

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS**

ADRIANA SPINELI LUCENA SOARES

**A PERSONAGEM FEMININA DE AUTORIA FEMININA:
VOZ E SILENCIAMENTO EM TRÊS CONTOS DE LÍDIA JORGE**

GOIÂNIA,
2024

ADRIANA SPINELI LUCENA SOARES

**A PERSONAGEM FEMININA DE AUTORIA FEMININA:
VOZ E SILENCIAMENTO EM TRÊS CONTOS DE LÍDIA JORGE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Letras - Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elizete Albina Ferreira.

GOIÂNIA,
2024

Catálogo na Fonte - Sistema de Bibliotecas da FUC Goiás

5676p Soares, Adriana Spinelucena.
A personagem feminina de autoria feminina : voz e silenciamento em três contos de Lídia Jorge / Adriana Spinelucena Soares.-- 2024.
95 f.

Texto em português, com resumo em inglês.
Orientadora: Prof.ª Dr.ª Elizete Albina Ferreira.
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores e Humanidades, Goiânia, 2024.
Inclui referências: f. 89-95.

1. Jorge, Lídia, 1946- - Crítica e interpretação.
2. Contos portugueses - História e crítica. 3. Mulheres na literatura. 4. Escritoras portuguesas. I. Ferreira, Elizete Albina. II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás - Programa de Pós-Graduação em Letras - 18/06/2024. III. Título.
CDU: Ed. 2007 -- 821.134.3-34.09(043)

Módulo RHs FUCGS - Biblioteca - ORE/MSI

Página de assinaturas


Elizete Ferreira
220.227.752-87
Signatário


Divino Pinto
192.192.451-91
Signatário


Norival Júnior
813.099.371-68
Signatário


Maria Lima
186.897.011-68
Signatário

HISTÓRICO

- 18 jun 2024 14:38:03  **Maria de Fátima Gonçalves Lima** criou este documento. (Email: mestrado.let@pucgoias.edu.br)
- 18 jun 2024 15:07:58  **Elizete Albina Ferreira** (Email: elizetealbinaferreira@gmail.com, CPF: 220.227.752-87) visualizou este documento por meio do IP 45.178.150.229 localizado em Goiânia - Goiás - Brazil
- 18 jun 2024 15:08:14  **Elizete Albina Ferreira** (Email: elizetealbinaferreira@gmail.com, CPF: 220.227.752-87) assinou este documento por meio do IP 45.178.150.229 localizado em Goiânia - Goiás - Brazil
- 18 jun 2024 18:30:48  **Divino José Pinto** (Email: djlages16@gmail.com, CPF: 192.192.451-91) visualizou este documento por meio do IP 38.50.156.189 localizado em Goiânia - Goiás - Brazil
- 18 jun 2024 18:31:18  **Divino José Pinto** (Email: djlages16@gmail.com, CPF: 192.192.451-91) assinou este documento por meio do IP 38.50.156.189 localizado em Goiânia - Goiás - Brazil
- 18 jun 2024 20:21:06  **Norival Bottos Júnior** (Email: norivalbottos@ufam.edu.br, CPF: 813.099.371-68) visualizou este documento por meio do IP 45.65.144.49 localizado em Humaitá Municipality - Amazonas - Brazil
- 18 jun 2024 20:21:33  **Norival Bottos Júnior** (Email: norivalbottos@ufam.edu.br, CPF: 813.099.371-68) assinou este documento por meio do IP 45.65.144.49 localizado em Humaitá Municipality - Amazonas - Brazil
- 20 jun 2024 16:02:22  **Maria de Fátima Gonçalves Lima** (Email: fatimma@terra.com.br, CPF: 186.897.011-68) visualizou este documento por meio do IP 200.9.19.25 localizado em Goiânia - Goiás - Brazil



Escaneie a imagem para verificar a autenticidade do documento
Hash SHA256 do PDF original 2f680e6507ee10b38340b896d51b5132f5236e199f86008d3ef3b06d28e1ab6c
<https://valida.ae/b1ae818432da722df619db699b44a86c4892b474d3dee05a4>



Para Neusa, Magda e Elizete,
fontes de apoio e inspiração.

“Escrevo contos desde que aprendi a redigir, e penso contos que não escrevo como uma forma própria de pensar sobre tudo aquilo que causa intriga ou espanto. Porque um conto é um raciocínio colorido”.

Lídia Jorge - “Em todos os sentidos”.

AGRADECIMENTOS

A Deus, soberano e infinitamente bom.

Aos meus pais, Pedro e Neusa, exemplos de sabedoria, determinação e afeto.

À minha família, Sérgio, Guilherme e Laura, pela compreensão e apoio incondicionais nessa jornada.

À Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira, pela orientação primorosa, incentivo, generosidade e parceria.

À coordenação e ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás/PUC Goiás, meu reconhecimento e admiração.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás/FAPEG, pela bolsa ofertada em parceria com o Mestrado em Letras da PUC Goiás.

Aos amigos (as) do Curso de Mestrado, por compartilharem momentos preciosos.

Ao Prof. Dr. Divino José Pinto e ao Prof. Dr. Norival Bottos Junior, pela leitura cuidadosa e contribuições valiosas.

RESUMO

Julio Cortázar (2008) enfatiza que um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e, às vezes, miserável história que conta. Um conto genuíno transcende a capacidade de vivificar sensações: é um objeto estético que pode ser analisado como um documento historiográfico, reconhecedor da identidade de um determinado grupo social. Tais traços estão presentes nos contos “O Belo Adormecido”, “As três mulheres sagradas” e “Viagem para dois”, da autora portuguesa Lídia Jorge. O objetivo da presente pesquisa é investigar o processo de construção da personagem feminina na escrita de autoria feminina. Nessa perspectiva, o trabalho se assenta no tripé: a personagem feminina; a escrita de autoria feminina; e o lugar que essa escrita ocupa na historiografia da contística portuguesa. Busca-se evidenciar, por meio da escrita potente da autora, a desconstrução de estereótipos femininos ao mesmo tempo em que emerge, através da voz e do silenciamento das protagonistas de cada conto, um tom de reivindicação do lugar e dos direitos da mulher em meio a uma sociedade arraigada à lógica patriarcal ainda vigente. Lídia Jorge cria seres ficcionais distantes dos clichês que dividem o mundo entre as esferas dos imaculados e a zona dos corrompidos, e chama a atenção para o caráter autenticador da escrita feminina. Essas particularidades presentes em cada um dos contos exploram a linguagem poética narrativa, tomando-se o conceito de caracol da linguagem (Cortázar, 2008) a partir da autoria feminina. A pesquisa fundamenta-se no aporte teórico-crítico para os estudos de autores (as) e obras que tratam sobre o conto, a personagem e a autoria feminina, a exemplo de Julio Cortázar, Roland Barthes, Jonathan Culler, Antoine Compagnon, Tzvetan Todorov, Michelle Perrot, João Décio, Carlos Reis, Lídia Jorge, Lúcia Branco, Virginia Woolf, Elódia Xavier, Linda Hutcheon, dentre outros e outras. Essas reflexões buscam entender, a partir do arcabouço teórico, como a literatura por meio das múltiplas exteriorizações traz à tona uma forma de compreensão mais humana das relações sociais e históricas atestando, assim, a fruição da escrita.

Palavras-chave: Personagem feminina. Autoria feminina. Contística portuguesa. Lídia Jorge.

ABSTRACT

Julio Cortázar emphasizes that a tale is significant when it breaks its own limits with this explosion of spiritual energy that suddenly illuminates something that goes far beyond the small and, at times, miserable story it tells. A genuine tale transcends the ability to vivify sensations: it is an aesthetic object that can be analyzed as a historiographical document, recognizing the identity of a certain social group. Such traits are present in the tales “The Sleeping Beauty”, “The three sacred women” and “Journey for two”, by the Portuguese author Lúcia Jorge. The objective of this research is to investigate the process of constructing the female character in female-authored writing. From this perspective, the work is based on a tripod: the female character; female-authored writing; and the place that this writing occupies in the historiography of Portuguese short stories. The aim is to highlight, through the author's powerful writing, the deconstruction of female stereotypes at the same time that emerges, through the voice and silencing of the protagonists of each story, a tone of demand for the place and rights of women in the midst of a society rooted in the patriarchal logic still in force. Lúcia Jorge creates fictional beings far from the clichés that divide the world between the spheres of the immaculate and the zone of the corrupt, and draws attention to the authenticating character of female writing. These particularities present in each of the tales explore the narrative poetic language, taking the concept of language snail, according to Cortázar, from female authorship. The research is based on the theoretical-critical contribution to the studies of authors and works that deal with the tale, the character and female authorship, such as Julio Cortázar, Roland Barthes, Jonathan Culler, Antoine Compagnon, Tzvetan Todorov, Michelle Perrot, João Décio, Carlos Reis, Lúcia Jorge, Lúcia Branco, Virginia Woolf, Elódia Xavier, Linda Hutcheon, among others. These reflections seek to understand, based on the theoretical framework, how literature, through multiple externalizations, brings to light a more human form of understanding of social and historical relations, thus attesting to the enjoyment of writing.

Keywords: Female character. Female authorship. Portuguese short stories. Lydia Jorge.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 <i>PALIMPSESTOS</i> OU OUTRAS VOZES DA HISTÓRIA.....	13
1.1 Panorama da Contística Portuguesa e a Escrita de Mulheres	13
1.2 O Exercício da Contística na Escrita de Lídia Jorge	26
2 TRÊS PROTAGONISTAS FEMININAS: VOZ, SILÊNCIO E RESISTÊNCIA	35
2.1 “Seremos feitos pra oscilar entre o grande e o exíguo” - Berta Helena.....	35
2.2 “Pessoas de liberdade é o que somos” - Vera Brandão	47
2.3 “Querido Leopardo, avisa a natureza, tal como me avisaste a mim mesma” - Maria Luísa.....	55
3 ESCRITA DE AUTORIA FEMININA: ESPAÇO DA MEMÓRIA	64
3.1 Memória e Escrita.....	64
3.2 A Escrita de Autoria Feminina como Espaço de Representatividade.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS	89

INTRODUÇÃO

A literatura promove aquilo que é o silêncio interior, promove uma descida à interioridade e ao confronto de sua consciência com o mundo.

Lídia Jorge¹

No ano em que se comemora os 50 anos do movimento que derrubou o regime salazarista em Portugal, repensar o que simbolizou o movimento popular culminado na Revolução dos Cravos é falar da importância do reconhecimento de uma luta ainda atual contra toda forma de silenciamento e cerceamento da liberdade de expressão. Assim, esta pesquisa se configura em um exercício de livre expressão e de autenticação da importância de criarmos espaços democráticos de discussão da crítica literária.

A voz, o silenciamento e a resistência são traços particulares evidenciados quando a mulher autora entrelaça na escrita questões do corpo e das experiências femininas. Abordaremos o feminino na escrita e pensaremos além das dicotomias de gênero, reconhecendo a complexidade do ser humano e sua relação intrínseca com a linguagem e o corpo.

Em nosso trabalho, propomos repensar, a partir dos contos *O Belo Adormecido*, *As Três Mulheres Sagradas* e *Viagem para dois*, da autora portuguesa Lídia Jorge, que o conto português contemporâneo não trata a plurissignificação com reserva. Apresenta e lança-a sobre o leitor e o convida a um jogo em que as tramas da linguagem são o mote do processo narrativo. Assim, a contística apresenta-se como tensão constante e provocadora.

Lídia Jorge é considerada pela crítica uma das maiores escritoras da contemporaneidade. Estreou em 1980 com o romance *O dia dos prodígios*, obra que lhe rendeu o título de escritora revelação e abriu o caminho de uma lista infindável de prêmios que continua a receber. Com destreza singular, a autora utiliza uma linguagem potente e autêntica para abordar temas e personagens diversos. Em seus

¹ Trecho da entrevista concedida ao jornalista e professor Rogério Borges em março de 2024. Disponível em: <https://opopular.com.br/magazine/a-literatura-promove-o-pensamento-comovido-diz-lidia-jorge-1.3120264>. Acesso em: 22 abr. 2024.

contos, arquiteta o contato com a memória, o tempo, os espaços, as personagens; traz à luz tramas ricas em subjetividade e reflexões sobre vivências femininas.

Assim, em alguns contos, quando a voz narrativa se manifesta, aborda os dilemas do sujeito contemporâneo. Lança mão do que Julio Cortázar apresenta em sua obra *Valise de Cronópio* (2008). Segundo o autor, o conto é uma adequada máquina literária para instituir interesse. Esse interesse decorre não apenas da história em si, mas também da forma como ela é engendrada. Desse modo, o gênero conto se sobressai pelo que surpreende o leitor, confunde-o, porém, ao mesmo tempo, o atrai. Sua provocação necessita ser intensa.

Nesse sentido de provocação, de instigar o leitor a participar como agente da construção textual, propomos a análise e a discussão crítico-literária sobre a personagem feminina; a escrita de autoria feminina; e o lugar que essa escrita ocupa na contística portuguesa, a partir da crítica literária sobre a estética comunicacional imersiva, na composição de três contos de Lídia Jorge.

O interesse em realizar o presente trabalho de pesquisa tendo como *corpus* os contos *O Belo Adormecido*, *As Três Mulheres Sagradas* e *Viagem para dois*, de Lídia Jorge, parte tanto das indagações suscitadas por meio da teia narrativa, quanto da fabulação das protagonistas femininas: Berta Helena, Vera Brandão e Maria Luísa. A partir dessa escolha delimita-se os estudos que permearão esta pesquisa a fim de promover contribuições para trabalhos futuros.

A pesquisa bibliográfica fundamenta-se no pensamento e obras de renomados autores e autoras que se dedicaram ao estudo do conto, da personagem, da escrita de autoria feminina, a exemplo de Julio Cortázar, Massaud Moisés, Tzvetan Todorov, Antoine Compagnon, Michelle Perrot, Lúcia Castelo Branco, Carlos Reis, Linda Hutcheon, Virgínia Woolf, Elódia Xavier, Eclea Bosi, dentre outros e outras.

Em face dos estudos realizados, faz-se oportuna uma breve retomada acerca do descentramento dos registros históricos e o esforço para se escrever *uma nova história*, que recobrasse e valorizasse as mulheres, sujeitos que em incontáveis períodos estiveram à margem dos principais registros sociais, culturais e literários.

A presente pesquisa alicerça-se em duas perspectivas que lhes são essenciais: a primeira acerca das particularidades da contística portuguesa e do lugar ocupado pela mulher autora nesse contexto; e as marcas do universo feminino que transparece na escrita de autoria feminina por meio da composição e representação de

personagens femininas. A partir dessas duas perspectivas, a organização das discussões foi pensada em três momentos distintos, articuladas na distribuição dos capítulos.

O primeiro capítulo, *Palimpsestos ou outras vozes da História*, apresentará as teorias sobre algumas especificidades do conto e a evolução desse gênero literário em Portugal, desde as suas origens até a contemporaneidade, pontuando o lugar ocupado por mulheres autoras nesse trajeto. Nesse percurso, demonstraremos o conto vinculado a possíveis acontecimentos reais em um processo intermediário entre o elemento histórico e a ficção. Progressivamente, a contística passa a se apropriar de características ficcionais específicas e atravessa o Século XIX buscando o mesmo destaque que o romance e a poesia possuíam. Delinearemos, também, parte da trajetória do conto português até o Século XXI.

O segundo capítulo, *Três protagonistas femininas: voz, silêncio e resistência*, trará a análise dos três contos a partir do processo de composição das personagens femininas centrais e que, de certo modo, dialogam com a condição humana e com as vivências femininas permeadas por vozes e silêncios. O experimentalismo estético da autora fica evidente na alteração da ordem temporal, na organização discursiva subvertida e na quebra da linearidade em mosaicos narrativos singulares. Essas peculiaridades perpassam os três contos engendrando narrativas que se destacam pelas tramas enigmáticas.

No terceiro capítulo, *Escrita de autoria feminina: espaço da memória*, será discutido como a autoria feminina carrega certas particularidades que lhes são inerentes e como as mulheres, por meio do exercício da escrita, buscaram dar corpo e voz a uma linguagem própria, e como essa forma de das escritoras do passado se expressarem, condicionadas à modelos criados pelos homens, foi alterada ao longo do tempo a partir da incorporação de um discurso carregado de protestos e reivindicações. Olhar para a singularidade da mensagem dessas múltiplas vozes reproduzidas ajuda a vislumbrar a potencialidade de uma escrita que, carregando um forte componente de memória, procura abarcar toda a complexidade do que foi e do que representa ser mulher ainda hoje.

1 PALIMPSESTOS OU OUTRAS VOZES DA HISTÓRIA

A primeira história que gostaria de contar é a história das mulheres. Hoje em dia ela soa evidente. Uma história “sem as mulheres” parece impossível. Entretanto, isso não existia.

Michelle Perrot

O objetivo do presente capítulo é discutir, em uma perspectiva essencialmente teórica, algumas especificidades do conto e a evolução desse gênero literário em Portugal, desde as suas origens até a contemporaneidade, com um olhar atento ao lugar ocupado por mulheres autoras nesse trajeto. As marcas linguísticas ecoam nesse objeto estético literário e a realidade ficcional evoca uma representação de determinados grupos sociais, territórios ou cenários históricos, possibilitando, em certa medida, o conhecimento memorialístico e historiográfico lusitano.

1.1 Panorama da Contística Portuguesa e a Escrita de Mulheres

Contos não se tornaram contos por acaso: talvez sejam considerados assim devido, em certa medida, ao entrelaçamento da oralidade e da historiografia. Cortázar (2008, p. 152-153), enfatiza que “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta”.

Assim, o resultado estético provocado por esse construto narrativo é capaz de impactar mais que seu próprio enredo, que pode ser basicamente um arranjo para alcançar o leitor, tendo em vista que o conto, quando bem escrito, suscita no leitor a possibilidade de (re)lembrar, de despertar a ilusão mimética, de (des)construir o absurdo, ou seja, transcende a capacidade de vivificar sensações: é um objeto estético que pode, também, ser analisado como um documento historiográfico, autenticador da identidade de um determinado grupo social.

[...] o único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no

seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial (Cortázar, 2008, p. 157).

Na visão de Cortázar (2008), no que se refere à qualidade de um conto, o que lhe permitirá a condição de obra de arte e o sequestro do leitor ocorre quando há um elo entre o que está escrito e o que levou o escritor à criação. Esse elo pode provocar um desejo excepcional de continuação da leitura, apreciação e mergulho em eventos ocasionados pelo ajuste dos elementos expressivos que o compõem. O tema, de mensagem autêntica e profunda, quando desenvolvido com técnica, parece estar relacionado à manifestação de uma força alheia, que pode ser perceptível ao leitor, envolvendo-o em uma situação que o leva a sair de si mesmo e entrar num sistema de relações mais complexo. E é exatamente esse efeito catártico que, possivelmente, fará com que alguns contos se tornem inesquecíveis.

Nessa perspectiva, buscamos analisar determinados aspectos do conto português contemporâneo a partir de investigações sobre sua evolução dentro da literatura produzida em Portugal, desde as suas origens até a contemporaneidade. Nesse percurso historiográfico, serão elencadas algumas considerações acerca de seu caráter relativizador da história e do descentramento dos registros historiográficos oficiais, movimento que promove a abertura de um universo de possibilidades, em que se instauram paradigmas, e diálogos estabelecidos entre o texto literário e outras formas do saber. Ou como afirma Cüller (1999, p. 57): “os estudos literários podem ganhar quando a literatura é estudada como uma prática cultural específica e as obras são relacionadas a outros discursos”.

Todorov (2009) enfatiza que uma obra literária pode ser tanto uma história quanto um discurso; é história porque traz uma certa verdade ao leitor; é também um discurso porque o narrador da história apresenta uma forma organizada e imaginada por ele; e o leitor a aceita. Desse modo, o pensamento e o conhecimento do mundo psíquico e social, que a experiência estética, artística e literária proporciona, estão relacionados à natureza dos signos que estimula a ação do pensamento humano e ativa o processo de semiose.

Isso acontece de forma natural no sujeito e de maneira edificada em textos estéticos minuciosamente pensados com o desígnio de antecipar esse processo. Essa atuação de significar transmite-se não somente pelo signo linguístico, mas também pela estrutura do texto como um todo. A literatura está em consonância com a filosofia

e as ciências humanas, de modo que o contato com o texto estético representa um elo de comunicação, tanto dos fatos passados, quanto dos presentes, o que auxilia o leitor a compreender seu meio social e faz alusão, de alguma forma, ao contexto da época em que é produzida.

Como a filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana (Todorov, 2009, p. 77).

Nesse íterim, as nuances que caminham na composição linguística do conto possuem mecanismos específicos de construção – seus panoramas retóricos, pragmáticos, lexicais, semânticos, estilísticos e outras manifestações discursivas influenciam nos processos interpretativos. Todos esses aspectos que se pactuam para produzir um mosaico narrativo de natureza lacônica fazem do conto um território em que não há tempo nem espaço suficientes para uma criação que se desenvolve por abundância e acúmulos. Assim, no conto, tudo conta.

Pouco a pouco, em textos originais ou mediante traduções, vamos acumulando quase que rancorosamente uma enorme quantidade de contos do passado e do presente, e chega o dia em que podemos fazer um balanço, tentar uma aproximação apreciadora a esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário (Cortázar, 2008, p. 149).

Cortázar (2008) registra apontamentos teórico-críticos a respeito do conto como gênero literário. Tais reflexões derivam de sua experiência como contista, ao estabelecer uma teoria do conto com embasamento em sua trajetória de escrita. Portanto, percebe-se que a teoria do conto ocupa um lugar exclusivo na teoria da literatura e os primeiros teóricos, no século XIX e começo do XX, exerceram uma dupla função: pensar o conto de maneira artística e estudar, em marcos formais e orientadores para outros escritores, a estrutura, a densidade e a extensão desse tipo de narrativa, constituindo, desse modo, uma fusão entre teoria e criação literária.

Ao propor um estudo do gênero literário conto, que combina perspectivas criativas e teóricas, Cortázar (2008) insinua que este resulta da premissa do trabalho consciente do autor, o qual deve se cercar de recursos narrativos que garantam o que é almejado na obra. Em outras palavras, a criação de um conto não pode ser uma ação intuitiva ou fruto apenas da inspiração. É um trabalho laborioso de linguagem,

forma, reflexão, encaixe de palavras, e não significa que seja o resultado exclusivo de regras da criação literária.

Ainda que o conto tenha conquistado relevância a partir da segunda metade do século XIX, com as publicações de Allan Poe (1997), Guy de Maupassant (1983), Anton Chekov (1999), a variabilidade no que concerne à sua produção e assimilação constitui um processo ininterrupto. Não é possível alcançar definições que abarquem totalmente o multifacetamento e as peculiaridades dessa modalidade ficcional.

A mais antiga forma de narração em prosa foi difundida em Portugal desde o século XII, na época do feudalismo. A contística se origina a partir do atrelamento à oralidade e à historiografia portuguesa, perpassando séculos e gerações. No século XIV, Fernão Lopes foi o primeiro prosador português a ter um estilo distintivo, diferenciando-se da prosa estereotipada anterior. António José Saraiva destaca que Lopes é um dos maiores criadores de caracteres na literatura portuguesa, influenciando poetas, romancistas e dramaturgos subsequentes.

No século XIX, com a expansão do processo industrial e o crescimento da urbanização nos maiores centros lusitanos, houve, simultaneamente, um aumento considerável de editoras e de acesso a livros impressos, o que viabilizou o alcance de novos leitores.

Para demonstrar esse percurso pode-se dizer, em geral, que o estudo do conto em Portugal transita do Romantismo ao Realismo preconizando a relevância maior ou menor do diálogo, da narração, da descrição, do monólogo. Inicialmente, esse gênero era vinculado à realidade e a determinados elementos históricos, o que atribuía ao conto um caráter histórico. Entretanto, progressivamente, a contística passa a se apropriar de características específicas da ficção, atravessa o século XIX, buscando o mesmo destaque que possuíam o romance e a poesia. Segundo Hutcheon (1991, p. 25, grifos do autor).

A experiência política, social e intelectual dos anos 60 ajudou a permitir que o pós-modernismo fosse considerado como aquilo que Kristeva chama de escrita-como-experiência-dos-limites. Os limites da linguagem, da subjetividade e da identidade sexual, bem como - poderíamos também acrescentar - da sistematização e da uniformização.

As indagações próprias do contexto pós-moderno acerca da natureza humana e da subjetividade desafiam as ideias tradicionais e ascendem novos vieses artísticos, inclusive na narrativa. Nos anos que se seguiram, essa percepção só se confirmou e

intensificou. “As fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas” (Hutcheon, 1991, p. 26).

