

## SEM A CERTEZA DA CASA – MORADA E DISCURSO EM LÍDIA JORGE

### NO CERTAINTY OF A HOME – HOUSEHOLD AND SPEECH IN LÍDIA JORGE

*Letícia Nery*

*Universidade Federal do Rio de Janeiro/ FAPERJ*

*orcid.org/0000-0003-1870-368X*

*leticianerytomei@letras.ufrj.br*



#### RESUMO

A casa é *nosso canto do mundo*, *nosso primeiro universo*, escreveu Bachelard (1993, p. 24). “Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano” (Bachelard, 1993, p. 26). Na literatura, os diversos sentidos de *casa* foram explorados em diferentes níveis, estabelecendo relações profundas com seu interior, mas também com o exterior. As metáforas como lugar físico e como lugar em que se abriga a estrutura familiar estão presentes na literatura portuguesa que problematiza acerca do período salazarista e, refletindo, com isso, sobre uma herança patriarcal do país. Não à toa, como apontou Jorge Fernandes da Silveira, “[a] casa é cenário das questões-chave, ainda hoje, para a relação dos portugueses com a sua própria história, consigo mesmos” (1999, p. 15). Para nos aproximarmos dessas questões-chave, propomos realizar um exercício de diálogo com o texto de Mônica Figueiredo “A segunda morada: *Vale da paixão*, de Lídia Jorge”, que faz parte do livro *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Seguindo os passos da autora, busca-se colocar em comparação o romance de Lídia Jorge, *A manta do soldado*, com um conto da mesma escritora, “Marido”, publicados, respectivamente, em 1998 e 1997. Mobilizamos ainda algo que se compreende aqui como um modelo para a casa portuguesa erguida sob os valores salazaristas, ideia que tão bem se apresenta no fado “Uma casa portuguesa”, conhecido na voz de Amália Rodrigues.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lídia Jorge; discurso; casa; linguagem.

#### ABSTRACT

The house is *our corner of the world*, *our first universe*, as written by Bachelard (1993, p. 24). “It keeps man going through the storms of the sky and the storms of life. It is body and soul. It is the

first world of the human being” (Bachelard, 1993, p. 26). In literature, the various meanings of home have been explored at different levels, establishing deep relationships with both its interior and exterior. The metaphors of home as a physical place and as a place where the family structure is housed are present in Portuguese literature, which problematises the Salazarist period and thus reflects on the country’s patriarchal heritage. No wonder, as Jorge Fernandes da Silveira pointed out, “[the] house is the setting for key issues, even today, for the relationship of the Portuguese with their own history, with themselves” (1999, p. 15). In order to get closer to these key issues, we propose a dialogue exercise with Mônica Figueiredo’s “A segunda morada: Vale da paixão, by Lília Jorge”, which is part of the book *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Following in the author’s footsteps, we seek to compare Lília Jorge’s novel, *A manta do soldado*, with a short story by the same writer, “Marido”, published in 1998 and 1997 respectively. We also try to mobilise something that is understood here as a model for the Portuguese house built under Salazarist values, an idea that is so well presented in the fado “Uma casa portuguesa”, known in the voice of Amália Rodrigues.

**KEY WORDS:** Lília Jorge; speech; house; language.

*Tentam falar bem claro  
no silêncio  
com sua voz de telhas inclinadas  
(Luiza Neto Jorge)*

## Introdução

A casa é *nosso canto do mundo*, *nosso primeiro universo*, escreveu Bachelard (1993, p. 24). “Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano” (Bachelard, 1993, p. 26). Na literatura, os diversos sentidos de *casa* foram explorados em diferentes níveis, estabelecendo relações profundas com seu interior, mas também com o exterior. As metáforas da casa como lugar físico e como lugar em que se abriga a estrutura familiar estão largamente presentes na literatura portuguesa que põe em questão a dinâmica do período salazarista, refletindo, por esse viés, sobre a herança patriarcal do país. Não à toa, como apontou Jorge Fernandes da Silveira, “[a] casa é cenário das questões-chave, ainda hoje, para a relação dos portugueses com a sua própria história, consigo mesmos” (1999, p. 15).

Para nos aproximarmos dessas questões-chave, propomos realizar um exercício de diálogo com o texto de Mônica Figueiredo “A segunda morada: *Vale da paixão*, de Lídia Jorge”<sup>1</sup>, que faz parte do livro *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*<sup>2</sup>. Na obra, Figueiredo analisa quatro narrativas da ficção portuguesa – *O primo Basílio*, *Pedro e Paula*, *A manta do soldado* e *Ensaio sobre a cegueira* – a fim de compreender de que maneira o espaço é construído pela literatura, considerando não só a dimensão física, mas também a própria construção de um espaço imagístico e literário. Seguindo os passos da autora, busca-se colocar em comparação o romance de Lídia Jorge, *A manta do soldado*, com um conto da mesma escritora, “Marido”, publicados, respectivamente, em 1998 e 1997. Para a análise do aspecto discursivo do conto recorreremos ao artigo *Lídia Jorge: a trapaça no feminino* (Figueiredo, 2017), que enriquece nossa reflexão ao descrever de que modo a personagem principal interfere decisivamente na narrativa. Procuramos mobilizar ainda algo que se compreende aqui como um modelo para a casa portuguesa erguida sob a égide dos valores salazaristas, ideia que se apresenta no fado “Uma casa portuguesa”<sup>3</sup>, tão bem conhecido na voz de Amália Rodrigues.

