

O Leão Velho: fronteiras e margens do imaginário colonial

O Leão Velho: frontiers and borders of the colonial imaginary

Ana Isabel Correia Martins¹

Universidade de Coimbra
anitaamicitia@hotmail.com

Palavras-chave: imaginário colonial, savana, ressonâncias imperialistas, fronteiras geográficas e identitárias.

Keywords: Colonial imagery, savannah, imperialist resonances, geographical and identity borders.

1. Fronteiras e margens do conto para Lídia Jorge: um *palimpsesto* colonial

Talvez o império, pensou Kublai Khan, não seja mais do que um zodíaco de fantasmas da mente.

(Calvino, 2015, p. 38)

“Em termos de género, o conto é um híbrido. Ele promove os dotes copiosos da narrativa mas dirige-se para a forma sucinta do poema. Gostaria que os meus contos, oscilando entre uma e outra forma, contivessem filmes de acção [...] com um mínimo de palavras”². O conto assume uma importância significativa no contexto da produção ficcional da escritora, que não deixa de promover a hibridização do *género* literário quando lhe dá uma afinação entre a crónica e o poema, entre o registo diarístico e biográfico, espelhando marcas de um percurso pessoal, na antecâmara de certos acontecimentos³. O processo de escrita opera como uma busca experimental na senda de uma (re)solução, representa a

¹ Pós-doutoranda da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

² <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/2016-06-09-Lidia-Jorge-Contos-viagens-e-enigmas> *Entrevista publicada no JL 1190, de 11 de maio de 2016* (site consultado a 26 de Maio de 2017).

³ “Sou uma cronista do tempo que passa, mas uma cronista que não dispensa a alucinação e a fantasia. Pelo contrário, assumo-as como parte integrante do testemunho” (Letria, 2016, p. 6).

construção de um caminho que não tendo um desenlace fechado ilumina sentidos. Cumpre-se, desta forma, uma tentativa de recuperação e de indagação identitárias, de revelação circunstancial dos acontecimentos da existência humana e, apesar de toda a brevidade que o define, o Conto ainda dá corpo estético-literário a uma procura escatológica do Homem e a uma reconciliação com/no mundo:

Os contos são a parte mais autobiográfica de um escritor, pontuados por reptos da vida quotidiana, encontros, viagens. É algo que não está estruturado. Mesmo que um romance não esteja estruturado à partida, a certa altura é como uma árvore: há uma arborescência e um esquema que a pessoa vai voluntária ou involuntariamente cumprindo. O conto resulta de momentos fugazes, de pensamentos soltos. Fica sempre algo de misterioso. Há uma espécie de desenlace que nunca se dá por completo. O conto é uma tentativa de revelar, de procurar o sentido para essa perturbação que a vida traz⁴.

Apesar do carácter reducionista de qualquer classificação, é possível dividir os contos da escritora em três grupos distintos: no primeiro integramos histórias experienciadas por narradoras-personagens, que revisitam na primeira pessoa e de forma aparentemente ingénuas a sua infância ou outras vivências passadas, de onde se enumeram *A Instrumentalina*, *Testemunha*, *Para além das estradas* e *O Conto do nadador*. O segundo grupo reúne enredos situados no presente, que apreendem a intimidade e a complexidade de certos dilemas existenciais e identitários, lembremo-nos d'*A prova dos pássaros*, *António*, *O Belo Adormecido*, *Assobiando na Noite*, e *O Leão Velho*. O terceiro grupo abrange os restantes quatro contos “Marido”, “Espuma da Tarde”, “As três mulheres sagradas”, “Miss Beijo”, onde é visível uma consciência crítica aguda que problematiza determinados valores da realidade portuguesa, não esquecendo, porém, as colectâneas como *O Amor em Lobito Bay*, que é a quarta recolha de nove contos, depois de *Marido e Outros contos* em e a *Praça de Londres* (Petrov, 2009, p. 295). Salvedade-se o facto deste conto que aqui se apresenta como nosso objecto de estudo, *O Leão Velho*, se mostrar permeável nestas categorias, uma vez que reflecte dilemas identitários e individuais, que reverberam no presente, ao mesmo tempo em que denunciam um olhar crítico da realidade portuguesa e de uma memória colectiva. Importa por isso enfatizar a ideia de que este género literário é fértil para Lídia Jorge pela forma simples, linear mas certa como vai cerzindo várias camadas de tempos e

