

“PERFUME”, DE LÍDIA JORGE: É POSSÍVEL DAR CORPO A UM PASSADO RETIDO NA MEMÓRIA?¹

“PERFUME”, BY LÍDIA JORGE: CAN THE PAST, RETAINED IN MEMORY, BE BROUGHT BACK TO LIFE?

Ângela Beatriz de Carvalho Faria²

RESUMO

A partir das reflexões de Lídia Jorge presentes no ensaio “Para um destinatário ignorado” e na entrevista concedida a Ana Paula Ferreira e a Amélia Hurchinson em *Para um leitor ignorado*, pretende-se analisar o conto “Perfume”, inserido em *Praça de Londres* (cinco contos situados). O viés filosófico de Didi-Huberman, relacionado à imagem sobrevivente e à possibilidade de dar corpo a um passado retido na memória, e as reflexões sobre “o destino das imagens” de Jacques Rancière, passíveis de ratificarem a temática básica do conto, serão utilizados como base teórico-conceitual. O processo de interpretação literária buscará ressaltar as seguintes questões, inerentes à gênese da escrita da autora portuguesa contemporânea: a) a imagem, retida na memória do narrador-personagem, “continuará a brilhar no escuro da sua imaginação e alimentará um território de tal forma carregado de beleza e violência, que resultará numa espécie de obstinação tão sedutora quanto incontrolável”; b) a apreensão do “espaço como um intervalo que age” e a constatação de “atos passionais que habitam os seres humanos e que se revelam em todo o seu esplendor”; c) a revivescência da questão ontológica de raiz pessoana, capaz de declinar “até ao infinito não só a impossibilidade de definir, como a própria impossibilidade de ser”; d) as estratégias discursivas passíveis de “representar o irrepresentável, o indizível e o inelutável” e e) a questão recorrente na estética da modernidade: o desejo e a (im)possibilidade da fala.

PALAVRAS-CHAVE: “Perfume”, conto, Lídia Jorge, Ficção Portuguesa Contemporânea.

ABSTRACT

The present study explores the reflections of Lídia Jorge, in the essay “Para um destinatário ignorado” and in the interview given to Ana Paula Ferreira and Amélia Hurchinson, in *Para um leitor ignorado*, it is intended to analyze the story “Perfume”, that is part of *Praça de Londres* (cinco contos situados). Didi-Huberman's philosophical bias, related to the surviving image and the possibility of embodying a past retained in the memory, and the reflections about Jacques Rancière's “the future of the image”, which can ratify the basic theme of the story, will be used as a theoretical-conceptual basis. The literary interpretation process will seek to highlight the following issues, inherent to the genesis of the contemporary Portuguese author's writing: a) the image, retained in the memory of the narrator-character, “will continue to shine in the dark of his imagination and will feed a territory in such a way filled with beauty and violence, that will result in a type of obstinacy as seductive as it is uncontrollable”; b) the apprehension of “space as an interval that acts” and the observation of “passionate acts that inhabit human beings and that reveal themselves in all their splendor”; c) the revival of the ontological question with roots in Fernando Pessoa, capable of declining “to the infinite not only the impossibility of defining, but the very impossibility of being”; d) the discursive strategies that can “represent the unrepresentable, the unspeakable and the ineluctable” and e) the recurring question in the aesthetics of modernity: the desire and the (im)possibility of speech.

KEYWORDS: “Perfume”, short story, Lídia Jorge, Contemporaneous Portuguese Fiction.

¹ Texto resultante do atual projeto de pesquisa “A (im)possibilidade de dar corpo ao passado na arte e na narrativa do século XXI”, desenvolvido na Faculdade de Letras da UFRJ.

² É Mestre e Doutora em Literatura Portuguesa e Professora Associada 4 da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atua principalmente nos seguintes temas: ficção portuguesa contemporânea, guerra colonial africana, escrita de autoria feminina, memória e História, narrativas e romances da autoria de António Lobo Antunes, Augusto Abelaira, Lídia Jorge, João de Melo, Teolinda Gersão, Maria Judite de Carvalho, José Saramago, José Cardoso Pires, Gonçalo M. Tavares, Almeida Faria e Maria Teresa Horta, entre outros. Possui textos publicados em livros, periódicos especializados e anais de congressos sobre a ficção portuguesa contemporânea dos séculos XX e XXI.