Estabelecer uma relação entre as duas narrativas (e, mais adiante, a canção) permite tocar não apenas no tema da casa – considerando esse espaço como imagem fundamental nas obras –, como também possibilita uma reflexão sobre o próprio discurso. Para além disso, o feminino e o contexto histórico de Portugal – em especial, o período da ditadura salazarista e a herança patriarcal pós-Estado Novo – serão também pontos centrais desta reflexão. Nesse sentido, podemos considerar “Marido” e *A manta do soldado*, a partir do que refere Monica Figueiredo, como uma “inultrapassável presença de corpos femininos em luta contra o desabrigo”, uma vez que,

[v]itoriosas ou não, estas mulheres desejaram garantir para si um *lugar de morar* através da aquisição de uma linguagem que lhes fosse própria e que lhes pudesse garantir uma existência plenamente abrigada nos corpos, nas casas e nas cidades a que estavam circunscritas (Figueiredo, 2011, p. 18).

Esses dois textos de Lídia Jorge revelam pontos de contato entre si ao trazerem a imagem da casa como representação seja da opressão política do regime salazarista,

<sup>1</sup> Observe-se que o título da edição portuguesa do livro, *Vale da paixão*, é diferente da edição brasileira, *A manta do soldado*, com a qual estamos trabalhando, o que nos convida a dar maior ênfase a determinados aspectos da obra.

<sup>2</sup> O livro é produto da tese de doutorado de Mônica Figueiredo, defendida em 2002, na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>3</sup> Música de Artur Fonseca e versos de Reinaldo Ferreira e Vasco Matos Sequeira, lançada em 1953 e tornado sucesso na voz de Amália Rodrigues.

seja da ordem familiar patriarcal que funciona como sua matriz e seu reflexo, o que inclui não apenas o lugar concreto da casa, mas também as relações familiares que nela se constroem. Através do microcosmo da casa – tema e imagem – encontramos um trabalho literário que pretende estabelecer uma relação significativa entre ela e a história portuguesa. Por esse viés, é possível considerar de que forma os discursos do texto – suas vozes narrativas – estão submetidos a repressões e opressões políticas diversas.

Uma certa instabilidade do discurso e da imagem da casa que aparece nessas duas obras nos leva a tentar “ouvir a fala gaguejante, o rumor sussurrado e a voz do silêncio” (Figueiredo, 2011, p. 13) que ressoa nos textos<sup>4</sup>. Apesar dessa instabilidade, contudo, as duas narrativas “(...) conseguem inscrever, através de uma linguagem que se quer estética, um *significado* para o tempo histórico a que estão referencialmente ligadas” (*idem*, p. 19). E, justamente por isso, elas “(...) foram capazes de oferecer abrigo àqueles que ousaram desejar, mesmo quando não era possível, nem crível, qualquer desejo. Estes discursos ficcionais são a moradia de percursos desejantes” (*idem*, p. 20).

Em sua reflexão, Figueiredo propõe “buscar na linguagem uma nova morada”, uma chave de leitura sólida, capaz de iluminar outras narrativas, para além daquelas que são examinadas em *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Aqui, tentaremos percorrer o caminho aberto pela autora ao trazer “Marido” para um diálogo com *A manta do soldado*, ora fazendo convergir alguns aspectos, ora marcando diferenças e distanciamentos.

### As obras e as casas incertas

O conto “Marido”, de Lúcia Jorge, narra a história da porteira de um prédio, Lúcia, uma protagonista acuada diante de um marido bêbado e violento, um exemplo típico do feminino retratado de forma submissa e amedrontada a que o entrelace do cântico religioso da Salve Rainha, que atravessa todo o conto, oferece a configuração estrutural e semântica mais acabada. Lúcia reza constantemente pelo seu bem e pelo bem de seu marido, que trabalha o dia inteiro numa oficina e, antes de voltar à casa, “(...) prefere passar por sítios que a porteira nem nomeia, e sair de lá com os olhos cheios de brilho do vidro” (JORGE, 2014, p. 11). Ao chegar alcoolizado, faz barulho, grita o nome da mulher – “Lúcia! Ó Lúcia!” –, enquanto ela se esconde entre as gaiolas dos pombos de sua varanda.

<sup>4</sup> Quase como se estivéssemos diante de uma *vida sussurrada na folhagem* subitamente quebrada, para evocar brevemente o poema “A casa” de Sophia de Mello Breyner Andresen, publicado em *Dual* (1972).

Quando outros moradores do prédio – o advogado, o médico, a assistente social – oferecem ajuda, Lúcia se ofende e decide mostrar a todos como estão errados em querer auxiliá-la, até porque – e o narrador nos dá a sua voz em discurso indireto livre –,

Que importava então que voltasse com os olhos mais luzidios, e que, de vez em quando, a chamasse daquele jeito, estendendo o seu nome de Lúcia com um brado, perseguindo-a? Era só aquele instante em que gritava na sala da televisão, e enquanto a procurava pela varanda, ao todo uns quinze minutos de sobressalto. Depois, ele entrava em casa e, com as pernas abertas, caía no chão, perdia a rigidez das pernas e dormia, no meio da casa para onde ele voltava (*idem*, p. 14).

Uma noite, entretanto, Lúcia, ao invés de esconder-se quando o marido chega, recebe-o na porta, tira seus sapatos, esfrega suas mãos, massageia suas pernas. O marido, em silêncio e surpreso com a recepção calorosa, é levado para o quarto, onde Lúcia deixou uma vela e um isqueiro para acendê-la. Sempre sem dizer nada, o marido acende a vela e atea fogo na camisola de *nylon* de Lúcia, que, silenciosa e inutilmente, tenta apagar o fogo, enquanto desce correndo as escadas do prédio. Lúcia morre diante da porta do advogado do quinto andar, das testemunhas, da lei – “(...) sem ruído, sem sirene, sem apito, sem camisa, sem cabelo, sem pele, *post hoc exilium, ostende*” (*idem*, p. 17).