⁴ A escritora continua dizendo que “o conto exige contenção. O escritor de romance gosta de uma atmosfera longa, de um tempo longo, de detalhe. O conto tem de se concentrar no essencial, é como um fósforo: arde rápido mas fica iluminando um bocadinho. Exige uma outra forma de escrita. É um género literário que anda entre a crónica e o poema. Há muitas décadas que tem sido apresentado como o género do futuro. Tenho a impressão de que é assim. Diz bem com a perspectiva fragmentária do mundo de hoje. Grande parte das pessoas não consegue encontrar tempo para se concentrar sobre uma narrativa longa. O conto pode ser uma forma de, diariamente, se ter acesso ao que a literatura faz: um transporte para outro mundo e um encontro com a individualidade. Não substitui o romance, que exige um mergulho numa atmosfera consequente e longa, mas permite esse encontro como uma consolação”. (Letria, 2016). (Consultado a 26 de Maio de 2017).

espaços, nas múltiplas deslocações e representações do indivíduo e da sociedade. Apesar da brevidade formal e da reduzida dimensão narrativa, o *Leão Velho* não deixa de tecer um compromisso sério com o leitor que acede, desde logo, a uma *mise en scène* do imaginário colonial, com todas as suas ressonâncias históricas, políticas e sociais inalienáveis. A escritora algarvia surpreende até os leitores mais incautos com este *palimpsesto* colonial, no qual as fronteiras entre o verdadeiro e o verosímil são osmóticas e fluídas, aproximando as margens geográficas e aprofundando o caudal do imaginário: “a literatura faz com que qualquer geografia do mundo se torne doméstica e qualquer geografia próxima se torne longínqua porque a literatura tem a capacidade de fazer a deslocação dos espaços” (Calaça, 2000, pp. 19-22).

A epígrafe inicial de Carlos Fuentes – “são necessárias várias vidas para fazer uma só pessoa” – revela essa sobreposição das camadas da memória que se adensam ao longo do conto e que vão convidando cada leitor a reviver e a regressar ao passado, consoante o seu maior ou menor grau de identificação pessoal com o momento histórico da narrativa. Edward Said desenvolve esta ideia no seu ensaio *Reflexions on Exile*, dizendo que é importante distinguir classes diferentes de partidas e regressos, estes regressos não são mais do que convites à memória, são viagens ao passado (Said, 1990, pp. 357-366), que cada um percorre subjectiva e individualmente, uma ideia reiterada e amplificada por Lúcia Jorge:

o processo da memória parece assemelhar-se a um processo de ficção. A verdade literária, que é uma mentira mas não uma falsidade, transforma-se em algo de concreto e real, numa vivência possível, uma viagem dentro de outra viagem. Sempre que regressamos a alguma coisa que queremos rememorar nunca podemos ser exactos nem claros nem objectivos, sempre acrescentamos ou tiramos coisas, deformamos coisas, alteramos realidades que sucessivamente já lá não estão. (Jorge, 1999, p. 16)

Desta forma, Memória e Identidade implicam movimentos psicológicos, deslocações espaço-temporais, itinerários de esquecimento nos quais se diluem traumas, culpas e se agigantam vontades: coordenadas fundamentais na leitura deste Conto. Verdadeiramente, nunca se redime nem se recupera por inteiro o que foi esquecido até porque o choque do resgate desse passado tornar-se-ia demasiado violento. A História, neste processo, tem um papel de validação, de exploração, de escrutínio, denúncia e legitimação de sentidos e de significados. A abordagem histórica feita pela Literatura opera como um mecanismo de desconstrução de discursos oficiais, envidando esforços numa reconstrução de uma linguagem marginal, alternativa mas factual, ao mesmo tempo que giza uma rectificação do passado⁵.

⁵ Ana Paula Ferreira chama a atenção para a ficção portuguesa do pós 25 de Abril de autoria feminina: “um não negligenciável *corpus* de revisionismo histórico que simultaneamente inscreve e questiona internamente a representação da revolução enquanto novo começo transformativo” na medida em que se desconstrói a narrativa convencional do 25 de Abril ao mesmo tempo que reconfigura “o tradicional silêncio dos recônditos da História e a ideia do tema da revolução por acontecer” (Ferreira *apud* Kaufman & Klobucka, 1997, p. 220).

