

VALLE LACRIMARUM: VIOLÊNCIA E PATRIARCADO EM “MARIDO”, DE LÍDIA JORGE

*Aline Setúbal da Silveira**
alinesetubals@gmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo: O conto “Marido”, da escritora portuguesa Lídia Jorge, retrata uma situação cotidiana de violência associada ao vínculo matrimonial da protagonista Lúcia ao marido. Neste artigo, analisamos a representação da violência patriarcal no texto literário supracitado, articulando-a com aspectos formais da narrativa. Para essa abordagem, utilizamos os autores Heleith Saffioti, Gerda Lerner, Michelle Perrot, Bryan Turner, dentre outros. A partir da leitura do conto, observamos que o discurso religioso cristão, entremeado ao longo da narrativa, evoca a ideia do casamento como algo indissolúvel e sacramentado. A necessidade de proteção sentida por Lúcia, imersa em um espaço confinado e (violento), é reforçada pela reiteração lexical. O jogo de palavras configura ainda marcações de silenciamento. O marido, por sua vez, é construído como figura de representação do poder patriarcal, onipresente desde o título do conto. A leitura do conto “Marido” possibilita enxergarmos alguns operadores patriarcais do silêncio e da submissão da mulher.

Palavras-chave: Lídia Jorge. Literatura. Violência. Patriarcado.

1 Introdução

A partir das primeiras décadas do século XX, a temática da violência ganha maior notoriedade, sendo esse século caracterizado como a “Era dos Extremos” (Hobsbawn, 1995). O campo dos estudos literários não ficou de fora, embora a representação da violência em obras literárias seja constante, desde a Antiguidade Clássica até a contemporaneidade. No entanto, a temática configura-se de forma distinta, a depender de circunstâncias históricas e espaço-temporais.

Conforme Ginzburg (2012, p. 24), “o acesso a questionamentos sobre a violência por meio da literatura permite romper com a apatia, o torpor, de um modo importante”. Atualmente, possibilita a reavaliação do que consideramos habitual em virtude da

* Mestra (2022) e doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Licenciada em Letras - Língua Portuguesa e suas literaturas (2020) pela mesma instituição de ensino. Atualmente, é professora efetiva de Língua Portuguesa no Ensino Fundamental (anos finais) da Secretaria Municipal de Educação de São Gonçalo do Amarante (RN). Atuou como estagiária na Educação Superior durante docência assistida na disciplina de Literatura Brasileira (Realismo, Naturalismo e Parnasianismo). As pesquisas desenvolvidas abordam, principalmente, os seguintes temas: literatura brasileira contemporânea, literatura negro-brasileira, literatura e sociedade, romance, construção identitária, memória e cultura brasileira.

contínua transmissão de imagens de violência por parte da indústria cultural. Nesse sentido, a leitura do conto “Marido”, da escritora portuguesa Lídia Jorge, abre janelas para a desautomatização da realidade.

Esse conto foi publicado inicialmente em 1989 na revista portuguesa *Vértice* e, posteriormente, em 1997 na antologia *Marido e Outros Contos*. Além dessa antologia, Lídia Jorge, mais conhecida como romancista, publicou duas outras antologias de contos: *O belo adormecido* (2004) e *Praça de Londres* (2008).

Aproximando o trabalho do contista do trabalho do fotógrafo, o teórico e literário Julio Cortázar afirma que o conto é “uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência” (Cortázar, 2006, p. 150-151). Nesse sentido,

o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura [...] (Cortázar, 2006, p. 151-152).

Embora conhecida majoritariamente por seus romances publicados, Lídia Jorge revela a sua exímia face contista e em suas produções literárias o leitor depara-se com a costura cirúrgica entre elementos narrativos formais e estilísticos e o recorte temático empreendido. Em “Marido”, a narrativa apresenta uma situação cotidiana de violência associada ao vínculo matrimonial de Lúcia ao marido, assim denominado. Centraliza-se, na figura do marido, a configuração da autoridade, da ordem e da tradição, além de representar o agente, a nível micro, da violência.

Os acontecimentos são construídos em discurso indireto livre, com a voz narrativa em primeira pessoa, da protagonista Lúcia, fundindo-se com a voz de um narrador heterodiegético. Tal construção narrativa acentua a caracterização da personagem e nos possibilita visualizarmos a protagonista submissa não apenas ao marido, mas, de forma mais ampla, emaranhada à própria estrutura matrimonial, como reflexo do discurso religioso que se configura fator determinante em suas decisões.

O desfecho do conto culmina com o femicídio¹ de Lúcia. Segundo Ginzburg (2012, p. 7),

¹ Segundo Saffioti (2015, p. 50), “dada a força das palavras, é interessante disseminar o uso de *femicídio*, já que *homicídio* carrega o prefixo de homem”.

textos literários podem nos permitir observar as possíveis motivações que levam personagens a matar ou [...] a realizar atos agressivos. Também permitem discutir essas motivações, ponderar se são duvidosas, vagas, determinadas, mais ou menos calculadas.

No conto de Lídia Jorge, embora os acontecimentos não sejam expostos pelo marido e assim não haja a verbalização de possíveis argumentos que sustentem o femicídio sob o ponto de vista do marido, há o delineamento de outros fatores que se articulam com o campo da violência, como o estado sempre ébrio do marido ao retornar para casa.

Porém, corroborando com Ginzburg, entendemos que essas indagações são insuficientes por admitirem, “em insinuação, a violência em condições específicas”, e, assim, a indagação “precisa ser reformulada, de modo que não admita a violência sob nenhuma condição” (Ginzburg, 2012, p. 7). O que leva, então, um ser humano a matar outro? O que leva um marido a matar a esposa?