A casa, o apartamento no último andar, é uma região “periférica”. É o apartamento de menor valor social – evidentemente: é nele que mora uma porteira. Lúcia não pode rezar alto,

[s]ó mexe os lábios – Regina, misericordiae. No nono andar há um recém-nascido com cólicas, no oitavo, um ancião que acabou de ser operado, gente querendo absoluto silêncio quando chegam as dez da noite. 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. (*idem*, p. 12)

O prédio, pequeno universo composto por moradores identificados por suas funções sociais, é uma espécie de metonímia da cidade, com sua hierarquia expressa no uso do espaço, no direito à voz e à circulação, na exigência do silêncio. A porteira está afastada de todos pela altura dos andares, mas também pela sua posição na sociedade – ocupando, neste edifício ao mesmo tempo concreto e simbólico, uma posição física e socialmente periférica. No ponto mais alto do prédio, Lúcia é aquilo que a cidade não quer ver. Ela não

é vista ou ouvida por eles, não os pode perturbar, a não ser quando o marido, rompendo as normas tácitas que regulam as relações ali estabelecidas, grita seu nome pelas escadas. A partir desse momento, movidos pela emergência dessa “desordem”, os moradores se oferecem para ajudar Lúcia. O gesto de auxílio, entretanto, é recebido de modo diferente: “Aí a porteira entendeu que se haviam congregado todos contra o seu homem e perdeu a doçura, nesse dia mesmo” (*idem*, p. 13).

A raiva diante da atitude dos outros moradores – que, de fato, não parecem querer apenas se solidarizar com Lúcia, mas assegurar a harmonia comum do prédio – mostra a protagonista numa posição muito particular de opressão de gênero e de classe. O duplo marcador social – mulher e trabalhadora – evidencia-se no lugar subalterno que a porteira ocupa não apenas em relação às figuras masculinas, mas também à personagem da assistente social, mulher como ela, mas representante de uma emancipação e de um modo de pensar entendidos por Lúcia quase como um insulto.

É interessante observar que não há, no conto, uma temporalidade determinada<sup>5</sup>. “Marido”, apesar de oferecer um clima de tensão semelhante à intimidação e silenciamento sofridos pelas mulheres antes e depois da ditadura, não aponta para referências diretas ao Estado Novo. Portanto, é possível pensar em uma contemporaneidade imprecisa, o que implica considerar uma dinâmica de opressão que não é necessariamente o salazarismo enquanto momento histórico, mas que dele recebe a herança patriarcal. No conto, embora todas as mulheres pudessem ainda estar sujeitas a essa mesma ordem, algumas, como a assistente social, já desfrutam de liberdade, têm profissões reconhecidas, ascendem socialmente, embora esse não seja o caso de Lúcia. A história da porteira nos faz pensar na permanência da opressão, de certa forma, como um salazarismo para além de Salazar.

Assim, se a personagem é uma mulher em que os valores patriarcais estão fortemente introjetados, seu marido, de forma complementar, representa a figura opressora, que parece metaforizar uma ordem enviesada, criada pela repressão e pelo medo. A casa não é dela, e sim do marido, que tem a posse do espaço e não permite que Lúcia jamais se sinta plenamente à vontade. Não por acaso, vemos a porteira tantas vezes acossada em um lugar do pequeno apartamento que lhe parece natural: o pombal da varanda, onde os pássaros, com medo, ainda que tão perto do céu, não conseguem voar<sup>6</sup>.

Lúcia se sente acuada pelo seu mundo doméstico e, também, é igualmente ameaçada pelo universo exterior ao da casa. Seus vizinhos – discursivamente construídos

<sup>5</sup> Lúcia Jorge retoma o tema da ditadura do Estado Novo em *Os memoráveis*, publicado em 2014.

<sup>6</sup> A imagem dos pássaros, aliás, se fará presente em *A manta do soldado*, de forma bastante distinta, como símbolo da liberdade.

como forças emblemáticas de uma sociedade burguesa moderna, através de suas profissões liberais – representam, para ela, uma ameaça à estrutura conservadora e violenta da qual não consegue fugir. O clima de tensão se coloca assim tanto internamente, quanto externamente, o que faz de Lúcia duplamente prisioneira da casa, mas também – e, talvez, principalmente – de uma ordem social superior contra a qual não tem como reagir.

Já o romance, *A manta do soldado*, narra a saga familiar dos Dias, uma família de proprietários de terra do interior do Algarve, da cidade imaginária de Valmares. A trama se desenrola a partir de uma visita do personagem de Walter Dias à sua sobrinha – aquela que viria a tornar-se a narradora do livro – que se descobre adiante como filha biológica dessa figura desconhecida. A narradora percorre a história da família e da casa, buscando compreender suas relações clandestinas e entender-se como membro desse núcleo em que fora inserida como filha bastarda, condição original de sua posição periférica. Essa história de bastardia é revisitada a partir da sua relação com o pai, com o qual constrói vínculos profundos a partir da memória.