Lídia Jorge reivindica a necessidade de os escritores encontrarem um espaço de acção que seja simultaneamente profético e pragmático porque a Literatura é esta candeia que não iluminando inteiramente a envolveria deixa vislumbrar a imensidão do desconhecido:

Ora a nível literário, de facto, alguma coisa mudou depois do 25 de Abril e que não tem apenas a ver com o inexorável correr do tempo e a mutação dos sucessos e sim com o povoamento do imaginário português por outros valores, outros mitos, outros horizontes. Simplesmente porque a Literatura é apenas uma extensão da vida e a vida realmente essa mudou. Eu diria que o espaço interior da sociedade portuguesa mudou sobretudo na direcção de dois pólos antagónicos ainda que indissociáveis, dois vectores antitéticos entre os quais se joga a dramatização mais funda dos nossos dias que correm. Dum lado o sentimento da amputação, da redução dum império, o que desembocou numa sintomatologia da exiguidade, diria mesmo a sintomatologia da nossa pequenidade, enquanto corpo colectivo. Do outro a verbalização da mitologia da liberdade e da libertação, da emancipação pessoal e individual. (Jorge, 1986, pp. 57-58)

Reflectindo sobre a produção literária depois de 1974, Maria Alzira Seixo nota que apesar das diferentes direcções que essa produção tomou, há um denominador comum que é “o espaço da terra”, nas suas palavras, é como se tivesse sentido escrever a terra em vez de escrever sobre a terra. A distinção entre “escrever sobre a terra” e “escrever a terra” é crucial para uma melhor compreensão da ficção de Lídia Jorge porque escrever “a terra” implica traçar novos territórios para sujeitos colocados em locais específicos, estabelecendo uma forte aliança desterritorializante entre escrever e “a terra” e implicando um comprometimento e envolvimento com um húmus fundacional e identitário (Seixo, 1986, p. 72). Lídia Jorge cultivava uma escrita de imagens íntimas e memórias compartilhadas, um testemunho sem face e anónimo, que poderia ser de qualquer um, promovendo uma identificação tácita e implícita, derrogando fronteiras de espaço e tempo.

2. O Leão Velho: a *mezzanine* do Império

- No dia em que conhecer todos os símbolos
 - perguntou a Marco - conseguirei possuir o meu império, finalmente? Ao que o veneziano respondera:
 - Sire, não acredites nisso: nesse dia serás tu mesmo símbolo entre os símbolos.
- (Calvino 2015, p. 38)

Antes mesmo de nos debruçarmos sobre a representação da História dentro da estória, merecem ser tecidas algumas considerações, relativamente a esta articulação da ‘metrópole’ com as suas colónias, tão estruturante na construção da ideia de Império, uma *marca d’água* na promoção de doutrinas, de discurso(s) ideológico(s) e de uma cultura material portuguesa. Chamemos por isso a este conto uma *mezzanine* do império no sentido em que é sobretudo um lugar de passagem, de reminiscência, tantas vezes lúdico e de dualidades. Nas palavras

de Lídia Jorge, apercebemo-nos da complexidade do fenómeno e da gestão de todos estes sentimentos ambivalentes, dúbios e traumáticos:

Só que, durante alguns anos, não fui capaz de lidar com os elementos que eu tinha trazido de África. Porque África, além da situação histórica, proporcionava na altura, e penso que, ainda hoje proporciona, sentimentos muito vivos, uma vez que se mantêm, lado a lado, situações reais que as sociedades europeias viveram há muitos séculos, misturadas com propostas contemporâneas. Nada de mais perturbador e, ao mesmo tempo, energético para quem tem o sentido de observação da vida do que encontrar misturados elementos do extremo passado com aqueles que já anunciam o futuro. (Letria, 2016, p. 92)

Não podemos por isso subestimar a(s) referência(s) de Moçambique na mundividência da escritora:

Tudo isso foi muito difícil, eu assisti ao início dos momentos que se seguiram ao dia 25 de Abril. Da parte dos portugueses, os primeiros dias da revolução foram vividos com alegria, ainda que longe da euforia que tomou Lisboa. Na Beira, em Moçambique, pude testemunhar que a mudança foi vivida com prudência. As pessoas percebiam que uma nova página estava a ser virada entre os dedos e que ela iria ser disjuntiva. (Letria, 2016, p. 85)

