Ser e ainda não ser

oscilação e iniciação em *O belo adormecido* antecedido de a arte do conto de Lídia Jorge -
considerações

Tiago Aires

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

AIRES, T. 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* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2013, pp. 65-85. ISBN 9788578792794. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

***Ser e ainda não ser:
oscilação e iniciação em O belo
adormecido antecedido de a arte do
conto de Lídia Jorge - considerações***

Tiago Aires¹

Lídia Jorge é uma das mais profícuas prosadoras da actualidade, com um notável reconhecimento por parte da crítica nacional e internacional, como o comprovam os vários prémios já recebidos, e a aceitação por parte do público, como se vê pelas sucessivas edições das suas obras. Mais conhecida pelos seus romances, a autora tem também publicados alguns contos em revistas e antologias diversas, alguns deles incluídos nos quatro volumes já disponíveis: *A Instrumentalina* (1992), *Marido* (1997, que inclui o conto do volume anterior), *O Belo Adormecido* (2004) e *Rua de Londres* (2008).

1 Mantém-se a ortografia portuguesa, respeitando a escrita do autor. Nota da organizadora.

Um desses contos que não foi recolhido ainda em livro próprio é *Cálice de porto*, publicado em *Porto. Ficção*, ao lado de contos de nomes como Agustina Bessa-Luís, Luísa Costa Gomes e Maria Velho da Costa. Neste conto, um narrador atento ao que se vai passando num jantar de alta sociedade em homenagem a um poeta, tece, por vezes, considerações sobre a arte de escrever, de que se destaca a importância do início de um texto: “Qualquer poeta sabe que se deve começar pelo espaço [...] com um poeta deve-se começar por aí, por elogiar o espaço” (JORGE, 2001, p.62). Lídia Jorge, enquanto contista, não o faz sempre, mas uma das características a destacar nos seus textos é a força insólita com que começam, quebrando o silêncio do leitor com um arranque que impulsiona para a leitura do conto. Como exemplos, vejam-se os seguintes *incipits*, todos eles surpreendentes e cativantes pelo que de suspeito parecem encerrar, pelo estranho e diferente – com recurso a uma oração católica em Latim (a), pelo carácter aforístico (b), pelo tom fantástico de algo fora do normal (c), pela implicação autoral e receptiva do texto (d), pelas relações temporais inusitadas que, muitas vezes, abrem a narrativa *in media res* (e):

a) *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 o teu doce bafo. Ampara a vela, acende o fósforo, concentra o ar, protege da aragem e chama da vela até ele vir. (JORGE, 1997 p.12).

b) A *Instrumentalina*: Nunca se sabe o que uma viagem pode trazer ao íntimo

do coração. Como se o tempo de repente dum outro modo fluísse, ou mesmo a qualidade da sua hora mudasse, e uma coisa perdida aparecesse, uma dúvida se quebra, um amor acaba, e outro que nunca se tinha imaginado, de repente, nasce. (JORGE, 1997, p.77).

c) *Miss Beijo*: Sou testemunha de que a meio de Agosto um vento sudeste rasgou os toldos, virou as gaivotas amarradas por correntes à entrada das praias, e as sombrinhas desprenderam-se da areia, voaram e foram bater dentro do mar. (JORGE, 2004, p.153).

d) *Leão Velho*: Este é um conto para ser lido numa tarde de Verão, quando as sombras ainda mal gatinham pelo pavimento do pátio, e o coração se desprende do interior da carne, dirige-se para além do horizonte, e ao regressar, o coração, ele mesmo, volta em seu estado puro e selvagem trazendo consigo a síntese de todas as coisas. (JORGE, 2004, p.177).

e) *Praça de Londres*: Tudo isto aconteceu agora. Caminhava eu ao longo do passeio, vinda do escritório do advogado. Pendurados dos meus braços trazia dois sacos repletos de *dossiers* com as provas da minha inocência. (JORGE, 2008, p.9).

