



## ***Marido, de Lídia Jorge: a percepção subjetiva da violência do Estado Novo***

### ***Marido, by Lidia Jorge: The Subjective Perception of New State Violence***

Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais / Brasil  
viniciusmestico@gmail.com

A violência é tão fascinante  
E nossas vidas são tão normais  
E você passa de noite e sempre vê  
Apartamentos acesos  
Tudo parece ser tão real  
Mas você viu esse filme também.

Renato Russo/Marcelo Bonfá/  
Dado Villa-Lobos – *Baader Meinhof Blues*

**Resumo:** Estudo do conto “Marido”, de Lídia Jorge, numa perspectiva interdisciplinar, que põe em diálogo a Literatura, Sociologia e a Filosofia, buscando verificar, na leitura proposta, alguns elementos do gênero narrativo, as singularidades da sua construção, o modo pelo qual a escritora o realiza na sua ficção, e, principalmente, da relação que esta estabelece com a História recente do seu país, no amplo espectro da contemporaneidade, um espaço privilegiado para a representação, tanto das consequências quanto da naturalização da violência, deixando entrever que ela foi empregada como elemento de amálgama na relação entre os portugueses e a política do Estado Novo.

**Palavras-chave:** Lídia Jorge; ficção portuguesa contemporânea; violência; Estado Novo.

**Abstract:** A study of the story “Marido”, by Lídia Jorge, in an interdisciplinary perspective, that puts in dialogue the Literature, Sociology and Philosophy, trying to verify, in the proposed reading, some elements of the narrative genre, the singularities of its construction, by the writer in her fiction, and especially the relationship she establishes with the recent history of her country, in the broad spectrum of contemporary times, a privileged space for the representation of both the consequences and the naturalization of violence, leaving to see that it was used as an element of amalgam in the relationship between the Portuguese and the politics of the Estado Novo.

**Keywords:** Lídia Jorge; contemporary Portuguese fiction; violence; Estado Novo.

Recebido em: 24 de maio de 2019.

Aprovado em: 3 de julho de 2019.

Como se pode verificar em boa parte da ficção produzida em Portugal após a Revolução de Abril, também no núcleo central da produção romanesca da escritora Lídia Jorge podemos notar a intensa relação estabelecida com a história recente de seu país. Aliás, pode-se mesmo afirmar que reside nesse aspecto, ou seja, na presença constante da História, em empreitadas de “problematização”, representação ou de evocação direta do passado, a característica unificadora da pluralidade que marca a ficção portuguesa contemporânea.

No caso específico da ficção de Lídia Jorge, cabe afirmar que a abordagem dos eventos marcantes não se dá, no entanto, através de demarcações cerradas, nas quais passado e presente figurem encaixotados, em depósitos inabitáveis, distantes e inacessíveis, feitos através de recuos sem contato com os sentidos do aqui e agora. Ao contrário, sua obra literária tem se desenvolvido a partir de um pressuposto que parece configurar uma espécie de compromisso autoral, ao assumir como tarefa central da ficção uma proposta de observação atenta e exigente do “tempo que passa”. E esse tempo, o “seu” tempo, forma-se através de compostos muito híbridos. De um lado, a compreensão aguda das direções da conjuntura histórica, dos sentidos inscritos nos seus desdobramentos para a realidade portuguesa recente. De outro, cargas muito ativas de suplementação criativa, oriundas de uma imaginação

prodigiosa. Contudo, apesar da relevância que os aspectos histórico-sociais assumem para a composição dos sentidos na sua ficção, tanto os romances quanto os contos de Lídia Jorge não podem ser chamados de “históricos”, no sentido estrito da expressão. Antes, expressas numa prosa, a um só tempo, delicada e profunda, as narrativas de Lídia Jorge parecem supor que esses tempos podem ser, a priori, espaços de visitação dinâmicos, ora acolhedores, ora irascíveis ou brutais.