Ao sermos confrontados com esses questionamentos, compreendemos a violência sob relação dialética com tempo e espaço, como “construção material e histórica” (Ginzburg, 2012, p. 8). O conto “Marido”, conforme apontado pela crítica literária Marlise Vaz Bridi (2014, p. 11), fala “de uma época, de um momento histórico marcado [...]: o período salazarista”, o regime ditatorial português. Entendemos, por outro lado, que esse período histórico não se encontra marcado no texto literário, mas há uma crítica velada ao regime salazarista. Destaca-se a relação mutuamente benéfica entre a Igreja Católica e o Estado Novo português (Rezola, 2012). A crítica, imersa na construção narrativa, é tecida especialmente pelo recurso literário da ironia ao acentuar a estrutura patriarcal da família, em um ambiente de repressão e de silenciamento, amparada pelo discurso religioso cristão.

Neste sentido, objetivamos, com o presente trabalho, analisar a representação da violência patriarcal no conto “Marido”, da escritora portuguesa Lídia Jorge, articulando-a com aspectos formais da narrativa.

Nesta seção, além do objetivo deste trabalho e da breve apresentação de nosso *corpus* literário, já explanados, tecemos a seguir uma sucinta explicação acerca dos conceitos de violência, de patriarcado e de femicídio. Usualmente, a noção de violência vincula-se a alguma situação que gere danos físicos e/ou psicológicos em um indivíduo ou grupo de indivíduos, causando ruptura da integridade corporal e/ou psíquica da(s) vítima(s).

No entanto, ainda que esta concepção possa abarcar a violência perpetrada pela protagonista no conto “Marido”, ao ter as suas integridades física, psíquica e moral esfaceladas, corroboramos com a socióloga Heleieth Saffioti (2015) quanto à insuficiência do que se entende comumente por violência, visto que não encontra um lugar ontológico dada a subjetividade intrínseca na determinação do que seja caracterizado como dano ou ruptura de integridades. Por essa razão, ao invés de trabalharmos com o conceito de violência associado a esses fatores, aproximamo-nos de Saffioti ao compreendermos a violência como “todo agenciamento capaz de violar [os direitos humanos]” (Saffioti, 2015, p. 80).

Em “Marido”, a violência sofrida pela protagonista engloba a violência doméstica, aquela que atinge “pessoas que [...] vivem, parcial ou integralmente, no domicílio do agressor”, e ocorre “predominantemente no interior do domicílio” (Saffioti, 2015, p. 75-76). Conforme Saffioti (2015, p. 84), “a violência doméstica ocorre numa relação afetiva, cuja ruptura demanda, via de regra, intervenção externa. Raramente uma mulher consegue desvincular-se de um homem violento sem auxílio externo”. No conto analisado, a ausência de uma intervenção externa mais consistente culmina no femicídio de Lúcia.

Outro conceito importante para essa discussão é a noção de “patriarcado”, que se pode entender como “a manifestação e institucionalização da dominância masculina sobre as mulheres e crianças na família e a extensão da dominância masculina sobre as mulheres na sociedade em geral” (Lerner, 2019, p. 290). Portanto, engloba tanto o âmbito da vida pública quanto o das relações sociais e familiares. No conto de Lúcia, a família patriarcal é o cerne temático e o espaço narrativo dominante é o apartamento *lócus* de convívio entre a protagonista e o marido.

Como reflexo do patriarcado institucionalizado e de um Estado conivente com as múltiplas violências advindas de relações hierárquicas e coercitivas, tem-se o femicídio. Conceito utilizado pela primeira vez em 1976, pela ativista Diana Russel, o femicídio diz respeito ao “assassinato de mulheres por homens motivados pelo ódio, desprezo, prazer ou sentimento de propriedade” (Meneghel; Portella, 2017, p. 3079). Essas motivações podem ser lidas pelo leitor ao longo do conto a partir das escolhas formais que estruturam a narrativa, sendo intensificadas de forma que possibilita antever o femicídio da protagonista.

2 A doce Lúcia em seu vale de lágrimas

No conto “Marido”, em primeira linha, a voz narrativa faz menção parcial à oração cristã da Salve Rainha, *ipsis litteris*, em latim: “Salve, Regina, mater misericordiae, vita, dulcedo, spes [...]” (Jorge, 2014, p. 17); e acentua posteriormente: “imensa doçura” (Jorge, 2014, p. 17). De imediato, o discurso religioso cristão faz-se presente, em uma voz narrativa que, de início, não sabemos ser referente a um narrador em terceira ou em primeira pessoa. As palavras em latim acentuam o teor litúrgico associado à Igreja Católica Romana.

Logo em seguida, o narrador clama: “salva e vem” (Jorge, 2014, p. 17), configurando um jogo lexical entre a interjeição inicial, utilizada para saudar a mãe rainha, e o verbo salvar, repetido outras vezes ao longo da narrativa. Constrói-se a necessidade de proteção sentida pela protagonista, emergida também por outras formas verbais que participam do mesmo campo lexical e são utilizadas com recorrência, a exemplo do verbo proteger:

[...] *protege* já, *protege* de seguida, *protege* contínuo, sem intervalo, sem desfalecimento. *Protege* desde hoje, desde ontem, desde as duas, desde as dez da noite, desde as cinco, *protege* baixo, *protege* alto, *protege* depois, *protege* ora, dentro de dois minutos, daqui a duas horas, *protege* à tarde, et nunc, et sempre, et amanhã, et seculorum, bem como agora e na hora da nossa morte, ámen. (Jorge, 2014, p. 17, grifo nosso).

O esquema de repetição intensifica tanto a configuração textual de ladainha, de oração, quanto acentua a sensação de insegurança vivenciada pela protagonista. A estrutura reforça ainda que o contexto de medo/insegurança não se afigura de forma pontual ou breve, mas apresenta uma ideia de continuidade, potencializada a partir da demarcação contínua da temporalidade, a exemplo de hoje, ontem, já e sempre. Ao final do parágrafo, há a remissão a uma segunda oração cristã, a Ave Maria.