No que se refere ao conto, no Realismo, este é aperfeiçoado e adquire sua emancipação, aprimorando-se tanto na estruturação quanto no conteúdo e, desde então, tem conquistado progressivamente notoriedade, passando pelo Simbolismo, Modernismo e alcançando a atualidade na Literatura Portuguesa. É importante referir que, para Décio (1970), o conto no Realismo em Portugal não apresenta uma linearidade e difere do romance em estilo, estrutura e temas.

Notamos, claramente, a evolução do conto difundida por vários autores, dentre os quais merecem destaque Eça de Queirós, Trindade Coelho, Fialho de Almeida e Abel Botelho, nomes que contribuíram para elevar a ficção breve a uma configuração privilegiada e encontraram nesse gênero uma forma de expressão de suas particularidades artísticas.

No conto português, a linguagem permite que metáforas, marcas da metalinguagem, similitudes e dissonâncias vivificadas no objeto estético literário, constantemente imbricadas às especificidades de ações e pensamentos de um determinado grupo social, território ou cenário histórico, asseverem, em alguma medida, o conhecimento historiográfico e memorialístico lusitano. Com base nesse entendimento, Figueiredo (1954, p. 338) sinaliza que “a historiografia pede uma crítica também bilateral: científica e literária”.

Ao combinar, interpretar e apresentar os acontecimentos, o historiador tem de os referir ao quadro dos valores morais e à concepção da vida que dirigia os atores do drama; e ao julgá-los e condensá-los em idéia guiadora orienta-se já pela sua própria filosofia da vida ou pelos seus contemporâneos, da pátria, da religião ou dos ideais que deseja servir. Não há história filosoficamente pura, como não há na natureza água quimicamente pura.

À vista disso, Décio (1970, p. 206) postula que, especificamente o autor português “Alexandre Herculano, preocupou-se com o elemento histórico em sua ficção; isso explica ainda melhor estar o conto num processo intermediário entre a ficção. Portanto, o literário e a realidade do fluir histórico”. Nesse arcabouço estão os contos portugueses que mencionam um passado longínquo.

Ao discorrer sobre a condição ambivalente do gênero conto, em “Historiografia portuguesa do século XX”, Figueiredo (1954) ressalta a importância de equilibrar a ciência que apura fontes documentais e a literatura da liberdade, que tem caráter

plural, inovador, independente, e traz, impregnada em seus desvios de reação, traços de regresso ao passado e criações utópicas futuras. Esse doseamento favoreceu o memorialismo.

As memórias biográficas são história por coincidência. O seu objetivo substancial é a justificação ou a desculpa, o engrandecimento ou a apologia pessoal, quando muito uma pintura da paisagem humana de uma época, mas descentrada, vista de um ângulo de interesses e emoções singulares. As que valem são principalmente as que logram pintar uma original imagem da vida, suas conclusões e seus ensinamentos, ainda quando o memorialista não haja desempenhado principais papéis em primaciais cenários. Então valem precisamente pelo que de anti-histórico encerram: as deformações e sobreposições da perspectiva, a hierarquia dos valores, a espontânea eliminação do acessório, o seu conteúdo psicológico ou filosófico (Figueiredo, 1954, p. 338).

Dessa maneira, chegamos, talvez, ao traço de que a literatura possibilita interpretações plurais de leitores de diferentes culturas e épocas. A anuência do público leitor é o meio específico de legitimar a passagem entre o gosto pela obra e a verdade dita nela, como revela Todorov (2009). A historiografia não apura especificamente fatos soltos, habituais, multifacetados. Suas aspirações são diferentes das aspirações da história natural ou das ciências exatas.

O investigador histórico, além de analisar documentos, bibliografias e arquivos, traz à luz, também, o que está registrado através das ciências auxiliares. Assim, o que é anti-histórico assume uma conjectura diante dos desafios que persistem nas definições daquilo que é a história social. A partir do início do século XX, o encorajamento das impressões políticas e nacionais, tais como revolução e contrarrevolução, centenários e comemorações, faz aflorar os estudos históricos em Portugal. Observa-se, assim, que a obra literária germina no sujeito o pensar por si mesmo. A contística lusitana, de certa forma, é autenticadora da identidade portuguesa.

Ao mergulhar no mundo ficcional desse gênero literário para demonstrarmos, de algum modo, o percurso dessa teoria, é imprescindível refletir que a brevidade do conto, um dos fatores que influencia em um certo interesse menor por parte de alguns estudiosos, não compromete a sua qualidade, tendo em vista o sentido trágico do conto português, a sua intensidade poética e o intento de universalizar as especificidades do comportamento humano.

Foram diversas teorias criadas com o intuito de demonstrar como se constrói um conto. Ao pensarmos nessa narrativa como gênero de ficção, é impossível não

mencionar Edgar Allan Poe, que apresenta a teoria da unidade de efeito, associada à ideia de que o conto pode ser o meio propício para a manifestação suprema dos talentos de um artista.

Os que seguem Poe reafirmam a importância do efeito único e da unidade de impressão no conto e a relevância do gênero, produto do século XIX, no panorama da literatura, como Brander Mathews. Foi ele quem colocou as ideias de Poe no cânone da crítica literária contística (Cabral, 2013, p. 161).

A mutabilidade e o processo de construção da narrativa corroboram para o desafio de uma definição universal. Para Cabral (2013, p. 161), “muitos contistas modernos utilizam técnicas inovadoras e introduzem novos temas no processo de criação literária, o que revela a dificuldade de se construir uma única e eterna teoria do conto literário”.

Em suas considerações sobre os “Rumos do conto português contemporâneo”, Špánková (2020) sinaliza que a contística em Portugal sempre manteve um alto nível, destacando-se em todo o século XX, bem como na contemporaneidade, por uma quantidade assinalável de autores que se dedicam a esse gênero “enteado” da grande ficção. Há, pois, nessa poderosa narrativa de reduzida extensão que, entretanto, privilegia a concentração e a linearidade, o prenúncio que parece corresponder à liquidez vivenciada na atualidade, o que dialoga com a brevidade e abundância de temas e artifícios relevantes preconizados nos contos contemporâneos.

Além das abordagens sobre as origens, características e delineamentos literários, o levantamento de algumas semelhanças, diferenças e relações do conto com determinados aspectos de grupos sociais, é imprescindível considerar que, com o fim da Segunda Guerra Mundial, o mundo ocidental vivenciou o surgimento da sociedade de consumo, marcada pela produção em massa e pela ampliação do uso das mídias, contexto favorável a transmutações de escrita e de leitura.

Nesse espaço de tempo, emergiram vários estudiosos que pretendiam elaborar teorias sobre o consumo e as mídias. Assim, nesse cenário histórico de intensas transformações, os Estudos Culturais surgiram na Inglaterra marcados por sua natureza interdisciplinar e transitória, compondo uma corrente de pensamento que teve início entre as décadas de 1950 e 1960, empenhados em analisar a cultura não apenas como um agrupamento de costumes e hábitos de uma sociedade.

A cultura permeia todas as práticas sociais e a própria designação dos Estudos Culturais seria o resultado entre essas práticas e seus atores. Para Said (1995, p. 12),

“cultura designa todas aquelas práticas com as artes de descrição, comunicação e representação [...]. Incluem-se aí, naturalmente, tanto o saber popular sobre partes distantes do mundo quanto o conhecimento especializado de disciplinas”.

Com a finalidade de compreender os fenômenos naturais e definir o que seria cultura a partir das análises das culturas consideradas como de massa que, até então, não eram objeto de estudo do universo acadêmico, alguns teóricos como o sociólogo jamaicano, Stuart Hall, o crítico galês, Richard Hoggart, e o sociólogo inglês, Raymond Willians, passaram a considerar todas as manifestações culturais como possuidoras de valor, portanto, sem distinção entre a alta e baixa cultura, o que levou a considerar os modos de vida e suas diferentes práticas sociais.

Sob essa perspectiva, observamos que os questionamentos pós-modernistas acerca dos mundos em que se vive, como se constituem e em que diferem, ilustram uma configuração no sentido de instabilidades e de mundos possíveis, tanto no que se refere a valores quanto a estratégias narrativas. É sob essa premissa que o texto pode ser considerado como artefato cultural, ou seja, criado a serviço de uma cultura. A área dos Estudos Culturais adota um ângulo de visão que considera a obra literária como uma vertente cultural.

Os estudos culturais surgiram como a aplicação de técnicas de análise literária a outros materiais culturais. Tratam os artefatos culturais como “textos” a ser lidos e não como objetos que estão ali simplesmente para serem contados. E, inversamente, os estudos literários podem ganhar quando a literatura é estudada como uma prática cultural específica e as obras são relacionadas a outros discursos (Cüller, 1999, p. 52, grifo do autor).

O que se postula aqui seria o fato de que todo diálogo estabelecido entre o texto literário e outras formas de saber, em consonância com possibilidades diversas de veicular esse saber, tem contribuído significativamente para a valorização e valoração da literatura sem desconsiderar o seu acesso: a forma como a grande massa e alguns núcleos restritos experienciam as obras literárias, e como estas circulam em contextos diversos.

O que é contemporâneo assim se torna, com fundamentação, em uma base histórica, contudo, paradoxalmente, “do questionamento da ideia de progresso decorre a perda da ideia de história como superação, como encadeamento de acontecimentos no sentido da evolução e do desenvolvimento dirigidos para um fim”, nos afirma Lima (2000). Isso ocorre tendo como base a ideia pós-moderna de oposição ao considerado, até então, inquestionável, como progresso e história.

Perrot (2019) traça um panorama da história das mulheres e de como a extensão do silêncio ao qual estavam aprisionadas está condicionado a questões de ordem prática, a exemplo do seu tardio acesso à escrita, a escassez de textos publicados, além do não reconhecimento público de suas produções. “Por que as mulheres não pertenceriam à história? A história é o que acontece, a sequência dos fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir das sociedades. Mas é também o *relato* que se faz de tudo isso” (Perrot, 2019, p. 19, grifo do autor).

Nesse íterim, vale ressaltar que, mesmo com acesso à educação formal em conventos, por exemplo, as mulheres eram instruídas de acordo com a camada social à qual pertenciam. A importância direcionada para a educação feminina resultou em um certo protagonismo de aristocratas na história portuguesa, em âmbito geral, e da escrita literária, favorecendo o aparecimento de algumas poucas mulheres escritoras.

Outro fator significativo era a incredulidade na competência de uma mulher para escrever uma obra que tivesse importância. Isso revela um cenário misógino constantemente confrontado com o masculino ou, então, a essa mulher era atribuída a intervenção de alguma divindade mítica. Para Reis (2000), o processo de verificação do cânone literário, instigado pelos movimentos feministas, pelos estudos de gênero e pela tênue revisão histórica embasada nos estudos literários e na historiografia feminista, fez emergir nomes inseridos em movimentos históricos, culturais e artísticos aos quais integraram.

Silva (2015) postula que o resgate e estudo de autoras e obras longínquas fomentou pesquisas múltiplas sobre a história das mulheres, sua condição e seu papel na sociedade.

Estudar a história das mulheres, no período histórico inserido em sua antologia, é refletir a partir do conceito de “silêncio”, seja ele o dos historiadores, ou o dos textos em circulação e fontes conservadas, demonstrando ser aquele recomendado às mulheres por representantes eclesiásticos e monárquicos que refletem as matizes culturais portuguesas (greco-latinas e judaicas-cristãs) que têm como base a separação dos sexos como função ‘dos princípios organizadores da vida em sociedade’ (Silva, 2015, p. 1030, grifos do autor).

As produções literárias de Mariana Alcoforado, integrante do final do período Barroco, de Leonor de Almeida (conhecida como a Marquesa de Alorna) e de Teresa Margarida da Silva e Orta, partícipes do Iluminismo do século XVIII, representam, em certa medida, uma revisão pertencente ao desenvolvimento da literatura portuguesa

de autoria feminina, assim como a relação entre esses momentos literários: mulheres que tiveram os nomes condicionados às páginas da literatura lusitana por motivos díspares.

Sob essa premissa, Machado (2017) afirma que Mariana Alcoforado, por meio das *Cartas Portuguesas*, possivelmente elaboradas no século XVII, rompeu os limites de uma freira enclausurada e exteriorizou desejo e paixão numa linguagem literária que manifestou o sofrimento diante da separação, a saudade e a ausência do objeto amoroso. Além disso, nas cartas de Mariana, percebem-se certos traços barrocos aliados, em sua maioria, a impressões renascentistas.

De acordo com os filósofos iluministas, a mulher se limitava a ser uma complementação inferior ao gênero oposto. Suas diferenças em relação aos homens eram sempre exploradas nesse sentido, “fêmea do homem”, segundo Godineau (1997). Assim, era considerada como um reflexo para engrandecer as alegações e a potencialidade masculina.

Paradoxalmente a essa ideia, Leonor de Almeida sobressai-se na história de Portugal pelos seus escritos, deixa claro um espírito de desobediência ao envolver em sua poesia temas ditos inapropriados para as mulheres de seu tempo. Sobre isso, Machado (2017) afirma que:

a marquesa de Alorna destacou-se na esfera literária por ser uma mulher que ousou, embora não numa espécie de escrita transgressora, mas, antes de tudo, como autora neoclássica, produzindo poesia tanto quanto os seus colegas do gênero masculino (Machado, 2017, p. 69).

Ainda no que concerne aos princípios iluministas na obra de autoras portuguesas, Teresa Margarida da Silva e Orta, em sua produção escrita, que faz parte do período setecentista, carrega símbolos cruciais do Iluminismo literário. Segundo Machado (2017, p. 70), “sua obra transgride alguns padrões culturais e socialmente estabelecidos e fornece subsídio para uma reflexão inclusive em torno das questões de gênero como construção sociocultural”.

Nesse movimento de revisitação da história, a obra *Antologia Improvável*, organizada por Anastácio (2013), comprova o rol de escritoras e publicações relevantes de homens sobre a situação feminina no contexto português dos séculos XV ao XIX. Tal contexto está intimamente relacionado aos limites linguísticos do universo cultural, modificado em Portugal por influência da expansão marítima e, posteriormente, pelo domínio filipino.

À luz disso, procuramos, aqui, lembrar que, durante um longo período, as mulheres foram símbolo de um enredo histórico que as sentenciou a uma condição de invisibilidade e silenciamento. É praticamente consensual afirmar que o cânone literário lusitano, até metade do século XX, é composto, basicamente, por autores do sexo masculino.

Foi criada em 1929 a revista científica *Annales d'histoire économique et sociale*. José Carlos Reis (2000) adverte que essa revista pode ser considerada o primeiro passo para se poder pensar a “nova história”. Na esfera historiográfica, diversos estudos procuraram denunciar a quase invisibilidade das mulheres como sujeitos, seja no campo da criação artística, seja como parte das grandes narrativas da história, ou mesmo como protagonistas na própria produção literária e historiográfica. Tal apagamento conduziu a uma nova forma de exigir a presença feminina nas linhas gerais dos acontecimentos reconhecendo, antes de tudo, a negligência secular com que o gênero fora tratado (Machado, 2017, p. 44, grifos do autor).

Essa negligência específica até nas palavras, a partir das reflexões de Machado (2017), comprova o esforço para se escrever uma história que recobrasse e valorizasse as mulheres, sujeitos que em incontáveis períodos estiveram à margem dos principais registros sociais, culturais, literários, dentre outros. Esse movimento tem início a partir da mudança de comportamento de alguns historiadores que, acanhadamente, iniciaram a revisão do cânone ocidental. Inaugurou-se, então, a análise de uma história alicerçada na vida comum e nos estudos das mentalidades, e não somente em acontecimentos, datas específicas e grandes nomes e nações.

A esse propósito, na França da década de 1930, a Escola de *Annales* descaracteriza o que era considerado como História. Para os integrantes desse movimento, havia estruturas e agrupamentos de sujeitos que não eram reconhecidos por seus trabalhos, tendo em vista que a maior parte da sociedade não produz fontes arquivistas. Assim, seria impossível compreender as camadas subalternas, especificamente suas culturas, especialmente sem a existência de fontes documentais que as atestasse.

Há um movimento palimpsesto, ou seja, ao retirar camadas do que foi primitivo, descobriu-se outras vertentes da história. Os *Annales* buscavam compreender que a liberdade humana e a individualidade não eram antagônicas aos determinismos das estruturas sociais, políticas, econômicas e culturais. Em outros termos, tais estruturas influenciam nas decisões dos sujeitos, porém não anulam completamente seus propósitos humanos.

A percepção de História, depois de *Annales*, tornou-se muito mais literária, pois a individualidade e narrativas, fundamentadas não somente em fontes documentais, passaram a ser consideradas.

O termo “História Nova” ou “Nova História” foi lançado no mercado em 1978 por alguns membros do chamado grupo de *Annales*, conforme Gui Bourdê e Hervé Martin. Essa tendência enquanto proposta teórica nasceu, de acordo com Peter Burke, juntamente com a fundação da revista *Annales*, criada para promover uma nova espécie de História (Burke, 1997, p. 11, grifos do autor).

A intertextualidade, a problematização dos acontecimentos e o paradigma de indexação fundamentaram os conceitos evidenciados pelo grupo de *Annales*. As diferentes versões da realidade passam a ser analisadas e não somente um fato é visto como uma realidade. A história narrativa tradicional é substituída por uma história que deveria ser vinculada a uma problematização: propor hipóteses para responder questionamentos acerca da pesquisa em execução.

A história de todas as atividades humanas passa a ser examinada, não somente a da política: justamente quando se aborda somente a esfera política é impossível compreender a realidade dos que não compõem esse universo de poder. A combinação dessas inovações de forma coesa e organizada configurou os *Annales* como um movimento verdadeiro e autêntico, validado por meio da colaboração com outras disciplinas levando em consideração os integrantes desse grupo, composto por estudiosos de diversos campos do conhecimento.

Portanto, valida-se a precisa consciência pós-moderna de que a linguagem é construtora da realidade, seu efeito integra um construto textual, conduzindo ao transbordamento das fronteiras, dos limites entre as figuras ficcionais e o mundo real.

Pensar a narrativa portuguesa actual à luz de uma dominante pós-moderna implica ponderar na especificidade do contexto político, social e cultural português – o de um país que coartado por uma ditadura longa e anacrónica, não experienciou nem em liberdade, nem em plenitude, o projecto moderno de emancipação. Porém, o não cumprimento da racionalidade moderna durante a ditadura não significa que ela se mantenha hoje inocentemente exequível, sem ir a par da denúncia e da crítica da irracionalidade global a que o próprio projecto moderno conduziu (Lima, 2000, s/p.).

De acordo com Lima (2000), a busca de uma racionalidade moderna que elucide o passado e, também, as práticas de estéticas literárias pós-modernas, são tendências que determinam o elo entre realidade e literatura através da tensão entre ficção e história contida nos textos ficcionais. Vários escritores, antes e depois do 25

de abril de 1974, questionam em suas obras a vida política portuguesa, evocam e revolucionam matrizes narrativas da história de Portugal desnudando o discurso historiográfico oficial.

Nesse cenário, Amorim (2012) defende que, na literatura, essas versões da realidade se encaixam como escolha da narrativa de um texto. A narrativa pós-moderna é aberta para abraçar as muitas versões de um fato, mas está ciente de novas versões a serem indexadas pelos leitores. Após meados do século XX, verifica-se um narrador que tende a admitir sua condição limitada de observador e sinaliza através da sua escrita um movimento de nunca compreender totalmente a realidade ficcional.

Segundo Compagnon (1999), a obra literária faculta uma parcela de participação daquele que lê ao conceder significados às indefinições da escritura, ou seja, formula uma estrutura de apelo em direção ao leitor, aspecto essencial na instância comunicativa gerada pela obra. O que o leitor traz para o construto literário aqui é relevante e essa interação e materialização autenticarão a obra.

A literatura tem, pois, uma existência dupla e heterogênea. Ela existe independentemente da leitura, nos textos e nas bibliotecas, em potencial, por assim dizer, mas ela se concretiza somente pela leitura. O objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor (Compagnon, 1999, p. 149).

Dessa maneira, percebe-se o leitor implícito como um resultado dessa construção. Logo, não é em absoluto identificável com nenhum leitor real. Para Compagnon (1999), esse alvo relegado passa a ser considerado a partir da perspectiva de que a literatura possivelmente terá a sua concretude revelada somente após o ato da leitura, apesar de ter vida antes disso. O leitor tende, portanto, a preencher vazios de várias espécies, se considerarmos que as obras literárias apresentam fendas e sempre haverá expectativas que antecedem o encontro do texto com quem o lê.

A liberdade concedida ao leitor está na verdade restrita aos pontos de indeterminação do texto, entre os lugares plenos que o autor determinou. Assim o autor continua, apesar da aparência, dono efetivo do jogo: ele continua a determinar o que é determinado e o que não o é. Essa estética da recepção, apresentada como um avanço da teoria literária, poderia bem não ter sido, afinal de contas, mais que uma tentativa para salvar o autor, conferindo-lhe uma embalagem nova (Compagnon, 1999, p. 155).

Desse modo, Compagnon (1999) considera um provável jogo entre autor e leitor. A recepção não é individual, mas um acontecimento coletivo que, ao ser

colocada em discussão, deixando de priorizar o autor e seu universo para evidenciar o processo interativo que se organiza entre a obra, o leitor e o meio social circundante, consegue aparentar uma liberdade concedida ao leitor que pode não ser totalmente legítima. No contexto desse intenso movimento de revisão de relações entre obra, autor e leitor, as inquietações se ampliaram em torno da elucidação, da interpretação, da contextualização de informações delas provenientes.

Fica evidente que a tarefa é enigmática e que o entrelaçamento de ideias e concepções diversas era indispensável na busca de superar e ampliar os conceitos até então estabelecidos. Assim, é possível entender que as obras produzidas a partir das últimas décadas do século XX, com uma tendência de mudança de foco para o leitor à luz da teoria da recepção, favoreceram uma grande resistência à imobilidade de oposições binárias, como as convencionais conto/romance e conto/poesia, e inauguraram a prática de uma variedade infinita de escritas, leituras e interpretações.

1.2 O Exercício da Contística na Escrita de Lídia Jorge

A contística é valiosa e tem sido uma prática utilizada por escritores ao longo da história para explorar uma gama de temas e emoções. Lídia Jorge é considerada uma exímia contista e um dos grandes nomes da literatura portuguesa contemporânea.

Nascida em Boliqueime, no Algarve, Portugal, em 18 de junho de 1946, está entre as escritoras mais representativas da geração pós-revolucionária em Portugal. É conhecida por sua narrativa rica e profunda que aborda temas sociais, políticos e culturais com uma perspectiva única, principalmente, por sua escrita feminina de cunho moderno (Bridi, 2014).

Os livros de Lídia Jorge (romance, conto, teatro, literatura infantil, ensaio e poesia) estão traduzidos em mais de vinte idiomas e publicados em diversos países. Lídia já foi agraciada com variados prêmios literários nacionais e internacionais, desde o Prémio Malheiro Dias, Academia das Ciências de Lisboa (1981) até o reconhecimento com os prêmios: Prémio Vida Literária Vítor Aguiar e Silva, Grande Prémio da Associação Portuguesa de Escritores (2022), Prémio Eduardo Lourenço 2023 (Centro de Estudos Ibéricos), Prémio de Novela e Romance Urbano Tavares Rodrigues 2023 (FENPROF), Prémio do PEN Clube Português de narrativa (2023),

Prémio Literário Fernando Namora (2023), Prémio Médicis estrangeiro (2023), todos em 2023 pelo seu último romance, *Misericórdia*.

Lídia Jorge cresceu no Algarve, no sul de Portugal, em uma família de classe média. Estudou Filologia Românica na Universidade de Lisboa, onde desenvolveu seu amor pela literatura e pela escrita. A carreira literária teve início na década de 1960, mas foi na década de 1970, após a Revolução dos Cravos (Revolução dos Cravos de 25 de abril de 1974), que ela ganhou destaque. Seu primeiro romance, *O Dia dos Prodígios* (1980), uma obra com forte carga poética e tensão dramática, inaugurou uma nova fase, de notável qualidade, da literatura portuguesa.

Durante o período final da Guerra Colonial viveu em Angola e Moçambique, atuando como professora do ensino secundário, fato que, possivelmente, marcou o seu senso agudo de observação sobre como se desenrolam as relações pessoais e de poder no contexto português. Uma vida literária que já se inicia de forma intensa, não apenas pela entusiasmada recepção dos livros pelo público em geral e pela crítica especializada, mas também por meio dos diversos prêmios recebidos que não se limitaram ao território português.

O exercício da contística na escrita de Lídia Jorge revela-se como uma faceta marcante e admirável da sua produção literária. Essa renomada escritora lança mão da narrativa curta, para explorar temas complexos e profundamente humanos, criando, assim, histórias que são verdadeiras joias literárias (Bridi, 2014).