Na entrevista presente no livro *Para um leitor ignorado* e no ensaio de sua autoria denominado “Para um destinatário ignorado”, Lídia Jorge nos revela a gênese da sua escrita e o sentimento que a mobiliza em seu estar no mundo. Ao se referir às imagens³ que acometem o seu imaginário e que se inscreverão, mais tarde, em seus textos ficcionais, a escritora faz duas afirmações que nos seduzem e nos levam a interpretar o que escreve. A primeira diz respeito ao fato de ser “difícil falar do que aparece mas não se apresenta”:

Falemos do que aparece. Tudo começa pela imagem duma figura que surge vinda do exterior, e fala, ou várias figuras que aparecem pronunciando palavras. No início elas estão sempre mergulhadas numa espécie de sombra, de onde só emergem algumas formas e cores, e existe ao mesmo tempo uma tensão que fere a imagem, e um lado de encanto de onde sai a voz que se ouve. No fundo da primeira imagem está o perigo e a desordem, a disrupção e a desarmonia. Na segunda, o tal encantamento. Se as duas partes se digladiam a ponto de se perceber que as vozes são audíveis e persistentes, a ponto de haver um discurso captável sobre as vidas que ainda não se movem, mas já tem movimento, isso significa que alguma coisa vem a caminho, e então a coisa desemboca em espaços abstractos a que por certo a impotência da sua invenção plena conduz à chamada das realidades vividas. (JORGE, 2009, p. 41-42)

A segunda afirmação, por sua vez, revela a importância que confere ao imaginário do outro, ao olhar para ele:

Se pudéssemos desenhar o fluxo de vida que existe em torno duma pessoa, reconheceríamos em redor de cada ser humano outros corpos ilimitados. É precisamente esse o domínio que interessa, esse campo que não partilhamos, ou só pomos em comum escassamente. Esse campo feito do desejo de vida e de morte que não conseguimos controlar, lá onde nós mesmos, o social e o ontológico criam uma sopa viva de materiais humanos fantásticos. Esse é o campo da ficção, o campo onde me movo. (JORGE, 2009, p. 342 - 343)

Ao ler os “Cinco contos situados”, presentes na Coletânea *Praça de Londres* (“Praça de Londres”, “Rue de Rhône”, “Branca de Neve”, “Viagem para dois” e “Perfume”), o leitor depara-se, exatamente, com os princípios acima referidos, ao vislumbrar narrativas inscritas em espaços urbanos reconhecíveis e (des)encantados, e instantes de vida marcantes no cotidiano de personagens, cujas existências se circunscrevem entre a questão da inocência e da

3 Parece-nos que o termo “imagens” está sendo utilizado por Lídia Jorge na acepção conferida pelo historiador da arte alemão, Aby Warburg. Segundo Leopold Waizbort, organizador e prefaciador da obra *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. (Trad. Lenin Bicudo Bárbara. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015), para Warburg, “as imagens são tanto objetos materiais como formas de pensamento, modos de conceber, de pensar, de assimilar, de formular (um pensar com imagens). Isso evidencia o caráter duplo delas, que servem aos seres humanos como instrumentos, por assim dizer, de domínio da natureza: com imagens se pode (ao menos começar a) explicar, de algum modo, o que aparece como enigmático, misterioso, perigoso. Nesse sentido, a produção de imagens pelos seres humanos vincula-se à sua capacidade de simbolização, e é um elemento decisivo no processo de civilização. Ao mesmo tempo, as imagens também são uma incorporação de energias físicas e anímicas, internas e externas, e contrapõem-se aos homens com poderes próprios.” (Op. cit. p. 19). Convém observar que esse mesmo sentido, atribuído às imagens, será utilizado por nós nesse artigo.

sua perda. De modo geral, todas começam e terminam por uma imagem e, entre o primeiro momento e o último, o leitor depara-se com o tempo numa demonstração de atos que irão corporificar uma determinada ideia. A definição da própria autora sobre a “essência do literário” (“fantasma que se levanta sobre os horizontes da Terra”) (JORGE, 2009, p. 341) e a intencionalidade da sua escrita (“não nego que escrevo para subverter quando não mesmo para inverter”) (JORGE, 2009, p. 340) levam-nos a determinadas conjecturas que nos possibilitarão entrelaçar as narrativas citadas às reflexões críticas dos filósofos Georges Didi-Huberman e Jacques Rancière.

