

## Reações silenciosas na narrativa de Lídia Jorge: um testemunho de resistência

### Noiseless reactions in Lidia Jorge's narrative: a testimony of resistance

**Gislene Teixeira Coelho**

**RESUMO:** Este artigo projeta um debate em torno dos emblemáticos anos de repressão em Portugal, em que um contexto político de ditadura se estende por cerca de 50 anos e deixa a sombra de um silêncio histórico. Propõe-se discutir um quadro de políticas totalitárias que incentivam, pela repressão e pelo medo, uma condição de desengajamento, isolamento humano e desmemória. Para tanto, dois contos de Lídia Jorge, “Marido” e “A Instrumentalina”, que penetram a intimidade dos lares portugueses no período de Salazar, fornecem ferramentas críticas em torno da experiência totalitarista portuguesa, em que medo, silêncio e solidão parecem imperar na vida das personagens do texto, destacando o universo feminino e suas interdições e angústias. Essas representações femininas da literatura de Jorge participam, hoje, da trajetória de um discurso de resistência e apresentam-se como testemunhas de um tempo atravessado pelo silêncio, pelo esquecimento e pela falta de memória. Nesse sentido, as criações de Jorge operam como potenciais instrumentos a favor de um discurso do engajamento e da responsabilidade social, cumprindo um papel de testemunhar, em seus próprios nomes, um pouco de memória de tempos inoportunos à revelação.

**Palavras-chave:** Totalitarismo. Medo. Silêncio. Lídia Jorge. Resistência.

**ABSTRACT:** This article projects a debate around the emblematic years of repression in Portugal, in which a political context of dictatorship extends for about 50 years and leaves the shadow of a historical silence. It is proposed to discuss a totalitarian political framework that encourages, by repression and fearfulness, a condition of disengagement, human isolation and dismemory. For this purpose, two Lídia Jorge's short stories, “Marido” and “A Instrumentalina”, which penetrate the intimacy of the Portuguese households in Salazar's period, supply critical tools around the Portuguese totalitarian experience, in which fearfulness, silence and loneliness seem to prevail in the life of the text characters, detaching the female universe and its interdictions and anguishes. These Jorge's literature female representations participate, today, from the trajectory of a resistance discourse and present themselves as witnesses of a time crossed by the silence, the forgetfulness and the lack of memory. In this regard, Jorge's creations operate as potential instruments in favor of a discourse of engagement and social responsibility, accomplishing a role of witnessing, in their own names, a bit of memory in inappropriate times to the revelation.

**Keywords:** Totalitarianism. Fearfulness. Silence. Lídia Jorge. Resistance.

### Silêncio e desengajamento

De uma antologia de contos de Lídia Jorge, publicada pela editora Leya, em 2014, dois títulos são pinçados em função dos seus desdobramentos críticos e seu potencial de enfrentamento em direção a um mesmo período histórico, a ditadura de Salazar, nos quais reações bem íntimas podem ser extraídas da vivência dos seus personagens que habitam esse emblemático momento na história dos portugueses, com destaque para as personagens femininas. Os contos “Marido” e “A instrumentalina” exibem a excepcional

habilidade da escritora portuguesa em imprimir o registro de um silêncio produtivo<sup>1</sup> contra um silêncio impositivo e castrador, a saber, quase nada se fala do momento histórico dos contos, mas o que escorre pelas narrativas opera pela subversão da lei do silêncio histórico, deixando rastros rasos de reações silenciosas, sorrateiras, que podem até passar despercebidos por uma leitura e um leitor de pouco fôlego.

“Marido”, sem artigo que o defina ou indefina, relata a história pessoal turbulenta de Lúcia e seu marido, a qual vivencia horas angustiantes entre o fim de expediente na oficina-auto e a ansiada chegada do esposo ao lar, pois seu retorno tardio frequentemente implica reações agressivas e barulhentas pela madrugada. Em contraste à ruidosa chegada do marido com seu chamado habitual “Lúcia! Lúcia!” (Jorge, 2014, p. 19), a rotina de Lúcia é acompanhada por um apego obsessivo ao silêncio, como exprimem os vários registros encontrados nas páginas 25 e 26 do conto, em que se repetem os termos “sem ruído”, “sem som”, “muda”, “em silêncio”, “sem barulho”. Subjaz a essa narrativa dos silêncios de Lúcia um silêncio ainda mais profundo, que abafa alusões ao momento histórico da narrativa, sem referências ao governo de Salazar, sem datas, sem manifestações políticas. Nesse sentido, o conjunto narrativo de “Marido”, que se centraliza nas impressões e perturbações íntimas (que desejosamente seriam mantidas secretas) de uma ordinária família portuguesa, agrega ao enredo da experiência privada da violência (parte visível do texto) a camada subterrânea (invisível textualmente) de um contexto político opressor e violento, que produziu na história de Portugal e dos portugueses uma rede imbricada de narrativas íntimas e secretas de conflitos e perturbações familiares.

Esse artifício da obsessiva ausência que censura a voz como ruído (que pode perturbar com um som indesejado e inoportuno) e como produtora potencial de revelações transfere a angústia de um mal-estar conjugal, em uma análise mais superficial do texto, e de um outro mal-estar indefinido e latejante, que pode ser enxertado na narrativa de Lídia Jorge. O silêncio em “Marido” é estrategicamente produtor de sentidos, recebendo pelas mãos da autora um tratamento plástico que

---

<sup>1</sup>Orlandi, em sua obra *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, emprega os termos “silêncio significativo” para designar uma visão subversiva em direção ao silêncio como sinônimo de passividade e improdutividade. No entendimento da pesquisadora, o silêncio pode ser tomado como “um *recuo* necessário para que se possa significar” (2007, 13, grifo nosso), produzindo, assim, o efeito de uma estratégia discursiva para que se possa, *dentro do permitido*, produzir sentidos (ou os sintomas de sentidos) subterrâneos e perigosos.

deforma e corrompe o código e a lei do silêncio, moldados como espaço de encarceramento e controle da palavra, produzindo sentidos mesmo diante de um arsenal tão reduzido de manifestações voco-verbais, mesmo em tempos adversos à palavra.

