

Universidade do Algarve
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

O Realismo Mágico
na Literatura Portuguesa:
O Dia dos Prodígios, de Lídia Jorge e
O Meu Mundo Não É Deste Reino,
de João de Melo

Dissertação para a obtenção do grau de mestre em Literatura Comparada –
Especialização em Ficção Narrativa)

Mestrado em Literatura Comparada
Especialização em Ficção Narrativa

Paulo Roberto Nóbrega Serra

Faro

2005

Agradecimentos

Desejo agradecer aos professores orientadores, o Prof. Doutor Petar Petrov e o Prof. Doutor João Minhoto Marques. Ainda durante a licenciatura, as suas aulas foram uma inspiração que me fizeram sonhar em chegar mais além e continuo a almejar esse arco-íris graças ao seu encorajamento e apoio. Durante o mestrado, agradeço toda a disponibilidade, conselhos, e especialmente o facto de me deixarem trabalhar um tema que escolhi por paixão, apesar de parecer arriscado.

Aos meus pais, porque não só me ofereceram toda a educação, como também todo o apoio e amor. Foram eles que ao longo destes últimos dois anos muito contribuíram para que não me distraísse com o trabalho que tinha em mãos, nos momentos de maior renitência.

Agradeço à minha irmã espiritual, Rute T. Gonçalves, por ter aceitado a minha ausência ou indisponibilidade para ouvir, nas horas e dias que dediquei a esta tese. À Maria do Céu, por toda a força e sabedoria que me tem transmitido.

Agradeço à escritora Lúcia Jorge, pela sua bondade e simplicidade, bem como pela força que me deu ao ler um trabalho meu de seminário e outros escritos pessoais.

Agradeço ainda a todos os autores: os que aqui foram abordados, os que ainda estão a ganhar pó nas estantes para serem lidos, e aqueles que li e já esqueci. Bem como aos que ainda estão por vir. Sempre preferi viver nos vossos mundos.

Resumo

Nesta dissertação reflecte-se sobre o realismo mágico enquanto corrente literária que contribuiu para uma importante renovação da ficção produzida em Portugal e em outros países. É traçado o percurso desse conceito, que teve origem na pintura, em 1925, e foi depois transposto para a literatura, sofrendo sucessivas definições de diversos autores e críticos. O realismo mágico é definido em termos da intervenção do maravilhoso numa narrativa de moldes realistas. Considera-se como o sobrenatural na literatura fantástica procura despertar no leitor a dúvida ou o medo, enquanto, no realismo mágico, os acontecimentos extraordinários não procuram surpreender e são aceites de forma natural, como uma parte integrante da realidade.

Exemplificando através de aspectos concretos de algumas obras, realiza-se um levantamento das principais características deste tipo de ficção. Considera-se ainda como o maravilhoso e a alegoria surgem associados de forma a constituírem uma crítica social e política indirecta.

De forma a comprovar a existência de um realismo mágico próprio da ficção portuguesa, distinto do produzido entre outros países e autores, procedemos à leitura crítica das obras *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge, e *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, de João de Melo. Essa questão é objectivada através da análise de diversos aspectos textuais, como a intervenção de um maravilhoso de índole religiosa, a indeterminação do espaço e do tempo, certos dons sobrenaturais conferidos às personagens centrais, e uma intertextualidade paródica do texto bíblico, de mitos e do folclore.

Palavras-Chave: realismo mágico; corrente literária; maravilhoso; Lídia Jorge; João de Melo.

Magic Realism in Portuguese Literature: Lúcia Jorge's *O Dia dos Prodígios* and João de Melo's *O Meu Mundo Não É Deste Reino*

Abstract

This dissertation reflects upon magical realism, a literary current that contributed for an important renovation of Portuguese and international fiction. We trace its history, since its origin in painting, in 1925, to the latest passage into literature, having been successively defined by various authors and critics.

Magical realism is characterized by the intervention of the marvellous in a realistic framed narrative. We will consider how supernatural, in fantastic literature, intends to create doubt or fear in the reader, differently from magical realism, in which the extraordinary events are not meant to surprise, but are rather accepted in a regular way, as a part of reality.

Bringing examples from literary works, we proceed to a listing of the main characteristics in this sort of fiction. We also consider how the marvellous and allegory appear intertwined in order to achieve a veiled social and political critique.

To suggest the existence of a type of magical realism specific to the Portuguese fiction and distinguished from the one produced in other literatures and by other authors, we proceed to the study of two novels: Lúcia Jorge's *O Dia dos Prodígios* and João de Melo's *O Meu Mundo Não É Deste Reino*. That idea is objectified through the analysis of different textual aspects such as the intervention of a supernatural religiously nature; the indeterminacy of space and time; main characters invested with certain supernatural gifts; and a parodic intertextuality with the biblical text, myths and folklore.

Key Words: magical realism; literary current; marvellous; Lúcia Jorge; João de Melo.

ÍNDICE

Introdução	6
I. O Realismo Mágico	
12	
II. Características da Ficção do Realismo Mágico	
32	
III. Relações entre a Alegoria e o Maravilhoso	52
IV. A Magia do Feminino em <i>O Dia dos Prodígios</i> , de Lídia Jorge	
62	
V. O Realismo Mágico em <i>O Meu Mundo não é Deste Reino</i> , de João de Melo	
96	
Conclusão	136
Bibliografia	
146	

Introdução

A nossa proposta de trabalho pretende ser um contributo para a reflexão acerca do realismo mágico na ficção literária portuguesa. O tema desta dissertação surgiu logo no início do curso de mestrado, visto que uma das nossas principais paixões literárias sempre foi a literatura fantástica, bem como o realismo mágico. Quando transpusemos o limiar da literatura, ao atravessar o espelho que delineava as margens do mundo da literatura juvenil e ingressando no mundo completamente estranho da literatura adulta, com toda a sua gama de possibilidades e particularidades, fizemo-lo justamente com romances como *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez, ou *A Casa dos Espíritos*, de Isabel Allende. Talvez por estes antecedentes, ainda hoje sentimos uma atracção irresistível por toda a ficção hispano-americana, pela sua virtude generalizada de fundir as fronteiras do real e do fabuloso. Até que, de forma acidental, nos deparámos com a ficção de outros autores, tais como Salman Rushdie, Mia Couto, José Saramago, Lídia Jorge ou João de Melo, cujas obras possuíam traços dessa mesma escrita. Apesar de termos tido conhecimento do conceito realismo mágico no instante em que descobrimos a escrita de Allende e García Márquez, foi só durante as aulas de mestrado que se desenvolveu um interesse mais

minucioso pelas implicações técnicas e teóricas do conceito. Hoje em dia, este conceito tende, por vezes, a ser utilizado de forma generalizada e indiscriminada na ficção hispano-americana, enquanto outros autores, um pouco pelo mundo inteiro, criaram trabalhos similares, mas permanecem no esquecimento ou são apontados como seguidores plagiários desse modelo.

A nossa dissertação será orientada por quatro questões principais. O que é o realismo mágico? De que forma está presente na literatura portuguesa contemporânea? Que relações podem ser estabelecidas com outras literaturas? De que forma está representado nos romances *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge, e *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, de João de Melo?

O primeiro passo da nossa pesquisa prende-se com a diferenciação entre a literatura fantástica e o realismo mágico, apurando quais as teorias subjacentes a ambos os tipos de escrita, quais os aspectos que salvaguardam as suas diferenças, quais as afinidades. Por não estar directamente relacionado com o nosso trabalho, e também por razões de espaço, não será incluído aqui todo esse estudo preliminar acerca da literatura fantástica e das suas diferentes categorias, desde a literatura de fantasia até à ficção científica. Consideramos que o realismo mágico estabelece certas relações e semelhanças com a literatura fantástica, que serão indicadas e esclarecidas ao longo desta dissertação, mas o tratamento singular conferido à questão do sobrenatural salvaguarda as diferenças entre ambos. Na literatura fantástica, o sobrenatural é sempre uma alteração do curso natural da vida, como uma brecha aberta na realidade através da qual o extraordinário faz a sua intrusão no real quotidiano. Para Todorov, aquilo que define o fantástico na literatura é a sua capacidade de provocar no leitor a hesitação, a dúvida ou, até mesmo, o medo. Todavia, ao longo do século XX, surgiram autores para quem a literatura fantástica é também uma forma de

explorar outros possíveis modelos da realidade, através da criação de mundos estruturalmente possíveis, sejam eles lugares governados pela magia ou pela inovação tecnológica, mas cujo referente é sempre, inegavelmente, o nosso próprio mundo. No decorrer deste estudo, iremos demonstrar que, no realismo mágico, o leitor não tem que atravessar quaisquer portais mágicos que concedam passagem para outros mundos. A magia é já uma realidade, palpável sob a superfície das coisas, ou torna-se possível através da ocorrência do maravilhoso no real, mas sendo aceite de forma natural. Apesar de subsistir uma certa escassez no tratamento do tema entre a crítica literária portuguesa, o realismo mágico representa uma corrente literária que contribuiu em muito, na nossa opinião, para a renovação da ficção contemporânea na produção literária portuguesa, bem como na dos países de expressão portuguesa e de outras literaturas estrangeiras. Ainda que este estudo incida especificamente sobre as obras *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge, e *O Meu Mundo Não é Deste Reino*, de João de Melo, teremos em linha de conta uma série de outros romances, pois achamos necessário fazer uma contextualização da nossa leitura crítica, tentando estabelecer pontos de contacto com outras obras eivadas de realismo mágico, de autores nacionais ou não. Aproximando, mas também diversificando, as leituras realizadas, não nos iremos deter em questões de influências autorais, mas na forma como cada autor configura o seu próprio imaginário.

No primeiro capítulo do trabalho faremos a história do conceito, traçando o seu percurso desde a sua criação, no seio das artes plásticas, até à posterior inscrição na literatura. Procuraremos atentar nas sucessivas definições que este conceito foi sofrendo, ao ser tratado por diversos autores e críticos, quer na Europa, quer na América do Sul, detectando semelhanças e diferenças, numa perspectiva evolutiva e construtiva, de forma a chegarmos às definições que vigoram actualmente entre a crítica.

No segundo capítulo do presente estudo, procederemos à análise de um artigo em que se enunciam várias características inerentes ao realismo mágico, exemplificando certos aspectos principais dessa ficção com algumas obras da literatura portuguesa e da literatura estrangeira. No capítulo seguinte, iremos tecer algumas considerações acerca da alegoria na medida em que a presença do maravilhoso, quer na literatura portuguesa mais recente, quer na literatura estrangeira, está, geralmente, relacionada com uma dimensão alegórica que perpassa nessas narrativas, como forma de crítica social e política indirecta.

No quarto e no quinto capítulo, procederemos à análise textual propriamente dita, no intuito de procurar desvendar o realismo mágico na literatura portuguesa, recorrendo às duas obras anteriormente referidas. Ainda que pudéssemos atentar no realismo mágico na obra de José Saramago, Hélia Correia, ou de José Riço Direitinho, entre outros, consideramos que Lídia Jorge e João de Melo prestaram um contributo inovador e importante para a literatura portuguesa, orientando, de forma decisiva, os caminhos da ficção literária contemporânea que tentava já as suas incursões no realismo mágico, numa altura em que este era ainda considerado como uma reformulação da literatura fantástica. Na nossa opinião, *O Dia dos Prodígios* e *O Meu Mundo Não É Deste Reino* são obras tanto mais representativas do realismo mágico, quanto melhor nos permitirão demonstrar que este não se define somente pela intervenção do maravilhoso numa literatura de moldes realistas. Iremos analisar como toda a atmosfera mágica criada nesses dois romances reside também numa série de outros factores e aspectos textuais que servem propósitos bem claros, nomeadamente, alertar o leitor para a ideia de que o real é uma construção mental ditada pela comunidade em que nos inserimos, pelo local e tempo em que nascemos, pelas nossas próprias vivências e aspirações.

Com o trabalho que se apresenta, pretendemos objectivar as semelhanças e as diferenças

entre a obra de Lídia Jorge e de João de Melo, na forma como aplicam certas técnicas e aspectos textuais que caracterizam a ficção do realismo mágico. Efectuaremos assim um estudo no âmbito da disciplina de Literatura Comparada, ainda que seja entre dois autores que partilham a mesma nacionalidade. Os especialistas e os interessados na disciplina poderão perguntar porque optámos por trabalhar dois autores portugueses e não um autor internacional, relacionando-o com um autor português. Sendo este um trabalho de investigação em Literatura Comparada, o nosso objecto de estudo podia ter sido, igualmente, uma análise comparatista entre *O Meu Mundo Não É Deste Reino* e *Cem Anos de Solidão*, ou entre *O Dia dos Prodígios* e *A Casa dos Espíritos* (que eram justamente as ideias iniciais do nosso estudo). Ainda que sejam tidos em linha de conta outros autores e obras, no desenvolvimento deste trabalho, preferimos estudar dois autores nacionais para melhor sistematizar a história e a teoria do realismo mágico, tentando depois perceber de que forma essa estética ficcional se pode objectivar de formas distintas em dois autores contemporâneos, que partilham uma mesma nação e tradição literária. Se um dos objectivos da Literatura Comparada é o de aproximar literaturas, países, autores, promovendo a diferença e abolindo noções de hegemonia cultural, uma boa forma de o conseguir será demonstrando que, numa mesma nação literária, podem conviver diversas expressões culturais e literárias. Helena Carvalhão Buescu disserta acerca desta questão, considerando que, até meados dos anos cinquenta, vigorou na disciplina da Literatura Comparada um paradigma que consistia, predominantemente, no comparativismo entre literaturas nacionais europeias, que se entendia serem homogéneas. A autora defende que esta prática comparatista deve ser substituída por um novo tipo de abordagem visando promover o «reconhecimento do carácter supranacional do sistema literário (e cultural, aliás), que permite o entendimento das eventuais especificidades nacionais/regionais». No decorrer

deste trabalho, iremos tentar esclarecer de que forma o fenómeno literário do realismo mágico atravessa as mais diversas nações literárias – quer se situem na América do Sul, na América do Norte, em África, na Ásia ou na Europa. O realismo mágico, enquanto fenómeno de renovação ficcional, contribui para aproximar a nossa literatura do que se escreve além-mar e além-fronteiras, mas este trabalho salvaguarda, igualmente, que esta estética é passível de ganhar cambiantes dentro da literatura portuguesa, conforme o autor. A abordagem da presente dissertação segue, justamente, esse novo paradigma da Literatura Comparada que pretende combater a ideia de uma nação literária homogénea, da mesma forma que o realismo mágico procura contestar a ideia de que o real é uniforme.

I. O Realismo Mágico

Em 1924, André Breton apresenta o seu manifesto do surrealismo. Este movimento literário defende a exploração do subconsciente e do inconsciente através da arte para chegar à compreensão da mente humana. Na literatura brasileira dos anos trinta, falou-se em realismo social. Na literatura portuguesa, temos o neo-realismo que vai vigorar entre meados dos anos trinta e finais dos anos cinquenta, configurado pelo materialismo histórico e dialéctico. Mas se este conceito parece apontar para uma revivescência do realismo oitocentista, na sua preocupação de dissecar a sociedade e a realidade, a verdade é que se prende mais com questões de ordem política, social e económica.

O realismo mágico, que podemos considerar como sendo um novo realismo, surge por volta de 1930 e vai atravessar o século, mas só com o *boom* literário hispano-americano, nas décadas de quarenta e cinquenta, esta corrente ganhará um ímpeto que resultou quer de forma positiva, ao tornar-se conhecido e permitindo redimensionar a literatura sul-americana, quer de forma negativa, devido ao uso indiscriminado desta fórmula na literatura e na crítica. Mas qual é a história que explica o seu nascimento? Para melhor entender o realismo mágico, que entrou em voga na segunda metade do século XX, associado ao *boom* da literatura sul-americana, é preciso atentar, antes de mais, na evolução

histórica da sua definição, quer na Europa, quer na América. O uso e estudo desta corrente literária generalizou-se principalmente na literatura, ainda que o conceito, originalmente, tenha sido cunhado num outro campo do conhecimento, o das artes plásticas. A *Neue Sachlichkeit* (Nova Objectividade), expressão criada em 1923, a propósito de uma exposição de pintura por G. F. Hartlaub, director do Museu de Arte em Mannheim, designa um estilo que constitui uma reacção do pós-guerra ao Expressionismo alemão, que prestava uma enorme atenção à representação pormenorizada dos objectos; dos seus praticantes destacam-se Georg Grosz e Otto Dix. O conceito *realismo mágico* surge então no ano de 1925, aparentemente criado por Franz Roh, um historiador e crítico de arte, tendo sido aplicado no seu livro *Nach-expressionismus, magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* (1925) – traduzido para espanhol dois anos depois sob o título de *Realismo mágico. Postexpressionismo*. É possível que este conceito tenha derivado de outro já conhecido na filosofia alemã, “magischer Idealismus” (idealismo mágico), pois Novalis, no fim do século XVIII, escrevera sobre ele. Franz Roh cunhara esse conceito para se referir aos artistas mais conservadores e menos expressivos da Nova Objectividade. Segundo J. A. Cuddon:

«Their work was marked by the use of still, sharply defined, smoothly painted images of figures and objects depicted in a somewhat surrealistic manner. The themes and subjects were often imaginary, somewhat outlandish and fantastic and with a certain dream-like quality.».

Ao ler o texto de Franz Roh, deparamo-nos, de imediato, com a sua linha de pensamento principal: «With the word “magic” as opposed to “mystic”, I wish to indicate that the mystery does not descend to the represented world, but rather hides and palpitates behind

it.». Esta ideia de que o mágico não é algo de inefável e transcendente, mas, sim, um aspecto que reside no interior do próprio objecto, será também defendida pelos realistas mágicos na literatura.

Enquanto o Expressionismo, surgido no final da primeira Guerra Mundial, focava o fantástico, o extraordinário, numa reacção ao movimento impressionista, o pós-expressionismo vai retomar um interesse pelas coisas ordinárias e mundanas, de todos os dias. A diferença consiste em procurar mostrar esses mesmos objectos a uma nova luz, desvelando o mistério que ocultam em si e que só poderá ser revelado com um acto de percepção para além do simples reconhecimento. Franz Roh alega que na pintura sua contemporânea verifica-se que: «our real world re-emerges before our eyes, bathed in the clarity of a new day. We recognize this world, although now – not only because we have emerged from a dream – we look on it with new eyes». O autor refere que, ao contrário da música e da arquitectura, a pintura tem como virtude a sua capacidade de representar os objectos do mundo real. A pintura de Giorgio de Chirico é apontada por Roh como sendo fundamental para o desenvolvimento do Realismo Mágico. Os pintores originalmente listados por Roh como realistas mágicos são cerca de cinquenta, mas apenas uns vinte são efectivamente reconhecidos pelos críticos de história de arte. Muitos desses autores foram esquecidos e os restantes foram considerados como pintores do Surrealismo e do Futurismo, nomeadamente Picasso e Miró. Otto Dix, Max Ernst, George Grosz são alguns dos pintores considerados como realistas mágicos, bem como o mais conhecido Chagall. Uma pintora que poderia igualmente ter sido considerada por Roh é Frida Kahlo, cujo legado artístico pode ser considerado como um canto da cultura mexicana indígena.

Alguns anos mais tarde, Franz Roh acaba por renunciar ao conceito de realismo mágico, assumindo que a expressão Nova Objectividade criada por Hartlaub teve maior sucesso e

um uso mais corrente no seio da comunidade artística.

O realismo mágico foi igualmente associado ao movimento italiano *stracittà* nos anos 20. Massimo Bontempelli, num artigo publicado em 1927 numa publicação periódica organizada por si, refere-se ao *realismo magico* como uma solução estratégica para superar o futurismo. Segundo Irene Guenther, a definição de realismo mágico por Bontempelli coincide com a de Roh, ainda que haja várias diferenças entre ambas. Outro contributo de Bontempelli foi a transposição do conceito realismo mágico, que passou das artes plásticas à literatura e às artes em geral.

O conceito realismo mágico fará ainda a sua aparição na Holanda e na Bélgica, nomeadamente através do escritor Johan Daisne. Irene Guenther escreve que Daisne, na sua novela *De trap van steen en wolken*, publicada em 1942, empregou a expressão *fantastisch-realistisch* (fantástico realístico), mas ao tomar conhecimento do conceito *magisch-realisme* (realismo mágico) acaba por adoptá-lo. Irene Guenther fornece ainda a tradução de uma citação deste autor que nos permite atentar em que assenta a definição do conceito de realismo mágico na zona literária flamenga:

«Dream and reality constitute the two poles of the human condition, and it is through the magnetism [attraction] of these poles that magic is born, especially when a spark shoots forth, the light of which catches a glimpse of transcendence, a truth behind the reality of life and dream.».

Mais tarde, em 1943, o conceito realismo mágico fará uma reaparição nos Estados Unidos da América. O Museu de Arte Moderna de Nova Iorque realizou uma exposição denominada «American Realists and Magic Realists». Entre os trabalhos em exibição, figuravam os de Edward Hopper e Charles Sheeler.

De uma forma gradual, o realismo mágico acabou por ser inscrito no campo da literatura. No final dos anos quarenta, sabe-se que um novelista austríaco, George Saiko, publicou uma ficção de natureza próxima do surrealismo e dissertou no seu livro *Die Wirklichkeit hat doppelten Boden. Gedanken zum magischen Realismus* (1952) acerca daquilo que designou como *magischer Realismus*. Segundo Irlemar Chiampi, «quem primeiro incorporou o termo à crítica do romance hispano-americano foi Arturo Uslar Pietri, em *Letras y Hombres de Venezuela*, em 1948», referindo-se ao conto venezuelano dos anos trinta e quarenta. Esse género de conto destacava-se por realizar: «the consideration of man as a mystery surrounded by realistic facts. A poetic prediction or a poetic denial of reality. What for lack of another name could be called a magical realism.». Maggie Ann Bowers refere que o venezuelano Arturo Uslar Pietri e Alejo Carpentier foram fortemente influenciados pelos movimentos artísticos europeus enquanto viveram em Paris, nas décadas de 1920 e 1930, onde Uslar Pietri terá inclusivamente conhecido Massimo Bontempelli.

Um trabalho incontornável na história do conceito do realismo mágico é o de Alejo Carpentier. Este autor, que participara no movimento surrealista europeu, nos anos trinta, em França, institui o seu próprio conceito, “lo real maravilloso americano”, no prólogo ao seu romance *El reino de este mundo* (1949). Carpentier faz a seguinte observação:

«lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo

conduce a um modo de «estado límite». Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. ».

O autor defende que o maravilhoso é um atributo da própria paisagem do Haiti, bem como de todo o continente americano, em contraposição com o fingimento dos surrealistas europeus que não puderam usufruir desse ambiente autenticamente maravilhoso:

«lo maravilloso invocado en el descreimiento – como lo hicieron los surrealistas durante tantos años – nunca fue sino una artimaña literaria, tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica ‘arreglada’ (...).» .

Segundo Maggie Ann Bowers, o movimento literário surrealista levou a que Carpentier reconhecesse a necessidade de a arte expressar os aspectos não-materiais da vida, mas este autor acaba por refutar o surrealismo, pois encontra no continente americano uma fecunda panóplia de temas, considerando descabido recorrer aos recessos invisíveis da mente e da psique humana para fazer arte, quando a própria arte e a religião parecem já estar vivas na paisagem. Alejo Carpentier tece uma apologia do continente sul-americano, ao longo do seu prólogo, bem como na sua obra, fazendo um canto aos trinta séculos de história desse mundo que manteve o seu estado primitivo e virgem, rico na sua mitologia e religiosidade, onde o real maravilhoso se encontra a cada passo. O autor realça a possibilidade de se estabelecerem certos sincronismos que rompem as barreiras do tempo, afirmando ainda que só nesse continente se justapõem de forma natural e espontânea elementos tão díspares entre si, tanto na história, na geografia, na demografia, como na política. Esta questão do hibridismo tem também sugestivas conotações com a mestiçagem que caracteriza

fortemente a população do continente americano.

Ao atentarmos no prólogo de *El reino de este mundo* que, como escreve Irlemar Chiampi, pode ser considerado um verdadeiro manifesto do «real maravilhoso americano» e que se tornou mais conhecido que a obra em si, constatamos que o realismo maravilhoso deve ser dissociado do realismo mágico. Primeiro, por questões geográficas, visto que o conceito avançado por Alejo Carpentier cinje essa teoria ao continente sul-americano, em que a magia vive na própria paisagem e reside nas crenças e ritos das populações indígenas. Tudo isso deslumbra o viajante europeu que se aventurar nesses territórios ainda maioritariamente virgens. Por outro lado, já num âmbito ontológico, Carpentier parece aproximar o realismo maravilhoso dos princípios advogados pela Nova Objectividade na pintura dos anos vinte, mas vai implicar a fé como uma condicionante para se poder atingir esse estado limite de exaltação, como que um transe que permite a decifração dos mistérios do mundo. Mas não deixa de ser curioso que essa fé esteja de algum modo implícita naquilo que seria uma leitura adequada a um texto do realismo mágico que, como veremos adiante, implica que a intervenção do maravilhoso seja aceite de forma tão natural quanto o real, ao contrário do sentimento de hesitação que era sustentado pela literatura fantástica. Ainda que alguns autores tenham preferido tratar estes dois conceitos de forma distinta, parece-nos que há, na verdade, uma relação muito forte de proximidade entre eles.

Outro artigo fundamental na história do realismo mágico é «Magical Realism in Spanish American Fiction», de Angel Flores, apresentado num congresso em 1954 e que postula o ano de 1935 como a data em que a literatura hispano-americana ingressa numa nova fase, com a publicação da obra *Historia universal da infâmia*, de Jorge Luís Borges. Angel Flores inscreve os autores latinos dessa nova fase literária numa tendência que designa como realismo mágico, que proveio da literatura europeia, através da obra de

Kafka e Proust. Angel Flores refere mesmo que mediaram dois anos entre a tradução que Borges fez da produção contista de Kafka e a publicação da sua obra atrás designada, ainda que salguarde que não devemos considerar o autor checo como a única influência de Borges. Angel Flores define o realismo mágico, pela sua particularidade de amalgamar o real e a fantasia, como uma forma de escapar às limitações que a fotografia trouxe à arte, ao poder fornecer uma cópia fiel e exacta do real: «Finding in photographic realism a blind alley, all the arts – particularly painting and literature – reacted against it and many notable writers of the First World War period came to rediscover symbolism and magical realism.».

O artigo de Angel Flores contribui com um inventário dos autores e obras que seguem na esteira de Jorge Luís Borges, apontado como um cicerone no realismo mágico latino-americano, estilo que confere novo ímpeto à produção literária sul-americana – no Chile, em Cuba, no México, Equador, Uruguai e na Argentina. Angel Flores indica também que o cuidado destes autores em criar um «well-knit plot» deriva provavelmente da sua familiaridade com os romances policiais que escritores como Borges, Bioy Casares, Peyrou e outros realistas mágicos escreveram, traduziram ou seleccionaram para antologias.

O artigo termina com um parágrafo em que é feita uma aclamação da literatura sul-americana que ganhou novas e variadas vozes de talento, que propulsionam novos rumos e trajectórias à ficção hispano-americana:

«Never before have so many sensitive and talented writers lived at the same time in Latin America – never have they worked so unanimously to overhaul and polish the craft of fiction. In fact their slim but weighty output may well mark the inception of a genuinely Latin America fiction. We may claim, without apologies, that Latin America is no longer in search of its expression (...) – we may claim that Latin America now

possesses an authentic expression, one that is uniquely civilized, exciting, and, let us hope, perennial.» .

Em 1956, Jacques Stephen Alexis segue a linha de Alejo Carpentier, voltando ao conceito do realismo maravilhoso como um fenómeno literário próprio da paisagem haitiana, mas contribuindo inovadoramente para aproximar o conceito de um contexto pós-colonialista:

«(...) since reality is not intelligible in all its aspects to the members of under-developed communities, he [the Haitian] naturally transposes his conceptions of relativity and of the marvellous in to his visions of everyday reality. (...) What, then, is the Marvellous, except the imagery in which a people wraps its experience, reflects its conception of the world and of life, its faith, its hope, its confidence in man, in a great justice, and the explanation which it finds for the forces antagonistic to progress? It is true that the Marvellous implies ingenuousness and empiricism, if not mysticism, but it has been proved that something else can be bound up with it.».

O realismo mágico parece assim aproximar-se do realismo social, podendo ser encarado como um instrumento de defesa das sociedades colonizadas, que enraízam o seu saber numa cultura oral e mítica ancestral que é, afinal, o estandarte da sua identidade enquanto comunidade:

«Mythic and magical traditions, Alexis argued, far from being alienated from the people, or mere mystifications, were the distinctive feature of their local and national culture, and

were the collective forms by which they gave expression to their identity and articulated their difference from the dominant colonial and racial oppressor. They were, in other words, the modes of expression of that culture's reality.».

Luis Leal, no seu artigo «El Realismo Mágico en la literatura hispanoamericana», publicado em 1967, levanta várias objecções ao trabalho de Flores, mas não devemos esquecer que entre os dois trabalhos críticos permeiam doze anos que lançaram uma nova luz sobre o assunto. Leal define o realismo mágico do seguinte modo:

«So we see that magical realism cannot be identified either with fantastical literature or with psychological literature, or with the surrealist or hermetic literature that Ortega describes. Unlike superrealism, magical realism does not use dream motifs; neither does it distort reality or create imagined worlds, as writers of fantastic literature or science fiction do; nor does it emphasize psychological analysis of characters, since it doesn't try to find reasons for their actions or their inability to express themselves. Magical realism is not an aesthetic movement either, as was modernism (...). What is the attitude of magical realist towards reality? (...) he doesn't create imaginary worlds in which we can hide from everyday reality. In magical realism the writer confronts reality and tries to untangle it, to discover what is mysterious in things, in life, in human acts.».

Constatamos assim que Leal recupera a ideia de Franz Roh acerca do realismo mágico como a percepção de um mistério que, ao invés de transcender a realidade, reside e palpita

no interior dos próprios objectos. Leal critica Flores por ter incluído autores que ele não considera pertencerem ao movimento do realismo mágico, tal como contesta que este fenómeno tenha tido origem na produção escrita de Kafka, iniciando-se com Jorge Luís Borges. Leal acaba por recuperar a noção de Alejo Carpentier do “real maravilhoso”, ainda que, curiosamente, pareça ter esquecido o autor: «The existence of the marvelous real is what started magical realist literature, which some critics claim is *the* truly american literature.».

Maggie Ann Bowers complexifica a interpretação do conceito de realismo mágico criando uma distinção conceptual entre «magic realism» e «magical realism». Para esta autora, o conceito «magic realism» é a designação correcta para o tipo de ficção que temos vindo a considerar como realismo mágico, introduzido por Franz Roh, em 1925, nas artes plásticas, e que aponta para a representação do mistério como sendo inerente à própria realidade. Não deverá, portanto, ser confundido com o conceito de «magical realism» que teve início com Angel Flores e remete para a ocorrência do extraordinário e do inexplicável segundo as leis da ciência, num mundo pautado pelo «commingling of the improbable and the mundane». Se atentarmos na definição que a autora cristaliza na respectiva entrada do pequeno glossário que incluiu no final do seu livro, o conceito de «magical realism» é apresentado como distinto do anterior na medida em que tem origem na ficção literária dos anos 40.

Aliado a uma deficiente explanação do conceito, surge o chamado *boom* da literatura hispano-americana, que acabou por ter como consequência a aplicação indiscriminada do conceito de realismo mágico a diversas obras literárias publicadas durante esse período na América do Sul. Deste modo, dois dos principais representantes do realismo mágico sul-americano na actualidade, Gabriel García Márquez e Isabel Allende, podem ver algumas

das suas obras serem designadas como pertencentes ao “realismo mágico”, quando, na verdade, alguns livros não pertencem a esse domínio. Por questões de marketing e venda, parece-nos que os editores têm também usado e abusado dessa definição, tornando-a quase um *cliché*. Por outro lado, parece difícil considerar-se a produção de obras que incorram num registo ficcional similar sem que se aponte o facto de estas constituírem a cópia ou decalque de um modelo literário que supostamente seria apanágio exclusivo da América do Sul. Parecendo fazer suas as palavras de Alejo Carpentier acerca do realismo maravilhoso que vive exclusivamente na paisagem haitiana e sul-americana, Isabel Allende chega a afirmar: «no nosso continente, o realismo fantástico tem mais de real que de fantástico. Dizem que, se Kafka tivesse nascido na América Latina, teria sido um escritor de costumes.».

Um problema que agora se coloca é fazer a opção mais adequada entre o conceito de realismo mágico ou de realismo maravilhoso. Esquecendo a valoração e fundamentação que o realismo maravilhoso recebeu, nomeadamente com Alejo Carpentier, este conceito poderia parecer mais adequado do que o de realismo mágico, pois é importante não dissociar o significado da palavra *magia* do seu cunho antropológico. Nas sociedades ditas primitivas, a magia é encarada como uma forma de intervir sobre a natureza e a realidade, produzindo os efeitos desejados pelas comunidades, através de determinadas fórmulas e ritos culturais socialmente estabelecidos. Por outro lado, o maravilhoso aponta para o insólito e para o extraordinário, para acontecimentos que escapam ao curso natural da vida ou para uma intervenção sobrenatural que muda o curso da acção. Irlemar Chiampi, por exemplo, opta por abdicar do conceito realismo mágico a favor do realismo maravilhoso, como forma de situar este problema teórico no âmbito específico da investigação literária, visto que o maravilhoso é consagrado pela crítica literária e já era abordado na *Poética*

aristotélica, enquanto o *mágico* é um termo emprestado por outro campo do conhecimento. Ainda que partilhemos a opinião de Chiampi, optámos por manter a designação original e mais em voga de realismo mágico, ainda que este conceito tenha tido um uso de algum modo indiscriminado pela crítica e literatura hispano-americana. Ressalve-se também que, apesar de algumas discussões da crítica e dos estudos literários defenderem a categorização do realismo mágico como um género ou um modo literário, preferimos considerá-lo simplesmente como uma corrente ou uma estética literária.

Visto que há toda uma tradição literária a que não se pode fugir, podemos apontar vários autores que foram precursores do realismo mágico actual, tendo explorado antes ou em simultâneo com os autores sul-americanos esse filão literário: Dostoiévski (*O Idiota*), Kafka (ainda que ele se aproxime mais do fantástico e do alegórico), Faulkner, Virginia Woolf (*Orlando*), Oscar Wilde (*O Retrato de Dorian Gray*), Mikhail Bulgakov (*Margarita e o Mestre*), Vladimir Nabokov (*Fogo Pálido*).