Nos contos de Lídia Jorge acima citados, predominam imagens fulminantes e fulgurantes retidas ou perdidas na memória dos narradores-personagens: “histórias de corpos e de desejos, de almas e de dúvidas íntimas, em que estão dolorosamente imbricados o desejo e a lei, a transgressão e a culpabilidade, o prazer conquistado e a angústia recebida, sinais luminosos de inocência, por vezes, aniquilados” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17). “Pequenas luzes da vida entremeadas de sombras pesadas” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.18) resultam, de modo geral, no dilaceramento do sujeito e na melancolia ao espelho⁴. Tais questões, segundo Didi-Huberman, recorrentes nos escritos e filmes de Pasolini, permanecem no século XXI e estarão presentes em “Perfume” – conto da coletânea selecionado para análise.

“Perfume” foi escrito como uma “homenagem tardia a Yilmaz Güney” — realizador turco que ganhou o Prêmio Palma de Ouro, em 1982, em Cannes, com o filme “Yol”⁵ —, o que indicia, a princípio, um processo intersemiótico entre literatura e cinema. Em ambas as narrativas — a literária e a cinematográfica — observam-se alguns pontos em comum, principalmente no que se refere ao enredo ou à intriga: a imagem feminina e obsessiva, retida na memória da personagem masculina e a tentativa de seu resgate amoroso, apesar da lacuna da sua ausência e da culpa ou infâmia imputada a ela. “Perfume” surge, assim, como “uma espécie de réplica à história de amor que esse filme narra, transplantada para uma outra geografia humana” (JORGE, 2008, Orelha). Em ambas as narrativas, a mulher amada e perdida pelo amador — rosto fraturado no presente, “corpo ilimitado” que o circunda — “continuará a brilhar no escuro da sua imaginação e alimentará um território de tal forma carregado de beleza e violência, que resulta numa espécie de obstinação tão sedutora quanto incontável”. (JORGE, 2009, p. 36). Ao fazer referência a um dos seus ingredientes literários fundamentais — “as relações de poder entre os sexos” —, a escritora diz que a sua “escrita resulta num campo de questionamento e não de demonstração”, justificando-a da seguinte forma:

4 “Para descrever a melancolia baudelairiana, Starobinsky fala de ‘melancolia ao espelho’, termo que tão bem se adapta à melancolia moderna, cujo eu é simultaneamente autônomo e múltiplo. No fundo toda melancolia é já espelho, lugar em que se quebram as núpcias reais entre o eu e a vida, em que o presente se interrompe, suavemente repellido pelo sentimento de fragilidade ontológica do teatro do mundo”. (LOURENÇO, E. 1999, p.16).

5 O filme “Yol” (“Estrada”), disponível no Youtube, superpõe histórias de prisioneiros que, ao receberem licença para sair da prisão, vão ao encontro das famílias, da sua própria identidade fragmentada e dos lugares de origem.

No princípio das relações humanas, passado o momento autodefensivo, sonha-se de imediato com a harmonia total. O desejo de cumprir a alegria de viver que nos falta a sós, com a presença do outro, é a mãe de todos os movimentos. Esse desejo de totalidade existe, e persiste, e no entanto, a epifania só acontece de forma mitigada, ou por instantes: — Por que desejamos amar-nos e não conseguimos amar-nos? Para que mundo adiamos esse projecto? — Acho que escrevo sobre essa matéria. Sempre que abro uma narrativa, ela começa com esse nó, ela procura deslindar esse nó; as pontas desse nó podem brilhar isoladas por instantes, mas nunca o nó se esclarece por inteiro. A questão dos sexos inscreve-se, acho eu, nessa inquietação que é de ordem mais vasta. Ou então, a contenda dos sexos é a minha forma arcaica de escrever a única filosofia possível. (JORGE, 2009, p. 338)