Segundo Bridi (2014), os contos escritos por Lídia Jorge engendram a partir de temas aparentemente comuns, por meio de um construto linguístico próprio, reflexões sobre contrapontos entre a atualidade e a memória. Os enredos permeados por vozes e silêncios de personagens em profunda sintonia com o espaço, movimentam-se entre o universo da ficção e o universo real. Uma perspectiva fundamental do trabalho de Lídia Jorge na produção de contos é a sua habilidade para criar situações que seduzem o leitor e incitam sua curiosidade.

As descrições minuciosas dos espaços e das emoções das personagens parecem ter o poder de transportar o leitor para o conto. A voz literária encanta através de enigmas criados com imensa qualidade narrativa, conduzindo a uma experiência quase sempre intensa e inesquecível. Essa abordagem inovadora é uma das razões pelas quais seus contos são valorizados e estudados na literatura contemporânea.

A contística de Lídia Jorge é um testemunho de sua maestria literária. As histórias curtas compreendem uma expressão poderosa da habilidade em explorar a complexidade da condição humana e da sociedade portuguesa, tornando-a uma das autoras mais respeitadas e influentes da atualidade. Seus contos continuam a cativar e inspirar leitores em todo o mundo, revelando a riqueza da literatura portuguesa contemporânea (Gotlib, 1990).

A escritora notável se destaca por sua capacidade de abordar os dilemas do sujeito desse tempo, especialmente considerando o contexto pós-regime salazarista em Portugal. O Estado Novo (1933 - 1974) foi um regime autoritário, conservador, nacionalista, corporativista de Estado de inspiração fascista, parcialmente católica e tradicionalista, de aspecto antiliberal, antiparlamentarista, anticomunista e colonialista, que vigorou em Portugal sob a Segunda República.

Esse Regime prevaleceu durante 41 anos ininterruptos, desde a aprovação da Constituição Portuguesa de 1933 até ao seu derrube pela Revolução de 25 de Abril de 1974 (Abdala Junior, 2000). O regime salazarista criou a sua própria estrutura de Estado e um aparelho repressivo (PIDE, colônias penais para presos políticos etc.) característico dos chamados Estados policiais, apoiando-se na censura, na propaganda, nas organizações paramilitares (Legião Portuguesa), nas organizações juvenis (Mocidade Portuguesa), no culto do líder e na Igreja Católica.

Os dilemas enfrentados pós-regime salazarista em Portugal são complexos e multifacetados, refletindo as profundas transformações políticas, sociais e culturais que o país experimentou após a queda do regime autoritário de António de Oliveira Salazar, em 1974. Esses dilemas são caracterizados por uma busca por identidade, justiça, reconciliação e desenvolvimento em um contexto de transição democrática e pós-colonialismo (Lucena, 2002).

Para White (1994), se existem relatos históricos é porque há passado. Escrever, registrar histórias, significa a possibilidade de conhecer o passado. A dimensão literária na escrita da história, ou o contrário, pode e deve ser considerada.

[...] a 'história' só é acessível por meio da linguagem; nossa experiência da história é indissociável de nosso discurso sobre ela; que esse discurso tem que ser escrito antes de poder ser digerido como "história"; e que essa experiência, por conseguinte, pode ser tão vária quanto os diferentes tipos de discurso com que nos deparamos na história escrita (White, 1994, p. 21, grifos do autor).

As narrativas ficcionais parecem evocar e subverter as matrizes narrativas históricas portuguesas, desmistificam o discurso historiográfico oficial. O sujeito desse tempo se vê diante do desafio de redefinir o nacional e cultural do país, tendo em vista uma ênfase na identidade conservadora e nacionalista, predominante durante o regime.

Após a Revolução dos Cravos, em 1974, Portugal enfrentou a necessidade de se abrir para novas influências culturais e abraçar a diversidade. Isso gerou, em certa medida, um impasse entre a preservação das tradições portuguesas e a abertura para a globalização.

Assim, uma transição para a democracia em Portugal envolveu o confronto com os abusos de direitos humanos cometidos durante esse período. Houve a hesitação de como buscar justiça para as vítimas, sem mergulhar em um ciclo interminável de revanchismo. A Comissão de Verdade e Reconciliação foi criada para lidar com esse dilema, tentando equilibrar a busca pela responsabilidade com a reconciliação nacional (Lucena, 2002).

Conforme Morgado (2021), o regime salazarista manteve Portugal economicamente isolado e atrasado em relação ao resto da Europa. Após a Revolução dos Cravos, o desafio de contribuições para o desenvolvimento econômico e social do país equilibrando as demandas de justiça social com as necessidades do mercado global eram constantes.

Portanto, uma transição democrática trouxe a oportunidade de participação política direta. No entanto, os desafios de como se envolver eficazmente no processo político, superando décadas de apatia sob o regime salazarista, eram constantes.

Nesse sentido, o sujeito pós-regime salazarista em Portugal se encontra em um período de transformação profunda e desafios complexos. Precisa navegar entre a busca por uma nova identidade nacional, a justiça histórica, a reconciliação, o desenvolvimento econômico e a participação política. Essas questões refletem os muitos aspectos da jornada de Portugal na direção à democracia e ao pós-colonialismo, e representam desafios cruciais para a sociedade portuguesa contemporânea (Morgado, 2021).

De modo geral, por meio de suas obras, Lídia Jorge explora profundamente as questões complexas que surgiram após o fim do regime autoritário de Salazar, examinando como esse período moldou a identidade nacional e individual dos

portugueses. Assim, apresenta-se, de acordo com Souza (2014), algumas maneiras através das quais Lúcia Jorge lida com os dilemas pós-regime em seu testemunho ficcional:

- Memória e Trauma: Lúcia Jorge frequentemente explora a memória coletiva e os traumas deixados pelo regime salazarista. Dá voz às histórias não contadas, revelando o impacto duradouro das décadas de autoritarismo e censura na psique das pessoas;

- Identidade Nacional: a escritora investiga como a ditadura de Salazar influenciou a construção da identidade nacional portuguesa. Questiona as noções de nacionalismo e patriotismo, oferecendo uma visão crítica das complexidades desse processo;

- Mudanças Sociais: Lúcia Jorge também aborda as transformações sociais que ocorreram após o regime salazarista. Examina como as pessoas se adaptaram às mudanças políticas e econômicas, bem como os desafios e oportunidades que surgiram;

- Indivíduo e Sociedade: suas histórias, frequentemente, apresentam personagens que lidam com dilemas morais e éticos em um ambiente pós-autoritário. Explora como as escolhas individuais podem afetar a sociedade e vice-versa;

- Relações Familiares e Interpessoais: a autora também se concentra nas relações familiares e interpessoais, destacando como o regime salazarista impactou as dinâmicas familiares e como essas relações evoluíram no novo contexto político;

- Crítica Política: não hesita em fazer uma crítica política afiada em sua obra, desafiando as estruturas de poder estabelecidas e expondo a corrupção e a injustiça presentes durante o regime salazarista e suas consequências;

- Hibridismo Literário: Lúcia Jorge é conhecida por sua abordagem inovadora à literatura. Mesclando elementos de diferentes gêneros literários, evoca realidades metafóricas com habilidade e compromisso ético e nos apresenta uma escrita feminina sem ser feminista, como ela própria assim atesta.

Nessa jornada, coloca-se em evidência a escritora talentosa e perspicaz que utiliza sua narrativa para lançar luz sobre os dilemas enfrentados pós-regime salazarista em Portugal. Sua ficção oferece uma visão crítica e sensível das complexidades da transição política e social desse período, contribuindo para a

compreensão mais profunda da história e da cultura portuguesa contemporânea (Souza, 2014).

De acordo com Gobbi (2004), a necessidade de pensar em conjunto história e literatura parece encontrar um legítimo fundamento nas palavras de Paz (1982, p. 227): “a História é o lugar de encarnação da palavra poética”. Concebidas nessa relação, História e Literatura apresentam-se não como duas realidades paralelas e, portanto, dissociadas, passíveis de serem postas em contato por meio de um processo artificial, externo e posterior que detecte a influência, a ocorrência e a reprodução dos fatos sociais no texto literário. Mais que isso, toda criação artística é produto de um tempo e de um lugar específicos, e corresponde a uma determinada atuação do homem em interação com o seu universo.

Em narrativas, muitas vezes, memorialísticas, o que se expressa não representa a verdade dos fatos, porém, a forma como esses fatos foram experienciados e compreendidos pelo narrador e/ou personagens. Percebe-se a necessária consciência de que a linguagem é construtora da realidade. White (1994, p. 23), considera que:

É possível reconhecer que no discurso realista, tanto quanto no discurso imaginário, a linguagem é ao mesmo tempo forma e conteúdo, e que esse conteúdo linguístico tem de ser computado entre os outros tipos de conteúdos (factual, conceitual e genérico) que formam o conteúdo geral do discurso como um todo. [...] A noção do conteúdo da forma linguística esbate a distinção entre discursos literais e figurativos e autoriza a busca e a análise da função dos elementos figurativos na prosa historiográfica tanto quanto na prosa ficcional.

Com base nesse entendimento, as estratégias literárias usadas por Lídia Jorge correspondem a uma realidade objetiva, que tem como cerne a tentativa de sobrevivência do que se esvai. Ao retratar a relação direta das pessoas com a história, e como elas são transformadas pelas realidades às quais são expostas, sua consciência crítica aponta para implicações éticas, conduzindo o leitor por tramas da memória de um Portugal anterior ou posterior às mudanças da Revolução dos Cravos (Dalcastagné, 2012).

O período em que Lídia Jorge mais publicou contos foi do fim da década de 1980 até o final da década 2000. Três antologias de contos: *Marido e Outros Contos* (1997), *O Belo Adormecido* (2004) e *Praça de Londres* (2008). Além de publicações separadas de *A Instrumentalina* (1992) e *O Conto do Nadador* (1992).

As narrativas eram produzidas, inicialmente, para revistas, jornais e obras coletivas nacionais ou estrangeiras; depois foram organizadas em coletâneas. Lídia Jorge é uma ficcionista que tem sido reconhecida desde seu primeiro trabalho, indicada pelo nomeado escritor Vergílio Ferreira, como uma das grandes vozes da Literatura Portuguesa Contemporânea. Nota em seu livro *O vale da paixão* assevera:

O seu primeiro romance, *O Dia dos Prodígios* (1980), foi um importante acontecimento literário, indiciando uma nova fase, de grande qualidade, na literatura portuguesa recente. *O Cais das merendas* (1982) e *Notícia da Cidade Silvestre* (1984) foram ambos distinguidos com o Prémio Literário do Município de Lisboa, seguindo-se *A Costa dos Murmúrios* (1988), *A Última Dona* (1992), *O Jardim sem Limites* (1995) – distinguido com o Prémio Bordalho de Literatura da Casa da Imprensa, *A Maçon* (Teatro, 1996) e *Marido e Outros Contos* (Contos, 1997). *O vale da paixão* (1998, Prémio Bordalo de Literatura da Casa da Imprensa, Prémio D. Diniz da Fundação Casa de Mateus, Prémio P.E.N. Clube Português de Ficção e Prix Jean Monnet de Littérature Européenne). As obras de Lídia Jorge encontram-se traduzidas em diversas línguas (Jorge, 2009, grifos nossos).

A autora conta ainda com várias obras: *O Vento Assobiando nas Gruas* (Romance, 2002, Grande Prémio de Romance e Novela APE/IPLB, Prémio Correntes Descritas), *O Último Voo do Pardal* (Romance, 2007), *Combateremos a sombra* (Romance, 2007), *A Noite das Mulheres Cantoras* (Romance 2011), dentre outras. Suas obras mais recentes são *O Jardim Sem Limites* (Romance 2022) e *Misericórdia* (Romance, 2022).

Segundo Seixo (1986), a partir do fim do regime totalitário, a literatura viu na escrita uma possibilidade de, enfim, libertar uma voz enrouquecida por décadas de opressão. É nesse contexto que surgiu o nome de Lídia Jorge, assim como a de outros tantos escritores também filhos do regime e que fizeram da literatura um instrumento que pretendia rever a história portuguesa, transpor em palavras um movimento palimpsesto por um caminho mais crítico e reflexivo. Pensar sobre o período era o desejo dessa intelectualidade que se via liberta para dar vazão à sua expressividade.

Foucault (1992, p. 129), em *A escrita de si*, postula que “a escrita de si mesmo atenua os perigos da solidão; dá ao que se viu ou pensou um olhar possível e, por trazer à luz os movimentos do pensamento, dissipa a sombra interior”. Diz, ainda, que a escrita equivale à meditação, pois o ato de escrever sobre si mesmo transforma-se num exercício de pensamento que, criando regras e exemplos, ajuda no enfrentamento da realidade.

Nesse sentido, é possível afirmar que a obra de Lídia Jorge é marcada por uma escrita inquieta, tecida a partir de um olhar atento ao seu tempo e às diversas possibilidades do dizer. Escrita que transita entre gêneros distintos com a habilidade de sempre utilizar um modo próprio de enunciação, capaz de trazer à tona a riqueza das personagens por ela criadas. Em tudo o que escreve percebe-se aflorar temas que denotam um olhar próprio acerca da sociedade em que vivemos e das singularidades humanas.

Foi com *Marido e Outros Contos*, em 1997, que Lídia Jorge deu início à sequência dos três volumes de contos até agora publicados. Nessa obra, a autora apresentou uma série de contos que mergulham nas vidas de seus personagens, revelando camadas profundas de suas emoções e dilemas cotidianos.

Assim, como ela própria, reiteradamente, afirma, toda a arte é uma revolta contra a história. A unir esses contos, estão a importância da memória enquanto matéria narrável e narrada, o bem, o belo, os afetos e o desejo – temas/motivos que se repetirão, de forma mais ou menos consistente, em outras obras.

Vale ressaltar que, em seus contos, predominam imagens fulminantes e fulgurantes, retidas ou perdidas na memória dos narradores-personagens, o que resulta, de modo geral, no dilaceramento do sujeito e na melancolia ao espelho, como

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. [...]. Pequenas luzes da vida entremeadas de sombras pesadas (Didi-Huberman, 2011, p. 17-18).

Lídia Jorge é uma proeminente autora portuguesa contemporânea que experiencia o processo de criação literária com uma constância invejável, e tem sido reconhecida por seus feitos. Representa uma voz feminina que transcende o papel de espectadora na história do mundo, da vida, da sociedade e da literatura, emergindo como protagonista e criadora.

Seus contos, bem como sua extensa obra em prosa, exploram temas cotidianos que abrigam uma reflexão humana extraordinária e profunda. A autora realiza essa exploração por meio de uma escrita sutil e envolvente, enriquecida por elementos de subjetividade, ironia, fragmentação e autorreflexão.

Em nosso trabalho, interessa-nos a escrita revolucionária, que não polemiza. No entanto, consegue expor memórias e ideias em contos impregnados de lucidez. A

visão do ser humano que busca percebê-lo em suas relações com os outros e consigo mesmo, nunca negando a multiplicidade que nos forma, nos distingue e nos molda. Ao experienciar as obras de Lídia Jorge, somos invadidos pela certeza de que estamos diante de uma grande contista e de uma escritora extremamente talentosa.

Nos contos que compõem o *corpus* desse trabalho a ênfase recai sobre as figuras femininas. As experiências vivenciadas pelas protagonistas de cada conto cumprem com uma dinamicidade marcante, em consonância com uma variedade de impulsos quase tão naturais quanto os instintos do ser humano.

2 TRÊS PROTAGONISTAS FEMININAS: VOZ, SILÊNCIO E RESISTÊNCIA

Ser-se único, como se sabe, é estatuto que dá a volta à cabeça de qualquer um.

Lídia Jorge - “O Belo Adormecido”

O presente capítulo objetiva evidenciar a voz, o silenciamento e a resistência das três mulheres-protagonistas, títulos que, de certo modo, dialogam com a condição humana e com as vivências femininas. O experimentalismo estético de Lídia Jorge fica evidente na alteração da ordem temporal, na organização discursiva subvertida e na quebra da linearidade em mosaicos narrativos singulares, como traços que situam a escrita da autora dentro do conjunto da literatura contemporânea portuguesa.

2.1 “Seremos Feitos para Oscilar entre o Grande e o Exíguo” - Berta Helena

O conto prescinde das digressões, divagações ou excessos. Ao contrário: “cada palavra ou frase há de ter sua razão de ser na economia global da narrativa, a ponto de, em tese, não se poder substituí-la ou alterá-la sem afetar o conjunto” (Moisés, 2006, p. 41). Portanto, a grande força do conto reside no jogo narrativo a fim de prender o leitor até o desenlace: “O conto, quando enigmático, surpreende-o deixando-lhe uma semente de meditação ou de pasmo ante a nova situação descortinada” (Moisés, 2006, p. 66).

O conto *O Belo Adormecido*, título da obra *O Belo Adormecido - contos*, publicada pela Editora Leya em 2004, trata de temas modernos, buscando uma intertextualidade com o clássico *A Bela Adormecida*. Bridi (2014) afirma que não há como “não” perceber o eco das histórias tradicionais que, como se sabe, na era pós-freudiana em que vivemos, nada tinham de inocentes.

Segundo Krynski (2007), a postura transgressora na arte implica retornar ao clássico para superá-lo, mantendo sua essência e explorando suas possibilidades. Lídia Jorge mergulha na estrutura formal e discursiva do texto clássico ao construir contos como *O Belo Adormecido*, transfigurando contos de fadas em narrativas modernas. Ao utilizar esses clássicos como base para novas discussões, concretiza a essência da transgressão. Esta, por sua vez, não apenas se relaciona com o novo

e o moderno, mas também se manifesta na criação de gestos inovadores e na desestabilização do *status quo*. A transgressão pressupõe uma evolução do convencional nas normas constituídas (Krysinski, 2007).

Samoyault (2008) destaca que os estudos intertextuais revelam temas, características, motivações e contextos que ressoam em diversos textos, permitindo identificar conexões entre obras de diferentes épocas, contextos e tradições literárias. Esses estudos também evidenciam influências de obras literárias anteriores e de obras consideradas canônicas.

A análise intertextual auxilia na cartografia literária, proporcionando *insights* sobre como as representações literárias e os estilos evoluem ao longo do tempo. A intertextualidade surge como um resultado objetivo do constante e delicado trabalho da memória na escrita, sendo a base da autonomia e da singularidade das obras, que se entrelaçam de maneira variável com o panorama literário, definindo seu lugar no movimento da escrita.

Em sua obra contística, Lídia Jorge busca conduzir o leitor a evocar e se conectar com suas lembranças sobre contos de fadas. No conto em estudo, a mudança do nome para uma forma masculina revela uma inversão de papéis sociais, um recurso frequente na escrita da autora, como ela mesma afirma: “A grande vantagem da ficção é que somos tudo em todos os seres, passamos pelos vários aspectos da humanidade, não ficamos aprisionados dentro de uma só identidade” (Torrão, 2020, s/p.). Enfatiza, ainda, a subversão dos papéis convencionais atribuídos a homens e mulheres, defendendo que, acima de tudo, somos *seres*.

O Belo Adormecido é intrinsecamente estruturado em uma série de oscilações e oposições, evidenciadas não apenas pela trama, mas também pela voz narrativa. Valendo-se de um discurso em primeira pessoa, uma personagem feminina – a protagonista –, vai habilmente distribuindo informações ao longo do enredo, criando uma atmosfera de revelações graduais e fragmentadas. Essa abordagem não apenas mantém a curiosidade do leitor, mas também ressalta a importância de cada peça no quebra-cabeça narrativo. A esse respeito, Moisés (2006, p. 42) afirma: “Os protagonistas abandonam o anonimato no momento privilegiado, de modo que o tempo anterior funciona, quando muito, como germe ou preparativo daquele instante, em que o destino joga uma grande cartada”.

Assim, a verdade e a autenticidade ficcional são desnudadas na escrita do conto, favorecendo o mergulho do leitor no universo da personagem. Berta Helena narra a partir das suas lembranças, vozes e silêncios, e parece tentar se proteger de um possível julgamento do leitor. Ressaltamos que a protagonista é uma personagem que parece ecoar as dualidades profundas entre voz e resistência: no cerne de sua composição há uma teia complexa de experiências.

Para além de sua superfície, *O Belo Adormecido* mergulha nos anseios humanos e nas motivações experienciadas pelas personagens. Berta Helena busca solidão em um bangalô a fim de preparar-se para interpretar o complexo personagem de Virginia Woolf, Orlando. Porém, seu isolamento é quebrado pela presença de Francisco, um adolescente que desperta sua curiosidade e desencadeia um envolvimento permeado de conflitos emocionais, desafiando convenções sociais. A relação entre Berta Helena e Francisco é marcada pela diferença geracional e pelos desejos, levando-a a oscilar entre a razão e a paixão (Cunha, 2023).

A narrativa se desdobra a partir da perspectiva de Berta Helena, alternando entre suas memórias do passado e o presente encontro com um homem desconhecido, no Hotel Ritz. O construto narrativo se move entre esses dois períodos, com destaque para as lembranças da praia, por vezes interrompidas pela expectativa futura da conversa com o “grandalhão”, que abre e encerra o conto. Nota-se um alinhavo do discurso consciente e calculado, tal discurso implica em múltiplas interpretações dos indícios sugeridos na trama,

Tecido que liga muitos sinais dentro das malhas de uma narrativa. A trama ordena e conecta os elementos de uma história, mas ao mesmo tempo, além de deixar sempre espaços brancos, compõe um texto que remete a um tempo e a um autor sempre ausentes (Volli, 2007, p. 312).

Nesse conto, a figura feminina é uma observadora ativa do ambiente, detentora de voz e narrativa, desempenhando o papel de protagonista. Lídia Jorge, em suas obras, afasta suas personagens dos padrões tradicionais. “Busca evidenciar que características consideradas femininas podem ser encontradas tanto em homens quanto em mulheres, além de externar questões contemporâneas através da intertextualidade” (Trilho, 2016, p. 04).

Assim, a voz feminina da autora e da protagonista parecem manter a memória para conseguir perceber as especificidades do comportamento humano: os dois seres que habitam em nós.

O trecho destacado evidencia como Berta Helena evoca uma atmosfera de nostalgia e um olhar crítico sobre o passado, entrelaçando-o com a esfera da arte, especialmente do teatro.

E o grupo meio sentado, meio em pé, em volta da mesa, parecia prolongar o tempo monárquico antigo, que remontasse ao tempo das caçadas do Imperador Francisco José, alguma coisa entre o decadente e o sofisticado que me atingia profundamente. Alguma coisa do tempo vitoriano de quando havíamos feito *O Leque de Lady Windermere*, ou o tempo austríaco de Arthur Schnitzler, de quando havíamos representado *Os Jornalistas*. Um tempo qualquer de quando as mulheres ainda deixavam crescer o cabelo até às bainhas das saias, e jamais folheavam um livro inteligente, e os homens, enluvados, se matavam uns aos outros, com tiros ao amanhecer. Um tempo antes do nosso tempo, mas de que a Arte, sobretudo a Arte de Representar, continua povoada, sendo sempre mais fácil conviver com a beleza dos monstros precedentes do que com as nossas próprias faces (Jorge, 2004, p. 26-27, grifos do autor).

Jorge (2004) apresenta-nos uma conexão com o passado histórico, fala do que ainda se guarda na memória, mencionando figuras como o Imperador Francisco José, referências a peças teatrais como *O Leque de Lady Windermere* e *Os Jornalistas*, além de alusões ao tempo vitoriano e à era austríaca de Arthur Schnitzler. Isso cria uma imagem de um tempo de elegância, mas do mesmo modo de rigidez social e moral. Essa reflexão sobre um passado artístico e socialmente distante sugere um contraste entre a beleza estética da época e as limitações impostas às pessoas, como se fosse mais fácil lidar com a representação artística dessas épocas do que com os dilemas e complexidades do presente (Cunha, 2023).

A relação entre o autor e o personagem deve ser compreendida nas peculiaridades individuais de que se revestem nesse ou naquele autor, nessa ou naquela obra. Para Bakhtin (2011, p. 3):

O autor acentua cada particularidade da sua personagem, cada traço seu, cada acontecimento e cada ato de sua vida, os seus pensamentos e sentimentos, da mesma forma como na vida nós respondemos axiologicamente a cada manifestação daqueles que nos rodeiam.

Dessa forma, compreende-se que personagem e autor acabam não sendo elementos do todo artístico da obra, mas “elementos de uma unidade prosaicamente da vida psicológica e social” (Bakhtin, 2011, p. 7).

