

**A ESCRITA TRANSGRESSORA DE LÍDIA JORGE
EM “BRANCA DE NEVE” E “O BELO ADORMECIDO”**

Poliana Bernabé Leonardeli (UFES)

pleonardeli@gmail.com

Fransueiny Pereira Fleishmann (FACELI)

fransueiny.fleischmann@edu.ufes.br

RESUMO

Lídia Jorge é considerada pelo público em geral e pela crítica literária uma das mais proeminentes escritoras portuguesas contemporâneas. Seu acervo dispõe de renomadas produções no âmbito literário, de romances a contos, crônicas e poemas. Uma característica em comum de suas produções é a marca transgressora independentemente do tema que aborde. Neste texto, são explorados os enredos dos contos “Branca de Neve” (2014) e “Belo Adormecido” (2014), a fim de se apontar traços da transgressividade na composição desses discursos literários, a destacar, a intertextualidade e a subjetividade. A bibliografia de apoio para esta pesquisa são, sobretudo, os estudos de Michel Foucault (1963), Moisés (2012) e Kryszinski (2007).

Palavras-chave:

Contos. Transgressão. Lídia Jorge.

ABSTRACT

Lídia Jorge is considered by the general public and by literary critics as one of the most prominent contemporary Portuguese writers. Its collection has renowned productions in the literary field, from novels to short stories, chronicles and poems. A common feature of productions is the transgressive brand, regardless of the theme it addresses. In this text, the plots of the short stories “Branca de Neve” (2014) and “Belo Adormecido” (2014) are explored in order to point out traces of transgressiveness in the composition of these literary discourses, highlighting intertextuality and subjectivity. The supporting bibliography for this research is, above all, the studies of Michel Foucault (1963), Moisés (2012) and Kryszinski (2007).

Keywords:

Tales. Transgression. Lídia Jorge.

1. Introdução

A autora portuguesa, Lídia Jorge (1946), é, entre os autores de sua geração, uma das mais renomadas, como comprovam os inúmeros prêmios⁸ que lhe foram atribuídos ao longo da carreira. Ela nasceu em uma

⁸ Alguns dos prêmios mais importantes recebidos pela autora: o Prêmio Luso-Espanhol de Arte e Cultura (2014), o Prêmio Jean Monet de Literatura Europeia, Escritor Europeu do

região rural, do Algarve, e vivenciou a agricultura com a família na infância. Passou os primeiros anos da juventude entre Angola e Moçambique, onde trabalhou como docente em escolas secundárias, exatamente durante o último período da guerra colonial. Talvez essa experiência em espaços tão distintos da sociedade portuguesa tenha contribuído para sua desenvoltura em tantas temáticas e gêneros.

A atividade literária de Lídia Jorge inicia-se com a publicação do romance “O dia dos prodígios” (1980), o qual já inaugura uma nova fase na literatura portuguesa em razão da renovação da técnica romanesca. Seguiram-se “O Cais das Merendas” (1982) e “Notícia da Cidade Silvester” (1984). Em “A Costa dos Murmúrios” (1988), a autora reflete sobre a experiência vivenciada em África colonial, consolidando-se como expoente no panorama das letras portuguesas. Depois dos romances “A última dona” (1992) e “O jardim sem limites” (1995), seguiu-se “O vale da paixão” (1998).

Já consagrada no campo do romance, Lídia Jorge passou a publicar antologias de contos: “Marido e Outros Contos” (1997), “O Belo Adormecido” (2003), e “Praça de Londres” (2008), para além das edições separadas de “A Instrumentalina” (1992) e “O conto do nadador” (1992). Também passou pela dramaturgia com a peça “A Maçon” em 1997, e pela poesia, com a publicação de “O livro das tréguas” (2019). Em 2020 foi para as livrarias “Em todos os sentidos” (2020), última publicação da escritora em que se reúnem um conjunto de quarenta e uma crônicas que abordam a contemporaneidade. Como se pode observar, a autora transita em vários gêneros, comprovando-se sua qualidade literária também por esse prisma.

Nesta pesquisa, em especial, procura-se apontar na escrita de Lídia características literárias transgressoras a partir da análise dos contos “Branca de Neve” e “O Belo Adormecido”, nas versões publicadas em “Antologia de Contos” (2014). Alguns recursos transgressores utilizados na composição dessas narrativas, como: a subjetividade, a intertextualidade, o uso do lúdico, dentre outros, permitem que a literatura de Lídia Jorge transite entre o passado e o presente, recompondo o conto português moderno com produções que revigoram o fazer literário. Como fun-

Ano (2000), Albatroz, Prémio Internacional de Literatura da Fundação Günter Grass (2006), Grande Prémio da Associação Portuguesa de Escritores (2002), o Grande Prémio de Literatura dst (2019) e o Prémio FIL de Literatura em Línguas Românicas de Guadalajara (2020).

damentação teórica serão utilizados Foucault (1963); Santos (2021); Moisés (2012) e Krysinski (2007) e Bettelheim (2008).