Tal proposta começa a delinear-se a partir do título conferido ao conto, uma vez que o próprio sintagma “Perfume” — signo do corpo do outro e da efemeridade (o que se esvai ou evapora) — remete à percepção sensorial do mundo e à abstração, indiciando questões que serão desvendadas no decorrer do relato, correlacionadas ao ser, ao destino e à escolha dos sujeitos que empreendem a busca da completude perdida ou desejada: Qual perfume? A quem ele pertence? Quem o sente e/ou o interpreta? De que maneira tal perfume pertence à evanescência das coisas angélicas ou auráticas? E, no decorrer do relato, toma-se conhecimento do perfume atribuído à mãe que abandonara o filho e o marido. Cabe ressaltar que, desde o primeiro parágrafo, o “nó” da intriga a ser desfeito se instaura, a partir do ponto de vista do sujeito da enunciação discursiva: Por que seria preciso compreender a “desordem” que se instalara em sua vida e na do seu pai, o suposto desejo de vingança e a necessidade de se entoar a “canção do esquecimento”? (JORGE, 2008, p. 65). Assim, o fato traumático, retido na memória do narrador-personagem, um sujeito que bebe no “*lobby* vulgar de um hotel” (JORGE, 2008, p. 65), leva-o a fazer a confissão de seu segredo. No entanto, como narrar o irrepresentável? Não é à toa que o conto se inicia com a “*conversibilidade entre duas potências da imagem: a imagem como presença sensível bruta e a imagem como discurso cifrando uma história*”⁶ que se quer inteligível:

Diz uma velha canção que no fundo de uma garrafa se encontra a vida de um homem, e por certo que assim acontece desde que se inventou a fermentação do malte. No meu caso basta-me um só copo girando no fundo da mão, duas boas pedras de gelo e a noite a cair sobre o *lobby* vulgar de um hotel, para começar a lembrar-me daquele dia (...). (JORGE, 2008, p. 65)

Se levarmos em consideração que “toda a escrita se situa em relação a uma aventura” (REIS; LOPES, 1987, p. 34), observaremos que o conto “Perfume” é uma narrativa de índole confessional e memorialista, baseada na distância entre o “eu narrador” (um adulto situado no

6 RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 20.

presente do relato) e o “eu narrado” (um menino situado no passado traumático, marcado pelo abandono da mãe e pelo reencontro fulgurante e efêmero com ela). Vislumbra-se, portanto, um passado até então silenciado que assombra o presente histórico do sujeito do relato; um passado que se lhe impõe, com toda a sua contradição e estranheza. No encontro do Agora com o Outrora, no viés crítico de Georges Didi-Huberman, está presente uma imagem fantasmática e sobrevivente, retida na memória, capaz de desmontar a história em todos os sentidos da palavra, ao rasurar a distância temporal e afetiva, como comprova a reincidência da forma verbal (“Lembro-me”) (JORGE, 2008, p. 67), capaz de captar, eroticamente, a figura fragmentada da mãe — “a mulher mais linda do mundo”: “magra”, “cabelo liso dando-lhe pela cintura”, “olhos grandes”, “lábios” que beijavam “as mãos” e a “face” do menino que, naquele momento de ternura, “via-lhe o rosto pálido completo, pelo espaço de um segundo”. (JORGE, 2008, p. 67). Ao final do relato, tal imagem, até então fragmentada, fulgurante e aurática, sairá da “penumbra” e aparecerá “inteira”, “recortada na parede do quarto.” (JORGE, 2008, p. 98), o que despertará várias conjecturas interpretativas por parte do leitor decifrador do texto, a serem assinaladas mais adiante. Observa-se, aqui, o “espaço como um intervalo que age” e “os atos passionais que habitam os seres humanos e que se revelam em todo o seu esplendor” (JORGE, 2009, p. 37).

Assim, sombras e imagens, escolhas e destinos perpassam a interioridade das principais personagens que compõem o conto: o adulto, acima referido, que rememora, durante a noite⁷, enquanto bebe em um *lobby* de hotel⁸, a sua infância; o dia em que a mãe, “que parecia feita de vidro” (JORGE, 2008, p. 67), saiu de casa, e, o seu posterior encontro epifânico e efêmero, com ela; o pai traído, músico que participa de *tournées* e viaja por vários países, e que termina, clandestinamente, a relacionar-se com a ex-mulher, em um quarto de hotel no exterior; além da babá que veio suprir a ausência da mãe na casa de ambos, figura intrusa e coadjuvante, que faz questão de denegrir a sua reputação e apagar os vestígios da sua presença. Assim, surge a *mise en scène* do eu feminino: a mulher ausente, cuja voz não se pronunciará nunca na narrativa e que se mantém indelével na memória do filho, é considerada pela outra (a babá Ludovina, personagem semelhante ao coro da tragédia grega, que emite sentenças e juízos de valor comunitário), uma “maluca”, “doida”, “desperdiçada”, “estúpida” (JORGE, 2008, pp. 71 -72). E, como será evidenciado no decorrer do relato, tal mulher assemelhar-se-á, segundo o ponto de vista preconceituoso e pejorativo da criada, às que exalavam um determinado “perfume de loba”, “palha podre”, “feno”, “covil velho”, “fumo de carvoeira”, “flor de fava”, “uma flor

⁷ É interessante observar que “a noite” facilita a confissão do que é interdito ou clandestinamente recalcado na memória do sujeito.