Um silêncio similarmente perturbador ronda a escrita do conto anteriormente referendado “A Instrumentalina”, há um silêncio sobre o motivo das quatro famílias cindidas, um silêncio sobre a “ruína” que se aproximava, um silêncio sobre os conflitos íntimos dos personagens e, em seu lugar, informações rasas e insuficientes sobre a família residente na casa da campina e, em um nível ainda mais arredio, sobre o contexto sociopolítico de Portugal. O conto relata a história de “quatro férteis mulheres sozinhas” (Jorge, 2014, p. 39), seus filhos, um avô, o tio Fernando e sua instrumentalina, a bicicleta corredora, todos vivendo um mesmo clima de angústia e imprecisão. Quatro famílias, um avô e o tio mais novo dramaticamente sentindo a ausência dos quatro membros que partiram, seja na posição de pai, de esposa, de filho e de irmão. É notório um contexto de decadência econômica, que se visualiza nitidamente no trecho que diz:

De facto, descomandada, a casa ruía como um baralho que se dispersasse, diminuindo as vendas, aumentando as compras, morrendo animais de tiro que não havia para substituir com a mesma qualidade. Os seirões de trigo tinham-se enchido de gorgulho, e nas redondezas as moagens fechavam como se estivessem combinadas. [...] Entretanto, as nossas mães suspiravam por seus maridos, sentindo que uma ruína muito mais vasta do que a familiar vinha a caminho como uma maré inevitável, e a sua infelicidade fazia-se esquecerem dos pães dentro do forno. Para o seu sogro comum, porém só havia um ser culpado da vasta ruína humana que chegava – seu filho Fernando, o indiferente a terras e mulheres, o prisioneiro da Instrumentalina. (Jorge, 2014, p. 51)

Em “A Instrumentalina”, a quebra da lei do silêncio pode ser verificada quando o narrador, por exemplo, foca a intimidade das mulheres, que, distantes do olhar dos filhos e do sogro, revelariam pistas sobre a partida dos respectivos maridos:

À noite [as mulheres da casa] 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. (Jorge, 2014, p. 40)

Novamente, estamos diante de um conto sem referências a Salazar, sem datas, sem posicionamentos políticos definidos. Informações sorrateiras, que mais levantam perguntas que fornecem respostas, ficam flutuando no texto termos imprecisos e desconexos: que guerra, que conflito, por que partiram.

Enquanto em “Marido” se conduz para uma exposição mais íntima, mais pessoal, centrando nos conflitos de Lúcia, como fica perceptível em:

Por isso mesmo ela chama a Regina para lhe tirar a angústia e proteger o marido, antes de a proteger a ela e à casa. Proteger o trajeto, 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 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, 2014, p. 18-19);

Em “A instrumentalina”, há o indício de uma “tragédia obscura” (Jorge, 2014, p. 39) para além do espaço familiar, conforme indicado no trecho “Entretanto as nossas mães suspiravam por seus maridos, sentindo que uma ruína muito mais vasta do que a familiar vinha a caminho como uma maré inevitável, e a sua infelicidade fazia-as esquecerem-se dos pães dentro do forno.” (Jorge, 2014, p. 51). No entanto, o peso do silêncio limita as revelações narrativas, mesmo porque o tempo em que viviam os personagens implicava a incidência de “uma região difícil de explicar” (Jorge, 2014, p. 38), de modo que o silêncio indicia tempos de cesura verbal e de dificuldade de verbalizar o que incomodava por dentro – dentro de cada personagem, dentro da estrutura familiar, dentro de seu país.

O silêncio coletivo que ronda as páginas dos contos de Lídia Jorge expressa uma interlocução crítica com um contexto político de ditadura que usou eficientemente seus instrumentos de controle. Kenneth Maxwell apresenta uma breve leitura dessa fábrica do silêncio, em *O império derrotado: revolução e democracia em Portugal*, transcrita no fragmento selecionado a seguir, em que o estudioso salienta um conjunto de medidas que operaram pelo contenção e desencorajamento de potenciais manifestações livres e públicas pela palavra. No referido trecho, destacou-se que:

Mas o regime salazarista também lançou mão de temíveis instrumentos de repressão. A polícia política disseminou sua insidiosa influência por todo o país, recorrendo a uma rede de colaboradores e espiões. Nada se podia fazer contra sua perseguição. Como o perigo espreitava em cada conversa de teor político, as pessoas tornaram-se furtivas, desconfiadas e caladas. A Guarda Republicana e a Polícia de Segurança Pública (PSP) postavam seguranças uniformizados em todas as casas de espetáculo e outros lugares de reunião. Essas duas corporações esmagavam brutalmente os protestos públicos. A Legião Portuguesa, milícia de camisa verde e continência romana criada para combater ao lado de Francisco Franco durante a Guerra Civil Espanhola, era o outro braço paramilitar do regime. Evitando excessos públicos ou escondendo-os

habilmente das vistas de estrangeiros, Salazar criou um terror “moderado” que era incansável, vigilante e devastadoramente eficaz. (MAXWELL, 2006, 35)

Desafiando a política da vigilância e do controle brevemente descrita por Maxwell, a obra de Lídia Jorge força a abertura de vias alternativas à urdidura do silêncio improdutivo. Sob essa perspectiva de enfrentamento, a discussão ora proposta em torno dos dois contos elencados, “Marido” e “A Instrumentalina”, transita pelos caminhos do limite verbal e da subversão criativa e espontânea desse limite. Ambos os textos dialogam com tempos inoportunos à revelação e manifestação pública de mal-estares e discordâncias. Nesse sentido, expressões rasas e subjetivas precisam ser conduzidas para dentro de um macrouniverso político e social que projeta esforços para manter sob controle e sob sigilo revelações perturbadoras. Expressões sutis advindas de lares portugueses, manifestas pela sensibilidade feminina, por mulheres-mães sem maridos, pelo olhar pueril, por um velho pai afastado de seus quatro filhos, por uma mulher vítima de violência doméstica, testemunham reações familiares *dentro de e em direção a* um Portugal em convulsão social pelo regime ditatorial de Salazar. É instigante ler Lídia Jorge à luz desses vazamentos secretos, adentrando o espaço íntimo das residências e de seus habitantes, vasculhando impressões minimalistas de elementos que se desejou (e mesmo em que se acreditou) que seriam mantidos aliçados da memória portuguesa.

### **Herança totalitarista: medo, solidão e desengajamento**

O livro *Do colonialismo como nosso impensado*, de Eduardo Lourenço, organizado e prefaciado por Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi, reúne ensaios publicados e alguns até então inéditos, apresentando-os em três agrupamentos de textos, assim numerados e nomeados: I. Crítica da mitologia colonialista (década de 60 até 1974); II. No labirinto dos epitáfios imperiais (1974/1975 e depois); III. Heranças vivas. Essa proposta de divisão dos textos lança luz sobre um antes e um depois da Revolução de 25 de Abril de 1974, que representou simultaneamente o fim do regime ditatorial português e o fim da guerra colonial, alavancando expectativas dormentes em torno da democratização, descolonização e desenvolvimento. Nesse sentido, o livro, pela forma como se organiza, aponta para a emblemática transição sociopolítica a partir de 1974 no contexto português e aquece a crítica em torno da política do silêncio do governo de Salazar, que incidiu decisivamente sobre o trabalho de Lourenço, fazendo com que seus

textos fossem deixados engavetados para publicação em tempos pós-Revolução dos Cravos.