O realismo mágico surge aliado a uma preocupação de vários escritores contemporâneos – em diferentes línguas, literaturas, países e contextos político-sociais – de mostrar às comunidades leitoras que o real é muito mais complexo e misterioso do que aquilo que parece. Vigorando na literatura feita em lugares tão díspares como as Caraíbas, Canadá (Michael Ondaatje), África (Ben Okri e Amos Tutuola), Índia (Amitav Ghosh e Arundhati Roy), Austrália e Nova Zelândia, Europa e Estados Unidos, este conceito pode ser um instrumento eficaz quer para a literatura comparada, quer para os estudos culturais, visto que o realismo mágico assenta muito na mitologia e nas crenças de cada comunidade.

O realismo mágico tem como principais objectivos a negação de uma visão linear do tempo e o questionar da História e do seu discurso oficial. Constitui, por isso, uma técnica privilegiada para contestar regimes fascistas e totalitários, ao atacar as definições e

verdades em que essas “instituições” assentam, visto que o próprio conceito de realismo mágico é um paradoxo, e ao fazer convergir linguagens distintas torna-se uma forma eficaz para explorar as margens do real e suas fronteiras, num plano ontológico, político, geográfico, etc.. A escrita de Saramago, por exemplo, prende-se muito com a subversão da verdade de «uma História oficial pouco credível», ao introduzir o maravilhoso naquilo que é supostamente um romance histórico ou ao explorar os «possíveis da história» em obras como *Ensaio sobre a Cegueira*. Lídia Jorge e João de Melo, por seu lado, introduzem o maravilhoso nas suas narrativas como forma de dar voz às minorias, realizando e fornecendo assim outro dos contributos mais característicos e importantes do realismo mágico na ficção contemporânea:

«A creation of secondary worlds through religious myth, faery, science fiction, uses ‘legalized’ methods – religion, magic, science – to establish other wolds, worlds which are compensatory, which fill up a lack, making up for an apprehension of actuality as disordered and insufficient.».

A ficção de realismo mágico distingue-se ainda pela sua capacidade de impulsionar a escrita a transcender a mera representação e a tomar a sua função de efabulação do real de forma muito mais convicta e arrojada, levando o leitor a explorar novos mundos em que ele crê, sem, de facto, acreditar. Autores como García Márquez e Isabel Allende, tentam justamente acordar o leitor desta nossa época, que parece ter caído num transe hipnótico, quando já nada no real parece ser digno de interesse ou de surpresa. O realismo mágico procura despertar no leitor adulto a mesma capacidade de deslumbramento que a criança é capaz de sentir perante o mundo, vendo-o com novos olhos, vendo-o como se fosse a primeira vez, procurando decifrar os enigmas que se escondem por entre a realidade, como

hieróglifos feitos de luz que pulsam sob a aparência normal dos objectos quotidianos.

João de Melo afirma que o realismo mágico é capaz de provocar no leitor uma «regressão afectiva»:

«A fórmula consiste numa intenção: a de contar aos leitores adultos as mesmas histórias de proveito e exemplo, como na infância, desafiando neles a memória das antigas fábulas, tornando-os cúmplices daquela mesma magia oral que um dia tocou a sua infância e que conferiu aos contadores de ‘casos’ a iluminação, a sabedoria e o ritual dos épicos mais primitivos.».

Por conseguinte, este autor açoriano aproxima a intervenção do maravilhoso, nas obras de realismo mágico, da magia dos contos de fadas que são hoje lidos às crianças, mas que, em tempos, eram também o entretenimento dos adultos, nomeadamente nos meios rurais. Os feitos sobrenaturais que perpassam em *O Meu Mundo Não é Deste Reino* podem, assim, ser aproximados da mesma intenção de diversão, moralização e deslumbramento da literatura oral.

A autora Isabel Allende representa um caso paradigmático da literatura sul-americana por duas razões distintas. Por um lado, por se encontrar exilada nos Estados Unidos desde 1975, onde tem escrito grande parte da sua obra, chegando mesmo a afirmar que ao escrever sobre o Chile, seu país natal, refere-se mais a um país imaginário que traz dentro de si e que nem sempre coincide com o Chile real. Desse modo, a autora faz com que a sua escrita remonte mais a um local atópico, cujas margens e fronteiras se distendem unicamente dentro da sua memória e do seu imaginário pessoal. Por outro lado, Allende

justifica a magia presente na sua escrita com os ensinamentos que recebeu da sua avó Isabel – que lhe inspirou a personagem de Clara em *A Casa dos Espíritos*. Allende refere o seguinte:

«Não herdei os poderes psíquicos da minha avó, mas ela abriu-me a mente aos mistérios do mundo. Aceito que qualquer coisa seja possível. Ela afirmava que existem múltiplas dimensões da realidade e não é prudente confiar só na razão e nos nossos limitados sentidos para entender a vida; existem outras ferramentas de percepção, como o instinto, a imaginação, os sonhos, as emoções, a intuição. Iniciou-me no realismo mágico muito antes de o chamado boom da literatura latino-americana o ter posto na moda. Isto serviu-me no meu trabalho, porque enfrento cada livro segundo os mesmos critérios com que ela conduzia as suas sessões: chamando os espíritos com delicadeza, para que me contem as suas vidas.».

O realismo mágico também tem sido criticado por assentar numa visão tipicamente ocidental que assume a magia e o irracional como elementos pertencentes às culturas indígenas não-europeias, enquanto que a racionalidade e uma perspectiva científica da realidade, mais próxima da verdade, pertenceriam à cultura ocidental. Esta ideia é, afinal, uma continuação das teorias colonialistas segundo as quais só o império europeu era o verdadeiro detentor da razão, da ciência e, como tal, do conhecimento e da verdade. Mas é em autores como Lúcia Jorge e João de Melo que podemos constatar que o realismo mágico perpassa também em nações literárias que não foram emergentes de nenhum império colonialista. Contudo, as obras por nós consideradas neste estudo, cujos

espaços de acção se situam em meios rurais, parecem fazer remontar uma vez mais o realismo mágico para o campo das periferias, entendendo-se por periferia territórios marginais ou distanciados da centralização política e cultural.

É importante destacar que nas obras estrangeiras por nós consultadas acerca de realismo mágico não há nenhum estudioso que inclua na lista de autores ou obras internacionais que entrem nessa categoria a produção literária portuguesa ou de expressão portuguesa. Só na internet é que pudemos encontrar uma extensa listagem de obras e autores que referia João de Melo e Jorge Amado (com a obra *Dona Flor e Seus Dois Maridos*).

Maria Alzira Seixo realiza um importante balanço da ficção literária produzida nos anos subsequentes ao 25 de Abril no artigo «Dez Anos de Ficção em Portugal (1971-1984)», salientando que a Revolução contribuiu para

«transformar a vida de cada um de nós, alterando instituições e formas de estar no mundo, componentes essas da nossa relação com a sociedade que profundamente incidem sobre o facto criativo e, no caso que agora nos interessa, literário».

A autora considera que a irrupção do fantástico caracteriza, de uma forma geral, a literatura portuguesa do período pós-revolução. Maria Alzira Seixo defende, no entanto, que não há uma renovação do fantástico enquanto género (segundo Todorov), mas uma apropriação de «elementos, situações, comportamentos, modos discursivos próprios do registo fantástico». O fantástico será assim «um registo artístico que implica uma sensibilidade mais que uma mundividência» que se distingue pela «interferência de dois

mundos, ou de duas ordens – a natural e a sobrenatural, a racional e a irracional – em termos de indecidibilidade de conversão de uma delas à outra; em segundo lugar, a categoria de alteridade que dessa interferência resulta – e que tem figurações várias no fantasma, no espírito, na duplicação de personalidade, etc.». Maria Alzira Seixo, ao considerar que essas narrativas que incorrem no domínio do fantástico se distinguem por uma indecidibilidade e pela convergência da ordem do natural com o sobrenatural, acaba por nos remeter para o campo da ficção do realismo mágico que se distingue, justamente, por essa confluência de códigos distintos. A autora chega mesmo a vincular esta recuperação do fantástico à literatura sul-americana, constituindo uma estratégia textual da ficção portuguesa que permite um alargamento das concepções romanescas, aliando «uma das mais neoclássicas concepções do romance que é possível observar no século XX a pequenas rupturas que lhe dão um sentido novo ou lhe prosseguem fins determinados».

Atentando nas palavras de João de Melo, poderemos compreender melhor os parâmetros que moldaram a criação do imaginário e universo particular deste autor, integrado no filão literário do realismo mágico:

«Uma das tentações que ainda temos em Portugal é que, quando nos aparece um livro com estes imaginários, cola-se imediatamente à influência do realismo mágico latino-americano. Mas estes ambientes, de lendas e superstições muito marcadas pela ideia religiosa, são também uma dinâmica profundamente açoriana. Há neste livro um narrador ausente, mas era a voz da minha avó, que me contou muitas destas estórias. Contava-as com tal convicção que julgo que ela vivia o que dizia, e nessas histórias era absolutamente natural que Deus e os anjos e Nossa Senhora aparecessem às pessoas, e o Diabo era uma figura quase

de quotidiano.».

O realismo mágico que perpassa nas obras destes autores parece provir da transfiguração do real vivido na sua infância, período em que se criou esse seu imaginário pessoal que transparece na escrita. Imaginário esse que reflecte, mais ou menos artificialmente, toda uma geografia e uma comunidade.

Apesar de a escrita de Lídia Jorge ter sido inicialmente aproximada do modelo sul-americano, a autora defende que houve apenas uma consonância de sensibilidades, pois recorre à fabulação apenas como uma forma de retratar os problemas colectivos. A autora escuda-se das influências sul-americanas que lhe procuram atribuir com a seguinte afirmação: «tenho absoluta certeza de que, se não tivesse lido García Márquez ou Vargas Llosa, escreveria da mesma maneira.».

Se uma nova geração literária de autores portugueses, em que Lídia Jorge se insere, recorre à efabulação e ao realismo mágico, como forma de retratar o real, a autora explica que isso se deve a um novo papel do romance que «fica com uma missão que é de ir ao mais longe possível, (...) que se desdobre nos confins do impossível.».

Consideramos preferível falar em realismo mágico em vez de realismo etnográfico ou etno-fantástico, expressões utilizadas por vezes para rotular estas narrativas onde perpassa a intromissão do maravilhoso. Ainda que não tenhamos encontrado uma definição desse conceito, concluímos que o etno-fantástico procura categorizar as obras que se centram num certo universo telúrico que provém do misticismo popular e local de pequenas comunidades apartadas do “grande sistema social e político” em que o indivíduo cidadão vive aprisionado. A partícula “etno” remete para etnia ou grupo étnico, mas mais significativamente para etnografia, essa ciência que se dedica ao estudo dos costumes e

tradições próprios dos povos ditos menos evoluídos técnica e economicamente. O realismo mágico, entre outras coisas, pode ser essa manifestação de desejo do homem em sair das grandes cidades e do anonimato e rotina que o tornam invisível, em libertar-se da monotonia sincopada, dos comportamentos ditos correctos e das condutas supostamente adequadas. O realismo mágico é a expressão desse anseio do homem de poder regressar às suas origens e à sua verdadeira natureza selvagem, livre, fazendo a ponte para o divino e para a magia de viver que urge recuperar.

João de Melo, Lídia Jorge, Hélia Correia e José Riço Direitinho exploram meios rurais imaginários (ou talvez não tão distantes da realidade quanto isso), isolados e apartados, espaços concêntricos, ilhas de um mundo mágico e telúrico. Podemos ainda destacar a autora luso-americana Katherine Vaz que incorre igualmente no universo do realismo mágico com a sua obra de estreia, *Saudade*. O realismo mágico surge também na ficção de José Saramago, ainda que neste autor pareça mais adequado considerar que o recurso ao maravilhoso tenha intenções de carácter alegórico, visando uma dissecação da sociedade contemporânea, dos seus principais problemas e perda de valores, no âmbito de uma intervenção social ou moral.

A atmosfera mágica que envolve as obras destes autores parece-nos resultar do seu empenho em escrever acerca do que sobeja do real. Não para fugir ou escapar ao mundo, mas para mergulhar nele com lucidez e oferecer ao leitor a clarividência de compreender a realidade nas suas múltiplas cambiantes, de atentar nas irrupções do sobrenatural através dos interstícios do real, sempre relativo, sempre questionado. Essa necessidade de efabulação nasce igualmente de uma certa saturação do realismo tradicional devido ao domínio dos meios audiovisuais, num mundo que se tornou quase completamente dominado pela imagem e pelos efeitos visuais cinematográficos e computadorizados que

procuram deslumbrar. Cada autor procura assim criar o seu próprio universo temático, o seu próprio estilo e imaginário, num período em que, pela primeira vez na história literária, o génio imaginativo e libertário do criador artístico não está limitado por cânones, tendências ou correntes. Assumimos que o realismo mágico é, afinal, apenas uma das malhas desse padrão rico e variado.

II. Características da Ficção do Realismo Mágico

Importa, desde logo, salientar algumas diferenças capitais entre a literatura fantástica e o realismo mágico. Tzvetan Todorov define o fantástico enquanto género literário do seguinte modo:

«É assim que somos conduzidos ao coração do fantástico. Num mundo que é bem o nosso, aquele que conhecemos (...), dá-se um acontecimento que não se pode explicar segundo as leis desse mesmo mundo familiar. Aquele que se apercebe do acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, dum produto da imaginação e as leis do mundo continuam o que são; ou o acontecimento se produziu de facto, é parte integrante da realidade, mas essa realidade é regida por leis de nós desconhecidas.».

Todorov critica H. P. Lovecraft, para o qual «o critério do fantástico não se situa na obra mas na experiência particular do leitor; e esta experiência deve ser o medo», argumentando, de modo irónico, que ao admitirmos «a necessidade de uma sensação de medo no leitor, teríamos de deduzir (...) que o género de uma obra depende do sangue-frio do leitor!». Constata, em seguida, que existem diversas obras fantásticas em que o medo está ausente, confirmando não ser esta uma condição necessária ao fantástico. Todorov rejeita o sentimento do medo como garantia da existência de uma literatura fantástica, mas vai substituí-lo pela incerteza. Significa que, paradoxalmente, a ênfase da definição do fantástico enquanto género é colocada no leitor ou narratário – «uma «função» de leitor

implícita no texto»:

«O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o leitor dos acontecimentos relatados. (...) A hesitação do leitor é portanto a primeira condição do fantástico.».

Na ficção do realismo mágico, a diferença assenta no facto de o sobrenatural deixar de ser uma problemática, pois não se pretende que o leitor fique desconcertado ou que procure uma explicação racional para o que a narrativa descreve. O realismo mágico distingue-se precisamente pela convergência desses dois códigos distintos, o sobrenatural e o real, que vão passar a coexistir de forma harmoniosa:

«O sobrenatural é usado, sobretudo, para eliminar oposições entre contrários, isto é, entre vida/morte, real/irreal, verosímil/inverosímil, verdadeiro/falso, criando universos possíveis que resultam, afinal, de um modo de ficcionar que transcende todos os outros pela sua natureza duplamente fictícia. Dada a sua função semântica transgressora, no sentido em que exprime a violação da ordem que entendemos como ‘natural’, provocando a confusão e, portanto, a instabilidade, o sobrenatural passou a ser uma estratégia narrativa valiosa, pela qual o real e o verdadeiro se relativizam, sem que, no entanto, se neguem, permitindo a representação não do que é, mas do que poderia ser, ou, no caso da História ficcionada, do que poderia ter sido, evitando, por conseguinte, significados fixos e totalizantes.».

A ficção do realismo mágico constitui-se como um conjunto de narrativas pautadas pelos *realia*, em que é criado um modelo referencial do mundo próximo do nosso, e onde se instauram os *mirabilia* (o maravilhoso) numa solução de complementaridade, sem criar a tensão ou questionamento próprio da literatura fantástica. Note-se que o conceito de realismo mágico ou de realismo maravilhoso é um oxímoro, pois resulta da junção de dois termos que se contrapõem. Selma Calasans Rodrigues explica justamente que este sintagma resulta num paradoxo, na medida em que o realismo pressupõe uma relação de verosimilhança com o referente, enquanto que, no maravilhoso, se cria uma relação de inverosimilhança.

Amaryll Chanady ao fazer a distinção entre literatura fantástica e realismo mágico observa que o conceito de ambiguidade e hesitação intrínsecos e necessários ao fantástico serão substituídos no realismo mágico pelo termo antinomia, pois este resulta da presença simultânea de dois códigos contraditórios. Chanady adianta ainda que um texto deste género «prevents the reader from even considering a rational solution».

Todorov conclui que ainda que possam surgir o estranho ou o maravilhoso, na literatura fantástica, o fantástico puro deixa então de existir, na medida em que a hesitação experimentada pelo leitor, geradora da ambiguidade da própria narrativa, só dura num momento da leitura. O estranho provoca a ambiguidade desejada mas acaba por a dissipar, oferecendo ao leitor uma explicação racional para os eventos meta-empíricos:

«(...) esse elemento pode vir a revelar-se afinal algo de invulgar mas não impossível, resultado de várias coincidências pouco prováveis. (...) É o caso sobretudo da literatura de terror dos fins do séc. XVIII, onde a intervenção do F. passou a ser substituída por aquilo a que se chamou o ‘sobrenatural explicado’».

O maravilhoso, por outro lado, não carece de nenhuma explicação, pois entrelaça-se com a realidade, sendo aceite pelo leitor como parte integrante e factual de um mundo em que as leis naturais são, de algum modo, “flectidas”, de forma a comportar novas dimensões onde tudo é possível, em que o mundo adquire uma natureza mágica. Um problema que se coloca acerca do maravilhoso consiste em certos autores o definirem unicamente como o não questionamento dos fenómenos sobrenaturais e mágicos, enquanto outros autores o associam à esfera de acção dos seres extra-terrenos, sejam eles deuses, fadas ou espíritos benéficos. Selma Calasans Rodrigues pertence a este segundo grupo, pois faz a distinção entre o maravilhoso cristão (santos, anjos, etc.) e o maravilhoso pagão (que se pode encontrar na mitologia greco-latina e em *Os Lusíadas*). A autora considera ainda momentos da história literária ocidental em que estas duas variantes se contaminaram na obra de alguns autores, como é o caso de Dante.

Outra questão que nos parece crucial é que o género da literatura fantástica definido por Todorov assenta fortemente na figura do demónio. Louis Vax considerara igualmente que: «Deus, a Virgem, os santos e os anjos, tal como os génios bons e as fadas boas não são seres fantásticos.».

O diabo parece ser assim tão importante para a literatura fantástica quanto o sobrenatural religioso, na sua vertente positiva, se revela nocivo a esse género. O efeito de desconcerto do mundo que se pretende transmitir seria anulado se os autores do fantástico recorressem a figuras benévolas do panteão religioso. Filipe Furtado declara como um requisito do fantástico a necessidade de que a fenomenologia meta-empírica utilizada seja sempre «alheia à experiência física ou psíquica do destinatário da enunciação, o que inclui a sua hipotética experiência religiosa». O autor vai ainda mais longe ao proclamar que «o uso

exclusivo ou predominante de elementos positivos (de índole religiosa ou não) na temática sobrenatural» acaba por negar o fantástico, remetendo-o, no mínimo, para o género maravilhoso. Como iremos constatar adiante, este aspecto que pode comprometer seriamente o fantástico é, na verdade, o que assegura um elemento central do realismo mágico na escrita de autores como Lídia Jorge e João de Melo. Nas obras aqui em estudo verificar-se-á como estes dois escritores recorrem a um maravilhoso que não é demoníaco, nem terrificante, e que remete mais para um maravilhoso cristão, não pela presença de figuras religiosas como a Virgem ou santos, mas através de uma certa subversão de alguns temas bíblicos.

O realismo mágico deve também ser compreendido num contexto mais abrangente enquanto uma corrente ou estética literária que se integra nos movimentos literários do pós-modernismo e do pós-colonialismo. O realismo mágico, servindo determinadas estratégias narrativas mais ou menos específicas, representa assim um forte contributo para a renovação da ficção literária produzida nos últimos tempos, um pouco por todo o mundo, ideia que se prende, por exemplo, com o que Wendy B. Faris designa de «autogenerative nature of fictions», apelidando a ficção literária do realismo mágico como «Scheherazade's children». A comparação estabelecida consiste no seguinte: a personagem Scheherazade que, em *As Mil e Uma Noites*, tem de recorrer ao artifício da ficção, contando histórias ao sultão de forma a prender o seu interesse e a adiar a data da sua morte, pode ser considerada como um paradigma da literatura mais recente, em que a própria ficção se recria de forma auto-suficiente, muitas vezes através da reinvenção da própria linguagem. Não procuraremos discutir o facto de a literatura ter sido sempre auto-suficiente, mas parece-nos que o realismo mágico rompeu de forma inegável com os princípios advogados pelo realismo pois, ainda que se procure manter uma certa impressão de real, há também um

esbater das fronteiras e limites espaciais e temporais, conduzindo o leitor a uma atmosfera de sonho semi-acordado.

Para melhor nos situarmos, faremos uma lista de características que se poderão dizer específicas do realismo mágico, ainda que possam ser igualmente encontradas em obras de natureza distinta. Wendy B. Faris enumera alguns aspectos que iremos passar a comentar e exemplificar com obras da literatura portuguesa e estrangeira. Para começar, temos a própria intervenção do maravilhoso, como algo de prodigioso e de sobrenatural que intervém no real, originando situações que não são empiricamente explicáveis. Será também de acentuar que, na maioria dos casos, o maravilhoso é aceite, levando-nos a entrar num mundo próximo dos contos de fadas, em que a ordem do real é subvertida, onde o sobrenatural convive harmoniosamente com o natural, sem haver surpresa por parte das personagens, ao contrário do que acontecia na literatura fantástica. O mundo retratado é descrito como empiricamente real, ao contrário dos mundos ficcionais alternativos que distinguem a literatura de fantasia ou de ficção científica. Mas nesse mundo aparentemente normal irrompe, súbita e inexplicavelmente, o sobrenatural, o «anormal», afastando, decisivamente, o leitor dos parâmetros mais seguros e tradicionais do realismo. Rawdon Wilson divide os mundos ficcionais literários em três categorias. Uma primeira que corresponde aos mundos ficcionais da literatura realista em que todas as indicações deícticas e descrições correspondem às do mundo extratextual. Uma segunda categoria em que os mundos ficcionais, na literatura de fantasia, são simulacros criados pelos autores, em que as indicações fornecidas são comparadas a regras de um jogo. Numa terceira categoria, que corresponderia à ficção do realismo mágico, existe uma fusão das características dos espaços próprios às duas categorias anteriores. Os mundos ficcionais mantêm a sua referencialidade em relação à realidade extratextual mas, por outro lado, também perpassa

uma certa desconstrução das normas, num modelo do mundo em que certos fenómenos improváveis têm lugar.

A desconstrução temporal e a representação da acção em locais atópicos que parecem situar-se em nenhures (ou algures entre este mundo e o outro) são marcas importantes que comprovam essa ambiguidade estabelecida no realismo mágico. Veja-se, por exemplo, como os locais em que a acção se centra são descritos dentro de um certo paralelismo com sítios empiricamente reais e que poderemos apontar no mapa, mas, simultaneamente, o país retratado na ficção parece demarcar-se de forma irrevogável daquele que é por nós identificado, tendo em conta os eventos que nele se sucedem. É o caso da Península Ibérica que, em *A Jangada de Pedra*, se separa da Europa e começa a vogar em direcção ao Atlântico; o Chile de Isabel Allende, em *A Casa dos Espíritos*, onde não encontramos qualquer referência a uma indicação geográfica específica e onde se alude a figuras nacionais simplesmente designadas como o Poeta ou o Presidente, mas que nós subentendemos ser Pablo Neruda; Vilamaninhos (*O Dia dos Prodígios*) ou Valmares (*O Vale da Paixão* e *O Vento Assobiando nas Gruas*), locais imaginários que representam o Algarve; a Macondo de Gabriel García Márquez que é o palco da acção da sua obra de estreia, *A Revoada*, será depois retomada em *Cem Anos de Solidão*, numa tentativa de alegorizar nessa povoação o percurso histórico, social e político da América Latina.

Para além da questão da descrição referencial face ao nosso modelo do mundo, em que o verosímil, segundo a nossa experiência do real, é contraposto por uma outra ordem das coisas, através da irrupção do maravilhoso, temos também a questão da referencialidade histórica. Wendy B. Faris afirma que é possível encontrarmos em várias ficções do realismo mágico uma certa manipulação do referente histórico: «we witness an idiosyncratic recreation of historical events, but events grounded firmly in historical

realities – often alternate versions of officially sanctioned accounts.»). Na literatura mais recente pode-se constatar que os romances históricos são, muitas vezes, perpassados por uma atmosfera mágica, como acontece, por exemplo, em *Memorial do Convento*, de José Saramago. O que supostamente seria um romance histórico convencional – como o próprio título indica –, acaba por apontar para uma reescrita da história através da intromissão da dimensão mágica, onde o outro (o povo oprimido) ganha voz. A esse desmentir do registo histórico que surge como pretensão de verdade, em que o autor cria novas leis que contradizem as empíricas e vêm substituir o discurso oficial (ultrapassado), Fokkema designa como «F-laws». Na nossa opinião, essas “falhas” são, na verdade, rasgões ou indeterminações textuais que resultam numa leitura mais aberta que incorre numa chamada de atenção para as nossas visões lineares e redutoras do real, justamente aquilo que o realismo mágico pretende combater. A História, na sua versão oficial e indesmentível dos factos, é tomada como ponto de partida por vários autores para criarem as suas próprias histórias e versões dos factos, como se toda a História enquanto registo oficial dos factos não fosse mais que uma deturpação da verdade, ou como se fosse impossível haver uma única verdade que a sintetize. Esta característica é um aspecto muito particular do pós-modernismo. Lídia Jorge, acentuando logo no início da obra *O Dia dos Prodígios* o seu carácter eminentemente dialógico, coloca em causa a importância da Revolução do 25 de Abril que não foi sentida pela comunidade de Vilamaninhos, cujos habitantes estão muito mais preocupados com o episódio da cobra voadora. Este questionar da História oficial, abrindo-a a novas perspectivas, também virá a acontecer em *A Costa dos Murmúrios*, onde a autora através da personagem de Eva Lopo recupera a voz da mulher, bem como a voz do Outro (o africano), desconstruindo e desmentindo o relato de abertura «Os Gafanhotos» que surge como uma *myse en abime* do discurso histórico oficial. Em *Os Filhos da Meia-Noite*,

de Salman Rushdie, podemos encontrar uma narrativa alegórica dos primeiros trinta anos da Índia após a independência, pois não é por acaso que o nascimento de Saleem coincide com a hora exacta da independência da Índia e que esta personagem possui o dom de comunicar por telepatia com os outros filhos da nação, igualmente dotados de estranhos poderes. A obra *Os Versículos Satânicos*, por outro lado, é uma alegoria que remete para uma reinterpretação do Islão e em que, inclusivamente, o autor reescreveu passagens do Corão, o que lhe valeu uma sentença de morte que o levou a exilar-se no Reino Unido. Esta narrativa tem início com o diálogo entre Gibreel e Saladin, em plena queda livre de um avião, personagens que parecem remeter para o anjo Gabriel e Satã.

Outra forma de jogar com o nosso referente histórico é através do aproveitamento e exploração de certos mitos ancestrais ou da nossa memória cultural colectiva na ficção do realismo mágico. São exemplos disso: *Beloved*, de Toni Morrison, onde se reescreve o mito de Medeia; *O Último Voo do Flamingo*, de Mía Couto, em que se retoma o mito de Ícaro; *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, em que João de Melo faz confluír na história nacional toda uma série de mitos e lendas, da mesma forma que joga com o texto bíblico, à semelhança de Gabriel García Márquez. O recurso à mitologia, ao folclore local e ao texto bíblico remetem-nos também, em parte, para outra das especificidades próprias da ficção do realismo mágico: a intertextualidade. A intertextualidade enquanto estratégia narrativa reforça o carácter auto-generativo da escrita em que, quando as personagens de outras obras ou as figuras reais irrompem numa narrativa, se acentua «the magical power of literary heritage – ghostly presences of a particular sort.». Os autores passam agora a pedir emprestadas, por assim dizer, certas personagens uns aos outros, assemelhando-se estas a espectros que vogam entre os livros à semelhança dos fantasmas que erram entre os dois mundos. Se bem que todo o livro comporte sempre pequenas senhas de entrada para outros

livros, remetendo-nos mais ou menos explicitamente para outras leituras, a literatura é aqui evidenciada na sua natureza mais lúdica, criando-se relações entre as obras literárias como num jogo de espelhos. O autor deixa de pretender que cada obra é fechada em si mesma, como um mundo ou um reduto circunscrito e acabado, assumindo-se a escrita como uma inscrição num percurso plural, em que cada obra é tão-somente mais um contributo para a biblioteca pessoal de cada leitor.

No caso especificamente português, destaca-se o exemplo de Hélia Correia, com *Lillias Fraser*, que narra a história de uma criança escocesa capaz de ver a morte nas pessoas e, que por isso mesmo, se salva da carnificina da batalha de Culloden. Se este dom sobrenatural lembra o de Blimunda (*Memorial do Convento*), capaz de ver o interior das pessoas, Lillias ao chegar a terras portuguesas encontrar-se-á efectivamente com Blimunda, criando-se assim um inovador e aprazível jogo de ficções. A descrição que é feita de Blimunda parece querer reforçar a sua aura de irrealidade ou sobrenaturalidade, enquanto aparição que emana de um outro mundo (de um outro livro):

«A mulher riu. Tinha um tão claro riso que Lillias julgou, por um momento, achar-se rodeada de crianças. No entanto, apesar do seu cabelo, ainda muito escuro, e do seu rosto, liso e moreno, onde brilhava a sugestão de emulsões orientais, vinha dela uma esplêndida velhice. Atravessara o tempo e convencera-o a separar-se dela para sempre. (...)

A sua voz cantada enchia o ar como se ressoasse numa igreja.
‘Perdeste muito sangue. Amanhã vejo se a criança está viva na barriga.’
(...)

‘Que nome tem vossemecê?’

- Blimunda – disse a mulher. – Blimunda Sete-Luas. (...)

Lillias sentiu os olhos de Blimunda e acordou. Ela sorria-lhe outra vez.
«A criança está bem. De hoje em diante, eu tomo conta de vocês as duas».

- Que criança, senhora? – disse Lillias.

- A que tu, Lillias Frases, vais parir.

- Como pode sabê-lo?

- Vejo dentro do corpo das pessoas quando estou em jejum – explicou Blimunda.

- Eu vejo a morte – disse Lillias.

Blimunda Sete-Luas inclinou-se e tocou-lhe com os dedos na camisa.
‘Então sou mais feliz do que tu és. De hoje em diante só verei este menino’ .».

Note-se como o diálogo entre as duas mulheres é estranhamente banal, quando, na verdade, elas falam de dons absolutamente extraordinários. O modo como o sobrenatural é incorporado e aceite no mundo real, de forma completamente natural e sem criar surpresa, é justamente uma das características que distingue o realismo mágico de outro tipo de literatura fantástica.

Podemos também considerar a intertextualidade homo-autoral, como é o caso de Isabel Allende que, após o seu primeiro romance, *A Casa dos Espíritos* (1982), escreve *Filha da Fortuna* (1998) e *Retrato a Sépia* (2000), formando assim um tríptico em que se recuperam e entrecruzam personagens. Nívea e Severo Del Valle são figuras com quem já tínhamos estabelecido contacto n’*A Casa dos Espíritos*, mas é só em *Retrato a Sépia* que iremos

assistir ao narrar da vida e carácter dessas duas personagens. Pode-se encontrar ainda a seguinte passagem, tanto mais interessante visto que referencia Clara e Rosa, personagens do primeiro romance de Isabel Allende:

«(...) vários anos mais tarde viria ao mundo Clara, clarividente, a mais estranha das criaturas nascidas neste numeroso e estrambótico clã Del Valle. A pequena Rosa, cuja beleza tantos comentários provocava, tinha cinco anos. Lamento que a fotografia não consiga captar o seu colorido, parece uma criatura do mar com os seus olhos amarelos e o seu cabelo verde, como bronze envelhecido. Já nessa altura era um ser angélico, um pouco atrasada para a idade, que passava a flutuar como uma aparição. ‘De onde saiu? Deve ser filha do Espírito Santo’, brincava a mãe.».

É também em *Retrato a Sépia* que se retomam outras duas figuras do livro *Filha da Fortuna*: Eliza Sommers e Tao Chi’en.

Gabriel García Márquez cria *Macondo* como espaço da acção de *A Revoada*, seu romance de estreia, recuperando-o sucessivamente em obras posteriores: *Ninguém Escreve ao Coronel*, *Os Funerais da Mamã Grande* e em *Cem Anos de Solidão*. Por outro lado, no seu conto «A incrível e triste história de Cândida Eréndira e da sua Avó Desalmada» desenvolve-se a história dessas duas personagens que tinham já aparecido numa passagem de *Cem Anos de Solidão*.

João de Melo remete-nos para o Rozário nas suas obras *O Meu Mundo Não É Deste Reino* e *Gente Feliz com Lágrimas*, voltando a fazê-lo no conto «A Divina Miséria», incluído em *Entre Pássaro e Anjo*, onde são também retomadas as personagens do primeiro livro.

O autor José Riço Direitinho, de forma similar, elege como cenário das suas obras *A Casa do Fim* e *Breviário das Más Inclinações* um mesmo local rural, Vilarinho dos Loivos, referenciando também personagens da sua obra anterior: «a Casa do Fim era a única que estava desabitada, e nela vivera Ester, aquela a quem alguns chamaram a vidente, havia já muitos anos.».

O realismo mágico surge também como uma forma privilegiada de contestar a ordem socialmente imposta, a autoridade política e os regimes totalitários. Segundo Wendy Faris, essas narrativas caracterizam-se por serem:

«receptive in particular ways to more than one point of view, to realistic *and* magical ways of seeing, and (...) open the door to other worlds, respond to a desire for narrative freedom from realism, and from a univocal narrative stance; they implicitly correspond textually in a new way to a critique of totalitarian discourses of all kinds.».

Podemos destacar *O Tambor*, de Günter Grass, ou *O Perfume*, de Patrick Süskind, escritos algum tempo após a Segunda Guerra Mundial, em resposta ao regime Nazi; os escritores da América Latina que criticam a hegemonia da América Norte ou os regimes ditatoriais; a oposição de Milan Kundera ao Comunismo Soviético; Salman Rushdie que contesta o poder autocrático exercido na Índia; *Beloved*, de Toni Morrison, em resposta às atrocidades do escravagismo; *A Casa dos Espíritos*, de Isabel Allende, que critica os horrores do regime de Pinochet; *Aconteceu na Argentina*, de Lawrence Thornton, cuja personagem adquire poderes de clarividência que lhe permitirão ajudar as vítimas da ditadura militar argentina e encontrar a sua esposa.