Novamente, destaca-se o constructo do jogo lexical a partir da polissemia do texto literário. Ao referir-se à hora da morte, é possível interpretarmos sob tom de súplica à virgem Maria, em intertextualidade com o texto religioso, bem como antecipação ao desfecho do conto, com o femicídio de Lúcia.

Segundo Lerner (2019, p. 245), “a civilização ocidental fundamenta-se tanto nas ideias morais e religiosas manifestadas na Bíblia quanto na filosofia e na ciência desenvolvidas na Grécia Clássica”, e tais ideias possibilitaram “o surgimento de dois constructos simbólicos que afirmam e admitem a existência de dois tipos de seres humanos – o homem e a mulher – diferentes em essência, função e potencial” (Lerner,

2019, p. 258-259). Sob essa ótica, a construção de intertextualidade com o texto religioso cristão, ao longo do conto de Lídia Jorge, reforça os símbolos e as metáforas incorporadas pela sociedade ocidental que demarcam a subordinação e a posição inferiorizada das mulheres como próprias de uma suposta estrutura civilizatória.

A intersecção entre primeira e terceira pessoas já começa a delinear-se no primeiro parágrafo do conto “Marido”, com o emprego de pronomes pessoais oblíquos: “esconde-*te* invisível, acocora-*te*, *vita*, *advocata*, mãe suprema, minha Regina, para que não *me* deslargues, não desespere, não *me* desconfinas” (Jorge, 2014, p. 17, grifo nosso). Ressalta-se ainda a ideia de invisibilidade atrelada à protagonista que, ao longo do conto, será explorada com as constantes remissões ao silenciamento dessa personagem. Por exemplo, o verbo abafar e suas formas verbais repetem-se no decorrer do conto.

As marcações de silenciamento revelam a censura imposta à Lúcia. Conforme Orlandi, “a censura é função da posição do sujeito, ou seja, do seu lugar de produção de sentidos no conjunto do dizível. Pela censura, o sujeito é impedido de ocupar posições consideradas proibidas porque produzem sentidos proibidos”. (Orlandi, 2007, p. 139). Enquanto perdura o silenciamento, há a dominância de um único sentido, fortalecido pelo sistema patriarcal. Ao negar a voz, nega-se a circulação da protagonista por outras formações discursivas.

A misericórdia, a doçura e a esperança ecoadas nas súplicas/preces são escolhas lexicais que reverberam também na caracterização da protagonista:

[...] a *porteira* tem imensa *doçura*. É com a voz *muito doce* que a *porteira* ao cair da noite se põe a chamar à janela pela Regina, cantando como o padre Romão canta para atingir o coração do Rex através da Regina. Pela salvação do mundo. Mas não canta alto como o padre Romão canta, movendo com as mãos a voz do coro. Pelo contrário, ela *canta baixo*, às vezes *só move os lábios* à janela para não atrair a ira dos inquilinos. Ainda que saiba que, se cantasse alto, melhor atingiria o ouvido da Regina. Mas não, a *porteira* aceita que o seu pedido seja cantado baixo. É que o prédio é alto, o barulho da rua, intenso, e mesmo assim, vem logo um recado pedindo que não cante a *porteira* na varanda. Há sempre alguém querendo dormir intensamente ou concentrar-se sobre um assunto. Há um aviador com horas perdidas querendo recuperá-las, um médico que, na noite passada, fez um serão noturno do tamanho de dois corredores. Dois advogados lutando, com a imparável cabeça dos advogados, entre a lei e a infração, vigiando a vigília. *Não os pode perturbar. Só mexe os lábios* - Regina, misericordiae. No nono andar há um recém-nascido com cólicas, no oitavo, um ancião que acabou de ser operado, gente querendo *absoluto silêncio* quando chegam as dez da noite. Ela não vai, *por sua causa particular*, incomodar tanta gente que logo abriria a janela reclamando o chamamento da *porteira* ao invocar as roupagens da Regina, *doce, dulcedo*. (Jorge, 2014, p. 19-20, grifo nosso).

Caracterizá-la como doce e silenciosa (pois silenciada) reforça o campo semântico de fragilidade, pureza, sentimentalismo, passividade e submissão. Ambas as imagens, de silenciamento e de doçura feminina, que extrapolam a figura de Lúcia e caracterizam também a Mãe Rainha, funcionam como estereótipos de interesse da sociedade patriarcal. Sob a ótica do patriarcado, à mulher é atribuído um instinto sensível e, em virtude disso, deve ser protegida ou, em outros termos, dominada/silenciada. Conforme Saffioti (2015, p. 37),

as mulheres são “amputadas”, sobretudo no desenvolvimento e uso da razão e no exercício do poder. Elas são socializadas para desenvolver comportamentos dóceis, cordatos, apaziguadores. Os homens, ao contrário, são estimulados a desenvolver condutas agressivas, perigosas, que revelem a força e coragem.

No trecho citado, revela-se também a profissão de Lúcia: porteira. Apesar de configurar uma profissão que lida com o público, a vida da porteira é reclusa, sem convívio com os demais moradores do prédio, e os acontecimentos no conto são ambientados predominantemente no interior do apartamento. Tal fato sugere que a sua vida é orquestrada conforme a rotina do marido, delimitando divisões conforme papéis sociais tradicionais: “aos homens, o público [...]. Às mulheres, o privado, cujo coração é formado pelo doméstico e a casa” (Perrot, 2005, p. 459). Estando no entremeio do ambiente público e do ambiente privado, podemos construir a associação entre a profissão de porteira e o sentimento de conflito entre esses dois ambientes, vivenciado pela protagonista.