Em todos estes inícios, entre outros, ficam sempre pontas soltas, pequenos vislumbres do que se poderá ler nas páginas seguintes, de acordo também com as inferências que se poderão obter dos títulos, no geral sucintos e simples, com destaque para a sugestão que os títulos de *O Belo Adormecido* poderão suscitar, como em *As Três Mulheres*

Sagradas, de ressonâncias míticas, *Para Além das Estradas*, que sugere um espaço mais selvagem e algo de invulgar, *Miss Beijo*, que se revela um conto extraordinário que o título poderia não evidenciar de imediato, ou mesmo o do conto com título epónimo à colectânea, numa nítida intertextualidade com o conto popular, tal como surge em *Branca de Neve*, conto do livro *Praça de Londres*. Estes mecanismos de sedução e atracção sobre os contos não deixam de ser continuados no desenvolvimento das narrativas, com tiradas aforísticas, construções repetitivas intensificadoras, referências mais ou menos explícitas a outras obras e autores, literários ou de outras manifestações artísticas, com o recurso a fina ironia, com um certo pendor para o mistério do que não é evidentemente claro e que depois poderia parecer óbvio, com o desenlace anunciado, e com uma narração resultante quase sempre de narradores autodiegéticos, que exploram a matéria narrada na sua óptica pessoal.

O primeiro conjunto de contos, que mereceu, entretanto, uma edição de bolso em que se optou pelo título *A Instrumentalina e Outros Contos*, inclui sete textos, marcados *grosso modo* por uma ideia muito forte de retrato dos protagonistas: em *Marido*, uma mulher submete-se à arbitrariedade de um marido violento; um professor procura provar a existência de Deus através da observação do voo dos pássaros em *A prova dos Pássaros*; um cabeleireiro com um poder quase mortal sobre as suas clientes vive dominado pela obsessão da beleza, num jogo com a figura histórico-mitológica Antínoo e o nome da personagem, que dá o título do conto *António*; um conjunto de jovens desafiadores e heróicos surge em *Espuma da Tarde*; uma sobrinha recorda o seu amor por um tio na infância no conto

A Instrumentalina; uma *Testemunha* narra uma cena de perversão infantil; e um nadador-salvador já fora de funções recorda tempos em que cinco mulheres se enamoram dele em *O Conto do Nadador*. A unir estes contos, estão a importância da memória enquanto matéria narrável e narrada, o bem, o belo, os afectos e o desejo – temas/motivos que se repetirão, de forma mais ou menos consistente, nos volumes seguintes.

O segundo volume, com o sugestivo título *O Belo Adormecido*, inclui seis contos unidos pela temática do desejo – de ser, de justiça, de amor, de resgatar a velha glória – muitas vezes em oposição com os valores dominantes, pelas artes, por um pressentimento de incomunicabilidade entre as personagens, que parecem ter sempre dificuldade em fazer entender-se e, consequentemente, a entender os outros, e pelo tempo de férias e de descanso em que quase todas as histórias parecem ocorrer.

O primeiro, que dá título ao volume, é contado pela voz de uma actriz de teatro, Berta Helena, envolvida numa história de contornos estranhos em que parece jogar-se a necessidade de afirmação identitária sexual de um jovem chamado Francisco; em *As Três Mulheres Sagradas*, surge o desconcerto da prática do aborto e das instituições de solidariedade que tentam ajudar futuras e jovens mães; em *Assobio na Noite*, dá-se um encontro casual, inesperado e incompleto entre uma mulher e um seu antigo professor, estudioso de Caravaggio, por quem alimentou um amor para além das convenções da sociedade; no conto seguinte, uma jovem, que chega a ser *Miss Beijo*, testemunha a inocência do irmão num caso criminoso, que actuou devido à

injustiça de que for alvo e, pelo verbo, sobretudo pela repetição ostensiva da afirmação “sou testemunha”, procura provocar a credulidade nas suas palavras a fim de evitar/remediar a injustiça, num conto em que a reflexão crítica sobre a transformação do Algarve volta a estar presente, tema comum a vários romances da autora; em *Leão Velho*, encena-se um retomar do passado em África com uma caça a um leão velho dispensado por um Jardim Zoológico e em *Para Além das Estradas*, três crianças perdem-se em florestas de lobos enquanto os adultos se comprazem em conversas entre si, sem conseguirem quebrar a barreira de incompreensão geracional.