2. A transgressão como marca da cultura contemporânea

Os estudos sobre a transgressão foram iniciados por pensadores renomados da modernidade, permitindo aos pesquisadores em geral compreender os rumos das produções artístico-literárias do mundo contemporâneo em face de suas características transgressivas.

Segundo Foucault, um dos autores que se debruça sobre essa temática, em *Ditos e escritos* (1963, p. 32), a “transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem”. De acordo com a citação de Foucault (1963), a transgressão é marcada pela indefinição, pela transitoriedade. Nesse sentido, ser provisória é sua marca, pois tão logo um objeto artístico em específico busque alguma forma de consolidar-se, logo seu aspecto há de ser superado. Assim, nem o limite, nem a transgressão são definitivos, ambos são efêmeros. Nenhum possui sentido em si mesmo, mas apenas em função de outro sentido que ainda está por vir. Por isso, nesse contexto, como disse Pessoa, “querer restabelecer a tradição é querer pôr uma escada em um muro que já caiu” (PESSOA *apud* SEGOLIN, 1992, p. 70).

Krysinski (2007) entende que o movimento é o fator decisivo da produção literária contemporânea. Daí o autor afirmar que, no âmago do literário, não há apenas uma, mas várias tensões, que se opõem e ao mesmo tempo se imbricam, e é nesse processo que a transgressão opera para efetuar a síntese criadora. A partir da visão do autor, é nessa dinâmica de instaurar o novo, que se desvelam as multifaces transgressivas da moderna literatura universal (Cf. KRYSINSKI, 2007). O autor ainda aponta que essas dinâmicas, no que se refere a produções contemporâneas, se apoiam em alguns recursos, a destacar, a subjetividade, a ironia, a fragmentação e a autorreflexividade (Cf. KRYSINSKI, 2007).

Krysinski (2007) ainda reitera que é nessas relações entre tradição e ruptura, conservação e mudança, manutenção da ordem vigente e subversão transgressora que a força transformadora da literatura se forja, pois a criação, nesse embate, sempre está em permanente conflito com seu contrário (para simplificar, tomo “transgressão” como termo aglutinador da variedade aí implicada), e isso funciona como uma espécie de *leitmotif*. “Nesse sentido, a literatura tem acompanhado, desde sempre, as

diferentes manifestações emanadas da veia transgressora do homem, cujo poder criativo o desestabiliza e o incomoda, fazendo surgir, dessa forma, o novo” (SANTOS, 2021, p. 162).

Para Moisés (2012, p. 23), a “transgressão acabou por se constituir, não só, mas também, em categoria estética, passando a designar a postura do artista ou escritor que, sentindo-se cerceado pela rigidez do sistema vigente, lute por livrar-se dele ou para torná-lo mais flexível”. Mas, a transgressão, segundo ele, não seria exclusiva de escritores modernos e pós-modernos:

Toda grande literatura, de todos os tempos, nunca fez outra coisa senão... inovar, romper com o passado, transgredir, caso contrário estaríamos recitando Homero até hoje. Transgredir tem sido necessário, desde sempre, e isto se aplica à minoria de escritores superdotados, anunciadores de algo efetivamente novo. Mas repetir e confirmar, para ampliar o território conquistado, tem sido igualmente necessário – embora isto só se aplique ao meritório e indispensável esforço da imensa maioria dos medianamente dotados, sem os quais o sistema desmorona e a própria transgressão deixa de ser uma necessidade. (MOISÉS, 2008, p. 5)

Nesse sentido, a transgressão ocorre em paralelo à desobediência, à irreverência, à contestação, à insubmissão, à rebeldia, à insubordinação, à subversão, à blasfêmia, à iconoclastia. O transgressor “não hesita diante do insulto e da blasfêmia, fazendo ao mesmo tempo o elogio premeditado do que a ‘boa’ sociedade considera vício, libertinagem ou perversão” (MOISÉS, 2008, p. 7).

3. Marcas da transgressão em “Branca de Neve” e “O Belo Adormecido”

“Branca de Neve” e “O Belo Adormecido” compõem a obra literária “Antologia de contos” (2014) que dispõe de outras sete narrativas. Sem a intenção de esgotar as possibilidades de pesquisa sem relação aos contos analisados, este artigo tem como recorte de pesquisa os aspectos transgressores evidenciados na narrativa a partir da intertextualidade com o gênero Conto de fadas, cuja subjetividade adjacente e ressignifica nas narrativas analisadas neste trabalho.