Para Bakhtin (2011), a literatura não separa autor e personagem como entidades distintas, mas os aglutina em uma unidade orgânica que espelha as complexidades da existência humana. Portanto, a interconexão entre a personagem

e o autor na obra literária, ressalta como ambos são partes integrantes de uma representação mais ampla da vida e da sociedade. Ambos estão entrelaçados para criar uma totalidade que vai além do simples relato ficcional: ecoam a vida labiríntica dos sujeitos.

Sobre Berta Helena, esta sabia de si mesma que era uma mulher de temperamento exuberante, por vezes brutal, mas não ruim (Jorge, 2004, p. 46).

Logo, todo esse sedimento que me havia criado uma crosta dura com sua zona de contato com a carne viva, sensível, dolorosa, mas escondida. Esse galope de contrastes que faz com que uma mulher aos quarenta anos possa dizer – Berta Helena, tocaste com os teus vinte dedos todas as teclas da tua vida, agora é só repetir os acordes, como sabes. A segurança é isso (Jorge, 2004, p. 52).

Entretanto, há um cuidado em não confrontar o visitante, mostrando uma atitude de compreensão e respeito por sua vida e experiências pessoais, confirmada no trecho: “Não, nunca me passou pela cabeça confrontar o rapaz com a sua fantasia sobre as nossas noites. Não sou tão feroz como me fazem. Esse era um balanço só dele, dizia respeito à sua própria vida” (Jorge, 2004, p. 65-66).

A protagonista rejeita a ideia de ser agressiva ou incisiva, afirmando que não é tão severa como às vezes a descrevem. Berta Helena reconhece que essa fantasia pertencia apenas ao rapaz, não a ela. Além disso, enfatiza que sua presença naquela praia era motivada por razões pessoais, uma mescla de motivos íntimos e profissionais, todos direcionados para um único propósito e objetivo específico, deixando claro:

muito em concreto, eu estava perante o desafio de ter de perder dez quilos no corpo, cinco papos no rosto, vinte anos de idade, ganhar mais brilho na pele, menos volume no pescoço, e outras modificações indizíveis, tudo isso numa vez só, em pouco mais de dois meses (Jorge, 2004, p. 15).

Essa decisão é vinculada ao papel que aceitou interpretar, um personagem da Literatura que vive por séculos e passa por mudanças radicais, realizando essas transformações mentalmente de forma pública. Uma experiência desafiadora que a protagonista assume com determinação, busca um lugar onde poderá se concentrar ao máximo para alcançar seus objetivos.

O teatro ensina que seremos feitos para oscilar entre o grande e o exíguo, como se tivéssemos dois corpos. Um deles que se encobre e disfarça, se curva sobre si mesmo até se aninhar entre um robe e uma lareira, e um outro, aquele que nem com o rasto dos Planetas se contenta. Lá fora existia o simulacro disso mesmo, a lonjura criada pela mistura da luz e da água, de

propósito para agradar ao ser grande, e ali dentro, o telhado caindo rente aos móveis, concebido expressamente para o ser pequeno (Jorge, 2004, p. 18).

Berta Helena é uma mulher independente, confiante, com intelecto apurado, determinada a realizar mudanças em seu corpo e decorar incontáveis textos para interpretar no teatro, Orlando – uma das figuras mais controversas da literatura moderna – da autora Virginia Woolf. Porém, essas características não a impedem de vivenciar a razão e a perda da razão.

Em *O Belo Adormecido*, a marca da subjetividade linguística se repete. Aqui a protagonista se apresenta ao leitor: “sobre o alvoroço desse dia, não terei problemas em dizer que Berta Helena é uma mulher de amores e de ódios, de penas e de raivas, sentimentos extremos, cinza e brasas misturadas, e que ela mesma sou eu (Jorge, 2004, p. 20).

Observam-se, aqui, traços ambíguos de alguém que transita entre sentimentos paradoxais, a protagonista/narradora e a autora são projetadas para o leitor e para elas mesmas em um complexo jogo linguístico.

Berta Helena explora a complexidade dos sentimentos e percepções, próprias do ser humano, em relação a uma descoberta que lhe causa surpresa e otimismo. Expressa mudança em sua atitude, revelando um processo de abertura e relaxamento relacionado às presenças ao seu redor, deixando assim explícito:

Gosto de homens, pela sua dissemelhança, e essa é uma labuta infundável, aquela colônia de homens, contudo, permitir-me-ia desfrutar da sua proximidade e ao mesmo tempo praticar com toda a justiça o meu direito a ser invisível. Considerando que éramos partes distintas, seria bom para ambas as partes. Fiz vários cálculos mentais. Eles não estavam interessados em mim, eu não estava interessada neles, enquanto eles ali estivessem e eu ali estivesse, haveria um pacto estabelecido entre nós. Éramos de espécies diferentes e não complementares, não nos iríamos tão-pouco falar (Jorge, 2004, p. 24).

Devemos considerar que a protagonista valoriza a diferença, mas a aponta como um desafio constante. No entanto, a presença de um grupo de homens parece permitir-lhe desfrutar de sua proximidade sem a necessidade de interações ou interesse mútuo, estabelecendo um acordo tácito de invisibilidade entre ambos. Afirma que são diferentes e não complementares, e que essa presença confortável e sem necessidade de interação ela já conhece, talvez, relacionada à experiência no teatro, uma faceta recorrente em sua vida.

Mesmo assim, Berta Helena se vê distraída por pensamentos que considera inadequados, questionando a complexidade dos sonhos, artifícios e mentiras.

Aqueles homens eram-me indiferentes, e mesmo assim, o texto que deveria decorar era atravessado por pensamentos indevidos. Imaginava quantos sonhos, quantos artifícios, quantas mentiras teria sido necessário unir para tornar possível aquele encontro ao arrepio das agendas ocidentais (Jorge, 2004, p. 28).

A sedução e o desejo, a identidade, o gênero e a sexualidade mais ou menos explícitos, a relação com o outro e os conflitos internos vêm à tona juntamente com o anseio da protagonista em ser ela mesma e alcançar o máximo da sua capacidade pessoal e aptidão profissional como atriz.

Cuidado, não caias...” E a seguir acrescentou – “Não tenhas medo de mim. Estou aqui só para te ver fazer ginástica.” “Medo?” Parei para observá-lo, encarando-o de frente. Por que me falava assim, com uma afirmação tão estúpida? (Jorge, 2004, p. 37, grifos do autor).

Nesse trecho, a protagonista reage com surpresa à afirmação de Francisco, achando-a estúpida. Lidar com os relacionamentos interpessoais e os conflitos internos é uma jornada única para cada ser, real ou ficcional.

Ao desenvolver com o jovem Francisco uma relação de desejo marcada por avanços e recuos, os significados relativos ao gênero são reconduzíveis a representações sociais e culturais. O gênero é uma construção cultural identificável, quer como categoria da interpretação, quer como relação social que informa cada outra relação e atividade humana (Volli, 2007, p. 307).

Essas construções, por sua vez, criam termos e conceitos que corroboram para a organização e entendimento das relações sociais e culturais. É configurado como algo mais do que exclusivamente uma categorização, sendo essencial para a interação em sociedade, interligando diversos aspectos da vida humana.

Para Volli (2007), a corporeidade sofre sucessivos processos de semiotização, transformando-se no limite, não somente material, que marca o espaço de constituição do sujeito.

[...] o sexo e o gênero situam-se enquanto normas culturais que governam a materialização dos corpos, processo que, por sua vez, regulamenta práticas identificatórias e identitárias. Não existe, pois, uma essência da subjetividade que anteceda a atribuição de gênero, nem o gênero se resolve exclusivamente dentro de jogos linguísticos, mas emerge na qualidade de matriz das relações de gênero (Volli, 2007, p. 309).

De acordo com Volli (2007), o corpo é constantemente transformado em um sistema de signos, ou seja, é semiotizado, não somente como uma entidade física, no entanto, do mesmo modo, como símbolo imprescindível na formação do sujeito. Tanto o sexo quanto o gênero são descritos como normas culturais que influenciam a materialização dos corpos, regulando práticas relacionadas à identidade. Não existe uma essência da subjetividade que precede a atribuição de gênero; ao mesmo tempo, o gênero não é exclusivamente decifrado por meio de jogos linguísticos.

Assim posto, fica evidente no trecho em que Berta Helena narra um episódio no qual é interrompida por Francisco, que acredita que ela não conseguirá interpretar Orlando; o jovem, de forma grosseira, critica seu desempenho: “És muito boa, pá, mas vais mal” (Jorge, 2004, p. 45, grifos do autor). A protagonista fica surpresa e irritada com o comentário, questionando o que realmente sabe sobre ela para proferir tais palavras. Apesar da irritação de Berta, o rapaz continua a falar de maneira confiante e insistente, questionando a ideia de que alguém possa ser simultaneamente homem e mulher. Em dissonância, Berta Helena, ao estudar o texto “Orlando”, ratifica seus conceitos:

Diria eu pela minha personagem, tanto ela quanto o meu marido, ambos para sempre e definitivamente ambíguos, pois apenas uma célula, quando muito célula e meia, nos distinguia em matéria de ser e sexo.

[...]

Exaltava-me pensar que interpretando aquele papel estivesse a dizer ao mundo que o mundo não passava de uma alquimia inexplicável, que a História não passava de uma farsa contada aos estúpidos, que o gênero era um tule sem espessura que revestia o ser humano de mentiras (Jorge, 2004, p. 56-57).

Observamos que a protagonista/narradora expressa a impureza de limites no que se refere à identidade de gênero e, ainda, identidade pessoal. Berta Helena reflete sobre seu papel decorado, sentindo-se, tanto ele, quanto ela, condizente com o contexto. Se sente arrebatada pela irrealidade do mundo ao seu redor, percebendo-o como um teatro de absurdos, onde o gênero é apenas um disfarce frágil que encobre as fragilidades do ser humano.

Há uma sensação de transição ou transformação, sugerindo fluidez entre identidades de gênero e uma ruptura com a identidade convencional. Berta Helena parece estar imersa em um jogo teatral, desafiando as noções identitárias, expressando uma dualidade ou ambiguidade em sua representação quando diz: “e

prosseguiu como se estivesse mudado de sexo, passando de homem a mulher, fora do lugar e do tempo” (Jorge, 2004, p. 40).

A protagonista, e também narradora, mergulha nas nuances do personagem, como se estivesse imersa em seus pensamentos e emoções. A escolha do narrador em primeira pessoa dialoga com a complexidade de Berta Helena, engendrando um panorama interno de sua vida, anseios, dúvidas e conflitos. Essa narrativa intimista possibilita ao leitor uma compreensão mais profunda das motivações e das camadas emocionais das personagens, criando uma conexão mais íntima com suas vivências (Leonardeli; Fleishmann, 2022).

Segundo Leonardeli e Fleishmann (2022), a voz narrativa parece entrelaçar-se com as vozes das personagens, transmitindo, além dos eventos, as percepções e reflexões íntimas desses seres. Essa perspectiva contribui para a construção de uma teia profunda de relações interpessoais, questionamentos identitários e nuances psicológicas, tornando a narrativa mais envolvente e dando vida às personagens de forma singular e complexa.

A voz que narra conta situações que viveu e testemunhou, simultaneamente, exterioriza vivências e emoções de um sujeito coletivo. Assenta a questão da confiança merecida (ou não) devido à imagem social, moral ou cultural que ela intenciona, o que ampara a escolha da narrativa em primeira pessoa. As revelações que engendram o conto e o silenciamento de Berta Helena ecoam na imaginação do leitor.

Por que a protagonista especula a possibilidade daquele homem que a esperava no saguão do hotel, considerá-la como a “encarnação do próprio Mal”? Berta Helena compartilha suas experiências e observações, entrelaçando-as com especulações sobre como pode ser percebida pelo homem ao qual se refere. Sua narrativa reflete, apesar de enfatizar o contrário, uma busca por compreensão em relação à forma como é percebida por aqueles que estiveram ao seu redor, na mesma praia.

A protagonista enfrenta um embate interno devido à possibilidade de ser rotulada de maneira negativa, situação que parece influenciar seu senso de identidade. Os silêncios na narrativa, assim como suas revelações seletivas, contribuem para a construção de uma atmosfera de mistério e tensão. A narradora/protagonista escolhe cuidadosamente o que compartilhar, sugerindo uma

preocupação em controlar a percepção que os outros têm sobre ela. A especulação sobre ser vista como o *Mal* indica seu receio de ser julgada sem compreensão ou misericórdia, espelhando a complexidade de sua autoimagem e suas preocupações com a opinião alheia. Nesse sentido, Berta Helena demonstra inquietação:

Ao longo daqueles seis meses, poderia ter suposto que não era por acaso que eu me encontrava dentro do bangaló, poderia ter imaginado uma conjura, poderia ter fantasiado que eu lá tivesse como espia. Ou de forma mais imaterial, que eu tivesse sido enviada por uma força misteriosa para criar o mal, ou fosse eu mesma a encarnação do próprio MAL. Nunca se sabe o que uma outra pessoa pensa. Mas se acaso assim fosse, o homem estaria redondamente enganado (Jorge, 2004, p. 14, grifo do autor).

O enquadramento aqui destacado expressa reflexões sobre o que poderia ter sido suposto ou imaginado acerca do período em que esteve em seu bangalô, próxima àquele grupo de homens. Pondera as possíveis interpretações ou suposições que teriam sido feitas a seu respeito. Essas reflexões ressaltam a incerteza sobre como somos decifrados pelos outros e as possíveis interpretações errôneas que podem ocorrer sobre nossa presença ou intenções. Reis (2018, p. 293-294, grifos do autor) nos explica, que:

O narrador autodiegético designa a entidade que relata as suas próprias experiências como *personagem* central da história (cf. Genette, 1972; 251 ss.) [...] aparece como entidade situada num tempo ulterior (v. narração tempo da) em relação à história que relata, entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos. Daí sobrevém uma distância temporal variavelmente alargada entre o passado da história e o presente da narração; dela decorre outras distâncias (éticas, afetivas, morais, ideológicas, etc.), pois que o sujeito que no presente recorda não é já o mesmo que viveu os factos relatados.

À vista disso, a narrativa é guiada pela perspectiva de Berta Helena, que compartilha suas experiências e percepções, porém, não delinea um desfecho claro sobre Francisco. Essa ambiguidade cria um vácuo na compreensão do que ocorreu com o rapaz, permitindo que o leitor construa diferentes teorias ou especulações sobre seu destino final. Essa fenda na narrativa intensifica a intriga e a incerteza, convidando o leitor a preenchê-la. No dizer de Berta Helena:

A linguagem que usávamos deveria parecer de outro mundo, tão cerimoniosa era. Uma coisa velha como a maior parte das peças que atingem os palcos e fazem bilheteria. E, no entanto, a realidade era viva, contava seis meses apenas e era esta (Jorge, 2004, p. 77).

A dualidade entre a linguagem teatral e a experiência autêntica da vida cotidiana sugere uma reflexão sobre a superficialidade das convenções sociais e o paradoxo entre a formalidade das interações e a autenticidade do que está acontecendo.

Privilegiando o tempo e a imagem da personagem, o narrador reconstitui artificialmente o tempo da experiência, os ritmos em que ela decorreu e as atitudes cognitivas que a regeram; ao mesmo tempo, abdica da possibilidade de revelar eventos posteriores a esse tempo da experiência em decurso (Reis, 2018, p. 294), levando-nos a compreender que o testemunho ficcional da narradora/personagem foi minuciosamente arquitetado.

Berta Helena, em suas ações, lembranças e reflexões, mostra seu fascínio pelo teatro: metáfora da vida. “Eu sei que a luta por objetivos inalcançáveis tem tanto de heroico como de burlesco, mas o próprio teatro ensina que lutar desse modo indecoroso, por vezes, é a única forma de se alcançar o melhor de nós mesmos” (Jorge, 2004, p. 19). Desse modo, na reflexão:

Se fosse em cena, o que faria? O que pediria a cena? Um gesto, uma fala? Nada, nada. Tudo o que não fosse nada, mais do que um erro seria um perigo. Eu encontrava-me curvada diante daquele rapaz, a ver apenas como nascera noutras faces a fonte dos meus perigos (Jorge, 2004, p. 53).

Entende-se que a protagonista se questiona sobre como agiria ou o que solicitaria em uma situação teatral com essa pessoa, ponderando que qualquer coisa além do nada seria arriscada. Há uma sensação de cautela, quase um medo, ao se posicionar curvada diante do rapaz, percebendo nele uma fonte de perigo, talvez, referindo-se a ameaças ou conflitos que ela relaciona a essa figura masculina.

Não, eu não estava chocada, o teatro ensina que as palavras podem não passar de indícios predadores. No vago eu apenas fazia contas de subtrair com as palavras. Mas seria mesmo necessário o rapaz ser tão explícito? Para se crescer e ser-se um homem, seria mesmo necessário utilizar a anatomia humana como um instrumento de introdução ao asco? Em que momento o amor se cruzaria com o estrume? Pensava no assunto, pacatamente, poderia até fazê-lo em voz alta, e, no entanto, não conseguia dizer nada. Talvez aquele papel que me possuía por inteiro me estivesse a aniquilar o discernimento e a vontade. Se fosse em cena, como seria? (Jorge, 2004, p. 59).

Esse trecho explora a perplexidade da personagem diante de uma situação desconcertante. Berta Helena reflete sobre a natureza das palavras e o seu uso

agressivo ou predatório. Nesse sentido, há uma sensação de desconforto ao considerar os impulsos do corpo e a explícita abordagem, feita pelo jovem de maneira repugnante, o que gera indagações sobre a interseção entre amor e repulsa. Ora, como funciona essa máquina ficcional? Como a teia narrativa dialoga com o real? A protagonista/narradora, mais adiante, enfatiza que:

o teatro ensina que todos dormimos com todos, se olharmos de longe para a face da Terra: E é válido para todos quanto estão vivos, quanto mais para os que ainda agora nasceram. Confesso que fiquei quieta e muda à espera. Direi a verdade – Esperei que o efabulador batesse à porta, quando viesse a noite. Esperei por não esperar, sem o conseguir e sem deixar de o desejar (Jorge, 2004, p. 66).

A alusão ao teatro como uma metáfora da vida, a que todos estão de certa forma conectados, sugere a universalidade das experiências compartilhadas. Percebe-se uma contemplação profunda e enigmática sobre a natureza humana e as relações interpessoais. A protagonista, em um estado de espera reflexiva, revela uma sensação de expectativa ansiosa e ao mesmo tempo resignada. Nessa esteira, a complexidade na sua inação expressa um desejo latente de algo que não pode ou não quer explicitar.

Com base nesse entendimento, Berta Helena afirma que “o teatro ensina o que não ensina a vida” (Jorge, 2004, p. 21). Porém, ela própria reconhece que nem sempre há uma correspondência entre vida e teatro: “mas essa seria uma cena que não me diria respeito em vida” (Jorge, 2004, p. 60), talvez porque, às vezes, não saiba fazer essa relação. “Era um desfecho. Como é que eu não tinha pressentido o desfecho vir a caminho, se todos os sinais me haviam sido dados? Francisco no meio dos abraços. A partir daí, sei tanto quanto o homem grande sabe” (Jorge, 2004, p. 73).

Observamos a falta de previsão ou compreensão por parte de Berta Helena sobre o desfecho enigmático e trágico, que remete ao tema do adormecido, apesar de sugerir que os sinais estavam evidentes. A atriz lamenta não ter percebido os indícios que antecipavam o final, indicando uma revelação tardia.

Voltando ao momento presente, Berta Helena compartilha sua frustração ao ter a interpretação de “Orlando” definitivamente adiada, projeto que ficara suspenso. No entanto, sua habilidade como atriz e ser humano é testada novamente e se sobressai ao compreender a necessidade de uma mentira convincente, contrariando sua vontade inicial de revelar toda a verdade, enquanto está pura no seu coração. Assim, omite a verdade:

Afinal, era por essa prova que o homem tinha viajado. Afinal. Tudo lógico, tudo respeitável. Menti-lhe, disse que sim, assegurei-lhe que o rapaz tinha sido muito feliz comigo. Disse-lhe, e tinha consciência de que ao dizer era creível (Jorge, 2004, p. 76).

Até porque Berta Helena se aprendera já: “O teatro ensina que uma parte substancial da vida é para perder” (Jorge, 2004, p. 75), e, de alguma forma, é preciso lidar com essas perdas. Berta Helena assevera que parte significativa da vida é destinada à perda. Além disso, atribui ao teatro a capacidade que possui de lidar, aceitar e enfrentar as inevitáveis perdas no decorrer da vida como parte essencial de sua trajetória.

A obra ficcional, aqui especificamente o conto *O Belo Adormecido*, espelha a verdade e a autenticidade na escrita, emana uma organização de aspectos estéticos envolventes, delineados com maior ou menor intensidade. Tal escrita, apresenta a perspectiva feminina do olhar testemunhal, a personagem que olha para si mesma, raciocina, fala, silencia, resiste; se descortina e convida o leitor a envolver-se em um universo ficcional próximo do real.

2.2 “Pessoas de Liberdade é o que Somos...” - Vera Brandão

Moisés (2006, p. 40) afirma diz que “o conto é, pois, uma narrativa unívoca: constitui uma unidade dramática, uma célula dramática, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação”. Caracteriza-se, assim, por conter uma unidade de ação, tomada esta como a sequência de atos praticados pelos personagens, ou de acontecimentos de que participam. Nesse particular, destaca-se como que, em seu exercício estético na contística, Lídia Jorge, frequentemente, inicia seus textos com uma força singular, provocando o leitor e impulsionando sua imersão na narrativa.

Em nosso trabalho, interessa-nos compreender como a escrita imagética da autora possibilita a construção espacial e o predomínio da paixão ideológica nos conflitos identitários experienciados pelas personagens. Procuramos evidenciar, por meio da escrita potente da autora portuguesa, a *fala* a partir do seu tempo sobre a condição humana e a ausência de voz perante algumas situações da vida cotidiana e privada das mulheres, criando, assim, uma rede solidária de falas silenciosas.

O conto *As Três Mulheres Sagradas*, do livro *Antologia de Contos*, publicado pela Editora Leya (2014), põe em questão a violência contra a mulher e o seu silêncio perante a situação vivenciada. O corpo feminino e suas referências simbólicas envolve um conjunto de construção sociais que perpassam e ultrapassam as questões de gênero simplesmente. O condicionamento normatizado de um comportamento esperado e exigido das mulheres impõe-lhes o silenciamento de suas vozes: tema em torno do qual orbitam as personagens do conto.

O engajamento de Lídia Jorge como artista da palavra transparece na desconstrução de estereótipos femininos, ao mesmo tempo em que faz emergir nas entrelinhas um tom de reivindicação do lugar e dos direitos da mulher em meio a uma sociedade até este momento arraigada à lógica patriarcal ainda vigente. Com uma habilidade ímpar e compromisso ético, a autora escreve acerca da condição humana a partir do seu tempo. Em seu construto narrativo, o conto problematiza e discute questões ligadas ao machismo e à misoginia, como a violência de gênero.

No conto *As Três Mulheres Sagradas* evidenciam-se realidades e olhares acerca da trajetória de dor, silêncio e (re)construção de identidade das personagens femininas em um universo ficcional próximo do real. O tempo e o espaço do conto são submetidos a uma alta pressão espiritual e formal que, possivelmente, provocam no leitor tensão, uma espécie de abertura para algo que vai muito além do plano ficcional (Cortázar, 2008).

Para Cortázar (2008, p. 154, grifos do autor), um bom tema para um conto é como um sol. O contista se assemelha a um astrônomo de palavras, suscita no leitor um olhar e uma reflexão até então ignorada:

O tema do qual sairá um bom conto é sempre *excepcional*, mas não quero dizer com isto que um tema deva ser extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito. Muito pelo contrário, pode tratar-se de uma história perfeitamente trivial e cotidiana. O excepcional reside numa qualidade parecida à do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que lhe flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade.

A narrativa do conto aqui analisado aflora a questão da violência sobre o corpo feminino e o silenciamento a que muitas mulheres são submetidas, erigindo também a evidência da violência como uma forma de expressão de domínio masculino, sendo o corpo da mulher o lugar onde essa violência é praticada.

A autora sugere, através de sua escrita potente, metáforas de situações vivenciadas por mulheres. No interior do enredo há uma teia de falas silenciosas que provocam no leitor um desconforto, que se estende por toda a narrativa, tanto pela ausência de voz de Vera Brandão, personagem que é silenciada pela violência, resultado último da impossibilidade de falar, além da imagem do seu corpo brutalmente exposto, assim como a elaboração de uma linguagem altamente imagética, que cria uma imagem visual e sensorial. Para Todorov (2009, p. 78):

a obra literária produz um tremor de sentidos, abala nosso aparelho de interpretação simbólica, desperta nossa capacidade de associação e provoca um movimento cujas ondas de choque prosseguem por muito tempo depois do contato inicial.

