



Universidade do Algarve

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

O Realismo Mágico
na obra de Lídia Jorge, João de Melo
e Hélia Correia

Paulo Roberto Nóbrega Serra

Tese para a obtenção do Grau de Doutor no ramo de Literatura Comparada,
especialidade de Ficção Narrativa

Trabalho efectuado sob a orientação de: Prof. Petar Petrov

2013

Título da tese:

O realismo mágico na obra de Lídia Jorge, João de Melo e Hélia Correia

Declaração de autoria de trabalho

Declaro ser o autor deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referências incluída.

Nome: Paulo Roberto Nóbrega Serra

Copyright

A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

RESUMO

Neste trabalho reflecte-se sobre a importância do realismo como uma importante renovação da ficção produzida em Portugal e em outros países. É traçado o percurso desse conceito, com origem na pintura, em 1925, e 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, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, de João de Melo e *Lillias Fraser*, de Hélia Correia. Essa questão é objectivada através da análise de diversos aspectos textuais, como a indeterminação do espaço e do tempo, intervenção de um maravilhoso de índole religiosa, dons sobrenaturais conferidos às personagens centrais, intertextualidade paródica do texto bíblico, de mitos e do folclore.

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

Magic realism in the fiction of Lília Jorge, João de Melo and Hélia Correia

ABSTRACT

This study reflects upon magical realism as 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 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, distinguished from the one produced in other literatures by other authors, we proceed to the study of three novels: Lília Jorge's *O Dia dos Prodígios*, João de Melo's *O Meu Mundo Não É Deste Reino* and Hélia Correia's *Lillias Fraser*.

Key Words: magical realism; literary current; marvellous; Lília Jorge; João de Melo; Hélia Correia.

«(...) a escrita é uma espécie de meditação. Há um espaço misterioso e desconhecido que começa a abrir-se para mim. Sinto coisas, percebo e imagino coisas que na vida real, no barulho do mundo, não posso perceber.»

Isabel Allende

«Nesta terra os sonhos passam a lamentos sem darmos por isso. (...) Tão bonitas são as coisas impossíveis. (...) Tão tristes as que são reais.»

Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*

«Sobre a nudez forte da verdade – o manto diáfano da fantasia.»

Eça de Queirós, *A Relíquia*

«Sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade.»

José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*

AGRADECIMENTOS

A minha mais sincera gratidão para com o meu orientador, Prof. Doutor Petar Petrov, por toda a liberdade que me deu, mas com pulso firme.

À Sara Fernandez por me manter circunscrito ao meu tema, apartando-me dos seus (mais amplos) domínios pós-modernistas.

Aos meus pais, porque me ofereceram toda a educação, como também todo o apoio e amor. E pelos fins de semana em que não os visitei.

À Prof. Doutora Maria Lúcia Torres Lepecki pela sua arguição na minha defesa de tese de mestrado e pelas palavras amigas, mas assertivas, que me iluminaram o caminho.

Agradeço à escritora Lúcia Jorge, pela grande generosidade num jeito simples, e pela amizade cada vez mais firme.

Ao sr. Professor Arquitecto Luís Ramos que me desviou diversas vezes, mas fez-me compreender que afinal nem todo o tempo extra-tese era uma perda de tempo.

À minha amiga coordenadora Prof. Doutora bibliotecária Judite Esteves pela carinhosa amizade e pelo exemplo de bondade e humildade.

ÍNDICE

Introdução.....	8
I. A literatura enquanto simulacro e o real como artefacto.....	16
II. A Literatura Fantástica	
1. O fantástico.....	28
2. O maravilhoso.....	33
3. O fantástico na actualidade.....	37
III. O Realismo Mágico	
1. A origem do conceito.....	43
2. Afinidades do Realismo Mágico.....	51
3. Revisão da bibliografia sobre o tema.....	65
IV. A alteridade da ficção nas obras <i>O Dia dos Prodígios</i>, de Lídia Jorge, <i>O Meu Mundo Não É Deste Reino</i>, de João de Melo, e <i>Lillias Fraser</i>, de Hélia Correia	
1. Características da Ficção do Realismo Mágico.....	73
2. Coexistência do realismo e do maravilhoso.....	82
3. O maravilhoso como alegoria.....	88
4. Reticência autoral.....	94
5. Espaço.....	107
6. Tempo.....	126
V. Especificidades temáticas e formais do Realismo Mágico nas obras <i>O Dia dos Prodígios</i>, de Lídia Jorge, <i>O Meu Mundo Não É Deste Reino</i>, de João de Melo, e <i>Lillias Fraser</i>, de Hélia Correia	
1. Personagens.....	147
2. Intertextualidade.....	158

3. Metaficção e Referencialidade Histórica.....	191
4. Posições anti-regime e Feminismo.....	212
5. Ponto de vista Inocente, Primitivo ou Marginal.....	244
6. Magia comunitária e folclore local.....	255
7. Repetição ou Duplicidade e Metamorfose.....	264
8. Magia verbal e Carnavalesco.....	286
VI. Considerações Finais.....	313
1. Lídia Jorge.....	316
2. João de Melo.....	320
3. Hélia Correia.....	324
Bibliografia.....	331

INTRODUÇÃO

António Pedro-Vasconcelos perguntou-se recentemente, na obra *O Futuro da Ficção*¹, onde estão, no limiar deste novo milénio, as obras de ficção que possam um dia ser consideradas cânone da literatura universal, ou melhor dizendo, mundial. Isto faz pensar que esta sociedade globalizadora, multicultural, pós-tecnológica, pós-modernista, vivendo agora numa cultura digital onde a imagem pesa mais que a palavra, onde o conhecimento científico está em permanente revisão, impera também a desestruturação e uma crise de valores. Numa época que oferece muito mais facilismos, com o mundo na palma da mão a um clique de distância, em que pequenos ecrãs que seguramos nos polegares permitem aceder a vastos motores de pesquisa que têm milhares de vezes muito mais informação do que aquela que ardeu em Alexandria, o ser humano parece viver, afinal, com menos tempo para si. Confrontado com uma vasta variedade de livros, filmes, obras de todos os géneros ou campos artísticos, parece haver cada vez menos capacidade para filtrar toda a oferta.

