

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

JULIANA DE SOUZA COUTINHO

116062100

REPRESSÃO E SILÊNCIO EM “*MARIDO*”, DE LÍDIA JORGE

Trabalho de Conclusão de Curso de
Licenciatura em Português-Literaturas da
Faculdade de Letras da Universidade Federal
do Rio de Janeiro. Orientação: Profª. Dra.
Ângela Beatriz de Carvalho Faria.

Rio de Janeiro

2025

FOLHA DE APROVAÇÃO
JULIANA DE SOUZA COUTINHO

REPRESSÃO E SILÊNCIO EM “*MARIDO*”, DE LÍDIA JORGE

Aprovado em:

ÂNGELA BEATRIZ DE CARVALHO FARIA

Orientador do TCC

Professor Associado 4 de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Vernáculas

SIAPE: 0367465

Nota atribuída: 10

Leitor Crítico por *MARLON AUGUSTO BARBOSA*

Professor Adjunto de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Vernáculas

SIAPE: 3949356

Nota atribuída:

Média ou conceito final:

Dedico à minha avó Conceição Maria Coutinho.

Agradeço aos familiares, amigos e, principalmente, ao meu companheiro por todo suporte e credibilidade em meu sonho.

“A mulher aprenda em silêncio, com toda a sujeição”. “Não permito, porém, que a mulher ensine, nem use de autoridade sobre o marido, mas que esteja em silêncio.” 1 Timóteo 2:11- 12

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO
 - 1.1 Breve contexto histórico do conto *Marido*, de Lídia Jorge
2. O USO DA LINGUAGEM
 - 2.1 Estilo narrativo e suas implicações psicológicas
 - 2.2 Os desdobramentos do silêncio na narrativa
 - 2.2.1 O conceito de "o outro" e a subordinação feminina
 - 2.2.2 A internalização da opressão
 - 2.2.3 A construção da identidade feminina e a negação da voz
 - 2.3.4 Entre a falta e o desejo de Lúcia
3. A REPRESSÃO DOS DESEJOS E SUAS CONSEQUÊNCIAS
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
6. Conto *Marido*

RESUMO

O presente trabalho nasce do impacto inicial causado pela leitura do conto “Marido”, de Lúcia Jorge, cuja narrativa, marcada por uma atmosfera densa e opressiva, revela, por meio do silêncio da personagem Lúcia, as complexas dinâmicas de poder que permeiam o casamento. A escolha dessa obra como objeto de análise para a monografia de conclusão de curso foi motivada pela força expressiva com que a autora constrói os conflitos internos e sociais da protagonista, inserida em um contexto de repressão e apagamento. A sutileza com que a violência é narrada, muitas vezes através da omissão e da sugestão, evidencia a fragilidade das estruturas familiares e sociais que moldam o comportamento feminino em sociedades patriarcais.

A partir dessa leitura, a monografia propõe uma análise do conto com ênfase nas estratégias narrativas utilizadas por Lúcia Jorge para representar a opressão, o silêncio e a fragmentação da identidade feminina. Com base em uma abordagem psicanalítica, especialmente nos conceitos de repressão, desejo e falta, dialogando com o pensamento de Simone de Beauvoir, pretende-se evidenciar como o enredo de “Marido” articula um discurso crítico sobre a violência simbólica e emocional imposta à mulher.

O desenvolvimento da pesquisa contou com a consulta a estudos acadêmicos relevantes, com destaque para a dissertação de Ari Francisco de Abreu e artigos publicados em revistas como a “*Nau Literária*” e o “*GEADEL*”, que forneceram subsídios teóricos importantes e ampliaram a compreensão das camadas simbólicas presentes no texto. Além disso, autores como Nádya Battella Gotlib e Julio Cortázar foram fundamentais para embasar a reflexão sobre a construção narrativa e os efeitos psicológicos que a autora portuguesa imprime à sua escrita.

A análise estende-se também aos demais contos que compõem a coletânea *Marido e Outros Contos* (1997), os quais, ao abordarem temáticas semelhantes — como os conflitos de gênero, os limites da liberdade individual e as contradições do imaginário feminino —, ampliam e aprofundam o entendimento do universo narrativo de Lúcia Jorge. Obras como “A prova dos pássaros”, “António”, “A Instrumentalina” e “O conto do nadador” dialogam entre si ao compor um retrato multifacetado da condição feminina e da resistência silenciosa das personagens diante das estruturas normativas da sociedade.

Dessa forma, este estudo busca não apenas compreender o conto “Marido” em sua singularidade estética, mas também situá-lo em um conjunto mais amplo de reflexões sobre gênero, subjetividade e discurso literário. A estrutura do trabalho organiza-se em torno da análise da construção do espaço narrativo, das marcas do silêncio e da violência simbólica presentes no conto, e da forma como essas características dialogam com a tradição crítica e com o pensamento contemporâneo sobre a literatura e o feminino.

Palavras-chave: *A internalização da opressão, repressão, a falta e o desejo de Lúcia, Marido.*

1. INTRODUÇÃO

Durante o curso de Letras, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, a disciplina de Narrativa Portuguesa, ministrada pela professora Maria Lessa¹, fez com que me deparasse com a escrita atravessante de Lídia Jorge. Momento marcante da minha jornada acadêmica. Ao ser apresentada ao conto *Marido*, fiquei imediatamente impactada pela potência da narrativa, que se desenrola em torno da personagem Lúcia, uma mulher que expressa, de forma silenciosa e profunda, as complexas tensões do seu casamento. A estrutura do conto ficou gravada em minha mente, levando-me a escolher este texto como ponto de partida para a elaboração de minha monografia de final de curso da Graduação. Por meio de uma atmosfera densa e opressiva, Lídia Jorge constrói uma narrativa que reflete o peso da opressão vivida por inúmeras mulheres, seja no contexto familiar ou nas relações de poder dentro do casamento. O conto, em sua sutileza, expõe a fragilidade das estruturas que cercam o indivíduo, revelando como a busca por liberdade e a luta pela identidade pessoal se tornam desafios quase insuperáveis dentro das convenções sociais. A partir dessa análise, esta monografia visa explorar as nuances da obra, destacando como Lídia Jorge utiliza a construção de personagens e o espaço narrativo para revelar as complexas dinâmicas de um casamento em crise.

Durante a elaboração da minha monografia, realizei uma pesquisa abrangente sobre os estudos que abordam o conto *Marido*, e essa investigação foi fundamental para aprofundar minha análise. A dissertação de Ari Francisco de Abreu, em particular, contribuiu significativamente para a minha compreensão do texto, pois me mostrou que eu estava aplicando parâmetros críticos adequados, alinhados às discussões contemporâneas sobre a narrativa e suas implicações. Além disso, explorei diversos artigos em revistas eletrônicas, como a *Nau Literária*, da UFRGS, e o *GEADEL*, que oferecem perspectivas instigantes sobre a escrita de Lídia Jorge. Esses textos foram essenciais para a construção das ideias centrais da minha monografia, ampliando minha visão sobre as múltiplas camadas da obra e permitindo-me refletir sobre o contexto histórico e social no qual a autora se insere. Com base nessas leituras e nas análises críticas que desenvolvi, este trabalho busca desvelar as complexas relações de poder, identidade e opressão presentes no conto *Marido*. Além de explorar como Lídia Jorge utiliza a estrutura narrativa para provocar uma reflexão sobre as

¹ Como a professora Maria Lessa deixou de pertencer aos quadros da UFRJ, pelo fato de ter sido aprovada no concurso para a USP, a orientação do presente trabalho acadêmico veio a ser feita pela professora Ângela Beatriz de Carvalho Faria.

condições sociais que afetam o indivíduo, especialmente a mulher, dentro das convenções familiares.

Autores como Nádía Battella Gotlib e Júlio Cortázar foram igualmente essenciais para embasar a análise que fiz sobre o conto *Marido*. A leitura das obras de Battella permitiu-me compreender como a autora manipula a narrativa para explorar o ponto de vista da personagem, conferindo uma dimensão psicológica profunda à trama. Battella, com suas reflexões sobre literatura e a psique humana, foi fundamental para entender como Lúcia Jorge constrói um espaço de tensão, tanto interna quanto externa, no casamento de Lúcia. Já as contribuições de Julio Cortázar, especialmente suas reflexões sobre a desconstrução da narrativa linear e a subversão das expectativas do leitor, ajudaram a esclarecer como a autora utiliza uma estrutura fragmentada e uma tensão crescente para engajar profundamente o leitor. O estilo de Cortázar, com sua habilidade de criar atmosferas inquietantes e de trabalhar com múltiplas camadas narrativas, reverberou na minha interpretação de *Marido*, permitindo-me perceber a complexidade das escolhas estilísticas de Lúcia Jorge. Juntas, essas leituras foram cruciais para o desenvolvimento desta monografia, fornecendo as bases necessárias para uma análise detalhada das estratégias narrativas que tornam a obra tão impactante.