Em “Nota prévia do autor”, datada de 23 de fevereiro de 2014, um pré-texto do citado livro, Lourenço deixa registrada uma fala esclarecedora sobre a concepção e tempo de publicização de seus ensaios, dizendo:

Os textos, em particular escritos ou rabiscados antes do fim do Antigo Regime, nem sempre foram destinados para a publicação. Era inconcebível pensar que pudessem encontrar oportunidade naquele tempo. Parte deste material encontrou, depois de 25 de Abril, uma divulgação, outro continuou na gaveta. Às vezes, pelo tom, o discurso parece assumir traços de monólogo, quase uma confissão comigo mesmo, um solilóquio sobre as contradições de um País, limiar da Europa, que encontrou nos mares o seu sonho e o seu pesadelo de grandeza. No entanto, as solicitações do presente, naquele tempo, eram tão numerosas que não me poderia coibir de tomar, embora de modo solitário, uma posição antes de tudo analítica. (Lourenço, 2016, 10)

Lourenço lembra o fato de que, antes da Revolução de Abril, os tempos não eram oportunos para a recepção de sua obra, de modo que, mesmo produzindo em tempos adversos (o que Lourenço não deixa de fazer), o mais sensato seria guardar os escritos para dias vindouros. Nesse sentido, quase quarenta anos depois, alguns textos ainda inéditos do escritor chegam às mãos dos leitores, fato que representa, segundo o autor, um atraso, mas não um anacronismo, conforme vemos em: “Os quarenta anos de atraso com que estas páginas são publicadas, ou reeditadas, não são, paradoxalmente, um anacronismo, como poderiam aparentar, mas o modo para repensar na consistência, às vezes opaca, outras vezes transparente, que o tempo nos ofereceu” (Lourenço, 2016, p. 11).

A leitura do livro *Do colonialismo como nosso impensado* ganha força crítica ao ser acompanhada pelas notas de rodapé, em que se registram informações imprescindíveis sobre o tempo e espaço de divulgação dos textos. Uma nota em especial chama a atenção do leitor ao apontar que:

Publicação em *Situação Africana e Consciência Nacional*. Venda Nova/Amadora, Cadernos Critério 2, 1976. Em nota nesta publicação, o autor registra: “Estas reflexões fazem parte de um ensaio escrito entre 1961 e 1963, e conservado inédito por motivos óbvios, dedicado ao problema do colonialismo português.” (Lourenço, 2016, 109)

A referida nota ressalta a genealogia de um texto produzido em pleno regime de exceção – década de 60 – e mantido sob sigilo, à espera do momento certo para a sua

aparição pública, vindo à luz dois anos depois da queda do regime salazarista. Portanto, reforça a expectativa de que o leitor terá diante de si um texto produzido *em tempo real* de censura e represamento, de modo a deixar escapar duplamente a visão de um observador crítico e engajado e a visão reativa de um cidadão português e os seus dissabores e mal-estares íntimos.

Esse olhar arguto de Lourenço inquieta-se com a observância de um estado de dormência nacional, em que um silêncio improdutivo engendra um estado de cumplicidade ao regime então vigente. No texto “O silêncio português e a crise colonialista: carta aberta à classe dirigente”, Lourenço ataca diretamente o que ele denomina, destacando graficamente com o uso do itálico, “*a sociedade burguesa e colonialista mais retrógrada do mundo actual*” e lamenta o silêncio impositivo e produtor de alienação entre o povo português, a saber, um silêncio que responde a um estado de medo e obediência ao Regime e um silêncio que denota alheamento social ao que transcorria no contexto português. Esse texto, escrito entre 60 e 74 e mantido inédito até 2014, lamenta “A cortina de silêncio que há trinta anos impede um mínimo de diálogo nacional atinge neste momento o máximo de aberração e de dramatismo” (LOURENÇO, 2016, 157). Prosseguindo no mesmo texto, Lourenço aponta como resultado mais imediato à política do silêncio o desengajamento social e a manutenção das condições políticas vigentes, como mostra em: “A alienação histórica nacional é tão grave e de algum modo, tão visceral e tão consubstancial a uma certa *imagem* de Portugal, cuidadosamente cultivada pelo Regime, mas anterior a ele, que a tentação suprema seria entregar-se à fatalidade da sua pura e simples aceitação” (Lourenço, 2016, p. 158-59, grifo do autor).

Duas palavras são recorrentes ao se falar dos 40 anos de ditadura portuguesa: sedução e medo. Da mesma forma que se constata a longevidade do Regime por uma certa cumplicidade coletiva, de modo que é comum encontrar alusões a um alinhamento povo-Regime-Salazar, como expressou Lourenço (2016, p. 257) ao afirmar que “Salazar traduziu à sua maneira uma vocação realmente coletiva”, há a expressão recorrente de um sentimento de medo. Ao longo do salazarismo, a representação do medo não encontra espaço oportuno para declarações e revelações públicas, conforme ratificam as palavras de Lourenço já referendadas, contudo, mesmo sob pressão, um conjunto de impressões sorrateiras e privadas sobrevive à política do silêncio e do apagamento e pode ser visualizado nos dias de hoje, sendo especialmente convocado em tempos

pós-Regime para que essas expressões secretas e tímidas se juntem a um conjunto mais definido e reativo em tempos de liberdade política garantida.

A literatura portuguesa, especialmente a partir das décadas finais do século XX, assume uma agenda política de acolhimento e representação das experiências subjetivas frente à presença autoritária do medo e do silêncio. José Cardoso Pires, no exercício de uma agenda combativa, conta, em sua obra *Balada da praia dos cães*, a história de um crime cometido em 1960, quando teria ocorrido o assassinato do major do Exército Luís Dantas Castro por seus companheiros do movimento de resistência antissalazarista, de modo a adentrar o território político do medo e do silêncio ao longo de toda a investigação, que tem como *leitmotiv* o mote “Quando o sangue cheira a política até as moscas largam as asas” (Pires, s/d, p. 17). A obra coloca o resultado da investigação e os autores do crime em segundo plano, de forma que uma espécie de laudo pericial assinado pelo próprio Cardoso Pires, com suas iniciais e datado em setembro de 1982, intitulado “Nota final” e inserido após o desfecho do romance, se apropria do foco narrativo, revelando um grau infinitamente maior de preocupação com o que o mesmo denomina um “crime social” (Pires, s/d, p. 229). Essa estratégia discursiva questiona a lógica social de condenação dos “crimes avulsos” (Pires, s/d, p. 229), como o homicídio do major, e questiona um estado de cumplicidade e alienação em relação ao “crime social”, que se serve, para tanto, de uma perigosa e grandiosa arquitetura sociopolítica produtora de submissão e cumplicidade coletivas.