A casa de Valmares, onde mora a família Dias, é assim descrita por Figueiredo:

Se o Portugal salazarista era um país *bloqueado*, a casa da família Dias era um lugar sitiado, a sede uma “empresa familiar, concebida poupadamente, à semelhança dum severo estado” (VP, p. 24), de onde só se desejava mesmo a evasão. (...) O papel de ditador da casa senhorial, da casa que não é rica mas que se funda na autoridade castradora de um senhor poderoso, é mais que uma ocasional referência à estrutura política do Estado português. É simetricamente, especularmente a sua reprodução na célula mais reduzida da estrutura social – a família. Ler o pai-patrão como espelhamento do pai-ditador, ler Francisco Dias como metáfora de Salazar, parece longe de ser uma alusão inócua: acreditava na casa como “empresa sólida”, dirigia-a “à semelhança de um estado”, era uma espécie de “governador poupado” cujos “ouvidos” estavam “por toda a parte” (2011, p. 185)

Essa rígida hierarquia familiar acarreta uma forma de “existência submissa”, tanto para a ninhada dócil de animais que são os filhos de Francisco Dias (da qual Walter Dias, o filho mais novo, por vontade própria escapará), quanto para os netos e, especialmente, para a neta narradora. Francisco Dias, como imagem clara de uma forma de ditador, se coloca inexoravelmente no comando da casa – e daí não parecer estranho que a narrativa transcorra entre os anos de 1930 e 1980, abrangendo toda a extensão do período da di-

tadura em Portugal. O pai de todos é o representante principal do autoritarismo na casa construída pelo romance.

A própria arquitetura da casa e o espaço geográfico onde ela se situa reforçam os laços pautados na opressão:

A casa de Valmares é um lugar que aprisiona. Longe dos caminhos de ferro e das rotas aéreas, ela também se encontra “distante do atlântico” – da passagem marítima só guarda “o salitre da poeira das ondas” (VP, p. 9) –, estando apartada de qualquer rota propícia à fuga. Construída sobre uma “terra quente e árida, parente do deserto” (VP, p. 10), esta “casa salitrosa” (VP, p. 43), rodeada por “climas áridos” (VP, 62), constitui-se mesmo como a “sede esboroada [de um] império”. Um “império de pedras” (VP, p. 109-110), como foi chamada pela filha de Walter que, através do discurso, inscreveu o seu ódio por uma casa que só depois de *atingida* poderá se tornar o abrigo de sua escolha. (Figueiredo, 2011, p. 183)

Contra esse espaço inóspito, o homem luta pela sua liberdade. É o caso de Walter, por exemplo, que se transforma num *trotamundos* – deixando a casa para entrar na guerra e, depois, indo morar em diversos países. Essa tendência para a liberdade em Walter já se mostrava na sua infância quando, nos “diligentes anos trinta” (Jorge, 2003, p. 60), ele, ainda garoto, desenhava “(...) animais em movimento, principalmente pássaros” (*idem*, 2003, p. 60-61). Era o que contava Francisco Dias, com raiva do filho mais novo.

A imagem do pássaro, aqui, está diretamente ligada ao seu sentido de liberdade: a ave capaz de voar para longe do ninho. Coloca-se, então, em oposição aos pássaros de Lúcia, engaiolados, acuados na varanda de um apartamento. Walter é o pássaro livre, é um herói narcisista, que não aceita resignar-se ao pai, mas também não se coloca política e ideologicamente a favor de seus familiares<sup>7</sup>. Sua liberdade lhe basta. Já para a filha de Walter, narradora do romance, a liberdade será alcançada através de um procedimento diferente: a escrita, que irá garantir-lhe a libertação como pessoa e a posição de proprietária da casa de Valmares.

<sup>7</sup> Importante ressaltar que, com o termo narcisista, queremos destacar a indiferença quanto ao destino daqueles que o cercam, a falta de empatia de Walter. Ele não confronta diretamente Francisco Dias, a representação da figura ditatorial, mas rebela-se e decide fugir da casa opressora – o regime. Sua saída é alistar-se na Segunda Guerra Mundial, longe, portanto, da casa, da família e, conseqüentemente, da ditadura portuguesa. Essa decisão, contudo, nada tem de consciência coletiva, sendo sim, uma saída puramente individual.

## A casa portuguesa – com certeza

O apartamento de Lúcia e a casa de Valmares, cada uma, a seu modo, palco de opressão e violência, parecem se colocar em posições diametralmente opostas ao que ouvimos na voz certa e alegre de Amália Rodrigues em *Uma casa portuguesa*, cujos versos expressam a visão atenuada de um Portugal autêntico, simples e feliz, dissimulação da brutalidade do regime que as casas de Lídia Jorge, em sua aspereza, desmascaram. No fado, chama atenção, especialmente, a seguinte estrofe:

Quatro paredes caiadas  
Um cheirinho à alecrim  
Um cacho de uvas doiradas  
Duas rosas num jardim  
Um São José de azulejo  
Mais o Sol da primavera  
Uma promessa de beijos  
Dois braços à minha espera  
É uma casa portuguesa com certeza

Lar que pretende se mostrar como humilde e franco, a casa portuguesa cantada por Amália, terceiro elemento mobilizado para esse exercício, representa a construção idealizada da casa portuguesa que já desde o século XIX se estabelecia como um modelo romântico nacionalista, o que será reforçado no século XX com a publicação de *A casa portuguesa*, de Raul Lino, em 1929. Uma casa pouco ostensiva, cujo “(...) aspecto digno ou nobre [seriam] obtidos pelas simples proporções e não pelo aumento mais ou menos exagerado das dimensões” (Lino, 1929, p. 9-10). Moralmente, os valores humanos que a casa comportava deveriam também estar de acordo com os preceitos arquitetônicos propostos. A pequena casa de paredes brancas fixada no imaginário português pela propaganda salazarista reitera os preceitos de um país

(...) essencial e incontornavelmente pobre devido ao seu destino rural, no qual, como dizia António Ferro<sup>8</sup>, “a ausência de ambições doentias” e disruptoras de promoção social, a conformidade de cada um com o seu destino, o ser pobre mas honrado, pautava o supremo desiderato salazarista do “viver habitualmente”, paradigma da felicidade possível. E portanto, para usar uma expressão

<sup>8</sup> António Joaquim Tavares Ferro (1895-1956) foi chefe do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). Como indica Orlando Raimundo, em *António Ferro: inventor do salazarismo*, ele foi, “[n]o controle do aparelho de propaganda, (...) o leme, a proa e o mastro da nau salazarista” (2015, s.p.).

do próprio chefe do governo “uma vocação de pobreza” (Rosas, 2001, p. 1035).