⁸ O *lobby* de um hotel é considerado um “não-lugar”, na acepção de Marc Augé: um lugar de passagem, transitório, em que o sujeito não cria raízes.

ordinária” (JORGE, 2008, p. 80), enfim, às que possuíam um “perfume de orgia” (JORGE, 2008, p. 96). E antes de adquirir um nome próprio — Simone Lago — tal personagem apenas aparece referida, na narrativa, pelo sujeito da enunciação discursiva, em seu processo traumático de rememoração, como “ela”, “aquela de quem falo”, “aquela que partira” (JORGE, 2008, p. 67). Entre as estratégias discursivas passíveis de “representarem o irrepresentável, o indizível, a realidade inelutável”⁹, encontra-se a utilização dos pronomes que referenciam pontos de fuga ou de problematização. Incapaz de verbalizar “mãe”, Rui, ao reviver o acontecimento traumático da sua perda, opta por pronomes pessoais ou demonstrativos e construções perifrásticas ao referir-se a ela, o que indicia rejeição, ressentimento, sentimento de luto e distanciamento. Uma das questões inerentes à estética da modernidade consiste no desejo e na (im)possibilidade da fala, o que traduz, no viés freudiano, citado por Didi-Huberman, a “disjunção entre o afeto e a sua representação”¹⁰. E, no momento em que se ressentia da ausência e do carinho do pai, o menino, imobilizado pela emoção e pelo sofrimento, cessa de falar, pois não “tinha nada para dizer” ou “não sabia como dizer” (JORGE, 2008, p. 83). Minimiza-se existencialmente, sente-se “nada” e “ninguém, perante o mundo” (JORGE, 2008, p. 81), e, ao ser sacudido pelo pai, não tem a sensação de ser um sujeito, e sim, um objeto — um “tapete com pó” (JORGE, 2008, p. 83). Torna-se incapaz de reconhecer a emoção que o atinge e de representá-la ou reconhecê-la. No entanto, logo após a sentença proferida pelo pai e o seu julgamento de valor em relação à mulher que o abandonara (“Ao menos chora, chora, filho daquela grande puta, chora”- JORGE, 2008, p. 83), o menino passa a gritar, a soltar “guinchos” e a gemer “como se estivesse a chorar” (JORGE, 2008, p.84) para que a justiça, na ótica do pai, se estabelecesse. O narrador-personagem passa, assim, a ser testemunho da infâmia (entendendo-se o termo no sentido de “negação da fama” ou do “direito à memória”) imputada à mãe. No entanto, “a infâmia, ao ser posta de parte (isto é reprimida), passa a constituir aquilo que é sempre ocultamente lembrado” (BUESCU, 2009, p. 53)¹¹. E, por isso, o menino buscará, nas viagens com o pai músico, decifrar o “rosto da orgia” até o momento em que encontra a mãe e o corporifica, preenchendo o vazio da abstração. Antes, porém, em decorrência da desestabilização familiar, passa da vivência sensível (o sofrimento, o *pathos*, a mudez) para a inteligível (o agir como o pai esperaria, o choro). Como nos ensina Didi-Huberman, ao proceder à descrição psicológica ou fenomenológica da emoção:

9 A esse respeito ver *Estéticas da Crueldade*. Org. Ângela Maria Dias e Paula Glenadel. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

10 DIDI-HUBERMAN, *Que emoção! Que emoção?* Trad. Cecília Cescato. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 28. (Col. Fábula).

11 BUESCU, Helena Carvalhão. Desordem, Testemunho: *O Vale da Paixão*. In: _____ et alii. *Para um leitor ignorado*. Ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge. Org. Ana Paula Ferreira. Lisboa: Texto Editora Lda. 2009. p. 49.