Para além da intervenção do mágico, devem-se considerar outras duas formas de criar o

que Wendy B. Faris designa como uma «poetics of subversion» da ficção pós-modernista: o uso da metáfora e da alegoria; e o recurso à polifonia ou dialogismo. Relativamente a esta “poética da subversão”, é sintomático a irrupção de uma dimensão fantástica em grande parte da nossa ficção literária pós-revolucionária:

«Porquê o fantástico? Em parte, possivelmente, pela irradiação mundial do realismo mágico hispano-americano. Mas não só. Uma certa decepção pela Revolução perdida, ou pelo resserenar colectivo, pelo regresso a hábitos e egoísmos do antigamente, pelo apagamento das vontades no microcosmos intelectual (embora as lutas sociais e políticas se mantenham vivas) terá determinado nalguns escritores uma transmigração para terrenos banhados pela magia, terrenos da lenda e dos prodígios, sem fugirem no entanto à realidade.».

Em certos autores, o realismo mágico ou fantástico surge não como uma fuga ao real mas como uma forma de desvelar a realidade. Nas palavras de João de Melo, «compete à ficção iluminar o real, e não o contrário». Pode-se também pensar que a realidade tenha fugido a muitos desses autores que optaram, assim, em enveredar através da escrita por outros mundos, pois deixaram de reconhecer a sociedade em que vivem, o que provocou uma crise de identidade que pode tê-los feito perder também o seu reflexo no espelho. Essa crise de identidade teria sido provocada pelo abalo cultural da Revolução de 1974:

«Com a Revolução do 25 de Abril, ou seja, com o abalo de todas as estruturas da sociedade portuguesa que se lhe seguiu (...), assistimos, ao longo de vários anos, ao perturbado nascimento de uma nova cultura.».

Incorrendo numa escrita mais sensibilizada com as grandes questões sociais, a reflexão acerca da identidade nacional pode, por conseguinte, surgir aliada à busca da própria identidade pessoal.

O realismo mágico encontra-se igualmente associado a outro movimento literário da contemporaneidade: o pós-colonialismo. Esta noção «surgiu na década de 80, nos países anglo-saxões, no seio dos estudos culturais a propósito do Médio-Oriente, do Oriente e do Sul da Ásia, com o objectivo de analisar os efeitos da colonização nas ex-colónias britânicas.». Mais tarde, começou-se a estudar igualmente os impactos da colonização noutras literaturas tais como as sul-americanas e as africanas:

«A crítica pós-colonial pretende mostrar que é errado tratar as diferentes literaturas como uma espécie de prolongamento das literaturas europeias, chamando a atenção para a inadequação da linguagem à paisagem, para a inadaptação do verbo à articulação de um espaço cultural que lhe é originalmente estranho, para a busca deliberada de uma autenticidade através do processo da própria escrita.» .

João de Melo considera que o *boom* latino-americano provocou um redimensionamento e a deslocação do centro literário tradicional que se situava num eixo geográfico que atravessava as principais capitais europeias. Nas últimas décadas deu-se uma

«descoberta progressiva da literatura de países que em regra não constavam dos roteiros de leitura nem dos ‘mercados’ internacionais. Todavia, mais do que um novo surto da latinidade, ele é hoje uma irradiação problemática dos valores e gostos de uma nova vanguarda, situando-se já ao nível de uma alternativa aos hábitos, aos conceitos e aos

desafios teóricos dos estudos literários.».

Quando o modelo europeu daquilo que é o real se revelou falível e desadequado para retratar a realidade de outros continentes, o realismo mágico, que assenta também na evocação e revalorização dos mitos e tradições desses povos, surge como forma de criar a diferença, assim como de resistir e subverter a cultura europeia, imposta pelos países do Velho Continente sobre as suas ex-colónias. Como Stephen Slemon aponta:

«magical realism (...) seems most visibly operative in cultures situated at the fringes of mainstream literary traditions. As Robert Kroetsch and Linda Kenyon observe, magic realism as a literary practice seems to be closely linked with a perception of ‘living on the margins’.»

Nas obras literárias em estudo neste trabalho, Lídia Jorge e João de Melo procuraram justamente transmitir ao leitor essa noção de alteridade, da diferença de viver à margem, seja no isolamento rural do Sul do país, no primeiro caso, ou no enclausuramento insular das ilhas açorianas, no segundo caso.

Mia Couto, Luís Cardoso (*A Última Morte do Coronel Santiago*) ou Ungulani Ba Ka Khosa são autores do continente africano que recorrem ao realismo mágico num âmbito pós-colonialista em algumas das suas obras. *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa, explora, tal como os sul-americanos o fizeram, o imaginário mítico do seu país. Utiliza processos característicos da narrativa oral, introduz elementos sobrenaturais e recorre a uma fenomenologia escatológica, assente no exagero que leva ao insólito e ao grotesco, através de vómitos, sangues, menstruações, chuvas diluvianas. Estes são sintomas de um mundo em desintegração que desrespeitou os seus valores tradicionais ao virar-se para a cultura

ocidental como um modelo a seguir. Outra importante obra pós-colonialista que oscila entre o realismo mágico e o fantástico é *Beloved*, de Toni Morrison. Esta narrativa recria o mito de Medeia, em que um bebé fantasma assombra a casa da mãe que preferiu matar a filha a deixá-la sofrer nas mãos dos brancos, num acto desesperado de protecção. O bebé-fantasma acabará por surgir em carne e osso com a idade que teria se fosse viva. No fim da narrativa, *Beloved* regressa à água de onde saiu, deixando pegadas que mudam conforme os pés de quem as pisa. Deste modo, esta rapariga é uma alegoria de todas as mulheres que morreram sob o regime da escravatura ou cujos corpos foram atirados dos barcos de transporte de escravos (mencionadas na dedicatória do romance).

Impõe-se-nos ainda falar de outra temática da literatura pós-modernista, que tem em vista destacar o que Linda Hutcheon designa como «the ex-centric». Alguns autores procuram retratar uma vivência descentrada em relação às capitais e aos pólos culturais e comunitários, contestando-se assim a «centralization of culture through the valuing of the local and peripheral». Talvez não seja por acaso que duas das componentes fundamentais configuradoras do realismo mágico sejam a preferência pela localização das narrativas num ambiente rural e o enfoque em antigos sistemas de crenças, como as superstições e mezinhas. Este elemento evidencia-se como particularmente enriquecedor e relevante, aproximando-nos de uma literatura regionalista:

«In magical realist narrative, ancient systems of belief and local lore often underlie the text (more ghosts here). (...) Magical realism has tended to concentrate on rural settings and to rely on rural inspiration – almost a postmodern pastoralism (...).».

Acerca dos sistemas de crenças, o tema da adivinhação pelas cartas, por exemplo,

surgirá em diversas obras, como é o caso de *A Casa dos Espíritos*, de Isabel Allende.

Nas obras de José Riço Direitinho é apresentada ao leitor uma vasta panóplia de mezinhas e tisanas. No *Breviário das Más Inclinações*, temos a personagem de José de Risco (note-se no jogo criado com o nome do autor), que «enquanto a avó viveu, foi aprendendo com ela as receitas de mezinhas e unguentos. Escrevia-as a carvão num velho caderno pautado, e anotava (...) as intuições que começara a ter sobre plantas.». Este homem vai continuar a posição da avó enquanto curandeiro de Vilarinho dos Loivos, acabando por tornar-se algo entre um endemoninhado, um mártir e um santo que inspira romarias. As antigas formas de saber popular, sejam baseadas na realidade ou simplesmente imaginado pelo autor, podem ser exemplificadas nas seguintes passagens:

«Depois de se ter deitado com um homem, lavava-se sempre numa infusão de folhas de arruda, apanhadas ao luar, e bebia tisanas com sementes de funcho e de sargacinha-dos-montes, para que as regras não lhe faltassem. De maneira que nos dois meses seguintes à noite em que encontrou na eira uma maçaroca de milho-rei, não acreditou que estivesse grávida, mas que a ausência do sangue se devesse a qualquer desarranjo, ou a ter olhado para dentro do forno enquanto o pão crescia.»

«Naquele estranho final de tarde em que um estranho cheiro a aloés e a mar se espalhou pela casa, vindo da lareira acesa de novo, um pouco antes de as galinhas-do-mato terem cantado a anunciar a sua morte, ela reparou naquele sinal vermelho em forma de folha de carvalho que começava a adquirir rebordos salientes nas costas do filho. Tocou-lhe com os dedos que ardiam de febre, e desviou logo depois os olhos. ‘É

uma marca de desgraça’, pensou. Pediu de seguida o avental que usara durante todo o tempo da gravidez (...). Quando a mãe lhe trouxe o avental, enfiou a mão no único bolso e tirou uma folha seca de carvalho negral. Mandou queimá-la na lareira e deitar a cinza no ribeiro, para que se afastasse o que trouxe a má sina ao José de Risco.».

No romance de Agustina Bessa-Luís, *A Sibila*, incide-se, de modo semelhante, no misticismo rural e no seu universo de superstições:

«Porque acontecera ser o sétimo rapaz duma família, fora baptizado com o nome de Adão, para evitar assim correr o fado, ou seja ficar condenado a vaguear de noite, transformado em báculo, ou cavalo, ou bode, ou toiro, em cujo rasto espolinhado se espojasse.».

Outra marca destas narrativas é a vivência subjectiva e antecipada do tempo, na medida em que as personagens detêm, por vezes, a capacidade de prever o futuro ou de ver o invisível, como é o caso de Lillias Fraser:

«Acabaria por acostumar-se e quando, anos depois, em Portugal, viu abater-se uma cidade inteira, levantou-se em silêncio do enxergão, fechou a trouxa e foi dormir para o jardim, sem avisar ninguém daquilo que iria passar-se mais à frente, de manhã. Pensou que, se falasse, criaria um estado tal de confusão que os acidentes começariam a acontecer antes de o terramoto os provocar.».

Regressaremos adiante, e em pormenor, a essas personagens que, através dos seus

presentimentos, provocam saltos na narrativa, antecipando os desenlaces.

Outra especificidade inerente à ficção do realismo mágico é a intenção de deslumbrar o leitor com um mundo em que a lógica da nossa realidade não se aplica e o verosímil é distendido, um pouco como fazer-nos ver o mundo com outros olhos ou como se acabássemos de nascer. Isso pode ser conseguido através da ocorrência do maravilhoso, à maneira dos contos de fadas que ouvimos em criança em que se aceitava naturalmente a magia, como algo plausível e possível no mundo real. Por isso mesmo, os eventos sobrenaturais que ocorrem na ficção do realismo mágico não serão passíveis de explicações e fundamentações. Esse seria o caso da ficção científica em que se procuraria explicar as conjecturas que tornam determinada situação possível. Tal como, na literatura fantástica, o sobrenatural seria interpretado enquanto uma ameaça à ordem natural do mundo.

III. Relações entre a Alegoria e o Maravilhoso

Considerar a alegoria num trabalho acerca do realismo mágico torna-se incontornável, especialmente, se procuramos estudar a literatura portuguesa, pois cremos que as incursões da ficção no fantástico e no maravilhoso têm, por vezes, uma componente alegórica. Manuel Frias Martins refere que a figura de estilo da alegoria é uma constante da produção literária ocidental. A alegoria é definida como um discurso que procura conduzir a outro, acepção que deriva do seu étimo grego: *allo-agoreno*. Esta linguagem que oculta outra pode ser entendida na obra literária como um subtexto que se oculta, de forma mais ou menos evidente, sob o texto literal da obra. De algum modo, esta ideia prende-se com a questão da mimese, no sentido em que a literatura, segundo a *Poética* de Aristóteles, deveria ser uma imitação da realidade. O real poderia assim ser considerado como o subtexto da obra literária. Um texto alegórico não será assim tão transparente como deveria ser, segundo os ditames realistas. A presença da alegoria na literatura pode fazê-la fugir aos cânones, como iremos verificar na obra de Lídia Jorge e de João de Melo, em que as incursões no fantástico ou no maravilhoso podem remeter o leitor para um outro sentido. Por outro lado, o uso da alegoria permite plurivocalizar a obra literária, abrindo o texto a várias leituras, pois é sempre uma significação deixada em aberto, cujas interpretações são múltiplas e sempre produto mental do leitor.

A alegoria é uma figura de estilo do campo da retórica que tem sido discutida, de forma muito diversa, por vários estudiosos e levanta questões tanto mais complexas quanto as suas definições se confundem ou parecem depender de outros termos, como o de símbolo e metáfora.

Miguel Tamen apresenta três acepções de alegoria: num primeiro caso, é identificada com o *símbolo*, sendo um tropo entre outros, isto é, uma possibilidade da linguagem; em segundo, numa utilização menos restrita, a alegoria é oposta ao termo *símbolo*, como um princípio de construção do discurso e da linguagem; numa terceira acepção, pode ser entendida como uma consequência do *símbolo*, e deriva de trabalhos de Paul de Man em que se defende que toda a tentativa de «trazer em simultâneo» conduz a um «dizer uma coisa diferente».

As origens da alegoria prendem-se mais com a filosofia e a teologia do que com a literatura. Por outro lado, a importância da alegoria na história do mundo e da arte pode ser mais detectada na pintura e na escultura do que na literatura, nomeadamente durante a Idade Média e o Renascimento, em que estas artes visuais se tornaram veículos privilegiados de expressão da alegoria, quer de origem clássica, quer de origem bíblica. Imersa na tradição greco-romana e bíblica, os fundamentos da alegoria são essencialmente religiosos, mas tornou-se intimamente associada à narrativa, em especial através do mito. Os mitos são narrativas orais (eventualmente registadas por escrito) de explicação de factos universais, associadas ao princípio das coisas e do mundo, em que a simbologia e a interpretação desempenham um papel crucial. Na interpretação do mito, a leitura alegórica é fundamental, de forma a desvendar os significados ocultos que podem ser de natureza variada, desde moral a física ou histórica.

M. H. Abrams propõe a seguinte definição:

«An allegory is a narrative fiction in which the agents and actions, and sometimes the setting as well, are contrived to make coherent sense on the 'literal', or primary, level of signification, and at the same time to signify a second, correlated order of agents, concepts, and events.».

Este conceito denota assim dois procedimentos complementares que se implicam e influenciam mutuamente:

« (...) a way of composing literature and a way of interpreting it. To compose allegorically is to construct a work so that its apparent sense refers to an ‘other’ sense. To interpret allegorically (‘allegoresis’) is to explain a work as if there were an ‘other’ sense to which it referred.».

Esse dizer uma coisa através de outra pode ser mais facilmente compreendido se tivermos em conta a Antiguidade Clássica. Manuel Frias Martins sublinha que Homero elaborou a *Ilíada* como um manual para reis e governantes e a *Odisseia* como um conjunto de ensinamentos para a vida doméstica, isto num quadro cultural em que se acreditava que os deuses se expressavam de forma críptica (recordem-se os Oráculos). Essa alegorese homérica irá, por sua vez, ser transferida para o Antigo Testamento «configurando a alegoresis bíblica e judaica de onde emana a alegoresis cristã», enquanto forma de transmitir uma verdade ou um conhecimento superior de forma dissimulada.

Alguns autores, como Lausberg, Fowler e Helena Beristáin, confundem a alegoria com a metáfora continuada, ideia que advém do tempo dos retóricos latinos, com Quintiliano. Beristáin justifica essa associação na medida em que a alegoria é feita de metáforas e comparações, referindo ainda que:

«Se trata de un ‘conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades’, lo que permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que

funciona y que es el alegórico. Esto produce una ambigüedad en el enunciado porque éste ofrece simultáneamente dos interpretaciones coherentes, pero el receptor reconoce sólo una de ellas como la vigente.».

Essa ambigüidade a nível do enunciado parece remeter-nos para o domínio do fantástico. Obras como *O Dia dos Prodígios* e *A Jangada de Pedra* servem de exemplo a essa ambigüidade que se institui a nível literário, através do maravilhoso. Por outro lado, o leitor é igualmente mantido na dúvida ao nível do significado, sem que se apresente nenhuma explicação para os estranhos eventos ocorridos, característica que define o realismo mágico. Neste caso específico, em que o maravilhoso intervém nas narrativas, a leitura pode tornar-se incompleta – não confundir com insuficiente –, se as tomarmos literalmente. Maggie Ann Bowers considera que na escrita alegórica «the plot tends to be less significant than the alternative meaning in a reader's interpretation». Helena Bérístain refere que para o leitor atingir esse nível mais profundo, é essencial reportar-se a um contexto de leitura. Angus Fletcher, por outro lado, argumenta que

«The whole point of allegory is that it does not *need* to be read exegetically; it often has a literal level that makes good enough sense all by itself. But somehow this literal surface suggests a peculiar doubleness of intention, and while it can, as it were, get along without interpretation, it becomes much richer and more interesting if given interpretation.».

Existem diferentes géneros literários que podem ser considerados alegorias, como as fábulas ou apólogos, as parábolas, os *exemplum* – relatos através dos quais se procura, invariavelmente, transmitir algum tipo de significado profundo, a nível moral, político,

religioso, etc..

Estudiosos como Émile Mâle e G. R. Owst consideraram que o Novo Testamento é um reaproveitar de tipos e figuras presentes nos acontecimentos descritos no Velho Testamento, combinando a realidade histórica com um significado profético. Um exemplo citado poderia ser o do Rei Salomão como personificando um novo Cristo, enquanto a Rainha do Sabá representaria a Igreja, outro exemplo poderia ser o de Jonas em que o facto de ser engolido pela baleia representaria uma descida aos Infernos e a Ressurreição. A alegoria tipológica dominaria assim o pensamento cristão bem como a arte cristã até à Reforma.

A alegoria pode também ser utilizada como arma política. Escreve Morier: «En ne désignant pas les gens par leur nom, l'allégoriste échappe aux poursuites judiciaires d'un gouvernement policier.». No caso especificamente português, pode-se notar que o uso da alegoria e da metáfora na produção literária vem já do período em que se escreveu sob a censura do regime salazarista. Em autores como Lídia Jorge ou José Saramago, o recurso à alegoria como forma de crítica indirecta subsiste à queda do regime ditatorial, num período de liberdade de expressão em que já não existe necessidade de se camuflar aquilo que se escreve. O fantástico era outra das roupagens utilizadas que permitiam aos escritores abordar ou contestar assuntos proibidos. Milan Kundera, por exemplo, em *O Livro do Riso e do Esquecimento* toma uma roda de checos que dançam e cantam como forma de simbolizar o conformismo da sociedade face às ideias impostas pelo comunismo russo:

«jovens checos dançavam e sabiam que na véspera, na mesma cidade, uma mulher e um surrealista baloiçavam pendurados numa corda, e dançavam ainda com mais frenesim, porque a dança era a manifestação da sua inocência que se destacava, brilhante, na escuridão culpada dos

dois enforcados, traidores ao povo e à sua esperança.».

O realismo mágico, entrelaçado com a alegoria, surge em situações como a descrita na seguinte passagem:

«a jovem começou a rir e bateu o pé com mais força no asfalto, de modo que se elevou alguns centímetros acima da calçada, arrastando os outros com ela para o alto, e no instante seguinte nem um só tocava a terra, e davam dois passos no mesmo sítio e um passo em frente sem tocar a terra, sim, voavam acima da Praça S. Venceslau, a sua roda parecia uma grande coroa a levantar voo, e eu, eu corria lá em baixo na terra e levantava os olhos para os ver».

Wendy B. Faris explica que esta levitação mágica dos jovens checos «signals the danger of conformism, of rising on the unbearably light wings of coherent doctrine rather than being grounded in incoherent reality». Essa realidade incoerente que se vive em Praga é referida logo adiante, ainda na passagem supracitada, quando se fala nas «prisões cheias de traidores ao povo».

Caprettini considera que

«a alegoria pode dissolver-se no meio de um enunciado fantástico cujas alusões são menos evidentes (de acordo, naturalmente, com o grau de conhecimento de quem lê): o alegórico, não sendo completamente explícito, concede ao fantástico (o termo é aqui usado segundo a acepção que tem em Todorov) uma existência autónoma».

É este o caso do realismo mágico, que vai aliar o maravilhoso e o alegórico, apresentando uma explicação coerente do mundo que é representado, ainda que as suas leis divirjam das leis naturais do mundo em que vivemos. Ainda que, de uma forma completamente diferente, a ambiguidade da leitura alegórica possa coincidir com a ambiguidade do fantástico que procura inspirar temor e dúvida no leitor. O problema mais premente que aqui se coloca é que, segundo Todorov, o fantástico só seria possível desde que não fosse passível de uma leitura poética nem alegórica. Beatriz Berrini, tomando esta linha de pensamento, considera *A Jangada de Pedra* como uma narrativa alegórica e acaba por excluí-la do domínio do fantástico, optando por uma aproximação com «o maravilhoso presente no romance latino-americano contemporâneo». De facto, as directrizes apontadas por Todorov, as regras do jogo literário por ele deixadas, implicam essa leitura, mas cremos que essas indicações podem ser revistas de forma a considerar toda a nova estética literária do realismo mágico. Como poderemos nós, então, considerar uma narrativa como *A Jangada de Pedra*? Este romance narra a separação da Península Ibérica do resto da Europa, um fenómeno físico inexplicável e impossível que parece estar associado a uma sucessão de acontecimentos extraordinários. As personagens são investidas de dons sobrenaturais que mais parecem resultados do acaso, mas nunca há uma confirmação de que sejam realmente elas as responsáveis pelo afastamento da Península. Nessa tensão da incerteza, partilhada pelas personagens e pelo leitor, a obra é lida como uma alegoria. Percebe-se então que a intriga e as personagens estão lá apenas para apontar uma outra realidade, uma outra significação para além desse primeiro sentido literal. Uma das interpretações possíveis seria que, através da imagem da navegação da Península em direcção ao Hemisfério Sul, o autor procura mostrar o que aconteceria se, em vez da adesão à Comunidade Europeia, Portugal tivesse procurado apoio fora da Europa, tal como noutra

época os navegadores partiram nessa direção em busca de novos mundos. Talvez não seja inocente a suspensão do movimento de fuga da Península algures a sul do Atlântico, perto da América Latina. Pode ser estabelecida uma analogia com o continente perdido da mítica Atlântida, da mesma forma que se pode fazer a comparação desta Península à deriva com a situação política da América do Sul, que de algum modo tem sido invadida e explorada pelos impérios capitalistas. O grande contributo da alegoria na ficção contemporânea reside justamente em toda esta possibilidade de leituras deixadas em aberto.

No romance *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge, o maravilhoso pode ser igualmente interpretado como tendo um sentido alegórico, através da cobra voadora que é a materialização de um desejo de mudança e representa a Revolução do 25 de Abril. A obra *O Cais das Merendas* retoma a questão da Revolução, alegorizada em Rosária, cujo suicídio (uma queda que pode apontar para o falir do próprio regime) se procura manter em silêncio e cuja consequência foi afugentar os turistas. Apesar de Rosária parecer funcionar como figura central e narratária do romance, há um certo apagamento da personagem, na medida em que o seu apelido nunca é referido e quando se reflecte acerca da sua fisionomia conclui-se que «Rosária parecia outra realidade» ou que «realmente Rosária não lembrava nada».

Os romances *O Dia dos Prodígios* e *A Jangada de Pedra* não apresentam, em momento algum no texto, uma explicação plausível que desmistifique os eventos, de forma a trazê-los à ordem do real quotidiano, mantendo o insólito e a dúvida próprias ao fantástico. Mas, por outro lado, a harmonização do extraordinário e do comum apontam para o domínio típico do realismo mágico, em que as personagens aceitam o que lhes sucede e passam a conviver com essas irrupções da suposta ordem normal das coisas. O insólito presente nestas obras não provoca, portanto, o medo, mas, sim, o espanto, a dúvida, procurando abrir

os olhos ao leitor para outras possíveis dimensões da realidade.

A alegoria, ao nível geográfico, pode também ser detectada noutras obras de Lídia Jorge, *O Vale da Paixão* e *O Vento Assobiando nas Gruas*, em que a autora nomeia Valmares como cenário da acção dos seus romances, relacionando-o com o Algarve, bem como «todo o sul da Europa que nos anos 60 fechou um ciclo milenar que foi uma cultura rural». Em *A Costa dos Murmúrios* será também constante a presença das cores, no verde, no vermelho e no amarelo – cores da bandeira portuguesa, símbolos do império.

O recurso à alegoria pode ainda ser detectado em *A Casa dos Espíritos*, de Isabel Allende, situando esta narrativa num local atópico, que pode ser um qualquer país da América Latina, onde a liberdade do indivíduo tenha sido reprimida e violada por uma ditadura. João de Melo, por seu lado, procura apresentar o Rozário como uma alegoria possível de Portugal, perfilando a sua narrativa no contexto literário do após-25 de Abril que «inscreve nas suas preocupações uma procura quase mítica da nossa identidade cultural».

A problemática da questão da proximidade ou coincidência entre realismo mágico e alegoria reside no facto de o primeiro procurar o não questionamento da natureza extraordinária dos eventos narrados, enquanto a alegoria obriga, claramente, a que o leitor procure uma interpretação para aquilo que lê. Mas porque a literatura portuguesa mais recente tem sido rica nas suas incursões no domínio do maravilhoso, pode-se, por isso, afirmar que existe realismo mágico entre nós? Consideramos que sim, mas a verdade é que este, no modelo literário português, obedece aos seus próprios parâmetros, não podendo ser lido da mesma forma que o realismo mágico sul-americano e outros. Em virtude das configurações sociais e políticas do país, os autores portugueses criaram o seu próprio universo temático e as abordagens próprias para o explorar.

O uso da alegoria pode ser entendido enquanto uma sobrevivência do período literário pré-revolucionário, quando a censura levava precisamente a que se procurasse passar mensagens de uma forma críptica, dizendo uma coisa de forma que o leitor pudesse perceber outra. Urbano Tavares Rodrigues chega a considerar que:

«O romance metafórico ou alegórico, e tantas vezes polissémico, a que as circunstâncias de antes de Abril por vezes obrigavam, tinham a sua beleza e originalidade próprias. Escancarada a porta da escrita, houve depois de 74 uma enxurrada de prosa directa, com o seu melhor e o seu pior.».

Julgamos não ser o caso de Lídia Jorge, João de Melo, ou mesmo de José Saramago. Este autor encontra, igualmente, na alegoria, bem como no maravilhoso e no absurdo, uma forma de pôr em causa o cânone, de questionar o real e de tentar intervir sobre ele (desde *A Jangada de Pedra* até *Ensaio sobre a Cegueira*): «Nessa amálgama de realidade e magia, (...) é preciso considerar, (...) que nos seus romances esse maravilhoso está ao serviço duma visão e expressão do social.». A alegoria, que perdura já desde a cultura greco-latina, revela-se, assim, na prosa destes autores como um modo de pensar e questionar o real, continuando a ganhar contornos novos e bem actuais.

IV. A Magia do Feminino em *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge

1.

O Dia dos Prodígios é um romance que corresponde à obra de estreia de Lídia Jorge, publicado em 1980. Neste capítulo, iremos proceder a uma análise crítica deste romance, considerando as temáticas e aspectos perspectivados nesta obra que corporizam o universo do realismo mágico que, por sua vez, se entrelaça com o universo do feminino.

Os Estudos Feministas são um movimento que se desenvolveu a partir dos anos 60, visando «a luta das mulheres pela emancipação e visibilidade no mundo social e profissional» e integram-se noutros movimentos libertários que ganharam projecção na política internacional. Um dos seus contributos foi o redimensionamento da escrita feminina nos estudos literários que se prende com uma redefinição da questão da alteridade. O feminino, quer na escrita, quer na crítica literária, deixou de ser reduzido a um pólo de oposição ao masculino para se afirmar enquanto uma identidade *outra*, que havia sido silenciada ao longo dos tempos, cristalizada numa «imagem reificada do feminino e da subjectividade». Neste sentido, Isabel Allegro de Magalhães realizou um estudo da ficção feminina pós-revolucionária, num *corpus* de cerca de cinquenta obras da autoria de quinze autoras mulheres, em que detecta algumas similaridades a nível temático. É o caso da criação de: «universos fantásticos ou de um realismo mágico, onde se dá o cruzamento de uma dimensão de magia com a vida quotidiana e com uma re-interpretação da História.». Lídia Jorge, quando inquirida acerca de a escrita feminina ser mais sensível, responde que há temáticas e aspectos especiais feitas de pequenos elementos íntimos, «ranhuras da existência que são ângulos a que os homens, em geral, se afastam pela sua própria história biológica». Afirma ainda que a questão da identidade sexual é fundamental, pois a pessoa

está inserida numa condição social específica. Condição de mulher essa que vai ser trabalhada nos seus vários romances, que oferecem «um olhar de mulher, uma mulher que tem um percurso especial e onde a questão de ter sido do sul está marcada».

Constatámos, num capítulo anterior, que o realismo mágico segue determinadas linhas gerais que podem ser detectadas de forma similar em várias obras. Se certos críticos como Wendy B. Faris optam por submeter, de algum modo, o realismo mágico ao movimento literário do pós-modernismo, onde se integra também a crítica feminista, torna-se compreensível o facto de haver uma proximidade tão forte em termos de aspectos temáticos e formais e em relação a um tratamento diferente que lhes é conferido pelos autores.

Consideramos que *O Dia dos Prodígios* é um romance em que perpassa um forte sentido de auto-reflexividade e de autobiografia. Lídia Jorge chega mesmo a referir que esta obra é o seu romance mais autobiográfico, escrito com base na memória da província em que nasceu, evocando «fragmentos cheios de referências biográficas, tecendo um pano de recordações presentes».

A narrativa de Lídia Jorge aproxima-se de um certo regionalismo, visto que a autora reflecte o imaginário e o modo de vida de um ambiente rural. Jane Tutikian considera que, nesta história, o regionalismo projecta-se através do registo linguístico regional e popular – com a presença do arcaico, do moderno, do neologismo – e pelo realismo mágico, que direcciona a construção ficcional para a redescoberta das fontes do mito, bem como para uma reavaliação do real.

Maria Alzira Seixo escreveu que um dos contributos fundamentais deste romance reside na capacidade da autora de aliar «uma escrita de miúda percepção de um quotidiano regionalmente localizável (...) com a dimensão alegórica que nunca deixou de ser fundamental na sua obra». Nesta linha de pensamento, consideramos que ainda que Lídia

Jorge procure retratar uma realidade geográfica específica, sua conhecida, acaba também por conferir um carácter de universalidade à sua escrita, permitindo uma leitura aberta, pluralizante, em que se pode encarar *O Dia dos Prodígios* ou *O Cais das Merendas* como obras sobre o Sul de Portugal, mas também como referências alegorizantes do Sul ou do interior rural de qualquer outro país.

Lídia Jorge começou a pensar em *O Dia dos Prodígios* depois da Revolução do 25 de Abril e pretendia justamente construir um romance acerca de uma pequena comunidade, invocando a terra em que nasceu e as suas vivências de infância. A autora ficou extremamente abalada ao ver o avô José Jorge Júnior, figura que dará nome à personagem do romance, que no seu leito de morte era incapaz de distinguir os mortos dos vivos e confundia o rosto da neta com o das suas mulheres e filhas falecidas.

O Dia dos Prodígios narra a história de uma comunidade rural algarvia que tem o nome de Vilamaninhos. Este espaço é dominado por uma atmosfera mágica na medida em que o povo parece ter parado num tempo em que os milagres ainda acontecem. O tempo da narrativa é circular, o espaço adquire proporções míticas e simbólicas e quando o real invade esse mundo à parte, sob a forma de uma Revolução política, isso acontece de modo tão vago e indefinido (o real passa a irreal e o irreal passa a real) que não será possível abolir por completo o ambiente mágico (feito de mitos e superstições) em que esse povo vive imerso.

O realismo mágico pode ser analisado nesta obra através de diferentes categorias e aspectos temáticos. É bem possível que a autora não tenha procurado fazer um romance segundo os moldes do realismo mágico sul-americano, que entrara em voga aquando da publicação da sua obra em 1980. Mas, na verdade, *O Dia dos Prodígios* é uma obra classificável nesse tipo de ficção por razões várias que apontaremos e discutiremos ao

longo deste capítulo.

Diversos aspectos que são apontados por vários estudiosos do realismo mágico transparecem ao longo do romance. O espaço e o tempo da narrativa são subvertidos, oferecendo uma perspectiva completamente diferente da do realismo. Há uma convergência do real e do maravilhoso, mas sem o espanto e o terror que a literatura fantástica procurava suscitar.

Na intriga de *O Dia dos Prodígios* deparamo-nos com diversos elementos maravilhosos: uma comunidade que acredita numa cobra que não conseguiram matar e que atravessou o céu voando; os poderes mágicos de Branca e o medo que a invade pelo dragão da sua colcha que sente como vivo; Pássaro Volante julgando que a sua mula se riu dele e lhe fugiu; as insolações lunares de Macário durante os catorze dias do mês:

«Quando fica vaga mingua a gente. Claro que nuns quase não se sente essa vaguidade, mas noutros. No Macário. É um desconcerto acabado. Ou dorme ou faz bacoradas.».

A intervenção destes elementos maravilhosos, aspecto fundamental do realismo mágico, explica-se como uma estratégia textual que pretende despertar o leitor e alertar para a existência de “outros mundos” paralelos à nossa realidade, que podem ser simplesmente pequenas comunidades rurais que vivem insuladas dentro do país e que estão de algum modo desligados da realidade sócio-política. Se o realismo mágico foi, como vimos, utilizado por diversos autores como forma de contestar as hegemonias e certos sistemas políticos repressivos, Lídia Jorge aplica-o nesta sua obra num âmbito mais regionalista, que vive segundo as suas próprias crenças e preocupações. Critica-se também a própria Revolução do 25 de Abril que foi incapaz de se fazer sentir de forma eficaz em certas zonas

do país. Transmite-se assim a ideia de complexidade do real que é usualmente assumido e apresentado de forma linear e unidimensional.

A transfiguração dos objectos é outra especificidade, ainda que de menor importância, da ficção do realismo mágico. Segundo Wendy B. Faris, esse mesmo aspecto pode ser verificado no realismo mágico: «objects may take on lives of their own and become magical in that way». Isabel Allegro de Magalhães considerou igualmente este aspecto temático como sendo característico da escrita feminina: «Os objectos, esses, são também centro de uma atenção particular, olhados na sua irradiação de seres (quase) personalizados».

Todorov, no seu estudo sobre a literatura fantástica, faz uma tipologia do maravilhoso, fornecendo-nos quatro classes diferentes. Uma delas seria a do maravilhoso instrumental, que se relaciona com objectos, dispositivos criados pela mão humana, inexistentes mas realizáveis (segundo Todorov), como é o caso do tapete mágico. Todorov distingue este tipo de instrumentos dos objectos de origem mágica, como seria a lâmpada de Aladino.