Na adolescência todos podem modelar-se segundo as suas leituras, lendo obras que se tornam exemplos maiores que a vida, onde seguimos heróis ou personagens que sobrevivem ao papel. Se essa literatura é fantástica, se enveredamos por mundos de fantasia distantes da realidade, parece muito pouco relevante. O mais difícil é, na idade adulta, despertar-se desse sonho. Mas a ficção perseguiu-me e enredou-me, fazendo-me continuar em passeios e solilóquios escritos em torno das histórias lidas. O tempo era menos, o trabalho acrescia e roubava-me aos momentos de prazer na leitura, mas era também na

¹ António Pedro-Vasconcelos, *O Futuro da Ficção*, Fundação Francisco Manuel dos Santos, Lisboa, 2012, p. 9.

literatura que apesar de tudo continuava a retemperar forças e a ganhar ânimo, para de novo mergulhar no real e salvar-me no quotidiano. Contudo há quem diga que se perdeu a arte de fazer um grande romance, mesmo que estes sejam publicados a um ritmo imparável e haja muito mais escritores por densidade demográfica do que alguma vez se julgou possível. O realismo mágico terá sido o primeiro movimento, no cômputo geral pós-modernista, que deu conta dessa sociedade em mudança, onde as margens do real se esbatiam e a noção da dimensão do que era possível se alterava. Este estudo é a continuação do nosso trabalho no mestrado em Literatura Comparada, concluído em 2005 e depois publicado em 2008, como um primeiro e inédito contributo para uma reflexão estruturada acerca do realismo mágico na ficção literária portuguesa. O tema deste trabalho surgiu logo no início do curso de mestrado, como uma paixão que ainda hoje continua ainda que já pouco se encontre o conceito ou obras que integrem este corpus. O conceito, ainda que raramente, ainda faz algumas aparições na crítica literária que sobrevive em jornais, com todos os riscos que isso acarreta, e tende a ser utilizado de modo generalizado e pouco adequado em relação à ficção contemporânea, confundindo-se, por vezes, uma certa literatura fantástica com realismo mágico.

Entre a conclusão do presente estudo e a escrita da tese de mestrado residem cerca de seis anos. Este tempo nem chega a uma década mas implicou diversas mudanças, como uma estabilização pessoal a nível profissional, realização de outras formações na área de ensino, acesso a novos romances e a obras teóricas quase exclusivamente anglo-saxónicas e expansão da informação disponível sobre o tema através da *world wide web*. Todavia, no essencial, o cerne do trabalho manteve-se, a uma nova luz, enriquecido por novas perspectivas, numa arrumação temática mais funcional, perdendo um pouco da anterior

estrutura circular, talvez sob influência ainda de romances onde o próprio tempo corre em círculos.

O presente trabalho fica repartido em quatro secções principais. Uma introdução gradual ao tema, que não poderia deixar de contemplar as questões do real enquanto passível de uma visão monista, ainda mais numa era em que tudo parece convergir e interrelacionar-se, a literatura enquanto simulacro artístico e o real como artefacto cultural. Aborda-se, em seguida, a Literatura Fantástica, decompondo-a em diversas subcategorias que não podem ser vistas como representando subgéneros literários, sendo elas, o fantástico, o maravilhoso e o fantástico na actualidade, que se distingue do fantástico abordado por Todorov, como é o caso da literatura de fantasia que, entretanto, invadiu os escaparates das livrarias ainda que pareça dirigida quase exclusivamente a um público mais juvenil. Neste primeiro passo da nossa pesquisa pretende-se otimizar a diferenciação entre a literatura fantástica e o realismo mágico, apurando teorias e poéticas subjacentes a ambos, elencando aspectos que configuram o fantástico, nas suas várias formas, como a literatura de fantasia ou a ficção científica, para melhor compreender as afinidades e as diferenças face ao realismo mágico, ainda que o tratamento singular conferido à questão do maravilhoso e do sobrenatural salvaguardem as devidas divisões.

No terceiro capítulo deste trabalho, que incide especificamente no realismo mágico, ainda que o tema já tenha surgido e balizado toda a reflexão teórica precedente, traça-se a origem do conceito, seguindo a sua história, desenhando o seu percurso desde a criação, no seio das artes plásticas, até à posterior inscrição na literatura, atentando nas sucessivas definições que o conceito foi sofrendo, abordado por diversos críticos e apropriado por vários autores, detectando constâncias e evoluções da sua poética. Seguidamente, procede-

se ao estudo das afinidades do realismo mágico com outros movimentos em que se integra ou com que se confunde, como o pós-modernismo e o pós-colonialismo, finalizando-se com uma revisão da bibliografia sobre o tema, o que nos parece pertinente, de modo a perceber como o tema tem sido usado e abusado até mesmo pelos teorizadores que tentam entrar por áreas extra-literárias, e cristalizando o consenso geral acerca do tema no meio de constantes derrisões face a estudos e leituras anteriores.

Os capítulos quarto e quinto do presente trabalho constituem um estudo em torno de um *corpus* textual mais vasto, de modo a permitir a compreensão do realismo mágico e a sua configuração enquanto fenómeno especificamente nacional. Achou-se demasiado ambicioso e disperso proceder ao estudo comparatista de outras obras mas procurou-se ter a sensibilidade e o cuidado de considerar outras obras literárias que enriqueceram a leitura dos romances em análise. Esta investigação serve a Literatura Comparada objectivando aproximar literaturas nacionais várias, enquanto promove a alteridade, abolindo noções de hegemonia cultural, 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 um paradigma que consistia, predominantemente, no comparativismo entre literaturas nacionais europeias que se entendiam como 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»². No decorrer

² Helena Carvalhão Buescu, «Literatura comparada e teoria da literatura: relações e fronteiras» *In Floresta Encantada – novos caminhos da literatura comparada*, Helena Carvalhão Buescu *et alii* (org.), Col. Nova Enciclopédia, n. ° 63, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2001, p. 85.

deste estudo, procurou-se esclarecer através de algumas alusões e inter-relações de que se tomou conhecimento de como este fenómeno literário do realismo mágico atravessou as mais diversas nações literárias, em continentes tão díspares como a América do Sul, a América do Norte, África, Ásia ou a Europa.