Os títulos dos contos de Lídia Jorge (2014), “Branca de Neve” e “O Belo Adormecido”, fazem menção a bem conhecidos contos de fadas, mais conhecidos na atualidade a partir de adaptações à escrita, boa parte delas executadas no século XVIII pelos irmãos Grimm e por outros autores, como Hans Christien Andersen. Esses contos milenares foram ade-

quadros à ordem burguesa do século XVIII, patriarcal e moralista, e direcionados ao universo da infância a fim de atenderem ao contexto conservador do período (Cf. BETTELHEIM, 2008). Todavia, esse enquadramento não descaracterizou por completo a força simbólica que esses textos carregam, cujos sentidos são passíveis de forte significação ainda na modernidade.

Nas primeiras versões de muitos contos de fadas que chegaram até os dias de hoje havia cenas de incesto, estupro, adultério, assassinatos e outras agressões sanguinolentas que eram consideradas instrutivas, tendo em vista que se tratava de sociedades que acreditavam no castigo físico como forma de estabelecer disciplina e obediência, mas que, hoje em dia, são totalmente inadequadas a um público infantil. Por isso, as versões mais recentes dessas obras diferem bastante das suas versões originais, apresentando a violência de forma muito mais velada ou simbólica. (COSTA, 2021, p. 43)

Segundo Bettelheim (2008, p. 39), “o gênero Conto de fadas ainda oferece imagens simbólicas fantásticas para a solução de problemas” e, nesse sentido, sua construção discursiva vai ao encontro das aspirações humanas em qualquer época e lugar. É o que ocorre às personagens de “Branca de Neve” e de “O Belo Adormecido” de Lídia Jorge, já que o entrelaçamento dos elementos da narrativa nessas histórias propicia a realização dos desejos das personagens em meio aos desafios da modernidade.

Dessa feita, as possibilidades de ressignificação em torno do gênero são amplas, mesmo em face aos desafios do presente. A autora, ao utilizar tais títulos nas narrativas, induz o leitor mais incauto à concepção do que será lido, uma vez que essas histórias repousam na memória coletiva, todavia, ao realizar a leitura, o sujeito depara-se com os clássicos Contos de fadas ressignificados a partir de recursos contemporâneos e transgressores, o que acaba por surpreendê-lo.

Para tal, a autora lança mão de características transgressoras da literatura moderna ao longo do conto, como a intertextualidade, criando um jogo literário que envereda por um enredo distinto daquele imaginado a partir do primeiro contato do leitor com o título das narrativas. Ao utilizar-se desse recurso, Lídia Jorge (2014) já impõe o discurso subversivo e transgressor desde o início de sua trama.

Ao inserir em seus contos a intertextualidade como recurso que movimenta o enredo, a autora interpõe o clássico e o moderno, o que, de acordo com Kryszynski (2007) caracteriza uma postura transgressora na arte, ou seja, a de retornar ao clássico a fim de superá-lo em algum pata-

mar, sem tampouco desconsiderar seu campo de significação e as possibilidades que dele advêm.

Os estudos sobre intertextualidade ganharam fôlego em 1930, quando Mikhail Bakhtin publica *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, e se dá início aos estudos sobre as relações entre os textos. Em suas pesquisas, o autor concebe a língua como um elemento que não pode, de forma alguma, ser desvinculado de seu caráter social e dialógico. Ele também escreve sobre o discurso alheio e o discurso autoral:

O discurso alheio é concebido pelo falante como um enunciado de outro sujeito, em princípio totalmente autônomo, finalizado do ponto de vista da construção e fora do contexto em questão. É justamente dessa existência independente que o discurso alheio é transferido para o contexto autoral, mantendo ao mesmo tempo o seu conteúdo objetivo e ao menos rudimentos da sua integridade linguística e da independência construtiva inicial. O enunciado autoral que incorporou outro enunciado em sua composição elabora as normas sintáticas, estilísticas e composicionais para a sua assimilação parcial, para sua inclusão na unidade sintática, composicional e estilística do enunciado autoral, mantendo ao mesmo tempo, nem que seja de um modo rudimentar, a independência inicial (sintática, composicional e estilística) do enunciado alheio, sem a qual a sua integralidade seria imperceptível. (BAKHTIN, 2018, p. 250)

Nesta citação, Bakhtin já começa a elucidar como ocorrem as relações entre os textos, sobretudo literários. Ele explica que a composição de um texto advém de outro, pelo menos em algum aspecto (sintático, composicional ou estilístico, por exemplo), e que, apesar disso, o “novo texto” ainda pode ser considerado autoral. Dessa forma, o estudioso propõe as primeiras reflexões que posteriormente darão origem ao conceito de intertextualidade. Segundo Julia Kristeva, em sua obra *Introdução à Semanálise*, de 1974:

[...] a palavra literária não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior. [...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de subjetividade, instala-se a intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 1974, p. 62-4)

Para a autora, os textos se relacionam como um verdadeiro mosaico de citações, um caleidoscópio, no qual enunciados se misturam a outros textos oriundos de diversos lugares e culturas. O intertexto pode ocorrer por meio de epígrafes, metáforas, referências, paródias, cópias etc. A tradição é retomada, enaltecida, reconsiderada e, por vezes, até recusada. Corroborando essa definição, o crítico literário Fábio Lucas (1999,

[s.p.] esclarece que “os textos todos, bons ou maus, são filhos de outros textos que no passado se escondem. Escrever, então, seria ressuscitar textos adormecidos, a faina criadora consistindo em dar forma atual ao que jaz no inconsciente”.