Praça de Londres (cinco contos situados) inicia-se com o conto epónimo, que parece remeter parcialmente para o conto *O Homem*, dos *Contos Exemplares* de Sophia de Mello Breyner Andresen, uma vez que uma mulher observa na rua um homem com uma criança e fica atraída pela relação afectuosa que existe entre ambos; já em *Rue de Rhône*, outras duas mulheres futilmente decidem comprar uma carteira de pele de crocodilo; em *Branca de Neve*, uma outra mulher é assaltada por um grupo de jovens na noite de Natal, embora um desses jovens regresse para lhe devolver uma série de fotografias, mostrando-lhe a ténue linha entre a inocência e a ingenuidade e a necessidade da delinquência; *Viagem a Dois* é conto que se segue, sendo uma intrincada história de relatos de amores, desilusões e abordando a importância da leitura; por fim, *Perfume*, o único inédito do livro, é dedicado ao realizador turco Yilmaz Günev, autor do filme *Yol*, funcionando como uma espécie de réplica a história amorosa desse filme. A unir estes livros, estão os espaços delimitados e quase sempre

reconhecíveis, marcados por uma forte impressão de quotidiano e até banalidade, onde surge a interrogação sobre a inocência e crueldade humanas.

O repertório contista de Lília Jorge, nos seus temas e motivos, mais ou menos sociais, caracteriza-se, ainda, pela observação de certos preceitos do género: reduzida extensão (excepto, talvez, em alguns contos de *O Belo Adormecido*), um número de personagens limitado, condensação dos tempos e dos espaços em que ocorrem as acções e *incipits* e epílogos inesperados e impressionantes.

Ler estes contos é contactar com uma visão do ser humano que busca percebê-lo nas suas relações com os outros, consigo próprios, nunca negando a multiplicidade que nos forma, nos distingue e nos molda. A esta visão sumária aqui apresentada sobre os contos da autora segue-se uma visão mais aprofundada sobre o conto *O Belo Adormecido*.

E entre ficar à espera e procurar
eu me escapava em busca de outro corpo,
talvez perdendo quem viria e não
encontrando sequer às vezes nada.

Jorge de Sena, *MUITAS VEZES ÀS VEZES*,
Visão Perpétua (1982, p.144)

O livro *O Belo Adormecido* de Lília Jorge pode ser caracterizado, segundo a autora, como “Seis contos sobre o desejo”², sendo este, aliás, um dos traços partilhados por

2 Tal como é referido quer na contracapa quer na orelha esquerda do livro.

todos os contos. E seguindo esta pista de leitura, o conto *O Belo Adormecido*, que abre e intitula o livro, poderá ser caracterizado como um conto sobre o desejo de ser, o que paradigmaticamente surge na expressão que parodia *Hamlet* de Shakespeare: “Ser e ainda não ser, é a sua questão” (JORGE, 2004, p.35), afirmada por Berta Helena sobre as crianças, aqui representadas por Francisco. Desejo traduzido em: desejo de ser adulto, desejo de pertencer a outra etapa da vida humana, de ser outro, de pertencer a um grupo, de definir a sua identidade sexual. No entanto, esse desejo encontra entraves, desde a oposição do outro até a própria imaturidade. Mas é também sobre o desejo mais prático e imediato de Berta Helena, desejo de ser uma grande actriz à altura do papel de *Orlando* e, mais profundo e existencial, de ser uma grande actriz na vida.

Oscilações e oposições: memória discursiva

O conto é estruturado numa série de oscilações e oposições. Uma personagem feminina vai-nos dando as informações sobre os acontecimentos, disseminadas ao longo do texto, através de um discurso de primeira pessoa. Berta Helena, actriz, de quarenta anos, recorda, no momento de enunciação, dois tempos passados: os acontecimentos na praia e seus antecedentes; e a entrevista com o homem no Hotel Ritz e seus momentos imediatamente anteriores, executando um movimento de vaivém entre esses dois tempos em diversas ocasiões, predominando as memórias da praia,

interrompidas por vezes pelas memórias da entrevista, que começam e terminam o conto³.