A emoção é um “movimento para fora de si”; ao mesmo tempo “em mim” (mas sendo algo tão profundo que foge à razão) e “fora de mim” (sendo algo que me atravessa completamente, para, depois, se perder de novo. É um movimento afetivo que nos “possui”, mas que nós não possuímos por inteiro, uma vez que ele é em grande parte desconhecido de nós. (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 28)

As estratégias discursivas, inerentes à modernidade, presentes em “Perfume” podem levar o leitor aos seguintes questionamentos: Como o texto narrativo revela os espaços distópicos de um espaço urbano desencantado? Como é possível detectar a noção de limite, inerente à personagem, e a sua impossibilidade de expressar diretamente a verdade? E, segundo Lídia Jorge, “Se só temos a fala para dizermos quem somos, porque é que não nos ouvimos enquanto a fala é possível?” (JORGE, 2009, p. 43). No conto em análise, nota-se que o filho da personagem, considerada infame, e que assume a enunciação discursiva em primeira pessoa, relata o vivido e dá testemunho do passado no presente do relato. Convém lembrar que

“Dar testemunho” implica que, enquanto *ato de linguagem*, quem fala tem de assumir o que diz não apenas como memória, mas também como reativação do experimentado. Trata-se, então, não apenas de relatar algo, mas de relatar algo que volta a ocorrer como fenômeno de linguagem, depois de ter ocorrido como fenômeno do vivido. (BUESCU, 2009, p. 56 - 57, grifo da autora)

Dessa forma, o perfume a ser descoberto e que impregnava as roupas do pai inscreve (ou escreve), através de um “testemunho”, a história da mãe, assinalada pelas fotografias viradas para a parede pela babá, a fim de apagar a sua presença na casa; pela revista em que aparecia acompanhada por um sujeito “orangotango”; pelos ruídos do sapato de salto alto e das malas com rodinhas que passaram pelo hall a caminho do elevador. Tais objetos, capazes de “cartografar as marcas, rastros ou vestígios de uma vida infame”, “daquilo que o sujeito foi, e, de certo modo ainda é”, articulam, uma “infra-linguagem”, são “étranges poèmes”, na acepção de Foucault.¹² Assim, a reaparição da mãe, no presente do relato, “é devedora, retoricamente, da estratégia da sinédoque, da parte pelo todo”. Tais objetos refletem a “micro-desordem”¹³ que

12 A esse respeito ver FOUCAULT, Michel, “La Vie des Hommes Infâmes” (1977), in *Dits et Écrits 1954-1988*, vol.3, Daniel Defert e François Ewald (orgs.), Paris, Éditions Gallimard, 1944, pp. 237 – 253 *apud* BUESCU, Helena Carvalhão. Considerações a respeito de *O vale da paixão*, romance de autoria da Lídia Jorge. Tais objetos, associados ao regresso do sujeito de vida infame, através da memória do narrador-personagem, compõem uma espécie de alfabeto não articulado, uma infra-linguagem, que não deixa de ser igualmente física e legível. In: *Para um leitor ignorado*. Org. Ana Paula Ferreira, Lisboa: Texto Editora, 2009, p. 67-68.

13 Helena C. Buescu, ao referir-se às relações internas que (des)estruturam as formas de convivência entre os membros da família, em *O vale da paixão* (romance de Lídia Jorge, publicado em 1998), utiliza-se do termo “micro-desordens” apropriado de FARGE, Arlette, “Histoire, Événement, Parole”, *Socio-Anthropologie*, 2, 1997 *apud* FERREIRA, Ana Paula (Org.) *Para um leitor ignorado*: ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge, p. 51-52. “Micro-desordens”, portanto, remetem a desestabilizações ou a cotidianos desordenados, acontecimentos que, uma vez instalados, não têm regresso possível. De modo geral, contrários às normas sociais ou morais inflexíveis inerentes ao micro-poder.