O colonialismo activa uma estratégia de superioridade flexível que coloca o colonizador numa rede de relações possíveis com o colonizado, sem nunca se esbater, inteiramente, uma vantagem relativa e uma assimetria de poder. Por esse facto, o desfecho do conto é tão desarmante e irónico, na forma como desconstrói esse (pre)conceito que se coloca como imagem prévia e inconsciente no imaginário do leitor. A matriz imperial é de natureza política mas as suas repercussões e manifestações são culturais, sociais, antropológicas, literárias, psicológicas, potenciadas pela diversidade de idiossincrasias. Nesse sentido, estejamos cientes de que falar de Angola, Cabo Verde, Moçambique, Guiné significa abordar e representar diferentes realidades, ou antes, significa focarmos uma mesma realidade matizada pelas múltiplas variações de testemunhos.

Edward Said apresenta uma definição de *Orientalismo* passível de ser ajustada ao fenómeno do *Colonialismo*:

uma *distribuição* de consciência geopolítica em textos estéticos, eruditos, económicos, sociológicos, históricos, filológicos, a *elaboração* de uma distinção geográfica [...] a *reconstrução* filológica, a análise psicológica e a *descrição* paisagística e sociológica, o orientalismo não apenas cria como mantém; ele é, em vez de expressar, uma certa vontade ou intenção de entender, controlar, manipular e até incorporar, aquele que é um mundo manifestamente novo ou diferente, é, acima de tudo, um discurso que de modo algum se relaciona em correspondência directa com o poder político, mas que é produzido e existe numa troca desigual com diferentes tipos de poder, moldado até certo ponto pelo intercâmbio com o poder político (com um status colonial e imperial), com o poder intelectual (com as ciências predominantes como a linguística comparativa, a anatomia ou qualquer uma das ciências políticas modernas) com o poder cultural (com ortodoxias e cânones de gosto, textos e

valores), com o poder moral (com ideias sobre o que “Nós” fazemos e o que “eles” podem fazer ou compreender como sendo “nós”). (Said, 2013, p. 14)

3. A estória dentro da História: símbolos do imaginário pós-colonial

Toda a ‘estória’ se quer fingir verdade e toda a verdade aspira ser ‘estória’.

(Couto, 1994, p. 65)

Maria de Lourdes Pintasilgo afirma que “a intervenção na História só se pode dar na conjuntura exacta onde se encontram a nossa história pessoal e a história da sociedade a que pertencemos [...] a descida ao fundo desse mundo único que é [...] a história [do sujeito]” (Pintasilgo, 1986, p. 67). Ainda nas palavras de Edward Said, “a história é feita por homens e mulheres, tal como pode ser desfeita e re-escrita, sempre com vários silêncios e elisões, sempre com formas impostas e desfigurações toleradas para que o ‘nosso’ Leste, o ‘nosso’ Oriente se torne propriedade ‘nossa’ sob nossa gerência” (Said, 1986, p. XIV). Consequentemente, todo o imaginário imperial, ultramarino e pós-colonial, profundamente definidor da História da Cultura Portuguesa ganha expressão nesta narrativa, uma ficção que a autora desafia até aos limites da verosimilhança assumindo a realidade e o plausível como pano de fundo. Na verdade, a ‘nação’ solicita à Literatura essa ‘estória’ como uma narrativa de ficção, um discurso crível e credível na manutenção e perpetuação de memórias.

Em palco estão três homens e um desejo comum de reviverem uma experiência outrora partilhada, por isso, o mote é simples, o enredo linear: o abate de um animal velho em modo de safari africano...no Alentejo. Nada a considerar sobre a reduzida extensão narrativa, o restrito número de personagens, a brevidade temporal e limitação espacial ou até sobre *incipits* enigmáticos de forte pendor moralizante, além de serem todas estas características paradigmáticas do género em questão. As personagens são três antigos funcionários do Banco Nacional Ultramarino que haviam trabalhado e vivido em Moçambique por muitos e bons anos, e estão agora ‘retornados’ no país.