As seções do trabalho foram divididas da seguinte forma: inicialmente, pretende-se focalizar como a estética e a postura ideológica da autora portuguesa contemporânea, Lúcia Jorge, contribuem para a construção da atmosfera silenciosa vivida pela personagem feminina Lúcia – nome derivado de “luz”. Em seguida, será analisado como a temática principal do conto selecionado – *Marido* – centra-se na violência, já há muito banalizada, e perpetuada pelos maridos que, inseridos numa sociedade patriarcal, consideram-se proprietários de suas esposas. O conto será analisado, a partir do seu enredo ou intriga, privilegiando-se a sua singular enunciação discursiva. A sua interpretação irá basear-se, principalmente, em um viés psicanalítico à luz do conceito de repressão, de desejo e da falta, respaldados pelas ideias de Simone de Beauvoir. Observaremos, inclusive, como o silêncio – imposto à protagonista por ela própria – e a violência emocional que ela sofre são apresentados de maneira não linear, a partir dos pontos de vista do narrador e da personagem feminina entrelaçados no espaço textual. Observaremos como o desenlace trágico do conto desvia-se das expectativas do leitor quanto ao desenrolar da história, uma vez que se caracteriza, a princípio, pela incerteza e ambiguidade.

Nesse ínterim, explorei os demais contos presentes no livro *Marido e Outros Contos* (1997), como “A prova dos pássaros”, “António, Espuma da tarde”, “A Instrumentalina”, “Testemunha” e “O conto do nadador”, que, juntos, revelam as múltiplas facetas da escrita de Lúdia Jorge. Em *A prova dos pássaros*, por exemplo, a autora adentra a construção do imaginário feminino e as suas contradições, criando uma atmosfera que, tal como em *Marido*, desafia as convenções sociais e os papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres. Da mesma forma, em *António e Espuma da tarde*, Lúdia Jorge explora as tensões e os dilemas internos dos personagens, sempre utilizando a narrativa de forma a construir um espaço psicológico denso, repleto de significados implícitos e profundos.

No conto *A Instrumentalina*, a autora reflete sobre o impacto das escolhas pessoais dentro de uma estrutura social, revelando os caminhos que se abrem quando os personagens enfrentam a opressão e buscam maneiras de superar suas limitações. Já em *Testemunha*, Lúdia Jorge utiliza a narrativa para provocar uma reflexão sobre a responsabilidade e o peso das decisões individuais em um contexto mais amplo, enquanto em *O conto do nadador*, a autora trabalha com a ideia de transformação e de busca por liberdade, algo também muito presente em *Marido*.

Esses contos, quando lidos em conjunto, ampliam a leitura de *Marido*, pois todos abordam questões similares sobre o espaço da mulher na sociedade, os conflitos internos e as relações de poder e identidade, características que são tratadas de forma única e, ao mesmo tempo, interconectadas ao longo da obra. Ao me deparar com essas diferentes narrativas, percebi que Lúdia Jorge não apenas mantém uma consistência estilística, mas também oferece uma reflexão contínua sobre os dilemas existenciais dos seus personagens. Essa continuidade nos temas e na construção das atmosferas narrativas reforça a potência de sua escrita, tornando o conto *Marido* ainda mais significativo dentro do contexto da obra como um todo.

1.1 Breve contexto histórico do conto *Marido*, de Lúdia Jorge

Lúdia Jorge é uma das escritoras mais importantes da literatura portuguesa contemporânea, destacando-se por sua abordagem singular das questões sociais, políticas e emocionais que permeiam a sociedade. Sua escrita, profundamente ligada à realidade de Portugal, reflete o contexto histórico do país, especialmente a pós-revolução de 1974, que significou uma ruptura significativa com o regime ditatorial do Estado Novo. Ao longo de sua

carreira, Lídia Jorge tem explorado temas como o trauma da história recente, as complexas relações familiares e as tensões entre o pessoal e o coletivo.

A autora é reconhecida por seu estilo narrativo fluido e pelo uso de uma linguagem cuidadosa e poética, que muitas vezes transita entre o realismo e o simbolismo, criando uma atmosfera rica e densa. Suas obras frequentemente misturam elementos do cotidiano com uma profunda análise psicológica, sendo suas personagens não apenas reflexos da sociedade portuguesa, mas também universais em suas experiências de perda, desejo e busca por identidade. Lídia Jorge é premiada por seu trabalho literário, consolidando sua posição como uma das grandes autoras portuguesas.

Além disso, Lídia Jorge tem uma forte preocupação com as questões femininas, embora seu trabalho não se limite a isso. Suas personagens femininas, frequentemente centrais em suas histórias, são complexas e multifacetadas, desafiando estereótipos e explorando temas como a liberdade, a solidão e a luta pela autonomia. Ao tratar das relações humanas, Lídia Jorge vai além das narrativas individuais, sempre ligando os dramas pessoais aos contextos sociais e políticos mais amplos, o que confere uma riqueza e profundidade únicas à sua obra.

Por meio de romances como *O Dia dos Prodígios* (1980), *O Cais das Merendas* (1982), *A Costa dos Murmúrios* (1988), *O vale da paixão* (1998), *Os Memoráveis* (2014) e *Misericórdia* (2023), entre outros, Lídia Jorge consolidou-se como uma voz fundamental na literatura lusófona, sendo capaz de combinar a memória histórica com uma sensibilidade contemporânea e uma atenção detalhada à psicologia de seus personagens. Seu trabalho não apenas documenta as mudanças ocorridas em sua terra natal, mas também explora as complexidades da experiência humana, o que a torna uma escritora de relevância internacional, bastante premiada. Lídia recebe premiações pela sua escrita desde 1997, quando recebeu o Prêmio da Crítica do Instituto Camões (1997) em reconhecimento à qualidade de sua obra, com destaque para seus contos e romances. Em 2003, Lídia Jorge foi honrada duas vezes, uma com o Prêmio Dom Diniz reconhecendo a sua produção literária e outra com o Prêmio de Autores, concedida pelo Sindicato dos Escritores Portugueses, entre outros. Lídia Jorge continua a ser consagrada pela sua contribuição à literatura portuguesa.

Pressupõe-se que a intriga do conto *Marido*, de Lídia Jorge, insere-se no contexto histórico de um Portugal pós-revolução, marcado por transformações políticas e sociais, mas

ainda permeado por profundas desigualdades de gênero e tradicionais papéis familiares. A autora, ao longo de sua obra, explora as dinâmicas de poder dentro das relações afetivas, muitas vezes em ambientes opressivos, e *Marido* reflete essa crítica à sociedade patriarcal. Neste conto, a autora utiliza uma linguagem contida e simbólica para criar uma atmosfera de silêncio e repressão, características que definem a experiência da protagonista, Lúcia, que somente se “libertará” após a sua morte trágica e inesperada.

Torna-se interessante observar a onomástica significativa, presente no conto, através do nome conferido à personagem feminina: “Lúcia”, originário do latim “Lucia”, feminino de *Lucius* (Lúcio), o que remete à Santa Lúcia, virgem e mártir (283a.C. - 304a.C.), cuja festa, a 13-XII, revela uma figura que teve grande popularidade”. (MACHADO, s.d., p. 900, 902). Seu nome, cujo significado etimológico é “*lux*”, luz, não é gratuito e relaciona-se, por extensão, com o objeto que caracterizará a personagem feminina – “a luz da vela acesa” – objeto recorrente de devoção enquanto espera, em casa, a chegada do marido. Nota-se, desde o início do relato, a presença de uma oração (ladainha) que aparece ora escrita em latim, ora traduzida para o português – a “Salve Rainha”, “Mãe da Misericórdia” – entoada pela personagem feminina, ao pedir proteção para si mesma e para o marido operário que se embebedava diariamente ao sair do trabalho. Por isso, Lúcia apela, recorrentemente, à Nossa Senhora para que a proteja de uma ameaça ou de algo trágico que poderia vir a acontecer – índice na narrativa que deixa o leitor em suspensão.

A “luz” natural, por sua vez, inerente ao nome da Lúcia, também se expandirá de forma artificial para a personalidade do marido não nomeado e que possui “olhos cheios do *brilho do vidro*”, ao se embebedar de vinho. E a presença da “luz” também se estenderá ao espaço em que a personagem se encontra, reduplicando-a: “E a madrugada calada resplandece de *luz frouxa e de doçura* no alto dos prédios”. (JORGE, 1997, 5ª. ed., p. 14, grifos nossos). No final do relato, a luz da vela acesa, utilizada para devoção, uma vez de posse do marido, aproximar-se-á do corpo da Lúcia que, ateado pelo fogo (JORGE, 1997, p. 23), se transformará em uma chama que descerá pelas escadas do prédio em que ela trabalhava como porteira. E, neste momento, do clímax da narrativa, a voz do narrador reduplicará a da personagem, ao tecer um apelo à “Regina” (Nossa Senhora, Rainha Mãe) para que a leve deste “*lacrimarum valle*” (“vale de lágrimas”). A morte, portanto, não seria um fim, mas uma libertação da angústia e do sofrimento cotidiano em meio ao medo, à angústia e aos objetos domésticos – “a “cama, o balde e o fogão”. (JORGE, 1997, p.24).