Tal dinâmica no trato com o tempo não a impediu, entretanto, de circunscrever sua movimentação no campo contextual. Demonstrando, como já dissemos, aguda compreensão da conjuntura, responsável por abrir e incitar as necessárias revisões – que ao passado confere o peso da História e ao presente os estilhaços dos processos de mudança – a escritora elegeu o período que teve seus começos por volta dos anos 1950 para, dentro desse espaço-tempo alicerçar a edificação de uma espécie de afresco em progresso da percepção dos acontecimentos registrados pela historiografia oficial de seu país. Sob os limites desse espectro temporal, a ficção de Lidia Jorge põe em relevo a presença impositiva do governo do Estado Novo (1933-1974), com sua política de manutenção à força das colônias lusitanas na África e sua aliança com os procedimentos alienadores, ancorados na exploração do poder mítico do conservadorismo. Também, não custa acentuar, encontram lugar em sua ficção a percepção e os efeitos da derrubada do regime, pelo golpe que resultou na Revolução dos Cravos, assim como o desencontro de projetos de país que se seguiu ao 25 de Abril de 1974. Notas dissonantes, numa sinfonia de contradições, responsáveis por acrescentarem certo caráter de peculiaridade desarmônica ao cenário do Portugal recente. Afinal, não é nada usual que um golpe urdido dentro dos quartéis conduza ideias de extratos socialistas às instâncias do poder oficial.

Como resultado, o que poderia sugerir uma fórmula básica para o desenvolvimento de suas narrativas, fazendo-as assentarem-se confortavelmente sobre o concreto armado dos sentidos já apaziguados pelo tempo, transforma-se, em chave oposta, num material para incursões de risco, porque vai ser lapidado com o esmero que busca subtrair insuspeitadas sugestões do ínfimo, conduzindo a iluminações, na maior parte das vezes, incômodas. Dito do modo mais direto, o resultado desses cotejos complexos, no conjunto, parece querer indicar que a obra ficcional de Lídia Jorge deseja explorar as consequências de uma tensão permanente entre o mundo objetivo dos fatos, mesmo valendo-se da

suplementação criativa, com o universo instável contido no interior dos sujeitos, uma vez que a atenção que a autora dispensa às perspectivas menos visíveis de imediato e à insinuação de um mundo dentro das coisas mais mínimas encontram força suficiente para operar a assimilação profunda e devida do seu campo de atuação.

No entanto, o longo preâmbulo que empreendemos nos parágrafos anteriores nos serve apenas para situar os procedimentos da ficção de Lídia Jorge, com o intuito de deixarmos o caminho aberto para o deslocamento pretendido no presente texto. Aqui, não será o romance de Lídia Jorge o nosso objeto, mas o conto, gênero ao qual a autora tem se dedicado com bem menos frequência que o romance ao longo da carreira literária. Se os romances de Lídia Jorge passam de uma dezena, seus livros de contos, por sua vez, são apenas quatro: *Marido e outros contos* (1997), *O belo adormecido* (2004), *Praça de Londres* (2008) e o mais recente, *O amor em Lobito Bay* (2016).

Mas, se a narrativa curta consiste numa faceta menos contemplada e menos celebrada da obra ficcional de Lídia Jorge, o mesmo não se pode dizer das suas estratégias de representação, que permanecem rigorosamente as mesmas utilizadas nos romances. Dadas às especificidades do gênero, obviamente, essas estratégias concentram-se e intensificam-se, dando forma de cristal translúcido às perspectivas da realidade que nos romances podem parecer menos perceptíveis de imediato.

A concentração e a intensificação encontradas na narrativa curta de Lídia Jorge sugerem uma aproximação com uma reflexão de Julio Cortázar acerca do conto:

Enquanto no cinema, assim como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é obtida mediante o desenvolvimento de elementos parciais, cumulativos, que não excluem, naturalmente, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista se veem obrigados a escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não apenas tenham valor em si mesmos, mas que sejam capazes de funcionar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projeta a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que chega muito mais longe do que o episódio visual ou literário contidos numa foto ou no conto. (CORTÁZAR, 1999, p. 351)

Deste modo, podemos observar que no espaço exíguo de que o autor dispõe para a narração do conto, sua história não se encerra na narrativa, pois ele irá contar sempre com uma camada submersa de sentido, que permanecerá oculta durante o relato. Não sendo revelada pelo narrador, sua capacidade de sugestão é que será responsável por fazer os sentidos “explodirem” para fora dos limites do texto. E alcançarem o leitor.