Com o seu rememorar, são reconstruídos os acontecimentos na sua perspectiva, limitada aos seus conhecimentos vivenciados e observados, além das reflexões que vai fazendo, embora com algumas dúvidas: daí que, muitas vezes, o discurso da narradora surja com um tom dubitativo e reflexivo, pois não é detentora de toda a verdade dos factos e suas motivações e consequências, tal como não o é o homem, que por isso marca a entrevista no hotel, a fim de tentar esclarecer os acontecimentos na sua perspectiva com as informações de outrem, embora essa construção não seja conhecida por Berta Helena e, por consequência, pelo leitor, que só tem acesso às informações da actriz, e que, por isso mesmo, poderá de diversas maneiras interpretar indícios e sentidos sugeridos no texto pela unilateralidade de um discurso consciente das duas limitações.

No *incipit*, a actriz recorda a curta estada no Hotel Ritz, resultante do pedido do homem que se encontra adormecido (mas que não é ainda o belo adormecido indiciado pelo título, até porque inicialmente ela só o observa de costas, embora recorde a sua face do momento em que se enfrentaram). Entre estas duas personagens, estabelece-se um eixo do saber ou da comunicação: ele pretende dela algo relacionado com a estadia na praia, embora ela tenha dúvidas sobre a funcionalidade: “Para que serviria o meu

3 Ao longo do conto, as referências ao encontro no hotel e expectativas e dúvidas de Berta Helena sobre as intenções do homem intercalam-se com a memória dos acontecimentos da praia nas páginas: 17, 22, 25, 26, 30-31, 33, 39, 43, 57, além do início, p.11-14 e do desfecho, p.73-77.

testemunho?” (JORGE, 2004, p.14). Surgem então no discurso os motivos da viagem para a praia: recuperar a forma física e preparar-se para um grande desafio na sua carreira: representar *Orlando*, a partir do romance homónimo de Virgínia Woolf, o papel mais exigente da sua carreira e “uma oportunidade rara” (JORGE, 2004, p.15).

Para pôr o seu plano em prática decide partir de férias para um local isolado que, na publicidade que consulta, parece ser um pequeno paraíso. No entanto, para seu desagrado, o seu plano inicial começa a ser frustrado. Por um lado, o pequeno éden era menos éden do que esperado e, pelo outro, a sua solidão vai ser quebrada dias depois pela chegada dos quatro carros e seus ocupantes do sexo masculino, o que a leva a reflectir-se, perante as suas reacções: de oposição e combate (JORGE, 2004, p.20) e de alguma indiferença e aceitação (JORGE, 2004, p.24): “Berta Helena é uma mulher de amores e de ódios, de penas e de raivas, sentimentos extremos, cinza e brasas misturadas” (JORGE, 2004, p.20), o que remete para um carácter composto de contradições ou de pelos menos de movimentos oscilatórios.

A partir deste momento, o seu comportamento, dedicado exclusivamente ao exercício, ao contacto com a natureza e ao trabalho de decorar o seu papel, vai ser alterado para um movimento de oscilação entre a revolta e a conformação:

O processo de crispação contra as presenças abstractas que havia acalentado durante o dia anterior, de súbito começava a desfazer-se, a aversão a desenrolar o seu fio, a alma a ficar sentada. [...]

Eles não estavam interessados em mim, eu não estava interessada neles, enquanto eles ali estivessem e eu ali estivesse, haveria um pacto estabelecido entre nós. (JORGE, 2004, p.24).

Embora também se estabeleça um confronto entre a indiferença e o interesse, pois Berta Helena tenta passar despercebida aos homens enquanto não se sentir incomodada com a sua presença, mas por várias vezes admite a sua atenção observadora pela colónia estranha de homens que a interessam, desenvolvendo quase uma atitude de *voyeur*: “Mas por vezes eu olhava. Isso eu teria de dizer” (JORGE, 2004, p.25), embora não confessada: “Olhava, não como espia, mas como alguém que não pode deixar de reparar no que se passa à sua frente, de forma inevitável. Os meus olhos ficavam lá presos” (JORGE, 2004, p. 25).