O estilo narrativo de Lídia Jorge, de uma intensidade psicológica, permite que os leitores acessem os complexos estados mentais da personagem sem uma resolução clara ou explicativa. A escolha por uma narrativa não linear e ambígua reflete as incertezas internas de Lúcia, cuja voz é silenciada pelo marido e pela sociedade. O silêncio na história não é apenas uma ausência de fala, mas também uma forma de repressão dos desejos da protagonista, resultando em uma crescente sensação de vazio e conformismo. O conto, ao explorar a repressão psicológica e emocional, evidencia as consequências desse silêncio, tanto no plano íntimo da personagem quanto nas relações sociais mais amplas, destacando como a dominação masculina perpetua a falta de agência feminina.

2. O USO DA LINGUAGEM

2.1 Estilo narrativo e suas implicações psicológicas

Muitas das reflexões de Lídia Jorge têm como ponto de partida as experiências femininas, com a mulher ocupando uma posição central nas construções narrativas. Não apenas pela imagem feminina, mas pelas experiências e dinâmicas que envolvem as mulheres. Em *Marido*, a violência sutil vivida por Lúcia é perceptível, mas ela mesma não se dá conta disso. Os leitores atentos conseguem captar a realidade da protagonista, na condensação dos detalhes nas preces de Lúcia. A escolha do narrador de apresentar Lúcia como uma personagem de “doçura” e sensibilidade revela uma análise cuidadosa das condições sociais e discursivas que moldam sua realidade e personalidade. O uso do narrador heterodiegético, em *Marido*, é uma escolha estratégica de Lídia Jorge, pois permite à autora construir uma narrativa distanciada, mas ainda assim íntima o suficiente para revelar as complexidades psicológicas de Lúcia. De modo geral, este tipo de narrador, ao não ser um personagem dentro da história, consegue oferecer uma visão panorâmica das situações e das emoções dos personagens sem ser parcial, permitindo ao leitor um olhar mais crítico e reflexivo sobre o que acontece. No entanto, no conto que está sendo analisado, observa-se não só tal intencionalidade, como também a intrusão da voz do narrador que, ao tomar partido, insere-se ao lado da personagem feminina, reduplicando a sua fala e dirigindo-se à Salve Rainha (“Regina”) no momento da sua morte. Através da posição externa, o narrador pode descrever as ações de Lúcia, seus pensamentos e sentimentos de forma mais ampla, refletindo sobre sua condição de esposa submissa e sua busca por identidade e liberdade, sem as limitações de um narrador que estivesse diretamente envolvido nas ações. No entanto, tal distanciamento que permitiria ao narrador apenas descrever o comportamento do marido de Lúcia,

proporcionando uma visão mais clara de seu poder sobre ela e das dinâmicas de opressão presentes no relacionamento, acaba por ser rasurado, sutilmente, no momento em que tece um comentário sobre a posição do proletariado e sua necessidade de sobrevivência, como se isso pudesse vir a ser capaz de atenuar um pouco a sua culpa. Esse tipo de narração também permite que se evidencie o contexto social e cultural em que a história se desenrola, mostrando as limitações impostas à mulher pela sociedade sem a necessidade de um envolvimento direto do narrador com os eventos narrados. Ele surgirá, a princípio, como uma voz extradiegética que nos conta uma determinada estória ocorrida com outros, ao inserir solilóquios da personagem feminina, no entanto, ao final, a sua voz autônoma se fará novamente ouvir, ao apela à intervenção divina.

O título do conto, que enfatiza o papel do homem como “marido”, sem nomeá-lo, reflete a centralidade da perspectiva de Lúcia e, ao mesmo tempo, acabará por revelar a singularidade, cuja identidade subjetiva era irrelevante para a narrativa. “Ele atraído pelo brilho da vela, direita, ateadada”, “toma 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?” (JORGE, 1997, p.23). Observa-se, portanto, que a não nomeação do marido é uma decisão estratégica que sublinha o caráter impessoal e opressor da figura masculina na história e ratifica a postura ideológica inerente à opressão do Estado Novo salazarista em que a mulher era uma extensão e propriedade do marido. O conto, que começa com uma súplica de Lúcia, é apresentado quase como um recorte cinematográfico, envolvendo o leitor na fragmentação de sua realidade e na intensidade emocional de sua repressão. A focalização do conto é interna, já que a narrativa se concentra principalmente no ponto de vista da esposa. Embora ela seja a única a contar a história, seu conhecimento da situação e dos outros personagens é limitado, criando uma narrativa cheia de espaços em branco e questionamentos. Ao utilizar o narrador heterodiegético, cuja opinião manifesta-se de forma sutil, na enunciação discursiva, ratificando a da personagem feminina, Lúcia Jorge consegue ir além do que é meramente visível na superfície da história, ao explorar os sentimentos mais profundos das personagens, a partir da alternância do ponto de vista narrativo. No caso de Lúcia, o narrador tem acesso às suas reflexões internas, suas frustrações, angústias e ao silêncio - reforçado pela oração recitada em surdina para não incomodar os vizinhos - que define sua vida. O distanciamento proposital do narrador permite que a história de Lúcia seja contada sem manipulação emocional, o que dá ao leitor a oportunidade de formar sua própria interpretação dos fatos narrados. Lúcia, ao longo do

conto, vive um conflito interno, assinalado pela conformidade da sua condição de mulher casada, perante a lei, a religião e os homens, e a possibilidade de libertação proposta pelos vizinhos para se livrar das ameaças e da violência cotidiana do marido bêbado. No entanto, a personagem feminina irá recusar tal hipótese, ao refletir sobre a sua condição social e moral, imposta pela sociedade patriarcal que a liga, definitivamente, ao marido.² O leitor, ao tomar conhecimento do que se passa em sua consciência e em sua interioridade, observa que Lúcia refuta toda e qualquer possibilidade de separação, pois, caso o seu estado civil mudasse, iria se sentir desamparada e suas ações existenciais e cotidianamente repetidas deixariam de ter sentido. Logo, caso viesse a acatar os conselhos dos moradores do prédio, “a vida” iria parecer-lhe “completamente absurda, como se todos tivessem combinado para lhe arrancarem metade do corpo”. (JORGE, 1997, p. 18). O narrador, ao fornecer acesso a seus pensamentos e sentimentos, ajuda a construir essa tensão interna e oferece ao leitor uma compreensão mais profunda de sua personagem. Ao ser um observador externo, o narrador não interfere nas decisões dos personagens nem oferece, de modo geral, julgamentos claros sobre suas ações, o que permite que o leitor sinta mais liberdade para avaliar as atitudes e comportamentos de Lúcia e de seu marido. Isso resulta em uma narrativa mais reflexiva, sutil e menos tendenciosa, proporcionando ao público a oportunidade de analisar as complexas relações de poder, o silêncio e a submissão que permeiam a vida de Lúcia sem a influência de uma voz narrativa que tente orientar suas percepções. No entanto, ao final da narrativa, nota-se que a imparcialidade deste narrador heterodiegético tem limites, pelo fato de ele vir a invocar à Rainha, Regina, apelando para que leve Lúcia – essência de luz agora transformada em chama – e a liberte do aprisionamento às normas imputadas, das angústias e apreensões e do medo cotidianamente vividos.

A manipulação da tensão e da intensidade, elementos destacados por Júlio Cortázar como essenciais para um bom conto, é evidente em *Marido*. Lídia Jorge constrói uma narrativa fluida, mas densa, onde o silêncio e a abnegação ou conformismo com a condição socialmente imposta se tornam mais expressivos do que qualquer grito. A violência emocional, embora silenciada, é visível para os outros ao redor, como seus vizinhos, mas Lúcia não parece perceber sua própria submissão. O contraste entre o sofrimento silencioso e a indiferença de Lúcia quanto a sua realidade cria uma atmosfera de isolamento, acentuando a brutalidade de sua condição. Esse silêncio se torna um elemento central da narrativa, onde a

² Não se pode esquecer a ressonância da cartilha, elaborada por ocasião do Estado Novo, em Portugal, e dirigida às mulheres casadas, incentivando-as à acomodação e subserviência na relação conjugal.

falta, a repressão e a sensação de ausência conduzem a história. Lídia Jorge, como Cortázar, manipula a percepção temporal e a realidade, criando uma ambiguidade que desestabiliza o leitor, deixando questões sem respostas claras e refletindo sobre memória, perda e os efeitos de eventos traumáticos. O tempo da narrativa é fragmentado e não segue uma linha temporal linear. O narrador utiliza uma técnica de anacoluto³, em que a protagonista revisita o passado e o presente de maneira não cronológica. Esse jogo com o tempo reforça o caráter introspectivo e a busca pela verdade dentro da memória e da percepção subjetiva de Lúcia. Além disso, o tempo do relato se mistura com a duração das lembranças e sentimentos da protagonista, criando uma atmosfera de tensão emocional em que o passado e o presente se entrelaçam. A desconstrução da linearidade do tempo e da certeza da realidade faz com que a narrativa de Lídia se aproxime das inquietações cortazarianas, explorando a fragilidade das certezas humanas.