Demarca-se ainda a contraposição entre Lúcia e padre Romão, representação de uma figura masculina. Este canta alto e não se encontra solitário, ao contrário, comanda o coro apenas pelo gestual; representa, pois, eixo de autoridade. Aquela, por sua vez, com voz marcadamente muito doce, distante do vigor da voz do padre, encontra-se sozinha. Há a acentuação da ideia de abandono e isolamento, em um prédio alto envolto por barulho intenso, no qual não querem escutá-la. Se os movimentos das mãos do padre Romão comandam a voz de um coro, os cuidadosos movimentos dos lábios de Lúcia não repercutem nos ouvidos dos inquilinos. Ou, quando porventura repercutem, é para atrair reclamações.

Preservar o sono dos homens que exercem profissões tão prestigiadas como as de aviador, médico e advogado afigura-se tarefa de maior urgência. E apesar dos dois advogados lutarem “entre a lei e a infração”, estando a “vigiar a vigília”, as preces de

Lúcia são silenciadas. Além disso, é preferível dormir intensamente a escutar as súplicas da protagonista, que constituem, aos olhos da sociedade, perturbações no funcionamento social, operado sob ordem patriarcal. Nesse sentido, são interpretadas meramente como causas particulares. Acrescenta-se que a oração à Mãe Rainha configura-se unicamente como ponte para atingir o coração do Rei/Deus.

Embora o nome da protagonista nos remeta à palavra latina lux, associada à luz, a personagem encontra-se imersa em um matrimônio de escuridão. Há a construção paulatina de um jogo narrativo entre pares antitéticos luz/escuridão, liberdade/aprisionamento, visibilidade/invisibilidade, dia/noite. Soma-se a isso o fato de seu nome ser revelado diretamente pelos brados do marido, enfatizando a submissão: "Tropeça no sofá da saleta e chama - *Lúcia! Ó Lúcia!*" (Jorge, 2014, p. 19).

Por sua vez, o marido não é nomeado, sugerindo uma generalização ao não ser particularizado. Essa ideia é reforçada pelo próprio título do conto, Marido, e a ausência de artigo definido diante do substantivo. A construção nos aponta para o marido como figura de representação do poder patriarcal, fortificada por sua onipresença desde o título. Ainda que não esteja presente em todo o desenvolvimento do conto, lemos a remissão constante ao marido sob o medo permanente vivenciado por Lúcia. Portanto, o marido põe fim à vida da protagonista tanto em sentido figurado, com os constantes sobressaltos da porteira, quanto em sentido literal, com a morte dela, conforme desfecho da narrativa.

Destaca-se, ainda, que marido é uma função social e religiosa, duas estruturas que arquitetam e executam a opressão à mulher. A partir do casamento patriarcal, fundamento da família e da sociedade, atribui-se ao marido oferecer à mulher uma aparente proteção, devido a sua estereotipada fragilidade. Sob a aparência da proteção, encontra-se a submissão da mulher. No conto de Lídia Jorge, embora a caracterização de frágil permeie a protagonista, esta suplica que a proteção seja direcionada ao próprio marido, ao qual encontra-se submissa mais pelo medo e pela obrigação de manter o vínculo matrimonial:

Protege-a a ela e ao marido dela. Protege o marido da porteira até às sete. Porque ele trabalha na oficina até às cinco, ainda que a oficina só feche às sete, às vezes às dez, por vezes nem feche, e muitos fiquem a trabalhar pelo fim da tarde e pela noite dentro. O marido da porteira sempre larga às cinco. Ao quarto para as cinco, ele arruma o guardanapo e a marmitta dentro da pasta e sai, mas só chega às sete. Claro que ele precisa de proteção, antes,

depois e durante, porque *sempre se está em perigo* numa oficina-auto. *Imenso perigo* porque tem de se deitar sob carros inteiros e peças resvaladiças, o corpo completo no chão, a cabeça sob os motores, os olhos sob as alavancas mais perigosas. Rojar-se em grandes manchas de óleo que o sujam e o penetram do cheiro da oficina. Ele faz bem não continuar depois das cinco, por causa do perigo. Mas deveria vir logo para casa, trabalhar na gaiola dos pombos, folhear uma revista ou seguir uma série. Dormitar simplesmente no sofá do *hall* que ela transformou em saleta e a que chama sala. Aí bem poderia ele dormitar antes do jantar, e *não estaria em perigo*. Mas não, entre as cinco e as sete, o marido prefere passar em sítios *que a porteira nem nomeia*, e sair de lá *com os olhos cheios do brilho do vidro*. Como se o que se espelhasse nos olhos do marido fosse a vasilha, não o vinho. Além disso, o marido da porteira tem um vinho ereto, porque quanto mais toma mais perfila as pernas, a coluna e o corpo todo. O que, em princípio, deveria não constituir um perigo, mas constitui. Com as pernas desse modo esticadas, fica sujeito a bater com a cabeça numa esquina, a encalhar num lancil, a esfacelar um braço, a ir de encontro a um carro e ser atropelado. Antes ficasse bambo como os outros. *Imaginar a cara do marido sob uma roda em andamento provoca uma angústia vespertina na porteira*. Por isso mesmo ela chama a Regina para lhe tirar a angústia e *proteger o marido, antes de a proteger a ela e à casa*. (Jorge, 2014, p. 17-18, grifo nosso).

No trecho em destaque, a construção narrativa é permeada por uma linguagem irônica, uma vez que o discurso posto à superfície encobre uma segunda perspectiva. Por um lado, o marido é caracterizado como alguém sujeito a diversas intempéries em seu local de trabalho, em constante e “imenso perigo”. Por outro, o mesmo personagem representa perigo para a protagonista, especialmente quando retorna “com os olhos cheios do brilho do vidro”. O primeiro pedido de proteção, que inicia o trecho, sob a voz do narrador em terceira pessoa, dirige-se antes à Lúcia. Já o pedido de proteção exposto no final dirige-se antes ao marido, e não por acaso é direcionado pela protagonista. Esses elementos apontam, assim, para dois pontos de vista.