A esse propósito, Barthes (1987) comenta acerca da incerteza dos sentidos de uma obra literária. A leitura é um investimento erótico, no qual existe um sentido preestabelecido e que não há possibilidade de normatividade. Assim, quem lê pode ser também por ele afetado, seja pela confirmação ou contradição de ideias e experiências.

É sob essa premissa que Jorge (2014) enfatiza no conto selecionado que a violência contra uma mulher é a violência contra todas as mulheres e é, muitas vezes, cometida por elas mesmas, ou com sua anuência: “Ainda que Julinha Moreira e Dinah de Sousa, suas companheiras inseparáveis, se tivessem desprendido e abalado durante a madrugada, sem se aproximarem dela sequer, sempre haveria um sentido (Jorge, 2014, p. 139-140).

A violência contra a mulher é fruto de uma construção histórica e, desse modo, passível de desconstrução, que tem em seu seio uma relação com as questões de gênero, classe e raça/etnia e suas relações de domínio. A dificuldade sempre foi encontrar uma saída para colocar fim, ou ao menos tentar diminuir, as ocorrências e consequências ocasionadas pela violência.

As diversas situações de violência contra a mulher, infelizmente, são práticas relativamente frequentes e se encontram presentes em todos os períodos da história. No entanto, foi somente no século XIX que passou a ser estudada com a constitucionalização dos direitos humanos e distinguida por vários setores representativos da sociedade, sendo um problema principal para a humanidade, assim como um enorme desafio debatido e estudado por diversas áreas do conhecimento afrontado pela sociedade moderna (Cunha; Batista Pinto, 2018).

Nunes (2017) destaca que a violência contra a mulher é uma das bandeiras mais dispendiosas para o movimento feminista e para todas as pessoas que lutam e enfrentam a necessidade de transformar a realidade social. Realidade esta que tem um lugar em nossa história, constituída por um sistema patriarcal e machista que instituiu uma relação de dominação e exploração da mulher.

A narrativa começa já no desenrolar da história, no momento em que um grupo de jovens encontra Vera Brandão amarrada, nua, em um poste, tendo em vista a utilização de *flashforwards*, ou seja, fatos futuros inseridos na estrutura cronológica do enredo. A protagonista e as duas amigas, vítimas da violência do discurso cessado e da incapacidade de falar, sofrem a perversa violação do corpo que desencadeia, ilustra e vivifica experiências femininas. Quando Vera Brandão acordou,

tudo o que viu foram as suas roupas espalhadas pela areia e o seu próprio corpo amarrado ao poste. Claro que o poste ela não via, porque a sua cabeça estava sujeita a ele, os braços atados atrás das costas, e entre os seus seios, ao fundo deles, como se fossem de outra pessoa, estava os seus próprios pés. Mas as quatro peças de vestuário que começavam a alvejar à luz da madrugada é que lhe devolveram a memória dos vultos e das mãos que lhe haviam feito aquilo. Melhor dizendo, que lhes tinham feito aquilo, já que as suas companheiras também elas haviam sido atadas, ainda que só ela tivesse sido pisada, humilhada e despida (Jorge, 2014, p. 133).

[...]

Vera Brandão bastante surpreendida pela forma como o seu espírito não se submetia, e, no entanto, seu corpo acabava por cumprir tudo quanto aqueles rapazes exigiam. Bem vistas as coisas, nos punhos unidos de cada um deles, havia a força de dois cavalos (Jorge, 2014, p. 170).

[...]

Quatro peças de roupa que eles lhe foram tirando, com repelência, como se despissem um bicho nojento, não lhe querendo tocar com os dedos. As peças de roupa, eles faziam voar para a areia que assoreava a estrada (Jorge, 2014, p. 173).

No correr da leitura, o leitor é conduzido a construir a imagem da protagonista somente depois de ler algumas páginas do conto, tendo em vista a alteração da ordem temporal (anacronia), evidente nessa narrativa e a organização discursiva subvertida por meio de recuos temporais (analepses), que criam mistério no enredo e suspense no discurso. A disposição do texto que lembra um mosaico e a estética conduzem o leitor que parece buscar uma explicação, como se fosse possível haver uma, para tamanha barbárie.

Para Eco (2016, p. 40), a obra, mesmo considerada uma forma fechada, “é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade”. Nesse sentido, quem lê se privilegia. E a cada leitura de uma escrita que parece transbordar, esse sujeito tem a capacidade de obter um entendimento que nasce da formatação linguística da obra. Assim, a linguagem e a vida formam uma unidade inseparável, a obra parece reviver dentro de uma interpretação original.

Simone de Beauvoir (1975, p. 67) afirma que “o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo”, pois esse corpo ocupa um espaço físico e simbólico e, conseqüentemente, um lugar social. As transformações ocorridas ao longo dos séculos permitem a discussão de novas concepções de corpo a partir de uma releitura na historiografia, que possibilita a inclusão e reinterpretação da mulher no meio social.

O corpo ganha um novo *status* a partir das teorias feministas, que passam a discutir o corpo e a escuridão que se desenvolveu antes dele. Com isso, as vozes marginalizadas de corpos silenciosos vêm à tona, principalmente por meio da escrita de mulheres, num contato impetuoso e de contrastes singulares da vida, experienciam um sentimento antagônico delineado pelo desconcerto e pelo indecifrável que reflete uma transmutação de conduta, assim como no conto de Lídia Jorge.

Só depois, quando concluiu que aquilo era o seu corpo, que tudo quanto fazia parte dele em breve iria ficar exposto à claridade da manhã, ela pensou no sentido. De resto, não sabia dizer fosse o que fosse, a não ser que não lhe doía nada, não tinha fome nem frio, e se não visse o seu corpo tão material como nunca antes o havia visto, e se não sentisse força nos músculos para se contorcer sob o pano que a sustinha, diria que tinha morrido (Jorge, 2014, p. 135-135).

A mulher sem voz, o predomínio do silêncio ao qual estão submetidas algumas personagens, principalmente a protagonista Vera Brandão, de certa forma, parece estar imbricada ao tempo e ao espaço do conto que são submetidos a uma alta pressão espiritual e formal, e provocam no leitor tensão, uma espécie de abertura para algo que vai muito além.

O desconforto gerado se converte em algo positivo para o leitor, a partir do momento em que ele consegue refletir sobre situações reais em que atos de violência, física ou simbólica, são praticados contra mulheres. No momento em que Vera Brandão foi encontrada, os jovens que a socorreram:

lhe dirigiam perguntas a que ela não respondia. Não podia, mas mesmo que pudesse, não iria referir o que tinha passado até chegarem àquele episódio. [...] por mais que esperassem pela resposta, curvados sobre ela, não iria dizer nada. [...] a sequestrada pediu àqueles jovens que fizessem o favor de não falarem com a polícia. Sim, desejava isso mesmo, que não falassem. Vera Brandão queria que o assunto morresse ao longo daquela estrada (Jorge, 2014, p. 137-139).

Assim como Vera Brandão não desejava realizar a denúncia, fazer registro na polícia, pesquisas demonstram que uma maior proporção de subnotificação sobre violência contra a mulher é frequentemente encontrada em bancos de dados, pois é o não registro que retarda a real identificação do problema.

A falta de denúncia na vida real, assim como na ficção, compromete o combate da violência contra a mulher. Contudo, Vera Brandão, ao passar junto do Simca, que mantinha os faróis apagados, conseguia perceber que “lá dentro, de costas para aquela cena estúpida, encontrava-se Margarida. Por que razão Margarida não se movia?” (Jorge, 2014, p. 170). Para Vera Brandão, Margarida deveria sair daquele local quanto antes, para preservar a sua criança de assistir a sevícia.

Logo, quando tudo permanecera escuro, não fora pelo que lhe fazia sofrer, mas porque, de repente, nada fazia sentido. Portanto, suas duas companheiras se libertaram e partiram numa carrinha de entrega de pão, chegando ainda a passar por um hotel antes do amanhecer para recolher os seus pertences e pagar metade da conta que estava em nome de Vera Brandão. Pegaram o carro de Dinah e foram embora. “Não, as duas companheiras não tinham passado junto dela para a desprenderem. Não tinham dito uma única palavra no hotel sobre o seu estado. Não tinham informado a associação sobre o incidente (Jorge, 2014, p. 175).

Entretanto, a certeza do significado reaparece. Em outras palavras, não importa o que aconteça agora, pois, uma vez encontrado o sentido, o absurdo não é mais absurdo, mas apenas uma dificuldade encontrada à beira da estrada.

Na verdade, Vera Brandão não tinha cicatriz no rosto, apenas no corpo, mas mesmo que tivesse, não tinha medo das dificuldades. Ela sabe muito bem por que noites como essa acontecem quando você está liderando um projeto que salva vidas, baseado em uma abordagem retrospectiva infinitamente semelhante. A líder organiza cuidadosamente vários prospectos que dizia “*chamo-me Margarida. Salve com o seu apoio muitas outras margaridas...*” (Jorge, 2014, p. 175, grifos do autor).

As Três Mulheres Sagradas possibilita reconhecer que um dos maiores avanços da literatura de autoria feminina, aqui representada por Lídia Jorge, é

conceder a transformação de verdades até então consideradas como absolutas. Diante da situação de humilhação pública, a personagem feminina não fala, apenas olha, uma vez que o fato de ser vítima da violência do discurso interrompido ou da inaptidão de falar procede na perversa destruição do corpo. Ações impactantes são observadas, provocam uma zona de desconforto na narrativa desencadeada pela presença da mulher *sem voz*.

Após a violência inicial, o leitor descobre, aos poucos, quem são as duas companheiras às quais Vera Brandão se refere: Dinah de Sousa e Julinha Moreira. Vera era líder de uma instituição denominada “Flores Recolhidas”, que acolhia mulheres muito jovens, decididas a não praticar o aborto. A primeira inquietação que surge, após a imagem da mulher amarrada a um poste, é o fato de o leitor saber que a protagonista lidera um projeto que tenta preservar a vida da mulher que opta por levar uma gravidez adiante.

Vera Brandão costumava partir do princípio incontestável de que ao nascer se é pessoa, que no dia anterior a esse também já se era, e um dia antes desse também, pelo que no dia anterior a esse não poderia deixar de ser, e caminhando para trás, até ao primeiro dia, chegava-se à conclusão irrecusável do papel inaugural do início. Isto é, para Vera Brandão, no primeiro dia de vida não existia o olhar humano, mas a sua promessa já era a verdadeira pessoa que se havia posto a caminho (Jorge, 2014, p. 141).

Para a personagem, a partir da fertilização, aparece uma nova vida. Eliminá-la, portanto, não é apenas eliminar um potencial de vida humana, mas uma vida em si mesma. Apesar das convicções de Vera Brandão, fica evidente os múltiplos aspectos que envolvem levar adiante uma gravidez indesejada. Em *As Três Mulheres Sagradas*, Lídia Jorge faz um exercício intertextual com a crucificação de Jesus. Segundo a tradição cristã a redenção passa não apenas pela morte e ressurreição, mas pela encarnação.

Não há uma romantização ou idealização quanto à realidade vivenciada pelas mulheres, a maioria muito jovens, que decidiram, com o apoio da instituição Flores Recolhidas, levar a gravidez adiante. “Estava provado que, depois da salvação do crime, era preciso tratar do conforto das pessoas. Não era só salvá-las, era forçoso mantê-las salvas” (Jorge, 2014, p. 146).

Parte considerável da narrativa é marcada pelo silêncio avassalador de Margarida Maria, jovem de 15 anos, grávida e abandonada pelos pais, e que comoveu a líder da instituição. Vera Brandão decide acolher e usar a jovem como símbolo de

uma campanha para arrecadar verbas para a associação e, com elas, rumo às praias do Sul de Portugal, cenário predominante no conto, iriam Dinah e Julinha. A adolescente grávida despertava a atenção dos rapazes, principalmente de um jovem surfista.

Após alguns dias, quando decidem encerrar o trabalho nas praias, param em um hotel e percebem a perseguição de uns homens, aqueles rapazes com quem já haviam se encontrado algumas vezes. Depois de deduzir que um deles era o violador de Margarida, de quem a jovem provavelmente gostava, a líder se revolta devido o casal estar protegido por outros homens, os quais pretendiam sair dali levando a jovem grávida.

A análise desse conto ratifica que a condição humana e a busca pelo sentido da existência não são novidade. A relação com o outro e os conflitos internos inerentes ao ser humano são explicitados por meio da figuração da personagem: “uma pessoa como Vera Brandão perde a paciência, sabe como o gênero humano é imperfeito, que perde a paciência, que esta vida é uma marcha que se faz entre a besta e o anjo” (Jorge, 2014, p. 160).

A coragem de Vera Brandão, ao gritar para as companheiras que elas são “pessoas de liberdade” (Jorge, 2014, p. 166), parece desencadear a violência brutal. Violência explicitamente cometida contra a protagonista. O conto *As Três Mulheres Sagradas*, mesmo se tratando de obra ficcional, consegue desestabilizar o leitor, provocando-lhe sensibilidade e inquietação acerca de uma realidade alarmante, quadro que se agrava ainda mais se forem analisadas as taxas de subnotificação das agressões cometidas (físicas ou psicológicas).

Em situações em que a mulher decide não cumprir a denúncia por temer o agressor ou o julgamento social, a temática encontra força na performance enigmática do enredo que envolve o detalhamento das personagens e do cenário num movimento de simbiose.

Vera Brandão representa, em certa medida, a mulher que não parece estar exposta à violência, a mulher que aparentemente não precisa conquistar mais nada, detentora de conhecimento, realização profissional, independência financeira e, possivelmente, seria livre para fazer o que quisesse. Porém, a condição feminina parece impor o silêncio.

Em nosso trabalho, no discorrer do estudo, reconhecemos que Lídia Jorge optou por impor o silêncio de algumas personagens para defender seus próprios pontos de vista e ilustrar, especificamente, a condição da mulher incapaz de falar, silenciada de formas diversas em decorrência da violência, que tem como eixo a tentativa da não alteração do poder masculino sobre o feminino caracterizado como frágil, vulnerável e dependente.

Lídia Jorge, por meio do construto narrativo, configura seres ficcionais que parecem se tornar reais: Margarida Maria, a jovem grávida abandonada pelo seu violador e pelos pais; Dinah de Souza e Julinha Moreira, voluntárias na instituição “Flores Recolhidas” e amigas inseparáveis da protagonista, porém, põem em prática o silenciamento ao se deparar com a violência; Vera Brandão, que também se cala com o objetivo de continuar vivendo e salvando outras mulheres.

2.3 “Querido Leopardo, Avisa a Natureza, tal como me Avisaste a mim Mesma” - Maria Luísa

Ao nos debruçarmos sobre as camadas narrativas do conto *Viagem para dois*, um dos contos de *Praça de Londres* (2008), publicado também pela Editora Leya, buscamos promover uma compreensão mais abrangente das nuances literárias habilmente exploradas por Lídia Jorge, que tem se firmado como uma das vozes mais influentes da literatura contemporânea.

Verifica-se o mergulho na linguagem poética narrativa com base no conceito de caracol da linguagem defendido por Cortázar (2008), o conto como irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário. Em um contexto de autoria feminina, constatamos uma perspectiva fascinante delineada por uma mulher escritora que subverte as normas linguísticas e narrativas.

Nesse sentido, a linguagem transcende compromissos com a realidade absoluta e objetiva em uma trama que é fruto de um encontro inusitado, durante uma viagem de comboio, entre uma escritora especializada em literatura de cordel e um homem que se tornaria o narrador desse enredo. No conto “Viagem para dois”, o que Maria Luísa – a protagonista – experiencia é contado por esse sujeito, que fez parte da narrativa. Diante disso, o homem, revelando ser redator de relatórios criminais,

compartilhou com a companheira de viagem uma história para que ela a escrevesse: um acontecimento recentemente vivenciado por ele.

Listou, então, os ingredientes da trama: um apartamento em Lisboa, um anel de noivado, um gato e a dona dele, Maria Luísa, que era vizinha do narrador. Tal narrador, convoca o leitor a participar da tecitura narrativa. Faz constantemente advertências, pedidos, dá ordens, orientando-o sobre as conclusões que não deve tirar. “O epílogo deveria ter sido construído a partir da surpresa criada pela ausência do animal, o silêncio de Maria Luísa, a sua obstinação em negar-se a falar sobre o destino que lhe havia dado (Jorge, 2008, p. 59-60).

A protagonista, então, pede ajuda ao vizinho desconhecido porque desconfia que o gato, que ela tanto amava, teria engolido seu anel de noivado para avisá-la que o seu noivo, talvez, tivesse uma vida que ela desconhecia e não a amava verdadeiramente.

O experimentalismo estético da autora Lídia Jorge fica evidente na alteração da ordem temporal, na organização discursiva subvertida e na quebra da linearidade em um mosaico narrativo singular. O experimentalismo é frequentemente empregado como um termo que denota originalidade e mudança. Contudo, é raramente abordado e estudado com a devida profundidade; essa lacuna pode ser justificada pelos ambíguos significados que o cercam e pela multiplicidade de perspectivas sob as quais pode ser analisado.

Dentre essas perspectivas, destacam-se duas: a visão do experimentalismo como uma prática que remonta às primeiras obras literárias; e a visão do experimentalismo como uma característica do período contemporâneo, representando uma corrente literária ou artística atual. De acordo com Souza (2019), em sua dissertação de Mestrado, *O espaço discursivo do experimentalismo: uma análise intertextual*, uma obra é considerada experimentalista quando rompe com os parâmetros tradicionais de composição textual. Vale ressaltar que esses parâmetros tradicionais já passaram por diversas alterações ao longo da história literária.

Ainda de acordo com Souza (2019), o experimentalismo estético refere-se a uma abordagem na arte e na literatura que busca romper com as convenções tradicionais, desafiando normas estilísticas, estruturais e temáticas. Esse movimento valoriza a inovação, a originalidade e a exploração de novas formas de expressão. Muitas obras experimentais destacam a subjetividade e a experiência individual. Os

artistas buscam transmitir sensações, emoções e perspectivas únicas por meio de suas criações, muitas vezes desafiando interpretações tradicionais. O experimentalismo estético, ao incentivar a inovação e a ruptura com o convencional, desempenha um papel crucial na evolução da arte e da literatura, estimulando a criatividade e desafiando o público a reconsiderar suas próprias concepções estéticas.

Além disso, o experimentalismo manifesta-se na criação de múltiplas narrativas imbricadas, destacando-se pela complexidade das tramas entrelaçadas. Lídia Jorge faz parte de uma leva de autores que – desde os anos de 1970 – influenciados pelo contexto pós-regime salazarista em Portugal, transitam com bastante naturalidade entre inovações temáticas, ideológicas e formais. A autora corporifica uma escrita que assume as letras portuguesas; num processo sempre dinâmico re-elabora e re-inventa a literatura.

As ações que permeiam a voz e o silêncio da protagonista Maria Luísa no conto *Viagem para dois* revelam-se como elementos fundamentais na construção dessa narrativa inovadora. O narrador estabelece uma comunicação direta com o leitor rompendo as barreiras convencionais entre autor e público, proporcionando uma experiência literária intensa e envolvente. A exploração desses elementos contribui para a contemporaneidade da obra, conferindo-lhe um dinamismo cativante e surpreendente. Assim, o experimentalismo não apenas desafia os parâmetros tradicionais, mas também enriquece a expressão literária por meio da abordagem arrojada e inovadora.

Diante disso, Eco (2016, p. 46) destaca que “grande parte da literatura contemporânea baseia-se no uso do símbolo como comunicação do indefinido, aberta a reações e compreensões sempre novas”. Essas reações são justificadas e explicadas como elementos culturais a serem integrados no panorama de uma época, conforme aponta o escritor.

As obras “abertas” enquanto em movimento se caracterizam pelo convite a fazer a obra com o autor; num nível mais amplo (como gênero da espécie “obra em movimento”) existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem, contudo “abertas” a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos (Eco, 2016, p. 63-64, grifos do autor).

Entende-se que a obra, essencialmente, se revela aberta a uma multiplicidade de interpretações. Cada leitura possível corrobora para o ressurgimento da obra,

adquirindo significados distintos, moldados por perspectivas individuais, preferências pessoais e execuções singulares. Coadunando com essas lacunas, parte considerável das imagens expressas no conto de Lídia são sinestésicas: “esqueça então as margens do Pó [...] Esqueça os passageiros sonolentos que há muito abandonaram as revistas, e imagine” (Jorge, 2008, p. 47).

No entanto, a potencial não limitação das interpretações de um texto não implica que a interpretação careça de um objeto ou que não haja algo específico em que se concentrar, como Eco observa a seguir:

Mas essa nova prática frutiva abre, com efeito, um novo capítulo de cultura bem mais amplo, e, nesse sentido, não pertence somente à problemática da estética. A poética da *obra em movimento* (como em parte a poética da obra “aberta”) instaura um novo tipo de relações entre artista e público, uma nova mecânica da percepção estética, uma diferente posição do produto artístico na sociedade. Levanta novos problemas práticos, criando situações comunicativas, instaura uma nova relação entre *contemplação* e *uso* da obra de arte (Eco, 2016, p. 65-66, grifos do autor).

Nesse sentido, o seguinte trecho do conto ilustra a ideia defendida por Eco (2016):

Além do mais, como terá ocasião de ver, trata-se de uma história com poucos ingredientes, elementos singelos, abertos a todos os enfeites que lhes queira juntar. Ingredientes íntimos, sóbrios, alguns deles quase pueris, mesmo a calhar para um daqueles episódios que são definitivos, e, no entanto, não duram mais do que o tempo duma viagem a serem contados (Jorge, 2008, p. 46-47).

No conto, o narrador é homodiegético, o que, para Reis (2018, 297 *apud* Genette, 1972), “é aquele que relata a história em que ele mesmo participou, como personagem”. Porém, não é o protagonista e sim uma figura secundária. Nesse caso, muito próxima de Maria Luísa no construto narrativo; relata eventos que testemunhou, ou seja, utiliza sua própria experiência para contar a história. No entanto, é crucial destacar que a narrativa não é centrada em sua experiência.

O narrador, habilmente, quebra as convenções e surpreende o leitor ao não seguir os caminhos previsíveis de uma trama romântica. Essa escolha narrativa não apenas mantém a história imprevisível, mas também incita reflexões sobre os diferentes aspectos da relação entre os personagens. A complexidade das interações humanas e o papel central de Maria Luísa, nesse contexto, criam uma narrativa que vai além das fronteiras do convencional. Assim, a protagonista não apenas lidera a trama, mas também desafia as expectativas do leitor, tornando a experiência de leitura

mais rica e instigante. As consumações dos movimentos se entrelaçam: “o rosto dela fechado, o prolongamento de seu ricto de suspeição, cada vez mais firme. O cabelo preso por um gancho. Imaginava-a ali ao lado, além da parede, a arrumar os despojos do animal. Suposições. E é tudo” (Jorge, 2008, p. 60).

A ambiguidade da trama desafia possíveis desfechos previsíveis; o narrador oscila entre o eu-narrador e o eu-personagem, percebe-se uma distância que o separa da protagonista.

Aposto que imagina para este caso um desfecho amoroso. Não sei bem, mas seja como for, não invente que Maria Luísa ficou à minha espera [...]. Não sei o que a senhora pensa, mas eu aprendi que as mulheres costumam ser mais honestas que os homens, embora sejam mais volúveis do que eles [...]. Quando escrever sobre este momento, respeite também esta coerência. Não invente cenários antecipados. Os escritores de ficção, mesmo os vulgares escritores de novelas, creem num mundo épico, um mundo que coroam e ordenam, segundo o seu próprio desejo. Aposto que imagina para este caso um desfecho amoroso. Não sei bem, mas seja como for, não invente que Maria Luísa ficou à minha espera (Jorge, 2008, p. 62).

O exercício do conto, em Lídia Jorge, nos leva a uma condição de coparticipação na escrita/leitura nessa passagem, em que são fornecidas instruções explícitas, não somente à futura escritora do conto, mas também ao leitor sobre a conduta apropriada ao momento descrito. A importância da coerência é destacada, o narrador reflete sobre algumas percepções de gênero, provoca questionamentos sobre a complexidade das relações interpessoais e, simultaneamente, desencoraja devaneios. Reconhece a inclinação dos escritores, principalmente daqueles que se especializam em ficção popular, de construir enredos grandiosos influenciados por desejos pessoais.

Ao discutir a possibilidade de um desfecho romântico, o narrador alerta contra a especulação excessiva ou a inclusão de elementos que comprometeriam a autenticidade da situação. A orientação de não fabricar ou antecipar situações vivenciadas com Maria Luísa enfatiza o compromisso do narrador em manter a integridade da história, incitando o leitor a não imaginar desdobramentos romantizados que se desviem da realidade ficcional apresentada, a fim de garantir fidelidade à experiência contada.