Não deixa, no entanto, de suscitar alguma perplexidade e de merecer a nossa consideração o facto desta palavra não ser referida uma única vez no conto. E porque os silêncios consubstanciam-se pela omissão, somos levados a pensar no tópico. Ainda que os portugueses regressados a Portugal por altura da independência das colónias sejam vistos e apelidados desta forma, ‘retornados’, não é uma palavra desprovida de sentido conotativo e, verdadeiramente, não se coaduna com o sentimento de ‘retorno’ que estas pessoas alimentavam. Só se retorna se for para voltar a uma origem, e a ‘metrópole’ estava longe de transmitir essa familiaridade aos portugueses que a ela chegaram, (alguns) pela primeira vez. A descolonização é sentida pelas próprias personagens como um desenraizamento, uma ofensa e o ‘retorno’ ao país natal é vivido como exílio forçado e um doloroso desenraizamento do seu ponto de referência, tal como ouvimos pelas palavras da escritora:

Os três tinham vindo da mesma experiência longínqua ocorrida em territórios amplos, *lá* onde a vida merecia a pena ser vivida, com tudo o que de melhor existe na Terra em termos de dimensão, desafio e grandeza. E a esse propósito, quando falavam eles só proferiam a breve palavra *lá*, porque se recusavam a referir o nome de países definitivamente estrangeiros, que então faziam parte de uma só unidade indivisível, e por isso não só se recusavam a nomear esses países, como a região e até o continente onde tudo isso se passava, de ofendidos que estavam. (Jorge, 2004, p. 17)

A reincidência do deíctico *lá* é também bastante expressiva neste cenário em que a significação referencial só pode ser definida em função da situação, do contexto, e dos participantes do acto da fala, nesta dimensão semântico-pragmática. O leitor sente-se por isso convidado e cúmplice de um ambiente: “Como se além de homens fossem também plantas sarmentosas, cujos caules e raízes em parte estivessem *lá*, ... conheceu nos últimos momentos vividos *lá*...tal como vira *lá*...como *lá*, no tempo em que nós estávamos *lá*, os três...” (Jorge, 2004, pp. 18-19).

A acção do conto passa-se durante vinte horas, um fim-de-semana de Agosto, a tarde e a noite de sábado e a manhã de domingo. O que se adivinhava ser um fim-de-semana calmo converte-se num *déjà vu* dos tempos idos em Moçambique ou não fosse o próprio leão proveniente de Sofala. Tudo foi concebido três semanas antes, pormenorizadamente, discutido e ajuizado, em prol de um desejo sem preço, pois é sempre esse o valor de uma vontade: “Quanto vale a pernoita dum bicho daqueles? Seja quanto que for, não importa. Isto deixou de ser um valor, passou a ser um imposto sobre a minha determinação ou outra qualquer coisa que lhe queiram chamar. Um desejo, por exemplo. Alguém sabe dizer por quanto se arremata um desejo?” (Jorge, 2004, p. 14).

Depois de lerem a notícia sobre o abate do velho animal e imbuídos de um certa piedade, as três personagens pensaram em unísono salvar o bicho de humilhação de ser abatido, organizando um combate digno: uma caçada. A logística era imperiosa e exigente pois era necessário obter a ficha clínica do animal, conseguir um transporte adequado e discreto, subornar a brigada da polícia de trânsito de serviço entre Lisboa e a Herdade da Silveira, algures no Baixo Alentejo, pagar ao administrador da herdade a pernoite do leão, a sua alimentação, a cedência do espaço para a caçada e a construção de um redil.

Nesta representação teatral de poder e autoridade, um *vis-à-vis* entre o instinto e a honra, foi necessária uma certa dose de lealdade, alinhada a um pseudo comportamento correctivo. O que expectavelmente seria o lado (pre)dominante deu lugar a uma lógica invertida. “O problema da vida de um homem é que acima do instinto tem a honra. O dever de um bicho é seguir o seu instinto. O dever de um homem é contrariá-lo” (Jorge, 2004, p. 25), pois será este o didactismo moral do conto? Deverá o homem combater internamente este anseio de domínio e subjugação do outro? Deveremos esbater no nosso imaginário imperialista estes significantes para reformular novos significados? Lembremos que este animal do Jardim Zoológico de Lisboa, chamado “Rei de Sofala” fora trazido havia 15 anos de Moçambique e “tinha vivido, comido, acasalado, entristecido e por fim adoecido” (Jorge, 2004, p. 20). O desterro, a tristeza poderão ser aqui uma sinédoque do também “desenraizamento” destes três homens do ambiente que lhes

era familiar, em Moçambique, para serem recolocados numa ‘clausura’ de uma nova sociedade e de uma nova ordem em Portugal. Há aqui um efeito de espelho, um exercício de alteridade e transposição destes homens para o lugar do leão.