Em tempos adversos à revelação e à memória, para dissertar sobre o sombreamento do “crime social”, a narrativa de Pires caminha no sentido de tentar traduzir o represamento da palavra, de modo a repercutir na escrita sob a forma de um texto pouco revelador e mais sugestivo, cujas lacunas e não ditos expõem – pela ausência – uma condição íntima e profunda de medo e silêncio social. O fragmento transcrito a seguir expõe, de modo conclusivo, em “Nota final”, a tese da “dissertação sobre um crime”, subtítulo da obra impresso na folha de rosto do romance, por meio do qual pode deduzir-se uma leitura sobre as implicações e motivações mais íntimas dos crimes avulsos e pode dissertar-se sobre algo de maior grandeza e periculosidade, a saber, um crime maior praticado, sem interrupção, contra a vida privada e os lares das famílias portuguesas. O romancista transcreve o que seria a fala de um dos autores do crime, que lhe teria impactado com a desconfortável afirmação de que:

“Eu creio que *o medo é uma forma dramática de solidão*. Uma forma limite também, porque corresponde à ruptura do equilíbrio do indivíduo com aquilo que lhe é exterior. Mas o pior é que essa ruptura acaba por criar uma lógica de defesa, eu pelo menos apercebi-me disso, a lógica do medo vai estabelecendo relações alienadas de valores até um ponto em que se sente que o medo se torna assassino.” - Arq. Fontenova, em conversa com o Autor, verão de 1980. (Pires, s/d, p. 228, grifo nosso)

Cardoso Pires aliança dois termos, verificáveis no que ele denomina “sociedades do terror”, que traduzem o efeito de uma sensação de dormência nacional: o medo e a solidão. Dessa parceria danosa, subteme-se a existência de um quadro social de reações de “cumplicidade silenciosa” e de um recuo estratégico de autodefesa contra a política da censura e do terror. A solidão, de fato, é notória na rotina de seus personagens, pessoas deslocadas socialmente, sem ter com quem partilhar, sem uma agenda de ações e projeções, isoladas e tristes. Nesse sentido, há alguma coisa inquietante nesse estar só, alguma coisa que desequilibra, que quebra, que corrompe a humanidade do homem, que o impede de *estar com* o outro e que enfraquece o agir *ao lado do* outro.

Esse tipo de solidão passou pela sensibilidade do olhar de Hanna Arendt, que avalia *bem de perto* e *bem de dentro*, em tempo real, os efeitos do terror e do medo sobre as (re)ações humanas e a vida coletiva em regimes totalitários. Arendt, em *Origens do totalitarismo*, livro que, conforme relata no “Prefácio”, teria sido terminado em 1949 e publicado em 1951, esboça uma análise de eventos contemporâneos ainda muito vivos, de modo a traduzir a voz de uma geração atônita pelo medo. Aproveitando-se, para tanto, de um “momento apropriado”, em que se subleva um novo cenário político – pós-1945 – “[...] já sem a cólera muda e sem o horror impotente [...]” (Arendt, 2012, p. 415), a autora traça uma análise sóbria, consistente e livre das amarras da censura totalitária. A ideia de impotência e de cerceamento da potência humana atravessa a obra, de modo que chama a atenção quando a autora alerta sobre a premissa totalitária que versa uma compreensão de que “[...] os homens isolados são impotentes por definição [...]” (Arendt, 2012, p. 632), uma vez que o isolamento humano denotaria uma estratégia de impacto sobre o sentir, pensar e agir. O isolamento e a solidão – quando emparelhados – freiam as (re)ações humanas e dilaceram a intimidade, a individualidade do homem, mostrando seus efeitos na esfera social e privada, projetando-se para corroer *por dentro*, chegando ao ponto crítico da solidão que, na visão de Arendt, se constitui em não ter um lugar no mundo. Arendt (2012, p. 634)

estabelece um paralelo entre isolamento e solidão, exprimindo sua visão de um quadro de perdas profundas no fragmento que diz:

Enquanto o isolamento se refere apenas ao terreno político da vida, a solidão se refere à vida humana como um todo. O governo totalitário, como todas as tiranias, certamente não poderia existir sem destruir a esfera da vida pública, isto é, sem destruir, através do isolamento dos homens, as suas capacidades políticas. Mas o domínio totalitário como forma de governo é novo no sentido de que não se contenta com esse isolamento, e destrói também a vida privada. Baseia-se na solidão, na experiência de não pertencer ao mundo, que é uma das mais radicais e desesperadas experiências que o homem pode ter.

Em suma, Eduardo Lourenço, José Cardoso Pires, Hanna Arendt, Lília Jorge representam nomes engajados na agenda de desalinhamento das políticas do terror e, coincidentemente, aproveitam-se de momentos oportunos para publicizar suas obras e deixar assinados seus testemunhos de resistência. Nos quatro casos, medo e solidão sensivelmente estão presentes em suas obras, ratificando um lastimável cenário social de desengajamento do homem com o mundo, bem como do homem com o próprio homem. Esse estado de desengajamento, alimentado pela solidão e pelo medo, atravessou as leituras até aqui apresentadas, sendo representado por aparições terminológicas como “cumplicidade silenciosa”, “alienação”, “dormência”, “alheamento”, “silêncio improdutivo”, e, no conjunto das obras e autores referendados, recebe uma leitura crítica de onde se extrai um tom de lamento pelos efeitos dessa paralisia social, que são sensíveis mesmo após a queda dos regimes autoritários, quando um legado de atraso e imobilização humana precisa ser superado.

Ao mesmo tempo em que o fim de um regime autoritário inaugura um clima de expectativa, ele também inaugura o novo tempo de um chamado, para que contas sejam ajustadas, para que responsabilidades sejam assumidas, para que o engajamento político e o coletivismo sejam encorajados, de sorte que questionamentos como “*O que havia acontecido? Por que havia acontecido? Como pôde ter acontecido?*” (Arendt, 2012, 415) comumente são pronunciados pelos sobreviventes aos regimes, expressando um desejo de que reações plurais sejam encorajadas no sentido de movimentar uma consciência crítica represada por instantes de sonolência e improdutividade.