Corpos em confronto: contemplação da beleza

A partir desta situação de copresença, meio indiferente meio interessada, vão dar-se alguns encontros, colectivos e individuais, que culminam no encontro no hotel, quebrando assim o acordo que Berta Helena pensara estar estabelecido entre ela e o grupo. Os encontros mais importantes são, no entanto, os que acontecem com o adolescente, que a espia e se intromete fisicamente no espaço dela, desestabilizando o seu projecto de trabalho e confrontando-a com a necessidade de estar com ela, estabelecendo entre os dois um eixo do querer ou do desejo. Este jogo, que se vai desenrolar

entre uma mulher experiente que muito aprendeu com o teatro e um jovem desejoso de fazer a sua iniciação sexual e social como homem adulto perante o grupo de homens, não vai ter o desfecho desejado, porque ele é ainda demasiado jovem e despreparado e não sabe jogar, embora Berta Helena não se aperceba desse desconhecimento das regras.

E de encontro para encontro, vai-se adensando a proximidade física entre ambos, mas de formas muito diversas, até que se inicia um movimento de afastamento provocado pela actriz. Se no primeiro encontro não há troca de palavras, apenas um sorriso dela e a fuga dele obediente à voz que o chama (JORGE, 2004, p.33), no segundo, há uma observação presente e atenta (repare-se na importância dos lexemas «olhar» e «ver» então usados, JORGE, 2004, p.36-7) sobre uma Berta Helena que continua a fazer ginástica, mas que se sente pela primeira vez incomodada com a colónia dos homens, apesar de ela própria também observar o “rosto duro” (JORGE, 2004, p.37) e de reflectir sobre o acontecimento, considerando-se, aos olhos do jovem, como um “desejo de distração” ou “uma espécie de conforto” (JORGE, 2004, p.39) e, portanto, recusando esse papel: “Não me cabia a mim, porém, alimentar aquela alma por distrair ou treinar” (JORGE, 2004, p.38), o que já evidencia a sua posição em relação ao rapaz.

No encontro seguinte o próprio rapaz é visto como “uma contrariedade porque era uma intromissão” (JORGE, 2004, p.42), pela sua entrada no *bangaló* de Berta Helena e sua obsessiva vontade de ver, observar – mais do que espiar: “Só quero ver-te, não te quero fazer mais nada” (JORGE, 2004, p. 43). Berta Helena tem um comportamento

reflectido porque não quer humilhar o jovem, até porque este está ainda “a braços com a definição dos limites do seu mundo” (JORGE, 2004, p.46). Note-se a diferença: Berta Helena por vezes olhava, mas não era observada durante esse acto (espiar), enquanto Francisco observa e é visto.

No quarto encontro é visível a despreparação acima referida: quando Francisco pede à actriz para a ver dormir e ela age com a sua sabedoria de vida, lê, decora, ensaia, enquanto ele a segue com o olhar: “Essa nesga de luz andava dum lado a outro, fazia pêndulo, seguia os meus movimentos, cá e lá” (JORGE, 2004, p.50) e com o movimento oscilante dela é ele quem acaba por adormecer, o que lhe permite a contemplação da sua beleza juvenil. Berta Helena soma a outros elementos já recolhidos sobre a beleza de Francisco a contemplação da sua testa e do seu cabelo, para considerar que “era um rosto belo, era um belo rosto desarmado” (JORGE, 2004, p.53), que acaba por contrastar com a sua experiência de mulher que considera consigo própria: “tocaste com os teus vinte dedos todas as teclas da tua vida, agora é só repetir os acordes” (JORGE, 2004, p.52).

A actriz pensa na importância que este jogo poderá ter para o jovem que “se iniciava na arte do atrevimento e cujo primeiro ensaio poderia ser definitivo para o resto da sua vida” (JORGE, 2004, p.51). Mas as suas certezas não são muitas: depois de ter recusado que ele passasse a noite no seu *bangaló*, o seu estado traduz-se em inquietude e em vontade de que ele volte, tendo até atitudes típicas de quem acabou um relacionamento amoroso: “Berta Helena, acabou-se, vai em frente. Adiante, amiga...” (JORGE, 2004, p.56).