Certo é que depois de mais de quinze anos de cativo, o leão gozou cerca de duas horas de liberdade, deslocando-se livremente pelo campo acabando por dar tanta luta aos três homens que foi necessária a intervenção da Guarda Nacional Republicana, que disparou doze tiros sobre a fera. O leão é designado por “um animal daquele porte”, “animal estropiado”, “animal destemido”, “bicho do zoo”, “velho bicho”, “exemplar”, “velho felino”, “gatão” e talvez não fosse inócua a alteração do título, em vez de *Leão Velho* para *Velho Leão*. Ouvimos, inclusivamente, o receio que atormentava Santos Manuel: estaria o leão tão doente, tão decrepito, que não conseguisse já avançar para o caçador? Receio que viria a tornar-se anedótico com todo o desfecho do episódio.

Em suma, Lídia Jorge convoca neste conto uma herança histórico-social comum a todos nós, narrada com uma ironia fina, divertida e subliminar. Assistimos a uma representação das “nossas” identidades, essas imagens fluídas que fazemos de nós mesmos à distância do tempo e do espaço, mais ou menos esbaltadas, mais ou menos reais, mais ou menos imaginárias mas que serão sempre o resultado da sobreposição de construções nossas sobre as representações dos outros⁶. A autora assume que o seu universo composicional assenta em duas premissas: *era uma vez* constitui a primeira proposição do silogismo, a segunda premissa inclui falas, contradições, suspeitas e desavenças e a conclusão do seu formulário dedutivo costuma dizer que *afinal, encontraram-se e foram felizes ou infelizes para sempre*⁷. Nesse sentido, este conto foge a essa tonalidade eufórica e prototípica de final. Se o leitor se perguntar pelo desfecho deste conto enfabulado, deixa-se a resposta: “Uma vergonha. Éramos quatro, da mesma idade. Mas só um de nós se portou bem. E foi ele...ele, o bicho” (Jorge, 2004, p. 47).

Referências bibliográficas

- Besse, M. G. (2015). *Lídia Jorge et le Sol du Monde – une écriture de l'éthique au féminin*. Paris, L'Hamartan.
- Calaça, A. S. (2000, 9/7). A Literatura é um desafio perante o desconhecido. *Correio da Manhã*, Suplemento Magazine, 19-22.
- Calvino, I. (2015). *As Cidades Invisíveis*. Alfragide: Coleção Essencial LeYa.
- Couto, M. (1994). *Estórias Abensonhadas*. Lisboa: Editorial Caminho.

⁶ “Insisto também na ideia da exterioridade por acreditar que é necessário deixar claro que o que circula no seio de uma cultura através do discurso e do intercâmbio culturais não é a «verdade» mas sim representações” (Said, 2013, p. 24).

⁷ “Alguns contos até resultam de partes de romance que não se encaixam, que têm a sua autonomia e que eu guardo. Tenho sempre uma carteira de contos. Gosto da narrativa. O conto é-me natural. Não tenho um pensamento filosófico estruturado. O meu pensamento começa por ‘Era uma vez’. E o seu silogismo é: ‘E afinal aconteceu isto’. O meu pensamento estrutura-se em torno dessa espécie de demonstração em acção”. Afirma a escritora numa entrevista <http://observador.pt/especiais/lidia-jorge-as-pessoas-nao-sentavam-ao-lado-da-minha-mae-divorciada/> (consultado a 26 de Maio de 2017). Vide ainda <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/2016-06-09-Lidia-Jorge-Contos-viagens-e-enigmas>.