O narrador em terceira pessoa não apenas emprega um novo prisma sobre a situação, mas ironiza o direcionamento de proteção à figura do marido. Primeiramente, destaca a sua saída antecipada do trabalho, tanto em relação ao horário de funcionamento da oficina quanto em relação à carga de trabalho dos demais funcionários. Depois, o emprego do vocábulo “claro”, como se não restassem dúvidas da sua necessidade de proteção, fortalece o teor irônico.

As preocupações de Lúcia, por sua vez, dirigem-se ao marido antes de dirigir-se a ela mesma. Como define Lerner (2019, p. 116),

o próprio conceito de honra, para os homens, inclui autonomia, o poder de dispor de si e decidir por si mesmo, e o direito de que essa autonomia seja reconhecida por outros. Mas mulheres, sob controle do patriarcado, não dispõem de si nem decidem por si mesmas.

Assim, embora o marido tenha a autonomia de dispor sobre o seu tempo e as suas atividades, resta à protagonista esperar o seu retorno.

Apesar de desejar que o marido retorne para casa mais cedo e exerça outras atividades pacíficas, como “folhear uma revista” ou simplesmente “dormitar antes do jantar”, esse desejo é interdito, não verbalizado por Lúcia, apenas guardado consigo, uma vez que a autonomia do homem deve permanecer intocável. A porteira nem ao menos atreve-se a nomear os lugares pelos quais o marido passa após o trabalho, reforçando a imposição de silenciamento.

Por meio do discurso indireto livre, a protagonista deixa entrever que as situações de perigo que o marido vivencia, em especial após as cinco horas, influem diretamente no perigo ao qual ela mesma encontra-se exposta, quando do retorno dele. Além disso, a citação das diversas possíveis fatalidades que podem ocorrer ao marido desde o trabalho até o percurso de retorno à residência permite ao leitor pressentir os pensamentos da protagonista associados a seus ímpetos de desejo, tanto que esses pensamentos a provocam “angústia”.

Assim, percebemos dois extremos sendo construídos: o da impotência, associado à Lúcia, e o da potência, associado ao marido. A construção da imagem do homem-provedor, que trabalha fora e se expõe rotineiramente a riscos, reforça papéis sociais tradicionais atribuídos à masculinidade. As próprias elucubrações da protagonista ecoam uma concepção tradicionalista de comportamentos e práticas relacionadas, de forma distinta, ao homem e à mulher:

Pensava a porteira, com a vela apagada, sentada na cama. *Que ideia triste aquela de a assistente social dizer que uma mulher é um ser completo.* Diante da vela. E quem atarraxava as lâmpadas do teto? Quem tinha *força* para empurrar os móveis? Quem espantava os ladrões de carros *com dois tiros para o ar*, do alto da varanda? Quem desarmava a cama, empurrava o frigorífico, consertava o carro quando avariava, reclamava o criado com *voz grossa* quando saíam a comer caracóis à beira-mar? Quem *enfrentava* os polícias quando na estrada faziam paragens? Quem conduzia e percebia as coisas do carburador? Quem? Quem? *Que papel imprescindível, que pessoa necessária na vida da porteira.* (Jorge, 2014, p. 22, grifo nosso).

As atividades que exigem força, como empurrar móveis e frigoríficos, bem como as que denotam certa violência e/ou autoridade, ao rechaçar ladrões ou até mesmo ao “enfrentar” policiais, são associadas à figura do marido. A incompletude e submissão da mulher justificam-se, assim, pela “assimetria sexual”, uma vez que, sob

a ótica tradicionalista, aos homens são atribuídas “maior força física, a capacidade de correr mais rápido e levantar mais peso e a maior agressividade” (Lerner, 2019, p. 43).

Visualizamos nos questionamentos da protagonista a “naturalização do feminino como pertencente a uma suposta fragilidade do corpo da mulher e a naturalização da masculinidade como estando inscrita no corpo forte do homem” (Saffioti, 2015, p. 81). Por outro lado, o narrador ironiza a imprescindibilidade do marido na vida de Lúcia e, por extensão, ironiza a concepção tradicionalista dos papéis sociais.

Essa concepção encontra-se intimamente associada ao discurso cristão ocidental. A mulher configurada como ser completo, para Lúcia, é inconcebível, posto que a atribuição de papéis distintos para homens e mulheres é imutável e obedece aos desígnios divinos.

Tal construção nos remete à narrativa bíblica do livro do Gênesis, no qual retrata a modelagem de Eva a partir da costela de Adão. Assim, “da criação dos corpos nasce [...] a desigualdade original da mulher” (Le Goff; Truong, 2018, p. 53). O discurso religioso assume tal importância para a personagem que suas inquietações são efabuladas diante do símbolo da vela. Cabe ressaltar, no entanto, que a vela encontra-se apagada, e a iluminação ansiada para os seus questionamentos não a alcança.

Um dos argumentos utilizados pelo poder patriarcal para justificar a subordinação das mulheres é atribuir-lhes *status* pré-social ou subsocial, vinculando-as à natureza devido ao seu papel reprodutivo. Aos homens, por outro lado, é atribuído *status* superior, por distanciar-se, sob essa concepção, do natural e aproximar-se do cultural. Cria-se, assim, uma dicotomia entre desejo e razão, espaço privado e espaço público (Turner, 1989, p. 150-173), estando a mulher restrita à circulação no mundo das emoções, dos afetos (ou não afetos) do espaço privado.