Assim, fica evidente que Lídia Jorge (2014), ao construir os contos “Branca de neve” e “O Belo Adormecido”, mergulha na estrutura formal e discursiva do texto clássico a fim de escrever um texto moderno. Quando Lídia Jorge (2014) faz o movimento de utilizar como pano de fundo os clássicos Contos de fadas e transformá-los em histórias com novas discussões, ela está realizando o fundamento básico da transgressão. A transgressão possui uma parte ligada ao novo e ao moderno. O novo transgride através dos gestos criadores e da desestabilização do ‘sempre o mesmo’. Ela pressupõe um avanço do persistente na ordem das normas estabelecidas (Cf. KRYSINSKI, 2007, p. 20).

Para melhor entendimento desse processo, comecemos a análise pelo conto “Branca de Neve”, que faz alusão direta à clássica história da princesa que se esconde na floresta sob os cuidados de sete anões, na tentativa de se salvar da inveja assassina de sua madrasta. Ressignificada por Lídia Jorge (2014), sua Branca de Neve chama-se Maria da Graça, já está com 35 anos, é gerente bancária e mora em Lisboa. Como é comum ao gênero, o início do conto apresenta a personagem em absoluta estabilidade. Maria da Graça encontra-se realizada no âmbito profissional, financeiro e emocional: ela se “enquadra” meticulosamente nas arestas do capitalismo financeiro, pois trabalha em um banco renomado, alienando todas as suas expectativas ao lucro dessa instituição sobre a qual ela ergue seu reino particular, como ela mesma esclarece:

Não, não há, sobretudo quando apenas se conta trinta e cinco anos de idade e já se ascendeu a uma carreira de gerente bancária carregada de compromissos. Sobretudo se a jovem, ao proceder ao último balanço do ano, verifica que não só alcançou os volumes de crédito previstos como ainda os ultrapassou (JORGE, 2014, p. 139)

Mas essa aparente harmonia será posta em xeque tão logo o enredo tome fôlego, pois ao ser confrontada com novas experiências, no caso um assalto sofrido em plena noite natalina, a personagem adentrará em um território conflituoso, que a levará a uma nova percepção acerca da realidade. Assim como Branca de Neve, Maria da Graça passará por desafios, que lhe valerão como experiências de crescimento. Isso, em algum grau, lhe confere a experiência de que necessita para alcançar o autoconhecimento (Cf. BETTELHEIN, 2008).

Assim, enquanto a Branca de Neve da história clássica supera todas as dificuldades impostas pela realidade – abandono, perseguição, envenenamento – para alcançar a maturidade, Lúcia Jorge (2014) também constrói sua personagem principal adaptando-a à modernidade e seus desafios. Em princípio, apresenta-a como um sujeito bem sucedido profissionalmente, dedicado ao seu trabalho e morador de uma grande cidade, mas uma primeira ordem aparente esconde alguém incapaz de impor significados mais plurais ao seu entorno, pois Maria da Graça parece não compreender a dinâmica do mundo fora do seu limitado contexto de trabalho. Os novos desafios, que incidem principalmente sob seu olhar acerca da realidade, permitem que ela questione os valores capitalistas, transgredindo o sistema no qual estava alienada.

Se na versão tradicional, Branca de Neve se embrenha na floresta desconhecida, na modernidade esse espaço é preenchido pelas avenidas de Lisboa, onde Maria da Graça aparentemente encontra-se tão solitária como a princesa levada pelo caçador, como se percebe no trecho: “E já eram quase nove horas da noite. Maria da Graça encerrou-se por completo dentro do longo casaco de caxemira e avançou avenida fora” (JORGE, 2014, p. 140).

O conflito começa a se desenhar quando a personagem passa a ser seguida nessa avenida por sete garotos, os quais surgem aos poucos e começam a segui-la pelo caminho na significativa noite de Natal: “Os miúdos não diziam nada. Só a seguiam, muito pouco enroupados, as mãos debaixo dos sovacos, os cotovelos rentes ao corpo. O da frente, a rir desabridamente (Cf. JORGE, 2014, p. 142). Esse movimento é seguido de um ato violento, pois Maria da Graça é assaltada e agredida por esses meninos: “Ao debruçar-se para o chão, a fim de alcançá-la e de se recompor, sucedeu que as crianças mínimas lhe puxaram pelo saco, atirando-a por terra.” (JORGE, 2014, p. 144).