Em *Viagem para dois*, as descrições das personagens são praticamente ausentes. Em dissonância, a condição humana e o universo feminino são vivificados. As atitudes de Maria Luísa conduzem o leitor à percepção de que é uma mulher determinada a não sucumbir à vontade do noivo, é protagonista da própria vida, não

que isso seja fácil, porque há enfrentamentos constantes. “Imagine uma rapariga, tentando explicar-me que havia um diamante numa radiografia, e que a radiografia mostrava o interior do seu gato. A própria rapariga compreendia o insólito da situação e pedia desculpa” (Jorge, 2008, p. 50).

Os gatos são seres incríveis e silenciosos, criaturas que têm uma linguagem dos gestos e do olhar. Os felinos têm sua origem em um ancestral territorial e solitário, e, embora a domesticação e a convivência intensa com os humanos tenham atenuado essa tendência inata, eles ainda depositam uma confiança maior na segurança e proteção de seu ambiente doméstico físico do que em interações com pessoas ou outros animais (Rodan, 2016). Maria Luísa, através de suas atitudes, demonstra total conhecimento das ações diárias do seu gato, moldadas pelo seu comportamento. É uma guardiã atenta daquele ser iluminado e acolhedor, e, além disso, acredita que essa relação é recíproca. Assim nos conduz o narrador:

Para si, essa será a personagem, para mim, será a pessoa. Precisamente, o terceiro elemento para o qual peço a sua imaginação, é a companhia da pessoa. Imagine a companhia, e não estranhe nem decida precipitadamente sobre a sua aparente futilidade – Trata-se de um gatão alimentado à francesa, daqueles que os emigrantes costumam trazer durante as férias, como prova de que vivem nas terras de Luís XIV, e os habitantes locais confundem com leopardos-criança. Parecem, mas não são, não (Jorge, 2008, p. 47).

Para Bradshaw (2018), a comunicação dos gatos é transmitida de forma eficaz através da linguagem corporal, que fornece uma riqueza de informações. Várias posturas, incluindo a posição das orelhas, o movimento da cauda e a dilatação da pupila servem como indicadores de diferentes emoções e intenções. Ao interpretar esses sinais, os tutores de gatos podem compreender melhor o humor dos seus animais de estimação, prever potenciais reações e melhorar as suas interações com essas criaturas fascinantes.

A alma de um gato é revelada através de seus olhos, servindo como janelas para seus sentimentos e intenções mais íntimos. O ato de manter contato visual direto pode ser visto como um símbolo de confiança, enquanto uma piscada lenta e deliberada muitas vezes significa afeto, “O problema é que ela não estava só preocupada com a tristeza do gato, andava inquieta com um outro facto que a distraía no comportamento do bicho” (Jorge, 2008, p. 53). Ao observar o contato visual partilhado entre os gatos e os seus tutores, bem como entre os próprios gatos, podem

ser obtidas informações valiosas sobre as ligações emocionais e a dinâmica social em jogo.

Conforme Melo (2020), os gatos, para além de sua natureza fascinante, estão imersos em simbologias e mitos que remontam à antiguidade, sendo adorados desde os tempos do antigo Egito, em reverência à deusa Bastet. Essa veneração persiste até os dias atuais. Em diversas culturas, os gatos são considerados animais sagrados e objetos de culto, sendo reverenciados como poderosos talismãs capazes de proteger o lar e atrair boa sorte e abundância. Dotados de uma aura mística, os gatos estão envoltos em mitos, alguns benevolentes e outros nem tanto, decorrentes de seus comportamentos peculiares.

Para Strack (2021), a crença de que os gatos são seres espiritualmente evoluídos e excelentes guardiões contra energias negativas é disseminada em muitas tradições. Acredita-se que esses felinos, por sua natureza curiosa e atenta, possuam sentidos aguçados, capazes de perceber energias do mundo astral. A visão e audição apuradas dos gatos os tornam hábeis em identificar e filtrar energias negativas, purificando o ambiente e protegendo seus tutores. Na concepção de alguns, o corpo do felino funciona como uma espécie de esponja, absorvendo e transmutando as energias negativas, assemelhando-se a um pequeno cristal ambulante. Lucidamente, Maria Luísa assevera:

Tenho a certeza de que o meu gatarrão engoliu o anel, e dispôs-se a morrer desta forma trágica, de propósito para me avisar... Pois avisar de quê? – Perguntei, fazendo-me estranho à ideia. De quê? Para me avisar de que o homem que mo deu esconde uma outra vida, que ele não casa comigo para casar comigo. Que existe na sua cabeça um plano extravagante, uma vez que hoje em dia ninguém se importa em casar ou não casar (Jorge, 2008, p. 55, grifos do autor).

Parece haver uma simbiose entre a criação literária, as experiências às vezes abusivas nos relacionamentos afetivos e a compreensão da linguagem transmitida pelo gato, através de gestos e olhares, tão bem assimilada por Maria Luísa. Linguagem que só aumentava o vínculo e a confiança entre a protagonista e o companheiro felino nessa relação tão especial.

O movimento interno da narrativa e as atitudes de determinação, coragem e resistência da protagonista Maria Luísa chegam ao leitor, percorrem seus pensamentos e possibilitam diversas conjecturas. Que atitude o noivo e o veterinário queriam que fosse tomada? Maria Luísa resolveria o problema com a ajuda do

vizinho? Como? Contaria ao noivo o que aconteceu ou ficaria em total silêncio? O que aconteceria depois? “Sim. Não escreva nada que não possa vir a ser provado, pois na realidade ela não telefonou, não me bateu à porta sequer, para me dizer obrigada” (Jorge, 2008, p. 60). A jovem torna-se o epicentro do dinamismo narrativo, capturando a atenção e direcionando a trama metalinguística.

Soares (2006) afirma que a metalinguagem se caracteriza como a linguagem que se autodescreve, utilizando o próprio código para sua explicação, sendo amplamente empregada no cotidiano e em diversas formas de expressão artística. A presença da metalinguagem revela-se quando a obra reconhece sua própria natureza como obra, admitindo que não representa a realidade. A função metalinguística desempenha um papel decisivo ao aproximar a mensagem de sua condição de imitação da realidade. Mesmo ao tentar simular, a mensagem permanece intrinsecamente como mensagem: o signo não é seu significado, mas sim um representante deste, um fato muitas vezes esquecido.

Logo, o construto narrativo, a partir da determinação do que deve ser o passo a passo da escrita do que fora contado àquela senhora pelo narrador, ocorre simultaneamente a uma convocação ao leitor participar dessa narrativa, que trata da própria narrativa, em um processo de total confluência. Lídia Jorge escreve conectada ao seu tempo histórico. Essa reconexão linguística, para Moita (2013), por si só, é um ato político, desafiando a imposição linguística colonial. A estreita relação entre escrita e ação política decolonial se manifesta na capacidade da literatura em unir diferentes grupos e movimentos.

O diálogo entre escrita e ação política decolonial reside na habilidade da literatura de transcender o estético, tornando-se uma força dinâmica na transformação social ao desafiar e reconfigurar narrativas, impactando profundamente o tecido social, político e cultural.

Constatamos que as temáticas principais do conto *Viagem para dois* abordam o tripé: texto, autor e leitor e a complexidade de um relacionamento a dois, incluindo infidelidade e deslealdade, a violência contra os animais e a sua sensibilidade.

Além disso, uma espécie de enamoramento discreto e tímido por parte do vizinho em relação à Maria Luísa: “Pensei que não dormia. Comecei a ceder, escrevi – *Maria Luísa estou sem condições de lhe garantir que seu animal tinha razão*. Mas

não fiquei por aí, cedi muito mais e acrescentei – *P.S. Imagine música durante sete dias*” (Jorge, 2012, p. 63, grifos do autor).

Porém, esse sentimento não é admitido pelo narrador, que faz questão de deixar claro: “os homens são mais precipitados na ação, mas mais seguros na sustentação da inocência. É a vida. Por isso mesmo insisto que não invente histórias infundadas” (Jorge, 2012, p. 62).

Outra relação intrigante implícita no texto é mencionada pelo narrador ao falar das máscaras, referindo-se às diferentes facetas do noivo da protagonista, Reinaldo. Como o número de seus heterônimos, ele parecia ter sete vidas, uma alusão à famosa ideia de que os gatos também as têm.

3 ESCRITA DE AUTORIA FEMININA: ESPAÇO DA MEMÓRIA

Eu falo das mulheres, falo daquelas que mesmo sendo protagonistas da sua história não têm voz ativa pública e não são capazes de relatar as suas próprias vidas. O escritor, sobretudo as escritoras, têm esse papel. Essa talvez seja a razão pela qual eu escrevo e vou escrever até o fim da vida.

Lídia Jorge - Histórias de Vida²

Neste capítulo busca-se evidenciar a memória, ato que remete à ação do lembrar, recordar de si mesmo e das experiências vivenciadas; instância considerada por muitos estudiosos como componente fundamental da identidade individual e coletiva. A escrita de autoria feminina desnuda os espaços da memória a partir de vivências femininas, predominantemente, caracterizadas pelo cotidiano envolvido com a obediência e a submissão - missão menor. A mulher autora lança mão de uma escrita de representatividade, lembra para que as futuras gerações não esqueçam experiências relacionadas à dor, ao silenciamento e ao preconceito; descortina, (re)define o próprio ser feminino, arquiteta identidades sociais e questiona atribuições imputadas às mulheres ao longo da história.

3.1 Memória e Escrita

A memória é elaborada por eventos, pessoas, personagens e lugares. Os eventos podem ter sido vividos pessoalmente, compartilhados pelo grupo ou pela comunidade com a qual o sujeito se relaciona. As pessoas, mesmo que não tenham participado diretamente de um evento específico, desempenham um papel crucial na construção dessa memória (Pollak, 1989). Os lugares, por sua vez, estão impregnados de lembranças que fortalecem o senso de pertencimento. Pollak (1989, p. 16) define a memória como:

Um elemento essencial do sentimento de identidade, tanto individual quanto coletiva, na medida em que é um fator muito importante para o sentimento de continuidade e coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

² Histórias de Vida: Lídia Jorge – Fundação Calouste Gulbenkian.

A memória, entendida como a capacidade de conservar informações, remete primeiramente a um conjunto de funções psíquicas que permitem ao ser humano reviver impressões ou informações passadas, ou concebidas como passadas. Esse movimento permeia a busca pela identidade, algo essencial para os indivíduos e as sociedades contemporâneas.

Halbwachs (2006) afirma que qualquer memória individual é, na verdade, parte de uma memória coletiva, isso porque todas as lembranças são moldadas no contexto de um grupo. Embora o indivíduo possa sentir que possui uma memória própria, essa sensação talvez seja a internalização das representações de uma memória histórica compartilhada.

Pollak (1989), assim como Halbwachs (2006), reforça a ideia de que a construção da memória serve como uma estratégia para consolidar identidades. As interações entre diferentes formas de memória podem ser não apenas metafóricas, mas também concretas.

Na literatura, a oralidade coexistiu com a escrita por muito tempo, e a memória foi um dos elementos fundamentais, por exemplo, da literatura medieval. Le Goff (1990) reconhece essa integração, enfatizando a importância da memória individual e coletiva na transmissão cultural e literária.

Para o autor, a evolução das sociedades, na segunda metade do século XX, elucidou a função da memória coletiva. Indo além da história como ciência e culto público, a memória coletiva funciona tanto como um vasto reservatório de arquivos e documentos, quanto como um eco vivo do trabalho histórico.

A memória coletiva é uma das grandes questões discutidas por sociedades desenvolvidas e em desenvolvimento, bem como pelas classes dominantes e dominadas, todas engajadas na luta pelo poder, pela sobrevivência e pela promoção social. Tal memória não é apenas uma conquista; é também um instrumento e um objeto de poder.

As sociedades cuja memória social é predominantemente oral, ou que estão em processo de construir uma memória coletiva escrita, ilustram bem essa luta pela dominação da lembrança e da tradição. A memória, nutrida pela história, busca preservar o passado para servir ao presente e ao futuro.

Le Goff (1990) aponta também que, em tempos recentes, os avanços na Cibernética e na Biologia enriqueceram significativamente a noção de memória,

especialmente em termos metafóricos e em relação à memória humana consciente. Atualmente, fala-se da memória central dos computadores e do código genético como uma memória da hereditariedade.

Segundo Chartier (2007), as sociedades europeias eram atormentadas pelo medo do esquecimento. Para combater esse temor, começaram a fixar por meio da escrita os traços essenciais de seu passado, a memória de seus mortos e a glória dos vivos. Mais do que isso, passaram a registrar todos os textos que não deveriam ser esquecidos.

Desde os tempos medievais, a escrita desempenhou um papel importante na sociedade, funcionando como uma salvaguarda contra a perda e o esquecimento. No entanto, nem tudo que foi escrito se perpetuou; alguns textos foram registrados em suportes que permitiam “escrever, apagar e depois escrever de novo” (Chartier, 2007, p. 10).

Essa incerteza também é mencionada e discutida por Bosi (1979) no campo das vivências na velhice. As memórias são coletivas e variadas, construídas a partir das experiências e das funções sociais que os idosos desempenharam ao longo de suas vidas. Bosi não se propõe a escrever apenas sobre memória ou velhice, mas situa sua obra na interseção dessas realidades, colhendo memórias que representam uma narrativa coletiva.

As histórias dos personagens de Bosi (1979) revelam que a função social exercida ao longo da vida ocupa uma parte significativa da memória dos idosos, e isso não é por acaso. A memória é construída por pessoas que agora estão envelhecidas, mas que um dia foram ativamente engajadas no trabalho. Narrativas pertencentes a sujeitos que não são mais membros ativos da sociedade, mas que desempenharam papéis essenciais no passado.

Isso significa que, embora os idosos não sejam mais os propulsores da vida presente de seu grupo social, assumem uma nova função social: lembrar e contar para os mais jovens suas histórias, de onde vieram, o que fizeram e o que aprenderam. Na velhice, os sujeitos tornam-se a memória viva da família, dos grupos aos quais pertencem e da sociedade.

No entanto, não é somente o tempo socialmente permitido que os velhos têm para se dedicar às suas lembranças. Bosi (1979) destaca que possuem uma memória social mais contextualizada e definida, uma vez que são observadores de um

contexto, mais ou menos extenso, já consolidado com o tempo. Aos jovens, ainda imersos nas lutas e contradições de um presente que os absorve intensamente, falta a experiência necessária para lidar com as lembranças.

Bergson (1999) estabelece uma leitura do mundo por meio de imagens e pela apreensão desse mundo pelo corpo. Esse autor acredita que a totalidade do universo jamais pode ser completamente decifrada pelo homem, já que nosso instrumento de raciocínio é apenas uma parte dele.

O cérebro é como uma imagem, e os estímulos que fluem pelos nervos sensitivos e se propagam no cérebro são do mesmo modo imagens. É o cérebro que se integra ao mundo material, não o contrário; não é o mundo material que se integra ao cérebro. Portanto, nem os nervos nem os centros nervosos têm a capacidade de determinar a imagem do universo (Bergson, 1999, p. 13-14).

A partir dessas reflexões, percebe-se que Bergson (1999) não aderiria completamente às correntes intelectualistas predominantes na ciência de sua época, as quais defendiam que o homem poderia compreender tudo por meio de sua capacidade intelectual, uma vez que o cérebro é uma parte do mundo material.

Assim, sua abordagem sobre a memória é considerada revolucionária, uma vez que afirma a existência de algo além da matéria, uma realidade espiritual. Bergson (1999) estabelece distinções entre dois tipos de lembrança: a lembrança espontânea, imediatamente perfeita, na qual o tempo não pode adicionar nada à sua imagem sem distorcê-la; aquela que mantém para a memória sua posição e data originais. E a lembrança aprendida que, segundo o autor, transcende o tempo à medida que a lição é mais bem compreendida e se torna cada vez mais impessoal. Das duas formas de memória delineadas, parece que a primeira é, de fato, a forma mais autêntica de memória.

Somando-se a essa reflexão, Bergson (1999) defende a existência de uma memória pura e imutável, em contraposição à lembrança-imagem e à percepção, embora reconhecesse que nenhuma delas ocorre de forma isolada. A percepção nunca é simplesmente um contato direto da mente com o objeto presente; está completamente impregnada das lembranças-imagem que a complementam e a interpretam.

Em relação à memória, o filósofo enfatiza que o papel do corpo não é armazenar lembranças, mas sim selecioná-las para trazê-las à consciência de

maneira distinta. Assim, defende a existência de uma reserva de memória que reside em nosso espírito, acessível pelo corpo de forma fragmentada, nunca integralmente. Bosi (1994), em seu livro *Memória e Sociedade*, fundamenta-se em pressupostos bergsonianos:

Antes de ser trazida à tona pela consciência, toda lembrança existe em estado latente, potencial. Amplia essa perspectiva ao afirmar que o papel da consciência, quando chamada a deliberar, é principalmente o de selecionar e escolher. Por fim, ela estabelece uma conexão com o que Bergson considerava como a verdadeira memória, ou lembrança-pura, através da arte (Bergson, 1999, p. 14).

A partir dessa concepção destacada por Bosi (1994), entende-se que a arte, assim como o sonho, resgata essa memória que Bergson considera como verdadeira, alcançando-a em sua plenitude. Outra interpretação apresentada por Bosi (1994) é a caracterização da memória como uma força espiritual, precede e se opõe à substância material, que constitui seu limite. Na verdade, a matéria é vista como a única barreira que o espírito pode conhecer.

Percebe-se que a verdadeira memória, como denominada por Bergson (1999), perdura no espírito, não se restringe apenas às vivências individuais, mas também incorpora as experiências de nossa espécie. Assim como não podemos compreendê-la em sua totalidade, temos acesso às reminiscências dessa memória coletiva que reside dentro de nós, e que, “através de sua dupla ação, permite-nos verdadeiramente sentir a matéria dentro de nós, enquanto a percebemos externamente” (Bergson, 1999, p. 77).

Nessa perspectiva, a memória desempenha um papel fundamental na reelaboração do passado no presente, prolongando o passado no presente. E é do presente que emana o chamado ao qual a lembrança responde, e é dos elementos sensoriais e motores da ação presente que a lembrança obtém a vitalidade que a anima, ou seja, a lembrança é a representação de um objeto ausente.

Desse modo, para Bergson (1999), a principal função da memória é “evocar todas as percepções passadas semelhantes a uma percepção presente, lembrando o que veio antes e o que seguiu, auxiliando-nos assim a tomar a decisão mais útil” (Bergson, 1999, p. 266). A memória, intrinsecamente ligada à percepção, entrelaça o passado com o presente, condensando uma variedade de momentos em uma intuição singular. A memória seleciona sucessivamente várias imagens semelhantes e as lança em direção à percepção atual.

Assmann (2016) destaca alguns dos escritos que foram fundamentais para a construção do aparato teórico que sustenta o campo dos estudos de memória cultural desde o final do século XX. Em *Cânone e Arquivo*, Assmann faz uma distinção entre dois tipos de memória: a memória ativamente difundida, que mantém o passado presente, e a memória passivamente acumulada, que preserva o passado.

Essas duas dimensões da memória cultural – a ativa e a passiva – exigem diferentes abordagens para sua manutenção. A memória passiva, acumulada nos arquivos, depende do trabalho minucioso dos arquivistas. Já a memória ativa, que vivifica o passado no presente, é cultivada pelos acadêmicos e artistas, que interpretam e reinterpretem essas memórias para mantê-las vivas e relevantes.

Para Assmann (2016), as culturas estabelecem um vínculo entre os vivos, os falecidos e aqueles que ainda estão por vir. Ao rememorar, ler, comentar, criticar e discutir o que foi acumulado no passado, seja remoto ou recente, os seres humanos se engajam em horizontes ampliados de criação de significado.

Assim, engendram uma conexão com a identidade cultural que vai muito além da duração do individual, ao valorar tanto a memória quanto a história como formas de recordação: o olhar constante para o futuro sem esquecer ou desconsiderar o passado.

A capacidade da memória é limitada por constrangimentos neurais e culturais, como a focalização e o preconceito. É também limitada por pressões psicológicas, com o efeito de que recordações penosas ou incongruentes se ocultam, deslocam, exageram e, possivelmente, se apagam. No plano da memória cultural há uma dinâmica semelhante em ação. O processo contínuo do esquecimento faz parte da normalidade social (Assman, 2016, p. 75).

Assmann (2016) discorre sobre a flexibilidade da memória cultural constantemente permeada e trespassada pelo esquecimento, principalmente, de vivências relacionadas à dor e ao sofrimento. Portanto, a memória cultural não deve ser limitada a determinadas referências; deve ser considerada uma espécie de horizonte de imagens, ideias e valores de uma sociedade que corroboram para a construção de biografias e histórias próprias.

Perrot (2005) analisa os espaços de memória ocupados pelas mulheres ao longo da história e as restrições que enfrentaram. Mesmo silenciadas, as mulheres conseguiram registrar suas experiências nos locais permitidos, predominantemente

no âmbito doméstico e privado. Curiosamente, esse espaço tornou-se o berço de sua própria emancipação.

Perrot (2005) coloca as mulheres em evidência e explora suas experiências por meio de diversos pontos de vista, fontes e abordagens. Essa é a característica distintiva desses escritos, que buscam nos detalhes e nas entrelinhas dos eventos o que foi esquecido. As vozes das mulheres francesas dos séculos XIX e XX são resgatadas quando começaram a emergir nos espaços públicos para compartilhar suas histórias, lutas, conquistas e sofrimentos, destacando especialmente suas falas e seus silêncios.

A autora suscita uma reflexão sobre as fontes primárias de pesquisa histórica, destacando a escassez de registros nos arquivos públicos, geralmente voltados para atos de administração e poder, predominantemente masculinos. Enquanto isso, os arquivos familiares, como correspondências e diários íntimos, são frequentemente alvo de destruição, resultando na perda das histórias do cotidiano, das memórias e dos sentimentos das mulheres, por muito tempo subestimados. Assim, a dificuldade em construir uma história das mulheres surge inicialmente da ausência de seus rastros, tanto no âmbito público quanto no privado.

É a partir desses vestígios do mundo privado que a historiadora interpreta a memória das mulheres, analisando práticas como a leitura e a escrita, bem como o papel da família e da intimidade. São narrativas do cotidiano reveladas por meio de correspondências, buscando uma troca com um interlocutor, seja cúmplice ou indiferente, ou através de relatos de um diário, em que os desejos nem sempre encontram expressão entre as marcas de seu tempo.

Perrot (2005) mergulha nos registros privados das mulheres – cartas, trechos de diários, autobiografias – fontes íntimas e discretas que, por sua natureza, reforçam a desigualdade e circulam nos domínios privados de vidas limitadas por representações de gênero.

Portanto, os relatos sobre memórias, greves e trabalho feminino, cidadania, espaços públicos e privados, sexualidade, dentre outros, formam um rico conjunto de referências para entender as diversas nuances e as personagens anônimas que moldaram a história.

Ao explorar temas femininos por meio de dados históricos, interpretações e fontes variadas, Perrot (2005) demonstra que o estudo sobre as *mulheres* tem o poder

de romper com as divisões tradicionais do conhecimento e abrir novas perspectivas para a pesquisa histórica. Em diferentes épocas e nas lutas cotidianas que marcam suas experiências, as mulheres resistem de maneiras variadas, mais ou menos silenciosas.

De acordo com Teixeira (2019), as pesquisas que buscam recuperar os textos escritos por mulheres têm levantado questões esclarecedoras e pertinentes sobre o sistema de representações moldado pela história literária. Isso se deve ao fato de que os alicerces dessa história estão impregnados de convicções estéticas e valores ideológicos explícitos, que contribuíram para a invisibilidade no cânone de autoria literária feminina.

A busca pela inclusão social das mulheres envolve uma contínua renovação da identidade feminina em vários âmbitos, inclusive na esfera literária. A produção literária de autoria feminina aborda não apenas a luta das mulheres por espaço, reconhecimento e igualdade, porém, do mesmo modo, a redefinição contínua da identidade feminina na sociedade (Teixeira, 2019).

De acordo com Teixeira (2019), memória e literatura surgem como formas singulares de perceber e enfrentar a realidade a partir da mente humana. O diálogo entre elas representa um elo que conduz a questionamentos sobre a interseção entre o texto literário e as imagens que fundamentam os processos de construção da memória, tanto coletiva quanto individual.

Foucault (2008), um dos mais influentes filósofos e teóricos sociais do século XX, considera o ser humano um ser discursivo, constituído historicamente pelo uso da linguagem. Os sujeitos e os objetos vão sendo construídos gradativamente pelo discurso na medida em que apreendem e incorporam aquilo que é dito. Nessa perspectiva, a função da existência é trazida como sendo a definição do enunciado:

O enunciado é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita) (Foucault, 2008, p. 98, grifos do autor).