Basta “pouco pouquinho para alegrar/ uma existência singela”: o salazarismo apropriou-se dos ideais de modéstia e simplicidade, exercendo uma domesticação, no duplo sentido do que é doméstico, caseiro e íntimo, mas também do que é submisso e controlado. Salazar firma os valores que

[s]ignificavam uma moral de (re)educação, de regeneração colectiva e individual, da qual resultaria, pela acção do estado nos vários níveis das sociabilidades públicas e privadas, o moldar desse especial «homem novo» do salazarismo, capaz de interpretar e cumprir a alma e o destino ontológico da Nação que o antecedia e se lhe sobrepunha, vinculando-lhe atitudes, pensamentos e modos de vida, redefinindo e subordinando o particular ao império do «interesse nacional». Não só, nem principalmente, como sujeição do individual ao colectivo, mas como padronização tendencial dos espíritos e dos «modos de estar» de acordo com os «valores portugueses» de sempre que o regime definia, representava e tinha como missão fazer aplicar (Rosas, 2001, p. 1037)

Um ser renovado, obediente, ordeiro, modesto, dócil à tutela do estado e temente a Deus emerge desse discurso ideológico, que se constituiu, como coloca Rosas, em “(...) um duplo guia para a acção: uma orientação para a política em geral, mas, de forma muito particular, uma espécie de catecismo para o «resgate das almas», levado à prática por organismos de propaganda e inculcação ideológica expressamente criados para esse efeito” (2001, p. 1037). Para isso, a propaganda exerce um papel fundamental:

O [Secretariado de Propaganda Nacional] vai constituir-se, assim, como o espaço por excelência da «*mise en scène*» da política e da ideologia do regime, da sua estetização e divulgação massiva, através de um impressionante e tentacular aparelho de agitação que, em poucos anos, actuava sobre as artes plásticas (procurando casar o modernismo estético com os valores ruralistas e conservadores do discurso oficial), apostava a fundo nos novos veículos da moderna propaganda, o cinema, a rádio, o cartaz, promovia prémios literários, lançava o «teatro do povo», reinventava a etnografia e a cultura «populares», criava um turismo oficial como decorrência destas, encenava «festas populares», «cortejos his-

tóricos» e o geral das grandes mobilizações do regime. (Rosas, 2001, p. 1043)

*Uma casa portuguesa*, assim, é parte integrante dessa construção de valores e produto destacado da propaganda levada ao extremo. Este fado é uma representação do ideal patriarcal da ditadura, cantado por uma voz doce e certa – nada titubeante, como a das personagens de Lídia Jorge –, que assegura não só os preceitos que a letra aponta, mas também garante um certo conforto e acolhimento na aceitação desses valores. Contudo, considerando a imagem fixada pela propaganda do regime salazarista, nota-se que a sintaxe da casa se inscreve de maneira profundamente diferente em Lídia Jorge e na música, o que se observa também através da escolha lexical. A canção abre camadas de significado que, evidentemente, se distanciam dos que estão mobilizados na obra da escritora. Esse *pobrezinho lar*, no entanto, ainda ressoa, de forma enviesada, no romance e no conto. Lídia Jorge “desconstrói” o lar idealizado ao desvelar a simulação de harmonia e modéstia que a canção apresenta. A atmosfera trágica e sufocante das casas da ficção é eloquente na forma como indicia a falsa alegria da vida entre as quatro paredes brancas.

No romance, a casa de Valmares representa, de certo modo, a verdadeira casa portuguesa do Estado Novo. Por se passar durante os anos da ditadura em Portugal, o romance se coloca como crítica explícita de um estado de exceção. É na casa, e em suas relações, que essa crítica aparece de forma mais contundente. Aparentemente, a casa de Valmares não se parece com o lar de “paredes caiadas”: sua estrutura labiríntica, seu entorno de pedra, a atmosfera desoladora. A casa descrita no fado, contudo, não passa de uma idealização, uma criação da propaganda do regime, que não corresponde à realidade do cotidiano português. Descrevendo esse espaço de forma completamente diferente – não mais a casinha simples e acolhedora, mas um “império de pedras”, um “labirinto” que deveria ser percorrido –, o romance aproxima-se do que seria uma verdadeira casa salazarista e não sua máscara, sua farsa. Essa ideia se reforça, principalmente, pela figura de Francisco Dias, pai-ditador. É ele quem afirma os valores criados pelo regime, quem “(...) assentava seu autoritarismo no ideal da *pequena casa portuguesa*” (Figueiredo, 2011, p. 185).

No apartamento de Lúcia, tão distante da casa descrita na canção, reencena-se a permanência fantasmática do patriarcado e da ditadura. Não promovendo uma marcação temporal evidente, o conto não pareceria sugerir uma crítica direta ao regime. Contudo, em sua temporalidade imprecisa, é capaz de revelar a persistência da brutalidade da herança do salazarismo. Podemos sugerir, desse ponto de vista, que “Marido” possibilita, mesmo, uma ressignificação crítica do fado, tornando-se, portanto, o elemento capaz de ligar o salazarismo à contemporaneidade. É um salazarismo já sem Salazar, que faz com

que ainda existam *lúcias*. A opressão introjetada pela porteira reflete de que maneira os valores criados pelo regime ainda ecoam na vida portuguesa.