Lúcia vê-se a si como amputada, ausente de totalidade, posto que apenas metade: “Se, mal tinha deixado de ser criança, já procurava um homem, era porque de facto *metade de si andava nesse homem* desde sempre, por vontade de alguma coisa que o *sacramento* elevava mediante uma cerimónia” (Jorge, 2014, p. 22, grifo nosso). A violência patriarcal incrusta-se de tal forma em sua vida que os valores recebidos a condicionam à procura de um marido, e tal preocupação permeia o seu imaginário desde cedo, bem como a certeza de que não é possível conquistar a inteireza fora do matrimônio. Por meio do casamento, consolidava-se a posição social da mulher.

Além disso, por constituir um sacramento cristão, o matrimônio é indissolúvel, mais forte do que a própria vida de Lúcia: "[...] um homem é um homem e um sacramento ainda é mais do que um homem porque esse é uma liga entre dois e nem parte dele perece na Terra" (Jorge, 2014, p. 21). Para a protagonista, apesar do pavor vivenciado todos os dias, o marido se encontra acima de qualquer suspeita. Após ser alertada por um advogado, um médico e uma assistente social acerca de seus direitos de separação, Lúcia "entendeu que se haviam congregado todos contra o seu homem" (Jorge, 2014, p. 21), sendo o estopim o posicionamento da assistente social, de encontro ao que se espera do papel da mulher sob a ótica patriarcal. Por outro lado, ainda que moradores do mesmo prédio, cabe demarcar o distanciamento social entre os três profissionais liberais e a porteira e seu marido.

Embora a metade do homem não esteja na mulher, o contrário demonstra ser inquestionável, conforme faz-se perceber ao longo da construção narrativa. Inseridas e socializadas nessa ordem patriarcal, "poucas mulheres questionam sua inferioridade social" (Saffioti, 2015, p. 37). A caracterização da personagem no conto, a partir do delineamento de seus pensamentos, seja por meio de um narrador heterodiegético seja por meio da própria personagem, nos possibilita enxergar a sua incontestabilidade acerca de seu papel social enquanto mulher e esposa.

A protagonista, ao mesmo tempo em que introjeta a vulnerabilidade associada a si enquanto mulher, anseia por proteção e defesa divinas, e o paradoxo aí se instala. Sob a concepção que permeia os seus pensamentos, embora seja da natureza do homem o maior vigor físico e, assim, esperada uma proteção advinda do marido, este acaba sendo o desencadeador da violência a qual se submete na esfera privada. O espaço denuncia o enclausuramento da protagonista. O apartamento configura-se, no conto, como espaço de dominação, de clausura, contrastando, assim, com o que se espera de um lar. Aos olhos do leitor, delineia-se a ausência de segurança, sob o rogo recorrente de Lúcia aos céus, posto que a salvação almejada não se encontra no plano terrestre:

com o coração a bater, Rex, Rex. A porteira escondida atrás do pombal clandestino da varanda, antes da madrugada. A bater, a bater, o coração descomposto da porteira. Rex e Regina, venham e salvem a porteira, salvem-na de madrugada, salvem-na acocorada no trono do pombal, com a cabeça sob os panos, no alto do seu mundo. [...]. Salvem-na deste mundo, levem-na no escuro, tratem-na com doçura enquanto se esconde (Jorge, 2014, p. 19).

O medo ambientado potencializa-se com o avançar das horas e a (não) chegada do marido: “há noites em que o marido não chega às sete, nem às oito, nem às nove. E se não chegar até às dez, ela sabe que não chegará senão de madrugada. É por isso que a hora crucial da vida da porteira acontece entre as cinco e as sete” (Jorge, 2014, p. 18). Ressalta-se, dessa forma, que os momentos de extrema importância no cotidiano da protagonista são vinculados à hora em que seu marido adentra o espaço de convívio, determinante para os atos de violência. A vida da porteira é, então, regulada não a partir de suas próprias decisões, mas em função do horário de chegada do marido. Essa regulação opera de tal forma que a hora crucial de todos os seus dias insere-se em um limítrofe espaço de tempo. Assim, embora viva, caracteriza-se sem vida, a acocorar-se e esconder-se diariamente.

A recorrência na estrutura sintática da construção narrativa, ao longo do conto, evidencia ao leitor a habitualidade das ações da porteira e do marido, aquela codependente a este no espaço doméstico e restrito. Consoante Saffioti (2015, p. 90), uma das características mais relevantes da violência doméstica é a “sua rotinização, o que contribui, tremendamente, para a codependência e o estabelecimento da relação fixada. Rigorosamente, a relação violenta se constitui em verdadeira prisão”. Não por acaso, a protagonista esconde-se atrás do pombal, reforçando o ambiente de aprisionamento.

Até que um dia, ao experimentar “uma nova coragem” (Jorge, 2014, p. 23), Lúcia rompe com essa rotinização: “não fugirá para o terraço, não permitirá que ninguém lhe oiça os passos, nem correrá diante dos brados do marido, *Lúcia, ó Lúcia*, aqueles gritos que ele dá, alvoroçando o prédio. Ela mesma estará junto da porta [...]” (Jorge, 2014, p. 24). A expectativa do leitor é de que a porteira extrapole, nesse momento, o estado de submissão ao qual foi relegada em seu casamento. No entanto, tal expectativa é quebrada uma vez que, ao contrário do que se espera, a protagonista posiciona-se de modo ainda mais subserviente:

Já o marido vem. Exato. Já tocou, agora subiu, agora rodou a chave, já caiu, já apalçou, já abriu a porta e ela já está de pé. *Marido?* Tal como ela pensou, ele parece estupefacto por vê-la. Parado entre as portas, com os olhos bem abertos a olhá-la. *Marido?* Ele avança na direção do interior da casa e senta-se devagar sobre o sofá. Sem dizer *Lúcia*, com os olhos eminentemente abertos. Depressa ela lhe tira os sapatos, esfrega-lhe as mãos, massageia-lhe as pernas, o marido parece estar a viver a maior surpresa alcoólica da sua vida. [...]. Ele mesmo levanta os braços para que a porteira os dispa. [...]. Como acende o isqueiro, como os olhos dele brilham *sem ruído* sob o isqueiro aceso. Lambe os lábios sob a chama, o marido da porteira, *sem ruído. Nem*

ela produzirá uma única palavra. Será muda durante a noite, ela, e as paredes dela também serão mudas para que jamais alguém se atreva a insinuar uma vingança forçada, uma separação desventurosa, um desquite profano. Mater, misericórdia, advocata nostra. [...]. Afinal o que o marido queria não era incendiar-lhe o cabelo, mas apenas acender a vela. [...]. Ele toma a vela, traz a vela, traz a vela do Rex e da Regina até junto da porteira, puxa-lhe a roupa, aproxima a vela da camisa de nylon com brilho e em silêncio. Ateia. Ateou? Ateou a camisa? Ela vira-se, sai da cama, esfrega-se na parede, o fogo primeiro não alastra, depois de repente alastra, cola, passa ao cabelo, ela remove-se do chão, na carpete da sala, junto da porta, ainda abre a porta, mater, vita, ó doçura [...] (Jorge, 2014, p. 24-26, grifo nosso).

Pela primeira vez ao longo do conto, Lúcia dirige, diretamente, a palavra ao marido, em tom interrogativo e reforçando o seu papel social. Por sua vez, o marido assusta-se com a presença anunciada de Lúcia, que não mais se esconde atrás do pombal, mas que se dispõe a receber o marido assumindo todas as tarefas que lhe são atribuídas pela figura masculina, em um nível micro, e pela ordem patriarcal, em um nível macro: tirar-lhe os sapatos, esfregar-lhe as mãos, massagear-lhe as pernas, despi-lo.

A descrição da cena é composta como em câmera lenta, acompanhando os movimentos de ambas as personagens. O silêncio pesa, a ausência de ruído reflete o ambiente privado, intacto, que não sofre interferência dos conselhos dos demais condôminos. A decisão final cabe ao marido. A preocupação da protagonista continua sendo a manutenção do sacramento. Para que não haja a possibilidade de interpretarem o ato de violência como ato de vingança após suposto pedido de separação, instala-se a mudez. Tal qual as paredes, Lúcia "será muda", prolongando o silenciamento até mesmo no dia de sua morte.

Ainda que violentada, a prece não sai de seus pensamentos, ressaltando o lado maternal, misericordioso e justo da advogada Mãe Rainha. Contrariando o conselho do advogado do quinto andar, ao sugerir-lhe o pedido de separação, Lúcia agarra-se novamente ao discurso religioso e à justiça divina, e não terrena. Sob essa ótica, o marido é isento de qualquer culpa, afinal queria "apenas acender a vela" e não atear-lhe fogo. Mais uma vez, emerge na narrativa perspectivas distintas, a de Lúcia e a do narrador em terceira pessoa. Este passa a descrever, de forma distanciada e automática, o sequenciamento da cena. Ironicamente, a mesma vela utilizada por Lúcia em suas preces dirigidas à Regina, ao solicitar proteção ao marido, é empregada para pôr fim à sua vida.

Ao final do conto a protagonista rompe com a clausura do espaço, ao extrapolar o limiar da porta do apartamento:

a chama da porteira sai pela escada de serviço abaixo, correndo sem ruído até ao oitavo, ao sétimo, ao sexto. Só no quinto a chama da porteira para. Crepita. [...]. Sem barulho, fica à porta do advogado, das testemunhas e da lei. A Regina assim quer que fique (Jorge, 2014, p. 26).

Simbolicamente, Lúcia encontra-se em chamas, rompendo a escuridão do que ocorria no ambiente doméstico. Por outro lado, o silenciamento de seu corpo em chamas é demarcado pela ausência de ruído e pela porta fechada "do advogado, das testemunhas e da lei", impossibilitando o seu acesso. Destaca-se, ainda, a despersonalização da protagonista: não é a porteira que sai escada abaixo, mas antes a chama que lhe foi ateadada.

Ao ultrapassar o limiar do encarceramento do espaço privado, ela pôde, enfim, ser levada para longe do vale de lágrimas de seu matrimônio, separada "definitivamente da cama, do balde e do fogão" (Jorge, 2014, p. 26). Embora não alcance a proteção em vida, Lúcia, a degradada filha de Eva, alcança-a na hora de sua morte.

3 Considerações finais

Não obstante a sensação de estar sob um "tapete de negrume e solidão" (Jorge, 2014, p. 21), em violento silenciamento do qual nem ao menos o seu corpo em chamas escapa, Lúcia continua a rogar por clemência aos céus. Engaiolada, anseia o voo divino que a fará livre do marido, de seus gritos, de seus "olhos luzidios" (Jorge, 2014, p. 23).

Compreendendo o seu casamento como uma instituição sagrada, sacramentada, para a protagonista a sua dissolução seria uma espécie de pecado, um absurdo ultrajante. Resta, assim, clamar por Regina, a Mãe Rainha, a misericordiosa e advogada nossa que opera a "cada dia uma vitória do céu sobre a terra, do espiritual sobre o mundo" (Jorge, 2014, p. 23).

Regina é a sua única interlocutora e, em ladainha reiterada, o discurso religioso vai sustentar o seu matrimônio marcado pelo patriarcado. Ainda que reproduza a violência, o casamento é indissolúvel; para a porteira, representa a junção à outra metade de seu corpo, o que a faz existir socialmente. Se o corpo fundamenta cada relação de poder,

o corpo das mulheres é o centro, de maneira imediata e específica. Sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir [...] são o objeto de uma perpétua suspeita. [...]. Enclausurá-las seria a melhor solução: em um espaço fechado e controlado, ou no mínimo sob um véu que mascara sua chama incendiária. Toda mulher em liberdade é um perigo e, ao mesmo tempo, está em perigo, um legitimando o outro. Se algo de mau lhe acontece, ela está recebendo apenas aquilo que merece (Perrot, 2005, p. 447).