Em alguns contos de fadas, o herói tem de procurar, viajar, e sofrer vários anos de existência solitária antes de estar preparado para encontrar, salvar e reunir-se a outra pessoa numa relação que dá significado permanente à sua vida (Cf. BETTELHEIN, 2008). Em “Branca de Neve”, na versão clássica, são os anos que a menina passa com os anões que representam o período de dificuldades, de elaboração dos problemas, seu período de crescimento (Cf. BETTELHEIN, 2008). No conto de Lúcia Jorge (2014), é a breve caminhada com as sete crianças e a experiência que advém desse fato que incidirá na percepção que a personagem carrega sobre si e sobre a realidade em torno.

Maria da Graça e sua autossuficiência aferida em “lucros” apontam para características narcisistas. O conto “Branca de Neve” também trabalha com os conflitos narcisistas, que são comuns àqueles que ainda não alcançaram um nível relativo de maturidade (Cf. BETTELHEIN, 2008). A superação desse sentimento é necessária, pois as consequências desse comportamento são funestas. O narcisismo de Branca de Neve quase a destrói quando ela cede duas vezes às seduções da rainha, que propõe torná-la mais bonita (Cf. BETTELHEIN, 2008). Seria razoável afirmar que Maria da Graça, segura sobre sua função como agente bancária e completamente autossuficiente como peça da engrenagem capitalista também carrega consigo características narcisistas. Essas marcas, no entanto, acabam por ser postas sob conflito quando a personagem mergulha naquela avenida e é agredida por aqueles meninos desconhecidos.

Na representação simbólica do conto de Lídia, as crianças desempenham a função dos anões na história original, pois, se no conto clássico estes são trabalhadores em minas de carvão, na narrativa de Jorge (2014) eles penetram, pela postura, pelo olhar, pelas atitudes, nas cavidades mais escuras de Maria da Graça, despertando-lhe novas percepções. Esse despertar é importante na vida da personagem, pois “os conflitos nos deixam insatisfeitos com nossa maneira atual de vida e por isso nos induzem a encontrar outras soluções; se não os tivéssemos, nunca correríamos os riscos que envolvem passar para uma forma de viver diferente e mais aprimorada” (BETTELHEIN, 2008, p. 146).

O encontro de Maria da Graça com os anões e a violência decorrente do assalto equivale aos transtornos causados pela madrasta a Branca de Neve. Mas é essa perturbação que dá forças à menina para o alcance da maturidade, e isso também ocorre a Maria da Graça.

Quando se vê agredida e roubada por aquelas crianças, como Branca de Neve, Maria da Graça sente-se expulsa de um paraíso original, no qual parecia estar segura até então e uma outra realidade se desnuda. O capital, a quem Maria da Graça serve cegamente, transforma o que deveria ser civilização em barbárie, e isso se exemplifica no fato de pequenas crianças se tornarem bandidos. A tragédia é dupla: os meninos carecem de compaixão pelo outro em decorrência da miséria, ao passo que Maria da Graça é incapaz de perceber os sujeitos e suas pluralidades (Cf. COSTA, 2021).

O episódio desemboca em uma crise de identidade representada pela perda de seus documentos, que também são espoliados durante o

roubo, o que desestabiliza toda sua organização metódica e lhe desperta uma fúria até então imperceptível em sua postura: “Seus filhos da puta, seus rapazelhos malvados! As minhas fotografias!” (JORGE, 2014, p. 144). Mas se a maturidade só pode decorrer de conflitos, esse episódio acaba conduzindo a personagem à conquista de um estado mais adiantado de maturidade e compreensão da realidade, principalmente quando uma das crianças devolve-lhe algumas das fotos e documentos roubados:

Mas um deles, esgueirando-se da luta, correu como uma flecha na direção de Maria da Graça, e dando uma volta no ar, atiroulhe a carteira esfrangalhada. Era o mais pequeno de todos, o mínimo dos mínimos, o dos dentes nascentes, e por um instante, só por um instante, o mínimo ficou parado diante dela, a olhá-la de frente, a olhá-la de lado, a cabeça agitada como um pássaro, pronto a fugir para outro lugar, ao menor sinal. (JORGE, 2014, p. 144)

As percepções subjetivas, que o momento acima descrito suscita em Maria da Graça, levam-na a uma consciência mais profunda sobre o mundo, levando-a à reflexão sobre o episódio. Essa reflexão geralmente leva o sujeito a abandonar uma percepção que até então era considerada a ideal: “ela se deixou impressionar pela verdadeira dimensão dos factos que só ela conhecia. Esses, tal como tinham decorrido, iria preservá-los, escondê-los das luzes do dia e da noite” (JORGE, 2014, p. 146). Essa experiência difícil e dolorosa de crescimento levará a personagem a emergir num plano melhor e mais elevado, construindo uma existência mais rica, como ocorre à Branca de Neve original quando esta desperta de seu sono.