Para uma melhor compreensão, estruturou-se a parte analítica, referente ao *corpus* crítico, em dois grandes capítulos que se dividem em vários pontos, procedendo a uma leitura crítica das obras numa transversalidade de especificidades temáticas e formais do realismo mágico, partindo-se das características mais gerais, como a presença da magia e a coexistência do realismo com o maravilhoso, a que assiste de uma forma geral a necessidade de uma leitura alegórica, dimensão que perpassa nessas narrativas, como forma de crítica socio-política indirecta, incidindo depois em aspectos mais particulares da ficção. Esta análise textual procura desvendar a existência do realismo mágico na literatura portuguesa, ainda que pareça mais vinculado à obra de Lídia Jorge, João de Melo e Hélia Correia, tendo prestado um contributo importante e inovador à literatura portuguesa, apontando alguns caminhos da ficção literária contemporânea que tentava as suas incursões no realismo mágico no período pós-revolucionário, quando ainda era considerado como uma reformulação da literatura fantástica. Os romances *O Dia dos Prodígios* e *O Meu Mundo Não É Deste Reino* são obras tanto mais representativas do realismo mágico, quanto melhor permitem demonstrar que este não se define somente pela intervenção do maravilhoso numa literatura de moldes realistas. Obras estas que correspondem à estreia literária destes dois autores, enquanto o caso de Hélia Correia é paradigmático pois faz também algumas incursões no realismo mágico com as suas primeiras obras, de dimensão mais reduzida, e depois recupera o realismo mágico no romance *Lillias Fraser*. Efectuar-se-

á assim um estudo no âmbito da disciplina de Literatura Comparada, ainda que entre autores que partilham a mesma nacionalidade.

Os especialistas e estudiosos poderão perguntar porque se optou por trabalhar somente autores portugueses e não outros autores internacionais, relacionando-os entre si. Sendo este um trabalho de investigação em Literatura Comparada, o objecto de estudo podia ter sido, igualmente, uma análise comparatista entre *O Meu Mundo Não É Deste Reino* e *Cem Anos de Solidão*, ou *O Outono do Patriarca*, ou entre *O Dia dos Prodígios* e *A Casa dos Espíritos*. Estas foram as ideias iniciais que estiveram na base do presente trabalho, tendo sido realizada, aliás, essa leitura e análise. Todavia, optou-se pela profundidade em vez da dispersão, havendo eventualmente lugar e ocasião para a divulgação de tal análise. Ainda que, como foi já salvaguardado, sejam tidos em linha de conta outros autores e obras, no desenvolvimento deste trabalho, preferiu-se estudar autores nacionais para melhor sistematizar a história e a poética do realismo mágico, procurando depois perceber como essa estética ficcional se pode objectivar de formas distintas em autores contemporâneos, que partilham uma nação e uma mesma tradição literária e cultural, mas certamente à luz de diferentes imaginários pessoais e formações literárias. Intenta-se analisar como a atmosfera mágica criada nesses romances reside numa série de factores e aspectos textuais que servem propósitos bem claros: 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 mitificações.

No último capítulo, «Considerações Finais», faz-se justamente um balanço global da produção escrita dos autores em estudo, tentando perceber se persiste uma constância das

temáticas abordadas ou se evoluíram para novas técnicas e temas, esgotado ou abandonado o realismo mágico, em consonância com outros autores do panorama mundial.

O que é o realismo mágico? Um género ou um modo literário? Uma mundividência autoral ou simplesmente uma corrente ou estética literária? 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, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, de João de Melo, e *Lillias Fraser*, de Hélia Correia? Existe ainda um realismo mágico? Sobreviveu na escrita de outros autores mais recentes? São estas questões-base que suportam esta análise em torno de obras literárias do panorama português contemporâneo.

O realismo mágico, enquanto fenómeno síncrono de renovação ficcional, contribui para aproximar a literatura portuguesa do que se escreve além-mar e além-fronteiras, mas salvaguarda-se aqui, igualmente, que esta estética é passível de ganhar cambiantes dentro da literatura portuguesa, conforme o autor. A abordagem do presente trabalho segue, justamente, esse novo paradigma da Literatura Comparada que pretende combater a ideia de uma nação literária homogénea, assim como o realismo mágico contesta a ideia de um real empírico e científico uniforme. Actualmente pode escrever-se e publicar-se mais do que nunca, havendo ou não obras de qualidade que durem de forma a serem estudadas dentro de três ou quatro décadas, como as que aqui analisamos, mas é um facto que o mundo da literatura continua a ter a capacidade de influir fortemente no real. Comprova-se pelo que aconteceu no caso de Salman Rushdie cuja escrita valeu-lhe a condenação à morte, na Índia, tendo-se exilado até hoje no Reino Unido, ou pelo que ocorreu no estranho e curioso caso quando, no ano de 2006, uma autoridade propôs, com objectivos turísticos,

mudar o nome da cidade natal de Gabriel García Márquez, Aracataca, para nada menos do que Macondo³.

³Maria Takolander, *Catching Butterflies – Bringing magical realism to ground*, Series XVIII, Comparative Literature, Vol. 116, European University Studies, Peter Lang, Nova Iorque, p. 243.

«sentimos que o mundo ficcional com que deparamos e a que nos entregamos com entusiasmo é mais real do que o próprio mundo da realidade quotidiana»
Orhan Pamuk

I. A literatura enquanto simulacro e o real como artefacto

O fantástico e o maravilhoso sempre estiveram presentes no pensamento e na vida do Homem desde os primórdios dos tempos, seja por temor ao desconhecido, por respeito ao meio em que vive e do qual se sente apenas uma pequena parte do todo, ou enquanto parcela de uma aceitação interior e íntima, mais ou menos consciente e racionalizada, de que o universo foi criado por uma entidade que lhe é superior em sabedoria e poder. As próprias religiões assentam, geralmente, em registos fantásticos, em que se sucedem acontecimentos maravilhosos e as personagens são dotados de poderes sobrenaturais. Cada cultura e cada sociedade criou o seu próprio imaginário fantástico, configurado nas suas superstições, na sua arte ou nos seus medos. Na literatura, tal como na pintura, na música ou na escultura, o fantástico é um tema constante, que tem sido trabalhado desde os princípios dos tempos. Desde a *Bíblia* à *Odisseia*, passando pelos autores latinos, medievais e românticos, até chegar à literatura mais recente, em que prolifera sob variados aspectos, o fantástico enquanto registo literário está presente em todo o lado, de forma mais ou menos explícita. Na criação de mitologias e lendas, na crença católica de um Céu e um Inferno, nos incríveis poderes dos super-heróis que têm saltado das páginas da banda desenhada para o cinema. O fantástico, enquanto filho do sonho e da imaginação humana, pode ser definido enquanto atitude do homem em relação ao mundo em que vive. Seja como forma de escapar à realidade dura e chã, por convicção de haver um plano superior, divino ou não, que se reflecte na vida mundana, por mera deficiência ou sentimento de pequenez, ou por

uma prodigiosa imaginação capaz de criar tantas histórias que se espalham pelo mundo, muitas delas jamais ouvidas ou registadas na literatura a que se poderá aceder.