Não parece estranho que o destino das duas personagens de Lídia Jorge – Lúcia e a filha de Walter – seja tão diferente. Tendo um inimigo evidente, esta pode lutar de maneira a superá-lo. O seu caminho, portanto, é o de um aprendizado, o que a leva, em um percurso de ascensão, à posse da casa. Lúcia, por outro lado, herdeira do valor e da moral de um regime historicamente extinto não trava com seu oponente um combate explícito. É aparentemente apenas uma história íntima e individual, já que nela há um opressor “amado” que impossibilita o enfrentamento. A morte, portanto, é a única saída para a porteira. Para as duas protagonistas, entretanto, e aqui retomamos a tese de Figueiredo (2011), seja pelo ato do assassinato/suicídio, seja pela apropriação da casa, a morada física não é a única opção de abrigo.

### A morada na linguagem

A ideia da casa se apresenta também no aspecto discursivo. Para a análise do conto recorremos ao artigo *Lídia Jorge: a trapaça no feminino*, em que Figueiredo aponta a presença da “farsa” a costurar o discurso de Lúcia ao do narrador como elemento fundamental na estrutura narrativa, o que repercute diretamente no enredo da obra. O conto seria nada mais do que uma “(...) falhada tentativa de ficcionalização do ‘real’ dentro do próprio espaço da ficção” (Figueiredo, 2017, p. 189). Ao ficcionalizar o próprio casamento, Lúcia é a outra “voz” do conto, aquela que torna possível o movimento de *esconder-se na posição de vítima*, sem que consiga, ou até mesmo deseje, sair dela:

Evitando a responsabilidade que lhe cabe na manutenção de uma ordem de opressão – afinal, não há opressor sem oprimido –, Lúcia desloca a responsabilidade de seus dias para o marido, selando para si uma cadeia de ressentimento (*idem*, p. 189).

A tentativa de ficcionalização é reforçada formalmente com a mistura da voz do narrador, em terceira pessoa, com a voz monologal, a ladainha religiosa – que se mescla ao texto, fazendo com que a protagonista participe da narrativa de seu cotidiano. Esse procedimento, que constitui a farsa no conto, permite que Lúcia, responsabilizando apenas o marido e sentindo-se incapaz de agir por si, encene uma submissão completa – sabendo, contudo, que isto não o deixaria mais feliz, mas, ao contrário, o enfureceria. Ou seja, a personagem parece conduzir a situação ao seu limite trágico. Sua morte, portanto,

como propõe Figueiredo, pode ser pensada como um “assassinato/suicídio”: conseguir fazer com que seu marido a mate é a única forma de ela conseguir, finalmente, se libertar. Lúcia integra, assim, a uma terceira voz narrativa o seu discurso religioso titubeante e obsessivo, a fim de tornar-se também, da forma que lhe foi possível, dona de seu destino – terrível, mas seu.

Antes da morte, porém, já é evidente a visão auto anuladora de Lúcia. Ao ser confrontada pela assistente social, a personagem recusa obstinadamente aquela estranha ideia de que “(...) uma mulher é um ser completo” (Jorge, 2014, p. 13), já que, para ela, uma mulher só poderia ser uma existência inteira com a presença de um homem, alguém que troca lâmpadas, empurra móveis, espanta os ladrões de carros. Lúcia sentia-se completa porque, na sua introjetada condição de mulher submissa, ela ocupava o lugar da esposa e isso lhe bastava, prova evidente da dura herança do patriarcalismo. Ser mulher, para ela, é estar fadada à triste condição feminina. Faltava-lhe a força de recusar a imperiosa ordem masculina; faltava-lhe um abrigo. Sabendo-se incompleta, Lúcia paradoxalmente só consegue ser ela mesma na “(...) fúria da última doce madrugada” (*idem*, p. 17)

A morte é a última luz de esperança para a personagem. Lúcia – ela, de antemão, iluminada por seu nome como uma fatalidade trágica – não encontrará a liberdade nas asas dos pássaros, como a filha de Walter, mas no fogo da vela que tragicamente a consome. A farsa se revela plenamente nos momentos finais do conto:

Vejam como ele se vira, como o seu cabelo curto de homem lhe cai pela testa, como é bonito o lábio roxo do marido, sem som, só bafo. Ela até gosta do bafo a óleo e a álcool. Vejam como ele procura o casaco, como se senta na cama sem o menor ruído. Como procura nos bolsos. Mesmo a chave que cai não faz barulho, como numa cena longínqua, aproximada, a que se tirou todo o som. Como acende o isqueiro, como os olhos dele brilham sem ruído sob o isqueiro aceso. Lambe os lábios sob a chama, o marido da porteira, sem ruído. Nem ela produzirá uma única palavra. (*idem*, p. 16)

A estratégia do *vejam como* – que explicita o ato narrativo – aproxima o leitor da ação, direcionando o seu olhar para o marido. Seu cabelo curto, seu lábio roxo. Direciona sua especial atenção para o movimento do marido ao buscar no bolso o isqueiro e acendê-lo. Tudo isso no mais absoluto silêncio, uma vez que a voz que importa não é a da cena, mas a da narração, a da farsa. Como um mágico que não nos revela seu truque, a voz narrativa quase nos diz “vê como ele faz o que eu esperava que fizesse?”.

