] In BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. 3. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. [1929-1963] 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. O discurso no romance. [1934-1935] In BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. 3. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1993, p. 71-210.

_____. Formas do tempo e do cronotopo no romance. [1936-1937] Ensaios de poética histórica. In BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. 3. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1993, p. 211-362.

_____. O romance de educação e sua importância na história do realismo. [1936-1938] In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, p. 205-258.

_____. A respeito de *Problemas da obra de Dostoiévski*. [1963] In BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 195-201.

_____. Reformulação do livro sobre Dostoiévski. [s/d.] In BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 337-357.

_____. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. Uma experiência filosófica. [1959-1961] In BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 307-335.

_____. Apontamentos de 1970-1971. In BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 367-392.

_____. Metodologia das Ciências Humanas. [1974] In BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. [1974] 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 393-410.

BATES, H. E. *The modern short story*. London: Thomas Nelson and Sons, 1941.

BORGES, Jorge Luis. *Ensaio autobiográfico*. Trad. Jorge Schwartz e Maria Carolina de Araújo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar e Maria Carolina de Araújo. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Prólogos, com um prólogo de prólogos*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOSI, Alfredo. “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”. In: BOSI, Alfredo (org) *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1975.

BRIZUELA, Leopoldo. *Como se escribe um conto*. Buenos Aires: El Ateneo, 2001.

BRUNI, José Carlos. *O tempo da cultura em Nietzsche* (1988). Disponível em <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252002000200026#back2> Acessado em dez. 2017.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.

_____. A Revolução de 1930 e a Cultura. In: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates).

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. “Introdução: Rizoma”. Trad. Antônio Guerra Neto. In: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 11-37.

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

GOYANES, Mariano Baquero. *Que es el cuento?* Buenos Aires: Columba, 1967.

GUIMARÃES, Elisa. *Org. Estudos linguísticos e literários aplicados ao ensino* [online]. São Paulo: Editora Mackenzie, 2013.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

HORTA, Maria T. *Poesia completa*. Lisboa: Litexa, v.1 e 2, 1983.

INWOOD, Michael. *Dicionário de filósofos: Dicionário de Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

VICENTE, Filipa L. *A arte sem história – Mulheres e cultura artística (Séculos XVI – XX)*. Lisboa: Babel, 2012.

ZUCOLLO, Nícia. (Org.). *Jogos de poder em Literatura: gênero, transgressão, violência*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2018.

APÊNDICE A

Tabela 1 – Áreas de estudo e fontes bibliográficas

Áreas de Estudo	Tópicos ou Contribuições	Fontes bibliográficas
O “Plano de Imanência” na interioridade do texto literário como estratégia de recriação da realidade.	Fruição estética.	BRUNER (1997)
	Fruição literária como fenômeno decorrente da relação leitor, texto e mediações sociais.	BRUNER (1997)
	As relações sociais e os modos de produção cultural na modernidade.	BRUNI (1988)
	“Plano de Imanência”.	DELEUZE (1995)
	Natureza rizomática da estrutura narrativa.	DELEUZE e GUATTARI (1995)
	“Plano de Imanência” como fenômeno decorrente de um jogo de forças paradoxais de Tensão e Fruição.	DELEUZE e GUATTARI (1995)
	Literariedade como um conceito produzido a partir de Atos significativos e Atos culturais.	BRUNER (1997)
	Recepção literária.	JAUSS (1972)
Estética da Recepção.	LIMA (1979)	
Questões estéticas e filosóficas no discurso literário na Modernidade e Pós-Modernidade	Estudos que se dedicam à identificação e definição do discurso literário a partir dos traços de modernidade e pós-modernidade, assinaladas a partir da ocorrência em narrativas curtas, o conto.	BATES (1941)
		BAKHTIN (1993)
		BARTHES (1998)
		BOSI (1975)
		BRIZUELA (2001)
		CORTÁZAR (1974)
		GOYANES (1967)
		HALL (2000)
		HUTCHEON ((1991)
FOKKEMA (1983)		
KIEFER (2011)		
A perspectiva feminal de Lídia Jorge figurativizada por meio do <i>corpus</i> selecionado.	A temática do feminino, também como evento típico dos discursos da modernidade e pós-modernidade a partir de uma perspectiva também feminil.	VICENTE (2012) ZUCOLLO (Org., 2018)

APÊNDICE B

Tabela 3- Levantamento das coletâneas publicadas até 2016.