Diversos críticos e teóricos da literatura têm advogado a existência de um modo fantástico, enquanto cosmologia ou como uma forma de visão do mundo. Os modos literários, entendidos como categorias literárias, abstractas e ahistóricas, definem-se quer a nível da forma da expressão, quer a nível do conteúdo, representando «configurações semântico-pragmáticas constantes que promanam de atitudes substancialmente invariáveis do homem perante o universo, perante a vida e perante si próprio»⁴. Por outras palavras, é um conceito que transcende o campo da teoria e da literatura, abrangendo todas as artes de que o homem dispõe como forma de expressão do espírito e do intelecto. Os modos literários estão então relacionados com a própria forma como o homem se vê e, por conseguinte, como apreende o mundo e o meio envolvente que o acolhe. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, ao explicar a categoria de modo literário, refere a existência de «um modo trágico, de um modo cómico, de um modo satírico, de um modo elegíaco, etc.»⁵. Entre os que ficam por apontar poderia então incluir-se o modo fantástico. Os modos literários, enquanto categorias transtemporais, conforme referido, relacionar-se-íam então com os textos literários, enquanto produtos concretos e particulares que estão contextualizados numa determinada época ou momento da história, num determinado local e cultura, através dos géneros literários. Os géneros literários funcionam assim como uma categoria mais específica, em termos de arrumação das obras literárias, permitindo ao escritor conhecer as convenções do género em que pretende escrever, ainda que o faça de forma mais ou menos conforme às convenções do código literário, ou o que Gérard Genette designou como

⁴ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8.ª ed., Livraria Almedina, Coimbra, 2000, p. 389.

⁵ *Idem*, pp. 389-390.

arquitrato, porque a literatura é, afinal, uma ciência, e uma instituição cultural, assistida por um conjunto de regras e por certos cânones literários, isto é, obras de referência que funcionam muitas vezes como pedras basilares e como modelos a seguir ou a contestar. Essa taxonomia a que o mercado editorial hoje tende, especificando na capa da obra o género a que pertence, possibilita ao leitor dos dias de hoje pegar numa obra e escolher a sua compra consoante o género da sua preferência. Por último, existem ainda os subgéneros literários que se podem considerar como compartimentações mais específicas. Por exemplo, o romance, pode ser subdividido em romance histórico, romance cor-de-rosa, romance de família, romance de aventuras, romance policial ou negro, etc.⁶. Enquanto categorias menores, os subgéneros tornam-se também mais frágeis no quadro de um sistema literário que é um produto compósito de diversos códigos e que sofre transformações históricas. Isto é, no decorrer do tempo, alguns subgéneros podem perder-se, depois de gozarem de uma fase em que estavam na moda ou em que atingiram o seu expoente.

Tão efémero ou ambíguo como a questão do género literário, é a existência da arte fantástica. Ou do fantástico na arte. Fazer considerações sobre o fantástico na literatura é algo que se afigura complexo, para não dizer contraditório, na medida em que todo o acto literário passa justamente pela criação de mundos possíveis, de realidades alternativas. Como escreveu Linda Hutcheon: «words have the power to create worlds»⁷. Ou nas palavras de Vítor Aguiar e Silva: «o desígnio central que rege o romance é a vontade de construir um mundo possível que possua nítida independência em relação ao romancista.»⁸. Pode-se, portanto, advogar que a particularidade da literatura é, precisamente, a sua

⁶ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 7.^a ed., Almedina, 2001, p. 361.

⁷ Linda Hutcheon, «Metafictional implications for novelistic reference» in *On referring in literature*, Anna Whiteside & Michael Issacharoff (ed.), Indiana University Press, Bloomington, 1987, p. 2.

⁸ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8.^a ed., Livraria Almedina, Coimbra, 2000, p. 601.

capacidade referencial. Mas será que a literatura deve ter o real como referente? Ou, por outro lado, pode-se perguntar se o autor literário terá realmente a autoridade de retratar o real, numa cópia passiva e fiel, como os naturalistas advogavam... Já Platão rejeitava a seriedade e a utilidade dos poetas... Afinal não é o real sempre filtrado segundo a óptica de cada um? Assimilado de acordo com juízos e preconceitos, de acordo com a cultura e experiência de cada um, com o tempo o espaço em que se vive, o real tem muitas formas de ser visionado, perspectivado e percebido. Como refere André Coyné: «o real não passa nunca do que é: neutro, enquanto não incide nele um olhar e uma escrita o assume»⁹.

Na *Poética*, Aristóteles defende que a imitação é a matriz da poesia (e o mesmo é dizer da literatura em geral). Da mesma forma que a criança assume o seu papel na sociedade observando e imitando os adultos, pois «imitar é congénito no homem»¹⁰, o poeta toma como fundamento a realidade para criar algo de novo. Horácio escreveria depois na sua *Arte Poética* «ut pictura poesis». Vítor Manuel de Aguiar e Silva explica que a mimese poética «não é uma literal e passiva cópia da realidade, uma vez que apreende o geral presente nos seres e nos eventos particulares»¹¹. Escreve Gérard Genette também que «imitação não é reprodução, mas sim ficção: imitar é fazer de conta»¹². Amaryll Chanady considera de forma eloquente como o abandono de uma visão teocêntrica do mundo acarreta uma liberdade criativa que marca também uma entrada na modernidade: «Medieval theocentrism gives way to the centrality of reason, which leads to the evacuation

⁹ André Coyné, «Ficção latino-americana» in *Colóquio Letras* n.º 19, Maio de 1974, pp. 97-98.

¹⁰ Aristóteles, *Poética*, 4.ª ed., Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1994, p. 106.

¹¹ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8.ª ed., Livraria Almedina, Coimbra, 2000, p. 342.

¹² Gérard Genette, *Introdução ao Arquitexto*, Editorial Vega, Lisboa, 1986, p. 54.

of *poiesis* from the concept of *mimesis*, thus deforming the Aristotelian notion by restricting subjectivity to the imitation of an external reality (...).»¹³.