Em seguida, vem a dúvida – “Ateou?” (*idem*, p. 16) –, depois a certeza e a luz que se alastra – o fogo na roupa, no cabelo, na pele. A luz é, antes de qualquer coisa, o objeto de mais uma prece que Lúcia faz à Regina – “Oh, vela! Mater, vit, dulcedo, em silêncio como a noite quer, arde a vela” (*idem*, p. 16) – mostrando que o fogo, o desejo por um incêndio e, conseqüentemente por tornar-se autora de sua própria narrativa, já aparece antes mesmo de o marido queimar-lhe a camisola. (*Ó clemens, ó pia, advocata, em silêncio, dulcis Virgo Maria!*).

Por mais cruel que tenha sido o destino de Lúcia, esse era o único modo de livrar-se do mal – o fogo é a luz que ilumina a saída. Como sugere Figueiredo,

Lúcia decide inverter o jogo da dominação, diabolicamente, resolve ‘lançar mão do último recurso que distingue o humano do animal: a capacidade de escolher a própria morte’ (KEHL, 2004, p. 15), criando para si uma saída que a colocaria, ainda que às avessas, ao lado de Regina (2017, p. 193).

Por fim, Lúcia, anjo caído, crepita no quinto andar de seu prédio: tal um pedaço antropomorfizado de carvão, ela se torna plenamente autora de si mesma. A morte é o verdadeiro alívio, a saída em meio a uma vida de sofrimento, violência e repressão – o desfecho de um plano engenhoso. A última vingança é a liberdade. Entregar-se à morte é ter finalmente um lugar para habitar.

Enquanto, pelo discurso, Lúcia se dirige à sua última e única morada nesse lugar extremo da morte, a filha de Walter, em *A manta do soldado*, faz da narrativa sobre o pai a maneira pela qual vai resgatar a sua própria história e tomá-la para si, tentando ser ela mesma dona de sua experiência. Como escreve Figueiredo,

O saber estabelece-se através do discurso articulado, pensado, refletido, enfim, através do discurso contínuo que não permite qualquer tipo de vacilação. Por isso, é preciso que se ordene esse pai em discurso, aprisionando a sua presença numa fala contínua. Mas a trapaça reside dentro da própria fala e o texto que se quis ordenador de um saber – um saber sobre Walter – concretiza-se como fala gaguejante que, no máximo, consegue contornar o sujeito que pretensamente desejou revelar (...) (2011, p. 181)

Seu esforço narrativo não é falho, evidentemente, mas se apresenta em uma dicção titubeante que se reflete no texto pelo uso regular das repetições – recurso expressivo mais frequente no romance. É o caso da constante retomada da cena da visita do pai ao seu quarto, na noite chuvosa de 1963, uma obsessão altamente erotizada que ela revive

como memória esgarçada, ou da fórmula repetida com pouca variação *para que Walter saiba*. Ambas como tentativas de reapropriar-se da memória. As incertezas mostradas a partir do uso das repetições são também marcadas pela grande presença de interrogativas, perguntas que nunca são respondidas – “onde havíamos criado esse laço venenoso que nos atava?” (Jorge, 2003, p. 121); “[a]liás, se todos voltavam, por que não voltavam os Dias?” (*idem*, p. 167).

O saber sobre o pai verdadeiro, contudo, não é o único meio que a filha de Walter tem de aproximar-se dele. A fim de reconhecer, como experiência própria, a trajetória pouco ortodoxa do pai de modo a legitimar-se como sua filha, a narradora de *A manta do soldado* inicia um processo de degradação física semelhante à de seu pai. Como ele, passa a ter uma vida sexual intensa e devassa:

(...) o bêbado, o velho, o que tem a cara vermelha, uma ferida na testa, um olho fechado (...). O que tem o corpo peludo, o olhar imundo, o que despiu a alma, o que provoca o acidente, o que não estudou Matemática, o que pensa que Homero é o nome de um cachorro, o que não é apresentável, não é visível nem à luz do dia nem sequer do luar (*idem*, p. 164).

O rumo tomado pela personagem evidencia a importância da herança que Walter deixara impregnada nela. Não apenas as memórias, os desenhos, a arma que ela guardava debaixo do colchão, mas sobretudo a manta de soldado que ele usara para deitar-se com outras mulheres; manta entendida não apenas como uma recordação da guerra de que participara, mas como lembrança do seu corpo livre, e sobretudo como um símbolo da sua libertação em relação à casa de Francisco:

Herdei a partida de Walter em sessenta e três. Herdei-a intacta e indivisível. Por isso, esta noite, Walter Dias não tem de subir compungido nem pedir desculpas de nada, nem deveria ter escrito contra si mesmo palavras tão áridas como são aquelas que desenhou, numa letra tombada para diante – *Deixo à minha sobrinha, por única herança, esta manta de soldado*. (*idem*, p. 142)

Em *A manta do soldado*, a aproximação entre pai e filha, que se dá também por uma espécie de ultrapassagem dos limites corporais através da expansão sexual, permite que a personagem, tomando posse do próprio corpo, alcance a autoria da sua história. Como aponta Figueiredo “[t]endo de ocupar um lugar que, por origem, não era o seu, teve de aprender a morar no corpo, para só depois habitar a casa que, com esforço tornou sua” (2011, p. 201). E é desse modo que, “vivenciando a sexualidade de forma extremada

a filha de Walter fará *do corpo do outro* a fronteira que estabelece para si os necessários limites” (*idem*). Em “Marido”, é justamente ao conduzir o corpo a uma inexorável aniquilação que Lúcia se aproxima paradoxalmente de uma posição ativa, a única que, na sua precariedade e na sua loucura, lhe foi possível ter, ganhando, de certo modo, um lugar de centralidade como autora de seu destino.