Continuando o seu movimento pendular entre o seu *bangaló* e o de Berta Helena, o jovem vai progressivamente aumentando de exigências ou ganhando em ousadia. No quinto encontro, com a ajuda da bebida e tentando parecer mais velho, Francisco usa uma linguagem explícita e algo violenta e deseja a intimidade física. Berta Helena fecha o seu *bangaló* à presença do outro definitivamente. Este ainda tentará por duas vezes falar com ela, mas em vão. Berta Helena opta por ensinar Francisco: “Preferia que soubesse que algumas portas não se lhe franqueariam no futuro” (JORGE, 2004, p.67), embora surja um breve momento de arrependimento, em que acha que “teria feito algum bem ao Mundo” (BA, p.69) caso tivesse cedido aos desejos do jovem.

Os homens vão pensar que essa iniciação está feita, e daí o reconhecimento da sua entrada no grupo, uma vez que deu já provas de estar preparado para se integrar entre os adultos, premiada simbolicamente com a permissão para a condução do *Pajero* reluzente em vez da *4L* decrépita. No entanto, porque falso iniciado, logo falsamente integrado e porque rejeitado nos encontros seguintes por Berta Helena, que quer ensinar-lhe alguma coisa da vida e não percebe os sinais do desfecho, Francisco terá a necessidade de um refúgio ou outro tipo de realização ou movimento de fuga, que se consuma com a morte. Suicídio ou acidente, não é esclarecido no texto: ambas as hipóteses são possíveis, até porque a adolescência é o tempo para um “comportamento perigoso para “darmos provas” ou para descarga de tensões interiores” (BETTELHEIM, 1988, p.285). Esta morte no mar é de alguma forma sugerida anteriormente, quando Francisco é derrubado por uma onda durante um passeio

com o grupo observado por Berta Helena, que pensa: “eram assim as crianças, que sempre aparecem e desaparecem, levadas por um frenesi que é apenas um ensaio para alguma coisa mais” (JORGE, 2004, p.35).

Uma leitura também possível está relacionada com a estranheza da própria colónia dos homens ali presentes, que Berta Helena não compreende por inteiro. Uma linha, sugerida pela própria autora em diversas intervenções e comunicações sobre o livro⁴, vê a colónia de homens como uma comunidade homossexual, na qual o jovem estaria de alguma forma inserido. Embora não haja elementos no texto que permitam afirmar taxativamente essa hipótese, porque a personagem-narradora não conhece especialmente o grupo, a sua origem e as relações entre os diversos elementos (apenas sabe que é uma “colónia de pessoas felizes, vivendo em liberdade” (JORGE, 2004, p.25), constituída por pessoas de diversas proveniências), há numa passagem, pelo menos, elementos que indiciam essa realidade: por oposição a essa orientação sexual do grupo, demarcando uma diferença em relação aos seus elementos, Francisco diz a Berta Helena: “Mas sabem que gosto de vulvas e de mamas. Isso sabem...” [...] “Já sabem do que gosto...” – rematou” (JORGE, 2004, p. 59), salientando a sua orientação heterossexual que tenta consumir ou comprovar.

Poderia surgir aqui uma contradição com o facto de ser recompensado quando afirma ter dormido com Berta Helena, uma vez que foi premiado com a condução do

4 Toma-se como referência as palavras proferidas num encontro com Lúcia Jorge, ocorrido na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, a 19 de Junho de 2007.