Nos contos “Marido” e “A Instrumentalina”, de Lília Jorge, um rastro de solidão embaça a potência do homem para a ação e o pensamento crítico, instigando, na contramão disso, uma rotina de trabalhos repetitivos e automatizados, como as preces diárias de Lúcia, os cuidados com a chegada intempestiva do marido, os trabalhos

domésticos, o cuidado dos filhos, as atividades produtivas e laborais, iluminando, sobretudo, o universo íntimo de reclusão e opressão vivenciado pelas mulheres personagens. Exprime-se, nas citadas obras, um estado de solidão por personagens que habitam um edifício de dez andares, mais um marido, e que habitam um lar povoado por quatro mulheres, seus filhos, um sogro e um tio. Dois instantes de solidão podem ser apreendidos nos fragmentos abaixo, que lançam luz sobre parte da rotina dos personagens de “Marido” e “A Instrumentalina”, respectivamente:

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 decomposto da porteira. Rex e Regina, venham e salvem a porteira, salvem-na de madrugada, salvem-na acorada no trono do pombal, com a cabeça sob os panos, no alto do seu mundo. No alto do grande mundo da madrugada. Salvem-na deste mundo, levem-na no escuro, tratem-na com doçura enquanto se esconde. Mater misericordiae, abre as asas, abafa o som do coração da porteira, apaga da vista do marido dela a luz que possa iluminar o ângulo escuro onde a porteira está escondida. O marido anda junto do pombal, passa hirt, com as mãos tensas, apalpando o que não vê, não a vê nem lhe toca, passa e vai. Alguma coisa nele chama alto e grita à procura dela. E a madrugada calada resplandece de luz frouxa e de doçura, no alto dos prédios. (Jorge, 2014, p. 18)

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. E correndo como uma matilha indomável, sem dono, sem obstáculos, existindo nós, as crianças, irmãs e primas entre si. Ninguém mais. (Jorge, 2014, p. 39)

Nos dois casos, curiosamente, há uma espera angustiante pelos maridos ausentes, de modo que o núcleo feminino dos dois contos vivencia diariamente os impactos da solidão e do abandono. Embora não se fale do contexto social português de ditadura, os lares portugueses recepcionam – cada qual a seu modo – a experiência marcante do salazarismo, e as mulheres absorvem de maneira particular e muito sensível os eventos externos. Nas mulheres, concentram-se as angústias e mal-estares advindos de uma política de guerra colonial e de ditadura, e, no contexto mais íntimo e privado, essas mulheres recepcionam as perturbações e desequilíbrios familiares.

Não obstante não serem representadas como protagonistas da história política de Portugal nos anos de ditadura, as mulheres de Lídia Jorge testemunham – em seu próprio nome – os impactos do Regime vigente, deixando (a contragosto da lei do silêncio) registradas suas (re)ações silenciosas contra o “crime social”, assim nomeado por José Cardosos Pires, que invade suas casas, de forma direta ou não, que desestabiliza a vida econômica das famílias, que dissemina uma onda de outras tantas reações

violentas. Na superfície textual, localizam-se nos enredos das obras a rotina de agressão do marido à esposa, a sensação de abandono familiar, o autoritarismo do pai e a negligência do filho com os assuntos familiares, entre outros conflitos internos; entretanto, para além desses registros visíveis, sobressai a sensação de uma força pungente que age de fora para dentro, não nomeada, não denunciada, não imputável, que compartimenta os indivíduos, que lhes tira a coragem e a confiança.

### **(Re)ação em tempos de desencajamento e silêncio**

Nas obras de Lídia Jorge em que a autora revisita a história interdita de Portugal dos tempos de ditadura, não faltam personagens e histórias de vida que encenam seu olhar de apreço e valorização da liberdade, trazendo representações de vida abafadas e reprimidas por um contexto maior de repressão e mesura da palavra e das ações, mas que, de alguma forma e por algum instante, reagem de modo imprevisto e indesejado. Sempre habilidosa no manuseio dos recursos narrativos, esses enxertos de rebeldia contam com pouca presença textual, ou seja, exprimem pequenas aparições em um universo ficcional de representação da obediência e submissão à lei do silêncio. Em suma, é sensível o intento de construir um texto que traduza os efeitos políticos da opressão e do medo, que joga, duplamente, com o espírito mais geral da obediência e com sublevações muito pontuais de desobediência.

Em “A Instrumentalina”, o campo semântico denotador de liberdade circunda a passagem do personagem tio Fernando e sua Instrumentalina, objeto este que catalisa seu espírito rebelde e livre. Os quatro excertos transcritos abaixo traduzem, a partir do olhar fascinado de sua sobrinha-narradora, a imagem vigorosa do tio que contrasta com a representação de ruína e estagnação familiar. Nos referidos trechos, lê-se:

Mas ao cair da tarde, voando, chegava finalmente o nosso tio com a Instrumentalina. (Jorge, 2014, p. 39)

A sua [do pai de Fernando] imobilidade possuía alguma coisa de fatal que enchia a casa, conferindo-lhe uma sombra de prisão. Mas o nosso tio era diferente, pois podia fugir de tudo e todos, correndo pelas estradas e, por vezes, levando-nos consigo. Por isso éramos livres. (Jorge, 2014, p. 42-3)

De qualquer modo, quando o víamos regressar de novo, atrás das árvores, a luz renascia na tarde da campina. (Jorge, 2014, p. 43)

O nosso tio fora-se transformando assim numa figura dispersa pela Terra como um espírito. (Jorge, 2014, p. 55)

Na captação desse espírito de liberdade, sobressaem alusões às ações de voar, correr, fugir, levar, bem como associam a figura do tio à presença de luz, dispersão e liberdade.

Em “Marido”, pode ser destacado um raro momento de quebra da semântica da obediência e permanência do *statu quo*, para o qual se tem fartos exemplos na obra quando a personagem Lúcia, como parte de sua rotina, tece suas orações diárias e aguarda a chegada do marido, como aparece no início do texto, nos termos: “Vem [Regina] e abafa a vida, a roupa, a sala e o fogão, abafa a espera com o teu doce bafo. Ampara a vela até ele vir. Abafa o som, protege o som da ira dos inquilinos até ele tocar” (Jorge, 2014, p. 17), e quando rechaça qualquer pensamento ou incentivo a sua separação, pois afirma estar segura de que: “[...] nunca dará um passo para se separar do marido” (Jorge, 2014, p. 23). No entanto, uma quebra na semântica da obediência e da permanência é sensível no momento da epifania trágica em que o marido incendeia o corpo da mulher Lúcia, momento em que o conto dá vazão para um grupo de expressões verbais de conotação libertária:

Sem barulho, fica à porta do advogado, das testemunhas e da lei. A Regina assim quer que fique. Regina acorada sobre ela, no quinto, de asas abertas sobre o quinto, e o marido no décimo. Ainda terá a vela? Abre as asas, advogada, levanta voo, leva a porteira, condu-la na marca, ergue-lhe a vista, Regina, separa-a definitivamente da cama, do balde e do fogão. Separa-a dos dez andares que o prédio tem, separa agora, et nunca, et sempre, et séculos, das janelas abertas, cheias de silhuetas dos inquilinos lilases e brancos pela fúria da última doce madrugada. Levem-na, Regina e Rex, com vossas quatro mãos, vossos quatro pés, deste lacrimarum valle, eia ergo, ad nos converte. (Jorge, 2014, p. 26)