Na narrativa de Lídia Jorge deparamo-nos com um exemplo isolado mas bastante relevante em que um objecto ganha uma existência quase autónoma e parece estar dotado de vida própria. Referimo-nos à colcha bordada por Branca, onde figura um dragão que a personagem sente estar vivo. Branca chega mesmo a temer essa criatura bordada, como se o dragão tivesse ganho poderes através do trabalho e do tempo investidos ou como se Branca fosse detentora de estranhos poderes mágicos (e assim é, de facto):

«Mas agora pegava na colcha e guardava-a na gaveta da cómoda, fechava-a à chave, punha-lhe o naperão por cima. E no entanto. (...) Permanecia de qualquer forma a impressão de que não estava só. O animal bordado por si rabiava lá dentro. E ela dizia que fechava os olhos

e tapava os ouvidos, e continuava a não estar sozinha. Oh deus. Se o tiro e o deixo numa cadeira, parece que o bicho e toda a colcha me vão no encaço dos pés, atrás, atrás de mim. Se a estendo debaixo dos colchões é como se de noite eu sentisse o seu vulto arquear as costas, e ouço o rasmalhar das asas a querer afofar-se debaixo do peso do meu corpo (...). No entanto eu ponho o dedo na chateza da figura, e aquilo é plano, plano. E cada bocadito da figura feita por mim. (...) Que havia feito uma coisa que no final não conhecia. Com um certo terror como se tivesse desencadeado um presságio, uma aparição e um tormento pelas próprias mãos.».

A ambiguidade, própria do fantástico todoroviano, surge como a característica principal desta colcha. A apreciação objectiva que um leitor poderia fazer da natureza desta colcha só é possível através de uma focalização interna dominada pelas emoções da personagem de Branca. O carácter mágico de que este objecto doméstico é investido remete-nos ainda para os princípios artísticos da Nova Objectividade em que o artista plástico procurava lançar sobre os objectos uma outra luz ou, por outras palavras, era requerido ao observador uma visão mais atenta da imagem retratada de forma a descobrir a alma dos objectos.

2.

O realismo mágico patente nesta obra revela-se também nas personagens, centrando-se, especialmente, em Branca que é detentora de poderes mágicos tais como a capacidade de ver à distância e à transparência das coisas. O próprio nome de Branca parece estar imbuído de uma ideia de luminosidade que remete para o *celestial*, querendo com isto insinuar uma

magia que provém dos céus e que agirá de forma milagrosa na sua vida permitindo a sua libertação e salvação. O nome de Branca remete também para a pureza necessária à natureza da mulher enquanto bem patrimonial adquirido por um marido que a trata de forma dominadora.

Lídia Jorge parece privilegiar nas suas personagens femininas principais uma ironia que é uma «inocência avisada» ou, por outras palavras, uma clarividência de que faz parte «a piedade e o encanto pelo outro». Branca é uma mulher que após um casamento de dez anos e que viveu de forma submissa começa a ganhar consciência do seu ser e da sua condição através da tomada de consciência dos seus próprios poderes. As capacidades de adivinhação de Branca permitem-lhe atravessar as distâncias do tempo não-acontecido:

«Assim Branca, com dezassete anos vira a Pássaro. De rosto tão quadrangular e olho tão assestado sobre a sua carnação mal coberta por um vestido de popelina, que fora forçada a dizer. (...) Vai ser aquele, porque tem cara de me querer bater toda a vida. Já então se supunha com um alcance que ia mais além do presente até agarrar o futuro, com uma vidência feita de sobressaltos e chamada por palavras.».

«Daqui da cozinha donde estou. Estou a ver Carminha no futuro a casar com Macário, o aluarado. (...) Para mim, a pouco e pouco deixou de haver presente.».

Esta mulher consegue também perscrutar a distância física, com a visão e com a audição:

«Eu posso ir procurar o animal, mas a esta hora, como vou eu ver

através do escuro? Sim. Às vezes. Eu ouço a certa distância. E quanto tudo está deitado. Mesmo assim os galos costumam perturbar-me a escuta.»

«A mão sobre a orelha. Havia tempo que ouvia os sons à distância. Não, não ouço nada. Ouve. Nada, não ouço nada que seja da mula Menina. Nem um relincho. Consigo ouvir animais, pessoas, rumorejo de folhas. Chego a ouvir as ondas este tam tam que vem e vai. Mas de besta, de besta não ouço nada.».

São completamente insólitas, chegando mesmo a raiar o grotesco, as descrições dos momentos em que Branca vê a barriga do marido como se visse através de um vidro:

«Barriga abaixo e acima como um fole secreto de órgãos. Um odre de humidades e vísceras. Pode-se ver, porque é possível ver à transparência como através de um vidro.»

«Ali a transparência deixa ver, como aberto, o mistério do fundo. (...) Apenas um odre de sucos ressumbroso, indo e vindo, circulando, um marulho de coisas a transformar-se fora das vistas. Secretamente. Corridinhas de líquidos, esguichos de humidade verde e rosa, tudo num pulo lento como sob tecido fofo e quente.».

Branca estranhamente passará até a dormir com os olhos abertos:

«Ela própria levanta o braço e põe o dedo no olho. Está aberto. (...)

Branca fechou os olhos porque acordou.».

Branca, enquanto detentora de capacidades mágicas, pode inclusivamente ser considerada como a responsável pela aparição da cobra voadora. O primeiro indício é o próprio facto de ao bordar o dragão na colcha, empreita que dura há dez anos, produto das tardes e que se arrasta pelo chão da casa, Branca começar a recear a sua própria criação pois sente-a mover-se pela casa como um monstro, uma assombração. Como se todo o tempo e energia que a mulher consumiu na feitura da toalha lhe tivessem conferido algum poder vital:

«Agora o dragão começa a ter uma forma de verdadeiro animal réptil voante. Porque o contorno da asa cinza vivo se abre em leque no meio do pano e o corpo do bicho de escamas miúdas. (...) Sendo potente e metalizado enrosca pelo tecido, e as patas abertas parecem agarrar seres vivos.».

Outro indício que estabelece uma ligação entre a cobra e Branca é o de a mulher desfazer a sua trança e passar a usar o cabelo solto: «Tenho medo que se pareça com a víbora o que eu trago pendurado em mim.».

Atente-se na seguinte passagem que exemplifica isso mesmo:

«No centro de Vilamaninhos fica a casa que lhe deixou o pai. No centro da casa fica a mulher bordando. Plantada no colo. Fica a colcha de linho cru, adamascado. No centro da colcha uma figura de escamas bordadas. E a língua. A sedas vermelhas, reluzentes de fogo.».

Intenta-se uma aproximação do leitor ao lugarejo a partir do alto, quase como uma perspectiva aérea, num plano cinematográfico que se vai aprofundando mais e mais, até vermos aquele dragão tecido pelas mãos de uma mulher, que se encontra no centro de Vilamaninhos, como se essa centralidade correspondesse a uma forma de domínio sobre a realidade circundante. Embora haja no corpo do próprio texto uma comparação da tarefa de Branca ao tear de Penélope, o seu trabalho afigura-se mais com o da musa Clio, que tecia a História numa tapeçaria, provocando os acontecimentos na sua comunidade através do seu bordar.

O que é uma cobra voante senão a sugestão de um dragão, um réptil voador? O apelido de Jorge que acrescentaram ao antepassado de José Jorge Júnior deve-se ao facto de este ter morto uma cobra: «Ah José. Tu és parente de S. Jorge, meu filho. E eu te pranto esse nome.».

S. Jorge foi justamente quem lutou com um dragão, matando-o. Um fundamento que parece suficientemente sólido para estabelecer esta analogia, entre a cobra e o dragão. A título de curiosidade, José Jorge é o nome do avô de Lídia Jorge, e se atentarmos nas capas das suas obras encontramos a representação de uma cobra com asas como um símbolo pessoal da autora.

Outro aspecto a evidenciar na análise deste romance é o problema das relações interpessoais entre homens e mulheres. No romance de Lídia Jorge, a relação marido-mulher revela-se bastante conflituosa. Pássaro impõe a Branca a empreita da toalha, como forma de aprisionar e de subjugar o espírito de Branca, que ele sabe ser viajante:

«Para que Branca bordasse o dragão de língua de bordo doirado, no meio do rectângulo de pano cru adamascado. Do tamanho do chão de uma casa. (...) Tinha dito uma vez em frente de pessoas de fora, que a

bondade mandava que se fornecesse à mulher o entretém para os dedos, de outra. Oh, de outra forma. Branca Volante passaria as tardes com o espírito além das parreiras. E o que se passasse no espírito nunca se poderia medir nem calcular. O dragão, pelo contrário, era um indicativo precioso. Note-se. Não só do tempo que tinha ficado disponível, como ainda da justiça usada na distribuição das tarefas. Porque se alguma coisa faltasse fazer, e as escamas do dragão crescessem. Ah dedinhos. Branca estaria a esquecer-se dos seus deveres, e forçoso seria fazê-la lembrar. Cinco dedos estampados na pele. Não era para doer. Era mais a marca e a lembrança.».

Constata-se assim que as mulheres, mesmo confinadas ao domínio do lar, não se tornam por isso mais limitadas e dominadas. Enquanto os homens viajam pelo espaço, deslocando-se geograficamente, elas transportam-se nos seus reinos interiores de magia e imaginação, abolindo todas as barreiras do tempo e do espaço.

Pássaro parece dedicar à mulher o mesmo tratamento que tem para com a sua mula, como se ela fosse um animal. Note-se a indiferenciação ou associação que parece ocorrer entre Branca e a mula Menina. Pássaro Volante a estranhar: «a insolência de uma mula tão louca como a mulher, e como ela perversamente misteriosa e cínica», achando que a mula se ri dele, até que, efectivamente, acaba por lhe fugir. Além da comparação que Pássaro faz entre a mula e a mulher, a mula Menina parece ser animizada, como se detivesse inteligência e fosse capaz de rir e fugir ao dono para nunca mais voltar. Branca, talvez sem sequer precisar recorrer aos seus poderes de adivinhação, diz-lhe que a mula nunca será

encontrada, pois correrá mundo só para se manter longe do dono. O próprio nome com que Branca designou a mula, *Menina*, realça essa personalização do animal. Pássaro sente o desafio do animal e resolve castigá-lo:

«Contra esse animal, o primeiro desde sempre que se dispunha a desafiar as regras de existência de mula mansa. (...) Pôs-se a espancar as ancas redondas e ruivas da mula Menina. (...) O corpo tremendo como se tivesse amado uma mulher.».

Nesta passagem destacam-se vários aspectos: a violência do acto, juntamente com alguma sensualidade, a que se alude de forma irónica, na descrição das ancas da mula, como se fossem as de uma mulher, e o gozo que Pássaro sente no acto de a espancar. Mas a mula foge-lhe, um pouco à semelhança do que aconteceu com a mulher, que desenvolve poderes mágicos como forma de lhe escapar e até de lhe ser superior. Pássaro chega mesmo a pedir-lhe ajuda para encontrar a mula. A partir do momento em que a mula Menina lhe foge, Pássaro começa a abusar da mulher, tratando-a como à mula:

«Branca é um dorso macio de aragem pelada. Pássaro cavalga como se a montada tivesse partido à desfilada pelos caminhos (...). E então o estremecimento sobre a montada da cama, veloz e horizontal, como se Pássaro se quisesse sacudir de si próprio, despejar o seu interior aí sobre.».

A dada altura, Branca parece mesmo desistir da vida, mas o seu amor ou sentido de dever para com os filhos fá-la permanecer em casa com a família, limitando-se a partir em pensamento:

«Ai não fosse este peso que me ata os braços. Querer levantar-me do leito, passar a mão pelo quadril e sentir que está tudo em ordem para começar a manhã. E sentir que em vez de me erguer, todo o meu desejo é que a cama se transforme em essa. E em vez de ver o sol entrar pela janela, que alguém me venha cobrir com o véu e o veludo roxo de uma caixa de pinho. Para sempre. (...) Só quando ouço os meus três passarinhos urinarem no bacio de esmalte, um arrepio me estremece a espinha. E sem pensar em nada me levanto para lhes dar de comer. Dou por mim erguida sobre a cama disposta a acordar outra e outra vez.».

Branca será designada por «Senhora do dragão» e, de facto, vamos assistir a um crescendo da personagem. Esta mulher escapa-se cada vez mais ao domínio do marido, como se se metamorfoseasse num ser feérico ou passasse a ser alada como a própria cobra, até que, finalmente, acaba por se opor ao marido. A dada altura o leitor é confrontado com o momento em que Branca abandona, por fim, toda a sua submissão e obediência e assistimos, primeiro, a uma agressão verbal entre Pássaro e a mulher, que depois resulta numa luta física, em que ela quase o vence armada de um facalhão de dois gumes. Também é importante referir a alusão que é feita ao comportamento típico de um modelo patriarcal, quando Pássaro Volante sente que «a alma de seu pai lhe falava nas veias». Esta dominação da mulher afigura-se-nos como uma metáfora da situação do feminino para acusar a repressão e opressão vivida durante o regime salazarista. Ao libertar-se do domínio do marido, é igualmente relevante que, apesar de o cantoneiro parecer estar enamorado por ela, Branca não aceita partir com ele. Antes prefere viver na espera desse momento em que as pessoas chegarão de longe para a ouvir, consultando-a. Esse tempo futuro que Branca

espera parece ser o único horizonte de progresso que o romance nos deixa, que será narrado em *O Cais das Merendas*.

Branca ganha contornos de uma Sibila, vivendo centrada nos seus poderes mágicos de vidência, inacessível a qualquer homem. Pássaro pode conseguir dominá-la fisicamente mas não conseguirá jamais aprisionar o seu espírito. A magia do feminino que é retratada, quase exclusivamente, na escrita de autoria feminina, surge como uma das dominantes da ficção contemporânea, afigurando-se-nos como uma estratégia de transfiguração e revalorização do papel da mulher na sociedade através da literatura. A imagem da mulher, ao longo dos tempos quase sempre retratada por autores do sexo masculino numa dicotomia maniqueísta e redutora como deusa ou bruxa, ora surgia no seu pólo positivo, como figura enigmática ou visitação angelical à terra, ora no seu pólo negativo, como feiticeira que deitava a perder o homem, seduzindo-o com artes demoníacas. A literatura revela-se como uma forma de expressão privilegiada para recuperar a figura da mulher, retratadas muitas vezes como detentoras de dons ou poderes mágicos que têm o condão de influenciar e ajudar as pessoas e o mundo em seu redor. O feminismo na literatura tem sido abordado como uma forma de pós-colonialismo, em que o corpo e a identidade da mulher são lidos como um território dominado pelo homem até há bem pouco tempo (colonização essa que ainda dura em alguns países e culturas). A proliferação destas personagens femininas, detentoras de poderes visionários ou da capacidade de se fecharem num mundo interior – onde o homem não consegue penetrar para as dominar e controlar –, surge assim como uma forma de emancipação e revalorização da mulher na literatura, tentando passar essa mensagem para a sociedade. Os poderes mágicos que a personagem de Branca detém são também uma forma de protecção, de compensar e contestar a tirania que é imposta à mulher pelo homem, quer no comportamento violento de certos maridos, quer na autoridade

governativa assente num poder patriarcal.

Outro episódio a evidenciar neste romance, como símbolo do confronto e da diferença entre o homem e a mulher, é o diálogo ou, melhor dizendo, o monólogo entrecruzado de José Jorge Júnior com sua mulher, Esperança Teresa, em que ambas as personagens fazem uma valoração completamente distinta do seu passado. Esperança recorda os doze filhos que teve, enquanto a memória de José Jorge Júnior foca exclusivamente os feitos dos seus antepassados, o que simboliza claramente a alteridade das vivências a que os sexos atribuem uma maior significação afectiva.

3.

Outra especificidade do realismo mágico consiste, por um lado, na localização da acção num meio rural e, por outro lado, no facto de se tratar de um local atópico. A construção de um local atópico possibilita ainda a leitura desse espaço como uma alegorização.

Apesar da referência específica em termos topológicos, em que encontramos, inclusive, a nomeação de Faro, Vilamaninhos enquanto lugarejo dominado pela força do mito e do símbolo podia ser interpretado como uma representação alegórica de todo o país, constituindo também uma alusão a outros países com situações políticas semelhantes, em que se espera a força de uma mudança efectiva e globalizante. Note-se que tirando a visita do carro de soldados o romance termina sem qualquer outra repercussão advinda da revolução. Isto parece-nos tão-somente uma outra forma de sebastianismo deste nosso Portugal que vive ainda na espera não se sabe bem de quê, mas, provavelmente, de um tempo melhor que chegará.

Em *O Dia dos Prodígios*, apesar da indicação de certos topónimos realmente existentes, é inegável que esse local constitua uma alegoria. Vilamaninhos é um nome inventado que

parece remeter para Boliqeime, terra de origem de Lídia Jorge, como símbolo de muitas outras comunidades rurais que vivem à margem dos centros de poder cultural e político. Por outro lado, esta aldeia representa também uma alegorização do país, retratando uma nação à espera de um milagre que a liberte do feudalismo e de uma certa mística medieval, da estagnação em que vive sem compreender o ímpeto que a Revolução lhes tentou dar.

A localização da acção em espaços rurais permitirá a criação de uma atmosfera mágica, dominada pela superstição e mitos de uma comunidade. Esta é outra especificidade do realismo mágico, que já considerámos num capítulo anterior, e que se torna mais óbvia em textos do pós-colonialismo, em que os autores recorrem à cultura da comunidade indígena como forma de afirmar os seus valores face à cultura que foi imposta pelo intruso, o branco europeu, durante o período de domínio colonialista. Para além do impacto da sensação de temor e respeito que a visão da cobra, animal próprio do campo, suscita nos habitantes de Vilamaninhos que mais prontamente crêem num milagre do que na notícia de uma revolução. Note-se como a população crê ser possível prever o tempo com base na lua:

«Às vezes tem círculo sem estrelas dentro. É chuva que vem no ar. Às vezes dentro do círculo tem estrelas. É vento.».

A centralidade da casa enquanto núcleo diegético da acção é outra característica essencial no romance, igualmente referente à questão do espaço. Isabel Allegro de Magalhães considera este aspecto como uma temática própria da ficção feminina. A casa é o espaço de enclausuramento e refúgio da mulher, enquanto o homem se move nos círculos políticos de uma sociedade patriarcal, antiquada e conservadora. A relevância da casa tem justamente a ver com a circunscrição da mulher a este espaço físico, a que tem sido confinada ao longo dos tempos. Por conseguinte, as questões da lide da casa, da limpeza e

outras actividades domésticas, em que a mulher ocupava o tempo e a vida, vão servir como temáticas desenvolvidas especificamente na literatura feminina. Suspensas num tempo em que nada parece acontecer, encontramos as mulheres de *O Dia dos Prodígios* em casa, dedicando-se a actividades domésticas típicas, como o limpar ou o bordar. A acção inicia-se justamente com Carminha a lavar a janela – ao longo das quatro páginas iniciais do romance:

«Carminha parecia fazer adeus, mas apenas lavava janelas. Um pano branco na mão. O braço adejando de encontro ao vidro. Alguidarzinho ajoujado de espuma cremosa, um alguidar maior de pura água macia.».

A janela pode ser vista como um símbolo, desempenhando uma importante função na narrativa e na compreensão da personagem. Isabel Allegro de Magalhães destaca justamente que este acto de Carminha é simbólico:

«Porque a janela que se limpa vai deixar ver para fora e deixar que se veja para dentro também, mas constituirá sempre uma divisória entre o ‘dentro’ e o ‘fora’. A janela é ainda essa comunicação com o que está para além, esse desejo de não viver do mundo alheada (...) um modo de prolongar a participação com o exterior, e o acto de limpá-la surge como um sucedâneo da relação humana procurada e ainda não acontecida (...) é também espelho onde Carminha se olha (...) a partir dele cresce dentro dela o desejo de ‘mostrar-se’ e de abrir-se para alguém».

Carminha Rosa foi marginalizada por ter mantido uma relação com o padre, que a deixou grávida de Carminha. E toda a vizinhança confiava que a rapariga nascesse com

defeito ou doença «porque esperavam ser a mãe natureza pródiga de vinganças.». Essa expectativa da comunidade de Vilamaninhos expressa também um imaginário típico de uma pequena comunidade, pautado pela superstição, o que já referimos ser outra marca temática própria do realismo mágico. Se atentarmos na literatura oral, a personagem de Carminha afigura-se às donzelas dos contos de fadas que, muitas vezes, se encontram aprisionadas, metáfora do fechamento em casa das jovens antes de casarem. A casa de Carminha chega mesmo a ser descrita como tendo paredes da «grossura de braçadas de gente».

A projecção de Carminha no exterior, usando a janela como um olho, uma ponte sobre o mundo, deve-se ao facto de a jovem aguardar um forasteiro que a despose. Até lá vai aprimorando os seus dias nas tarefas domésticas: «Pode-se ver tudo através do vidro sem uma cagadela de mosca, nem um pó do caminho». Esse afã doméstico da limpeza pode ser lido como uma tentativa de Carminha apagar a mácula de que o seu nascimento se reveste, visto que é filha ilegítima de um padre. As vizinhas, ressentidas com o seu isolamento e autonomia, considerando talvez que isso possa constituir uma ameaça à integridade e coesão da comunidade, chegam mesmo a ridicularizar Carminha e a mãe:

«(...) vocês as duas ficam em casa fazendo rendas e balaios de empreita, sem quererem saber do que se passa com os outros. Ficam aqui alimpando as janelas como fialhas, e aparando as poias debaixo do rabo das galinhas para que não lhes sujem a rua. Vejam todos. Vem-se aqui e vai-se embora uma pessoa como em pátio de rei. Ah gente, vão a minha casa ver rua de mulher trabalhadeira.».

Outros exemplos de actividades domésticas a considerar são os labores que Carminha

faz para venda para sustento da casa: «abre as Mãos de Fada que têm raminhos e monogramas a pontos de toda a espécie, rendas de buracos e cheios, mates e azelhas». Ou ainda uma descrição que ocupa duas páginas, quando Carminha corta o cabelo à mãe. No caso de Branca temos uma tarefa doméstica mais peculiar que é o bordar de uma colcha, labor que dura há já dez anos e foi um trabalho que a própria Branca sugeriu ao marido ainda antes do casamento e que ele aceitou, impondo-a. Pelo facto de esta tarefa persistir há uma década, não parece inapropriada a analogia que se estabelece dentro do próprio texto com o tear de Penélope:

«Ou está a pretender fazer como aquela mulher de seu marido do princípio do mundo? Que fazia uma teia e a desmanchava todas as noites para nunca acabar? Com a intenção de se manter fiel ao compromisso, andando ele a correr mundo e até metido com sereias do mar?».

Estas tarefas domésticas parecem tomar contornos próximos de expressões artísticas, na forma como são descritos e valorizados.

4.

Um dos aspectos mais marcantes da ficção do realismo mágico é o seu tratamento particular do tempo, categoria que é explorada de modos diferentes que se interligam entre si. O tempo deixa de ser experienciado cronologicamente e parece ser feito de saltos e lapsos, em que a vivência interior e o sentir das personagens determinam no leitor a sua própria consciência do tempo da narrativa. Isabel Allegro de Magalhães foca igualmente esta questão como um aspecto próprio da ficção feminina. Segundo esta autora, as personagens femininas criadas por mulheres singularizam-se por viverem um presente insatisfeito onde convergem o passado e o futuro:

«Um presente sempre insatisfeito e sempre afectivamente habitado pelo passado ou por um porvir utópico (...) mais do que o irreversível correr do tempo, vivem o tempo oportuno, aquele momento de exacta coincidência entre si e a vida, seja através da memória e da rememoração do passado seja através dos sonhos e da antecipação do futuro.».

No fluir da narrativa de Lídia Jorge, o passado, bem como o futuro, nunca estão muito afastados do presente e toda a narrativa parece condensar-se num único momento. O tempo surge parado ou suspenso num espaço físico em que nada parece acontecer, retratando de certo modo a vivência das comunidades rurais que se regem pelos ciclos das estações. Daí a percepção de um tempo vivenciado de forma muito íntima, subjectiva, que se repete *ad infinitum*, adquirindo um certo pendor de angústia existencialista – Isabel Allegro de Magalhães fala em «náusea sartriana» – na forma como é experienciado:

«Como não há-de uma mulher andar de luto! Mal amanhece já é meio-dia, mal é meio-dia e já é tarde. Mal vem a tarde e já é noite. E sempre assim e sempre assim sem outra novidade»

«Matilde disse. Vão tão lentos os dias nesta espera. E João Martins disse. Mas os anos sempre correm rápidos. Ainda ontem eu tinha buço e era moço. E Manuel Gertrudes disse. Quando me lembro da guerra, julgo que foi ontem. Tenho tudo aqui na memória. Desde as vistas aos pensamentos tidos. Ah, mas se quero lembrar-me do que vi e comi pela manhã, penso que se passou uma eternidade entre esse momento e o presente.»

«O futuro é o presente a andar lentamente para trás.».

Esse tempo que não só é lento como regressivo remete para a ideia de que Vilamaninhos é uma comunidade condenada ao esquecimento. Como notou Eliana Berg, o próprio nome da vila remete para a infertilidade e para a esterilidade desse espaço e daqueles que o habitam. Até mesmo Carminha, a moça promissora do lugar que está em idade casadoira, verá inicialmente gorados os seus projectos de casar com alguém de fora, visto que os seus pretendentes serão devorados pela inexorabilidade da guerra. A esterilidade vai assim ressequindo a vila que está ameaçada de ser varrida da face da terra e ficar perdida no esquecimento:

«A povoação vai ficando um ovo emurhecido. Que fede, gorado, e não gera. E se o vento for mais rijo; poderá levá-la.».

Acerca desta sensação de suspensão do tempo, Isabel Allegro de Magalhães observou justamente que:

«*O Dia dos Prodígios* é, entre outras coisas, a narração de uma espera. Espera dramática, colectiva e singular: vivida pelo povo de uma pequena aldeia algarvia e por cada um dos seus habitantes. Trata-se de uma expectativa, talvez secular, de gerações; de uma espera sem nome, que em anos 70 se agudiza e torna premente. Essa delonga vaga traduz possivelmente a aspiração inconsciente a um *ailleurs* mítico (...). Essa espera é parada, sem qualquer dinâmica que a mova em direcção ao futuro. Ela é vivida por todos e por cada um, embora de diferentes

maneiras(...).».

Nesse tempo de espera da aldeia temos a personagem de Carminha que vive fechada em casa a aguardar um noivo. A personagem de Carminha pode ser lida de forma alegórica como representando Portugal na sua espera messiânica de um salvador, no seu caso, um homem que a despose. Os noivos que lhe chegam são, na verdade, soldados da guerra colonial, o que pode simbolizar a fé do país em formar um império ainda que o faça à custa da usurpação de outros países. Desse casamento entre Carminha e o soldado da guerra do ultramar poderia ser gerada uma criança, da mesma forma que dessa união entre Portugal e os seus territórios de além-mar poderia nascer um novo império. Mas as expectativas de Carminha vêm-se goradas com a morte sucessiva dos dois noivos, o que leva a que Carminha acabe por casar com Macário. Macário pode significar não só a permanência de Carminha no seio da aldeia, visto que é o meio de ambos, como pode simbolizar também um país que vive do sonho e da ilusão, pois a sua personagem será designada como o «aluado», cuja vida se rege pelos ciclos da lua.

Branca encontra-se igualmente encarcerada em casa e presa à família, ainda que, na graça dos seus poderes mágicos, viva o presente concentrada nos seus pressentimentos e num futuro que ela *pre-vê* melhor:

«Também a cobra que voou anda no mato a chocar ovos, e tu disso nunca hás-de ter a certeza, porque em breve as camionetas vão começar a chegar abarrotadas de gente que há-de vir para me consultar. Sobre as suas vidas. Além de outras viaturas motorizadas, animais ferrados e gente de pé.».

Essa previsão de Branca é o único horizonte positivo que o romance nos deixa.

Esta fé no porvir retrata, no fundo, a vivência particular de todo um povo, o tempo de uma espera sebastianista, que, apesar da revolução, continua a esperar por algo mais, pelo cumprir de uma profecia que o salve. O próprio rio que secou é uma metáfora dessa estagnação do tempo. Assenta aí a indiferença do povo de Vilamaninhos face aos soldados que lhes trazem as novas da Revolução.

Esperança Teresa é uma personagem que se revela pela sua vivência de um tempo que lhe é absolutamente interior, numa concentração em si mesma que lhe permite resgatar o passado na sua memória, vivendo-o num eterno presente, atenuando talvez aquilo que ficou irrevogavelmente perdido. Ela lembra insistentemente os seus doze partos, no entanto, de todos os filhos que teve e que partiram para outras terras (retratando-se assim a questão da emigração), a lembrança que guarda com maior carinho é a de um nado-morto. Este apego a uma criança que não chegou a viver remete para uma *esperança* frustrada (esperança que a personagem traz no próprio nome) ou para uma fixação num tempo morto e estagnado, que é, afinal, o ambiente que se sente em todo o romance.

José Jorge Júnior, o marido de Esperança, também revive um tempo próprio: a época dos avós dos seus avós – aqueles que fundaram a terra – lembrando e falando vezes sem conta dos feitos de um desses antepassados, que matou uma cobra (outra vez a cobra) e a quem acrescentaram o nome de Jorge, como sendo parente de S. Jorge, que lutou contra um dragão. Esta história, contada como um mito do tempo das origens e da fundação da terra aponta mais uma vez para Vilamaninhos enquanto espaço físico em que o profético e o mítico se instalam, conduzindo-nos ao realismo mágico. É também curioso notar que a casa de Jorge é conhecida como a casa da palmeira, aspecto que pode ser interpretado como um símbolo fálico, apontando para uma centralização patriarcal. No entanto, é

Jesuína Palha quem se assume como líder pois é ela quem luta com a cobra e se dirige à casa de Carminha para relatar o sucedido, acusando assim Vilamaninhos como uma sociedade de estrutura matriarcal. Salvarde-se, no entanto, que se atribui a esta personagem, em diversos momentos do texto, comportamentos tipicamente masculinos, talvez uma forma de parodizar o facto de Jesuína assumir a chefia da comunidade no momento da aparição da cobra. Destaque-se, por exemplo, a referência a Jesuína Palha como sendo «dez vezes mais varonil do que um homem».

A luta entre S. Jorge e o dragão pode ser entendida como uma alegoria da batalha entre o bem e o mal, mas também como a materialização do conflito entre o paganismo e o cristianismo, entre a barbárie a civilização, entre as crenças rurais e a urbanidade materialista e descrente. É revelador o facto de Vilamaninhos não ter padre há dez anos e a igreja estar fechada.

A par da indeterminação geográfica que ocorre na ficção de realismo mágico, centrando a acção geralmente em locais atópicos, o tempo em que a acção se desenrola é muitas vezes apresentado de forma ambígua. Para além do facto de ser a experiência íntima das personagens que determina a própria noção que o leitor tem do tempo da narrativa, não há uma indicação clara e precisa da data em que a história se passa. Muito pelo contrário, as indicações fornecidas encontram-se dispersas ao longo do texto e só servem para confundir o leitor.

Em Vilamaninhos tão depressa a personagem de Manuel Gertrudes refere ter estado presente na Guerra de 1914-1918, como José Jorge Júnior lembra acontecimentos ocorridos durante a monarquia. Temos o poço que foi construído pelos mouros num tempo não nomeado ou uma lua que parece acenar e rir, onde se duvida que o homem tenha chegado:

«Disseram que sim. Que de motor se pode lá ir ter. Mas que não vale a pena. É só poeirada. (...) Às vezes uma pessoa pensa que tudo isso é uma grande mentira, invenções de gente que diz que sabe mas não sabe.».

Pode-se subentender, no entanto, que estamos no período histórico da guerra colonial, o que explica o soldado de infantaria que procura Carminha como madrinha de guerra, e da Revolução de 25 de Abril de 1974, cuja notícia é trazida pelos soldados num carro.

A acção parece desenrolar-se ao longo de um ano, se atentarmos nas passagens de descrição das estações do ano que vão desabrochando na paisagem, sucedendo-se umas às outras no seu ritmo imutável. Por outro lado, existem várias alusões dispersas pelo texto a um marco temporal de dez anos.

A oralidade e o dialogismo (estratégias associadas à carnavalização do texto literário) são outra forma de descentrar temporalmente a narrativa, fazendo-a remontar a um «ambiente pré-literário» próprio de um tempo remoto para que apontam os mitos. Na construção do realismo mágico a linguagem e a oralidade também desempenham um papel fundamental, visto que remetem o leitor para o folclore, tradição oral e cultura popular de uma região, feita das suas histórias, crenças e mitos. Helena Kaufman considera que em *O Dia dos Prodígios* «a linguagem é uma celebração da arte de contar histórias, consistindo numa mistura do oral, do coloquial, do dialecto regional com o lírico e o literário.». A oralidade está presente ao longo da narrativa de Lídia Jorge de diversas maneiras: no uso recorrente do «disse» para introduzir o discurso das personagens numa obra cujo prólogo apontava já para um certo jogo teatral em que as personagens se apoderam da narrativa e onde o narrador parece ausente; na utilização frequente de um vocabulário arcaico ou regional de forma a acentuar a diferença do espaço cultural que é retratado; no recurso, em

dois momentos do texto, à representação discursiva através de duas colunas, para evidenciar quer a pluridiscursividade, quer a simultaneidade desses mesmos discursos, transmitindo uma sensação de relato oral partilhado pela restante comunidade que assiste e corrobora ao que é dito por Jesuína Palha.

Estas diferentes marcas de oralidade apontam assim para um local e/ou período da história em que a palavra falada tem mais força que a palavra escrita. Se isso se deve ao facto de Vilamaninhos, à semelhança de várias comunidades rurais, ser um local onde a maioria dos seus habitantes são iletrados, ou se é por a autora querer fazer a história remontar a um período de tempo mais remoto não sabemos. Certo é que se acentua um retorno às origens através da ideia de Vilamaninhos ser uma comunidade dominada pela ancestralidade dos mitos – a cobra voadora é afinal um mito –, de outro modo, como poderiam crer naquilo que apenas foi visto e depois contado? Outro indicador ainda da importância da oralidade materializa-se no tratamento a que é submetido o jornal, enquanto veículo da palavra impressa e registo oficial ou factual dos acontecimentos históricos e sociais, que em Vilamaninhos é utilizado apenas como papel de embrulho ou na casa de banho, como observou Eliana Berg.

A circularidade temporal na escrita é outra marca do realismo mágico que podemos associar à ideia da repetição, especificidade que, segundo Wendy B. Faris, caracteriza estas narrativas, bem como, de uma forma geral, a ficção literária mais recente. Essa sensação de que o tempo corre em círculos pode ser detectada através da vivência típica de uma comunidade rural que se rege pelo ciclo das estações, que vão sendo descritas consoante o seu início, ao longo do romance. Por outro lado, há constantes que se repercutem ao longo da obra e que contribuem para essa sensação de repetição, como a frequente alusão ao prodígio da cobra voadora e a tentativa de cada personagem decifrar esse sinal.