Pajero, mas de facto há um momento de reprovação por parte dos homens da colónia anterior a esse prémio e, entre um e outro, há um lapso temporal onde pode ter ocorrido outro acontecimento que justificasse a compensação. Berta Helena pode ser então lida como um escape para o jovem que tenta afirmar a sua identidade, que também inclui a orientação sexual, tentando, assim, ser mais plenamente dentro dos seus limites, fugindo ao que não é. E assim se pode entender melhor a relação intertextual que se estabelece de uma maneira muito presente e significativa com *Orlando* de Virgínia Woolf: a personagem Orlando pode ser vista como um movimento oscilante no género: de homem para mulher (cujo nome é masculino e é representado por actrizes como Isabelle Hupert e Tilda Swinton), mas também como um ser que não é: “figura fora da vida, uma fuga à matéria” (JORGE, 2004, p.68), e por isso mesmo parece a Francisco, um ser em construção, que Orlando é uma personagem inútil: “Esse papel não presta, não existe ninguém neste mundo que possa ser ao mesmo tempo homem e mulher” (JORGE, 2004, p.45), ou seja, o oposto daquilo que Francisco quer delimitar para si próprio: definir-se enquanto ser de plena identidade.

O Teatro: ensinamentos para a vida

Os ensinamentos adquiridos em contexto teatral são, várias vezes, referidos e reflectidos por Berta Helena (geralmente introduzidos por “O teatro ensina” (JORGE, 2004, p.18, 19, 21, 38, 59, 75), permitindo-lhe entender os acontecimentos com uma determinada orientação.

Por exemplo, é com a experiência do teatro que ensina a “oscilar entre o grande e o exíguo, como se tivéssemos dois corpos” (JORGE, 2004, p.18) que ela se integra no espaço da praia que a decepcionou parcialmente, ou ainda a certeza de que “lutar desse modo indecoroso, por vezes, é a única forma de se alcançar o melhor de nós mesmos” (JORGE, 2004, p.19), o que faz com que a atriz não desista de papéis difíceis como o de *Orlando*. E a sua própria conduta reflectida e ponderada é justificada à luz dessas aprendizagens: “Quando uma pessoa no teatro é assaltada por uma pequena contrariedade, sabe que antes de agir deve pensar com vantagem no estado do seu país” (JORGE, 2004, p. 21).

Segundo Berta Helena, “O teatro ensina o que não ensina a vida” (JORGE, 2004, p.21), mas ela própria reconhece que nem sempre há uma correspondência entre vida e teatro: “Mas essa seria uma cena que não me diria respeito em vida” (JORGE, 2004, p.60), talvez porque, às vezes, não saiba fazer essa relação: “Era um desfecho. Como é que eu não tinha pressentido o desfecho vir a caminho, se todos os sinais me haviam sido dados?” (JORGE, 2004, p.73).

Regressando ao momento presente, Berta Helena relata também a sua frustração do desejo de ser uma grande atriz, com o adiamento definitivo de *Orlando*. Mas a sua capacidade de atriz e de pessoa é posta à prova uma última vez, e sai-se bem porque percebe a importância de mentir convincentemente, contrariando a sua vontade inicial que consistia em “contar toda a verdade, enquanto está pura no meu coração” (JORGE, 2004, p.43), assumindo que dormiu

com Francisco e que este foi muito feliz com ela, podendo assim atenuar a dor de uma mãe em luto:

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, 2004, p.76).

Até porque ela aprendera já: “O teatro ensina que uma parte substancial da vida é para perder” (JORGE, 2004, p.75) e de alguma forma é preciso lidar com essas perdas.

“A Bela Adormecida”: intertextualidade e confronto

Este conto estabelece uma óbvia relação de intertextualidade⁵ com a história de *A Bela Adormecida* (da qual existem várias versões, sendo as mais conhecidas as de Perrault e dos irmãos Grimm), não só pelo uso do mesmo título

5 Entende-se aqui por intertextualidade “une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] par la présence effective d'un texte dans un autre”, como a define Genette (1982, p. 8); enquanto que por confronto se entende uma actividade de colocação em paralelo de propriedades comuns por semelhança ou dissemelhança entre dois ou mais textos, uma vez que com Aguiar e Silva (2000, p. 629) “consideramos incorrecto falar-se de intertextualidade a propósito de características formais e semânticas que um texto partilha com outros textos, em virtude de um e outros se integrarem no mesmo género ou no mesmo subgénero literários”. Assim, além desta relação com o conto tradicional, há ainda a paródia de *Hamlet*, já acima referida, e a importante alusão e referência a *Orlando* de Virginia Woolf, também já acima comentadas.

em que apenas se masculinizaram as palavras, mas também pela referência que a personagem Berta Helena faz à história:

Ver-me dormir? Por quem me tomas?»
 - Tomado à letra, o rapaz continuava a ser cómico. Tive de lhe dizer – «Estás enganado, meu filho, há muitos anos que recebi o beijo dos meus príncipes...»
 (JORGE, 2004, p.49).