O conto “O Belo Adormecido” também irá tratar de temas modernos, buscando na intertextualidade com o clássico uma base para a reflexão dessas temáticas. O enredo da história se constitui a partir de uma atriz madura, Berta Helena, que decide passar alguns dias em uma pouxada “vazia” para decorar as falas da próxima personagem que ela interpretaria, “Orlando”, de Virgínia Woolf. Lá ela conhece um rapaz muito jovem que a visita em sua choupana a fim de iniciar sua sexualidade com a mulher mais experiente (Cf. JORGE, 2014).

A personagem Orlando, que seria representada por Berta, é uma das figuras mais controversas da literatura moderna. Um dos motivos deve-se ao fato de trabalhar com paradoxos relacionados aos limites de gênero. Isso ocorre também com a história de Lídia Jorge cujas personagens, assim como Orlando, anseiam “ser”, o que paradigmaticamente surge na expressão que parodia Hamlet de Shakespeare: “Ser e ainda não

ser, é a sua questão” (JORGE, 2014, p. 35), afirmada por Berta Helena logo de início.

Nesse sentido, o enredo do conto se desenrola em torno de vários anseios ontológicos: desejo de ser adulto, desejo de pertencer a outra etapa da vida humana, de ser outro, de pertencer a um grupo, de definir a identidade sexual (Cf. AYRES, 2013). No entanto, esse desejo encontra entraves, desde a oposição do outro até a própria imaturidade da personagem Francisco, o adolescente que pretende se tornar amante de Berta. Mas é também sobre o desejo mais prático e imediato da narradora, desejo de ser uma grande atriz à altura do papel de Orlando e, mais profundo e existencial, de ser uma grande atriz na vida (Cf. AYRES, 2013). Todos esses anseios são envoltos na narrativa e enunciados a partir do ponto de vista de Berta, que muda as perspectivas temporais, quebrando a linearidade da narrativa, o que em si é também transgressivo.

A esse processo de descoberta de Berta junta-se o adolescente Francisco, que a visita na choupanana qual ela se prepara para a personagem Orlando, e com quem desenvolve uma relação de desejo, marcada por avanços e recuos. Ele busca consolidar sua sexualidade com a experiente atriz, o que marcaria sua passagem para a vida adulta. Esse movimento de busca pela maturidade é representado em vários contos de fadas, sendo essa a principal temática do gênero.

O alcance da maturidade de algumas personagens é antecedido por períodos de passividade e letargia totais em alguns contos de fadas, alternando com uma atividade frenética e até comportamentos perigosos para que o sujeito “prove-se a si próprio” ou descarregue tensões internas (Cf. BETTELHEIN, 2008). Nesse sentido, enquanto muitos contos frisam os grandes feitos que um herói deve executar antes de saber sobre si, “A Bela Adormecida”, que é o conto que se intertextualiza com o de Lídia Jorge, enfatiza a concentração demorada e tranquila que também é necessária para isso. E essa movimentação lenta, porém transformadora, é captada na construção de “O Belo Adormecido”, de Lídia Jorge.

Como Berta Helena relata de início, para que oportunidades de crescimento tenham êxito, são igualmente necessários períodos ativos e passivos (JORGE, 2014), por isso ela se “esconde” do mundo naquela região, onde pretende hibernar para renascer nos palcos. Todavia esse despertar envolve desafios. Diversos contos abordam essa passagem geralmente conflituosa da busca pelo autoconhecimento: a adolescente que abandona a segurança da infância, como em “Branca de Neve”; ou o me-

nino que aprende a enfrentar suas tendências e ansiedades violentas, como em “João e o Pé de Feijão”. Nesse processo a personagem perde a ingenuidade prévia de quando era “simplório, considerado parvo e lento, ou apenas filho de alguém” (BETTELHEIN, 2008, p. 202).

“A Bela Adormecida”, entretanto, opta por explorar a transformação que ocorre após um período longo de calma, de contemplação, de concentração sobre o eu, que pode levar, e seguidamente leva, às maiores realizações (Cf. BETTELHEIN, 2008). Nesse sentido, quando Jorge (2014) retrata uma “mulher ensimesmada na luta pela redescoberta, e o menino lidando agressivamente com o mundo externo, os dois simbolizam os dois modos com que temos de lidar para conseguir a egoicidade: aprendendo a entender e dominar o interior tanto como o mundo externo” (AYRES, 2013, p. 69). À vista disso, os heróis masculinos e femininos são “projeções em duas figuras diferentes de dois aspectos separados (artificialmente) do mesmo processo pelo qual todos têm de passar ao crescer” (AYRES, 2013, p. 72), e isso, por si só, já é uma referência à temática de Orlando de Woolf.