É também relevante considerar a ocorrência frequente de certas palavras, nomeadamente, a palavra *pressentimento* que parece adquirir um certo peso no decurso da narrativa de Lídia Jorge. Segundo Isabel Allegro de Magalhães, é uma palavra-chave do romance «que cria uma natural predisposição para o acolher de um ‘milagre’ e o perscrutar de sinais». Destacam-se os seguintes exemplos da sua ocorrência no texto:

«Pressentimos que a cobra era só cobra e tivemos medo de a executar.»

«Quem vai conseguir dormir na cama? Foi pressentido por muita gente. Eu, eu não. Eu só vi quando vi.»

«Sentiam o pressentimento. O pressentimento que antecede os grandes acontecimentos. Mas porque se vivia agora depois dos factos inexplicáveis, era muito mais intenso.»

5.

Um dos temas mais trabalhados na literatura portuguesa tem sido «o acontecimento do 25 de Abril, com a vivência pessoal e colectiva do momento e seu significado, com os seus efeitos na sociedade portuguesa e nas vidas individuais e mentalidades, com os seus antecedentes». Contudo, as mulheres trabalham de forma diferente essa realidade sócio-política e respectivas repercussões. Lídia Jorge destaca-se sobretudo pela sua reescrita particular da História, desconstruindo qualquer versão oficial imposta sobre os acontecimentos. A autora valoriza mais a história e visão pessoal de cada indivíduo,

criando-se assim a noção de que a História é um resultado compósito das vivências pessoais de cada um, em que os pequenos pormenores podem influenciar o curso dos acontecimentos. Este é um romance dialógico, como podemos verificar logo no excerto inicial do livro, em que narrador e personagens parecem dialogar entre si e decidir como entrarão em cena ao longo da intriga, como se tudo fosse uma peça teatral:

«Um personagem levantou-se e disse. Isto é uma história. E eu disse.
Sim. É uma história. (...) E falamos todos ao mesmo tempo. E eu disse.
Seria bom para que ficasse bem claro o desentendimento. Mas será mais eloquente.».

Neste romance repartido por uma pluralidade de vozes e de personagens há um especial destaque para a voz da mulher, que é recuperada para a escrita da História. Nesta obra de Lídia Jorge há uma quase anulação do narrador extradiegético através da constante intromissão das personagens na narrativa, que ocorre de forma aparentemente desregrada, como se elas ganhassem vida no corpo do próprio texto, passando a conduzi-lo. Eduardo Lourenço considera que este romance é uma «fala» contraposta ao silêncio da época, permitindo aos silenciados e aos silenciosos dizerem-se. É mediante a polifonia que a autora faz uma revisão da História oficial, abrindo-a a novas perspectivas, como virá a acontecer, depois, em *A Costa dos Murmúrios*. O primeiro romance de Lídia Jorge procura retratar toda uma comunidade algarvia que parece estar melhor representada pelas mulheres, visto que são as personagens femininas que maior destaque conseguem no corpo do romance. Ao escrever sobre a guerra colonial a autora procura novamente resgatar do silêncio a voz da mulher e, através da sua perspectiva, a voz do marginalizado e do colonizado. Eva Lopo irá justamente desmontar a versão oficial dos factos, da mesma

forma que desmonta o relato de abertura, «Os Gafanhotos», filtrando-se os grandes acontecimentos por uma perspectiva intimista, mais atenta aos pequenos pormenores e servindo-se destes como alegoria dos grandes acontecimentos. Esse acto de reescrita da história oficial é próprio do realismo mágico bem como da escrita feminina. Segundo Isabel Allegro de Magalhães a ficção feminina oferece:

«uma qualidade da atenção, proveniente tantas vezes de um tempo de escuta e de silêncios, que lhe confere uma intensidade particular, entregue a pequenas coisas e factos, aos seus pormenores, a rudimentares indícios captados intuitivamente».

A visão da cobra voadora é o símbolo desse tempo fora de tempo vivido pelas personagens de *O Dia dos Prodígios*. Jesuina Palha descreve do seguinte modo esse acontecimento que remete para um tempo prodigioso próprio do mundo bíblico:

«Mas já morta, a valhaca escapulira-se-lhe das manitas, erguera-se no ar sobre as cabeças de todos. É ou não é vardade, oh gente. Duas asas lhe tinham saído do lombo, uma auréola de luz proveniente da língua lhe iluminava a cabeça, e assim subira ao céu sem ninguém mais a ter encontrado.».

O aparecimento da serpente será o primeiro de uma série de acontecimentos significativos em Vilamaninhos ou a causa que provoca esses mesmos acontecimentos. Desde esse instante quase todas as personagens esperam que o bicho reapareça ou que algo de inédito se concretize, pensando na criatura como a promessa de uma profecia por cumprir: «O tempo decorreu à espera da ‘decifração’ desse sinal». A cobra representa uma mudança geral do estado das coisas, pois é, na verdade, o símbolo da Revolução de Abril.

Mas é também um sinal de que a vida das personagens se prepara para mudar. As personagens acabam mesmo por tomar a aparição da cobra como um momento de cisão, referindo-se a um antes e depois. Esse acontecimento parece marcar uma ruptura na estagnação que se vive em Vilamaninhos, num tempo sem novidade que era até então pautado pelo curso natural das estações, em que nada acontece de novo nesse rodar eterno dos ciclos da vida. A partir da visão da cobra voadora cada personagem tenta decifrar esse sinal profético de forma pessoal e íntima, associando-o à sua própria vida, esperando que esta mude, que se complete e ganhe algum sentido. A vida parece, de facto, cumprir-se para algumas personagens após essa milagrosa aparição da cobra. Pássaro Volante vê a mula fugir-lhe, da mesma forma que a sua mulher, Branca, começa a escapar ao seu controlo, emancipando-se à medida que desenvolve os seus poderes. Dá-se igualmente a chegada de um soldado de infantaria que será um pretendente de Carminha. Mas nenhum desses acontecimentos será interpretado pela comunidade como o cumprir da promessa que essa revelação da cobra voadora parece conter: «Como? Esperamos uma cobra e chega um passageiro?».

Outro acontecimento significativo que podia ser associado à visão da cobra, contribuindo igualmente para provocar alguma agitação inusual nesse lugarejo algarvio, é a chegada de um carro de combate que surge como uma visão celestial:

«O que vejo, meu deus? Vem aí um carro. Um carro celestial. (...) Traz os anjos e os arcanjos. Oh gente. E São Vicente por piloto. (...) Vamos ser visitados por seres saídos do céu, e vindos de outras esferas. Onde os séculos têm outra idade. Afastem-se, vizinhos, que esta visão costuma fulminar. (...) a pleno meio da estrada avançava um carro singular, porque vinha pejado de soldados garbosos e épicos, penetrando já pelo centro de

Vilamaninhos com bandeiras e flores. E cantavam por um altifalante como se viessem munidos de uma poderosa orquestra. (...) Todos tinham a certeza que desde o tempo dos reis nunca mais se vira de igual. Ah maravilha. Então o carro parou em frente do grupo, e fez-se um momento tão solene que as pessoas pensaram ir morrer. (...) Mas um soldado. Começou a falar (...) Dizia coisas. Que tinha feito uma revolução, e que era preciso animar os espíritos. Porque tudo. Tudo. E abria os braços do salvador. Tudo iria ser modificado. Falava tão bem, que todos se encontravam encantados no timbre daquela voz (...) o tempo da liberdade tinha chegado (...) e porque o espectáculo era o mais arrebatador das suas vidas, puseram-se a gritar todas as palavras de entusiasmo que souberam. Disseram vivas. Amigos, amores, irmãos.».

No momento em que as personagens crêem assistir à chegada de seres descidos dos céus podemos interpretar essa passagem como uma certa parodização do texto bíblico, passível de remeter para outra marca do realismo mágico, naquilo que designámos, a par da reescrita da própria história, como uma reformulação dos mitos. Seguindo a mesma linha de subservão do texto bíblico, a própria Revolução será descrita, numa outra passagem, como algo de prodigioso:

«Se alguém matou alguém deus ressuscitou a todos, porque estão a dizer que não houve nenhuma baixa. E as maravilhas nessa terra são tantas que dizem. Afirmam a pés juntos. Que só há músicas, flores e abraços. Dizem. Que de repente os ausentes estão a chegar. Os cegos vêem sem óculos nem outro aparelho. Os coxos deixaram de dar

saltinhos, ficando as pernas da mesma altura. Mesmo os manetas tocam violino.».

Enquanto na literatura sul-americana o realismo mágico parece tomar ímpeto a partir do intervenção do maravilhoso, com acontecimentos prodigiosos ou aparição de fantasmas, pode-se considerar que a magia da obra de Lídia Jorge assenta num maravilhoso cristão, pois remete-se mais para o céu e para o texto bíblico. Temos a alusão a um carro celestial, a seres saídos dos céus, a S. Vicente, a curas milagrosas acontecidas durante a revolução que remetem para as curas de Jesus ao restituir o andar aos coxos e a visão aos cegos. A própria cobra que voou para os céus é apontada como uma criatura dos tempos bíblicos:

«Porque um bicho réptil voar de vísceras de fora, só deveria ter acontecido nos tempos bíblicos, muito e muito antigos. No princípio do mundo. Quando os animais ferozes falavam, e deus se escondia a fazer negaças atrás das moitas, e se transformava na fúria dos elementos e no sangue dos animais.».

Apesar do espanto e da alegria que a visita do carro de soldados provoca entre a comunidade, que alimenta também a esperança de obter uma resposta para o prodígio da cobra, os soldados não compreendem aquilo de que lhes falam:

«Os soldados já sentados, e outros de pé, mas todos nos seus lugares, não percebiam a palavra. A cobra? Qual cobra? Perguntou o primeiro circunspecto. E Jesuína insistiu. Como é possível que passem por aqui e não expliquem o que se passou nesta terra? Já não falo dos outros sinais, porque vejo que vão de abalada, como se a gente lhes empestasse o ar.

Mas da cobra. É forçoso que falem. Senão, morremos todos com a dúvida atravessada na garganta. Os soldados pareciam possuídos por verdadeiro espanto. (...) Estamos todos muito contentes, porque registamos que nesta terra ainda se gosta de milagres. Já começa a ser raro.».

A cobra surge como o símbolo da própria revolução, mas nem aos soldados lhes ocorre essa ideia, pois sinais como esses não pertencem ao mundo em que vivem. Também não ocorre aos habitantes de Vilamaninhos que a criatura é um sinal profético da Revolução do 25 de Abril, visto que essa realidade política nada tem a ver com o espaço rural e insulado em que vivem. Atente-se na ironia patente na seguinte passagem:

«Oh amigos. Que aquela era a hora dos humilhados e oprimidos. E quem são esses? Perguntou Manuel Gertrudes. Quem são esses? E o soldado encheu o peito. Vocês. Vocês. São vocês. Repetia. Sem o saberem. Mas o futuro agora chama-se pre sen te. (...) Vocês. Nossos parceiros. Alavanca dos prodígios. (...) E Manuel Gertrudes, de língua libertada, ainda disse. A gente? Como chama à gente disso? Se já deixámos as cobras descenderem às nossas casas?».

A incongruência desta situação, patente no desencontro de crenças e de preocupações, na clivagem entre o mundo dos soldados e o dos algarvios, parece reflectir uma intenção crítica da forma como se anuncia em terras rurais a grande notícia, a novidade prodigiosa da revolução, que, afinal, não alterou nada nesse meio apartado da realidade sóciopolítica do país. A este propósito, Isabel Moutinho notou, justamente, o seguinte:

«*O Dia dos Prodígios* conta o momento (a revolução de Abril) que

permitiu que os militares portugueses pudessem desviar a sua atenção de África e dirigi-la às pequenas comunidades marginalizadas dentro do seu próprio país.».

Após a partida do carro de soldados logo se retoma o tempo de espera da decifração desse sinal. A autora procura assim retratar o feudalismo e isolamento que se vive no país:

«No tempo parado e quase mítico que vivem, é mais real a visão da cobra voador, em que afinal nunca deixam de crer, do que a realidade da revolução que qualificam de visão (...) a realidade para este povo foi a realidade inexplicável.».

Quando Pássaro Volante fala aos outros da fuga da mula acontece que:

«(...) a sua narrativa de desgraça não despertou ninguém. Isso é um pequeno sinal. Nós esperamos a decifração de um outro. Aqui sentados. E esta espera é uma luta. A verdadeira.».

A conotação da espera com uma luta parece constituir uma alusão subtil à própria Revolução de Abril. Podemos afirmar que o povo de Vilamaninhos já não sabe viver senão na espera da decifração desse prodígio, mesmo quando é confrontado com a explicação do impossível. Todavia: «Vemos que, por fim, o enigmático sinal da cobra volante passou a ser interpretado em si mesmo, deixando de se procurar decifrá-lo.» Sinal esse, ou alucinação, que, segundo Lídia Jorge, retrata o espírito do povo português, no seu contraste entre «a força do sonhar e a debilidade no agir».

V. O Realismo Mágico em *O Meu Mundo não é Deste Reino*

de João de Melo

1.

João de Melo é outro grande escritor da actualidade no panorama literário português. A obra *O Meu Mundo Não é Deste Reino*, publicada em 1983, destaca-se pela sua qualidade e originalidade, representando uma inovação para a época em que foi publicada, tal como *O Dia dos Prodígios*, demarcando-se do espaço citadino e do habitual café literário, mas principalmente pelo imaginário que é criado pelo autor de forma a retratar a vivência insular açoriana no meio da Achadinha.

Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes e Faulkner têm sido apontados a João de Melo como influências literárias. Embora o autor confesse que leu e foi especialmente influenciado pelo primeiro, defende que o seu modelo de escrita é marcado pela sua própria especificidade, e que ao invés de realismo mágico, a sua escrita é mais próxima de um etno-fantástico. João de Melo afirma que nunca leu Faulkner, mas, de certo modo, acabou por bebê-lo a partir do filtro de Márquez, pois este refere que, quando tinha perto dos vinte e três anos de idade, Faulkner era «o mais fiel dos meus demónios tutelares». Destaque-se que tem sido defendida, por alguns críticos, a inclusão de Faulkner no panteão de autores do realismo mágico.

Ainda que a crítica tenda a classificar João de Melo como um escritor açoriano e a definir a temática que perpassa nas suas obras como marcadamente insular, João de Melo proclama que é antes de mais um escritor do país e do mundo:

«Interessa-me ser um ‘escritor dos Açores’ só na medida em que possa propor as ilhas como metáfora e como símbolo de Portugal e da portugalidade. (De resto, os meus livros decorrem mais em Lisboa e no continente do que nos Açores).».

De facto, o autor viveu nos Açores somente até aos seus onze anos de idade e se esse imaginário das ilhas domina fortemente a sua obra isso dever-se-á apenas à sua memória das vivências de infância e à *mentira* – no sentido de fantasiar e exagerar, transfigurar e reinventar – em que todo o escritor incorre quando escreve.

2.

A análise tem início no próprio título da obra, onde está patente uma intertextualidade criada em relação ao texto bíblico que, na verdade, terá um peso considerável na construção da narrativa. O título do livro é criado a partir de uma inversão da frase que Jesus proferiu diante de Pilatos: «Meu reino não é deste mundo.». Henriqueta Maria Gonçalves interpreta este jogo como uma subversão «do texto evangélico, negando um Reino promissor e centrando a atenção não no Reino, mas no mundo concreto». A autora considera a palavra reino no seu significado bíblico, isto é, numa «aceção messiânica», apontando para o Reino dos Céus prometido aos bem-aventurados. Deste modo, o mundo insular descrito nesta narrativa seria como um submundo integrado no mundo exterior que permanece totalmente desconhecido para os ilhéus, apartados do país em que vivem e da sua realidade sóciopolítica pela vastidão do mar branco que os envolve e os fecha em si mesmos. É possível que a interpretação mais imediata seja a da leitura da palavra *mundo* na sua aceção de espaço pessoal e *reino* como uma realidade sóciopolítica mais abrangente. Por outras palavras, o mundo a que se refere o título seria a Achadinha ou os Açores, enquanto

mundo à parte, e o reino seria o próprio reino de Portugal. Tal como na obra de Lúcia Jorge, o espaço configurado nesta narrativa de João de Melo consiste numa realidade social de algum modo apartada, um mundo que se rege por normas e crenças próprias. Isso pode ser verificado no romance aquando da seguinte passagem: «Navios, aviões, comboios brancos, nada disso passara por uma Ilha tão distante do mundo.».

É igualmente possível que a intertextualidade do título se jogue ainda com esse outro livro que é *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, uma obra instauradora do realismo maravilhoso sul-americano. Deste modo, a palavra *reino* patente no título e que servirá de senha de entrada à nossa leitura aponta também, na sua acepção bíblica, para o lugar em que o prodigioso se instaura, um pouco à semelhança do maravilhoso que, segundo Carpentier, reside na paisagem da América do Sul. Ao longo deste romance assistiremos, de facto, a uma constante intromissão do maravilhoso na realidade dos ilhéus, o que realça a impressão de estarmos perante um mundo à parte daquele que conhecemos. A única diferença é que esse maravilhoso que se instaura no espaço açoriano nasce da religiosidade e dos mitos bíblicos. Princípios esses que, tal como o próprio título, serão desconstruídos ou parodiados, com vista a uma intenção crítica, por parte do autor, de um sistema de valores em que este açoriano representa a miséria da condição humana enquanto ser explorado por um regime de autoritarismo e de religiosidade prepotente.

Através desta dicotomia reino-mundo entramos na coordenada do espaço físico que servirá de palco à acção do romance. A freguesia da Nossa Senhora do Rozário da Achadinha que surge como «uma caganita de mosca» no «dorso quase sempre verde do Atlântico» é o cenário da narrativa. Os habitantes do Rozário vivem encerrados numa «Ilha tão longínqua do mundo», cercada pelo mar branco dos Açores.

O autor parece tomar a freguesia da Achadinha como uma alegoria do país, tanto que a

toponímia do lugar será depois reconvertida para Rozário: «no masculino e em grafia desactualizada, para que mais depressa se aproxime da sinonímia de Portugal». O próprio nome da localidade parece imbuído de uma certa ironia e humor, quer pela sua extensão, quer pela sua natureza religiosa. A preocupação do autor em retratar o Rozário como uma alegoria possível do país, naquela que é uma procura tanto mítica como paródica da nossa identidade cultural justifica, assim, as estratégias adoptadas pelo autor que serão consideradas no decorrer deste trabalho. Tal como em *O Dia dos Prodígios* se podia tomar Vilamaninhos como uma qualquer aldeia do nosso país, o Rozário de *O Meu Mundo Não é Deste Reino* é um local imaginário resgatado da memória e das vivências da infância do autor. Sal guarde-se, no entanto, que a Achadinha, situada na ilha de S. Miguel, foi efectivamente o local de berço do autor.

Vamberto Freitas considera que a obra de João de Melo é representativa de um regionalismo literário que designa como *açorianidade* e explica como sendo um «sentimento ilhéu da diferença no país português». O autor tem vindo, no entanto, a rejeitar esta sua posição de escritor regionalista de décadas anteriores, defendendo, em contrapartida, que a sua escrita tende mais para um universalismo literário. Diz o autor acerca do seu ofício:

«O escritor é um criador de linguagem. Essa criação é uma exigência da universalidade. A mundialização do imaginário da literatura é a única esperança para os escritores que, como eu e muitos outros, procuram dar voz a quem no mundo de hoje não tem quem os ouça, e apenas possui a sua humanidade. Eu falo ao mundo sobre um pequeno país, sobre as minorias em que nasci. Falo daquilo que amo e conheço, do que me parece mais profundamente localizado, para ser mais profundamente

universal.».

Importa aqui considerar que a transposição desse regionalismo literário ligado ao sentimento de açorianidade, ao qual concorre também um certo universalismo, parece provir principalmente da configuração dada às categorias de espaço e de tempo. Tanto o espaço físico como o tempo cronológico são dois aspectos da narrativa centrais ao realismo mágico e que são trabalhados de forma subversiva, na medida em que mais fortemente servem à contestação de qualquer noção fixa e objectiva destas duas coordenadas que regem a nossa realidade empírica. Acresce a esta indeterminação, a proliferação e recorrência de elementos simbólicos e míticos no decurso da narrativa, que colaboram para a criação desse universalismo que não parece estar muito ausente da ficção do realismo mágico com a sua tendência para a alegorização e para a crítica indirecta de determinados sistemas sóciopolíticos.

O espaço físico configura-se de forma peculiar pois a descrição que se faz da paisagem retrata um mundo acabado de emergir das profundezas do mar:

«Era no tempo em que as pedras tinham a configuração e o tamanho de ovos de dinossauro. Os esqueletos dos pequenos bichos, até então desaparecidos, eram desenterrados do seio dos búzios e da rocha dos fósseis. Tudo ali tinha o aspecto remoto e perpétuo da água, pois as próprias crateras vulcânicas, habitadas por ninhos de murganhos e salamandras, apresentavam as arestas limadas pelo torno das grandes chuvas, datando todas elas do tempo do patriarca Noé.».

Nesta passagem a descrição física denota um espaço cuja magia reside numa paisagem

que parece recém-criada, lembrando o princípio do mundo e os mitos bíblicos da criação da Terra, como se pode notar através da referência a Noé. Este aspecto é apontado por Wendy B. Faris como uma especificidade da ficção do realismo mágico. Da mesma forma que no realismo mágico se pretende escrever uma história em que o sobrenatural seja naturalmente aceite, à semelhança dos contos de fadas que nos contaram em crianças, o autor parece querer transmitir ao leitor um sentimento de despertar espiritual perante o mundo e a realidade, ao narrar certos fenómenos como se fossem experienciados pela primeira vez, contribuindo para a capacidade de maravilhar e deslumbrar o leitor.

O único ponto de contacto dos ilhéus com a realidade do exterior ou com o reino que os envolve serão os almocreves, sucedendo que, quando num certo Inverno eles não aparecem, «a freguesia voltou a ficar isolada do resto do mundo». Esse apartamento da realidade traduz-se na surpresa perante as novidades que os almocreves trazem para trocar por produtos da terra. Coisas banais que são, no entanto, encaradas por essas gentes insulares como «fantásticos objectos»:

«E eram chocalhos e cascáveis, por vezes, e cutelos, e espelhos de água, e sandálias e tecidos; eram louças de barro luzindo ao sopro e infusas de licor e cachaça com galeões fundeados nos corais, e cordas e sachos de um só dente, e liam por vezes textos régios escritos sobre pele de carneiro que continham obscuros dizeres ou ordenações em forma de decreto».

Podemos igualmente conotar o mar branco que rodeia a ilha com o esquecimento a que ela parece ter sido votada, como se estivesse suspensa num vazio. O sentimento de isolamento que oprime estes ilhéus também surge representado no seu modo de vida,

pautado por saberes e técnicas rudimentares, pelo trabalho manual e pelo desconhecimento das inovações tecnológicas:

«Da ciência, tinham a das marés, dos ventos e das grandes chuvas eternas, e conheciam cientificamente o ciclo dos pomares e das searas, a idade do cio nos animais, os sermões de fogo da sua muita fé nos santos. Quanto a instrumentos e máquinas, tinham os carros dos bois, os arados, as albardas dos jumentos, as grades e ancinhos, os sachos, as foices de ceifar, as serras (...), a infinita presteza das infinitas coisas do trabalho, a começar na fadiga das ferramentas de carpina até às aduelas e à obra dos vimes. Tinham também as mãos, e novamente as mãos e as mãos.».

A repetição do uso das mãos como principal suporte de trabalho destes homens que desconhecem ainda as máquinas que fazem tudo sozinhas, profetizadas por João-Lázaro, pode explicar a citação de um poema de Baudelaire, antes da abertura do romance, intitulado «La mort des pauvres». A narrativa de João de Melo parece, efectivamente, querer transmitir um sentimento de carinho por estes homens que vivem na miséria, que se sustentam a partir do fruto da terra arduamente cultivada por eles, que vivem numa parcela do mundo esquecida e parada no tempo, dominados pela opressão de um regedor sem escrúpulos e de um padre tirano que os ameaça com a destruição do mundo ao mínimo deslize.

Por outro lado, esse fechamento em si mesmo dos habitantes do Rozário traduz-se nas ligações incestuosas entre eles. Os laços consanguíneos chegam mesmo a ser desrespeitados na comunidade do Rozário:

«(...) a Achadinha era apenas um curral de alimárias vigiadas por meia

dúzia de famílias numerosas, feitas de ligações multiplicadas quase até ao incesto, com relações tão equívocas entre si que mais pareciam uma tribo do mesmo sangue do que uma comunidade de várias gerações.».

O romance *Gente Feliz com Lágrimas* é, de certo modo, uma continuação de *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, em que se retoma esse povo do Rozário quando, num tempo actual, se atreve finalmente a partir além desse mar branco que envolve as ilhas. Retrata-se, deste modo, o sentimento de exílio da diáspora de açorianos e portugueses que se espalhou pelos vários continentes, levando dentro de si o mundo em que cresceram, sem que dele se separem e sem que a ele possam voltar, pois nada permanece igual, engolido pela voracidade do correr do tempo. A força da vivência nas Ilhas (textualmente representada pelo uso da maiúscula em ambos os livros) arreigada na memória dos açorianos que emigram para o Canadá, para a América e outros destinos além-mar é expressa na seguinte passagem:

«Todos estão aqui mas continuam nesse tempo da Ilha. Trouxeram-na, mantêm-na intacta dentro de si (...), mudaram de nome – mas persistem no tempo obsessivo das procissões e romarias, no pudor da mais sagrada nudez, no vício de dizer mal dos vizinhos (...). Tristes, enigmáticos, fingem a euforia dessa imensa importância de se estar vivo nos dias de Vancouver. Sonham com as vacas, as terras e os cavalos dos Açores e fazem planos para casas vistosas à beira da estrada que liga o Nordeste a Ponta Delgada.».

Se *Gente Feliz com Lágrimas* é o embarque no cais e a ruptura com o mundo da

infância, então *O Meu Mundo Não É Deste Reino* representará «a terra natal como símbolo de uma infância mitificada e perdida».

3.

O isolamento físico que se pode verificar é complementado pelo desfazamento temporal e histórico indiciado logo nas linhas de abertura do romance:

«NAQUELE TEMPO, A FREGUESIA DE NOSSA SENHORA DO ROZÁRIO DA ACHADINHA NÃO ERA MAIS DO QUE UMA CAGANITA DE MOSCA, À QUAL SE APONTASSE UM DEDO ACIMA DO DORSO QUASE SEMPRE VERDOSO DO ATLÂNTICO, e a memória dos povoadores escorria ainda do basalto das calçadas e dos musgos marinhos.».

Para além do discurso irónico e da inovação textual patente na abertura da narrativa através de maiúsculas, bem como uma certa marca de oralidade no discurso – a que se irão juntar outros artifícios no decorrer do texto –, irá vigorar essa desconstrução temporal que deixará o leitor numa incerteza. O tempo é descrito como um círculo fechado e toma-se conhecimento de que os habitantes do Rozário ordenam o correr dos anos associando-os às catástrofes que caem sobre as suas vidas:

«Dali em diante, toda a gente diria: ‘no ano em que caiu o avião...’ - e começava talvez aí o envelhecimento das distantes noites sem memória, nas quais os velhos e trémulos contadores de histórias situavam ainda o seu tempo. Houvera o ano da peste e da chuva dos noventa e nove dias, o ano da fome mortal, o ano dos tremores-de-terra, o ano dos gafanhotos americanos, e por esses anos passava a escada rolante da morte na Ilha,

pois uma espécie de viagem circular contornava a vida como um carrocel que roda sempre em torno do seu eixo.».

A forma como se atravessam e se condensam cinco séculos de história num tempo único, transportando o leitor desde o tempo dos primeiros povoadores da ilha no século XV até chegar aos nossos dias com os seus aviões e comboios, é realmente singular em *O Meu Mundo Não é Deste Reino*. A narrativa tem início num período que ambigualmente nos remete para a Idade Média, através da referência aos almocreves ou ao rei, quando a electricidade era ainda desconhecida, mas, ao longo da intriga, no correr dos anos vão-se sucedendo os prodígios da tecnologia, tais como o primeiro rádio, o automóvel e o avião (que cai na ilha).

Partilhamos da opinião de Henriqueta Gonçalves quando refere que a narrativa assume «uma certa feição cronística» ao fazer um relato – a que não é alheia uma certa intenção paródica – dos primeiros povoadores das ilhas:

«Viram de que lado nasciam o sol, as estrelas e a chuva e recuperaram o tempo a partir dos toscos relógios de areia das infusas. Depois, cortaram árvores e talharam a madeira com podões de lava arrefecida. Abrindo espaços em volta, guiaram a água para as primeiras hortas, e assim percorreram os seis dias da criação do mundo. Ao sétimo, tal como o fizera Deus, lavaram o suor daqueles primeiros dias, comeram pão azimo com peixes azuis e frutos das figueiras e foram à procura do corpo trémulo de todas as mulheres. E, ao beber o néctar morno dessa noite, comeram a maçã do paraíso, amaram a serpente sem olhar, receberam a mordedura da sua saliva e não mais saberiam que tal veneno era também

o vinho dos mortos.».

Essa simultaneidade ou compactação de cinco séculos de história no correr da narrativa reflecte também o imaginário e o quotidiano de um povo que o autor transmite com base na sua infância nas ilhas como estando parado no tempo, com ideias e crenças distanciadas da realidade, próprias da Idade Média. Como explica o autor:

«No essencial, direi que o meu imaginário literário foi dominado por crenças, superstições, lendas, a religiosidade e o terror de uma educação sentimental que se baseou numa concepção teocêntrica do mundo e da vida. Nos Açores da minha infância, Deus era o grande vigilante, o justiceiro, aquele que nos enviava os sismos, as chuvas e os vendavais como castigo dos nossos pecados. Eu vivi o século XVI, nos Açores nalguns aspectos, a filosofia de vida não ia além do horizonte bíblico e da ideologia mais primitiva do homem.».

Também em *Gente Feliz com Lágrimas* podemos encontrar referências a esse modo de vida das ilhas, na seguinte passagem: «o pasmo dum arquipélago que encalhara na mística religiosa do século XVI.». Ou note-se ainda a alusão que é feita ao seu anterior romance: «em que todos viram (...) a caricatura de um país mitológico e intemporal...».

Para além do ambiente e da descrição do quotidiano desta comunidade que invoca um tempo remoto, destaca-se ainda o recurso a um português arcaico (mais ou menos adulterado), utilizado para dar conta da citação e redacção de alguns documentos oficiais:

«Jeremias Moniz Furtado, presidente ileito desta Freguesia de Nossa Sinhara do Rozário da Achadinha, no uzo dos poderes que a si foram

dados pelos ileitores e demaes authoridades temporaes e religiozas, faz saber ao povo da dita quanto aqui se pode ler».

Ou inserido no discurso narrativo, que abruptamente muda de registo:

«(...) e tanta alegria haviam entonces homes e molheres e seus filhos, e ainda seus amigos e seus animais, que non tiinham outra tençom que non foosse de se abraçarem e beijarem chorando, e todos bendizerem a seu Senhor Deus-Padre, per ua tam igual mercê nunca jamais vista nem admirada em algua parte deste escuro mundo».

Esse tempo incerto que o narrador nos vai delineando subtilmente tem também várias referências ao texto bíblico, como se sucede na seguinte passagem:

«Era no tempo em que as pedras tinham a configuração e o tamanho de ovos de dinossauro. Os esqueletos dos pequenos bichos, até então desaparecidos, eram desenterrados do seio dos búzios e da rocha dos fósseis. Tudo ali tinha o aspecto remoto e perpétuo da água, pois as próprias crateras vulcânicas, habitadas por ninhos de murganhos e salamandras, apresentavam as arestas limadas pelo torno das grandes chuvas, datando todas elas do tempo do patriarca Noé.».

Entramos assim «num plano em que a realidade, a sabedoria e o imaginário se intersectam para criar a ambiguidade, de onde o mito brota e se expande, através de um discurso que nos remete à origem das coisas.».

Na construção do universo ficcional da obra, o Apocalipse também é tomado como uma

realidade próxima e aponta para a idade de um mundo próximo do seu fim, ou seja, remete para um tempo futuro. O tempo da narrativa revela-se assim descentrado, oscilando entre «uma hipótese situada nas origens do tempo ou uma hipótese de finais dos tempos, de apocalipse anunciado.». Não nos parece inocente que essa ameaça de fim dos tempos surja imediatamente, e de forma inesperada, na primeira página do romance. A narrativa inicia-se com uma alusão às origens e à fundação de Nossa Senhora do Rozário da Achadinha mas, de imediato, surge uma sombra transfiguradora que remete o leitor para uma visão apocalíptica que ameaça a «destruição do mundo»:

«E, colada à parede das coisas, progrediu na sua humidade, atravessou mesmo a respiração das pedras e começou a devorar a paisagem. Estava a paisagem sendo enormemente devorada, quando essa tristeza chegou também à boca das pessoas e logo largou no seu hálito o cheiro branco da saliva. As mulheres começavam então a ler a Bíblia, tão velozes nos gestos como as abelhas em redor da última flor de laranjeira. Segundo elas, estava-se aproximando a hora da destruição do mundo, pois das suas magríssimas mãos cor-de-frio escorria já o suor pálido do Apocalipse. Quem de resto observasse o modo como o ventre lhes tremia de aflição não deixaria de suspeitar que as mulheres tinham herdado na carne não apenas o medo de morrer em breve, mas o próprio destino vulcânico da terra. Receberam-no aliás no primeiro momento da criação do mundo, quando a água da terra entrou para sempre nos dias do seu desespero.».

A referência ao Apocalipse, cujo acontecimento parece ser da responsabilidade das mulheres que liam a *Bíblia* (o que parece uma indicação irónica), prenuncia esse discurso-

sombra que se irá manter ao longo da narrativa, onde a ameaça do Juízo Final estará eternamente presente sobre os habitantes da ilha.

4.