No conto, o ambiente privado configura esse espaço de clausura, a casa cheia do hálito do marido enquanto a porteira esconde-se atrás de gaiolas. Não há menção a suas roupas, nem a sua maneira de olhar, falar ou sorrir. O riso não há, apenas a prece. Seus gestos são contidos e resumem-se às obrigações com o marido e com a casa, ou ao ato de esconder-se e acocorar-se no ângulo mais escuro, “atrás do pombal clandestino da varanda” (Jorge, 2014, p. 19).

Embora não esteja em liberdade, apenas na ânsia da proteção das asas da Mãe Rainha, Lúcia é posta em constante perigo. Ainda assim, acredita que o seu homem tenha “um bom caráter” (Jorge, 2014, p. 22), afinal os seus gritos e as suas ameaças duram apenas “uns quinze minutos de sobressalto” (Jorge, 2014, p. 23) e “fora da bebida nunca tinha querido bater nem matar” (Jorge, 2014, p. 22). O marido simboliza o cerne da instituição familiar, o que dita os dias e as noites, apesar de não ter hora exata de retorno.

Abstraída de todo o peso, a cena da morte de Lúcia, imersa no silêncio, na lentidão e na claridade da chama, em “doce madrugada” (Jorge, 2014, p. 26), reflete a representação patriarcal do sacramento do matrimônio, união indestrutível até que a morte os separe.

Confrontada entre a imposição de preencher-se com a figura do marido e os conselhos de separação dirigidos por outros condôminos, a protagonista sente “uma força sobre-humana vir de dentro dela” (Jorge, 2014, p. 23-24). Nesse momento, a liberdade almejada a alcança: “levem-na, Regina e Rex, [...] deste lacrimarum valle, eia ergo, ad nos converte. Levem-na sem ruído, sem sirene, sem apito, sem camisa, sem cabelo, sem pele, post hoc exilium, ostende” (Jorge, 2014, p. 26). Ao extrapolar o limiar do espaço privado, Lúcia desprende-se do vale de lágrimas. No entanto, tal qual em vida, a sua morte é envolta pelo pano abafado do silenciamento.

Ginzburg (2012) responde positivamente ao questionamento “pode a literatura fazer alguma coisa contra a violência?”, argumentando que “a convivência com a literatura permite criar um repertório de elementos - imagens, ideias, posições, relatos,

exemplos - que interessa para a constituição de orientações éticas individuais e coletivas” (Ginzburg, 2012, p. 106). Uma vez que a literatura, ao “iluminar dimensões do humano” (Jouve, 2012, p. 84), constitui espaço de análise e de reflexão, o conto “Marido”, da escritora portuguesa Lídia Jorge, suscita em nós, leitores, o resgate de um espírito crítico. Lúcia, embora reclusa, abre janelas para compreendermos os operadores patriarcais do silêncio e da submissão da mulher, e o perigo da manutenção de uma ordem rigorosamente hierárquica. Escutemos, pois, as vozes silenciadas da história.

VALLE LACRIMARUM: VIOLENCE AND PATRIARCHY IN “MARIDO”, BY LÍDIA JORGE

Abstract: “Marido”, short story by Portuguese writer Lídia Jorge, portrays a common situation of violence associated to the marriage of protagonist Lúcia. In this paper, we analyze the representation of the patriarchal violence, in articulation with formal aspects of the story. For this approach, we used the authors Heleith Saffioti, Gerda Lerner, Michelle Perrot, Bryan Turner, among others. From reading the short story, we observe that the christian religious discourse evokes the idea of marriage as something unbreakable and sacred. The need of protection by Lúcia, immerse in a confined space with recurrent violence, is reinforced by the lexical reiteration. The word choice enlightens the situation of silence. The husband is constructed as the figure of patriarchy, omnipresent since the title of the short story. Our reading of “Marido” makes it possible to see some patriarchal operators of women’s silence and submission.

Keywords: Lídia Jorge. Literature. Violence. Patriarchy.

Referências

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.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. *In: CORTÁZAR, Julio. Valise de cronópio*. Tradução Davi Arrigucci Jr., João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-163.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2012.

HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. Tradução Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JORGE, Lídia. Marido. *In: JORGE, Lídia. Antologia de contos*. São Paulo: LeYa, 2014. p. 17-26.

JOUVE, Vincent. *Por que estudar literatura?*. Tradução Marcos Bagno, Marcos Marcionilo. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2012.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Tradução Marcos Flamínio Peres. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Tradução Luiza Sellera. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 2019.

MENEGHEL, Stela Nazareth; PORTELLA, Ana Paula. Femicídios: conceitos, tipos e cenários. *Ciência e Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 9, p. 3077-3086, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1413-81232017229.11412017>. Acesso em: 13 jul. 2023.

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

PERROT, Michelle. Corpos subjugados. In: PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005. p. 447-454.

PERROT, Michelle. Público, privado e relações entre os sexos. In: PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005. p. 455-465.

REZOLA, Maria Inácia. A Igreja Católica nas origens do salazarismo. *Locus: Revista de História*, Juiz de Fora, v. 18, n. 1, p. 69-88, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20363/22371>. Acesso em: 19 ago. 2022.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero patriarcado violência*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

TURNER, Bryan S. Patriarcado: el cuerpo de Eva. In: TURNER, Bryan S. *El cuerpo y la sociedad: exploraciones en teoría social*. Tradução Eric Herrán Salvatti. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. p. 150-173.

Recebido em 27/02/2023

Aceito em 27/11/2023

Publicado em 30/11/2023