Nesse curto instante de mudança semântica, a narradora muda o tom da prece, pedindo a separação definitiva da mulher Lúcia de todo o ambiente doméstico que a oprime. Nesse sentido, expandindo um pouco a leitura, parece indiciar um grito (ainda meio rouco, meio sufocado) pela liberdade em contextos de opressão. As preces que costumavam pedir para proteger, abafar, salvar, amparar, receando a chegada virulenta do Marido, agora pedem para levantar voo, levar, conduzir, erguer e separar. Fundamentando-se nessa transgressão semântica, localiza-se aqui um estado potencial de mudança, que confronta diretamente com a informação antes relatada de que “nunca dará um passo para se separar do marido” (Jorge, 2014, p. 23).

No entanto, não há liberdade garantida em nenhum dos dois contos, mas a insígnia de uma aclamação pela liberdade, talvez a reverberação de um pedido coletivo.

Os contos não expõem a prontidão de sujeitos para a luta e/ou exercício amplo da liberdade, porém, engendram, de fato, o tecido para a produção de um discurso de resistência. Como consequência, essas criações de Lídia Jorge permitem a localização de potenciais portadores de uma certa “promessa”, as quais cumprem – de modo tímido, amedrontado e indiciário – a agenda do desalinhamento e da desobediência, haja vista uma condição notória de despreparo ao embate que requereria um momento mais apropriado para empreender maior visibilidade e enfrentamento. Dessas criações, ressoa um pedido em tom baixo e contido, muito inseguro e despreparado, haja vista serem tempos perigosos para explosões e manifestações públicas, um pedido que, inclusive, conta com as mãos habilidosas da autora para que seja sutilmente representado e audível ao público leitor. Ou seja, Lídia Jorge, aqui, valendo-se de seus recursos narrativos, pincela o personagem tio Fernando, em “A Instrumentalina”, com uma existência vibrante e espontânea e, pelo traquejo da narradora de “Marido”, descortina o silêncio de Lúcia, em sinal de enfrentamento ao estado de obediência e obscuridade que paralisa as reações da personagem.

Mais uma vez, o trabalho de Hanna Arendt encontra uma oportunidade de diálogo com Lídia Jorge. Arendt ratifica a necessidade de garantia de liberdade (e emite igualmente seu pedido por liberdade) para que as pessoas retomem a confiança e a coragem adormecidas em tempos de extremismos e tracem agendas próprias de participação e engajamento. No final do livro *A condição humana*, é confortante para o leitor o trecho em que a estudiosa aposta na potencialidade do homem para o pensar e o agir, desde que assegurada a condição de liberdade, em seus termos: “Finalmente, a atividade de pensar – que, seguindo tanto a tradição pré-moderna quanto a moderna, omitimos de nossa reconsideração da *vita activa* – ainda é possível, e sem dúvida está presente onde quer que os homens vivam em condições de liberdade política” (Arendt, 2015, 403).

A liberdade política autoriza um conjunto de escolhas e ações que encorajam a participação individual e coletiva, uma vez que enfrenta diretamente a atuação repressora e alienante do terror e do medo explorada por regimes extremistas. No entanto, expressões prévias desse estado ou pedido de liberdade podem ser encontradas mesmo em contextos de autoritarismos, contudo, o fim de um regime totalitário é essencial para imprimir visibilidade a representações rasteiras do espírito de liberdade, perseguidas e represadas em tempos de sujeições e proibições, as quais aguardavam seu

momento de acolhimento para que pudessem juntar-se ao legado da resistência. Embora seu espírito seja perseguido e desestimulado nos regimes totalitários, ela apresenta espontâneas e significativas incursões em meio a uma agenda de ações ordinárias e automatizadas, permitidas e “inofensivas” segundo o Regime. Nesse sentido, na ficção, para manter o efeito de aparição extraordinária, sua entrada no corpo textual é sempre intrusiva, quebra com uma ordem, gera perturbação, corrompe o domínio semântico da obediência, enxerta estranhamentos na narrativa.

Seguindo a lógica de uma entrada inoportuna, o discurso e o pedido de liberdade comumente não se manifestam abertamente ao longo dos anos de totalitarismo, no caso português, dos quase 50 anos de ditadura, ao contrário, parecem adormecer e permanecer em estado de latência aguardando dias oportunos para vir à luz, com clara definição e autoria assumida. Por conseguinte, a superação política do totalitarismo condiciona a expulsão de muitas liberdades comprimidas e guardadas secretamente. No trecho citado a seguir, da obra *O império derrotado*, de Kenneth Maxwell (2006, p. 93), o estudioso descreve o cenário pós-Revolução, em que um clima festivo e revolucionário traduz a expectativa coletiva por novos tempos para Portugal:

Mas durante o eufórico verão e o início do outono de 1974 reinou a ilusão de Portugal como um caleidoscópico teatro da política, surgindo após cinquenta anos de repressão. As relações diplomáticas com a Rússia foram restabelecidas pela primeira vez desde a revolução de 1917. A experiência ideológica do século XX foi comprimida em nove meses. As listas de livros mais vendidos incluíram *Teses de abril*, de Lênin, ao lado dos poemas do líder nacionalista de Angola, Agostinho Neto. Houve passeatas e manifestações onde antes a reunião de qualquer grupo político teria sido brutalmente repelida pela polícia. Para a juventude dourada, com seus jeans de grife, foi a chance de passar o tempo o tempo dopada com o que ou quem estivesse à mão. Homossexuais revolucionários juntaram-se aos anarquistas. Aficionados de revoluções afluíram para Lisboa enquanto o clima era propício. Famílias de classe média estacionavam o carro onde bem entendiam. Camelôs inundavam o Rossio, elegante praça do centro de Lisboa, expondo suas mercadorias logo na entrada do metrô defronte à Pastelaria Suíça. E por fim chegou *Hair*, com “o elenco inglês original”, para substituir um “festival sexy internacional” no Teatro Monumental, um musical de louras alemãs nuas com botas de couro negro, denunciado pelo Partido Comunista Português (PCP) como “mais uma golpada da CIA”.

Pelo enquadramento descritivo de Maxwell, essa efervescência humana prova que a liberdade política carrega o potencial de quebrar, instantaneamente, o silêncio e a dormência coletiva, sendo condição e fomento para reações subjetivas e coletivas.