Nossa época, há muito, encontra sérias dificuldades em lidar com paradigmas totalizadores, com os espelhos. Como espelhos, cada um apanha num bazar sortido a fantasia que melhor esconde suas imperfeições. No conjunto das suas narrativas curtas, Lídia Jorge parece ter encontrado um modo oblíquo de trazer o tempo, a História, o conhecimento da conjuntura, os sentidos inscritos na cultura para provocarem no leitor aquilo que Cortázar chamou de “abertura”. Escolhemos o conto “Marido”, para com ele estabelecermos um contato mais aproximado com o tema da violência, que na ficção portuguesa, sob o salazarismo, recebeu tratamento alegórico, metafórico ou mesmo sucumbiu sob o silêncio imposto pela censura.

Sobre as limitações impostas ao escritor durante a ditadura salazarista, Gérson Roani observa:

Ora, a desmistificação das amarras colocadas pela política salazarista ao labor escritural de gerações de artistas ocasionou o empenho dos escritores lusos, quando da derrocada do sistema repressivo, na realização de um compromisso revolucionário atingindo as formas discursivas, os temas e as novas perspectivas criativas descortinadas pela eliminação dos entraves impostos pela ditadura à atividade artística. Na sua originalidade, na profundidade da sua percepção da realidade, na visão privilegiada do autor, o texto ficcional pode levar a intuir a significação de um momento histórico. Esta face da atividade do escritor e do seu produto, o texto literário, fica mais evidente num regime de força, no qual a censura e o terror pairam ameaçadores sobre o processo livre da comunicação. (ROANI, 2004, p. 17)

Em Lídia Jorge, o referido empenho pode ser melhor compreendido quando examinamos os processos de subjetivação que enformam seus narradores e personagens. As marcas, os rastros, as ruínas deixadas pelos silenciamentos, pelas sujeições, pelas imposições, pela violência e pela convivência diária com ela ficam reverberando nas palavras e expondo-se como incontornáveis pelos corpos que circulam pela ficção da autora.

Embora, nosso contato inicial com os processos de subjetivação tenha sido por meio dos trabalhos realizados, a partir dos anos 1970, pela psicanalista brasileira Suely Rolnik, em parceria com o também psicanalista francês Félix Guattari, nosso propósito aqui será o de observá-lo com o acréscimo das categorias desenvolvidas pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu. Porque quando acrescentamos ao trabalho de ambos, a aplicação de categorias como *campo*, *habitus* e *violência simbólica*, às quais Bourdieu foi aprimorando ao longo de sua pesquisa desenvolvida desde os anos 1960 até pouco antes de sua morte, em 2002, notamos que as respostas dos sujeitos observados ficam mais compreensíveis, na medida em que o acordo maior da sobrevivência impera, na maior parte das vezes, sobre as urgências demandadas pelas drásticas rupturas. Sem esse acordo, as ditaduras e as suas práticas fascistas ficariam restritas a tiranos delirantes e seus séquitos de ocasião.

Os “processos de subjetivação”, sob os rastros do salazarismo, portanto, não são construídos somente de dentro para fora, como expressões das individualidades que objetivam afirmações do seu caráter obviamente singular. Ao contrário, entrecruzam-se, oscilam e parecem “corrompidos” pelas necessidades de adequação às ordens violentas e aterrorizantes, na quais todos são obrigados a optar entre a submissão e à opressão ou exporem-se aos riscos inerentes aos atos de rebeldia, de subversão.

Se nos atentarmos para os intrincados detalhes que mantiveram em funcionamento os longos regimes de exceção mundo afora, neles encontraremos fios operadores de tarefas tão cotidianas quanto banais. Entretanto, rigorosamente necessárias ao pesado tecido que os faz invisíveis no abrigo do indefectível frio. Essa metáfora pode ser melhor descortinada com o apoio à citação de um dos trechos do livro *Eichmann em Jerusalém – Um relato sobre a banalidade do mal*, no qual Hannah Arendt comenta a radicalização do regime nazista na direção assumida, a partir de 1939, que o tornou “abertamente totalitário e abertamente criminoso”. Depois de detalhar o sistema organizacional que fundiu o Serviço de Segurança, a SS, com a Gestapo, a Polícia Secreta do Estado, e o modo como a nova estrutura lidou com os “inimigos”, ela comenta:

Essa atitude “objetiva” – falar dos campos de concentração em termos de “administração” e dos campos de extermínio em termos de “economia” – era típica da mentalidade da SS, e algo de que Eichmann ainda muito se orgulhava no julgamento. Devido a

sua “objetividade” (*Sachlichkeit*), a SS se dissociou de tipos “emocionais” como Streicher, esse “tolo irrealista” e também de certos “figurões teuto-germânicos que se comportavam como se vestissem chifres e pelegos”. (ARENDDT, 1999, p. 83)

Como se pode observar, os organismos costumam reclamar dos sujeitos participantes uma espécie de fidelidade aos seus princípios de funcionamento, sob o argumento da eficácia, não importando muito a natureza da sua razão de existir.