Pudemos verificar, no capítulo anterior, na forma como Lídia Jorge cria uma narrativa inovadora, não só pela temática trabalhada, como também pelas técnicas formais utilizadas, descentrando a sua escrita em relação à ficção literária produzida na época. A obra em estudo de João de Melo aponta igualmente novos caminhos à literatura portuguesa, tanto pelas temáticas que são exploradas, como pela novidade que a sua escrita representa, adoptando um registo literário em que convergem aspectos diversos, como a intertextualidade, de intenção paródica, e a carnavalização. A carnavalização, teoria criada por Bakhtine, pode ser definida como um «acto de libertação e de transgressão contra a rigidez social» que visa a criação de situações de irreverência flagrante, humor, grotesco e sensualidade. A carnavalização na escrita presta-se também a uma indiferenciação dos estilos e géneros literários. Esta atitude cultural deriva do Carnaval, enquanto festa profana de origem pagã celebrada desde a Antiguidade, visando uma inversão dos valores e das normas vigentes na sociedade. Importa também salientar que essa busca de um discurso diferente prende-se com a busca de liberdade em relação ao sistema de normas e valores instituídos na sociedade: «Se, como diz Bakhtine, o poder impõe a sua cultura, é porque utiliza uma determinada linguagem como instrumento do seu domínio; e a resistência a esse poder tem também de recorrer a um outro tipo de linguagem». As teorias de Bakhtine aplicam-se a uma atitude que vigorou durante a Idade Média e o Renascimento, como forma de oposição à cultura da Igreja e do Estado feudal. Tentando fugir às imposições do discurso oficial e dos gostos dominantes, a arte carnavalizada assentaria, então, no contraste, através «da representação grotesca do real, na paródia dos textos, na caricatura

das pessoas e das instituições (...)». Passemos, então, à análise da narrativa de João de Melo, de forma a compreender como é que o autor incorre, na nossa opinião, numa literatura carnalizada, que procura desmontar realidades como um regime político repressivo e uma religião controladora. Em *O Meu Mundo Não É Deste Reino* adopta-se uma atitude humorística na forma como a intriga é narrada e se presta a uma certa exuberância, criando episódios que tocam o grotesco e o macabro, aspectos que julgamos terem como objectivo a contestação e inversão dos valores impostos por uma religião opressiva que reprime os desejos carnis. O que acontece ao longo da obra de João de Melo afigura-se a uma frente de combate entre a condição humana, na sua natureza feita de instintos e necessidades físicas, e o autoritarismo feito de princípios religiosos. Um episódio significativo é o do desfecho da festa orgiaca que Josefa Luísa prepara quando presente que é chegada a hora da sua morte. Organizando aquela que é uma cerimónia báquica de excessos, com grandes doses de comida e com bebidas como cachaça e vinho, a reunião termina com o culminar desses excessos pecaminosos da carne numa orgia que lembra a celebração de alguma antiga festividade pagã. Este momento do texto em que as personagens «esqueceram o desespero da morte e pensaram numa fornicação sem tréguas» aponta para a carnavalização como forma de lutar contra a efemeridade de uma vida que, ainda por cima, é feita de uma vigilância divina típica de um carrasco pronto a desferir golpes mortais sobre as suas vítimas. De facto, essa festa báquica tem como desfecho não só a morte previamente intuída de Josefa Luísa como também o finar de todos os outros participantes envenenados com o pesticida para ratos que estava na salmoura. Não parece inocente que a morte destes tenha sido causado por pesticida para ratos. Parece haver um termo de comparação entre os animais e os humanos nomeadamente na morte sem misericórdia que eles sofrem, descrita de uma forma próxima do grotesco e passível de

provocar o horror no leitor:

«Os outros jaziam (...) em idêntica aflição e urravam à distância, com as mãos apertadas sobre as entranhas. A salmoura envenenada com doses reforçadas de pesticida para os ratos estava distribuindo a morte em redor dela, e ouviam-se alaridos de vômito, urros, maldições, e estavam homens arranhando as paredes com as unhas e emborcando talhões de água, enquanto as mulheres rastejavam para a rua, nuas e desesperadas com o sofrimento do fogo gástrico, teimando em vir morrer sob a chuva dos astros em fragmentação.».

A reforçar a ideia de uma comunidade, provavelmente representativa de um arquipélago ou de um país, que vive sob o jugo de uma religião autoritarista e castradora, temos um episódio em que o padre Governo se recusa a dar a extrema-unção aos moribundos, condenando-os a morrer sem remissão dos seus pecados. Note-se a forma como o padre se dirige à população do Rozário: «‘Se vão para o inferno’ – disse – ‘não precisam da bênção da Igreja. Peçam antes a benevolência do Diabo.’».

O padre Governo recorre justamente à ameaça do invisível e do desconhecido como forma de controlar e governar a população. A promessa do Inferno e do Apocalipse são justamente a forma de atemorizar os seus paroquianos – principalmente as mulheres que parecem mais atreitas a recear a ira de Deus – caso não obedeçam aos ditames da fé católica. Atente-se na ironia da seguinte passagem:

«Clamou e clamou contra as manhas do Diabo, cheio de cólera, com voz histérica e os olhos raiados de ódio, e pôs todas as mulheres a chorar de comoção; ao passo que os homens assumiam com gravidade aquela voz

de tribuno e admitiam que o padre Governo, para falar com tal eloquência do maior prazer do mundo – a fornicção – fora certamente castrado à nascença ou no decurso da preparação para o sacerdócio.».

Enquanto que em outras narrativas de realismo mágico um dos objectivos visados é a subversão do poder político instituído, nomeadamente na crítica a regimes repressivos e totalitários, na obra de João de Melo a intenção parece ser a de denunciar os exageros de uma religião controladora que vigora pelo medo do desconhecido. As figuras do poder instituído na ilha que servem para personificar esses regimes totalitários e repressivos surgem representadas pelo Regedor, no plano temporal, e pelo Padre Governo, no plano espiritual. Assumindo-se como um «crítico das hierarquias», mas muito em especial do poder eclesiástico, João de Melo toma o padre Governo como o próprio «Padre Eterno, o arquétipo tradicional da religião católica», que se aliará à força bruta e ao poderio militar do Regedor, para escravizar o povo da ilha, quer no corpo, quer na alma. É exemplar o episódio em que o Presidente tem de obedecer à vontade do Padre Governo, que tem no regedor o seu porta-voz:

«‘Desde quando é que os padres substituem os governantes em matéria legislativa?’

‘Que eu saiba, desde sempre. De uma forma ou de outra, eles sempre governaram o país. Governam tudo, até mesmo quem governa, e não é senão por isso que este nosso padre se chama Governo.’».

O autor parece lembrar o padre da sua aldeia que vociferava nos sermões de Domingo, ameaçando os ilhéus com o Apocalipse. A contestação da autoridade do padre Governo

será efectivamente conseguida através da figura mítica e mágica de João-Lázaro, aquele que ressuscitou dos mortos como um Messias pronto a salvar a população do Rozário.

Atente-se no episódio em que Lázaro interrompe um dos sermões do padre:

«- O senhor fala assim dos pobres porque tem a barriga cheia da sua miséria. O senhor sabe muito bem que o seu Deus não existe, porque esse Deus não é o dos pobres e dos aflitos – e o olhar de João-Lázaro tinha a mesma fúria do de Cristo ao expulsar os profanadores do templo.».

Parece-nos que subjacente a esta passagem existe uma subversão crítica, aliada à ironia, que se pode verificar na comparação do olhar de Lázaro a Cristo e do resultado que ele provoca. Se Cristo expulsou os profanadores do templo, Lázaro expulsa o representante da Igreja do seu próprio púlpito, a chorar de humilhação. Quando na fala da personagem se argumenta que o Deus do padre, ou por outras palavras, o Deus da Igreja não é o «dos pobres e dos aflitos» podemos considerar que o padre Governo é afinal o principal profanador desse templo pois não respeita os princípios da sua religião ou parece tê-la moldado segundo o seu próprio interesse. Por outro lado, Lázaro defende os pobres ao referir que o padre tem «a barriga cheia da sua miséria», argumentando que é da sua baixa condição, feita de inocência, medo ou servilismo natural, que o padre Governo alimenta o seu poder autoritarista.

Consideramos que a carnavalização que se constitui como um jogo literário na narrativa de João de Melo resulta também da intertextualidade e da paródia, sobretudo no uso da mitologia bíblica. No seio das sociedades iletradas, o mito é uma narrativa transmitida e fixada oralmente que a comunidade reconhece como um bastião de cultura que explica as suas origens e justifica a realidade actual. Por outro lado, a mitologia das sociedades

letradas, onde se inclui a comunidade europeia, assenta no texto bíblico. Na nossa perspectiva, da mesma forma que autores do pós-colonialismo utilizam o folclore local ou mitos e crenças da sua comunidade, João de Melo recorre à palavra impressa na *Bíblia* que determina ainda hoje os valores e crenças por que se rege uma parte considerável da nossa sociedade, adoptando essa palavra como lei e como história.

Vítor Manuel de Aguiar e Silva especifica que a intertextualidade pode desempenhar uma função contraditória no código e na tradição literária vigente. Resumindo, sucintamente, as ideias que o autor nos apresenta, a intertextualidade define-se como uma interacção dialógica com outros textos, cujo resultado tanto pode ser o de reconhecer e prestigiar, como o de contestar e subverter esse mesmo texto. Por outro lado, a intertextualidade numa obra literária pode ser criada tanto de forma explícita, através da citação, da paródia e da imitação declarada, ou pode actuar num texto de modo implícito, através da alusão. João de Melo atribui um peso considerável ao texto bíblico na construção da intriga da narrativa aqui em estudo, procedendo a uma certa reescrita que remonta, claramente, ao Livro da Vida, pedra basilar do Cristianismo. Vejamos, agora, como o autor cria uma intertextualidade explícita, não através da citação, mas pela paródia e pela imitação subversiva de certos elementos bíblicos que perpassam na sua narrativa.

O Apocalipse é um tema privilegiado na narrativa de *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, que remete para o intuito de denúncia ou crítica de valores, de subversão do sistema actual, implicando uma transformação necessária que permitirá aos homens o «refazer do sistema em estado de caos». O Apocalipse surge como ameaça de destruição mas também como forma de transmutação e de ressurreição permitindo aos habitantes do Rozário a criação de um mundo melhor, à semelhança do que acontece com a figura de João-Lázaro que diz regressar do futuro para guiar os homens. Este medo que os ilhéus têm de que se cumpra o

fim do mundo não parecerá um receio tão infundado se nos recordarmos que essa ameaça latente palpita no próprio coração da terra das ilhas dos Açores, sempre ameaçada pelo rugir e pelo ruir dos tremores sísmicos:

«(...) viram que o deus da serra se estava movendo devagar e que parecia até flutuar. Corria, em breve, por entre massas de nuvens, ou corriam as nuvens por ele, grossas, em grandes rolos, fundindo o corpo com o da montanha em movimento. Pensando que as pessoas iam gritar de pavor, o velho disse ainda uma vez: ‘Escutem o silêncio!’. Abriu-se, com efeito, uma fenda no silêncio, porque as pessoas puderam então ouvir o canavial assobiar. Era um uivo subterrâneo, semelhante ao som dos mortos acordados, o som dos seus passos mortais em peregrinação pelo mundo, com o ninho da morte às costas. (...) O velho dizia ainda: ‘Escutem o silêncio!’, mas já não havia ninguém para o ouvir, porquanto tinha começado o desabamento do mundo. Daí a instantes, o mar abriu-se em dois. A terra, a poderosa e perpétua terra da Ilha, começou a estremecer numa pequenina convulsão vulcânica, até se fracturar toda por dentro e à superfície.».

O vulcão é a metáfora da destruição, é o portador da ruína e da morte, mas é também visto, respeitado e temido como um deus pagão. O autor retrata assim as crenças e superstições de um povo, o seu povo, para quem «os tremores de terra eram castigos de um Deus que era preciso aplacar.». A referência ao dilúvio (a chuva dos noventa e nove dias) na obra de João de Melo remete-nos para o princípio dos tempos, como no Génesis, mas aponta simultaneamente a ameaça do fim dos tempos do Apocalipse. Note-se o que

acontece quando «sobreveio o maior temporal de que há memória na história da Ilha»:

«Ao longo de sete dias, vento e chuva anunciaram o dilúvio, e a alguém ocorreu a ideia de reconstruírem a secular Arca de Noé. Porém, um homem velho, usando da infinita sabedoria que a idade do mundo já tinha, convenceu-os logo da inutilidade dessa operação.

‘É preciso compreender a Bíblia através dos símbolos’, disse ele.

E, tendo apontado o seu nebuloso olhar através da névoa, pediu-lhes que considerassem o aspecto longínquo da grande montanha ao cimo da Ilha:

‘Há um deus antigo por dentro do gigante montanhês’, afirmou ainda, com a inolvidável convicção dos velhos. ‘É o deus montanhês, o sábio deus da terra, que ali permanece há séculos sem destruição. Enquanto ele existir. Nós estaremos seguros da nossa segurança.’

Com efeito, um dia depois a chuva cessou por completo e o mar começou a regressar, de hora para hora, ao seu primitivo lugar.».

Este receio constante, por parte dos habitantes da Ilha, de que a terra se abra cuspidando as suas entranhas ou tragando tudo o que descansa no seu dorso, aliado ao medo e ao sentimento de culpa inculcado pela própria Igreja, para quem as catástrofes da natureza são uma forma de resolver o caos e purgar os pecados do homem, ajudará a explicar a recorrência das alusões ao Apocalipse e às pragas bíblicas, bem como as crenças populares ou superstições deste povo insular, que vive um pouco à margem da realidade contemporânea:

«Ora, por essa altura, a Achadinha era apenas um lugar da Bíblia onde

a morte cumpria algumas das suas profecias capitais. Primeiro, uma vaga de gafanhotos vermelhos, viajando do oeste na direcção da Europa, devorou as searas e os frutos e queimou toda a paisagem do litoral. (...)

Depois dos gafanhotos, vieram os ciclos da fome, os terramotos da Quaresma e as epidemias entre os animais. De cada vez que os ratos saíam em revoada dos seus buracos e vinham morrer esticados, cá fora, ou atacavam as pessoas como feras, todo o Rozário se apavorava, porque os ratos anunciavam a doença e a morte.».

As pragas enumeradas na passagem citada acima aludem às pragas do Antigo Testamento que caem sobre o Egipto quando o faraó se recusa a libertar o povo hebreu. O temor pelo rato – criatura cujo aparecimento é recorrente na narrativa – evoca um ambiente medievalizante em que este animal era sempre o arauto da chegada de males maiores como a peste. A par das fomes e das epidemias, a peste tornar-se-á, efectivamente, uma realidade da Ilha:

«Temendo toda a forma de contágio dos estranhos, as pessoas corriam os ferrolhos à pressa, fugiam do seu olhar e foram-se habituando ao modo como a morte ia golpeando de casa em casa, em estranha visitação. Primeiro, morreram quase todos os velhos, depois alguns homens e mulheres sem idade, e a Achadinha enchia-se já desse desespero anónimo, esperando que chegasse também a hora das crianças e se cumprisse de vez a sua desgraça.».

O rato pertence também ao discurso escatológico que será outra constante desta

narrativa:

«O ambiente escatológico que desde logo se depreende das palavras ‘morte’, ‘ratos’, ‘aranhas’ e ‘sífilis’ irá determinar e condicionar todo o universo ficcional. O mito apocalíptico, de paralisação e destruição do mundo, que aqui se irá desenrolar, conterà simultaneamente em si forças renovadoras.».

A ignorância e o medo em que este povo vive face à Natureza são retratados ainda no episódio do eclipse que provoca uma fuga generalizada da freguesia:

«Ardia uma grande tarde de Junho, quando o Sol rodou na direcção do astro sem luz e se produziu o eclipse. Aqueles dois corpos amarelos, se se tocassem, começariam a esguichar lágrimas de fogo, como as roqueiras das festas, e, ao chocarem de flanco, incendiariam a Terra.».

A inversão do texto bíblico transparece igualmente na passagem em que se refere o temporal que cai sobre a Achadinha: «Ao longo de sete dias, vento e chuva anunciaram o dilúvio, e a alguém ocorreu a ideia de reconstruírem a secular Arca de Noé». Não parece inocente que este fenómeno tenha a duração de sete dias, os mesmos que foram necessários para a criação do mundo e da Achadinha, do mesmo modo que se alude à Arca de Noé, como um acontecimento histórico que tenha efectivamente sucedido na história desse povo.

Podendo ser aliada à literatura carnalizante, a excentricidade da escrita na ficção do realismo mágico é também uma forma adequada de promover a diferença na literatura escrita nas periferias de uma nação literária, provocando um descentramento da escrita em relação à metrópole. Tal como Lídia Jorge recorre ao dialecto regional e ao dialogismo, o

registo literário de João de Melo, em simultaneidade com uma certa fluidez e poeticidade, possui uma série de elementos que contribuem para uma exuberância próxima da carnavalização e que acentuam a diferença do seu discurso, enquanto homem das ilhas. Nesta passagem, que já tínhamos considerado anteriormente, podemos constatar como isso acontece:

«Viram de que lado nasciam o sol, as estrelas e a chuva e recuperaram o tempo a partir dos toscos relógios de areia das infusas. Depois, cortaram árvores e talharam a madeira com podões de lava arrefecida. Abrindo espaços em volta, guiaram a água para as primeiras hortas, e assim percorreram os seis dias da criação do mundo. Ao sétimo, tal como o fizera Deus, lavaram o suor daqueles primeiros dias, comeram pão ázimo com peixes azuis e frutos das figueiras e foram à procura do corpo trémulo de todas as mulheres. E, ao beber o néctar morno dessa noite, comeram a maçã do paraíso, amaram a serpente sem olhar, receberam a mordedura da sua saliva e não mais saberiam que tal veneno era também o vinho dos mortos.».

O modo como a frase é distendida numa rica profusão de imagens, onde conflui também uma intertextualidade paródica com o texto histórico e bíblico, aponta para outra especificidade típica do realismo mágico. A carnavalização prende-se, primeiramente, com a inversão de regras inerente a este tipo de ficção, mas Wendy B. Faris atribui uma ênfase particular ao uso extravagante da linguagem no registo do realismo mágico. Em João de Melo, um certo lirismo poético do autor está aliado ao recurso a uma linguagem que vai além da mera referencialidade. Henriqueta Maria Gonçalves designa esse aspecto formal da

escrita do autor açoriano como uma «retórica luxuriante da acumulação».

Atente-se na seguinte passagem, em que se fala do que Bárbaro viveu ao longo dos seus cento e dois anos, como especialmente representativa desse discurso que o autor adopta, onde confluem o registo histórico, mítico, literário e bíblico:

«Conhecera, aliás, todas as paragens do universo, pois fizera já não só a rota dos navegadores não-solitários, mas também a peregrinação sem fim do próprio Fernão Mendes Pinto, mercador de especiarias e seu antepassado. Na juventude, navegara por mares desconhecido, insólitos e nunca antes desbravados, travara combates com os gregos e com os seus deuses marítimos, armados do terrível tridente e a cujo olhar todos os monstros obedeciam. Vencera mesmo o Adamastor, numa ocasião em que tal avantesma cometera a ousadia de obstruir o estreito de Magalhães. E amara as nereidas e as ninfas eufrazias, na Ilha Inventada, ao largo de Bombaim, e orara nos lugares santos da Galileia, onde se ouvia a voz do Cristo no fundo de um búzio, e fora vendido aos chinos e aos japões e feito cativo dos corsários na rota do Sol Apodrecido. Uma vez flagelado em público pelos Hunos, outra vez crucificado pelos eunucos da Mongólia, rumara ao Tibete em viagem de tráfico de peles de marta por objectos misteriosos.».

Outro momento do texto que apresenta esse mesmo discurso consiste no episódio em que João-Lázaro questiona os habitantes do Rozário acerca do que eles conhecem sobre o mundo exterior:

«João-Lázaro inquiriu então se sabiam da existência de outros povos e

suas linguagens, e experimentou falar o dialecto das sereias, a língua dos saxões e dos gállos, e cantou a música e a poesia dos gregos e dos troianos. Invocou a civilização dos comerciantes fenícios, dos guerreiros arménios, dos camponeses eudónicos e dos pastores beterastas. Falou-lhes de cidades e de terríveis países – mas eles apenas tinham ouvido falar do Egipto e das cidades de Jerusalém e Babilónia, lugares da Bíblia. Sabiam também falar dos papas e dos bispos, dos reis conquistadores, das rudes cousas da navegação e dos segredos de bem marear em qualquer rota.».

Este confluir de diversos registos acaba por surpreender o leitor e provoca mesmo um efeito cómico e irónico. Mas, por outro lado, a linguagem também pode ser utilizada de forma a alcançar o horror:

«Corpos enrolados, semelhantes a fetos em decomposição, jaziam em volta, e eram cabeças amassadas em cima de pedregulhos, e braços a penderem dos galhos agressivos das acácias calcinadas, e miolos desperdiçados pelos pássaros, e tripas retalhadas pelas garras dos milhafres.».

A população do Rozário, que sempre temera que a ira de Deus lhes fizesse cair o céu em cima, acaba, de facto, por conhecer o horror ao se ver confrontada com a destruição e a morte cuspidas por esse pássaro gigante que perdeu o seu voo. A palavra horror será, na verdade, repetida por diversas vezes no momento em que João-Lázaro vagueia por entre os corpos das vítimas da queda do avião:

«O horror que João-Lázaro proclamara estava ainda no rosto de uma

mulher azul, ao qual os milhafres tinham comido os lábios, e os dentes de ouro sorriam à morte com metade da boca fracturada. E outro corpo de um rapaz loiro explodira contra um montinho de pedras, de onde escorria agora uma massa de sangue e fezes, e a enorme cratera do seu crânio esmagado soltava um vômito branco de saliva e miolos.».

O horror associado ao macabro estará igualmente presente na narrativa de João de Melo, como podemos atentar na seguinte passagem que evoca a literatura de terror, destinada a arrepiar o leitor, mas que também se torna próxima do risível:

«De repente, toda a encosta se encheu de choro, gritos e frases encolerizadas, proferidas numa linguagem desconhecida (...). Então, os mortos começaram a levantar-se do solo e cruzaram-se entre si, numa azáfama de quem prepara a defesa de sua casa. Voaram cabeças de um lado para o outro, ao encontro dos corpos degolados, e pernas correram sozinhas à procura dos troncos, e eis senão quando os mortos abriram muito os braços e correram em bando atrás dos ladrões (...).».

Na obra de João de Melo contribui também para a construção do realismo mágico uma certa indefinição de limites entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Podemos considerar que, na literatura fantástica, a figura do fantasma tinha como objectivo colocar em causa os ditames científicos da realidade, bem como provocar o desconcerto da personagem e, por conseguinte, do leitor, incutindo em ambos a dúvida e o terror. Em contrapartida, o fantasma pode ser encarado no realismo mágico como um símbolo representativo deste tipo de ficção. Se o realismo mágico se caracteriza fundamentalmente

pela fusão de dois pólos, o da realidade e o do maravilhoso, numa harmonização natural que não provoca qualquer espanto nem dúvida, o fantasma não só concretiza a intromissão do sobrenatural necessária ao realismo mágico, como representa também a junção desses dois pólos. Ao encontrar-se dividido entre duas naturezas distintas, a do real e a do sobrenatural, sem pertencer por inteiro nem a este mundo nem ao outro, o fantasma é um espectro que se situa algures entre o realismo e o fantástico. Na literatura africana e sul-americana é usual esta intromissão do sobrenatural no mundo real através do fantasma sem levantar interrogações nem perplexidade por parte das personagens. Maria Fernanda Afonso ao considerar o realismo mágico na literatura pós-colonialista refere que na realidade africana:

«(...) o real e o sobrenatural coabitam de forma natural, apresentando-se a morte como uma vida de sombra que segue na continuidade da existência precedente (...). Os laços entre os defuntos e os vivos têm lugar naturalmente e aqueles intervêm sem cessar no desenrolar dos acontecimentos, protegendo os vivos (...).».

Outra diferença flagrante é que, se na literatura fantástica, o fantasma muitas vezes surgia como um intruso, em histórias de possessão de casas, objectos ou pessoas, provocando o terror nos vivos, no realismo mágico o fantasma vai agir como uma pessoa viva. Os espíritos podem procurar interferir de forma positiva na vida dos que estão vivos, possuindo na sua capacidade de se deslocar entre os dois mundos um certo poder de ver mais além, de orientar ou aconselhar os vivos, protegendo-os e auxiliando-os. O fantasma ou, se o quisermos nomear por uma definição mais simpática, o espírito surge então como parte integrante das crenças desses países comumente designados como em vias de

desenvolvimento. Aquilo que aos olhos de um leitor ocidental, que vive numa sociedade dominada pela tecnologia e pela ciência, pode parecer uma credence primitiva, não deveria surpreender sobremaneira a sua concepção do mundo em que vive. Afinal também nos países ocidentais se apela à interferência e auxílio de forças superiores, sejam elas figuras do Cristianismo ou de outras religiões.

A influência exercida sobre as literaturas imperialistas a partir da sua periferia, isto é, das literaturas pós-coloniais que têm vindo a contaminar a escrita ocidental, tem fornecido um importante contributo positivo para a renovação do seu estilo, técnicas e levou mesmo à inclusão de determinados elementos mágicos. Os espíritos passaram assim a habitar outras narrativas para além das obras escritas num contexto pós-colonialista como acontece, por exemplo, em *O Meu Mundo Não É Deste Reino*. Esse abolir das fronteiras que dividem o mundo dos vivos e o mundo dos mortos é uma forma de acentuar a diferença de certas áreas geográficas que vivem em zonas limítrofes afastadas da metrópole. Deste modo, o realismo mágico procura criar um certo descentramento da literatura com o intuito de valorizar as zonas periféricas, no âmbito daquilo que Linda Hutcheon designou the «ex-centric».

Em diversos momentos do texto, assume-se a existência de vida depois da morte:

«No dia imediato e pela noite dentro, os seus fantasmas passaram a vaguear pelos quatro cantos da freguesia à procura de parentes e amigos. Pouco depois, começaram a atribuir aos mortos a culpa de todas as novas desgraças do Rozário. (...) Voltaram a pedir ao padre que reconsiderasse a sua decisão e de novo ele se recusou a trasladar os corpos para terreno sagrado. (...) erguera-se sobre a terra da sua sepultura uma luminosidade óssea que girava como os funâmbulos nos circos e nos bosques e que

seguia as pessoas à distância. O fantasma de Josefa acabou mesmo por ser identificado nos mais diversos locais do Rozário (...), e estava ela de braços abertos e olhos fosforescentes, como se a tivessem crucificado em vida; depois apareceu a dois velhos no alto do Caminho Novo, e puderam verificar que era seguida por uma estranha comitiva, ela também de braços abertos e olhar incendiado. A mesma voz envinagrada pedia invariavelmente um lugar de repouso para si e para os seus hóspedes.»

«Jorge-Maria adquirira há muito o hábito de receber os mortos ao anoitecer. O avô João-David voava, habitualmente, no seu jeito de fantasma, desde a sebe dos pica-ratos até à cancelinha da porta do quintal. Adivinhando o guincho da sua asma, Jorge-Maria esperava uns pés estranhos, mais imaginários do que ósseos, que saíam por vezes da terra batida da cozinha e vinham deter-se à sua frente, logo nas primeiras tábuas do sobrado. Virava-se então na direcção do velho e concluía que o corpo dele levitava à altura da barrinha castanha das paredes. Nunca teve a certeza de que a sua boca se movesse, mas movia-se a voz para anunciar-lhe, num arfar sibilino, o sofrimento da sua alma sem repouso certo. Ele errava e errava pelo mundo à procura da paz dos mortos, da paz abençoada e lírica dos mortos, e Jorge-Maria nunca pudera garantir que existissem olhos no vidro tenso das órbitas do cadáver. O corpo do avô estava aliás crivado de múltiplas crateras. Parecia um pedaço quase informe de matéria a desfazer-se, mas possuía a fosforescência escassa dos objectos cortantes e terríveis da noite. Quanto ao cheiro, era o da

morte: um bafo sulfuroso, a lembrar a humidade apodrecida nos buracos das paredes. Duas vezes o avô lhe comunicara a sua aflição: que alguém lhe pagasse as dívidas e promessas a São Ciprião, o Justo, pai de toda a misericórdia.

(...)

E o avô disse:

- Bota bem sentido, meu neto. Os espíritos são malignos e vingativos. E este fogo que me arde nas aduelas pode um dia passar para dentro da tua cabeça. Nunca mais serias um homem de juízo inteiro. Tens visto tua mãe?

- A mamã vem todos os dias, depois da sua hora, meu avô. O avô nunca se encontrou com ela pelo caminho?

- Não, meu neto. Tua mãe mora noutra parta da morte, para onde não posso ir enquanto me não resgatarem deste fogo.».

A própria Morte podia ser vista a deambular pelos caminhos:

«a morte, dizem, fora vista a deambular pela orla das matas, no sítio onde primitivamente enterravam os defuntos, e tinha o aspecto de uma mulher com pés de cabra, simbiose perfeita do Diabo com a fêmea. A morte alimentava-se de inhame cru e folhas de beterraba, e o seu hálito era tão sulfuroso que se topava à distância e queimava até o ar.».

Outro aspecto considerado próprio do realismo mágico e que perpassa pela narrativa em estudo está materializado na questão da duplicidade. Wendy B. Faris ao considerar a

repetição como um dos princípios dessas narrativas acaba por também nomear a criação de duplos: «Repetition as a narrative principle, in conjunction with mirrors or their analogues used symbolically or structurally, creates a magic of shifting references.». A autora considera algumas obras literárias, atentando em certos efeitos literários que parecem corresponder a um jogo de espelhos onde se inclui, por exemplo, a criação de duplos das personagens, aspecto que Todorov considerou como um tema fantástico. Este aspecto temático da duplicidade transparece, desde logo, nos nomes de algumas das personagens, como notou Adelaide Monteiro Batista:

«(...) esta dualidade, ou duplicidade, não só está presente no tratamento temático, como se evidencia num tempo Passado, em diálogo com um Futuro que se anuncia, num discurso tensional em que a afirmação contém a sua própria negação, num jogo múltiplo de sucessivos contrapontos para a instauração de uma espaço vazio onde o sentido se vá revelando. Tal encontro de realidades distintas e contraditórias é ainda consubstanciado por diversos processos estilísticos, dos quais se destaca aqui (...) a tendência para os nomes compostos – todos eles a remeterem, através das partes de que se compõem, para campos semânticos distintos: um, mais da área espiritual e o outro, do campo terreno. Temos assim: João-Lázaro, Jorge-Maria, José-Maria, Maria-Água, João-Maria.».

Esse «encontro de realidades distintas» configura-se quer no encontro de dois nomes, ligados por hífen, quer no fantasma, que considerámos anteriormente em pormenor, e que Wendy B. Faris refere como uma figura literária que se assemelha a um espelho de dois

lados, sitiado entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, o que representa, afinal, a principal característica que define a ficção do realismo mágico: o encontro do maravilhoso com o quotidiano. Podemos considerar ainda a questão da dualidade como estando patente no próprio título da obra (na referência a *Mundo* e a *Reino*), manifestando-se igualmente no nome do lugar, que passará de Achadinha a Rozário, como se viu em momento anterior.

Wendy B. Faris ao considerar as estratégias literárias que funcionam à semelhança de um jogo de espelhos indica o facto de o realismo mágico recorrer, com alguma frequência, à reversibilidade ou inversão da intriga. Esse jogo de reversibilidade pode ser lido na obra em estudo, em que a questão da dualidade transparece através do binómio Vida-Morte que se encontra ainda associado ao binómio Apocalipse-Renascimento. Todavia, a novidade da narrativa de João de Melo reside no facto de, ao invés de apresentar estes dois pólos como distintos e opostos, acabar por fundi-los. A dualidade surge assim numa reversibilidade complementar. Sublinhe-se que Henriqueta Maria Gonçalves considera que o princípio da complementaridade é central na obra de João de Melo. Deste modo, podemos encontrar em *O Meu Mundo Não É Deste Reino* mortos que ressuscitam (tal como Cristo), da mesma forma que se considera o Dia do Juízo Final como o Despertar de uma Nova Era, visto que subjacente ao caos e à destruição do Apocalipse reside sempre a esperança e a perspectivação de um Mundo Novo.

Outra configuração possível do tema do duplo revela-se na dupla de gémeos: José Guilherme e Guilherme José, o regedor, que funcionam também num quadro de uma certa reversibilidade.

5.

Passamos agora ao estudo do maravilhoso nas personagens da obra *O Meu Mundo Não*

É Deste Reino. Se, por um lado, o tempo da intriga atravessa cinco séculos, por outro lado, «as personagens são basicamente as mesmas; só que atravessam metamorfoses, morrem e ressuscitam, e depois personificam a história e o tempo de outra maneira. Em sucessivas reencarnações. De geração em geração.».

É em torno de duas personagens masculinas, detentoras de capacidades mágicas, que o maravilhoso perpassa mais visivelmente. O Curador Cadete e a sua «fantástica bola perpétua», transparente, o que nos faz pensar numa bola de cristal. Nesse objecto, criado por um primitivo monge do Tibete, com a ajuda do qual Cadete aprendera «a examinar os sinais cósmicos da doença e do destino humano», estão contidos os quatro elementos, sem se misturarem entre si. Este elemento lembra aquilo que Todorov designou por maravilhoso instrumental, a que nos referimos anteriormente. A outra figura do texto dotada de poderes mágicos é João-Lázaro. Este nome de ressonâncias bíblicas designa o homem que vai curar a ilha da peste:

«As mulheres e os homens, ao contacto das suas mãos, recebiam em espírito uma ordem, a ordem que o Cristo dera outrora aos paralíticos, ‘Levanta-te e anda’, e erguiam-se logo da cama. Sentindo-se curados, louvavam a Deus por lhes ter enviado o Seu Filho de novo ao mundo para os salvar.».

Momentos após terminar a visitação e cura dos moribundos, João-Lázaro, que absorvera toda a peste, acordando as pessoas da doença com o olhar, começa a vazar um vómito e o seu corpo incha, agonizando até morrer. Todavia, da mesma forma que as suas capacidades de cura são comparadas às do Messias, esta personagem irá, mais tarde, ressuscitar – mas, ironicamente, de forma inversa à ressurreição de Cristo, pois João-Lázaro provirá de um

ataúde cuspidos pela terra:

«(...) a terra começou a respirar com vida, crescendo em fole e descendo devagar, e abriu-se com estrondo. Era uma enorme arca esquecida e mágica abrindo-se com um ruído de peças apodrecidas, e viram sair do fundo dela um homem baixo, de grandes e sumptuosas barbas ruivas, tecidas de fios e novelos. Tinha, esse homem, os olhos tão brilhantes como uma fosforescência e os cabelos, caindo em ondas sobre os ombros, assemelhavam-no tanto com os retratos de Cristo que as pessoas logo pararam de correr e começaram a ajoelhar em terra, crendo enfim na sua aparição. Jesus da Galileia costumava visitar os tristes, é certo, nas suas peregrinações terrenas. (...)

‘Sou João-Lázaro, o que um dia morreu para regressar do futuro’ - respondeu (...). E explicou, assaz docemente, que estava ali enviado pela sabedoria dos povos e nações, a fim de anunciar as alegrias efémeras da vida e suavizar o sofrimento dos homens da Ilha.».