A citação de Jorge e Nazaré Torráo sobre o conto traz à tona uma reflexão importante sobre o poder da narrativa curta e sua capacidade de instigar o leitor de maneira singular:

O conto, por exemplo, aproxima-se da poesia porque apresenta uma grande exigência de condensação. Um conto é bom quando tem uma forte marca poética, tem um enigma que muitas vezes não se descobre, mas incita o leitor a ficar com uma imagem persistente que o desafia. É, portanto, um outro grau de condensação da linguagem, e depois o romance que em princípio é mais distendido nessa intensidade. (TORRÃO, 2020, p. 196)

Esses enigmas geram tensão, pois deixam em aberto elementos que não se explicam facilmente, permitindo que o conto se perpetue na mente do leitor. Em vez de uma conclusão satisfatória, o que persiste é uma imagem ou uma sensação, algo que desafia o entendimento completo, mas que, ao mesmo tempo, é o que torna a experiência da leitura mais rica e inesquecível. Essa característica da literatura de provocar uma incerteza estética é um dos aspectos que conferem à obra o seu valor artístico. Assim, um conto realmente marcante não precisa dar todas as respostas, mas sim criar uma atmosfera e uma visão que continue a ecoar na mente do leitor, desafiando-o a reavaliar e a refletir sobre o que foi lido. Podemos perceber como a autora utiliza as técnicas narrativas para criar uma história complexa, fragmentada e subjetiva. O uso de um narrador em 1ª pessoa, a focalização interna e a estrutura não-linear, alternadas com ligeiras ressonâncias de uma outra voz que invade o texto, são recursos narrativos que enriquecem a obra e aprofundam a compreensão das emoções e dilemas da protagonista.

³ Interrupção abrupta do fluxo de pensamento ou do discurso narrativo

O conto *Marido* propõe, através do enredo, quase cinematográfico – baseado nas imagens que se sucedem no cotidiano das personagens envolvidas e nos enquadramentos das cenas, que se desenrolam diante dos nossos olhos, a partir de ângulos selecionados –, uma reflexão sobre as relações de poder, identidade e condição feminina. Um dos aspectos centrais que molda a estrutura da história, tornando-a singular, é o uso simultâneo de dois pontos de vista – o do narrador heterodiegético, uma escolha que influencia a forma como o leitor se conecta com os personagens e a trama, e o da personagem que revela, através da sua própria voz, aquilo que sente e pensa. O narrador heterodiegético é fundamental para a construção da trama e para a profundidade da análise psicológica das personagens. Esse narrador distante permite uma visão clara e imparcial da dinâmica entre Lúcia e seu marido, assim como das emoções e conflitos internos da protagonista. Ao não interferir diretamente nos acontecimentos, o narrador proporciona ao leitor uma perspectiva mais ampla e crítica da obra, permitindo uma reflexão sobre os temas de poder, opressão e identidade. A escolha do narrador heterodiegético, portanto, é essencial para a construção da complexidade narrativa de *Marido* e para a exploração das nuances da experiência feminina e a sua inerente subserviência numa sociedade marcada pelo patriarcalismo e pelo dogma da religião católica em que o casamento é indissolúvel.

Uma narrativa cheia de ambiguidade, onde o silêncio – apenas recortado pela oração “Salve, Rainha”, rezada em surdina, para não incomodar os outros moradores do prédio – o medo, a esperança e a repressão se entrelaçam. Lídia Jorge, portanto, manipula, com extrema mestria, o tempo e a perspectiva de forma a intensificar a tensão emocional da história: a voz do narrador surge entremeada aos solilóquios interiores da personagem. O enigma central da violência emocional e física vivida por Lúcia, sua submissão silenciosa e a postura do marido desafiam o leitor a refletir sobre as complexas dinâmicas de poder nas relações afetivas, em que o medo do outro convive com a esperança de que ele venha a mudar de comportamento.

Ao não oferecer respostas claras ou conclusões definitivas – apenas possíveis ações pressentidas ou desejadas –, Lídia Jorge provoca o leitor a continuar buscando sentido, criando uma obra que persiste na memória e convida à reflexão contínua. Com sutileza no enunciar dos fatos, o absurdo invade a leitura abruptamente trazendo à ciência do leitor a violência exercida sobre Lúcia. A ausência de uma resolução explícita enriquece a experiência de leitura, tornando o conto um convite à exploração das ambiguidades da condição humana.

Ao exercer a doçura, que lhe era peculiar, Lúcia – a que trazia a luz no nome e a que acendia a vela da devoção – acaba por tornar-se uma “chama” que “sai pela escada de serviço abaixo, correndo sem ruído até ao oitavo, ao sétimo, ao sexto” andares do prédio. “Só no

quinto a chama da porteira para. Crepita”. E “Regina”, abstração religiosa, desta vez, acede a seu apelo, adquire uma forma alegórica, semelhante a um pássaro (talvez a pomba, representação do Espírito Santo) e surge “acocorada sobre ela”, “no quinto andar”, de “asas abertas” (JORGE, 1997, p.24), a fim de protegê-la e levá-la consigo. E, nesse momento de desfecho da narrativa, a voz do narrador irrompe, fazendo um apelo para que “Regina e Rex” levem o seu corpo, incendiado pelo marido, “sem ruído, sem sirene, sem apito, sem camisa, sem cabelo, sem pele, post hoc, exilium, ostende”. (JORGE, 1997, p.24). Convém ressaltar que o último termo latino, presente na narrativa, faz parte do fragmento do canto litúrgico ou responsório que apela para a misericórdia divina: “ostende nobis domine misericordiam tuam”. O fluxo narrativo do conto construído cuidadosamente exhibe uma sequência de imagens que levam o leitor, quase de maneira ocular, para o exato momento do assassinato devastador de Lúcia.

2.2 OS DESDOBRAMENTOS DO SILÊNCIO

O silêncio vivido por Lúcia, protagonista de *Marido* de Lídia Jorge, reflete uma profunda realidade de opressão e subordinação que a personagem enfrenta dentro de uma estrutura social patriarcal. Esse silêncio não é meramente uma ausência de fala, mas um mecanismo complexo que envolve o controle social, a repressão da voz feminina e a construção da identidade feminina, temas que Simone de Beauvoir discute em sua obra *O Segundo Sexo*. A partir das ideias de Beauvoir, é possível compreender o silêncio de Lúcia como um reflexo das desigualdades de gênero e, ao mesmo tempo, como uma forma de resistência silenciosa à opressão. O estilo narrativo da obra de Lídia Jorge, que adota uma abordagem introspectiva e reflexiva, permite que o silêncio de Lúcia se revele não apenas como uma ausência, mas como um campo de significados, onde a protagonista se define, ainda que de maneira implícita.

A seguir, serão exploradas as principais contribuições de Beauvoir para entender as implicações desse silêncio, com base em três conceitos fundamentais: o conceito de “o outro”, a internalização da opressão e a construção da identidade feminina.

2.2.1 O conceito de “o outro” e a subordinação feminina

Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* argumenta que, na sociedade patriarcal, a mulher é sempre vista como o “outro” em relação ao homem. O homem ocupa a posição do sujeito, o ser ativo e pleno, enquanto a mulher é definida como o objeto, o ser passivo, não

como sujeito autônomo.. Este conceito é central para compreender o silêncio de Lúcia, que se vê relegada ao papel de “outro” dentro de sua própria vida. Ela não é protagonista de sua história, mas sim uma espectadora dos eventos que a cercam, muitas vezes sendo incapaz de expressar suas próprias vontades ou sentimentos. O silêncio de Lúcia reflete essa condição de subordinação, onde sua voz é abafada pelas imposições de seu marido e pelas expectativas sociais que a reduzem ao papel de esposa. Ao se calar, Lúcia parece confirmar sua posição de “Outro”, uma identidade construída em oposição ao sujeito masculino, o qual ocupa o centro da narrativa e do poder.

2.2.2 A internalização da opressão

Outra ideia central em *O Segundo Sexo* de Beauvoir é que a opressão das mulheres não se limita à repressão externa, mas se internaliza, tornando-se parte da subjetividade feminina. As mulheres, em muitos contextos, acabam aceitando seu lugar subordinado na sociedade e, conseqüentemente, se conformam a uma identidade passiva. Esse fenômeno pode ser claramente observado em Lúcia que, ao longo da obra, demonstra uma aceitação resignada de sua condição. Ela não reivindica sua liberdade nem questiona as estruturas de poder que a oprimem. O silêncio, nesse caso, é um reflexo dessa internalização da opressão, onde a personagem, condicionada a viver em função dos outros, acaba por se anular, tornando-se invisível no cenário em que deveria ser protagonista. A internalização da opressão sugere que, para Lúcia, o silêncio é uma resposta instintiva à impossibilidade de se afirmar como sujeito de sua própria vida.