Muitas narrativas contemporâneas, no entanto, sob o pretexto de trazerem o passado de volta, localizado como tal, não alcançam tocar a sensibilidade das gerações não-testemunhais.

A ficção de Lídia Jorge, porém, parece dialogar com os motivos que levaram Walter Benjamin ao formular, num ensaio intitulado “Experiência e pobreza”, a seguinte questão: “Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?”. (BENJAMIN, 2012, p.124).

Em seu conhecido e devidamente considerado texto, Benjamin, depois de opor categorias às quais ele denominou *erfahrung* (experiência coletiva) e *erlebnis* (experiência individual), formulou uma interessante indagação acerca do valor do valor da “experiência coletiva” para a melhor apreciação dos sentidos do patrimônio cultural disponível em seu tempo. Como se sabe, a questão formulada por Benjamin referia-se aos problemas que o inquietavam em relação às vicissitudes da “comunicação narrativa”. De acordo com ele, o teor da comunicação narrativa consiste de uma “experiência comunicável”, comum tanto ao narrador quanto ao ouvinte. Tal comunicação, ainda de acordo com seu texto, para ser devidamente transmitida e assimilada, pressupõe uma comunidade de vida e de discurso, aspecto que, em sua análise, o rápido desenvolvimento da técnica e do capitalismo destruía.

O ensaio de Benjamin apoia sua argumentação numa organização social de moldes pré-capitalistas, em especial na atividade artesanal, valendo-se da percepção da comunidade entre vida e palavra, das marcas que a experiência imprime no corpo da linguagem. Seu diagnóstico para as alterações de *status* pelas quais o saber objetivo passaria posteriormente foi atualizado pela forma com que assumiram os mesmos efeitos devastadores que ele apontava no estágio mais avançado do capitalismo e da tecnologia. O que torna relevante ressaltar que ambos, capitalismo e tecnologia, a tal ponto capitanearam um processo *modernizador* que

desaguou na transformação do mundo em um espaço cada vez mais homogêneo, em flagrante paradoxo aos sentidos do “comunitarismo” observado por Benjamin, capaz de tornar potentes as ações da experiência coletiva. Benjamin fala do declínio da experiência como da capacidade de comunicar algo que já não faz mais sentido coletivamente.

O que se nota é que apesar de algumas referências ao mundo da cultura contemporânea tentarem promover a ideia de que “evoluímos para uma aldeia global”, encontramos, de fato, muito mais próximos da “incomunicabilidade” do que o seu contrário. Nunca se dispôs de tanta informação, mas, igualmente, jamais foi tão complexo conectar esse arsenal informativo aos “produtos da cultura”, à sua reverberação como discurso pleno de sentidos.

Desse modo, supomos haver nos contos de Lídia Jorge uma muito aguda percepção de alguns dos dilemas mais significativos da contemporaneidade. Dilemas que incidem diretamente sobre o gesto de narrar. Imersos neles, a aventura da captação da sua composição, parece querer tanger a narrativa para a direção dos paroxismos. Dito de outro modo: vivemos em um mundo no qual todos parecem reivindicar protagonismos, pois todas as vidas parecem fascinantes. Por causa disso, a grandeza épica dos fatos perdeu relevância ante a explosão de banalidades espetaculares dos “eus” que dão mostras de serem cada vez mais potentes, quase hegemônicos, mas que, ao mesmo tempo, resultam tão ensimesmados, presos a um vazio de referenciais para aferir e afirmar seus códigos de conduta perante o “outro”.

Desse modo, entender um pouco mais de perto a relação entre as modificações estruturais do padrão de sociedade na contemporaneidade e os processos de *subjetivação* decorrentes dessa nova configuração tornou-se urgente.

A “construção subjetiva” dos eventos aponta para o fato de que mesmo os fenômenos coletivos mais decisivos para a história de uma comunidade de pessoas têm suas reverberações mais significativas no plano subjetivo, isto é, individual. É esse o aspecto que nos interessa observar no conto de Lídia Jorge. A violência como forma de mediação das relações, uma vez que ela está em pauta por determinação de um regime de governo, emaranhada no corpo como obrigação de fidelidade às normas vigentes. Inescapável, portanto, como função normativa de conduta dos sujeitos sob sua tutela.