Apesar de apenas encontrarmos a comparação da personagem de João-Lázaro com a figura de Jesus, não deve passar despercebida a ligação com a figura de Lázaro que Cristo ressuscitou, quatro dias após a sua morte. João-Lázaro é também um profeta e, como uma personagem que vem do futuro (ao vencer a morte), fala de um *porvir*. Tal como Branca que, com a sua clarividência, previa o fim do isolamento e esquecimento a que Vilamaninhos estava votado com a chegada de pessoas em camionetas para a consultarem como um oráculo, João-Lázaro traz também a visão de um horizonte de esperança. Fala aos habitantes do Rozário de navios e aviões desenhando um tempo actual que choca os ilhéus,

pois o isolamento, a leitura obsessiva do Livro da Vida e o temor apocalíptico em que vivem parece tê-los levado a uma paragem no tempo:

«Navios, aviões, comboios brancos, nada disso passara por uma Ilha tão distante do mundo. As casas tinham tectos de colmo e adobes de argamassa; eram os caminhos batidos a cascalho e entulho e lama encaroçada, e dóceis os cavalos e os bois, mas não existiam nem navios, nem aviões nem comboios. Da Ilha saía-se nas naus veleiras dos corsários e navegadores errantes, guiadas pelo astrolábio e por ventos de feição.».

João-Lázaro surge ainda como arauto dos progressos da medicina, opondo-se assim ao mágico, simbolizado aqui pelo curador Cadete:

«(...) [João-Lázaro] falava ao Cadete nos métodos científicos da cura pela medicina, através de infundáveis, complexas e sensíveis máquinas de auscultação, raios X, das operações cirúrgicas ao ínfimo nervo do sistema raquidiano, e desenhou sem crueldade de algumas esquisitas e mortais enfermidades, como a tuberculose, o volvo maligno e a leucemia primária, doenças essas há muito já ultrapassadas pela ciência, dizia. Prestou ao curador tão copiosas informações a respeito dos novos produtos da quimioterapia que Cadete foi lentamente perdendo a cor e o entusiasmo e ficou em breve transido de terror. Apoderou-se mesmo do seu espírito uma sensação de definitivo esmagamento físico. E, quando João-Lázaro lhe assegurou que todos os seus métodos e formas de pensar estavam obsoletos, porquanto as doenças a que se aplicavam já não existiam no mundo, o curador, que tinha, até então, o poder de tudo sarar

e o segredo de expulsar o demónio do lugar dos anjos do corpo em qualquer vulgar possesso, reconheceu em si um ignorante.».

O padre Governo também será uma figura investida de certas capacidades mágicas, capaz de invocar o milagre do sol em que Deus mostraria a face oculta do astro como forma de devolver a esperança aos fiéis:

«Nesse domingo, o vigário decidiu proceder à invocação do Grande Espírito que sobre as águas navega caminhando por cima das ondas, passando todos os abismos, amainando o vento e as tempestades, estacando hemorragias e guerras, o Grande Espírito do Oculto a quem davam o nome de Deus, e pensou na possibilidade de juntar as mãos com força e cerrar os cílios e chorar, quando deu por si a fazer uma espécie de alquimia que consistia em apanhar as lágrimas com as mãos e depois vazá-las para dentro do cálice, a fim de serem consagradas.(...) O padre levantou a estola para esconjurar o raio maligno que dardejava os olhos dos pecadores, e eis senão quando esse raio tomou o aspecto de uma boca metálica que trespassava o tecido e (...) indo mergulhar no cálice sagrado pelas lágrimas de tantos olhos, bebeu o conteúdo ensanguentado e desapareceu de novo no firmamento. Era o sinal supremo da ira de Deus, porque estavam desafiando o poder do Sol e o poder de Deus sobre o Sol, (...) enquanto lá fora o Sol girava em espiral e afastava-se sorrindo para o lado de cima das nuvens.».

Além da ressurreição, que aponta para a transformação enquanto elemento maravilhoso

patente no romance, temos a metamorfose, uma componente fantástica que surge quase à maneira kafkiana e que toma geralmente contornos grotescos ou macabros. Wendy B. Faris refere a metamorfose como uma característica própria do realismo mágico, na medida em que significa a incorporação da junção de duas realidades distintas. Na narrativa de João de Melo as metamorfoses sucedem-se a partir da incorporação de elementos da natureza animal na natureza humana. É o caso do curador Cadete:

«Esteve três dias não entre a vida e a morte, mas em estado de metamorfose. Ministrou a si mesmo a medicina das ervas xaroposas e amargas (...). Ele, que nunca passara de uma ave descarnada, apresentava então um conjunto protuberante, do qual progredia uma pança de proboscídeo. Sem dar por isso, passara à condição de um gordo, com os modos vagarosos e enfadados da carne muito suada e um rosto porcino onde se exprimiam dois olhos muito vivos e ao mesmo tempo gelados como a morte. (...) a pele, até então esverdeada, azulara consideravelmente, como se a iluminasse agora uma discreta fosforescência. Esse aspecto vagamente luminoso e baço, de um brilho metálico quase incandescente, acabou por conferir-lhe uma aparência sobrenatural.».

Ou João-Maria, que se metamorfoseará num grande rato, para depois retomar a sua figura humana ao erguer-se da manjedoura onde se deitara para morrer:

«(...) viu, sem qualquer assombro, que o seu corpo se estava transformando num gigantesco rato amarelo de cidra. Tinha as mãos e os pés espalmados e de veludo, o rosto afocinhado e um pouco aflito, e o

ventre tão mole e tão bicudo como a quilha de um barco fora da água. Mesmo as unhas, aumentadas de volume e duras até ao limite da espessura, prolongavam as suas mãos, dando-lhe o aspecto talvez terrível das garras. Faltava apenas que lhe crescesse uma cauda, pequena que fosse, para poder então considerar-se um rato perfeito...».

Esses traços fisionómicos que se aproximam do animalesco, exagerados de forma a criar uma certa repulsa, serão igualmente aplicados na caracterização do Regedor Guilherme José:

« (...) em presença dos répteis, a primeira sensação era a da humidade dos seus anéis e a água gordurosa da sua passagem; contudo, à frente do Goraz, essa sensação desaparecia logo, porque aquele rosto apresentava o aspecto do sapo e os olhos esbugalhados inspiravam o vômito.(...) o Goraz voltou a crescer por dentro e por fora e ficou do tamanho de um velho dragão expulso das cavernas. (...) Começaram a arrastar a baleia para a rua e compreenderam enfim que ele era apenas uma grande massa inconsciente, de cuja boca florescia uma espuma verde, semelhante à segregação salivar do polvo.».

Esta descrição pode ser interpretada como uma forma irónica de criticar a personagem que é o representante do poder temporal na ilha. É relevante o facto de a figura do Goraz ser comparada a um «velho dragão», sendo depois designada como uma «baleia», ambos animais de tamanho desmesurado. Este aspecto parece constituir uma crítica à personagem, na medida em que o Goraz representa a autoridade imposta de forma autocrática sobre os

habitantes do Rozário, personificando assim os regimes repressivos e totalitários que o autor procura denunciar, como foi referido anteriormente.

Conclusão

Em traços gerais, podemos concluir que a literatura fantástica se define pela intrusão do sobrenatural no real, provocando o desconcerto, a dúvida ou o medo no leitor, ou então através da criação de outros mundos paralelos ao nosso, mas cujos portais de entrada são sempre facultados dentro da nossa própria realidade. Todorov considerava que para se criar o fantástico tem de haver uma brecha na realidade comum, uma quebra das normas, como, por exemplo, através de uma assombração. Não interessa se o fantasma é real, o que interessa é que o medo e a dúvida da personagem (e, por afinidade, do leitor também) o sejam. Contudo, a partir do momento em que se aceita a existência do fantástico entre nós, entramos num reino literário novo, o do realismo mágico. Esta corrente literária não oferece nenhuma passagem para outro mundo, pois o leitor não precisa de se deslocar. A única coisa que tem de fazer é mudar a sua perspectiva do mundo. Ver em vez de olhar, compreender que a realidade pode desdobrar-se em cambiantes, que o mundo tal como o conhecemos, e como o deram a conhecer, é apenas uma construção mental. Não é um dado adquirido. Se víssemos noutra país, entre outra comunidade, noutra tempo, a nossa perspectiva e o nosso modelo do mundo real seriam substituídos por outros. Qual deles o mais fiável, o mais próximo da verdade? Não interessa. O que importa é deixar a mente receptiva e o coração aberto, de forma a abraçar novas realidades. Podemos assim constatar que o realismo mágico se distingue da literatura fantástica na medida em que o sobrenatural, ao irromper no mundo real, é aceite pelas personagens de forma natural. O próprio leitor aceita o que lê, ainda que com alguma surpresa, mas sem procurar

explicações científicas ou racionais, até porque ao autor compete criar uma narração em que as experiências sejam transmitidas como se os eventos prodigiosos descritos pudessem realmente ocorrer no nosso quotidiano.

O realismo mágico tem sido conhecido há algumas décadas, nomeadamente através da ficção e crítica hispano-americana, mas, ainda hoje, o seu significado permanece pouco claro. Para além de se tratar de um conceito transposto do campo das artes plásticas para a literatura, sofreu sucessivas definições pela mão de diversos autores, provocando alguma confusão teórica que conduziu, de certa forma, a um uso indiscriminado e, por vezes, incorrecto. É essencial reter a distinção entre o conceito realismo mágico e a expressão realismo maravilhoso, criada por Alejo Carpentier para designar a realidade haitiana e americana, em que a magia e o mistério palpitam na própria paisagem e história do local. O realismo mágico, por seu lado, configura-se através da convergência do maravilhoso e/ou fantástico com um discurso realista, mas também pela confluência de diversos outros factores, como o imaginário pessoal do autor, as crenças da sociedade em que vive (insular, no caso de João de Melo, ou rural, no de Lídia Jorge), o país em que reside (referências sócio-políticas), a religião, o folclore, o telúrico, as crendices e superstições populares, etc.. Outra problemática associada ao realismo mágico é a existência de um certo regionalismo literário nas obras abordadas no presente estudo. A indefinição das coordenadas espaciais e temporais, assim como a valorização de um ambiente local e regional para situar a acção dessas narrativas, serão atributos essenciais que demarcam esse tipo de ficção da literatura realista ou da literatura fantástica. Nos dois romances estudados foi também possível verificar uma certa flexibilização na referencialidade do mundo extratextual (que não é negada mas adulterada), aliada a uma componente alegórica e simbólica, que permitem redimensionar e projectar estas obras literárias, de forma a transcender essa localização da

acção num meio rural, criando-se assim uma ponte para a crítica social velada. A recuperação do mito e da oralidade em ambas as narrativas são outros dois aspectos considerados como pertencentes ao regionalismo literário. O realismo mágico surge como uma forma de expressão privilegiada para as minorias – comunidades rurais ou insulares, o género feminino ou povos e nações do chamado Terceiro Mundo –, permitindo dar voz e conferir poder através da magia aos povos ilhéus, às comunidades do “reino dos Algarves”, aos países pós-coloniais, que ganharam a sua liberdade e independência há menos de meio século, sejam eles africanos, indianos ou sul-americanos.

Consideramos que o realismo mágico que tem vindo a emergir em diversas nações literárias, na ficção contemporânea pós-moderna, recebeu, certamente, um forte influxo do *boom* literário sul-americano. Os próprios autores aqui trabalhados reconhecem que leram e foram influenciados por alguns dos principais autores da América Latina. Mas o realismo mágico nasce, essencialmente, de um imaginário pessoal criado na mente imaginativa de cada autor. Essa técnica de efabulação pode provir de situações sócio-políticas instáveis e de uma certa contestação ao sistema de regras instituído, mas aponta também novos caminhos ao leitor, visando tornar a sua mente e a sua mundividência receptivas a outras realidades. Um dos principais contributos do realismo mágico é a sua diferença de autor para autor, visto que o recurso a este tipo de ficção literária não resulta como uma estratégia aplicada uniformemente, de escritor para escritor, ou de uma nação literária para outra. Funciona antes como um conjunto de temáticas e aspectos narrativos passível de ser aplicado mais ou menos livremente. Apesar da intervenção do maravilhoso ser normalmente considerada como a principal singularidade do realismo mágico, consideramos que estas narrativas se distinguem, em especial, pela intertextualidade paródica criada em relação a diversos textos – nomeadamente o texto bíblico – e pelo

aproveitamento e reciclagem de diversos materiais – étnicos, míticos ou religiosos. Podemos concluir que ambos os autores apostam na intervenção de um sobrenatural cuja natureza está, por vezes, próxima de um maravilhoso cristão. Na obra de João de Melo esse aspecto é explorado mais aprofundadamente, com o recurso a uma intertextualidade que é criada em relação à *Bíblia* através de imagens apocalípticas ou de personagens com poderes mágicos que lembram as figuras bíblicas. A narrativa de Lídia Jorge incide mais especificamente no evento da Revolução do 25 de Abril, sendo o próprio título da obra uma parodização a essa data histórica, referindo-se-lhe como “o dia dos prodígios”. Ainda que a crítica social indirecta perpassasse em ambas as obras, Lídia Jorge apela para as periferias do país, onde o advento e as promessas de mudança da Revolução não se fizeram sentir, enquanto João de Melo parece mais empenhado em contestar o autoritarismo sem escrúpulos, tanto temporal, como espiritual, nas figuras do Regedor e do padre Governo. Lídia Jorge singulariza-se também pela atenção que confere ao universo feminino, atribuindo o protagonismo da sua obra não a uma personagem, mas a uma galeria de figuras femininas. A personagem de Branca, com os seus dons sobrenaturais e a sua luta para se libertar do estatuto de património do marido, pode ser considerada enquanto alegoria de uma nova condição que é reclamada para a mulher. A obra de João de Melo singulariza-se pela criação de uma realidade em que os mortos se passeiam pelo mundo dos vivos, de forma natural, e por uma escrita próxima do registo carnavalesco. A preocupação do autor parece ter sido a de salvaguardar a diferença do seu discurso, criando um descentramento da sua escrita face à ficção narrativa que é produzida na metrópole. Lídia Jorge, por seu lado, acentua a diferença do seu discurso literário através do recurso ao dialecto regional e popular, bem como através do dialogismo, criando uma narrativa em que as personagens parecem usurpar a função do narrador. João de Melo e Lídia Jorge partilham uma paixão

idêntica pela terra de onde são oriundos, pois as suas narrativas podem ser lidas como uma elegia a esses territórios da alma que perduram na sua memória e no seu imaginário, descrevendo-os como locais mágicos e únicos, fora da realidade comum do país. É importante salvaguardar que João de Melo e Lídia Jorge adoptam o realismo mágico nas suas primeiras obras, perpassando ainda, de forma mais subtil, nos romances imediatamente seguintes (*Gente Feliz com Lágrimas* e *O Cais das Merendas*, respectivamente), mas acabam por abandoná-lo definitivamente na sua ficção posterior.

Uma das dificuldades sentidas no decurso deste trabalho consistiu no facto de a nossa leitura e reflexão crítica não poder ser restringida a um aspecto único, visto que o estudo do realismo mágico enquanto fenómeno de renovação ficcional requer a compreensão de outros movimentos literários, como o pós-modernismo, o pós-colonialismo e a metaficção histórica. As versões oficiais históricas são fragmentadas, para que através dos estilhaços se possa reconstituir um mosaico onde se dá uma perspectiva diversa dos acontecimentos, alertando o leitor e o cidadão comum para toda a variedade de leituras que podem e devem ser feitas do “real” em que vivemos. O fantástico e o maravilhoso pertencem ao passado e ao futuro da humanidade, significam a concretização dos seus sonhos, do seu silêncio, do seu imaginário e dos seus anseios. A demanda de uma voz que permita anunciar a alteridade – o que parece ser uma das principais preocupações da ficção narrativa contemporânea e do pós-modernismo – encontra uma representação ideal através da intervenção do maravilhoso e do sobrenatural. Ao contrário do que acontecia no fantástico, esse género evanescente (conforme Todorov o definiu), não temos já uma brutal intrusão do mundo fantástico que intenta provocar no leitor o terror e o medo, a dúvida e a hesitação, mas, sim, um rasgão na tela da realidade que aproxima o quotidiano banal do ser humano das esferas divinas em que tudo é possível. A literatura enquanto sonho e a realidade

enquanto matéria-prima fundem-se assim no realismo mágico, originando narrativas em que esses dois pólos distintos convergem para criar um universo ficcional em que o jogo do literário desmonta e quebra as suas próprias regras, bem ao gosto do pós-modernismo. A ficção narrativa do realismo mágico deixou assim de procurar a observância do cânone, segundo os moldes clássicos, e recusa o decalque do real, segundo os moldes do realismo tradicional. A literatura alimenta, sim, uma aspiração romântica de ir mais além, sem precisar de se justificar.

Ao chegarmos ao fim deste trabalho, reconhecemos que o realismo mágico pode avançar com um contributo mais ou menos significativo para o desenvolvimento dos Estudos Culturais, ao apostar em certos aspectos relacionados com os mitos e folclore local. Ao longo desta dissertação, constatámos justamente que, através do nosso objecto de estudo, se podem estabelecer relações com as disciplinas da Teoria da Literatura e da Crítica Literária, mas também com outros campos do conhecimento, tais como a História ou a Antropologia. Esperamos ainda que este trabalho possa contribuir, de alguma forma, para eventuais estudos no âmbito deste tema, perspectiva que se revela premente tendo em conta que são quase inexistentes os estudos realizados acerca de realismo mágico na literatura portuguesa.

Bibliografia

1. Obras de Lídia Jorge

O Dia dos Prodígios, Publicações Europa-América, 6ª. edição, 1990 (1ª. edição 1980)

O Cais das Merendas, Publicações Dom Quixote, 6ª. edição, 2002 (1ª. edição 1982)

Notícia da Cidade Silvestre, 10ª. edição, Publicações Dom Quixote, 1994 (1ª. edição 1984)

A Costa dos Murmúrios, Publicações Dom Quixote, 3ª. edição, 1988

A Última Dona, Publicações Dom Quixote, 1ª. edição, 1992

O Jardim sem Limites, Publicações Planeta DeAgostini, 2000 (1ª. edição 1995)

A Maçon (teatro), Sociedade Portuguesa de Autores/Publicações Dom Quixote, 1ª. ed., Lisboa, 1997

Marido e Outros Contos (contos), Publicações Dom Quixote, 3ª. edição, 1997

O Vale da Paixão, Círculo de Leitores, 1999 (1ª. edição 1998)

O Vento Assobiando nas Gruas, Publicações Dom Quixote, 1ª. edição, 2002

O Belo Adormecido (contos), Publicações Dom Quixote, 1ª. edição, 2004

2. Sobre a Obra de Lídia Jorge

«Lídia Jorge Grande Prémio APE» in *Jornal de Letras*, 28 de Maio de 2003, pág. 3

«A escritora excessiva» in *Jornal de Notícias*, 15 de Fevereiro de 2004, pág. 45

«Dois grandes romances» in *Jornal de Letras*, 11 de Junho de 2003

A.A.V.V., *Lídia Jorge - In other words/Por outras palavras – Portuguese Literary & Cultural Studies*, n. ° 2, Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts-Dartmouth, Primavera, 1999

Abranches, Graça, «Jorge (Lídia)» in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. II, 1997, pp. 1275-1278

Alonso, Cláudia Pazos, «A voz do poder e o poder da voz em A Costa dos Murmúrios» in *Cleonice, Clara em sua Geração*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995, pp. 1211-1218

Baradez, François, «Em demanda da sua sombra» in *Letras & Letras* – Dossier, nº. 55, 18 de Setembro de 1991, Porto, pág. 8

Berg, Eliana, «O Dia dos Prodígios» in *Colóquio Letras*, nº. 132/133, Abril-Setembro 1994, pp. 148-156

Bulger, Laura Fernanda, «Lídia Jorge na Portucalense» in *Letras & Letras* – Dossier, nº. 55, 18 de Setembro de 1991, pág. 7

Bulger, Laura F., «O Cais das Merendas de Lídia Jorge – uma identidade cultural perdida?» in *Colóquio Letras* nº. 82, 1984, pp. 51-57

Cabral, Maria Manuela A. Lacerda, «A Costa dos Murmúrios de Lídia Jorge – Inquietação Pós-moderna», in *Línguas e Literaturas* – Revista da Faculdade de Letras, Porto, XIV, 1997, pp. 265-287

Cação, Idalécio, «O Livro dos Prodígios» in *Letras & Letras* – Dossier, 18 Setembro 1991, nº. 55, pág. 13

Cachão, Fernanda, «Quem conta agora um conto» in *Correio da Manhã* – Domingo Magazine, Dezembro de 2003, pp. 54-55

Chalendar, Pierre e Gérard, «Da banalidade em literatura» in *Letras & Letras* – Dossier, nº. 55, 18 de Setembro de 1991, pág. 10

Coelho, Eduardo Prado, «Em torno do riso a faca» in *A escala do olhar*, Texto Editora, 2003, pp.47-51

Coelho, Eduardo Prado, «Geografia do tumulto e do acaso» in *A escala do olhar*, Texto Editora, 2003, pp. 43-46

Carneiro, João, «Quem tem medo de A Maçon?» in *Expresso*, 3 Maio 1997, pág. 8

Costa, Maria da Graça, «O percurso da voz em três romances de Lídia Jorge» in *Quadrant* n.º. 10, 1993, Centre de Recherche en Littérature de Langue Portugaise, Université Paul-Valéry – Montpellier III, pp. 169-184

Duarte, Maria de Deus, *História, Saga Familiar e Auto-reflexividade romanesca: John Fowles e Lídia Jorge*, Universidade Autónoma de Lisboa, 2000, pp. 295-309

Engelmayer, Elfriede, «Fronteiras, ou, por outras palavras, O Jardim sem Limites de Lídia Jorge» in *Actas do V Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, tomo I, 1-8 Setembro 1986, Universidade de Oxford, T. F. Earle (Org. e Coord.), Oxford-Coimbra 1998, pp. 631-636

Engelmayer, Elfriede, «Romance da ausência» in *Jornal de Letras*, 29 de Julho de 1998, pág. 20-21

Figueiredo, Mónica do Nascimento, «Em Nome do Pai – A propósito de *O Vale da Paixão* de Lídia Jorge» in *Revista Metamorfoses*, n. ° 1, Edição Cosmos, Universidade Federal Rio de Janeiro, Lisboa, 2000, pp. 162-171

G. , «O Jardim sem Limites» in *Expresso* – suplemento Cartaz, 27 de Janeiro de 1996, pp. 21-22

Galhoz, Maria Aliete, «Da *Saga* ao *Rumor* no romance *O Cais das Merendas*, de Lídia Jorge» in *Revista Lusitana* (Nova Série), 13-14, Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras, 1995, pp. 229-237

Gastão, Ana Marques, «A da inocência» in *Diário de Notícias*, 21-11-02, pág. 44

Gonçalves, Maria Madalena, «Lídia Jorge: a arte de narrar “Marido e outros contos” in *Românica - Contextos*, nº. 9, Revista de Literatura, dir. de Maria Idalina Resina Rodrigues, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Edições Colibri, 2000, pp. 123-138

Gonda, Gumercinda, «Lídia Jorge e a Descolonização da História» in *Cleonice, Clara em sua Geração*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995, pp. 253-257

Jordão, Ana Paula, «Os Murmúrios da Identidade em dois romances de Lídia Jorge», in *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Oxford-Coimbra, 1998, pp. 857-863

Jorge, Lília, «Manhosamente» in *Jornal de Letras*, 27 de Agosto de 1985, pág. 4

Jorge, Lília, «Geração Literária» in *Jornal de Letras*, 22 de Novembro de 1988, pág. 32

Jorge, Lília, «Viagem ao interior do depósito de livros» in *O Escritor*, nº. 3, Associação Portuguesa de Escritores, Março de 1994, pp. 88-90

Jorge, Lília, «O meu primeiro livro» in *Os Meus livros*, nº. 15, ano 2, Outubro 2003, pp.40-41

Jorge, Lília, «Autobiografia – Vinte Vidas» in *Jornal de Letras*, 23 de Junho – 6 de Julho de 2004, pág. 44

Jorge, Lília, «Passagem por Jerusalém» in *Jornal de Letras*, 16 a 29 de Março de 2005, pp. 10-11

Kaufman, Helena, «Reclaiming the margins of history in Lília Jorge's *A Costa dos Murmúrios*» in *Luzo-Brasilian Review*, vol. 29, nº.1, Verão 1992, ed. De Mary L. Daniel e Robert M. Levine, University of Wisconsin Press, pp. 41-49

Kaufman, Helena, «Lília Jorge e a recuperação da História» in *Ficção Histórica Portuguesa do Pós-Revolução*, dissertação, Universidade de Wisconsin-Madison, 1991, pp. 103-143

Lepecki, Maria Lúcia, «Dramatização de Discursos em *A Costa dos Murmúrios*» in *Diário de Notícias*, 1 Maio 1988, pág. 8

Lepecki, Maria Lúcia, «Lídia Jorge – Cais das Merendas, sem partidas nem regressos» in *Sobreimpressões – Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, Col. Universitária, Caminho, Lisboa, 1988, pp. 113-118

Lima, Beatriz de Mendonça, «A Costa dos Murmúrios: Paraíso Traído» in *Actas do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992, pp. 436-439

Listopad, Jorge, «O Dia dos Prodígios» in *Colóquio Letras*, nº. 67, Maio 1982, pp. 93-94

Listopad, Jorge, «Mudanças e deslocações» in *Jornal de Letras*, nº. 878, ano XXIV, 26 de Maio – 8 de Junho de 2004, pág. 43

Lopes, Alexandra Dulce Gonçalves, *Das Fronteiras da Arte e do Mundo: O Jardim Sem Limites de Lídia Jorge*, Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2000

Lopes, Óscar, e Marinho, Maria de Fátima (dir.), *História da Literatura Portuguesa – As correntes contemporâneas, vol. VII*, Publicações Alfa, 2002, pp. 466-467

Lourenço, Eduardo, «Literatura e Revolução» in *O canto do signo*, Edição Presença, pp. 292-301

Magalhães, Isabel Allegro de, «O tempo de *O dia dos Prodígios*» in *O Tempo das Mulheres*, INCM, Lisboa, 1987, pp. 463-489

Maldonado, Maria Manuela, «A propósito d’*O Cais das Merendas*» in *Letras & Letras* – Dossier, nº. 55, 18 de Setembro de 1991, pág. 12

Malícia, Manuel, «A violência do real» in *Dossier Letras & Letras*, nº. 55, 18 de Setembro de 1991, pág. 12

Mancelos, João de, «Pauta de cores, paleta de palavras» in *Letras & Letras* – Dossier, 18 de Setembro de 1991, pág. 11

Marques, Maria Isabel Gomes, *As cores de Lídia Jorge em A Costa dos Murmúrios*, Edição Hugin, 1ª. edição, Lisboa, Março de 2004

Maria João Martins, «A inocência avisada» in Revista *Visão*, 7 de Dezembro de 1995, pp. 131-132

Martins, Guilherme d’Oliveira, «A Paixão das Ideias» in *Jornal de Letras*, 8 a 21 de Dezembro de 2004, pág. 39

Martins, Luís Almeida, «À procura da verdade perdida» in *Jornal de Letras*, nº. 294, 23-2-88, pág. 21

Martins, Luís Almeida, «Lídia Jorge, Notícia do Cais dos Prodígios» in *Jornal de Letras*, nº. 293, 15-2-1988, pp. 6-9

Martins, Maria João, «Uma mulher livre» in *Jornal de Letras*, 9 de Abril de 1997, pág. 29, pp. 127-149

Medeiros, Ana de, «Re-escrevendo a História: A Costa dos Murmúrios de Lídia Jorge e L'Amour, la fantasia de Assia Djebar» in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº. 68, Abril de 2004, pp. 101-115

Medeiros, Paulo de, «Casas Assombradas» in *Fantasmata e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Margarida Calafate Ribeiro e Ana Paula Ferreira (org.), Col. Campo da Literatura/Ensaio, nº. 97, 2003

Medina, Cremilda de Araújo, «Lídia Jorge» in *Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea*, Editorial Nórdica, Rio de Janeiro, 1983, pp. 483-490

Mellid-Franco, Luísa, «A voz singular do vento» in *Expresso* – Cartaz, 23 de Novembro de 2002, pp. 56-57

Neto, Joel, «E depois do Grande Prémio?» in *Diário de Notícias* – revista Grande Reportagem, 17 de Abril de 2004, pág. 82

Oliveira, Anabela Dinis Branco de, «O desentendimento do narrador na obra de Lídia Jorge» in *Letras & Letras* - Dossier, 18 Setembro 1991, nº. 55, pág. 9

Pedrosa, Inês, «No monte dos vendavais» in *Expresso*, 4 de Julho de 1998, pág. 43

Pires, Jorge P., «O Vento Assobiando nas Gruas» in *Ler, Livros e Leitores*, nº. 58, Primavera 2003, pp. 100-101

Pires, Jorge P., «O Belo Adormecido» in *Ler, Livros e Leitores*, nº. 63, Verão de 2004, pp. 102-103

Reis, Carlos, «Em busca do final feliz» in *Jornal de Letras*, 20 de Agosto de 2003, pág. 20

Ribeiro, Margarida, «Percurso Africanos: A Guerra Colonial na Literatura Pós-25 de Abril» in *Portuguese Literary & Cultural Studies* - Fronteiras/Borders, University of Massachusetts Dartmouth, Outono 1998, nº. 1, pp. 125-151

Ribeiro, Margarida Calafate, «As Mulheres e a Guerra Colonial: Uma Leitura de A Costa dos Murmúrios, de Lídia Jorge» in *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*, Col. Saber Imaginar o Social, nº. 19, Edições Afrontamento,

Porto, 2004, pp. 363-421

Risques, Isabel, «Comovida com a realidade» in *O Jornal*, 2 de Outubro de 1992, pág. 35

Rocha, Clara, «A Técnica da “Tessera”» in *Jornal de Letras* n.º. 37, 20/VII-3/VIII/1982

Rocheta, Cristina, *A alegoria – tradição e inovação em O Cais das Merendas de Lídia Jorge*, Monografia de Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas – variante de Estudos Portugueses, Universidade do Algarve, Gambelas, Outubro 2002

Rodrigues, Ernesto, «Jorge, Lídia» in *Dicionário de Literatura*, vol. II, Jacinto do Prado Coelho (dir.), 1ª. ed. (actualização), Figueirinhas, Porto, 2003, pág. 435

Rodrigues, Inara de Oliveira, «Do Confronto Entre Amor e Poder Em *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge» in *Letras de Hoje*, org. de Luiz Antonio de Assis Brasil e Maria Luíza Ritzel Remédios, vol. 31, n.º. 1, Março de 1996, Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, pp. 65-76

Sadlier, Darlene J., «Revolution and Representation in Lídia Jorge's *O Dia dos Prodígios*» in *The Question of How. Women Writers and New Portuguese Literature*, Contributions in women's studies, n.º. 109, Greenwood Press, Nova Iorque, Londres, 1ª. Ed., 1989, Estados Unidos da América, pp. 49-73

Santos, Carina Faustino, *A Guerra Colonial e a Escrita Feminina*, Dissertação de Mestrado, Universidade Aberta, Outubro de 2001, Lisboa

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa, «Bondoso Caos: A Costa dos Murmúrios de Lídia Jorge» in *Colóquio Letras* n.º. 107, Janeiro/Fevereiro 1989, pp. 64-67

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa, «Da história como memória do desejo: O Cais das Merendas de Lídia Jorge» in *Colóquio Letras* n.º. 109, Maio-Junho 1989, pp. 60-66

Santos, Maria Nazaré Gomes dos, «Jorge, Lídia» in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Álvaro Manuel Machado (org. e dir.), Editorial Presença, Lisboa 1996, pp.250-251

Saraiva, Arnaldo, «Os Duplos do Real e os Duplos Romanescos» in *Estudos Portugueses e Africanos*, n.º. 19, Janeiro-Junho 1992, Universidade do Porto, pp. 67-76

Seixo, Maria Alzira, «O Cais das Merendas» in *Colóquio Letras*, Setembro de 1983, pp. 98-100

Seixo, Maria Alzira, «O Cais das Merendas de Lídia Jorge» in *A palavra do Romance – ensaios de genologia e análise*, Livros Horizonte, Col. Horizonte Universitário, Lisboa 1986, pp. 216-220

Seixo, Maria Alzira, «Escrever a Terra – sobre a inscrição do espaço no romance

português contemporâneo» in *A palavra do Romance – ensaios de genologia e análise*, Livros Horizonte, Col. Horizonte Universitário, Lisboa 1986, pp. 69-81

Seixo, Maria Alzira, «In-Citações – Marido e Outros Contos, de Lídia Jorge» in *Outros Erros – ensaios de literatura*, edição Asa, 2001, pp. 367-371

Sepúlveda, Torcato, «A melancolia da partida» in *Público*, 6 de Janeiro de 1996, pág. 8

Silva, Maria Augusta, «Romance presente o futuro» in *Diário de Notícias*, 3 de Dezembro de 1995, pág. 38

Silva, Maria Augusta, «Entre o belo e o decrépito» in *Diário de Notícias* – suplemento Cultura, 14 de Março de 1996, pp. 2-5

Silva, Marisa Luz, «Perdoem-na por viver outras vidas em primeiro lugar» in *Algarve Mais*, pp. 48-51

Soares, Andreia Azevedo, «O vento nunca assobia numa só direcção» in *Público*, 9 de Novembro de 2002, pág. 10

Silveira, José Nobre da, «Os gestos do sonho» in *Expresso*, 14 Março de 1998, pág. 28

Soares, Anabela Miranda, *A Consciência da História em Lídia Jorge*, Dissertação de Mestrado Interdisciplinar, Universidade Aberta, Outubro de 2002, Lisboa

Soares, Andreia Azevedo, «A Costa dos Murmúrios» in *Guia de Leitura* – Coleção Mil Folhas, publicação do *Público*, pp. 83-85

Teixeira, Rui de Azevedo, «A Guerra Colonial e a Ironia Feminina: A Costa dos Murmúrios, de Lídia Jorge» in *A Guerra e a Literatura*, Vega Editora, Lisboa, 1ª. Ed, 2001, pp. 51-91

Teixeira, Susana de Oliveira, «Os Murmúrios do Espelho» in *Textos e Pretextos* – O Espelho, nº. 2, Verão 2003, pp. 53-58

Vasconcelos, Taborda de «Jorge(Lídia)» in *Verbo* – Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, vol. 16, Edição Século XXI, Editorial Verbo, Lisboa, S. Paulo, 2000, pp. 984-985

Vecchi, Roberto, «A Literatura da Guerra Colonial» in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº. 68, Abril de 2004, pp. 85-100

3. Entrevistas a Lídia Jorge

«Lídia Jorge: Uma espécie de confissão», *Jornal de Letras*, pág. 3

Anselmo, Fernanda, «Pequenos pecados, grandes tragédias» in *Os Meus Livros*, Outubro de 2002, pp. 10-14