2.2.3 A construção da identidade feminina e a negação da voz

A identidade feminina não é algo dado, mas algo que é construído ao longo do tempo, em grande parte pelas normas e expectativas sociais, segundo Beauvoir. As mulheres, em sociedades patriarcais, são ensinadas a se verem de uma forma limitada, como seres secundários e dependentes. Isso impede a construção de uma identidade autônoma e plena. No caso de Lúcia, seu silêncio pode ser interpretado como uma consequência direta dessa construção social da mulher. Ao longo de sua vida, Lúcia foi ensinada a não reivindicar sua voz, a se submeter ao desejo e à autoridade de seu marido. Sua identidade feminina é construída a partir dessa lógica de subordinação, onde ela se vê, primeiramente, como esposa e não como um ser independente e autônomo. O silêncio de Lúcia, assim, é um reflexo da

ausência de uma identidade própria, uma identidade que só poderia ser construída fora dos limites estreitos impostos pela sociedade patriarcal.

O silêncio de Lúcia não é simplesmente uma escolha de passividade, mas uma resposta à dinâmica de poder em seu relacionamento. Ela não é apenas uma vítima da violência do marido ou de uma estrutura social internalizada, mas está também imersa em um processo de negação inconsciente, onde a dor e o sofrimento são mascarados pela aceitação resignada da sua condição, restando a ela apenas apelar, através da oração em surdina, à intervenção de Nossa Senhora, aguardando “uma vitória do céu sobre a terra” (JORGE, 1997, p. 20). O quase silenciamento total de suas súplicas e a falta de reação a sua própria dor podem ser interpretados como um reflexo de um mecanismo de defesa psíquico, talvez até uma forma de dissociação⁴. Enquanto o marido grita pelo seu nome, ao chegar à casa, tropeçando no sofá (“_ *Lúcia! Ó Lúcia!*”) (JORGE, 1997, p. 14), Lúcia, por vezes escondida no ângulo da varanda, perto da gaiola dos pombos, tenta proteger-se e opta pelo silêncio. E, em alguns dos dias, ele a protege do marido, “não a vê nem lhe toca, passa e vai” (JORGE, 1997, p.12). “E a madrugada calada resplandece de luz frouxa e de doçura, no alto dos prédios.” (JORGE, 1997, p.12).

Lúcia escolhe o silêncio. Ela ainda não tem noção que os vizinhos conhecem sua realidade, que ecoa pelos corredores do prédio. Ela opta pelo silêncio, prefere clamar por ajuda em silêncio, pois, acredita que suas preces incomodariam os vizinhos. Embora sua necessidade fosse oposta e precisasse de auxílio, ela escolhe pedir quase em silêncio:

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. (JORGE, 1997, p.15).

Mesmo que sutil, a incompatibilidade entre o que Lúcia deseja e o que ela faz está presente durante toda a narrativa, desde o surgimento de seus pensamentos involuntários para se livrar da opressão até o desacordo entre suas súplicas e vontades. Essa dualidade paralisa Lúcia diante do que é real e do que ela tenta dissociar.

2.3.4 Entre a falta e o desejo de Lúcia

A dinâmica do casamento de Lúcia também pode ser analisada sob o ponto de vista da falta constitutiva do sujeito, de Lacan. E segundo ele, o desejo é insatisfeito e não preenche a

⁴ Desconexão temporária da realidade.

“falta” originária, que é própria da condição humana e o desejo enquanto a falta, a sobra, é perceptível no matrimônio de Lúcia. A falta se torna irreparável no casamento de Lúcia, a possibilidade de um ter desejo livre e genuíno a é negada. No conceito psicanalítico da falta de Lacan, o sujeito é movido por essa falta, um desejo não totalmente consciente ou realizado. A repressão dos desejos de Lúcia é tão profunda que ela não consegue sequer seguir sua rotina sem estar constantemente preocupada com as atitudes do marido. “A porteira, aos cinco para as cinco, acende a vela, põe as mãos pedindo que ele chegue antes do jantar”. (JORGE, 1997, p.13). Ela não consegue viver sem a subordinação ao marido, pois, a porteira sem a função de esposa não seria um ser completo. “Que ideia triste aquela de a assistente social dizer que uma mulher é um ser completo”. (JORGE, 1997, p. 18). O marido é uma presença constante na história, mas nunca totalmente presente na narrativa, o que levanta questões sobre seu desejo. O impossível desejo, aqui, é caracterizado pela restrição constante, pela incerteza da companhia do marido, indicando a falta. O pacto entre ela e o marido não é um pacto de parceria ou de amor, mas de subordinação e de uma submissão que impossibilita o próprio desejo, pautado sempre na busca de reconhecimento no Outro, diluindo-se em um lugar no Outro. Onde a existência da porteira se resume em viver por seu matrimônio.

Sob a ótica da teoria do desejo de Jacques Lacan, especialmente ligado à falta e à submissão como resultado do desejo de Lúcia, é perceptível que ela não ocupa a posição de sujeito desejante, mas se vê na posição de objeto de desejo. Essa busca de Lúcia de adequar-se num lugar no desejo do Outro é inútil, pois, segundo Lacan, o objeto desejado preenche totalmente a falta, sendo o desejo sempre deslocado. Ou seja, todos os esforços que Lúcia faz para existir só aumentam seu deslocamento, a perda do desejo, somente há falta. No conto, o desejo de Lúcia parece se diluir, como se estivesse impregnada pelo cotidiano opressor e violento, sempre em silêncio, sozinha, à espera. Seu desejo não é reconhecido por meio da internalização da opressão, nem ela mesma reconhece seus desejos e, muito menos, seu marido. Atenta aos horários sagrados, às preces de proteção ao marido, sempre à espera:

(...) proteger o marido, antes de a proteger a ela e à casa. Proteger o trajeto, a porta, a casa, até ele vir e depois de ele vir, às sete. Mas 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. É dentro desses minutos decisivos da tarde que se dita o dia e a noite da porteira. (JORGE, 1997, p. 13).

A ausência de uma relação de igualdade e reciprocidade no casamento pode ser interpretada como uma dinâmica onde o marido exerce poder sobre ela de uma maneira sutil, mas absoluta. Isso remete ao conceito de Beauvoir de internalização da opressão, onde o

marido retira dela não apenas sua voz, mas também sua agência e capacidade de desejar. Lúcia perde sua identidade como sujeito desejante e se torna apenas um objeto no casamento. A maneira como Lúcia é apresentada, silenciosa e resignada, sugere que ela tenha internalizado essa violência como algo natural. Lúcia não apenas sofre a violência, mas a aceita, talvez, devido à necessidade de cumprir a qualquer custo a função social de ser a esposa perfeita, uma dinâmica muito comum em relações matrimoniais abusivas.

Ao final do conto, a morte iminente de Lúcia pode ser vista como uma forma de confronto com o inconsciente, uma ruptura da fantasia que encobria a falta. A morte, ou a ideia da morte, serve como um catalisador para a introspecção e a revelação do que está oculto no interior de Lúcia, a falta. A qual possibilitou a captura de Lúcia ao desejo do Outro – seu marido – de matá-la. Nesse contexto, o estilo narrativo de Lídia Jorge intensifica a atmosfera de quietude e sofrimento, pois a autora constrói, de maneira sutil e imersiva, a progressão da personagem em direção à sua fatalidade. Esse movimento narrativo revela uma vida que nunca foi plenamente vivida, marcada pela repressão constante e pela negação de seu próprio desejo e identidade. A morte de Lúcia, no entanto, não é apenas um evento físico; ela simboliza a possibilidade de libertação de uma existência que foi refreada pelas imposições sociais, pela opressão do marido e pela falta. Ao se aproximar do fim, Lúcia parece finalmente confrontar aquilo que foi silenciado ao longo de sua vida — seus desejos reprimidos, sua identidade oculta e a dor de uma vida não vivida. A revelação que vem com essa iminente morte é também um confronto com o inconsciente, com os fragmentos de sua subjetividade que, até então, permaneceram à margem da narrativa. Assim, o narrador heterodiegético aliado à crescente tensão da trama, ilumina essa jornada de autoconhecimento que, embora tardia, oferece uma compreensão profunda da personagem.

O conceito de falta de Jacques Lacan ajuda a aprofundar a complexidade da relação entre os personagens, destacando como o inconsciente, as dinâmicas de poder e os mecanismos de defesa. A violência sofrida por Lúcia, sua resignação e silêncio, o controle exercido pelo marido e a falta de uma relação de desejo genuíno entre ambos são temas que podem ser ricamente analisados à luz de conceitos psicanalíticos como repressão, o desejo, que gera uma dinâmica de violência entre o sujeito e o Outro. O conto, portanto, pode ser visto como um reflexo das complexas relações psíquicas que envolvem poder, identidade e o sofrimento inconsciente dentro de um casamento marcado pela dominação.