Em contraposição a esse cenário de euforia coletiva e de representações e explosões públicas de apoio à liberdade, nas obras de Lídia Jorge, aparições

inconsistentes, pontuais e imaturas de um espírito de liberdade fagulham em meio à presença dominante da escuridão, da tristeza e do medo. Em “Marido”, o nome da personagem Lúcia, que, pela origem etimológica, carrega os sentidos de a iluminada, a luminosa, é provocativo ao associar-se a uma figura apagada e amedrontada. Como um pequeno ponto de luz, o nome de Lúcia, por todas as alusões que porventura convoca, como de luz, de claridade, de ilustração, de esclarecimento, contrasta com o contexto social e familiar turbulento, obscuro e perturbador. Investindo nessas aparições repentinas de luz na escuridão, uma incursão pelo trabalho de Georges Didi-Huberman *Sobrevivência dos vaga-lumes* pode incitar algumas questões que dimensionam um tipo de resposta à aparente incoerência do incandescente nome emparelhado a uma vida encarcerada no escuro, como se observa em trechos curtos da narrativa, como: “levem-na no escuro” e “o ângulo escuro onde a porteira está escondida” (Jorge, 2014, p. 19).

No livro de Didi-Huberman, o estudioso reage ao suposto desaparecimento dos vaga-lumes, cuja morte havia sido relatada lamuriosamente por Paolo Pasolini, em 1975, quando este teria publicado um artigo sobre a situação política da Itália em face dos movimentos neofascistas. Por contraposição, Didi-Huberman retoma outros tempos em que o então jovem Pasolini, em 1941, frente à situação política italiana, constataria, em tom celebrativo, o aparecimento dos vaga-lumes, resumindo nos seguintes termos a visão de Pasolini: “É um tempo em que ‘os conselheiros pérfidos’ estão em plena glória luminosa, enquanto os resistentes de todos os tipos, ativos ou ‘passivos’, se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais” (Didi-Huberman, 2011, p. 17).

Didi-Huberman aproveita a plasticidade e organicidade da imagem trazida por Pasolini, que consegue agregar aos corpos vaga-lumes o caráter da erraticidade, da espontaneidade, da luminosidade, da beleza, e que simultaneamente aproxima a imagem da sua aparente fragilidade orgânica com o potencial luminoso de corromper a voracidade da escuridão. Ao final da obra, o autor lança a questão “Os vaga-lumes desapareceram”, a que faz questão de responder nos seguintes termos: “Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado” (Didi-Huberman, 2011, 160). As pequenas aparições de luzes – esparsas, lusco-fuscos, intermitentes – em tempos de inoportunidade política merecem (e pedem)

que sejam vistas independentemente da potência que exibem, mas em função do potencial que podem emanar em momentos de escuridão e cegueira.

*Sobrevivência dos vaga-lumes* levanta uma declarada reação à afirmação de que os vaga-lumes teriam desaparecido, há, na obra, em lugar desse lamento fúnebre, o acompanhamento de um olhar generoso e paciente que convida esses copos luminescentes a apresentar-se e aguarda, se preciso, o momento e lugar considerados oportunos para tal aparição. Ciente da “eficiência” dos mecanismos de poder e seus respectivos instrumentos de opressão, sabe que frequentemente corpos desalinhados que se recusam a seguir a autoridade do poder precisam recuar, mesmo que temporariamente. Esse recuo tomado como estratégia de sobrevivência sugere um desvio provisório, um desvio para outro lugar, para outro tempo, em que possam mostrar-se livremente e receber acolhimento. Rebatendo à constatação da desaparecimento dos vaga-lumes, Didi-Huberman atesta que, na verdade, diante de condições desfavoráveis e perigosas, eventualmente aparições indesejadas precisam recuar para sobreviver, de modo que: “Como um vaga-lume, ela [a imagem] acaba por desaparecer de nossa vista e ir para um lugar onde será, talvez, percebida por outra pessoa, em outro lugar, lá onde sua sobrevivência poderá ser observada ainda” (Didi-Huberman, 2011, p. 119).

Nos contos em tela, “Marido” e “A Instrumentalina”, a liberdade tal como é representada ficcionalmente e tal como se insinua como representação discursiva de um clamor recepciona, convenientemente, a força plástica e conceitual impregnada na leitura crítica desses pequenos organismos reverberantes, que, em meio à escuridão, quase não são vistos, requerem um olhar pré-disposto a ver, pois, conforme adverte Didi-Huberman: “Os vaga-lumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem” (Didi-Huberman, 2011, p. 154). No conjunto das obras de Lídia Jorge, uma orquestra de vaga-lumes vagueia pela escuridão, trazendo na pouca luz que reflete o potencial de perturbar e perverter o discurso de autoridade, ordem e obediência, desde um contexto mais restrito e mais familiar até um contexto mais amplo e de alcance nacional.

Em *Sobrevivências dos vaga-lumes*, há uma crença na experiência e na transmissibilidade da experiência, de modo a apostar na impotência dos organismos de poder em eliminá-las completamente, uma vez que se acredita que, mesmo a contragosto, os restos ficam e “quase sempre se movimentam” (Didi-Huberman, 2011, p. 149). Sobre a indestrutibilidade das experiências, Didi-Huberman conclui que:

Não se pode, portanto, dizer que a experiência, seja qual for o momento da história, tenha sido “destruída”. Ao contrário, faz-se necessário – e pouco importa a potência do reino e de sua glória, pouco importa a eficácia universal da “sociedade do espetáculo” –, afirmar que a *experiência é indestrutível*, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite. (Didi-Huberman, 2011, p. 148, grifo do autor)

Se se considera que as experiências são indestrutíveis, por consequência, toda experiência é testemunhável de alguma forma, seja diretamente por quem a viveu (em seu próprio nome), seja indiretamente por quem a observou ou por quem a ouviu em forma de relato (em nome de outrem). Com a mesma força e intensidade com que as experiências resistem ao esquecimento, ressoa no livro um alerta em torno de nossa responsabilidade hoje para com as experiências humanas (ou pedaços de experiências) que enfrentaram o poder da escuridão, as quais transitam ariscas e discretas requerendo paciência e generosidade na aproximação.