afeta o mundo, a interrogação sobre a própria identidade da personagem feminina transgressora e “sobre as narrativas que sobre ela se tecem”. (BUESCU, 2009, p.62). Tais objetos, portanto, são traços contra o esquecimento e permanecem indelévels na interioridade do narrador-personagem. No momento em que a mãe saiu de casa para exercer o livre arbítrio ou ter uma existência desvinculada da ordem familiar constituída, o pai traído não permitiu que ela se aproximasse do filho, mas, paradoxalmente, após estrear no “*Théâtre Poème*” (nome bastante significativo, uma vez que reflete o encontro “poético” entre os amantes), em Bruxelas, e ser ovacionado pelo público, revela a permanência do seu relacionamento clandestino com ela. E, nessa ocasião, induz o filho a ultrapassar a porta (lugar de passagem entre dois estados, entre dois mundos — o conhecido e o desconhecido —, entre a luz e as trevas), e a descortinar um vulto imóvel na semi-obscuridade até vislumbrá-lo por completo. E, diante do olhar expectante do menino, a abstração adquire uma forma: “ela se moveu, acordou da penumbra e apareceu inteira, recortada na parede do quarto” (JORGE, 2008, p. 98). “O rosto da orgia” (JORGE, 2008, p. 96) a ser descoberto e decifrado — imagem, sobrevivente e fantasmática, retida na memória do menino — ganha um corpo. E o corpo recortado na sombra se ilumina. O próprio espaço ficcional já indiciara o acontecimento e a dimensão da *mise en scène* do feminino, ao afirmar que “A imprecisão é uma espécie de penumbra onde os vultos que importam ganham a sua merecida luz, com o correr do tempo” (JORGE, 2008, p.73). Tal experiência existencial e poético-visual implica a perda da inocência; o que estava oculto ou interdito desvela-se e o menino descobre que “o halo dum perfume que se evolava” tinha o “rosto da orgia” (JORGE, 2008, p. 96). Por isso, o adulto que, em criança, testemunhara a cena do encontro do pai com a mãe infame e corporificara a abstração, suspende o desenvolvimento do relato. O texto se recusa a fazer sentido, a concluir, de acordo com a recepção e a expectativa do leitor. E o leitor questiona-se: A figura materna, até então fragmentada, tornar-se-á fulgurante e aurática?¹⁴ A imagem da mãe se revestirá de uma aura, na acepção benjaminiana? A imagem que se apresenta poderá ser considerada uma fantasia especial de espaço e tempo, aparição única (*einmalige*) de algo distante, por mais próximo que esteja? O nó ou enigma a ser decifrado pelo “destinatário ignorado” instaura-se no espaço ficcional: afinal, a imagem da mãe continuará inacessível? Transitará do abjecto (o ser infame e distante, “aquela grande puta” — JORGE, 2008, p. 83) ao sublime (o ser que reaparece e se reveste de uma ressignificação aurática)? O encontrar a mãe significa mantê-la ao lado dele ou não, uma vez que “ver é perder”, na acepção de Didi-Huberman?¹⁵ Talvez esta seja a hipótese mais provável, pois, como nos disse Lídia

14 Convém lembrar o conceito de “aura”, proposto por Walter Benjamin, apresentado em “A Obra de Arte na Época da Sua Reprodutibilidade Técnica”, escrito datado de 1935: O caráter único da obra de arte que, por mais próxima que esteja, é considerado “algo distanciado” e, uma vez reproduzida tecnicamente, torna-se destruída ou arruinada. Tal processo de dessacralização levou-nos a relacioná-lo com a figura feminina fantasmática ou “aurática” do conto — fantasia especial de espaço e tempo.

15 Ver a esse respeito, em *O que vemos, o que nos olha*, de Georges Didi-Huberman (Prefácio Stéphane Houchet. Trad. Paulo Neves. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2010), as reflexões sobre a “inelutável modalidade do visível”, referentes ao *Ulisses* de Joyce: “Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo modo, nos constitui” (Op. cit., p.31).

Jorge, “a epifania só aparece de forma mitigada, por instantes” (JORGE, 2009, p. 338). Logo, o desejo de completude não se efetiva. Estariam tais conjecturas relacionadas à questão ontológica, de raiz pessoana, capaz de “declinar até ao infinito não só a impossibilidade de definir, como a própria impossibilidade de ser?” (JORGE, 2009, p. 40), como aponta uma das afirmações de Lídia Jorge a respeito da gênese da sua escrita? Em um determinado trecho, ao referir-se à noite da densa e inusitada nevada, em Bruxelas, que assinalou o encontro do pai com a mãe, o narrador-personagem revela o desejo de manter a imprecisão do fato situado no passado e transfigurado, miticamente, no presente: “Se agora mesmo eu quisesse precisar o ano e o mês, eu poderia precisar. Mas não vale a pena. Para quê precisar aquilo que deve permanecer fora do tempo e do lugar?” (JORGE, 2008, p. 91).