Para Foucault (2008, p. 224), “o discurso é essencialmente histórico e constituído de acontecimentos reais e sucessivos, e que não se pode analisá-lo fora do tempo em que se desenvolveu”, bem como indica que há diferenças no interior de uma mesma prática discursiva, como se os sujeitos falassem de objetos diferentes,

tivessem opiniões opostas, fizessem escolhas contraditórias. Desse modo, o autor aponta para uma existência de diferentes práticas discursivas que se distinguem umas das outras. Assim, o sujeito pode ocupar suas posições e funções na diversidade dos discursos

Foucault desafiou a noção tradicional de que a escrita é uma simples ferramenta de comunicação ou expressão pessoal. Para o filósofo, a escrita é uma prática discursiva que é fundamentalmente interligada ao poder. Em obras como *A Arqueologia do Saber* e *A Ordem do Discurso*, Foucault examina como os discursos – sistemas de pensamento que definem o que pode ser dito e quem tem o direito de falar – são construídos e mantidos pelas instituições sociais (Fischer, 2001).

Segundo Fischer (2001), Foucault introduziu o conceito de *arqueologia do conhecimento* para descrever seu método de análise histórica. Ao invés de buscar as intenções dos autores ou as verdades subjacentes nos textos, Foucault investiga as regras e práticas que governam a produção de conhecimento em diferentes épocas. Argumenta, ainda, que o que consideramos como conhecimento é profundamente influenciado pelas estruturas de poder vigentes. A escrita, assim, não é neutra; é um ato político que reflete e reforça as relações de poder (Foucault, 2008).

Um dos aspectos centrais da prática discursiva, segundo Foucault, é a formação discursiva, que se refere aos conjuntos de regras que governam os discursos em diferentes campos de saber. Esses conjuntos de regras determinam não apenas o que pode ser dito, mas também quem pode falar, com que autoridade, e de que maneira essa autoridade é regulada por um complexo sistema de práticas discursivas.

Em *Vigiar e Punir*, Foucault (2011) examina como as práticas discursivas e a escrita estão ligadas ao poder disciplinar. Descreve como as instituições, como prisões e escolas, utilizam a escrita – registros, relatórios, arquivos – para controlar e normatizar comportamentos. A escrita aqui não é meramente documental; é uma tecnologia de poder que produz sujeitos disciplinados.

Para Veiga-Neto (2003), Foucault nos ensina que a escrita e a prática discursiva não podem ser separadas das relações de poder que as sustentam. Nos convida a perceber a escrita não apenas como um meio de comunicação, mas como uma prática profundamente política, carregada de implicações sociais e históricas. Ao desafiar as noções tradicionais de autoria, conhecimento e verdade, Foucault abre

novas possibilidades para a crítica literária e a análise cultural, instigando-nos a questionar o que damos como certo e a explorar as forças que moldam nosso pensamento e nossa sociedade.

Lacan (1979) dedicou o Seminário XIX à exploração da *função criativa da palavra*. Esse seminário, realizado entre 1971 e 1972, trouxe uma investigação profunda sobre a relação entre linguagem, sujeito e a estrutura do inconsciente, conceitos centrais na obra de Lacan.

Lacan (1979) afirma que a linguagem não é apenas um meio de comunicação, mas uma estrutura fundamental que molda nossa experiência de mundo. Introduz o conceito de *significante*, elementos básicos da linguagem que, ao serem articulados, constroem significados e influenciam profundamente a subjetividade. Para Lacan (1979), os significantes operam independentemente das intenções conscientes do sujeito, revelando o funcionamento do inconsciente, e que a palavra, “a transmissão do desejo, pode se fazer reconhecer através de qualquer coisa, desde que essa qualquer coisa seja organizada em sistema simbólico. Está aí a fonte do caráter durante muito tempo indecifrável do sonho” (Lacan, 1979, p. 279).

Observa-se o poder da linguagem de gerar realidades psíquicas. Lacan revisita os conceitos de metáfora, mecanismo identificado por Freud no trabalho dos sonhos, para explicar como a linguagem opera no inconsciente. A metáfora, substituindo um significante por outro, cria novos significados, revela a cadeia infinita de significação. Essas operações linguísticas demonstram como o inconsciente se manifesta na fala. Lacan (1979, p. 276) também explora a interseção entre a palavra e o desejo:

A palavra é essencialmente o meio de ser reconhecido. Ela está aí antes de qualquer coisa que haja atrás. E, por isso, é ambivalente e absolutamente insondável. A palavra institui-se como tal na estrutura do mundo semântico que é o da linguagem. A palavra não tem nunca um único sentido, o termo, um único emprego. Toda palavra tem sempre um mais-além, sustenta muitas funções, envolve muitos sentidos.

Lacan postula que o desejo é articulado na linguagem e que os significantes no discurso do sujeito estão impregnados de desejos inconscientes, por isso, quando a palavra é dita ou escrita, sugere múltiplos sentidos. É, portanto, um meio de articular e dar forma ao desejo, e o sujeito é, em certa medida, um efeito de seu discurso.

O desejo inconsciente, quer dizer, impossível de se exprimir, encontra meio de se exprimir, não obstante, pelo alfabeto, a fonemática dos restos do dia, eles mesmos desinvestidos do desejo, pois, um fenômeno de linguagem

como tal. Freud mostra-nos como a palavra, isto é, a transmissão do desejo, pode se fazer reconhecer através de qualquer coisa, desde que essa qualquer coisa seja organizada em sistema simbólico (Lacan, 1979, p. 279)

Compreende-se que a *função criativa da palavra* é uma exploração sofisticada da linguagem e sua relação com o inconsciente, o desejo e a cura psicanalítica. Lacan nos mostra que a palavra não é apenas um meio de comunicação, mas um elemento fundamental na construção da subjetividade e na articulação do desejo. Através de sua análise, abre novas possibilidades para entendermos como a linguagem molda a experiência humana e como a Psicanálise pode usar essa compreensão para transformar o sujeito.

Barthes (1986) investiga a relação entre a linguagem literária e a sociedade, propondo uma nova forma de entender a escrita e a criação literária. Começa sua análise distinguindo língua, estilo e escrita. Para o escritor, a língua é um sistema de signos partilhado por uma comunidade, uma estrutura estável que todos usam para se comunicar. O estilo, por outro lado, é individual e idiossincrático, refletindo a singularidade do autor, suas experiências e sua subjetividade. A escrita é o meio através do qual o autor escolhe expressar-se e é onde se manifesta a relação entre o escritor e a sua época.

Barthes (1986) afirma que o estilo é quase biológico, inerente ao autor, enquanto a escrita é uma escolha consciente, um ato deliberado que pode ser analisado criticamente. Argumenta, também, que a escrita literária é uma construção social que não pode ser separada das ideologias e das condições históricas em que é produzida.

No contexto do pós-guerra, Barthes (1986) observa que a literatura estava saturada de convenções e estilos retóricos que, em sua visão, não conseguiam mais captar a realidade contemporânea. Propõe, então, o conceito de *grau zero da escrita*, uma escrita que tenta ser neutra, objetiva e desprovida de artifícios estilísticos. Essa escrita seria transparente, sem ornamentos, buscando um ponto de pureza que pudesse escapar das convenções literárias tradicionais e das ideologias dominantes.

Barthes (1986) identifica uma resposta à saturação do estilo retórico e ao artificialismo da literatura da época. Vê essa escrita como uma tentativa de recuperar uma forma de expressão que possa ser autêntica e direta, sem a interferência das construções sociais e ideológicas. No entanto, o autor também reconhece que essa

neutralidade absoluta é impossível de alcançar, pois toda linguagem carrega consigo algum grau de significado cultural e ideológico.

Barthes (1986), entretanto, não propõe que todos os escritores devam adotar essa forma de escrita, mas sim que a literatura deveria ser consciente de suas próprias convenções e das maneiras como a linguagem pode ser utilizada para reforçar ou desafiar ideologias. Advoga por uma escrita que seja reflexiva e crítica, que reconheça seu papel na construção da realidade social.

O Grau Zero da Escrita é uma obra que desafia as noções tradicionais de literatura e escrita, propondo uma reavaliação crítica da relação entre a linguagem e a realidade. Barthes (1986) salienta que a verdadeira inovação literária não reside em novos estilos ou técnicas, mas na capacidade de a escrita refletir e questionar as estruturas de poder e ideologia que permeiam a sociedade. Oferece uma reflexão sobre a escrita literária e seu papel na sociedade, e nos convida a considerar a linguagem como uma prática social e a escrita como um ato carregado de significado, sempre situado em um contexto histórico e ideológico.

Em *O rumor da língua*, Barthes (2004) apresenta uma contribuição significativa para a teoria literária e os estudos culturais. Conhecido por sua abordagem inovadora e provocativa à crítica, o escritor e sociólogo explora nesse texto a natureza e as implicações do rumor na linguagem. Uma das principais ideias desenvolvidas é a noção de que a linguagem é um espaço de contínua circulação de significados, em que os rumores desempenham um papel decisivo na construção e na disseminação das narrativas. Afirma, ainda, que o rumor é uma forma de discurso coletivo que se desenvolve organicamente na interação social, influenciando e moldando as percepções individuais e coletivas.

Para Barthes (2004), a linguagem é socialmente construída e, portanto, permeada por relações de poder. Para o autor, as palavras carregam consigo não apenas seus significados literais, mas também conotações, associações e ideologias que moldam nossa compreensão do mundo. Nesse sentido, o rumor da língua refere-se à disseminação de significados e interpretações que ocorrem fora do controle individual, criando uma rede complexa de entendimentos e mal-entendidos.

Barthes (2004) analisa o rumor como uma manifestação da linguagem popular, muitas vezes marginalizada pela crítica tradicional, mas que desempenha um papel fundamental na construção da identidade cultural e na transmissão de valores e

crenças. Destaca a capacidade do rumor de desafiar as narrativas dominantes e subverter as estruturas de poder estabelecidas; sugere que o rumor pode ser visto como uma forma de mito contemporâneo, um meio através do qual as sociedades articulam e negociam seus medos, desejos e ansiedades.

Ele menciona que o rumor da língua é, muitas vezes, manipulado por instituições dominantes, como o Estado ou a mídia, para promover determinadas ideologias. Ao controlar a narrativa e disseminar certos discursos, essas instituições exercem influência sobre a percepção pública e moldam a realidade de acordo com seus interesses.

Do mesmo modo, Barthes (2004) adverte a respeito dos perigos do rumor, destacando como pode ser empregado para manipular e controlar as massas, difundindo informações falsas e alimentando o pânico moral. Chama a atenção para a responsabilidade dos críticos e intelectuais em desafiar e desmascarar os rumores prejudiciais e injustos. Ao refletirmos acerca do rumor na construção da linguagem e da cultura, Barthes nos convida a repensar as noções de verdade, poder e autoridade.

3.2 A Escrita de Autoria Feminina como Espaço de Representatividade

A literatura de autoria feminina é um campo vasto e diverso, transcende as fronteiras do memorialismo e explora inúmeras discursividades. A escrita feminina é marcada pela expressão de vozes que, por muito tempo, foram silenciadas ou marginalizadas nas narrativas dominantes.

Hutcheon (1991) lança luz à compreensão da escrita feminina por meio do foco na intertextualidade e na paródia. Em sua pesquisa, Hutcheon investiga a maneira como as escritoras empregam essas táticas para subverter e questionar o patriarcado. Assim, a análise demonstra como a literatura de autoria feminina pode desestabilizar convenções estabelecidas, o que cria novos significados e perspectivas.

Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções - como, por exemplo, as de gênero - começam a ficar visíveis (Derrida, 1980; Hassan, 1986, *apud* Hutcheon, 1991, p. 86, grifos da autora).

As mulheres intensificam o exercício da escrita buscando uma linguagem própria divergente da linguagem de escritoras do passado que teriam seguido

modelos criados pelos homens e praticado uma escrita masculina ou impregnada de protestos, considerada por muitos uma escrita marginal. A atitude crítica e autoconsciente em relação à narrativa dominante da história e da cultura, mesmo de forma tímida, ocupa lugar.

Ocorre um contraste com o modernismo, que buscou novos princípios estéticos e epistemológicos, sendo que o pós-modernismo participa de uma constante disputa e questionamento dessas narrativas. Geralmente, utilizará a ironia, a paródia e a intertextualidade (Hutcheon, 1991).

Virginia Woolf discorre sobre a condição da mulher escritora em *Um teto todo Seu*, ao afirmar que as mulheres necessitam de independência financeira e espaço próprio para criar literatura. A autora examina a história da literatura feminina e denuncia as barreiras que impedem as mulheres de alcançar seu potencial criativo. Postula que, para que possam contribuir plenamente para a literatura, é necessário que tenham liberdade e recursos.

Woolf (1985) inicia *Um teto todo Seu* com uma ideia aparentemente simples, mas poderosa: para que uma mulher possa escrever ficção, deve ter dinheiro e um quarto próprio. Esse ponto de partida leva a uma exploração das barreiras históricas e sociais que impedem as mulheres de se tornarem escritoras. A autora argumenta que, ao longo dos séculos, as mulheres foram sistematicamente privadas de oportunidades educacionais e financeiras, o que limitou drasticamente suas capacidades criativas.

Por meio de uma narrativa rica e intrigante, Woolf explora a história das mulheres na literatura, destacando o número limitado daquelas que superaram com sucesso as barreiras existentes. A escritora cria a personagem Judith Shakespeare, irmã fictícia de William Shakespeare, objetivando representar o destino infeliz de uma mulher talentosa que, devido às limitações sociais, é incapaz de realizar todo o seu potencial na arte. Assim, Judith é dotada do mesmo talento e genialidade de seu irmão, porém, não tem acesso à educação e à liberdade necessárias para desenvolver suas habilidades, por isso está sujeita às demandas sociais e à falta de oportunidades (Woolf, 1985).

Segundo Sant'Anna (2006), outro aspecto fundamental do ensaio é a crítica de Woolf às obras literárias que retratam mulheres de maneira estereotipada e superficial. Analisa textos canônicos escritos por homens e expõe como

frequentemente as mulheres são representadas de forma redutora, servindo mais como espelhos das fantasias e ansiedades masculinas do que como personagens complexas e autônomas. Para Woolf (1985), é vital que as mulheres se libertem dessas representações limitantes e criem suas próprias narrativas, que reflitam suas experiências reais e diversificadas.

Virginia Woolf, com sua escrita lúcida e visionária, coaduna uma crítica incisiva das desigualdades de gênero na literatura e uma celebração do potencial criativo das mulheres. Ao insistir na necessidade de liberdade e recursos para a produção literária, deixa um legado de luta e esperança pela emancipação das vozes femininas no campo da arte e da literatura. Eis que surge uma multiplicidade de vozes reproduzidas em harmonia que se contrapõem e/ou se questionam respectivamente e que estão, talvez, livres de interferências externas.

Segundo Woolf (2019, p. 11), as transformações sociais e históricas influenciaram no aprimoramento da escrita feminina, e na “explosão de ficção no começo do século XIX na Inglaterra prenunciada por inumeráveis pequenas mudanças nas leis, nos costumes e nas práticas sociais”.

Algumas mulheres tinham acesso à instrução, conseguiam dispor de um pouco de tempo e podiam escolher seus maridos. “É significativo que das quatro romancistas mulheres – Jane Austen, Emily Brontë, Charlotte Brontë e George Eliot –, nenhuma teve filhos e duas não se casaram” (Woolf, 2019, p. 11).

Aliada às mudanças históricas e sociais está, também, a capacidade da mulher de observar o que acontece ao seu redor. A sensibilidade própria do universo feminino contribuiu e ainda contribui significativamente para a riqueza de detalhes e as singularidades das obras de ficção escritas por mulheres. Enquanto parte considerável dos autores vivenciava experiências e as transpunha para a ficção, as mulheres, em sua maioria, nesse período, vivia numa sala de visitas. “Nenhuma experiência em primeira mão da guerra, da vida no mar, da política ou dos negócios era possível para elas” (Woolf, 2019, p. 12-13). Inclusive as vivências afetivas eram controladas por leis e costumes.

Para Woolf (2019), a liberdade de escrever está em constante diálogo com as conquistas sociais e pessoais que por muito tempo foram, e ainda são, negadas às mulheres. As vozes femininas que podem parecer realistas, no entanto, evidenciam leveza e liberdade e, assim, não têm obrigação de se indispor ou se impor acerca de

determinadas temáticas. A autora assevera que as mulheres escritoras, num contato impetuoso e de contrastes singulares da vida, experienciam um sentimento antagônico delineado pelo desconcerto e pelo indecifrável que reflete uma transmutação de conduta.

Mulheres comuns, despreocupação com a beleza imposta, longevidade, condição/identidade feminina, rupturas em busca de liberdade, sexualidade, (des)construção da imagem feminina, figuram um universo em que parte considerável das escritoras contemporâneas passam a mergulhar em uma perspectiva legítima do feminino.

A grande mudança que se alastrou pela escrita das mulheres, ao que parece, foi uma mudança de atitude. A mulher escritora deixou de ser amarga. Deixou de se indignar. Quando ela escreve, não está mais protestando e defendendo uma causa. Aproximando-nos de uma época, se é que já não a atingimos, em que haverá pouca ou nenhuma influência externa para perturbar sua escrita. [...] Tem de observar como sua vida está deixando de acontecer às ocultas; e descobrir que novas cores e sombras se mostram agora nelas quando são expostas ao mundo exterior (Woolf, 2019, p. 14-16).

A perspectiva una, a escrita imagética, as construções linguísticas que desencadeiam, ilustram e vivificam experiências femininas que paulatinamente se desvencilham de estereótipos de representação da mulher como reflexo do patriarcalismo e da indústria cultural e se consolidam de maneira progressiva.

A literatura escrita por mulheres não tem valor somente para explicitar os hiatos e os elos ausentes, mas para instigar uma outra leitura possível, a disparidade mais notável não reside somente na escrita feminina, mas de alguma forma também é perceptível na escrita que tem a ver com a mulher. Nessa forma artística, surge, ainda, a escritura daquilo que não foi, e não é alcançável, as experiências que estão à margem da linguagem podem representar o impossível.

Além-palavra, além-corpo. O que há além do corpo? O sopro. O que há além da palavra? O silêncio. O que há além da vida? A morte. A respeito desses sinistros lugares do nada e do vazio, falam-nos esses estranhos textos da escrita feminina. E, ao nos falarem desse “mais-além”, falam-nos do gozo e da morte, da perda incessante e do transbordamento, do que está para além da linguagem, mas só através da linguagem pode ser pensado, do que é ilimitado, indizível, impossível, mas só através dos limites e das possibilidades do discurso viria a ser sugerido (Castelo Branco, 1991, p. 70-71, grifos do autor).

Nessa acepção, para Castelo Branco (1991), a materialidade do corpo e a condição humana se completam e isso antepõe-se ao caráter da existência humana. Há, pois, no texto de Castelo Branco, a abordagem do que a autora intitula “estranhos

textos da escrita feminina”: os desafios e transgressões, os paradoxos que transpõem a vivência da mulher, um espaço dialógico que rompe o silêncio.

A escrita sugere uma leitura mais desregrada, que busca a fruição sem justificativas e a elucidação do que está escrito não parece se tornar o maior objetivo, as sensações instigadas pelo que foi articulado através da linguagem e, no entanto, estão além da linguagem sugerem uma sobreposição catártica em relação ao núcleo do discurso e do que ele pode suggestionar.

Ora, a escrita feminina é justamente essa modalidade de escrita que pretende *fazer falar o real, dizer o real*. Mas se o real é o *indizível*, como dizê-lo? Talvez produzindo sugestões do *real*, talvez construindo uma escrita que, irremediavelmente simbólica (como toda escrita), pretenda sugerir alguma coisa da ordem do não-símbolo, da não-linguagem. E é aí que a voz, o *balbucio*, o *sussurro* e o *grito* entram como elementos fundamentais (Castelo Branco, 1991, p. 63-64, grifos do autor).

Castelo Branco (1991), ao discorrer sobre o que é a escrita feminina e a sua hipotética impossibilidade, aponta para sua inexistência, que inicialmente parece complexa. Com precisão, a autora esclarece que o real (aquém da linguagem) é também uma montagem do simbólico; por meio desse simbólico (da linguagem) o real pode ser enxergado, compreendido.

A mulher autora tende a desenvolver essa habilidade com maestria com base no campo do não-símbolo, da não-linguagem que representa determinados papéis sociais e, quando engendra sua voz, planta novas possibilidades de interação discursiva, diferentes daquelas evocadas por um sujeito masculino. A escrita feminina se revela pela enunciativa: a autora que vive contextos dos mais adversos, que conjectura outros mundos, outras experiências próprias do universo feminino.

Mesmo sem pretensão, essa escrita parece inviabilizar uma analogia com a escrita masculina que, às vezes, à sombra da mesma chancela, tende a utilizar-se de uma escrita menos suggestionável, visto que o imaginado não substitui o que foi ou pode ser vivenciado. Refiro-me aqui a experiências exclusivamente femininas. A memória, a alteridade, a singularidade da voz feminina no processo de confluência das linguagens parece contribuir para um efeito estético impactante e ousado, que evidencia mais o som, o sentido, o significante que o significado.

A observação da presença da autoria feminina como parte integrante da produção literária, desde o século passado até os dias atuais, incentiva a traçar os rumos dessa jornada, destacando, ao mesmo tempo, algumas marcas desse

percurso. “O resgate da memória é um dos caminhos para o autoconhecimento; a volta às origens, através do tempo passado, faz parte da busca da identidade, pulverizada em diferentes papéis sociais” (Xavier, 1991, p. 13).

Com as narrativas contemporâneas, o conflito, agora patente, é agudizado por uma consciência informada pelas teorias científicas mais recentes. As personagens femininas vivem conflitos interiores, que as tornam seres divididos, pulverizados diante dos mais variados papéis sociais a serem vividos. A presença constante do espelho, nessas narrativas, revela a busca da identidade, motivo temático, característico de momentos de mudança das estruturas sociais (Xavier, 1991, p. 16).

As personagens femininas parecem sair de casulos, transmutam a consciência da situação social da mulher em diversas narrativas por meio de experiências ficcionais que, em certa medida, espelham a realidade. Para Xavier (1991), as obras de Clarice Lispector, por exemplo, rompem com a repressão e desempenham papel fundamental ao trazer à tona problematizações da condição das mulheres.

Xavier (1991) destaca que a leitura de grande parte das narrativas de autoria feminina, produzidas desde 1960 para cá, revela características comuns que, de forma alguma, anulam a originalidade artística de cada uma. A condição da mulher, vivida e transfigurada esteticamente, é um elemento estruturante nesses textos; não se trata de um simples tema literário, mas da substância da qual se nutre a narrativa. A representação do mundo é feita a partir da ótica feminina, portanto, de uma perspectiva diferente – para não dizer marginal – com relação aos textos de autoria masculina.

A autora enfatiza, também, a estreita relação entre linguagem e identidade na produção literária feminina, destacando que “quando uma mulher articula um discurso, ele reflete suas experiências e sua condição; diferentes práticas sociais geram diferentes discursos” (Xavier, 1991, p. 13).

Esmiuçar esse discurso atravessado por experiências próprias das mulheres é adentrar por um caminho repleto de incertezas, pois ao longo dos séculos o cânone literário tem se empenhado em invisibilizar a escrita feminina, retratando-a como inferior e indigna de figurar nos compêndios da historiografia literária.

Após a primeira metade do século XX, ocorreu, por exemplo, um aumento do número de mulheres escritoras em Portugal, o que contrastou com o espaço anteriormente limitado dedicado às mulheres e à escrita sobre mulheres. Com isso em vista, as mulheres que antecederam essa época tiveram um regime de opressão

que efetivamente as silenciou e as excluiu do reconhecido cânone da literatura portuguesa. Assim, entre as que conseguiram destaque, poucas conseguiram manter a reputação, como a Marquesa de Alorna, já mencionada neste trabalho, considerada uma mestra por alguns escritores da primeira geração romântica (Silva; Cruz, 2015).

Cerdeira (2014) fala sobre a importância de reconhecer e valorizar a diversidade de experiências e perspectivas presentes na literatura de autoria feminina. Argumenta que a escrita das mulheres frequentemente desafia as normas e expectativas culturais, oferecendo novas formas de ver e entender o mundo. Suas investigações contribuem para uma maior compreensão das complexidades e nuances da literatura produzida por mulheres (Dias, 2017).

Cerdeira (2014, p. 75, grifos da autora) assevera que:

A mulher ocupa lugar de personagem motriz nas suas narrativas e “mesmo onde menos se esperaria o fulgor de uma presença feminina [...], há sempre uma personagem mulher a apontar caminhos novos, a desinstalar preconceitos, a inaugurar liberdades.