- Ferreira, A. P. (2009). O que nos cabe de Lídia Jorge. In A. P. Ferreira (Ed.), *Para um leitor Ignorado – Ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge* (pp. 11-31). Lisboa: Texto Editores.
- Jorge, L. (2004). *Leão Velho*. Lisboa: Dom Quixote.
- Jorge, L. (1999). Testemunhos de escritores. *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, 5, 15-18.
- Jorge, L. (1986, fev.). Escrita e Emancipação. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 18/19/20, 57-62.
- Letria, J.J. (2016). *Lídia Jorge: A literatura é o prolongamento da Infância*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Petrov, P. (2009). A escrita inquietante de Lídia Jorge. In A. P. Ferreira (Ed.), *Para um leitor Ignorado – Ensaios sobre a ficção de Lídia Jorge* (pp. 291-312). Lisboa: Texto Editores.
- Pintasilgo, M. L. (1986). Deambulação pelo espaço-tempo do 25 de Abril. *Revista Crítica das Ciências Sociais*, 18/19/20, 63-70.
- Said, E. (2013). *Orientalismo: representações ocidentais do Oriente*. Lisboa: Livros Cotovia.
- Said, E. (1990). Reflections on Exile. In F. Russel et al. (Orgs.). *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures* (pp. 357-366). Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Seixo, M. A. (1986). *A Palavra do Romance: Ensaios de Genologia e Análise*. Lisboa: Livros Horizonte.

Resumo

É sob a epígrafe de Carlos Fuentes – “são necessárias várias vidas para fazer uma só pessoa” – que Lídia Jorge nos oferece este conto, em jeito de fábula, numa *mise en scène* do imaginário colonial, com todas as ressonâncias imperialistas que daí decorrem. Em palco estão três homens e o desejo comum de reviverem experiências outrora partilhadas. O mote é simples, o enredo linear: o abate de um animal velho em modo de safari africano no Alentejo. O que se adivinhava um fim-de-semana calmo converte-se num *déjà vu* dos tempos idos em Moçambique ou não fosse o próprio leão proveniente de Sofala. Tudo foi concebido, pormenorizadamente, discutido e ajuizado, em prol de um desejo sem preço, pois é sempre esse o valor de uma vontade. Nesta representação de poder e autoridade, neste *vis-à-vis* entre o instinto e a honra, é necessária uma certa dose de lealdade, alinhada a um pseudo comportamento correctivo. O que, expectavelmente, seria o lado (pre)dominante deu lugar a uma lógica invertida. “O problema da vida de um homem é que acima do instinto tem a honra. O dever de um bicho é seguir o seu instinto. O dever de um homem é contrariá-lo”, pois será esta a mensagem moralizante do conto? A desconstrução deste cenário implicará uma leitura mais profunda das raízes históricas, políticas e sociais, num exercício de análise de identidades, nesta sobreposição das camadas da memória e dos imaginários.

Lídia Jorge convoca uma herança por todos partilhada, num género literário particular dentro da sua produção ficcional, exibindo uma ironia fina, divertida e subliminar. Perguntemo-nos, então, pelo desfecho deste conto enfabulado: “Uma vergonha. Éramos quatro, da mesma idade. Mas só um de nós se portou bem. E foi ele...ele, o bicho”.

Abstract

It is under the epigraph of Carlos Fuentes – “it takes several lives to make a single person” – that Lidia Jorge offers us this tale, as a fable, in a *mise en scène* of the colonial imaginary with all the imperialist resonances that follow it. On the stage, there are three men with a common desire to revive experiences once shared. The theme is simple with a linear plot: the slaughter of an old animal in African safari mode in Alentejo. What was supposed to be a quiet weekend becomes *déjà vu* of the times gone by in Mozambique with the lion coming from Sofala. Everything was designed, detailed, discussed, and judged for a priceless desire, since that is always the value of a will.

In this representation of power and authority, a *vis-à-vis* between instinct and honor, a certain amount of loyalty is required, aligned with pseudo corrective behavior. What would presumably be the (pre)dominant side has given place to an inverted logic. “The problem of a man’s life is that above instinct he has honor. It is the duty of an animal to follow its instinct. The duty of man is to contradict [it],” would this be the didactic and moral message of the work? The

deconstruction of this scenario implies a deeper reading of historical, political, and social roots, in an exercise in the analysis of identities with overlapping layers of memory and imagination. Lidia Jorge convenes a heritage shared by all, which still reverberates, displaying a thin, amusing, and subliminal irony. We should therefore question about the ending of this [fable-like] tale: "A shame. There were four of us, the same age. But only one of us behaved well. And it was him... him, the beast".