Partindo do princípio de que “a escrita resulta num campo de questionamento e não de demonstração” (JORGE, 2009, p. 338), como afirma a própria autora, observemos o final do relato memorialístico e confessional, narcísico e melancólico, passível de suscitar uma pergunta inicial e seus possíveis desdobramentos: É possível dar corpo a um passado retido na memória? Até que ponto o passado residual, mantido na interioridade do sujeito, precisará ser reconstruído ou destruído no presente? Como ele, imbuído de corpos “fantasmáticos” e “ilimitados”, inerentes ao seu imaginário, se situará no mundo? Haverá ou não possibilidade de renascimento ou redenção para aquele que está envolvido na aventura? Talvez apenas reste ao sujeito que se vê refletido no espelho do tempo¹⁶, no momento crítico de uma perda irreparável, preencher esse vazio através do relato que busca exorcizar o trauma, romper o silêncio e revelar a sua condição dissonante em relação à música do mundo... É uma pergunta sem resposta (segundo a própria autora, recorrente em sua ficção) se insinua: “Se só temos a fala para dizermos quem somos, porque é que não nos ouvimos enquanto a fala é possível?” (JORGE, 2009, p. 43). Quem sabe se isso tivesse acontecido (o momento exato para a conscientização e verbalização do trauma e do sofrimento), a cartografia existencial do narrador-personagem teria sido outra? Quem sabe a imagem da mãe, simultaneamente memória e desejo, não precisasse ser recuperada, durante a noite, no *lobby* do hotel, através de uma imaginação dilacerada, marcada pela falta e, paradoxalmente, pelo excesso de presença? É exatamente o que ocorreu — o destino das imagens como marca, inscrição e testemunho¹⁷ — e, não o que poderia ter ocorrido, que nos fascina na ficção de Lídia Jorge. É exatamente a relação entre o visível e o dizível que sustenta o comovente e irrepresentável relato do conto “Perfume”, que nos seduz e mantém em suspensão o nosso questionamento: É possível ou não dar corpo a um passado, na arte e na narrativa do século XXI? Acreditamos que sim, a partir do momento em que acompanhamos os “actos passionais que habitam os seres humanos e se revelam em todo o seu esplendor” (JORGE, 2009, p. 37).

16 Ver as reflexões de Starobinsky em *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Prefácio de Ives Bonnefoy. Trad. Samuel Titan Jr. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2014. (Coleção Fábula).

17 SELIGMAN, Márcio. Orelha de *O destino das imagens*, de Jacques Rancière. Trad. Mônica Costa Netto. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (Coleção ArteFíssil).

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BUESCU, Helena Carvalhão. Desordem, Testemunho: *O Vale da Paixão*. In: **Para um leitor ignorado. Ensaios sobre O Vale da Paixão e outras ficções de Lídia Jorge**. Organização Ana Paula Ferreira. Lisboa: Texto Editores, Lda., 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. Prefácio de Stéphane Huchet. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010. (Col. TRANS).

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Revisão Consuelo Tomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. (Coleção Arte Físsil).

_____. **Que emoção! Que emoção?** Tradução Cecília Cescato. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2016. (Coleção Fábula).

GOMES, Renato Cordeiro. Narrativa e paroxismo: Será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar crueldade? In: **Estéticas da crueldade**. Organização Ângela Maria Dias e Paula Glenadel. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004. p.143-154.

JORGE, Lídia. **Praça de Londres**. Cinco contos situados. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2008.

_____. Para um destinatário ignorado. In: **Para um leitor ignorado**. Ensaios sobre *O Vale da Paixão* e outras ficções de Lídia Jorge. Organização Ana Paula Ferreira. Lisboa: Texto Editores, Lda., 2009. p. 33-48.

KOTHE, Flávio René. **Benjamin & Adorno: Confrontos**. São Paulo: Editora Ática, 1978. (Ensaio, 46).

LOURENÇO, Eduardo. Melancolia e saudade. In: **Mitologia da saudade seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução Mônica Costa Netto. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (Coleção ArteFíssil).

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

STAROBINSKY, Jean. **A melancolia diante do espelho. Três leituras de Baudelaire**. Prefácio de Ives Bonnefoy. Tradução de Samuel Titan Jr. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2014 (Coleção Fábula).

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências**. Organização Leopoldo Waizbort. Tradução Lenin Bicudo Bárbara. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.