O silêncio de Lúcia, em *Marido*, de Lúcia Jorge, pode ser compreendido a partir das ideias de Simone de Beauvoir, que descrevem a opressão feminina como uma experiência vivida tanto externamente quanto internamente em *O Segundo Sexo*. A protagonista da obra “Marido” reflete o conceito de “O outro” ao ser reduzida à passividade e à invisibilidade dentro da narrativa. Seu silêncio também é uma consequência da internalização dessa opressão, onde a voz e o desejo da mulher são suprimidos por uma identidade moldada pela sociedade. Ao analisar o comportamento de Lúcia sob a ótica de Beauvoir, podemos compreender como o silêncio, embora pareça ser uma aceitação passiva de sua condição, também pode ser uma forma de resistência à opressão que a personagem não sabe ou não consegue expressar de outra maneira. O estudo de Beauvoir oferece uma lente crítica através da qual podemos entender as complexas dinâmicas do silêncio feminino e a luta pela afirmação da voz e da identidade das mulheres na sociedade.

3. A REPRESSÃO DOS DESEJOS E SUAS CONSEQUÊNCIAS

A psicanálise oferece uma ferramenta valiosa para a interpretação literária, e, quanto ao conto *Marido*, de Lúcia Jorge, pode revelar nuances psicológicas profundas nas personagens, especialmente em relação à protagonista, Lúcia, e seu marido. A psicanálise, ao focar no inconsciente, nas dinâmicas de poder e nas tensões internas dos personagens geradas pela falta, abre caminhos para entender as complexidades emocionais e relacionais que permeiam a narrativa. Neste capítulo, serão trabalhadas a repressão e suas consequências na vida de Lúcia.

Segundo Freud, a repressão é um conceito fundamental, um mecanismo que constitui o inconsciente, sendo a forma pela qual a mente humana suprime impulsos e sentimentos que não podem ser aceitos conscientemente, um mecanismo de defesa. No conto, Lúcia vive uma repressão profunda de seus sentimentos e desejos. Ela está em um relacionamento marcado pela violência e é pela repressão de seus próprios sentimentos e desejos, que Lúcia trilha sua narrativa. Ela não expressa sua dor de forma explícita, mas a suporta, o que a aproxima de uma figura psicanalítica clássica da repressão. Lúcia reprime seus sentimentos mais genuínos a ponto de não permitir que seus pensamentos fluam livremente. Sua repressão interna, inflexível, chega a afetar até quando o seu pensamento é inconsciente. Imaginar algo ruim acontecendo com seu marido incomoda Lúcia ao ponto de trazê-la à angústia, certa culpa do pensamento se tornar real. Como se a súplica para protegê-lo também fosse,

inconscientemente, um pedido de libertação da opressão. Lúcia interrompe seu raciocínio ao perceber que o pedido de proteção ao marido também é um pedido de proteção para si, e roga para que Regina escute suas súplicas e não seus pensamentos levianos. Lúcia regula sua auto-repressão com suas súplicas a Regina, encontrando uma forma de olhar repressivo sobre si mesma que a preserva na posição de esposa ideal. Essa cena se revela já no início do conto:

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, 1997, p.13).

A auto-repressão de Lúcia a coloca, portanto, em uma posição de constante conflito interno. Pois, ao suprimir seus sentimentos e desejos, ela impede que sua dor seja processada e expressada de forma saudável. Ela não se dá conta que os vizinhos oferecem ajuda porque se preocupam com seu bem estar, contudo, acredita que querem seu mal. No momento que Lúcia perde sua doçura ela se dá conta de que sua vivência era conhecida pelos demais, mesmo que ela não exteriorizasse. Ela entende que os vizinhos reconheciam os gritos do marido pelos corredores. A cidadela de Lúcia não era a fortaleza que pensara: “Aí a porteira entendeu que se haviam congregado todos contra o seu homem e perdeu a doçura, nesse dia mesmo.” (JORGE, 1997, p. 17). Nesse momento, ela assimilou que os vizinhos consideravam que seu marido era violento e que seu matrimônio não era bom. A vaidade ou a denegação de Lúcia de não acreditar no real culmina em sua morte.

Esse jogo entre o real e o imaginário da personagem feminina que se recusa a reconhecer a iminência de um desfecho trágico, a dúvida quanto à natureza dos acontecimentos e a desconstrução das certezas instiga o leitor a se questionar o que é real ou ficção. A escolha do narrador heterodiegético em *Marido*, que permanece à parte da trama e observa os personagens de fora, intensifica essa ambiguidade. O narrador, até então, alheio à experiência vivida por Lúcia, permite uma visão objetiva e distanciada dos eventos, ao mesmo tempo em que revela, por meio de detalhes sutis, as emoções e conflitos internos da protagonista. Esse distanciamento do narrador contribui para a construção de um clima de incerteza, onde o leitor é convidado a questionar o significado da repressão de Lúcia e a verdadeira natureza de seus sentimentos e desejos. Lúcia, ao longo do conto, exemplifica a internalização da opressão ao aceitar a subordinação em seu casamento sem questioná-la, negando suas próprias necessidades e sentimentos em favor de um papel de esposa idealizada e submissa. A repressão de seus sentimentos mais genuínos é, portanto, não apenas um

reflexo da dinâmica de poder em seu casamento, mas também um reflexo de sua aceitação interna da opressão social que a cerca.

A repressão de Lúcia não só a afasta de suas emoções mais genuínas, mas também a submete a um ciclo de angústia silenciosa e impotente. Sua busca por Regina – uma figura externa, que incorpora uma abstração religiosa e controle – à qual recorre para aliviar sua angústia, revela a incapacidade de Lúcia de lidar com sua própria dor, a falta. Ela não apenas reprime sua dor, mas também internaliza a ideia de que não merece um espaço de fala ou liberdade. Essa internalização da opressão a impede de perceber que os vizinhos oferecem ajuda por se preocuparem com seu bem-estar, mas ela, ainda sob a influência de uma imagem idealizada – a sacralização de um casamento indissolúvel que se quer perfeito – acredita que os moradores do prédio desejam o seu mal. No momento em que Lúcia perde sua doçura, ela se dá conta de que sua vivência era conhecida pelos outros. Ela reconhece que os vizinhos já percebiam a violência em seu casamento, algo que ela mesma não conseguia ou não queria admitir. Como Beauvoir sugere, essa internalização das normas sociais e o autoengano contribuem para a perpetuação da opressão, tornando difícil para Lúcia quebrar o ciclo de repressão e sofrimento. A dinâmica do casamento de Lúcia coloca-a totalmente alienada diante da situação vivida: ela não admite assumir uma autonomia e seguir a vida sozinha sem a presença do marido. O distanciamento do narrador, na maior parte da narrativa, ao refletir o isolamento emocional de Lúcia, torna-se essencial para ressaltar a complexidade dessa dinâmica e os limites de sua experiência de opressão, enquanto a internalização da opressão revela as raízes dessa submissão.

A morte de Lúcia, no desfecho do conto, é a culminância trágica de uma vida marcada pela repressão e pela negação de si mesma. Sua vaidade, expressa na tentativa de manter uma imagem de esposa idealizada e submissa, impede que ela reconheça a verdadeira natureza de seu sofrimento e da opressão em seu casamento. Ao tentar preservar as aparências e esconder sua dor, Lúcia acaba ignorando os sinais de que sua realidade estava sendo percebida pelos outros, como evidenciado pelo comportamento dos vizinhos que, embora preocupados com seu bem-estar, são vistos por ela como ameaças. Sua vaidade e a negação da verdade sobre sua vida a isolam ainda mais, criando uma prisão emocional que a impede de buscar ajuda ou de se libertar da situação que a consome. Ao final, a morte de Lúcia não é apenas um fim físico, mas uma representação da morte de sua capacidade de se reconhecer e transformar sua própria realidade, aprisionada pela vaidade, pelo autoengano e pelo desejo. Convém ressaltar,

no entanto, que o destino trágico – atribuído à personagem – não é resultado apenas da sua escolha e passividade em ser quem é, mas principalmente, da imposição da sociedade em que está inserida e que lhe incutiu determinados valores que vieram a pautar o seu estar no mundo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto *Marido*, de Lúcia Jorge, oferece uma poderosa reflexão sobre as dinâmicas de poder, repressão e opressão que permeiam as relações humanas, especialmente no contexto de um casamento disfuncional, inserido numa sociedade dogmática, caracterizada pelo patriarcalismo e pela excessiva devoção religiosa capaz de alienar a personagem feminina do real. Apoiada nas teorias feministas de Simone de Beauvoir, podemos aprofundar a compreensão dos conflitos internos de Lúcia, a protagonista, e dos mecanismos que moldam suas reações e ações dentro desse relacionamento marcado pela violência, pela subordinação e pela negação do desejo genuíno. A psicanálise, ao focar no inconsciente, na repressão e nos mecanismos de defesa, nos ajuda a entender como Lúcia internaliza sua condição de submissão e se vê refém de um silêncio que, embora pareça ser passivo, é na verdade uma resposta complexa à violência emocional e psicológica que sofre – o desejo, resultando a falta. Nesse contexto, o silêncio de Lúcia não é apenas uma resignação, mas um reflexo da internalização da opressão, conforme exposto por Simone de Beauvoir, que destaca como as mulheres se tornam o “Outro”, negadas em sua voz, desejo e identidade.