A mulher personagem, narradora, autora, representa, em alguma medida, a figura feminina, demonstra a resistência aos diversos tipos de preconceito e à cultura patriarcal. Cerdeira (1995) apresenta uma análise crítica da cultura Marialva, uma tradição portuguesa e brasileira que exalta o machismo, o patriarcado e a virilidade masculina, contrastando-a com a luta e a resistência das mulheres.

A cultura Marialva é um conceito que engloba os valores e comportamentos associados à realeza portuguesa. Esses conceitos promoviam a bravura, a honra e a virilidade; essa filosofia, historicamente mantida e romantizada, sustentou a subordinação das mulheres e limitou o seu papel ao de importância secundária e subordinada. Cerdeira (1995) emprega uma abordagem interdisciplinar que combina história, sociologia e teoria literária. Essa abordagem revelou as camadas de sofrimento e resistência feminina nesse contexto cultural.

No cerne de sua análise, a autora examina como a literatura brasileira e portuguesa refletiram e, em muitos casos, perpetuaram a cultura Marialva. Analisa textos clássicos e contemporâneos, destacando como as personagens femininas são frequentemente moldadas por essa tradição cultural. No entanto, Cerdeira também ilumina as fissuras dentro dessa hegemonia cultural, em que autoras e personagens femininas encontram maneiras de subverter e questionar o *status quo* (Silva; Cruz, 2015).

Cerdeira (1995) se destaca na dedicação à revolução e à resistência; não apenas descreve a opressão, mas também homenageia a forma como as mulheres lutaram e ainda lutarão pelos seus direitos. A autora investiga as histórias de rebelião, estratégias de sobrevivência e narrativas de poder derivadas da cultura de Marialva, centrando-se, por exemplo, no significado da escrita feminina como forma de resistência e meio de alcançar identidade e território (Sant'anna, 2006).

Cerdeira (1995) não só descreve os abusos que vivencia enquanto pessoa negra, mas promove a resistência e as possibilidades de mudança que ecoam nas narrativas femininas. Com sua perspicácia analítica e profunda compreensão histórica, nos guia por meio de um exame crítico que não apenas expõe as injustiças, mas inspira a luta contínua pela igualdade e pela valorização das vozes femininas.

Interessa-nos, também, falarmos sobre Lídia Jorge, autora dos três contos que compõem o *corpus* deste trabalho. Lídia começou a publicar na década de 1980, um período de transformação na literatura portuguesa, marcado pela emergência de escritoras proeminentes e pelo enfoque no passado colonial e ditatorial.

Sua escrita é reconhecida pela originalidade, apego à terra natal e estilo inconfundível, tratando temas variados com uma perspectiva crítica e sensível sobre os deserdados do mundo contemporâneo. Comprometida com a justiça social, Lídia Jorge vê a literatura como uma forma de intervenção, criando atmosferas envolventes, personagens universais e questionamentos que inquietam e capturam os leitores (Cátedra Lídia Jorge, 2022).

Desde o seu primeiro romance, *O Dia dos Prodígios*, Lídia Jorge aborda a história nacional por meio das vidas de aldeões e soldados, que não percebem o impacto da Revolução de 1974. A Revolução retorna em *Notícia da Cidade Silvestre* e é central em *Os Memoráveis*, em que é tratada como uma fábula que questiona como a revolução é lembrada e descrita pelas diferentes gerações e setores da sociedade.

Anteriormente, em *A Costa dos Murmúrios* e *A Noite das Mulheres Cantoras*, a escritora tratou temas difíceis como a guerra colonial e o retorno dos portugueses das colônias, sempre com uma perspectiva feminina, entrelaçando questões históricas e universais, como o fim de um amor e a opressão dos cânones estéticos sobre as mulheres, conforme divulga a Academia Brasileira de Letras (Academia Brasileira de

Letras, 2023). Lídia Jorge defende que a comunicação é uma forma de salvação e que escrever é um meio de resistência.

Em *Estuário*, explora o conceito de identidade, memória e condição feminina. A narrativa é ao mesmo tempo lírica e reflexiva e promove a ideia de preocupações universais. Além do mais, Lídia Jorge demonstra a variedade da escrita feminina contemporânea (Cátedra Lídia Jorge, 2022).

Esses poucos exemplos, dentre tantos outros, foram citados para ilustrar uma escrita marcada pela perspectiva feminina. Lídia Jorge enriquece a literatura com narrativas que exploram a intimidade, a identidade e as relações sociais. Suas protagonistas, frequentemente, são mulheres que enfrentam e questionam as normas estabelecidas, revelando as sutilezas e as contradições da vida cotidiana. A autora utiliza uma linguagem poética e detalhada, criando cenários que, embora frequentemente ambientados em Portugal, ressoam universalmente.

Assume-se possuidora de uma escrita com traços femininos ao nível da composição das suas narrativas, a partir de planos fixos, parados. Lídia Jorge, em entrevista a Maria de Lurdes Trilho (2016, p. 68), ressalta que:

Quem me chamou à atenção para isso foi uma mulher muito importante – a Lucciana Stegagno Pichio, a italiana – que, uma vez quando eu dizia ‘sinto que a minha escrita é feminina, mas não sou capaz de explicar porquê’, ela disse ‘não é a nível da escrita propriamente, é a nível da construção’ e então mostrou-me como todos os meus livros começam a partir de planos parados, isto é, a partir de janelas, a partir de sítios, ela dizia até sítios altos, sítios de boa visão, mas sítios parados, e depois então o mundo alastra em redor. Talvez tenha a ver com isso de facto que eu noto que muitas mulheres escrevem assim – inicia-se a história com a ideia de que se está vendo já tudo.

Segundo Viana (1994), Lídia Jorge defende a singularidade da escrita feminina pela presença de temas e aspectos especiais que são compostos por pequenos componentes íntimos. Ângulos que os homens, em geral, tendem a desviar. A sensibilidade do olhar feminino a partir de vivências específicas, só as mulheres têm. Bakaj (2000, p. 26) revela que Lídia Jorge resume a individualidade do feminino em sua escrita em uma frase e elucida-a:

Minha escrita é feminina, assumidamente feminina, mas não feminista. Não chamo a atenção para problemas de um estatuto especificamente feminino. Mas quando escrevo, é claro, a dedada do feminino está lá. Minha perspectiva é a da pessoa e nela a mulher, sem dúvida, está presente.

A escrita de Lídia Jorge simboliza resistência. O feminino que desafia, inquieta, abre novos caminhos, revela o que nem sempre é aparente, um dos aspectos mais singulares da literatura. A autora quase sempre atribui o protagonismo em sua escrita às figuras femininas; essas figuras são destacadas em sua condição, em seus pensamentos, seus sentimentos e sua associação com outras pessoas.

A escritora aborda temas como a opressão, a memória e o papel das mulheres na sociedade, mas sempre com uma sensibilidade que evita o didatismo. Sua narrativa é envolvente e reflexiva, desafiando os leitores a considerar perspectivas e experiências que, muitas vezes, são marginalizadas ou subestimadas.

Além da temática, percebe-se que a escrita feminina de Lídia Jorge se manifesta na forma como ela constrói suas personagens e suas histórias. Suas mulheres são complexas, multifacetadas e, acima de tudo, humanas. Elas representam uma ampla gama de experiências e emoções, desde a resistência e a resiliência até a fragilidade e a vulnerabilidade (Freitas, 2018).

Lídia Jorge contribui significativamente para a literatura portuguesa e para a literatura universal, não apenas pela qualidade de sua escrita, mas também pela profundidade com que explora a condição feminina. Sua obra é um convite à reflexão sobre o papel das mulheres na sociedade e à complexidade de suas histórias, constituindo-se em um pilar importante da escrita feminina contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo delineado por nós procurou abarcar dissonâncias, avessos e indagações que envolvem a palavra, a memória, o literário, o feminino. A pesquisa aqui desenvolvida teve como mola propulsora a atração por narrativas com uma escrita transgressora, inquieta, elaborada com um olhar atento ao seu tempo e às diversas possibilidades do dizer.

A provocação para a elaboração deste trabalho surgiu a partir da leitura da obra contística da escritora portuguesa Lídia Jorge. Traços como o jogo de sedução entre texto e leitor e, também, a escrita imagética em diálogo com as peculiaridades do ser humano e do universo feminino nos conduziram nessa jornada.

Investigamos, de forma breve, algumas especificidades do conto português e como as mulheres autoras foram sentenciadas a uma condição de invisibilidade e silenciamento no decorrer dos séculos. Em seguida, nos debruçamos sobre o *corpus* que compõe essa pesquisa, três contos de Lídia Jorge: *O Belo Adormecido*, *As Três Mulheres Sagradas* e *Viagem para dois*.

Analisamos as vozes e o processo de silenciamento evidenciados nas narrativas da autora portuguesa, com enfoque nas três protagonistas femininas:

“*Berta Helena* é uma mulher de amores e de ódios, de penas e de raivas, sentimentos extremos, cinza e brasas misturadas, e que ela mesma sou eu” (Jorge, 2004, p. 20);

Vera Brandão, “quando acordou, tudo o que Vera Brandão viu foram as suas roupas espalhadas pela areia e o seu próprio corpo amarrado ao poste. Claro que o poste ela não via, porque a sua cabeça estava sujeita a ele” (Jorge, 2014, p. 133);

E *Maria Luísa*, “o epílogo deveria ter sido construído a partir da surpresa criada pela ausência do animal, o silêncio de Maria Luísa, a sua obstinação em negar-se a falar sobre o destino que lhe havia dado” (Jorge, 2008, p. 59-60).

Nesses contos, Lídia Jorge desafia estereótipos e desencadeia experiências marginalizadas das mulheres, lança luz sobre as complexidades da identidade feminina em todas as suas nuances: no amor, no trabalho, na vida, no mundo, no desassossego do ser. Experimenta um processo plurissignificativo de criação literária, de análises perspicazes e reflexões provocativas, enriquecendo o diálogo em torno da representação feminina na literatura.

Desse modo, percebe-se que a memória trazida à luz pela mulher autora é uma memória de resgate, nasce de um inconsciente cansado, machucado pelas eras da existência feminina. Descreve as relações humanas marcadas pelo predomínio patriarcal, em que a mulher é constantemente submetida a um tratamento de inferioridade em um sistema de silenciamento perverso e, às vezes, confundido como virtude feminina.

Ao nos empenharmos em discutir, mesmo que dentro de uma perspectiva fundamentalmente teórica, algumas especificidades do gênero e sua evolução em Portugal, desde as suas origens até a contemporaneidade, foi possível delinear o panorama do lugar ocupado pelas mulheres autoras. Pelas marcas linguísticas típicas desse objeto estético literário e as particularidades que emergem de sua realidade ficcional o leitor depara-se com a representação de grupos sociais, cenários históricos, personalidades pertencentes à história de Portugal e elementos culturais típicos. É possível vislumbrar os temas e as cores locais de uma cultura e uma época.

Quando adentra ao universo simbólico e concreto de uma cultura, a literatura pode dar vazão a uma gama significativa de imposições e arranjos para um pretense ordenamento social. Assim acontece com o sequestro da voz dos grupos minoritários, como é o caso das mulheres, empurradas a um silêncio imposto. Por meio do silenciamento das três mulheres-protagonistas dos contos escolhidos, vê-se refletido o drama da própria condição humana e da vivência feminina.

Outro ponto essencial na orientação do presente trabalho concentra-se na demonstração acerca do experimentalismo estético de Lídia Jorge, evidente na escolha de certas estratégias ao longo de suas narrativas, como a alteração da ordem temporal, a organização discursiva subvertida e a quebra da linearidade em mosaicos narrativos singulares. Situa sua escrita no conjunto de autores inovadores no cenário contemporâneo da literatura portuguesa.

Para além das temáticas que compõem a dinâmica do universo feminino, a memória permeia a escrita da autora como ato revolucionário e de resistência. Definida como ato que remete à ação do lembrar, recordar de si mesmo e das experiências vivenciadas, a memória instaura um lugar de existência e autenticação da identidade individual e coletiva. Nesse ponto, é possível situar a escrita de autoria feminina como um espaço que corporifica a memória coletiva do grupo, a partir da

representação das vivências femininas permeadas por uma posição de obediência e submissão.

No momento em que a mulher autora lança mão de uma escrita de representatividade, chama para si a responsabilidade de se converter em um grito que impõe às futuras gerações o legado de não se esquecerem das experiências de dor e silenciamento que foram impostas a todas as mulheres que as precederam.

Nesse contexto, em que ainda são urgentes discussões e investigações relacionadas à reinterpretação do mundo sob a perspectiva feminina, o desenvolvimento deste trabalho nos permitiu uma análise crítica das relações de gênero e das diversas representações que estas assumem, trazendo para o âmbito literário questões do cotidiano como a angústia feminina, a sexualidade e as relações entre ficção e realidade.

A autoria feminina, aqui representada pela autora portuguesa Lídia Jorge, é uma declaração de liberdade, uma rejeição ao tratamento silencioso que tem sido imputado à figura feminina. Novas pesquisas podem, a partir deste estudo, tratar de forma amplificada a fabulação da personagem feminina de autoria feminina, imbricada às influências de um determinado tempo e espaço.

Que essa voz ecoe para muito além dos tempos!

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 2000.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Escritora portuguesa Lídia Jorge faz conferência na ABL*. Disponível em: <https://www.academia.org.br/noticias/escritora-portuguesa-lidia-jorge-faz-conferencia-na-abl>. Acesso em: 12 mar. 2024.

AMORIM, Alexandre. A Escola de Annales e a literatura pós-moderna. *Revista Educação Pública*, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/12/21/a-escola-de-annales-e-a-literatura-poacutes-moderna>. Acesso em: 11 jan. 2024.

ANASTÁCIO, Vanda. *Uma Antologia Improvável. A escrita das Mulheres (séculos XVI a XVIII)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2013. p. 247- 261.

ASSMANN, Aleida. Cãnone e arquivo. *Estudos de Memória. Teoria e análise cultural*, p. 75-86, 2016.

BAKAJ, Branca. *O visual e o social no romance de Lídia Jorge*. Brasília: Thesaurus, 2000.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal. O autor e a personagem*. Martins fontes, 2011. p. 3-20.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de Grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo – fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1975. p. 67.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade lembrança de velhos*. Biblioteca de Letras e Ciências Humanas, Série I - Estudos Brasileiros, v. 1. São Paulo: T.A. Editor, 1979.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1994.

BRADSHAW, J. Comportamento felino normal e por que surgem comportamentos problemáticos. *Diário de Medicina e Cirurgia Felina*, v. 20, n.5, p. 411-421, abr. 2018.

BRIDI, Marlise Vaz. Lídia Jorge contista: a face menos visível de uma escritora maior. In: JORGE, Lídia. *Antologia de Contos*. São Paulo: Leya, 2014. p. 7-15.

BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: Unesp, 1997.

CABRAL, Mónica Serpa. O estudo do conto em Portugal: do século XVII à atualidade. *Máthesis*, n. 22, p. 159-177, 2013.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

CÁTEDRA LÍDIA JORGE. *Apresentação*. Goiânia: UFG, 2022. Disponível em: <https://catedralidiajorge.ufg.br/>. Acesso em: 12 mar. 2024.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *A mão que escreve: ensaios de literatura portuguesa*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2014.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Mulheres e Revolução: a Cultura Marialva posta em questão. *Conv.Lusíada*, v. 10, n. 12, p. 260-265, dez. 1995.

CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar – cultura, escrita e literatura*. São Paulo: UNESP, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourao. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 3. reimp. 2. ed. de 1993. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CULLER, Jonathan D.; VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Teoria literária: uma introdução*. Beca, 1999.

CUNHA, Rogério Sanches; BATISTA PINTO, Ronaldo. *Violência Doméstica*. 4. ed. rev. atual. e ampl. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2018.

CUNHA, Catarine de Souza. *Intertextualidade e as fronteiras do ser: uma análise da intertextualidade presente no conto o belo adormecido*. Monografia (Curso em Letras) – Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2023.

DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.

DÉCIO, João. Evolução do Conto na Literatura Portuguesa. *ALFA: Revista de Linguística*, v. 16, 1970. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3406>. Acesso em: 22 mar. 2024.

DIAS, Julia Helena. *As mulheres e a escrita do tempo em Um teto todo seu, de Virginia Woolf*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Curso de História: Licenciatura, Porto Alegre, 2017.

FIGUEIREDO, Fidelino de. Historiografia portuguesa do século XX. *Revista de História*, v. 9, n. 20, p. 333-349, 1954. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/36426>. Acesso em: 23 maio 2024.

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

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault e a análise do discurso em educação. *Cadernos de Pesquisa*, n. 114, p. 197-223, nov. 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cp/a/SjLt63Wc6DKkZtYvZtzgg9t/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 23 maio 2024.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. 3. reimp. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do discurso*. Tradução de Edmundo Cordeiro. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução Raquel Ramallete. 39. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2011.

FREITAS, Elisângela Aneli Ramos. *Dois pares narrativos de Lídia Jorge: uma tetralogia construída*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. *Itinerários*, Araraquara, v. 22, p. 37-57, 2004. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2736>. Acesso em: 23 mar. 2024.

GODINEAU, Dominique. A mulher. In: VOVELLE, Michel (org.). *O homem do Iluminismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

GOTLIB, Nádia Battella (org.). *A mulher na Literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.

GENNETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cmz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JORGE, Lídia. *O belo adormecido: contos*. Lisboa-Portugal: Leya, 2004.

JORGE, Lídia. *Praça de Londres*. Lisboa-Portugal: Leya, 2008.

JORGE, Lúcia. *O vale da paixão*: romance. Lisboa-Portugal: Editora Leya, 2009.

JORGE, Lúcia. *Praça de Londres*. Lisboa-Portugal: Editora Leya, 2012.

JORGE, Lúcia. *Antologia de contos*. Lisboa-Portugal: Leya, 2014.

JORGE, Lúcia. *Em todos os sentidos*. Lisboa-Portugal: Leya, 2020.

KRYSINSKI, Wladimir. *Dialéticas da transgressão*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. XIII-XVII; XIX-XLIII; 121-132.

LACAN, Jacques. *O Seminário: livro 1: os escritos técnicos de Freud, 1963-1964*. Versão brasileira de Betty Milan, Texto estabelecido por Jacques-Aiain Miller. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão et al. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios).

LEONARDELI, Poliana Bernabé; FLEISHMANN, Fransueiny Pereira. A escrita transgressora de Lúcia Jorge em “Branca de neve” e “O belo adormecido”. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, ano 28, n. 83, jun./ago. 2022. Disponível em: <https://www.revistaphilologus.org.br/index.php/rph/article/view/1140>. Acesso em: 12 mar. 2024.

LIMA, Isabel Pires de. *Traços pós-modernos na ficção portuguesa actual*. Semear, Rio de Janeiro, n. 4, 2000. Disponível em: <http://catedravieira-ic.lettras.puc-rio.br/obra/46/tracos-pos-modernos-na-ficcao-portuguesa-actual>. Acesso em: 11 jan. 2024.

LOPES, Luiz Paulo Moita (org.). *Linguística Aplicada na Modernidade Recente*. São Paulo: Parábola Editorial, 2013.

LUCAS, Isabel. *Entrevista com Lúcia Jorge*. Jornal PÚBLICO, 2018.

LUCENA, Manoel. Reflexões sobre a queda do regime salazarista e o que se lhe seguiu. *Análise Social*, v. XXXVII, n. 162, p. 7-46, 2002. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41011571>. Acesso em: 22 mar. 2024.

MACHADO, Alleid Ribeiro. Letras femininas. Mulheres escritoras em Portugal entre os séculos XVI/XVII e XVIII. *Revista Crioula*, n. 20, p. 42-75, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/137411>. Acesso em: 22 abr. 2024.

MELO, Ana. *Gatos na espiritualidade: limpeza e proteção astral*. Terra, publicação em 04 out. 2020. Disponível em: <https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/horoscopo/gatos-na-espiritualidade-limpeza-e-protacao-astral,0ccf10e5b721f7dff1e1f94792e032fakmpfm3r0.html>. Acesso em: 10 mar. 2024.

MOISÉS, Massaud. *Criação literária: prosa 1*. 20. O conto. São Paulo: Editora Cultrix, 2006. p. 29-100.

MOITA LOPES, Luiz Paulo (org.). *O português no século XXI: cenário geopolítico e sociolinguístico*. São Paulo: Parábola, 2013.

MORGADO, William Valdujo Tavares Vieira. Salazarismo e repressão política e social (1932-1945). *Revista Cordis*. Novos Rumos da Transdisciplinaridade: Edição Especial de Pesquisas realizadas por discentes do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, v. 2, n. 26, 2021. Disponível em:

<https://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/view/57057>. Acesso em: 22 mar. 2024.

NUNES, Mykaella Cristina Antunes et al. Violência Sexual contra Mulheres: um Estudo Comparativo entre Vítimas Adolescentes e Adultas. *Psicologia: Ciência e Profissão*, v. 37, n. 4, p. 956-969, out./dez. 2017. Disponível em:

<https://pesquisa.bvsalud.org/portal/resource/pt/biblio-884030>. Acesso em: 12 jan. 2024.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005 (Coleção História).

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Ângela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2019.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em:

<https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278>. Acesso em: 10 fev. 2024.

REIS, José Carlos. *Escola dos Annales - a inovação em história*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

REIS, Carlos. Dicionário de estudos narrativos. *Almedina*, p. 279-377, 297 -298, 2018.

RODAN, Ilona. Compreensão e Manuseio Amistoso dos Gatos. In: LITTLE, Susan E. *O Gato Medicina Interna*. 1. ed. Rio de Janeiro: Roca, 2016. p. 24-50.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Mônica. A escrita feminina e as suas implicações: a recorrência ao corpo como signo de identidade. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, a. 2, n. 2, 2006. Disponível em:

<https://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3437>. Acesso em: 10 jan. 2024.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

SILVA, Ariane de Andrade; CRUZ, Eduardo. *Mulheres em guerra: a construção identitária das personagens femininas no romance a costa dos murmúrios, de Lídia Jorge*. MEMENTO - Revista de Linguagem, Cultura e Discurso, v. 6, n. 2, jul./dez. 2015.

SILVA, Fabio Mario da. *As mulheres e a cultura escrita dos séculos XVI ao XVIII*. *Rev. Est. Fem.*, v. 233, n. 3, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/4SbZdY78TWRVzqPF97TwgBR/>. Acesso em: 12 jan. 2024.

SOARES, Gabriel Keene von Koenig. *Novas possibilidades em metalinguagem*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) - Centro Universitário de Brasília – UniCEUB, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas – FASA, Brasília, 2006.

ŠPÁNKOVÁ, Silvie. Rumos do conto português contemporâneo. *Metamorfose*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 12-18, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfose/issue/view/1718>. Acesso em: 11 mar. 2024.

SOUZA, Lais Akemi Munho. *O espaço discursivo do experimentalismo: uma análise intertextual*. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SOUZA, Mariana Jantsch. Memórias do salazarismo em o vale da paixão, de Lídia Jorge. *Anu. Lit.*, Universidade Católica de Pelotas, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 77-93, 2014.

STRACK, Adriane. *Manejo amigável de felinos domésticos: revisão de literatura*. Trabalho Conclusão do Curso (Graduação Medicina Veterinária) - Universidade Federal de Santa Catarina, Curitibanos, Santa Catarina, 2021.

TEIXEIRA, Níncia Borges. Literatura e espaços de memória na escrita de autoria feminina. *Afluente: Revista de Letras e Linguística*, v. 4, n. 10, p. 90-104, jun. 2019. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/11595>. Acesso em: 22 mar. 2024.

TODOROV, Tzvetan. *O que pode a literatura?* In: TODOROV, Tzvetan. *A literatura perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. Tradução de Caio Meira.

TORRÃO, Nazaré. *Entrevista com Lídia Jorge*. *Revista Língua-lugar*, 2020.

TRILHO, Maria. *O Feminino na Obra Narrativa de Lídia Jorge*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2016.

VEIGA-NETO, Alfredo. *Foucault e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

VIANA, Fátima. *Entrevista com Lídia Jorge*. *Letras & Letras*, Porto, jun. 1994.

VOLLI, Ugo. *Manual de semiótica*. Identidade, subjetividade e gênero. Edições Loyola, 2007. p. 295-317.

WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. *Revista Estudos Históricos*, v. 7, n. 13, p. 21-48, 1994. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1978>. Acesso em: 12 mar. 2024.

WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. 1. ed. Penguin-Companhia, 2019.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo Seu*. Círculo do Livro. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Editora Tordesilhas, 1985.

XAVIER, Elódia. *Reflexões sobre a narrativa de autoria feminina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.