Coelho, Isabel, «Eu nunca regresso às origens porque nunca parti» in *Magazine do Algarve*, n.º 76, Ano V, Julho de 2003, pp. 53-55

Couto, Nuno, «Os preconceitos de distinção e estranheza são uma das fontes de violência do nosso tempo» in *Jornal do Algarve*, 12 Junho 2003, pp. 2-3

Dacosta, Fernando, «Um tempo de Quaresma» in *Visão*, 5 de Junho de 2003, pp. 168-170

Guerreiro, Cátia e Cammiss, Nicole, *Etc... e Tal* – Escola Secundária de Loulé, n.º. 20, ano VII, Março 2003, pp. 15-18

Louro, Regina, «Lídia Jorge: Este terceiro livro é o primeiro» in *Jornal de Letras*, n.º. 128, 18-24/XII 1984, pp. 2-3

Marques, Carlos Vaz, «Lídia Jorge: Regresso ao Conto» in *Ler, Livros e Leitores*, n.º. 64, Outono 2004, pp. 22-34

Martins, Arménio Aleluia, «O escritor é um ser generoso e egoísta» in *A Avezinha*, 5 de Dezembro de 2002, pp. 10-11

Martins, Maria João, «O rosto dos outros» in *Jornal de Letras*, n.º. 656, 6 de Dezembro de 1995, pp. 14-16

Martins, Maria João, «Ler, escrever, amar» in *Jornal de Letras*, 17 de Junho de 1998, pp. 8-9

Nunes, Maria Leonor, «O tempo e a mudança» in *Jornal de Letras*, 16 de Outubro de 2002, pp. 5-8

Pedrosa, Inês, *Ler, Livros e Leitores*, nº. 1, Inverno, Círculo de Leitores, Lisboa, 1988, pp. 9-14

Rodrigues, Ernesto, «À conversa com Lídia Jorge» in *Verso e Prosa de Novecentos*, Instituto Piaget, Lisboa, 2000, pp. 301-315

Saúte, Nelson, «Lídia Jorge – Os sete pecados capitais eu vi na Beira» in *A Ponte do Afecto – Entrevistas*, Maputo, 1990, pp. 51-62

Seguro, Rui, «Escrevo como uma pessoa que quer saber» in *Aprender ao Longo da Vida*, nº. 3, dir. Alberto Melo, Janeiro de 2005, pp. 10-16

Soares, Andréia Azevedo, «Sopra de Valmares a força de uma terra imaginada» in *Público*, 21 Maio de 2003, pág. 45

Soares, Andréia Azevedo, «O que é o homem se não um gafanhoto voando no tempo?» in *Guia de Leitura*, Col. Mil Folhas do Público, pp. 83-94, 2004

Viana, Fátima, «Entrevista com Lúcia Jorge» in *Letras & Letras*, nº. 110, Junho 1994, pp. 7-12

Vitorino, Manuel, «Lúcia Jorge: Não imagino sobreviver sem ser através da escrita» in *Letras & Letras*, 1 Maio 1988, nº. 6, pp. 23-24

«Melo, João de» in *Dicionário de Literatura*, vol. II, Jacinto do Prado Coelho (dir.), 1ª ed. (actualização), Figueirinhas, Porto, 2003, pp. 523-524

4. Obras de João de Melo

O Meu Mundo não É deste Reino, Publicações Dom Quixote, 6ª. edição, 1998 (1ª. edição 1983)

Autópsia de um Mar de Ruínas, Publicações Dom Quixote, 1ª. edição de bolso, 2002 (1ª. edição 1984)

Gente Feliz com Lágrimas, Coleção Mil Folhas – Público, nº. 29, 2002 (1ª. edição 1988)

Entre Pássaro e Anjo (contos), 2ª. edição, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1990 (1ª. edição 1987)

Bem-Aventuranças (contos), 1ª. edição, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992

Dicionário de Paixões (crónicas), Círculo de Leitores, 1996 (1ª. edição 1994)

O Homem Suspenso, 1ª. edição, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1996

As Coisas da Alma (contos), 1ª. edição, Publicações Dom Quixote, 2003

5. Sobre a Obra de João de Melo

«Dois romances de excepção» in *Jornal de Letras*, 6 de Agosto de 2003, pág. 4

«Trinta anos em S. Miguel» in *Diário de Notícias*, 15 de Abril de 2003, pág. 53

«Depoimentos» in *Letras & Letras – Dossier João de Melo*, nº. 39, 16 Janeiro 1991, pág.14

«Opiniões e Críticas sobre algumas obras de João de Melo» in *Letras & Letras – Dossier João de Melo*, nº. 39, 16 Janeiro 1991, pág.10

«Prémio APE-1988 distingue obra de João de Melo» in *Letras & Letras*, nº. 16, pp. 54-89

Almeida, Onésimo Teotónio de, «João de Melo, escritor açoriano e português e... vice-versa», in *Letras & Letras – Dossier João de Melo*, nº. 39, 16 Janeiro 1991, pág.8

Alegre, Manuel, «Uma leitura de «Dicionário das Paixões» » in *Jornal de Letras*, 12 de Abril de 1995, pág. 21

Barbas, Helena, «Problemas de identidade» in *Expresso*, 20-11-96

Barreira, Cecília, «Marés do Feminino e da Guerra» in *Jornal de Letras*, 10 de Março de 1992, pág. 15

Batista, Adelaide Monteiro, *João de Melo e a Literatura Açoriana*, Publicações Dom Quixote, Junho de 1993

Besse, Maria Graciete, «O Meu Mundo Não É Deste Reino» in *Colóquio Letras*, nº. 76, Novembro de 1983, pp. 84-85

Carmo, Carina Infante do, «O Sentimento de Exílio em Gente Feliz com Lágrimas de João de Melo» in *Românica*, nº. 1-2, Revista de Literatura, dir. de Fernando Cristóvão, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Edições Cosmos, 1992-1993, pp. 27-35

Costa, Vasco Pereira da, «João de Melo e Mr. Silva» in *Letras & Letras – Dossier João de Melo*, nº. 39, 16 Janeiro 1991, pág.12

Dias, Domingos de Oliveira, «Autópsia de um Mar de Ruínas» in *Jornal A União*, Angra

do Heroísmo, 30 de Maio de 1986, pág. 4

Dores, Victor Rui, «Melo, João de» in *Dicionário de Literatura*, vol. II, Jacinto do Prado Coelho (dir.), 1ª. ed. (actualização), Figueirinhas, Porto, 2003, pág. 523-524

Duarte, Luiz Fagundes, «Coisas da Guerra e do “outro”» in *Jornal de Letras*, nº. 101, 1-18/VI/84, pág. 14

Francisco, José do Carmo, «Lisboa, Europa & outros silêncios» in *Ler, Livros e Leitores*, nº. 35, Verão de 1996, Círculo de Leitores, Lisboa

Freitas, Vamberto, *O imaginário dos escritores açorianos*, Colecção Garajáu, Edições Salamandra, Lisboa

Freitas, Vamberto, «O homem suspenso, ou um outro livro do nosso desassossego» in *Vértice*, nº. 76, Janeiro-Fevereiro 1997, II série, pp. 88-90

Goulart, Rosa Maria, «Melo (João de)» in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, José Augusto Cardoso Bernardes e outros (dir.), Vol. III, Verbo, Lisboa, S. Paulo, pp. 611-613

Henriqueta, Maria Gonçalves, «A construção do fantástico em *O meu mundo não é deste reino* de João de Melo», Departamento de Letras, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (texto disponível na Internet em web.ipn.pt/literatura/zips/henriqueta01.rtf)

Jorge, Lúcia, «Memória de leitura e afecto» in *Jornal de Letras*, nº. 682, 4 Dezembro 1996, pp. 12-13

Lopes, Óscar e Maria de Fátima Marinho (dir.), *História da Literatura Portuguesa – As Correntes Contemporâneas*, vol. 7, Publicações Alfa, 2002, pp. 468-469

Luís, Sara Belo, «Uma longa peregrinação» in *Visão*, 23 de Novembro de 2000, pp. 190-194

Marques, Carlos Vaz, «Uma “surpresa” chamada João de Melo» in *Jornal de Letras*, nº. 352, 4-4-89, pp. 6-7

Martinho, Fernando J. B., «Navegação da Terra» in *Colóquio Letras*, nº. 72, Março de 1983, pp. 98-99

Melo, João de, «Pré-publicações – *As Coisas da Alma*» in *Jornal de Letras*, ano XXIII, nº. 864, 12-25 Novembro de 2003, pág. 20

Melo, João de, «A literatura da guerra colonial» in *Jornal de Letras*, nº. 302, 19-4-89, pp. 16-17

Melo, João de, «Realizar a arte da minha própria vida» in *Jornal de Letras*, nº. 359, 23-5-89, pág. 7

Nogueira, Albano, «Gente Feliz com Lágrimas» in *Colóquio Letras*, nº. 109, Maio-Junho de 1989, pp. 118-119

Nunes, Maria Leonor, «O homem das ilhas» in *Jornal de Letras*, nº. 682, 4 Dezembro 1996, pp. 10-11

Oliveira, Anabela Dinis Branco de, «João de Melo: Paixões de um Dicionário Ficcional» in *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, T. F. Earle (org. e coord.), Oxford – Coimbra, 1998, pp. 1145-1155

Oliveira, Anabela Branco de, «Olhares Cinematográficos em *Dos Mitos: O Tríptico dos Barcos de João de Melo*» in *Rumos da Narrativa Breve*, Maria Saraiva de Jesus (coord.), Centro de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, 2003, pp. 123-141

Rato, Vanessa, «Gente Feliz com Lágrimas» in *Guia de Leitura – Coleção Mil Folhas*, publicação do *Público*, 2004, pp. 211-212

Ribeiro, Margarida Calafate, «Das fronteiras em João de Melo: uma leitura de Autópsia De Um Mar De Ruínas» in *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*, Col. Saber Imaginar o Social, nº. 19, Edições Afrontamento, Porto, 2004, pp. 295-363

Rodrigo, Urbano Tavares, «O surto do realismo mágico português» in *Jornal de Letras*,

n.º 62, 18-VII-83

Rodrigues, Urbano Tavares, «Um degrau nos espaços do imaginário» in *Jornal de Letras*, n.º 273, 28-9-87, pág. 12

Rodrigues, Urbano Tavares, «À beira do Inferno» in *Jornal de Letras*, 6 de Novembro de 1996

Rodrigues, Urbano Tavares, «Magia e plasticidade» in *Jornal de Letras*, n.º 517, 2 Junho de 1992, pág. 14

Sá, Daniel de, «Escrever com a alma ou a ficção do real» in *Letras & Letras – Dossier João de Melo*, n.º 39, 16 Janeiro 1991, pág. 7

Santos, Maria Nazaré Gomes dos, Machado, «Melo, João de» in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Álvaro Manuel Machado (org. e dir.), Editorial Presença, Lisboa 1996, pp. 307-308

Simões, Maria de Lourdes Netto, «A magia do princípio e da água, em crónica de João de Melo» in *Letras & Letras*, n.º 95, 19 Maio 1993, pág. 11

Teixeira, Rui de Azevedo, «Autópsia de um mar de ruínas, de João de Melo: Um romance de tese» in *A Guerra e a Literatura*, Vega Editora, Lisboa, 1ª. Ed, 2001, pp. 117-150

Vieira, Vilca Marlene, «Gente Feliz com Lágrimas: só açoriano, não» in *Letras & Letras – Dossier João de Melo*, nº. 39, 16 Janeiro 1991, pág.11

6.Entrevistas a João de Melo

«João de Melo – Outras insularidades» in *Açores*, 26 de Abril de 1984, pp. 8

Almeida, Pedro Dias de, «Realismo Mágico Português» in *Revista Visão*, 24 de Julho de 2003, pp. 118-120

Barros, J. H. Santos, «João de Melo: o romance do microcosmo açoriano em dimensão universal» in *Açores*, 31 de Março de 1983, pp. 8-9

Gomes, Adelino, «Gente Feliz com Lágrimas mudou a minha vida» in *Guia de Leitura – Coleção Mil Folhas*, publicação do *Público*, 2004, pp.213-222

Horta, Maria Teresa, «*Bem-Aventuranças*: na busca da portugalidade» in *Diário de Notícias*, 8 de Março de 1992, pp. 2-4

Martins, Luís Almeida, «João de Melo, escritor feliz com lágrimas» in *Jornal de Letras*, 4-4-89, pp. 8-9

Martins, Luís Almeida, «João de Melo: “A Literatura é um serviço como outro

qualquer”» in *Jornal de Letras*, nº. 334, 29-11-84, pp. 6-8

Nunes, Maria Leonor, «Alguém nos apontou as espingardas» in *Jornal de Letras*, 3 de Março de 1992, pp. 8-10

Porto, Paulo Cunha, «Uma Entrevista com João de Melo» in *João de Melo*, Col. Letras Portuguesas, (ed. Bilingue), Frankfurt, 1997, pp. 68-116

Rato, Vanessa, «Gente Feliz com Lágrimas mudou a minha vida» in *Guia de Leitura*, Col. Mil Folhas do Público, pp. 211-222, 2004

Rocha, Luís de Miranda, «É defrontando-se com as dificuldades de escrever e publicar que uma geração constrói a sua verdadeira consciência» in *Diário de Lisboa*, 14 de Novembro de 1997, pp. 10-11

Saúte, Nelson, «João de Melo – A tragédia da guerra passou-me toda pelas mãos» in *A Ponte do Afecto – Entrevistas*, Maputo, 1990, pp. 21-32

Viegas, Francisco José, «João de Melo: “O fundamental é ter coisas para dizer”» in *Jornal de Letras*, nº. 250, 20-4-87, pág. 10-11

Viegas, Francisco José, «Não sou um homem do sistema» in *Ler, Livros e Leitores*, Inverno 1990, pp. 10-15

Vieira, Alice, «A literatura é um espaço de conhecimento e descoberta» in *Diário de Notícias*, 8 de Abril 1990, pp. 5-7

7. Sobre Fantástico e Afins

Attebery, Brian, *The Fantasy Tradition in American Literature – From Irving to Le Guin*, Indiana University Press, Bloomington, 1980, Estados Unidos da América

Berardinelli, Cleonice, «Um conto fantástico» in *Estudos de Literatura Portuguesa*, Temas Portugueses, INCM, pp. 389-402

Botting, Fred, *Gothic*, 1ª. ed., The new critical idiom, Routledge, Londres, Nova Iorque, 1996

Brooke-Rose, Christine, *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative & Structure Especially of the Fantastic*, Cambridge University Press, 1986, (1ª. ed. – 1981), Grã-Bretanha

Calixto, Maria Leonor, *A Literatura “Negra” ou “De Terror” em Portugal nos Séculos XVIII e XIX*, Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1956

Candeias, Jorge, «FC Portuguesa – Filha de Pais Incógnitos» in *Ler, Livros e Leitores* (Dossier Ficção Científica), nº. 57, Inverno de 2002, pp. 59-65

Carneiro, Maria do Nascimento Oliveira, *A Construção e a Desconstrução do fantástico em Álvaro do Carvalho*, Prova de Doutoramento em Línguas e Literaturas Modernas, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1988, pp. 8-12

Coelho, Jacinto do Prado (dir.), «maravilhoso» in *Dicionário de Literatura*, Vol. II, 3ª. ed., Figueirinhas, Porto, 1978, pp. 605-607

Coelho, Jacinto do Prado (dir.), «Terror (Literatura de)» in *Dicionário de Literatura*, Vol. IV, 3ª. ed., Figueirinhas, Porto, 1978, pág. 1087

Collins, Robert A. e Howard D. Pearce (ed.), *The Scope of the Fantastic – Theory, Technique, Major Authors, Selected Essays from the First International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, 1ª. ed., Greenwood Press, Connecticut e Londres, 1985

Cornwell, Neil, *The Literary Fantastic – From Gothic to Postmodernism*, 1ª. ed., Harvester Wheatsheaf, Grã-Bretanha, 1990

Correa, Rosita Silveirinha Paneiro, *O Fantástico – Espaço de Liberdade – em Mário de Carvalho*, Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas – Literatura Portuguesa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2º semestre de 1990, pp. 15-130

Dias, Maria Eduarda, «Delimitação do Conceito de Fantástico» in *O Fantástico nalguns*

contistas portuguesas do século XIX, Dissertação Licenciatura em Filologia Românica, Universidade de Lisboa, 1957, pp. 1-7

Dine, Madalena Jorge e Marina Sequeira Fernandes, *Para uma leitura dos contos tradicionais portugueses*, 1ª. ed., Editorial Presença, Lisboa, Janeiro 1999

Drabble, Margaret (ed.), «Fantasy Fiction», «Ghost Stories», «Gothic Fiction» in *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford – New York, Oxford University Press, 1998, pp. 336-337, 388-389, 406-407

Eco, Umberto, «Os Mundos da Ficção Científica» in *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*, Difel, pp. 200-208

Faria, Duarte, *Metamorfoses do Fantástico na Obra de José Régio*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1977

Feijoo, Maria Dolores Rajoy, «El Discurso Fantástico (a través de sus orígenes franceses)» in *Da Semiótica* – Actas do I Colóquio Luso-Espanhol e do II Colóquio Luso-Brasileiro de Semiótica, realizado em 26 a 28 de Novembro de 1985, Col. Vega Universidade, Vega, Lisboa, pp. 211-223

Flor, João Almeida, «A Literatura «de Terror» em Portugal» in *Brotéria, Cultura e Informação*, vol. 108, nº. 1, Janeiro, 1979, Manuel Antunes (dir.), pp. 98-100

Furtado, Filipe, *A construção do fantástico na narrativa*, Col. Horizonte universitário, Livros Horizonte, Lisboa, 1980

Gomes, Manuel João, «Dossier Fevereiro Fantástico» in *Jornal de Letras*, 25 de Fevereiro a 3 Março de 1986, pp. 2-6

Gouveia, Teresa Isabel Gonçalves de, *O Fantástico na Produção Contista de Mário de Carvalho*, Dissertação de Mestrado em Ensino da Língua e Literatura Portuguesa, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 2001, pp. 13-69

Guerreiro, Fernando, «Literatura Fantástica – Teoria do Fantasma» in *Escríticas. Tópicos sobre Poesia*, João Rui de Sopus e outros, Editorial Diferença., Ensaio, pp. 127-143

Hokenson, Jan e Howard Pearce, *Forms of the Fantastic, Selected Essays from the Third International Conference on the Fantastic in Literature and Film*, 1ª. ed, Greenwood Press, 1985, Connecticut e Londres, 1986

Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, New Accents, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1988 (1ª. ed. - 1981)

Lenne, Gerard, *O Cinema Fantástico e as suas Mitologias*, Curso Superior de Cine-Vídeo, Editora Árvore, Porto, Janeiro de 1985

Lisboa, Eugénio e Hélder Macedo, *The Dedalus Book of Portuguese Fantasy*, Dedalus, Reino Unido, 1995

Llopis, Rogério, «Prólogo» in *Contos Cubanos do Maravilhoso e do Fantástico*, Edições 70, Lisboa, 1975

Magalhães, Rui, *O Labirinto do Medo: Ana Teresa Pereira*, Angelus Novus, 1999, pp. 23-55

Martínez, José María, «Fantasías Irónicas e Ironías Fantásticas» in *Hispanic Review*, vol. 72.3, Verão 2004, Carlos J. Alonso (ed.), Universidade de Pennsylvania, Filadélfia, Estados Unidos da América, pp. 401-421

Martins, Serafina, «Fantástico» in *Dicionário de Literatura*, vol. II, Jacinto do Prado Coelho (dir.), 1ª. ed. (actualização), Figueirinhas, Porto, 2003, pp. 331-333

Melo e Castro, E. M. de, «Morfologia do Fantástico» in *Essa Crítica Louca*, Moraes Editores, nº. 16, Margens do Texto, pp. 129-141

Mello, Fernando Ribeiro de, «Introdução» in *Antologia do Conto Fantástico Português*, 2ª. ed., Col. Antologia, Edições Afrodite, Lisboa, 1974, pp. XI-XXVII

Monteiro, Maria do Rosário, «A Utopia na Literatura Fantástica: *Um Exemplo*» in *Utopia – Mitos e Formas*, Colóquio realizado em 17 a 20 de Janeiro de 1990, Yvette

Centeno (coord.), Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE, pp. 361-373

Monteiro, Maria Júlia Martins, *Uma tentativa de interpretação do Fantástico nos romances e contos de G. K. Chesterton*, Dissertação para Licenciatura em Filologia Germânica, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Lisboa, 1961-62, pp. 1-15

Mourão-Ferreira, David, «Prefácio» a *Os Amantes e outros contos*, Lisboa, 1998, 8ª ed., pp.11-21

Pawels, Louis e Jacques Bergier, *O Despertar dos Mágicos*, Bertrand Editora, 12ª edição, 1987

Propp, Vladimir, *A Morfologia do Conto*, 3ª. ed., Col. Vega Universidade, 1992

Risco, Antón (ed.), «Introducción» in *Antoloxía da literatura fantástica en lingua galega*, Colección Literaria nº. 94, Galaxia Narrativa, 1991, pp. 9-58

Rodrigues, Selma Calasans, *O Fantástico*, Série Princípios nº. 132, Editora Ática, 1988

Santos, Maria Nazaré Gomes dos, «Fantástico» in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Álvaro Manuel Machado (org. e dir.), Editorial Presença, Lisboa 1996, pp. 521-522

Schaub-Koch, Émile, *Contribuição para o Estudo do Fantástico no Romance*, Publicação patrocinada pelo International Institute of Arts and Letters, Tipografia Gaspar,

Lisboa, 1957

Seixas, João, «O Realismo Fantástico» in *Ler, Livros e Leitores* (Dossier Ficção Científica), nº. 57, Inverno de 2002, pp. 50-65

Seixo, Maria Alzira (coord.), *O Fantástico na Arte Contemporânea*, Compilação das Comunicações apresentadas no Colóquio em Fevereiro-Março de 1987, Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE, Lisboa, 1992

Sequeira, Maria do Carmo Castelo Branco de, «Os Jogos do diabo – Um lugar do fantástico ou Um fantástico lugar em Eça de Queirós» in *Eça e Os Maias* – Actas do 1.º Encontro Internacional de Queirosianos, 22 a 25 de Novembro de 1988, Edições Asa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 259-266

Sequeira, Maria do Carmo Castelo Branco de, «Fantástico e Ficção Fantástica» in *A Dimensão Fantástica na Obra de Eça de Queirós*, Col. Literatura/Ensaio, nº. 83, 1.ª edição, Campo das Letras, Novembro de 2002

Souto, José Correia do, «Fantástica» in *Dicionário da Literatura Portuguesa*, Vol. II, Marujo Editora, Lisboa, p. 162

Sousa, Ivo Carneiro de, «Mística e Literatura» in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, José Augusto Cardoso Bernardes e outros (dir.), Vol. III, Verbo, Lisboa, S. Paulo, pp. 820-830

Sousa, Maria Leonor Machado de, *O Horror na Literatura Portuguesa*, Biblioteca Breve – Série Literatura, Instituto de Cultura Portuguesa, 1.ª edição, Abril de 1979

Sousa, Maria Leonor Machado, «Gótica, Literatura» in *Dicionário de Literatura*, Vol. II, 3ª. ed., Jacinto do Prado Coelho (dir.), Figueirinhas, Porto, 1978, pp. 387-389

Sousa, Maria Leonor Machado de, «Fantástico» in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, José Augusto Cardoso Bernardes e outros (dir.), Vol. II, Verbo, Lisboa, S. Paulo, pp. 468-471

Tércio, Daniel, FC, O Tempo Circular in *Vértice*, Setembro de 1991, II série, vol. 42, pp. 79-81

Todorov, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*, 2.ª edição, Col. Debates, Editora Perspectiva, S. Paulo, Brasil, 1994

Todorov, Tzvetan, «A Narrativa Fantástica» in *As Estruturas Narrativas*, Editora Perspectiva, Col. Debates, nº. 14, S. Paulo, pp. 147-166

Vax, Louis, *A Arte a Literatura Fantásticas*, Biblioteca Arcádia de Bolso/Secção I – Arte e Literatura, Arcádia, Viseu, Fevereiro de 1972

8.Sobre Realismo Mágico

Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth e Helen Tiffin, «magic realism» in *Key Concepts in Post-colonial Studies*, Routledge, Londres, Nova Iorque, 1999, pp. 132-133

Attridge, Derek and Jolly, Rosemary, *Writing South Africa: Literature, Apartheid and Democracy 1970-1995*, Cambridge University Press, 1998, Reino Unido

Bowers, Maggie Ann, *Magic(al) Realism*, The New Critical Idiom, Routledge, Estados Unidos da América, 2004

Caldéron, Demétrio Estébanez, *Diccionario de Términos Literarios*, Filología e Lingüística, Alianza Editorial, 2001 (2.ª reimpressão), pp. 904-905

Cuddon. J. A., «magic realism» in *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4.ª edição, Penguin Books, 1999, Grã-Bretanha, pp. 487-488

Darío Villanueva e José María Viña Liste, *Trayectoria de la Novela Hispanoamericana Actual – Del «Realismo Mágico» a los Años Ochenta*, Col. Austral - Filología, Espasa Calpe, Espanha, 1991

Drabble, Margaret (ed.), «Magic Realism» in *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford – New York, Oxford University Press, 1998, p. 603

Irleamar, Chiampi, *O Realismo Maravilhoso – Forma e ideologia no romance hispano-*

americano, Col. Debates, nº. 160, Edição Perspectiva, S. Paulo, 1980

Jorge, Carlos Figueiredo, «Literaturas Africanas, Colonialismo e Pós-Colonialismo. Repensar o Problema da Relação: Inevitáveis Contactos ou Dominação Cultural?» in *Histórias Literárias Comparadas – Actas do Colóquio Internacional na Universidade Católica Portuguesa*, 11 e 12 de Novembro de 1999, Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, Org. de Teresa Seruya e Maria Lin Moniz, Edição Colibri, Lisboa, Fevereiro de 2001, pp. 143-153

Melo, João de, «Gabriel García Marquez e o Realismo Mágico Latino-Americano» in *Camões* - Revista de Letras e Culturas Lusófonas Ibero-Americanas, nº. 2, Julho-Setembro de 1998, pp. 37-45

Ousby, Ian (ed.), «magic realism» in *The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge University Press, 1ª. ed., Reino Unido, 1993, p. 591

Pareja, E. Iánez, «Literatura Latino-Americana actual» in *História da Literatura Universal*, vol. 9 – A Literatura Contemporânea depois de 1945, Planeta Editora, Lisboa, 1995, pp. 95-105

Serrano-Plaja, Arturo, “*Magic*” *Realism in Cervantes – Don Quijote as Seen Through Tom Sawyer and The Idiot*, University of Califórnia Press, Berkeley, Los Angeles e Londres, 1970

Vasconcelos, Flório de, «realismo mágico» in *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura*, Edição Século XXI, vol. 24, Editorial Verbo, Lisboa, S. Paulo, Setembro 2002, pp. 982-983

Zamora, Lois Parkinson, and Faris, Wendy B. (ed.), *Magical Realism – Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham & London, 1995, Third Printing – 2000

9.Sobre Alegoria

Abrams, M. H., «Allegory» in *A Glossary of Literary Terms*, 6ª. ed., Harcourt Brace College Publishers, E.U.A., pp. 4-7

Angenot, Marc, «Alegoria» in *Glossário da Crítica Contemporânea*, col. Estudos Literários, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, pág. 35

Beristáin, Helena, «alegoría» in *Diccionario de Retórica y Poética*, 7ª. ed., México, editorial Porrúa, 1995, pp. 35-36

Borges, Jorge Luís, «Das alegorias aos romances» in *Obras Completas*, vol. II, editorial Teorema, 1998, pp. 118-120

Caldéron, Demétrio Estébanez, «Alegoría» in *Diccionario de Términos Literarios*, Alianza Dictionaries, Madrid, 1996, pp. 23-24

Cantinho, Maria João, «Alegoria e Símbolo; relação e distinção» in *O Anjo Melancólico – Ensaio sobre o Conceito de Alegoria na Obra de Walter Benjamin*, Angelus Novus Editora, pp. 69-87

Caprettini, Gian Paolo, «Alegoria» in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 31 – Signo, dir. Ruggiero Romano, Instituto Nacional Casa da Moeda, 1994, pp. 247-277

Cuddon, J. A., «allegory» in *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4ª. ed., Penguin Books, Grã-Bretanha, 1999

De Man, Paul, «A Retórica da Temporalidade – Alegoria e símbolo» in *O Ponto de vista da cegueira. Ensaio sobre a retórica da crítica contemporânea*, Braga/Coimbra/Lisboa, Angelus Novus e Cotovia, 1999, pp. 208-228

Eco, Umberto, «Sobre a interpretação das metáforas» in *Os Limites da Interpretação*, Editora Difel, Lisboa, 1990, pp.159-181

Fletcher, Angus, «Introduction» in *The Teory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, Ithaca and Condon, 3ª. ed., 1990 (1ª. ed., 1964), Estados Unidos da América

Fontanier, «allégorie» in *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, pp. 114-118

Fowler, Roger (ed.), «allegory» in *A Dictionary of Modern Critical Terms*, Editora

Routledge, Londres, Nova Iorque, 1987, pp. 5-7

Honig, Edwin, *Dark Conceit – The Making of Allegory*, Cambridge, Walker-Deberry, Inc., 1ª. ed., 1960, Estados Unidos da América

Hutcheon, Linda, «Thematizing Narrative Artifice: Parody, Allegory, and the *Mise en Abyme*» in *Narcissistic Narrative – The Metafictional Paradox*, Methuen, 1ª. ed., Nova Iorque/Londres, 1980, pp. 48-56

Kothe, Flávio R., *A Alegoria*, Série Princípios, Editora Ática, Lisboa, 1986

Lausberg, Heinrich, «allegoria» in *Elementos de Retórica Literária*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982, pp. 249-250

Lucas, Maria Clara de Almeida, «Alotopia e Alegoria» in *Utopia – Mitos e Formas*, Colóquio realizado em 17 a 20 de Janeiro de 1990, Yvette Centeno (coord.), Fundação Calouste Gulbenkian, ACARTE, pp. 81-99

McQueen, John, *Allegory*, Col. The Critical Idiom, nº. 14, Methuen & Co., 1ª. ed., 1970, Londres

Marchese, Angelo e Forradelas, Joaquín, «Alegoría» in *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*, 4ª. ed., Col. Instrumenta, Letras y Ideas, Editorial Ariel, Barcelona, Julho de 1994, pp. 19-21

Martins, Manuel Frias, «Uma Fundamentação Teórica do Conceito de «Alegoria Literária» » in *Em Teoria (A Literatura) – In Theory (Literature)*, 1.^a edição, Âmbar, Setembro de 2003

Maurice, Jean, «As figuras da diegese» in *Estrutura do Discurso da Poesia da Narrativa*, Almedina, Coimbra, 1980, pp. 211-292

Mendes, Carla Manuela Carvalho de Melo Oliveira, «Alegoria e Mimese: Da (Im)Possível Dialéctica» in *O Processo Alegórico no Ensaio sobre a Cegueira de José Saramago – Da noite branca à negra luz*, Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa, Universidade Minho/Braga, 2000, pp. 98-110

Morier, Henri, «allégorie» in *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, PUF, Paris, 1989, pp. 65-84

Preminger, Alex e Brogan, T. V. F. (ed.), «allegory» in *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1993, pp. 31-36

Tamen, Miguel, «Alegoria» in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, José Augusto Cardoso Bernardes e outros (dir.), Vol. I, Verbo, Lisboa, S. Paulo, pp. 116-119

Todorov, Tzvetan, «Símbolo e Alegoria» in *Teorias do Símbolo*, Edições 70, Col. Signos, nº. 22, pp. 203- 224

10. Sobre Pós-Modernismo e Pós-Colonialismo

Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth e Helen Tiffin (ed.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2003 (reimpressão)

Afonso, Maria Fernanda, *O Conto Moçambicano – Escritas Pós-Coloniais*, Col. Estudos Africanos, Caminho, 1ª. ed., Lisboa, 2004

Andrew, Gibson, «Narrative and Monstrosity» in *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, Col. Postmodern Theory, Edinburgh University Press, Grã-Bretanha, 1996, pp. 236-274

Ashcroft, Bill; Gareth Griffiths; Helen Tiffin, *The Empire Writes Back – Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, Londres/Nova Iorque, (1ª. ed. – 1989) 1999

Calinescu, Matei, «Modernidade» in *As Cinco Faces da Modernidade*, 1ª. ed., Vega Editora, Lisboa, 1999, pp. 233-267

Castro, Sílvio (dir.), «Moderno, pós-moderno e a nova expressão narrativa brasileira» in *História da Literatura Brasileira*, vol. 3, Publicações Alfa, 1999, pp. 421-442

Ferro, Manuel, «Pós-Modernismo» in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, José Augusto Cardoso Bernardes e outros (dir.), Vol. IV, Verbo, Lisboa, S. Paulo, pp. 370-406

Fokkema, Douwe W., *História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo*, 2ª. ed., Col. Vega Universidade, Lisboa

Gibson, Andrew, «Narrative and Monstrosity» in *Towards a Postmodernism Theory of Narrative*, Col. Postmodern Theory, Edinburgh University Press, 1996, Grã-Bretanha, pp. 236-274

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, reimpressão (1ª. ed., 1988), Routledge, Grã-Bretanha, 1996

McHale, Brian, *PostModernist Fiction*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 2001 (reimpressão)

Newton, K. M. (ed.), *Twentieth Century Literary Theory – A Reader*, 2ª. ed., MacMillan Press, E.U.A., 1997

Seixo, Maria Alzira, «Narrativa e Ficção: Problemas de Tempo e Espaço na Literatura Europeia do Pós-Modernismo» in *Outros Erros – Ensaaios de Literatura*, Ed. Asa, 2001, pp. 45-59

Seixo, Maria Alzira, «A ficção pós-colonial» in *Jornal de Letras*, nº. 870, ano XXIII, 4 a 17 de Fevereiro de 2004, pp. 22-23

Seixo, Maria Alzira, «Pós-Colonialismo» in *Os Romances de António Lobo Antunes – Análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*, 1ª. ed., Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2002, pp. 499-524

Silvestre, Osvaldo e Ângela Maria Dias, «Pós-Modernismo» in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, José Augusto Cardoso Bernardes e outros (dir.), Vol. IV, Verbo, Lisboa, S. Paulo, pp. 369-405

Waugh, Patricia (ed.), *Post-Modernism – A Reader*, 1ª. ed., Arnold, Grã-Bretanha, 1992

Waugh, Patricia, *Metafiction – The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Col. New Accents, Routledge, Londres/Nova Iorque, 1984 (1ª. ed.)