Gabriel García Márquez declara numa longa entrevista, publicada em *O Aroma da Goiaba*, que o tratamento da realidade nos seus livros nunca descola do palpável e verdadeiro:

Creio que um romance é uma representação cifrada da realidade, uma espécie de adivinhação do mundo. A realidade que se maneja num romance é diferente da realidade da vida, embora se apoie nela. Como acontece com os sonhos.¹⁴

A literatura não é um espelho do real, mas sim um simulacro onde a auto-reflexividade sobre a ficção e sobre o papel da linguagem necessária para nomear o real e construir um outro desempenham um papel fundamental. Escreve Patricia Waugh que: «The language of realism is generally metonymic: descriptions are presented as a selection from a whole which is the real world.»¹⁵.

Há quem rejeite toda e qualquer literatura por considerar que tudo não passa de mera ficção e invenção. Existe igualmente quem não goste de certo tipo de literatura «fantástica» por achar que é tudo uma “fantocheda”. Todavia, toda a literatura está situada nessa zona intermédia entre a verdade e a mentira. A literatura parte, de facto, de um contexto histórico e sociopolítico real, daquilo que se conhece epistemologicamente, para enveredar por campos desconhecidos de possibilidade e virtualidade. Ao considerar a literatura como produto artístico, de criação humana, que parte da imitação do real, Aristóteles referiu-se à necessidade da verosimilhança:

¹³ Amaryll Chanady, «The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms» in *Magical Realism – Theory, History, Community*, Zamora, Lois Parkinson and Wendy B. Faris (ed.), Duke University Press, Durham & London, 3.ª ed., 2000, p. 125.

¹⁴ Plínio Apuleyo Mendoza, *O Aroma da Goiaba*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2005, p. 62.

¹⁵ Patricia Waugh, *Metafiction – The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Col. New Accents, Routledge, New York, 1984, p. 87.

Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das acções, importa procurar sempre a verosimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os actos de uma personagem de certo carácter devem justificar-se por sua verosimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de acção para acção.¹⁶

A realidade de uma obra literária não tem assim de ter uma existência objectivamente comprovável e palpável mas sim realista, no sentido de tornar a história plausível, em vez de procurar seguir as normas do real cientificamente comprovável. Por outras palavras, a obra torna-se realista quando validada pela leitura que se faz dela, dependendo assim do facto de o leitor a aceitar ou não. Destaque-se, aliás, que a *Odisseia*, de Homero, em que o maravilhoso pagão intervém constantemente, é apontada, ao longo de toda a *Poética* aristotélica, como um modelo a seguir na literatura.

O verosímil na obra literária não deve, todavia, ser entendido na sua relação com o que é natural e passível de acontecer na realidade quotidiana e mundana, mas em termos de coerência interna e coesão da obra, em que todos os elementos se encontrarão interligados. Tzvetan Todorov, a propósito de Northrop Frye, pronunciou justamente que a «literatura cria-se a partir da literatura, não a partir da realidade»¹⁷. Pode-se também citar Filipe Furtado, quando refere, a propósito do real na ficção, que uma narrativa «não se torna verosímil apenas por o traduzir com grande fidelidade, já que nem sempre o próprio real é verosímil, assim como nem sempre a fuga a ele é por força inverosímil.»¹⁸. Carlos Ceia vai mais longe e apresenta a tese da «irrepresentabilidade do real, porque se este é irrepresentável objectivamente, só por via da imaginação criativa o podemos representar»¹⁹. A ideia da literatura exprimir inequivocamente algo que deriva de uma realidade exterior,

¹⁶ Aristóteles, *Poética*, 4.^a ed., Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994, p. 124.

¹⁷ Tzvetan Todorov, *Introdução à Literatura Fantástica*, 2.^a ed., Editora Perspectiva, S. Paulo, 1994, p. 13.

¹⁸ Filipe Furtado, *A construção do fantástico na narrativa*, Livros Horizonte, Lisboa, 1980, p. 45.

¹⁹ Carlos Ceia, *A construção do romance - ensaios de literatura comparada no campo dos estudos anglo-portugueses*, Almedina, Coimbra, 2007, p. 30.

remete para o realismo maravilhoso de Alejo Carpentier, segundo o qual esse conceito aplicar-se-ia exclusivamente à literatura sul-americana, pois o maravilhoso estaria exclusivamente latente na própria paisagem do continente. Os elementos sobrenaturais não encontram propriamente um referente no mundo real, quando há a ocorrência do sobrenatural o único referente a que o leitor se reporta é ao próprio imaginário humano e à linguagem que exprime essa mesma realidade, mesmo advogando a existência de um maravilhoso ontológico, como Alejo Carpentier fez com o seu conceito de real-maravilhoso, o que pressupõe uma fé nessa mesma ordem das coisas. O realismo mágico leva mais longe essa característica de literariedade a que os formalistas russos se referiam, pela capacidade da literatura de nomear o real, que «apresenta o mundo em toda a sua frescura» e fornece uma sensação do objecto literário como «visão e não como reconhecimento», em que o escritor deforma a realidade para melhor captar o leitor e singularizando a realidade, evitando o automatismo no reconhecimento do mundo ²⁰.

Uma das forças motrizes do pós-modernismo e do realismo mágico, que pode ser compreendido ou inscrito no primeiro, é o recurso ao real mas também à literatura produzida sobre o real, isto é, um leitor contemporâneo, graças a toda a uma biblioteca interior, está apto a identificar certas coordenadas básicas num romance, como espaço e tempo, identificando-as ou relacionando-as com o mundo e a época que conhece e em que está inscrito, mas também se pode reportar a uma série de outras leituras de ficção, tendo conhecimento igualmente válido, que se tornou igualmente real e premente, de mitos, lendas, contos e ficções literárias. Desse modo, os autores pós-modernos fazem dos leitores peões num jogo de intertextualidade em que os elementos fantásticos se definem face a mitos, lendas ou histórias que povoam universalmente a imaginação humana. O autor parte

²⁰ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 3.^a ed., Livraria Almedina, Coimbra, 2000, p. 559.

do pressuposto que um leitor informado irá reconhecer aquilo que lê. Linda Hutcheon considera afinal que as categorias do espaço e do tempo que enformam uma obra literária e, implicitamente, um mundo ficcional por muito deformadas que possam surgir serão sempre identificadas pelo leitor, pois não são mais do que o portal de entrada para qualquer obra: «The 'fantastic' temporal and spatial self-involvement (...) is ultimately emblematic of the imaginative leaps in time and space required in the reading of *any* fictional work»²¹.