Semelhanças e diferenças no confronto entre os dois textos podem ainda ser delineadas. Se *A Bela Adormecida* deve ser entendida “como referência à iniciação sexual feminina” (RODRIGUES, 1978, p.96), *O Belo Adormecido* pode ser por sua vez uma referência à iniciação sexual masculina, porém focada não no iniciante, mas em quem tem o poder de iniciar. Existe, portanto, a troca de papéis neste conto em relação ao seu anterior, o que não é totalmente inusitado:

Figuras masculinas e femininas aparecem nos mesmos papéis em contos de fadas. N'A Bela Adormecida é o príncipe que observa a rapariga a dormir; mas em Cupido e Psique e em muitos contos dele derivados, é Psique que observa Cupido a dormir e, tal como o príncipe, fica maravilhada com a beleza que vê.
 (BETTELHEIM, 1988, p. 287).

Neste conto, portanto, Francisco estaria no lugar da Bela, figurando Berta Helena no lugar do príncipe no ritual da iniciação sexual. Porém, enquanto no conto, a iniciante espera e o iniciador procura; no conto de Lídia

Jorge, acontece diferente: a possível iniciadora espera e recusa. Além destas trocas, é ainda possível ver, na colônia de homens, que há doutrinas que instigam o jovem a se conduzir e dão modelos de comportamento que este deverá seguir dentro de um determinado paradigma masculino; percebe-se que as fadas benfazejas ou nefastas estão presentes em todas as variantes da história tradicional. A própria colônia de homens, embora não sendo, a princípio, transmissora de atributos e qualidades como aquelas que ensinam, no entanto, modelos de comportamentos ao jovem, tem agora como foco instruí-lo para que este se engaje num determinado padrão masculino.

Se em *A Bela Adormecida*, o período de cem anos é suficiente e é cumprido para a passagem para a vida adulta, havendo, portanto, um desfecho feliz indiciado pelo beijo (ou pela narração da vida do casal após o encontro em algumas versões), em *O Belo Adormecido*, esse tempo de maturação ainda não chegou, o jovem não está preparado: o sono simboliza precisamente esse tempo de maturação que será necessário cumprir (ver quarto encontro) e que, sendo quebrado pelo próprio sujeito, voluntariamente, sem hipótese de regressão perante a recusa feminina, perante a pressão social representada pela colônia de homens, e pela incapacidade de sobreviver a elas, acaba por levar à destruição física do iniciante, como se o conto ensinasse, de alguma forma, tal como o conto de fadas: “não se preocupem e não tentem apressar as coisas – quando for a altura própria, o problema impossível resolve-se por si mesmo” (BETTELHEIM, 1988, p.295).

Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. **Teoria da Literatura**, 8.ed. Coimbra: Almedina, 2000; (1987).

BETTELHEIM, Bruno. **A Bela Adormecida. Psicanálise dos Contos de Fadas**. Lisboa: Bertrand Editora, 1988, p.285-98.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes – la littérature au second degré**. Paris : Seuil, 1982.

JORGE, Lúcia. **A Instrumentalina e Outros Contos**, Lisboa: D. Quixote, 1997

_____. **O Belo Adormecido**. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

_____. **Praça de Londres**. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

_____. **Cálice de porto. Porto. Ficção** (org. de Arnaldo Saraiva). Porto: Asa, 2001.

RODRIGUES, Adriano Duarte. A Bela Adormecida: análise estrutural da narrativa. **Análise Psicológica**. Lisboa, n. 3, p. 89-97, abr. 1978.

SENA, Jorge de. **Visão Perpétua**. Lisboa: co-edição de Moraes Editores/IN-CM, 1982.