## “Marido”

No conto intitulado “Marido”, a violência aparece como o principal elemento para conferir a unidade das ações narrativas. Embora a linguagem se apresente carregada de um lirismo pungente, práticas violentas encontram-se entranhadas mesmo nos gestos mais triviais.

A personagem central da narrativa, Lúcia, uma porteira de um edifício, é apresentada ao leitor em plena invocação ao transcendente, num latim de arremedo e desesperado pedido de proteção, durante a oração de uma Salve Rainha adaptada às suas necessidades domésticas. Como nos melhores relatos do gênero, por razões de concisão, os aspectos constitutivos do desfecho já estão inclusos na introdução: “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”. (JORGE, 2014, p. 17).

Portanto, o leitor é apresentado à história *in media res* e de chofre, sem qualquer preparação de antemão. Mesmo assim, ainda que não possa contar com o benefício de um aviso prévio, que o permita estabelecer com o impacto inicial, provocado pela exasperada invocação da *Regina*, uma entrada gradual no terrível cenário a ser desenhado posteriormente, o leitor é levado a perceber que a referida invocação parece constituir uma espécie única de esperança para porteira. Submetida a uma ordem impositiva, de que lhe serviria a esperança? Para manter aquilo que para ela representa a normalidade da rotina diária, sobre a qual assentam suas noções de contato com a vida responsável: “Abafa o som, protege o som da ira dos inquilinos até ele tocar” (JORGE, 2014, p. 17). “Ele” é o marido, um mecânico, que até às cinco da tarde trabalha numa oficina-auto, aonde arrisca a vida sob “carros inteiros e peças resvaladiças”. Se ele se demora, depois do trabalho, a vida da porteira fica entregue aos caprichos de combinações imprevisíveis, incontroláveis, cujos excessos do álcool e os percalços do caminho de retorno à casa são as variáveis quase sempre recorrentes. “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” (JORGE, 2014, p. 18-19).

Nesta tentativa de equilibrar-se entre o trabalho e a espera do retorno do marido, a mulher acaba por circular apenas pelo espaço privado. Tal restrição circulatória pretende facilitar sua adequação ao

padrão convencional da sociedade conservadora, representando uma luta que, no fundo, consiste num esforço para preservar os valores domésticos associados aos “laços sagrados do matrimônio”. Vindo do espaço “exterior” à casa e trazendo com ele as agruras da vida exposta às vicissitudes da sua condição insalubre, o “marido”, a depender da hora de retorno do seu trabalho e do seu teor étlico, possui o poder de colocar essa “ordem” em completo desalinho. Nesse momento, a “ordem doméstica” encontra o espaço da “ordem da convivência”, da qual participam diretamente os moradores do prédio, com suas sugestões, intervenções e imposições. No encontro, o choque entre as duas “ordens” é inevitável. Por reconhecer-se no pólo mais fragilizado, a porteira não se encontra na condição de deliberar por si mesma. Sua escala de prioridades foi imposta por uma lei com a qual ela somente pode aceitar e reproduzir, porque lhe foi cravada no corpo, que ela oferece como único bem da sua existência, como se pode ler a seguir:

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. O marido anda junto do pombal, passa hirto, com as mãos tensas, apalpando o que não vê, não a vê nem lhe toca, passa e vai. Alguma coisa nele chama alto e grita à procura dela. E a madrugada calada resplandece de luz frouxa e de doçura, no alto dos prédios. (JORGE, 2014, p. 19)

Quando nos referimos à condição “insalubre” do trabalho do marido não queremos justificar com ela sua propensão às ações violentas, dando a elas uma explicação que as possa torná-las menos condenáveis. Ao contrário, nossa intenção consiste numa proposta de verificá-la em um âmbito no qual não escape uma espécie de “naturalização” promovida pelas relações estabelecidas nos domínios do estado de exceção. Frantz Fanon, por exemplo, ao refletir acerca dos processos de colonização e da descolonização, observou que na impossibilidade experimentada pelo sujeito de reagir com a mesma força contra o Estado, que tem a prerrogativa de exercer a violência com o fim de manter a “ordem”, essa violência reprimida passa a mediar as relações entre os sujeitos e o seu próximo, numa espécie de canalização, que, segundo ele:

Como vemos, o intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. O intermediário não alivia a opressão, não disfarça a dominação. Ele as expõe, ele as manifesta com a consciência tranquila das forças da ordem. O intermediário leva a violência para as casas e para os cérebros dos colonizados. (FANON, 2005, p.55)

Portanto, as relações entre as personagens de “Marido” podem guardar relações de proximidade com o exposto por Fanon, na medida em que nos processos de subjetivação das personagens do conto podemos encontrar alguns dos rastros do salazarismo, que, como amálgama dos procedimentos cotidianos, podem perfeitamente influenciar de modo direto as suas ações. Por isso, não soará exagerada a afirmação de que em tais contextos encontra-se facilitada uma introjeção da violência como regra de estabelecimento das relações. A tendência à subjugação, à imposição de um poder conferido pelo grau de importância das funções desenvolvidas no mundo do trabalho e, principalmente, à aceitação de normas que favorecem o coletivo em detrimento do particular, além de advogarem em favor dos silenciamentos dos sujeitos considerados incômodos têm o poder de manter no tecido social uma ordem rigidamente hierárquica na qual prevalecem os interesses daqueles que se encontram no pólo oposto, ou seja, no pólo mais identificado com o do poder.

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. Há sempre alguém querendo dormir intensamente ou concentrar-se sobre um assunto. (...) Ela não vai, por sua causa particular,

incomodar tanta gente que logo abriria a janela reclamando o chamamento da porteira ao invocar as roupagens da Regina, doce, dulcedo. (JORGE, 2014, p. 20)

Contudo, será preciso reconhecer que o sujeito violento pode se dilacerar internamente, cindido entre as pressões exercidas por suas instâncias de conformação interna, como, por exemplo, o *Super-eu*. De acordo com Freud, essa instância se constitui uma espécie de “terceiro poder”:

Como resultado do longo período de infância, em que o ser humano em crescimento vive na dependência dos pais, forma-se no Eu uma instância específica, na qual prossegue essa influência parental. Ela recebeu o nome de *Super-eu*. Na medida em que o *Super-eu* se distingue do Eu ou se contrapõe a ele, constitui um terceiro poder, que tem de ser levado em conta pelo Eu. (FREUD, 2018, p. 193)

A violência, incontornável, agindo nos processos mentais inconscientes alcança, por exemplo, forjar no espírito da porteira uma contradição: “Com o balde entre as pernas, nessa hora do dia, a porteira perdeu a doçura sem o mostrar, exatamente porque era doce” (JORGE, 2014, p. 21). No entanto, no entendimento da porteira pesa mais obedecer de forma disciplinada ao conjunto de regras que lhe rege a conduta, dentro do qual cabe seu desejo sexual, a percepção de que é o marido quem lhe fornece a proteção necessária contra os males da vida. Em síntese, sua compreensão é a de que “para além do sacramento” nada há que se lhe ofereça qualquer garantia de validade.

A essa aceitação por parte da porteira da sua condição, Pierre Bourdieu denominou “violência simbólica”. Para ele, esse tipo de relação se pela coerção:

que se institui unicamente por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de dar ao dominante (portanto, à dominação) quando, para pensá-lo – ou, melhor ainda, para pensar sua relação com ele –, o dominado dispõe apenas de instrumentos de conhecimento que tem em comum com o dominante, os quais, limitando-se a ser forma incorporada de estrutura da relação de dominação, fazem com que essa relação pareça natural; ou, em outras palavras, quando os esquemas que ele implementa para se perceber e se apreciar ou para perceber e apreciar os dominantes

(alto/baixo, masculino/feminino, branco/preto etc.) são o resultado da incorporação das classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é o produto. (BOURDIEU, 2010, p.47)

Portanto, no processo de subjetivação da porteira, a violência simbólica é intercambiável com a violência física. Ambas estão legitimadas pela necessidade da manutenção da “ordem”, que o silêncio exigido pelos moradores parece traduzir. O apego da porteira ao transcendente possui os mesmos componentes de altruísmo e de sacrifício, pois em suas orações ela suplica proteção em primeiro lugar para o marido.