Podemos pensar que o movimento de apropriação do corpo, tanto no romance quanto no conto de Lídia Jorge, liga-se ao processo de conquista da autoria, que, por sua vez, corresponde à conquista metafórica de um abrigo, de uma casa. Em ambos, cada um a seu modo, as protagonistas se encaminham, mesmo que por percursos tortuosos, para essa saída possível. Lúcia escolhe seu destino e, na ambiguidade do assassinato/suicídio, coloca-se ao abrigo do outro destruidor no ato radical da morte. É claro, a morte não chega a ser uma casa – a filha de Walter, vale notar, de fato torna-se dona da casa de Valmares – mas transforma-se nesse abrigo possível, a última morada, uma vingança de Lúcia contra a opressão do marido. Em *A manta do soldado*, por sua vez, a protagonista toma a palavra como sua redenção, a superação dessa figura paterna. Abrigo, casa, morada: algo que se concretiza ficcionalmente também através do manejo do próprio discurso.

A morada aqui, então, se faz não na casa, mas na linguagem dessas personagens – tanto como produção escrita, quanto como farsa. As personagens de Lúcia e da filha ocupam, por assim dizer, a posição do poeta, aquele ser sensível que não encontra amparo no mundo – na casa, na família – e que faz da escrita a sua salvação. E, por isso, a filha de Walter decide escrever sobre o pai, porque “(...) percebia que não podia continuar a viver se não aniquilasse a vida de Walter” (Jorge, 2003, p. 208). “Queria, dessa forma, captá-lo, apagá-lo, ultrapassá-lo, esquecê-lo, ser livre. Escreveu três narrativas para atingir Walter” (*idem*, p. 210). A filha de Walter tinha como arma a escrita e, assim, não precisou efetivamente matar seu pai – “para que serviria ali o verdadeiro revólver?”<sup>9</sup>.

Lúcia, por outro lado, não foi capaz de escrever sua narrativa de modo a possibilitar uma morte do outro através da linguagem. Contudo, sua farsa, que, como indica Figueiredo, vai estar na própria narrativa manipuladora do conto, dá-lhe a possibilidade de sair daquela situação – mesmo que a partir de um movimento extremo, da morte.

<sup>9</sup> Vale lembrar, claro, a função fálica do revólver. Na narrativa, sabemos que a filha de Walter tem o revólver do pai, que guarda na cama. Esse objeto representa uma presença constante na sua vida. Metonimicamente podemos pensar que Walter é também esse revólver: a proteção, o perigo, o encantamento, que a filha mantém perto de si. Para se impor à casa opressora de Valmares, era necessário que a filha se colocasse e estabelecesse seu lugar para além do fascínio do pai, que lemos ao longo do livro. Era preciso conquistar sua liberdade por experiência própria, e não pelo modelo herdado por Walter. Dessa forma, o revólver – tão próximo a figura do pai – não valeria de nada, uma vez que era dela mesma que viria sua liberdade.

Se essas mulheres não podem encontrar abrigo na casa, elas tentam, cada uma a sua maneira, buscar salvação pela linguagem. Como foi dito inicialmente, há aproximações e diferenças entre as duas mulheres. Contudo, podemos perceber que, nos dois casos, essas vozes narrativas tentam, seja em meio à ditadura ou às heranças opressoras de um regime patriarcal, transformar o silêncio num estado de revolução. As falas entrecortadas – tanto pela gagueira (mais precisamente, pela repetição obsessiva das falas) quanto pela ladainha religiosa – são as que se mostram capazes de se colocar em um contexto no qual o discurso não era apenas negado, mas também imposto. O silêncio, nos dois textos, parece ser, negativamente, a ruína – mas é apenas a partir da ruína que há a possibilidade de reconstrução. Sair da passividade – a possibilidade de tornar-se autora. Os três contos da filha de Walter, a morte libertária de Lúcia.

Se o que se coloca como diferença principal entre as duas personagens é o modo como usam a poesia, a escrita, o que as une é, exatamente, a certeza da linguagem como meio de se libertar da casa. A casa, aqui, não é abrigo, no sentido do conforto e da proteção que a ele associamos comumente, mas aquilo que essas duas figuras femininas cavam por dentro dele com as ferramentas da linguagem, um lugar que sirva de morada – afinal, habitar a casa, escreve Figueiredo, “não pode ser considerado um exercício apaziguador” (2011, p. 14). As narradoras buscam a liberdade das casas destroçadas, a voz própria nesse discurso sussurrado. A espera de quem sabe, uma nova casa.

## Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FIGUEIREDO, Monica. **No corpo, na casa, na cidade: as moradas da ficção**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

\_\_\_\_\_. **Lídia Jorge: a trapaça no feminino**. Nau Literária: crítica e teoria da literatura em língua portuguesa. Vol. 13, n. 2, 2017.

JORGE, Lídia. **A manta do soldado**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

\_\_\_\_\_. **Antologia de contos**. Org. Marlise Vaz Bridi. São Paulo: LeYa, 2014.

LINO, Raul. **A Casa Portuguesa**. 1ª ed. Lisboa: Imprensa nacional, 1929.

RAIMUNDO, Orlando. **António Ferro: inventor do salazarismo – mitos e falsificações do homem da propaganda da ditadura**. Alfragide: Dom Quixote, 2015.

ROSAS, Fernando. **O Salazarismo e o Homem Novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo**. *Análise Social*, vol. XXXV (157), p. 1031-1054, 2001. Disponível em: [http://analise-social.ics.ul.pt/documentos/1218\\_725377\\_D6jFO4wy1Oi67NG6.pdf](http://analise-social.ics.ul.pt/documentos/1218_725377_D6jFO4wy1Oi67NG6.pdf)

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. “Casas de escrita”. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 13-21.