A fuga narcisista é uma reação tentadora para as tensões humanas, mas, segundo adverte a história da *Bela Adormecida*, conduz a uma existência perigosa, semelhante à morte, se a abraçamos como um escape para as incertezas da vida. “O mundo inteiro fica morto para a pessoa: eis o significado simbólico e admonitório do sono mortífero em que caem tudo e todos que circundam *Bela Adormecida*” (BETTELHEIN, 2008, p. 198).

O mundo só oferece possibilidades para aqueles que, para ele, despertam. Apenas o relacionamento com os outros nos “acorda” do perigo de deixar nossa vida adormecida e esse é um discurso que ecoa da narrativa de Jorge (2014). O beijo do príncipe rompe a praga do narcisismo e desperta a feminilidade que até então não se desenvolvera. Só se a donzela se transformasse em mulher a vida poderia prosseguir seu curso. O encontro harmonioso do príncipe e da princesa, o despertar de um para o outro, é um símbolo do que implica a maturidade: não só a harmonia dentro de nós, mas com o outro. A vinda do príncipe no tempo certo pode ser interpretada como o evento que produz o despertar da sexualidade ou o nascimento de um ego mais aprimorado (Cf. BETTELHEIN, 2008).

Na origem da história, antes que esta fosse adaptada, *Bela Adormecida* dá à luz um filho ainda dormindo, o qual começa a se alimentar do seio da mãe, que é quando ela finalmente desperta da maldição impos-

ta pela fada. É porque a mulher o amamenta, que o filho pode sobreviver; mas é porque ele se nutre dela que a mulher ressurge para a vida – um renascimento que, como sempre nos contos de fadas, simboliza a aquisição de um estado mental mais elevado (Cf. BETTELHEIN, 2008). Esse simbolismo, segundo Bettelhein (2008), se perdeu nas formas posteriores da história, que terminam quando “Bela Adormecida”, e com ela todo o seu mundo, despertam para uma nova vida após um beijo do príncipe.

No conto de Jorge (2014), Berta parece despertar o homem no adolescente Francisco, apesar da relação sexual entre ambos não se consolidar, e ele lhe acrescenta uma nova dimensão de vida nesse processo de avanços e recuos, mas a experiência narrada pela atriz leva o leitor a duvidar do que ela afirma sobre si: “tocaste com os teus vinte dedos todas as teclas da tua vida, agora é só repetir os acordes” (JORGE, 2014, p. 52). Todavia, o despreparo de Francisco, o qual não consegue conduzir o jogo da sedução, ultrapassando o limite linguístico desse jogo “gosto de vulvas e de mamas – rematou” (JORGE, 2004, p. 59), leva Berta a afastá-lo de sua presença, negando-lhe a confirmação de sua masculinidade no contato sexual.

O falecimento de Francisco em situação relativamente obscura (suicídio ou acidente no mar) remete novamente ao tema do adormecido, segundo Berta “eram assim as crianças, que sempre aparecem e desaparecem, levadas por um frenesi que é apenas um ensaio para alguma coisa mais” (JORGE, 2014, p. 35), referindo-se ao frenesi da adolescência, um período de “comportamento perigoso para darmos provas” ou para descarga de tensões interiores” (BETTELHEIM, 2008, p. 285).

Por fim, a peça Orlando não se confirma, mas Berta se realiza em um dos âmbitos mais importantes: como atriz na vida. Ela relata a um homem, enviado pela mãe de Francisco, que o jovem tivera com ela a experiência do amor antes do falecimento, o que apaziguaria o sofrimento materno. “Afinal, era por essa prova que o homem tinha viajado. Afinal. Tudo lógico, tudo respeitável. Menti-lhe, disse que sim, assegurei-lhe que o rapaz tinha sido feliz muito. Disse-lhe, e tinha consciência de que ao dizer era credível.” (JORGE, 2014, p. 76).

A partir das análises que foram feitas em relação aos dois contos, fica evidente que, para a utilização da intertextualidade, Lídia Jorge (2014) contou com uma invariável transgressora, a subjetividade. De acordo com Krysinski (2007), essa invariável transgressora apresenta-se, nos textos modernos e contemporâneos, com um papel dominante, que

coloca o indivíduo no cerne da discussão, da narrativa e no enredo da obra. Ele, o indivíduo, “torna-se observador, juiz, escrivão, avaliador do mundo. Ele é, então, quase operador, narrador, autonarrador e protagonista da narrativa e do discurso” (KRISINSKI, 2007, p. 24). Assim, ao escrever sobre um assunto ou personagem, o autor do texto acaba deixando suas próprias marcas, suas expectativas e suas próprias opiniões.