O realismo mágico configura-se como uma categoria estética que leva o romance a um novo ímpeto e a novos voos da imaginação, pautado pela ficcionalidade, pela capacidade de criar mundos ficcionais possíveis, onde tudo é literalmente possível, segundo convenções que o próprio romance dita, dando largas à capacidade efabulatória inerente à própria escrita, até porque todo o acto de escrever pode ser entendido como uma fuga ao real. O realismo mágico cria-se assim em torno de uma função poética, configurada pela linguagem e imaginação do autor, com eco na do leitor, de forma a tornar visível o próprio processo de criação literária. A literatura institui-se portanto como uma instituição paralela ao real, como um simulacro do mundo real, autónomo e independente, com regras próprias. É nesse sentido que se aponta o recurso à metaficção, intertextualidade, paródia, etc., tantas vezes presente na ficção do realismo mágico ou da literatura pós-modernista. No entanto, os mundos ficcionais criados nunca são muito distantes do mundo real, passe a visão monista e redutora que implica esta versão do real. Linda Hutcheon comenta justamente que o leitor ao entrar no mundo da fantasia está, afinal, a dar apenas um passo maior do que já sabe dar sempre que abre um livro:

Fantasy is indeed the 'other side of realism' and represents historically a parallel and equally valid literary tradition. The most extreme autonomous

²¹ Linda Hutcheon, «Thematizing Narrative Artifice: Parody, Allegory, and the *Mise en Abyme*» in *Narcissistic Narrative – The Metafictional Paradox*, Methuen, New York, 1980, p. 81.

universe of fantasy are still referential; if they were not the reader could not imagine their existence.²²

Por outro lado, a própria intertextualidade serve como comprovação da existência de todo um mundo alternativo e paralelo ao mundo empírico, o da literatura:

One way of reinforcing the notion of literary fiction as an alternative world is the use of literary and mythical allusion which reminds the reader of the existence of this world outside everyday time and space, of its thoroughgoing textuality and intertextuality.²³

Outra problemática inerente à questão da verosimilhança do real e a preocupação que certos autores têm em retratá-lo de forma fiel prende-se com a relatividade do conhecimento científico, nomeadamente na actualidade. Alejo Carpentier considera isso mesmo nos seus escritos, defendendo que: «eso a lo que llamamos «realidad» no es sino una construcción mental variable de una época a otra, de acuerdo con la concepción del mundo imperante en cada una de ellas.»²⁴

Alejo Carpentier, o fundador do real-maravilhoso, no seu famoso prólogo a *El Reino de Este Mundo*, disserta acerca das crenças em utopias que se materializam como a realidade de alguns e que têm movido os homens desde a noite dos tempos em diversas buscas de ideais ou reinos imateriais de forma a alcançar uma luz ou um propósito de vida. Alejo Carpentier inclui nesta lista aqueles que procuraram a Fonte da Eterna Juventude ou que se deixaram partir à errância pelo continente sul-americano em busca do El Dorado²⁵. Poder-se-ia ainda incluir a demanda do Santo Graal, um mito que muita tinta fez correr e que

²² Linda Hutcheon, «Thematizing Narrative Artifice: Parody, Allegory, and the *Mise en Abyme*» in *Narcissistic Narrative – The Metafictional Paradox*, Methuen, New York/London, 1980, p. 77.

²³ Patricia Waugh, *Metafiction – The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Col. New Accents, Routledge, New York, 1984, p. 112.

²⁴ *Apud* Darío Villanueva e José María Viña Liste, *Trayectoria de la Novela Hispanoamericana Actual – Del «Realismo Mágico» a los Años Ochenta*, Espasa Calpe, Espanha, 1991, p. 42.

²⁵ *Cf.* Alejo Carpentier, «Prólogo» in *O Reino deste Mundo*, Saída de Emergência, S. Pedro, 2010, p. 15.

ainda representa um tema literário de êxito na literatura de massas (considere-se, só a título de exemplo, o fenómeno comercial de *O Código da Vinci*).

Na medida em que cada obra cria o seu próprio mundo e os seus próprios princípios, poder-se-ia perguntar se não será toda a literatura fantástica? Umberto Eco disserta acerca desta questão na seguinte passagem:

É certo que desde tempos remotíssimos se delineou, contra uma narrativa dita realista, uma narrativa que constrói mundos estruturalmente possíveis. Digo «mundos estruturalmente possíveis» porque naturalmente toda a obra narrativa – mesmo a mais realista – delinea um mundo possível na medida em que esse mundo apresenta uma população de indivíduos e uma sequência de estados de facto que não correspondem aos do mundo da nossa experiência.²⁶

José Maria Pozuelo Yvancos considera igualmente que os «mundos de la literatura realista no son menos ficcionales que los mundos del cuento de hadas o de la ciencia-ficción»²⁷. Esses mundos possíveis, construídos como modelos alternativos da realidade em que o ser humano vive, não deixam, no entanto, de corroborar a realidade empírica. Toda a narrativa configura uma alteridade, apropriando-se de elementos do real e refazendo-os de forma talvez não verdadeira, mas verosímil – a lógica que lhes subjaz é que é simplesmente outra. Fraga de Azevedo escreve que entre o mundo possível e o mundo histórico-factual «estabelecem-se relações de acessibilidade, as quais não coincidem nunca nem com uma exclusão mútua, nem com uma identidade absoluta.»²⁸. No *Dicionário de Narratologia*, a noção de mundo possível é definida como abrangendo não só a literatura fantástica, como toda a restante literatura, pois todo o texto narrativo é já uma construção

²⁶ Umberto Eco, «Os Mundos da Ficção Científica» In *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*, Difel, Lisboa, 1989, p. 200.

²⁷ José Maria Pozuelo Yvancos, *Poética de la Ficción*, Editorial Sintesis, Madrid, p. 139.

²⁸ Apud Carla Manuela Carvalho de Melo Oliveira Mendes, *O processo alegórico no Ensaio sobre a Cegueira de José Saramago*, Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa, Universidade do Minho, Braga, 2000, p. 101.

semiótica e textual, criando «um determinado universo de referência, onde se inscrevem as personagens, os seus atributos e as suas esferas de acção»²⁹.