A escolha do narrador heterodiegético, em *Marido*, contribui ainda mais para a construção dessa complexidade emocional. O narrador, que observa as personagens de fora, distanciando-se de suas experiências, cria uma atmosfera de incerteza que reforça o jogo entre o real e o surreal, levando o leitor a questionar a veracidade dos eventos e a verdade por trás do sofrimento de Lúcia. A visão externa do narrador permite que o leitor tenha acesso aos conflitos internos de Lúcia, ao mesmo tempo em que mantém uma distância crítica em relação às suas ações e reações até um determinado momento em que se torna capaz de dar voz ao que sente. Esse distanciamento prévio contribui para a sensação de alienação que a personagem vive, reforçando sua incapacidade de expressar ou compreender plenamente seus próprios sentimentos. Lúcia, ao aceitar passivamente a opressão em seu casamento, exemplifica como a internalização da violência e da subordinação podem se tornar parte da identidade de uma mulher, levando-a a negar suas próprias necessidades e desejos, o que será evidenciado através dos seus solilóquios. No entanto, convém lembrar que, ao final do conto,

a morte trágica da personagem feminina – a que trazia a “luz da doçura” no nome e acendia a vela à Regina, à espera de proteção divina – transforma-se em uma “chama” viva, após ter o corpo incendiado pelo marido.

A morte de Lúcia, no final da narrativa, não é apenas uma consequência do sofrimento físico ou emocional, mas a culminância de sua incapacidade de quebrar o ciclo de repressão, alienação e autoengano. Sua vaidade, ao tentar preservar uma imagem de esposa idealizada e submissa, impede que ela reconheça a verdadeira natureza de sua dor e da opressão em que vive. Ao ocultar sua vulnerabilidade, ela se afasta ainda mais dos outros e de si mesma, tornando-se prisioneira de uma identidade imposta pela sociedade e pelas expectativas do marido. A tragédia de sua morte reflete a morte simbólica de sua capacidade de se reconhecer e de transformar sua realidade. Ela morre não apenas fisicamente, mas também emocionalmente, prisioneira de sua vaidade e do autoengano, incapaz de libertar-se da opressão que a consome. Lúcia torna-se vítima da sociedade em que está inserida, de um marido operário e bêbado que lhe ateou fogo ao corpo desamparado, e de um comportamento capaz de internalizar os valores vigentes que impediram a sua libertação.

Assim, *Marido* é um conto que, através de uma análise psicanalítica e das teorias de Beauvoir, revela as complexas relações entre o sujeito e o Outro, a repressão, o desejo, a falta, a violência e a autoimagem feminina. Ao explorar as dinâmicas de poder e opressão, Lídia Jorge nos oferece uma reflexão profunda sobre as consequências da repressão emocional, internalização da subordinação, mostrando como a falta de voz e identidade podem levar a uma vida marcada pela negação de si mesma e, finalmente, à tragédia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Ari Francisco de. **Estratégias textuais em *Marido e outros contos*, de Lídia Jorge**. Belo Horizonte: PUC-MG, 2010.
- CORDEIRO, D. F. M. A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER RETRATADA POR LÍDIA JORGE: O ETHOS DA PERSONAGEM LÚCIA DO CONTO MARIDO. **Revista Geadel**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 96–109, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/GEADEL/article/view/3739>. Acesso em: 8 dez. 2024.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Paulo Neves. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- FIGUEIREDO, M. Lídia Jorge: a trapaça no feminino. **Nau Literária**, [S. l.], v. 13, n. 02, 2018. DOI: 10.22456/1981-4526.76417. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/76417>. Acesso em: 8 dez. 2024.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992. (Série Encanto Radical).
- GOTLIB, Nádia Battella. **A teoria do conto**. 11ª. ed. São Paulo: Ática, 1990. 95 p.
- In: CORTÁZAR, Julio “**Alguns aspectos do conto**”, em Valise de Cronópio, São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 147 - 163.
- JORGE, Lídia. **Marido e outros contos**. 1ª.ed. Portugal: Publicações Dom Quixote, 1997.
- JORGE, Lídia; BRIDI, Marlise Vaz. **Antologia de contos**. São Paulo: LeYa, 2014. 166 p.
- MACHADO, José Pedro. **Dicionário onomástico etimológico da língua portuguesa**. Segundo volume E-M. Lisboa: Editorial Confluência, [s.d.].
- NIELSSON, Joice Graciele; DE CASTRO, André Giovane. Emancipação feminina e direitos humanos em *Marido*, de Lídia Jorge. **ANAMORPHOSIS, Revista Internacional de Direito e Literatura**, v. 6, n. 1, p. 219-245, jan.-jun. 2020. DOI: 10.21119/anamps.61.219-245. Disponível em: https://rdl.emnuvens.com.br/anamps/article/view/579/pdf_1. Acesso em: 29 nov. 2024.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. São Paulo: Ática, 2004.
- TORRÃO, Nazaré; JORGE, Lídia. Entrevista com Lídia Jorge. **Língua-lugar : Literatura, História, Estudos Culturais**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 168–197, 2020. DOI: 10.34913/journals/lingua-lugar.2020.e214. Disponível em: <https://oap.unige.ch/journals/lingua-lugar/article/view/214>. Acesso em: 17 dez. 2024.

MARIDO

Salve, Regina, mater misericordiae, vita, dulcedo, spes, imensa doçura, salva e vem. Vem e abafa a vida, a roupa, a sala e o fogão, abafa a espera com teu doce bafo. Ampara a vela, acende o fósforo, concentra o ar, protege da aragem a chama da vela até ele vir. Abafa o som, protege o som da ira dos inquilinos até ele tocar. Esconde-te invisível, acocora-te, vida, advocata, mãe suprema, minha Regina, para que não me deslargues, não desespere, não me desconfinas. Porque esperas? Abre as asas e 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. Protege-a bem.

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 marmita 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 dormir 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. Proteger o trajeto, a porta, a casa, até ele vir e depois de ele vir, às sete. Mas 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. É dentro desses minutos decisivos da tarde que se dita o dia e a noite da porteira. A porteira, aos cinco para as cinco, acende a vela, põe as mãos pedindo que ele chegue antes do jantar. Uma maçada se ele só vier de madrugada. Já ela o ouve tocar, depois subir, abrir a porta do elevador com dificuldade, sair de lá lentamente com o pé rígido, e depois a chave começa a cair junto da porta, sente levantá-la do chão, deve estar a revolver a chave, até que por fim ele a enfia, a roda, a desprende, a saca, fica dentro de casa e a casa se enche do seu hálito até às bacias e às janelas. Tropeça no sofá da saleta e chama – Lúcia! Ó Lúcia! E o chamamento atravessa as paredes do pequeno décimo, contíguo às chaminés e às antenas, aos escoadouros da chuva, e se propaga ao interior de todo o prédio, e à varanda onde a porteira na realidade já está escondida, atrás das gaiolas, e protegida pela mão invisível da Regina. Com o coração a bater, Rex, Rex. A porteira escondida atrás do pombal clandestino da varanda, antes da madrugada. A bater, a bater, o coração descomposto da porteira. Rex e Regina, venham e salvem a porteira, salvem-na de madrugada, salvem-na acorada no trono do pombal, com a cabeça sob os panos, no alto do seu mundo. No alto do grande mundo da madrugada. Salvem-na deste mundo, levem-na no escuro, tratem-na com doçura

enquanto se esconde. Mater misericordiae, abre as asas, abafa o som do coração da porteira, apaga da vista do marido dela a luz que possa iluminar o ângulo escuro onde a porteira está escondida. O marido anda junto do pombal, passa hirto, com as mãos tensas, apalpando o que não vê, não a vê nem lhe toca, passa e vai. Alguma coisa nele chama alto e grita à procura dela. E a madrugada calada resplandece de luz frouxa e de doçura, no alto dos prédios.