De acordo com Kerbrat-Orecchioni (2006), o texto literário subjetivo carrega marcas desta invariável, sobretudo, através do uso de adjetivos. Assim, no conto “Branca de Neve”, quando Lídia Jorge (2014, p. 139, grifo nosso) escreve: “Mas não fazia mal, ela ali estava, **embrulhada, cansada, satisfeita**, a ultimar a sua tarefa”, referindo-se a Maria da Graça, protagonista da narrativa, os adjetivos destacados, de certa forma, reproduzem a opinião da escritora em relação à personagem, pois se infere características dela que justificam, de certa maneira, o fato de ela estar a trabalhar até muito tarde na noite que seria véspera de Natal.

No conto “O Belo Adormecido”, essa marca linguística da subjetividade se repete em inúmeras passagens, a exemplo da citação abaixo, em que Berta Helena se autoapresenta ao leitor:

Quando me atenderam, tive de me sentar na beira da cama para não cair, cheia de ódio e de raiva. Sobre o alvoroço desse dia, não terei problemas em dizer que Berta Helena é uma mulher de **amores** e de **ódios**, de **penas** e de **raivas**, sentimentos extremos, cinza e brasas misturadas, e que ela mesma sou eu. (JORGE, 2014, p. 58) (grifo nosso)

Observa-se, na citação, que, através do jogo linguístico ora realizado pela narradora, ora realizado pela personagem, Lídia Jorge (2014) define Berta Helena a partir de características ambíguas, como uma mulher de amores e de ódios, de raivas e de sentimentos que se misturam e, ao mesmo tempo, expõe a maneira pela qual a escritora projeta a personagem narradora tanto para o seu leitor quanto para ela própria. Nesse jogo linguístico, é possível vislumbrar características da invariável da subjetividade, que é tão presente no conto.

4. Considerações finais

A escritora portuguesa Lídia Jorge, reconhecida pelo público e pela crítica, especialmente pela mestria no romance, se mostra como um expoente literário também com os contos. Utilizando uma linguagem repleta de jogos linguísticos, vozes textuais e discursos polifônicos, a escri-

tora se firma como uma referência para a literatura moderna e contemporânea.

Dentre diversas questões que poderiam ser abordadas a partir da obra de Lídia Jorge (2014), o recorte realizado por este artigo se deu a partir da análise dos contos “Branca de Neve” e “O Belo Adormecido”, levando-se em consideração elementos presentes nas narrativas que evidenciassem a escrita transgressora de Lídia Jorge (2014), como uma voz denunciadora e subversiva relacionada a assuntos que muitas vezes são triviais ao cotidiano de qualquer pessoa, mas que, nos contos, adquirem um sentido transgressor.

Retratou-se, num primeiro momento, a transgressão como uma característica fundamental da literatura moderna e contemporânea. Prosseguimos evidenciando a importância da intertextualidade. Por fim, analisamos aspectos da subjetividade que se faz presente tanto na “Branca de Neve” como no “O Belo Adormecido”.

Assim, a pesquisa realizada demonstra que Lídia Jorge (2014), ao transitar entre o clássico literário, fazendo uso dos contos de fadas, e a literatura moderna, consegue produzir uma escrita que explora aspectos transgressores, e que tem como eixo central a subjetividade, visto que a abordagem moderna ganhou volume e consistência ao caracterizar as personagens da trama sob a perspectiva fabulosa, sem perder a essência contemporânea, proposta pela autora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYRES, Tiago. Ser e ainda não ser: oscilação e iniciação em O belo adormecido antecedido de a arte do conto de Lídia Jorge – considerações. In: MEDEIROS, A. (Org.). *Travessias pela literatura portuguesa: estudos críticos de Saramago a Vieira*. Campina Grande: EDUEPB, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 2. ed. Trad. de Sheilla Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2018.

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

COSTA, V. P.; WANKLER, C. M. Branca de Neve, de Lídia Jorge: sobre mulheres e princesas. *Abril – NEPA / UFF*, v. 13, n. 26, p. 43-53, 24 abr. 2021.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. Trad. de Inês Autran Dou- rado Barbosa. In: _____. *Ditos e Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense- Universitária, 2001. p. 28-46

JORGE, Lídia. *Antologia de Contos*. Portugal: Leya, 2014

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation: de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974

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

LUCAS, Fábio. Guimarães Rosa evoca em sua ficção traços da obra de Euclides da Cunha: O inumerável coração das margens. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 fev. 1999. Disponível em: <https://www.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs14029908.htm>. Acesso em: 25 out. 2021.

MOISES, Carlos Felipe. *Tradição e ruptura: O pacto da transgressão na literatura moderna*. Vila Velha-ES: Opção, 2012. p. 11-14; 17-32

SEGOLIN, Fernando. *Fernando Pessoa*. Poesia, transgressão, utopia. São Paulo: EDUC, 1992.