Rawdon Wilson divide os mundos ficcionais literários em três categorias³⁰. Uma primeira categoria que corresponde aos mundos ficcionais da literatura realista, onde todas as indicações deícticas e descrições correspondem às do mundo extratextual. A segunda, em que os mundos ficcionais, na literatura de fantasia, são simulacros criados pelos autores, cujas indicações fornecidas são comparadas às regras de um jogo. Numa terceira categoria, correspondente à ficção do realismo mágico, existe uma fusão das características dos espaços próprios às duas categorias anteriores, num espaço em que os mundos ficcionais mantêm a sua referencialidade face à realidade extratextual mas onde perpassa também uma certa desconstrução das normas, num modelo do mundo em que certos fenómenos improváveis têm lugar.

Independentemente das épocas literárias, os elementos fantásticos perpassam em diversas obras literárias. Basta atentar como estão fortemente presentes, desde logo, em dois textos primordiais e basilares da literatura ocidental: a *Bíblia* e a *Odisseia*. Tal como defende Maria Leonor Machado de Sousa: «O estranho, o insólito, o fantástico e o terrífico sempre atraíram a imaginação humana. Em maior ou menor grau, é possível encontrar esses elementos praticamente na literatura de todas as épocas.»³¹.

Pode-se atentar, portanto, na aproximação da literatura fantástica às mitologias enquanto criações ficcionais e efabulatórias que procuravam explicar o mundo. Mas é principalmente no século XIX e, curiosamente, algum tempo após o advento da Revolução Industrial na

²⁹ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 7.^a ed., Almedina, Coimbra, 2001, p. 245.

³⁰ Cf. Rawdon Wilson, «Metamorphoses of Fictional Space», in Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), *Magical Realism – Theory, History, Community*, 3.^a ed., Duke University Press, 2000, pp. 217-220.

³¹ Maria Leonor Machado de Sousa, *O “horror” na literatura portuguesa*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, Lisboa, Abril de 1979, p. 9.

Inglaterra, com a subsequente emergência de uma sociedade mais tecnológica e mecanizada, que o homem desenvolve um interesse aparentemente incomum, face a épocas anteriores, por tudo o que fazia parte do mundo invisível:

During the second half of the 19th c. there was a great deal of interest in psychic phenomena, spiritualism, psychotherapy and extreme psychological states. (...) Curiosity about the preternatural and speculation about life after death proved beneficial to mediums – and photographers. Photographic archives of the Victorian period contain many examples of ‘spirit photographs’ of, apparently, palpable ghosts.³²

Esta atitude, que parece ser de negação dos valores materiais que se começavam a instituir na altura, é também um factor que contribuiu decisivamente para a produção escrita da época, pois é então que se dá, justamente, a expansão do fantástico na literatura, que acabará por extravasar e ramificar-se em várias correntes ou categorias.

³² J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4.^a ed., Penguin Books, London, 1999, p. 348.

«Nada melhor do que uma infância povoada de terrores para estimular a imaginação.»

Isabel Allende

II. A Literatura Fantástica

1. O fantástico

«Não nos arrisquemos a definir o fantástico», escreveu Louis Vax³³. Com esta frase de aviso se atravessa o portal de um dos livros que supostamente intentaria explanar este género literário.

O fantástico perpassa em diversas obras literárias desde os primórdios da literatura, mas só no século XVIII, com o pré-romantismo, surge como elemento central à obra literária, levando autores como Tzvetan Todorov à tentativa de definição de um género fantástico. Como Maria do Rosário Monteiro faz notar, é difícil encontrar uma definição suficientemente abrangente que compreenda obras que se consideram fantásticas, mas que não caia no erro de incluir textos em que a presença do fantástico surge de forma extrínseca ou acessória³⁴. A autora sublinha que uma das características do fantástico é a sua capacidade de se camuflar, o seu hibridismo que lhe permite «absorver, adaptar e integrar técnicas de outros géneros»³⁵.

O fantástico está presente em quase toda a arte, não sendo apanágio exclusivo da literatura, ainda que tenha tido períodos históricos em que a sua presença se torna mais forte e generalizada. Louis Vax considera isso mesmo quando refere que o fantástico não é uma categoria exclusiva da literatura, pois «todas as artes nos podem dar (...) o arrepio do estranho»³⁶. Pode-se até encontrar o fantástico na pintura, onde se recorre, inclusivamente, à designação de «realismo fantástico» para nomear as obras de um grupo de artistas

³³ Louis Vax, *A Arte e a Literatura Fantásticas*, Arcádia, Viseu, 1972, p. 7.

³⁴ Cf. Maria do Rosário Monteiro, «A afirmação do impossível» in *Jornal de Letras*, 31 de Agosto-13 de Setembro de 2005, p. 6.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Louis Vax, *A Arte e a Literatura Fantásticas*, Arcádia, Viseu, 1972, p. 49.

austríacos, nos anos quarenta, em que se combina «o surrealismo com elementos trazidos da arte fantástica de finais da Idade Média e com o Academismo do séc. XIX»³⁷. O fantástico está igualmente presente na música, por exemplo, na ópera *Contos de Hoffman*, de Offenbach, ainda que se deva ter em conta que esta ópera é baseada nos contos literários de Hoffman, daí que ressalte não tanto da música em si mas do libreto da peça, tal como acontece em *A Flauta Mágica*, de Mozart, que consiste na adaptação de um conto de fadas. Louis Vax salvaguarda, justamente, que «a música dá a mão à arquitectura na impossibilidade de realizar o fantástico puro. (...) Não alude a algo que seria completamente estranho a si própria.»³⁸. Pode igualmente encontrar-se elementos fantásticos, por exemplo, nos bailados *O Quebra-Nozes* ou *O Lago dos Cisnes*, de Tchaikovsky. Louis Vax aponta ainda a escultura como outro campo artístico onde se denota a presença do fantástico, nomeadamente a partir da Idade Média, em elementos arquitectónicos tais como dragões, cavalos bicéfalos, grifos, esfinges e, na «era gótica, uma multidão de monstros»³⁹.

Tzvetan Todorov, na sua *Introdução à Literatura Fantástica*, aquela que é a obra basilar de referência sobre o tema, observa precisamente que «Não poderíamos conceber um género que reagrupasse todas as obras em que intervém o sobrenatural e que, por esse facto, tanto deveria acolher Homero como Shakespeare, Cervantes como Goethe.»⁴⁰.