Aliás, também 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. Ainda que o devesse fazer desde o momento em que, na oficina-auto, o marido começa a arrumar a marmita na pasta, quinze para as cinco. Não o fez por respeito e determinação. Mas há dias, toda essa gente que tanto precisa dormir e vigilar em sossego, sem jamais se entender nem ver nem precisar de se reconhecer, parece ter-se entendido e combinado. A porteira não pode esquecer. Primeiro foi o advogado. O advogado do quinto, simulando um recibo perdido, chamou-a para lhe dizer que, se ela desejasse separar-se do marido, ele mesmo asseguraria a papelada da separação. Esclareceu, com o recibo na mão, como era só uma questão de papéis. E

dobrou por fim o recibo para demonstrar a facilidade com que se dobrava um papel sob o vigor da lei. Bastavam umas testemunhas, mas, segundo o advogado do quinto, em cada andar do prédio havia duas pessoas dispostas a testemunhar pela porteira e pela lei. Também o médico. O médico do segundo andar encontrou-a como por acaso e disse-lhe, sem qualquer preâmbulo, que lhe passaria os atestados de que ela precisasse para mostrar em tribunal, reforçando a ideia de que de facto tudo era uma questão de papéis. Levava na mão a asa duma pasta, mas era como se também tivesse

um recibo e o dobrasse diante da porteira. O médico do segundo estava à disposição da porteira. Contudo, mais esclarecedora tinha sido a assistente social do terceiro, naquele mesmo dia. Chamou-a para lhe falar de direitos, com a veemência com que habitualmente se fala de deveres. Tudo isso, desabridamente, entre portas. Aí a porteira entendeu que se haviam congregado todos contra o seu homem e perdeu a doçura, nesse dia mesmo. E perdeu a doçura porque um homem é um homem, spes nostra, ad te clamamus, Rex, Jessus, benedictus fructus ventris tui nobis post hoc exilium, ostende. E assim sucessivamente. Isto é, 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. Oh, vita, dulcedo! Com o balde entre portas, nessa hora do dia, a porteira perdeu a doçura sem o mostrar, exatamente porque era doce. Era, e pôs-se a pensar sentada na cama, diante da vela por acender, que os habitantes daquele prédio de que era porteira lhe estendiam um tapete de negrume e solidão. Pensou como, para além do sacramento, seria triste a vida de porteira sem um marido que viesse da oficina-auto com o seu fato-macaco por tratar. Com quem ralharia, por quem iria ao talho, de quem falaria quando fosse às compras, para quem pediria proteção quando cantasse à janela por Salve Regina, a quem pertenceria quando os domingos viessem, e cada mulher saísse com seu homem, se ela nem mais teria o seu. A vida pareceu-lhe completamente absurda, como se todos se tivessem combinado para lhe arrancarem metade do corpo. 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 elevara mediante uma cerimónia. E agora, de repente, um conselho desses. 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 paragem? Quem conduzia e percebia as coisas do carburador? Quem? Quem? Que papel imprescindível, que pessoa necessária na vida da porteira. Para além do sacramento. Além

disso, o seu homem tinha um bom caráter. Primeiro, porque fora da bebida nunca tinha querido bater nem matar, como tantos há. Depois, porque sempre podia ralar com ele, que nunca ele respondia como tantos respondem. E o dinheiro? Que sorte tinha com o dinheiro. Ela era o cofre de tudo, com exceção do dinheiro que ele gastava quando ficava por lá, e como esse não chegava a vir, infelizmente, ela não podia amealhar. De resto, ela escondia o dinheiro onde ele nem sabia, e ele nem lho pedia nem queria ver. Quantos, por contraste, não passavam para as mãos das mulheres nem uma moeda, falsa que fosse. Não o seu marido. Ela é que o vestia, ela é que determinava a comida, ela é que o mandava pôr os pregos, ir buscar os pombos, alimentar os pombos. E ele calado. Os inquilinos não viam isso. E podia entregar-se à devoção. Quantos mais, naquela paróquia, deixavam que a mulher se entregasse à devoção? Havia até os que desconfiavam do padre Romão, e iam espreitar, e até proibiam as mulheres de fazer coro, perseguindo-as como no tempo dos Romanos e das catacumbas. Ora o marido da porteira nunca procedera assim. Pouco se ralava que ela fosse ou que viesse. Ficava dando grandes marteladas nas tábuas, fazendo gaiolas, raspando a sujidade dos pombos no terraço. Que importava então que voltasse com os olhos mais luzidios, e que, de vez em quando, a chamasse

daquele jeito, estendendo o seu nome de Lúcia com um brado, perseguindo-a? Era só aquele instante em que gritava na sala da televisão, e enquanto a

procurava pela varanda, ao todo uns quinze minutos de sobressalto. Depois, ele entrava em casa e, com as pernas abertas, caía no chão, perdia a rigidez das pernas e dormia, no meio da casa para onde ela voltava. Restava, pois, pedir pela casa da porteira. Que lhe retirasse o hálito, o ar, o álcool, o bafo, o sopro cardíaco daquela casa, o rouquido da pessoa caída no chão. De tarde haveria de acender a vela, mover os lábios, invocar *ad te suspiramus*

gementes et flentes, advocata nostra, ergo, misericordes oculos ad nos converte. Ela pede.

Vai pedir. E a Regina se ergue, poisa, desce sobre a casa, cada dia uma vitória do céu sobre a terra, do espiritual sobre o mundo, a porteira sabe, nunca dará um passo para se separar do marido. Pensando nisso, chega a sentir um sentimento incristão. Apetece-lhe cuspir contra o conluio dessa gente. Quanta conversa não terão feito sobre a sua vida para terem ido tão

longe, sobre ela, que nunca se mete na vida de ninguém. Ainda por cima, tinham-lhe falado como quem concede e dá uma prenda, ou faz uma surpresa. Não, na verdade não queriam ajudar a porteira. Esse sentimento diante da vela é tão esclarecido que ela experimenta uma nova coragem. É como se de repente sentisse uma força sobre-humana vir de dentro dela, sem precisar do auxílio da própria Regina. Está sentada, está esperando, vai ficar assim, cheia de força, sozinha, aguardando as cinco, as seis e as sete. Aguardando as oito e as nove. Ali mesmo. 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, e ele não precisará de chamar, porque a verá antes de qualquer outro objeto da casa. Ele há-de enxergá-la, mal entre. Com jeito, ela há-de acalmá-lo, em silêncio. E há-de correr a descalçá-lo para que as passadas sejam abafadas, há-de ampará-lo na queda para que se

debruce sobre o sofá e não caia no chão. Há-de calá-lo, embalá-lo, desvalê-lo, retê-lo junto de si com voz baixa, massajar-lhe as pernas, esfregar-lhe as

mãos. E assim, chegue ele quando chegar, ela estará numa espécie de paz. Ninguém ouvirá, ninguém correrá persianas pela sua chegada, ninguém mais se meterá na sua vida. Que mudança! Pensando nessa doce mudança, quase se deixa dormir. Se ele vier na volta da madrugada, até mesmo se já for dia, ela lhe dirá – Ah, como nos quiseram separar! Ainda tremo, marido! E assim, pode deixar-se dormir no sofá da sala, mesmo sem Regina. Que rápida passa a noite, quando se tem um pensamento bom. Como passa rápido o próprio sono da porteira. Devem ter-se avariado todos os relógios, porque passou sem dar por passar. Já o marido vem. Exato. Já tocou, agora subiu, agora rodou a chave, já caiu, já apalpou, já abriu a porta e ela já está a 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, massaja-lhe as pernas, o marido parece estar a viver a maior surpresa alcoólica da sua vida. Debruçado, inerte, deixando-se trabalhar, mover e conduzir, com os olhos deslumbrados, estupefacto. Ele mesmo levanta os braços para que a porteira os dispa. Tudo sem ruído, sem

aquele grito por Lúcia pelas empenas do prédio. Sem arrastar nenhuns sapatos, sem espancar nenhum móvel. Vejam como ele se vira, como o seu cabelo curto de homem lhe cai pela testa, como é bonito o lábio roxo do marido, sem som, só bafo. Ela até gosta do bafo a óleo e a álcool. Vejam como ele procura o casaco, como se senta na cama sem o menor ruído. Como procura nos bolsos. Mesmo a chave que cai não faz barulho, como numa cena longínqua, aproximada, a que se tirou todo o som. Como acende o isqueiro, como os olhos dele brilham sem ruído sob o isqueiro aceso. Lambe os lábios sob a chama, o marido da porteira, sem ruído. Nem ela produzirá uma única palavra. 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. Mesmo que ele lhe aproxime o isqueiro da cara e lho passe pelo cabelo. Ela se afastará do isqueiro. Porque não a comovem. De facto, todos os inquilinos, médicos, advogados, anciões, recém-nascidos, aviadores, assistentes sociais, trabalhadores por conta própria, por conta de outrem, patrões, criadas, podem dormir descansados. Não a demoveram. Afinal o que o marido queria não era incendiar-lhe o cabelo, mas apenas acender a vela. Com os olhos abertos, sem ruído. Oh, vela! Mater, vita, dulcedo, em silêncio como a noite quer, arde a vela. Deve-se apagar a luz, deixar que a vela brilhe no escuro da noite. Também ele se sente atraído pelo brilho da vela, direita, ateadada. 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 no chão, na carpete da sala, junto da porta, ainda abre a porta, mater, vita, ó doçura, ventris tui nobis post hoc exilium, ostende! Ó clemens, ó pia, advocata, em silêncio, dulcis Virgo Maria! A porta está aberta para toda a chama. 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. É a porta do advogado do quinto. Sem barulho, fica à porta do advogado, das testemunhas e da lei. A Regina assim quer que fique. Regina acorçada sobre ela, no quinto, de asas abertas sobre o quinto, e o marido no décimo. Ainda terá a vela? Abre as asas, advocata, levanta

voo, leva a porteira, condu-la na maca, ergue-lhe a vista, Regina, separa-a definitivamente da cama, do balde e do fogão. Separa-a dos dez andares que o prédio tem, separa agora, et nunc, et sempre, et séculos, das janelas abertas, cheias das silhuetas dos inquilinos lilases e brancos pela fúria da última doce madrugada. Levem-na, Regina e Rex, com vossas quatro mãos, vossos quatro pés, 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.