Título	Relação de contos	Publicação	Observações
<i>Marido e outros contos</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1. “Marido” 2. “A prova dos pássaros” 3. “Antônio” 4. “Espuma da tarde” 5. “A instrumentalina” 6. “Testemunha” 7. “O conto do nadador” 	1997, Editora Dom Quixote	Coletânea composta por contos publicados isoladamente em revistas, jornais ou livros, entre 1988 e 1996: <i>Antônio</i> , 1988; <i>Marido</i> , 1989; <i>A instrumentalina</i> , 1992; <i>Testemunha</i> , 05/1993; <i>A prova dos pássaros</i> , 08/1993; <i>O conto do nadador</i> , 1994; <i>Espuma da tarde</i> , 1996.
<i>O belo adormecido</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1. “O belo adormecido” 2. “As três mulheres sagradas” 3. “Assobio na noite” 4. “Miss Beijo” 5. “Leão velho” 6. “Para além das estradas” 	2004 Editora Dom Quixote	Coletânea composta por três contos inéditos, os demais publicados anteriormente em livro ou revista: <i>O belo adormecido</i> , inédito (2004); <i>As três mulheres sagradas</i> , inédito (2004); <i>Assobio na noite</i> , (?); <i>Miss Beijo</i> , (?); <i>Leão Velho</i> , inédito (2004); <i>Para além das estradas</i> , (?). “Seis contos sobre o desejo”. ³³
<i>Praça de Londres</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1. “Praça de Londres” 2. “Rue du Rhône” 3. “Branca de neve” 4. “Viagem para dois” 5. “Perfume” 	2008 Editora Dom Quixote	Coletânea composta por cinco contos, dentre eles, três já publicados anteriormente, e dois inéditos: <i>Praça de Londres</i> , 2008; <i>Rue du Rhône</i> , (?); <i>Branca de Neve</i> , (?); <i>Viagem para dois</i> , (?); <i>Perfume</i> , (2008) “Cinco contos situados” ³⁴ .
<i>O amor em Lobito Bay</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1. “O Amor em Lobito Bay” 2. “Overbooking” 3. “O tempo do esplendor” 4. “Imitação do êxodo” 5. “Passagem para Marion” 6. “Um rio chamado mulher” 7. “Novo Mundo” 8. “Dama Polaca voando em limusine preta” 9. “O poeta inglês” 	2016 Editora Dom Quixote	Coletânea composta por contos inéditos.

³³ Termo empregado pela própria autora ao se referir a esta coletânea, quer na contracapa, quer na orelha esquerda do livro.

³⁴ Subtítulo da obra.

APÊNDICE C

Tabela 4 – Estrutura e conteúdo dos capítulos

<p>Capítulo 1 Da escritura às leituras – Infinitos textos</p>	<p>Introdução teórica em que se discorre sobre os conceitos que definem o objeto que se configura como “texto literário”, investigar a base social que condiciona este “fazer textual”, assim como identificar e esmiuçar o papel dos atores envolvidos neste processo. E na observação do diálogo entre texto e leitor, investigar e avaliar a validação na aplicação de conceitos como “Fruição estética”, proposto por Jerome Bruner (BRUNER, 1997), da relação interativa entre os atores textuais, o sentido de “Estado de Imanência”, por Gilles Deleuze (DELEUZE, 1995), compreendendo as tipicidades do texto literário na Modernidade, como um objeto resultante de relações sociais e modos de produção cultural expressivos dessa época.</p>
<p>Capítulo 2 Entre tensão e fruição – A narratividade no conto jorgeano</p>	<p>A constituição do texto literário e seu condicionamento social no exame do <i>corpus</i>, submetendo-o ao recorte teórico proposto nesta tese, o jogo harmonioso ou não, presente no eixo tensão e fruição observado no <i>corpus</i>. Identificar no código literário jorgeano a potencialidade das pulsões que podem provocar no leitor “atos de significação” e “atos de cultura”. Este capítulo apresenta subdivisões que correspondem à análise de quatro contos de Lídia Jorge, aqui definido como <i>corpus</i>, (vide Tabela 2, p. 16), aqui nomeados conforme os títulos dos contos: “Marido” (JORGE, 1997), “A instrumentalina” (JORGE, 1997), “Leão velho” (JORGE, 2004) e “O amor em Lobito Bay” (JORGE, 2016).</p>
<p>Capítulo 3 O idioleto jorgeano no conto e na escrita em Pós- modernismo</p>	<p>Analisa os modelos dos universos semânticos e os aspectos sintáticos do código modernista e pós-modernista, e sua aplicabilidade ou não no <i>corpus</i> selecionado, a partir da perspectiva que a análise da constituição do texto jorgeano oferece, em seus aspectos formais e conteudistas. Em relação à forma, este capítulo dedica atenção também para a questão do conto a partir das normas vigentes do sistema de gêneros no contexto do modernismo e pós-modernismo, em função do gênero literário a que pertence o <i>corpus</i> investigado. É também objeto relevante para este capítulo o campo temático manifestado no <i>corpus</i>, como um viés político-ideológico na base social e cultura em contexto de pós-modernidade.</p>