Eduardo Lourenço, em *Do colonialismo como nosso impensado* lembra que, somente depois de 1976, dois anos após o findar do Regime, é que a literatura começou a discutir temas relacionados ao dramático fim da presença portuguesa na África e, consequentemente, ao dramático fim do salazarismo, elencando os nomes de António Lobo Antunes, Lídia Jorge e Fernando Dacosta, que seriam, até a data de novembro de 1999, quando o ensaísta assina seu texto “Do pesadelo azul à orgia identitária – trinta anos de política portuguesa 1969-1999”, “[...] quase tudo o que a esse drama se refere” (Lourenço, 2016, p. 294). Ainda afirmando em tom de agradecimento, Lourenço assevera que o pouco que se tem sobre o dramático período da história portuguesa seria “graças aos que viveram ou estiveram em contato como esse drama” (Lourenço, 2016, p. 294). Em outros termos, unindo as falas de Didi-Huberman e Lourenço, ambos expressam a sensação de que restam muitas experiências e testemunhos de experiências para serem acolhidos. No caso português, novas experiências e testemunhos podem e devem ser acolhidos, engrossando a cadeia discursiva que vem se construindo em torno de novos tempos em Portugal, tempos em que se admitem as boas-vindas ao pós-colonialismo português.

Enfim, esse recorte da obra supracitada de Lourenço vem ao encontro do que se falava sobre o tempo do acolhimento aos restos de experiências que sobreviveram à pressão pelo silêncio e esquecimento histórico, uma vez que se requer um tempo particular para a resposta e para uma reação pública e autoral. Nesse caminho da

morosidade e da espera, ficamos, nós, leitores, aguardando o tempo de resposta de Lúcia e das mulheres de “A instrumentalina”, corpos frágeis, embebidos pela escuridão e pelo medo, exemplos de obediência e invisibilidade. De fato, uma resposta direta e combativa não faz parte da existência dessas mulheres, em seu lugar, registra-se o apontamento da insígnia de um pedido por liberdade, que livre essas mulheres da experiência de submissão e de violência.

### **Considerações finais**

A representação de Lúcia, a iluminada, a luminosa, seguindo os passos de Didi-Huberman, acende o universo íntimo e obscuro de uma mulher que, potencialmente, é capaz de engendrar – em nosso tempo – a chama da resistência em outras tantas mulheres condicionadas ao medo e à violência conjugal no espaço privado e, em um enquadramento sociopolítico, submetidas à autoridade e ao controle. Lúcia manteve-se em silêncio mesmo com o corpo abatido em chamas. Em que sentido, portanto, responderia ao chamado de Didi-Huberman pelos homens vaga-lumes e comporia o cenário poético de mulheres vaga-lumes na obra de Lídia Jorge? Lúcia dispõe de todas as condições para a produção do esquecimento: a solidão, o silêncio e a morte.

Há em Lúcia um ponto de luz que precisa ser recorrentemente visto, de forma a agregar à leitura da mulher submissa a visão crítica de um corpo portador de uma produção discursiva a favor da resistência e da liberdade. A luz de Lúcia, potencialmente, movimenta a escuridão que penetra em tantos outros lares portugueses, potencialmente, erradia o testemunho “para além de sua própria morte” (Didi-Huberman, 2011, p. 131), fazendo da morte trágica um ponto luminescente de onde se extrai e produz uma experiência indestrutível. A narradora de “Marido”, ao trazer a história de Lúcia para um terreno de liberdade política garantida, assegura a sobrevida da existência de Lúcia.

Residentes no mesmo tempo de Lúcia, do avô e das quatro mulheres abandonadas pelos esposos, rondam celeremente o espírito livre do tio Fernando e da pequena sobrinha narradora. Corpos estes já luminescentes quando transitavam na Instrumentalina pelos campos de um Portugal repressor e autoritário, contrastando com o cenário circundante de escuridão, imobilidade e medo ao irradiar beleza, paixão e suavidade. A plasticidade da ação e do cenário descritos no primeiro passeio de tio e sobrinha, conforme se exemplifica na sequência deste parágrafo, por um curto instante,

suspende a pressão dos dramas pessoais, como a expurgar qualquer vestígio de sofrimento, de medo, de insegurança, cadenciando vibrações de dois corpos que celebram a felicidade plena do momento.

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 esquerda como sobre um cavaleiro 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 correríamos nós? Acaso poderíamos correr indefinidamente assim? Se não, porque não? De repente, a terra plana ganhava um declive, uma mancha de verdura era mais intensa, e aí o nosso tio, apeando-se, encostou na berma da estrada a Instrumentalina. (Jorge, 2014, p. 46)

A literatura de Jorge lança uma força extraordinária que revigora a luz de Lúcia, do tio, da sobrinha e dos outros personagens do conto, seus textos adentram esses reclusos lares portugueses e penetram intimamente para produzir um pouco de memória em terreno propício à desmemória. A aliança literatura e memória já demonstrou sua eficiência em momentos históricos paradigmáticos de vigilância e controle, na mesma medida, tem sido alvo de desconfiança e investigação pelos instrumentos de censura de governos totalitários. No caso de Lúcia Jorge, algo trabalha a seu favor, a autora vale-se de “tempos oportunos” de liberdade política para construir (e registrar) com solidez uma memória pessoal e coletiva dos anos de chumbo em Portugal. Outrossim, opera a seu favor a inventividade e espontaneidade do universo ficcional, que permite à autora adentrar a realidade das famílias portuguesas, explorar as mais diversas subjetividades, as mais diversas experiências opressoras, ir mais íntimo, invadir por dentro, mesmo sem convite ou permissão, e extrair as mais diversas respostas à autoridade imposta pelo medo e pela solidão.

A escrita de Lúcia Jorge consegue extrair dos seus personagens reações minimalistas, de quase imperceptibilidade, orquestrando um conjunto heterogêneo e complexo de respostas orgânicas: de corpos pueris que vibram com curtos instantes de felicidade plena, de corpos femininos que recebem (a seu modo) o medo e a solidão, de corpos rebeldes que emitem sinais de desalinhamento, de corpos agressivos que espelham a violência social. Em suma, a imprevisibilidade e a diversidade das reações subjetivas e íntimas dos personagens de Lúcia Jorge conseguem captar a pluralidade e a

dramaticidade de um Portugal sob as amarras do extremismo político, por conseguinte, suas criações externam um testemunho sensível, amplo e em tempo real de um momento histórico até hoje protegido pela privacidade e pelo silêncio dos lares portugueses.

## Referências

ARENDT, Hanna. **Origens do totalitarismo**. Tradução: Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARENDT, Hanna. **A condição humana**. Tradução: Roberto Raposo. 12. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

JORGE, Lídia. **Antologia de contos**. Org. Marlise Vaz Bridi. São Paulo: Leya, 2014.

LOURENÇO, Eduardo. **Do Colonialismo como nosso impensado**. Orgs. Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi. Lisboa: Gradiva, 2016.

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2016.

MAXWELL, Kenneth. **O Império Derrotado: revoluções e democracia em Portugal**. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PIRES, José Cardoso. **Balada da Praia dos Cães**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

**Data de submissão: 30/05/2025**  
**Data de aceite: 14/10/2025**