O sacrifício tem por objetivo impor ao imprevisível destino algum controle. Mas, não é uma espécie de *Deus ex-machina* que vai repreender o triste fado ao qual ela parece irremediavelmente submetida. É uma hierarquia social formada por um aviador, por um médico, dois advogados, um recém-nascido com cólicas e um ancião que acabou de ser operado que vai exigir dela silêncio, que vai reclamar e impor sua submissão.

Silêncio e submissão estão no texto como componentes de um cotidiano submetido a uma ordem que a tudo abarca. São forças alienadoras. A favor delas, o entendimento da porteira se apega a um conjunto de regras que disciplina sua conduta. É aquilo a que o mesmo Pierre Bourdieu chamou de *habitus*:

Sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona em cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e torna possível cumprir tarefas infinitamente diferenciadas, graças à transferência analógica de esquemas adquiridos numa prática anterior. (BOURDIEU, 1983, p.65)

Para Bourdieu, existe uma estreita relação entre a estrutura social/objetiva e a estrutura mental/cognitiva. Como máquinas cognitivas, os agentes não são o efeito direto de uma estrutura, porque eles estão implicados na construção de um espaço que resulta tanto de ações quanto de percepções anteriores. Devido a conjunção, a estrutura é sempre estruturante. Está sempre se construindo e reconstruindo, encontrando-se em movimento perpétuo, como se fosse uma espécie de “estrutura aberta”, e não fechada à história, completa e definitivamente acabada, pronta, cujo núcleo se apresenta praticamente imutável, como supõe a noção de

“estrutura estruturada”. Ainda segundo ele, a estrutura apresenta fissuras, rachaduras, por entre as quais atuam, com certa liberdade, os agentes, por onde se infiltra a história, e por isso mesmo a estrutura se modifica.

No entanto, ainda de acordo com Bourdieu, só possui liberdade de ação, ou melhor, elevado grau de liberdade de ação, aquele agente que assimilou profunda e devidamente as regras daquele campo, aquele que as conhece e as reconhece.

Mesmo percebendo o alerta de Bourdieu para a “capacidade inventiva dos agentes” e para a necessidade de se afastar do uso do conceito as relações diretas, a camada submersa do conto vem à tona, de forma potente, indicando o caráter pedagógico do salazarismo que a autora evoca sem nominar. Nesse momento, a porteira é o sujeito que experimenta a violência, tomando-a por natural.

A leitura do conto, então, abre-se, num gesto desdobrado, para sua significação como experiência contemporânea, através das reconstituições de climas, cujas densidades, até então insuspeitadas, tomam parte nos processos de subjetivação. As vivências do terror, da violência, da delicadeza, da aspereza da vida põem em evidência os vazios, as lacunas. A porteira, de “Marido”, é impelida ao silêncio. Sua tragédia é só “uma questão de papeis” (JORGE, 2014, p. 20) para o mundo da “ordem” pela qual ela seria responsável por não perturbar, por não turvar com sua impertinente evocação do sagrado.

Ao longo do conto, os embates entre o drama individual e as necessidades coletivas, o mundo interior e o mundo exterior travam batalha feroz. Visando à cessação dos embates, a porteira se oferece em sacrifício e seu corpo será desfeito pelo fogo. Porém, suas convicções manter-se-ão intactas: “Afinal o que o marido queria não era incendiar-lhe o cabelo, mas apenas acender a vela”. (JORGE, 2014, p. 25).

Construídas a partir de estratégias que buscam sondar “os mundos que se insinuam nas pequenas coisas”, as narrativas curtas de Lídia Jorge são sempre incontornáveis para compreendermos esse nosso tempo (ou o tempo português?), em que somos (ou os portugueses são?) ameaçados por passados insepultos, redivivos nos narcisos que insistem em querer estilhaçar os espelhos da História.

## Referências

ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas*. 8. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. v 1: Magia e técnica, arte e política.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *Sociologia*. Org. Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983.

CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica*. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. v. 2.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. Enilce Albergaria Rocha; Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Vol. 19. *Moisés e o monoteísmo, Compêndio de Psicanálise e outros textos (1937-1939)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

JORGE, Lúcia. *Marido e outros contos*. Lisboa: Dom Quixote, 2014.

ROANI, Gerson Luiz. Sob o vermelho dos cravos de Abril – literatura e revolução no Portugal contemporâneo. *Revista Letras*, Curitiba, v. 64, p. 15-32, 2004. Doi: <https://doi.org/10.5380/rel.v64i0.2966>