Maria Nazaré Gomes dos Santos define o fantástico como um «género que continua aberto às mais diversas interpretações, resvalando muitas vezes para vertentes que lhe estão próximas, como o maravilhoso e a narrativa de terror. No entanto, existe um certo consenso

³⁷ Edward Lucie-Smith, *Dicionário de Termos de Arte*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1990, p. 168.

³⁸ Louis Vax, *op. cit.*, p. 51.

³⁹ Louis Vax, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁰ Tzvetan Todorov, *Introdução à Literatura Fantástica*, 2.ª ed., Editora Perspectiva, S. Paulo, 1994, p. 34.

quanto ao facto de o fantástico ser de natureza transgressora, supor necessariamente a intrusão do sobrenatural (...).»⁴¹.

Numa entrada da enciclopédia *Biblos*, encontra-se uma definição um pouco mais completa, fornecida por Maria Leonor Machado de Sousa:

O fantástico é a perturbação do mundo quotidiano pela introdução de elementos extraordinários e, salvo raríssimas excepções que não justificam que se altere esta definição, de cariz negativo tanto na essência como na intervenção. Contrariamente ao maravilhoso, onde à partida o destinatário sabe que a acção decorre num mundo imaginado onde todas as regras podem estar subvertidas ou se pretende e consegue um equilíbrio de justiça impensável no mundo real, o F. é apresentado com tal ambiguidade que é difícil determinar a verdadeira origem do elemento perturbador.⁴²

Curiosamente, e para reforçar a confusão que tem havido desde os primórdios da crítica, a primeira edição do *Dicionário de Literatura*, publicado em 1978, de Jacinto do Prado Coelho não remete para nenhuma entrada sobre o conceito de «Fantástico». Todavia, na entrada respeitante ao «Maravilhoso» menciona a literatura fantástica, associando-a igualmente ao terror e ao sobrenatural. Só em 2003, com uma edição revista, irá ser acrescentada uma entrada referente à categoria literária do «Fantástico», a cargo de Serafina Martins.

Será que se pode considerar o fantástico enquanto modo literário, como tantos autores têm feito? Modo esse que, por sua vez, se subdividiria em géneros... Tzvetan Todorov, no seu estudo pioneiro sobre a narrativa fantástica, define o fantástico enquanto género:

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

⁴¹ Maria Nazaré Gomes dos Santos, «Fantástico» in Álvaro Manuel Machado (org. e dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Editorial Presença, Lisboa, 1996, pp. 521.

⁴² Maria Leonor Machado de Sousa, «Fantástico» in José Augusto Cardoso Bernardes e outros (dir.), *Biblos*, Vol. II, Verbo, Lisboa/S. Paulo, p. 368.

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.⁴³

Quando o autor refere «Num mundo que é bem o nosso» refere-se ao facto de as narrativas fantásticas investirem no realismo tradicional no início da história contada. O choque do leitor ao ser confrontado com o fantástico será tanto maior quanto mais embrenhado se vir e sentir na realidade por ele lida, que identifica como sendo a sua própria realidade objectiva e palpável, da vida ordinária de todos os dias. Esta estratégia narrativa é inversamente proporcional ao realismo que reveste o sobrenatural que sucede nas narrativas próprias do realismo mágico, em que o investimento feito em relação ao real reside na narração do inexplicável de forma descontrada e natural, como se fosse algo perfeitamente normal e quotidiano. Nem se pode confundir o mágico com o maravilhoso patente, por exemplo, nos contos de fadas, pois aí a magia quando entra em cena é perfeitamente reconhecida como tal, sendo muitas vezes perigosa e contendo contrapartidas. No realismo mágico, a magia, quando ocorre, torna-se parte integrante da realidade, e o insólito é descrito no romance segundo uma estratégia conforme ao realismo tradicional, como sendo um acontecimento corriqueiro, que não constitui qualquer fractura da realidade nem uma ameaça ao real, como acontecia no fantástico. Filipe Furtado relaciona esse enfoque no realismo salientando o papel da verosimilhança que estrutura o texto e que transmite a impressão do real: «o verosímil deverá ainda actuar como elemento de dissimulação, tornando-se, afinal, uma espécie de máscara dos processos que utiliza»⁴⁴. Ainda que ao contrário do que se possa inicialmente julgar, não é por o fantástico ser irreal que se torna livre e libera o autor para uma imaginação solta ainda que fértil:

⁴³ Tzvetan Todorov, *Introdução à Literatura Fantástica*, 2.ª ed., Editora Perspectiva, S. Paulo, 1994, p. 26.

⁴⁴ Filipe Furtado, *A construção do fantástico na narrativa*, Livros Horizonte, Lisboa, 1980, p. 47.

longe de resultarem da completa e desenfreada liberdade de imaginação que quase sempre procuram aparentar, a história e o discurso fantástico são, pelo contrário, objeto de calculada contenção e de forte censura interna. (...) Com toda a obra intensamente invadida pelo verosímil, ela entrega-se a cada passo a um sem-número de normas, de esquemas, de códigos previamente definidos pela mentalidade dominante da época em que foi produzida e pelos seus reflexos literários cristalizados no género em que se inclui.⁴⁵

Tzvetan 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 forma irónica, que ao admitir-se «a necessidade de uma sensação de medo no leitor, teríamos de deduzir (...) que o género de uma obra depende do sangue-frio do leitor!»⁴⁶. Não deixa de ser pertinente, no entanto, notar que esta noção apresentada pelo autor de género é, contudo, exterior à obra literária e, em última análise, depende efectivamente do leitor e do crítico literário. Tzvetan Todorov constata, em seguida, que existem diversas obras fantásticas em que o medo está ausente, confirmando não ser esta uma condição necessária ao fantástico. O autor rejeita o sentimento do medo como garantia da existência de uma literatura fantástica, somente para o substituir 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»⁴⁷: «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.»⁴⁸.

Para uma melhor identificação do leitor com a personagem e com a obra lida, o narrador deve ser auto ou homodiegético, como se fosse ele próprio a vivenciar o sucedido. Tzvetan

⁴⁵ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pp. 51-52.

⁴⁶ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pp. 34-35.

⁴⁷ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁸ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 31.

Todorov refere ainda que, para sustentar esse tempo de incerteza e hesitação, a identificação entre o leitor e uma personagem é «uma condição facultativa do fantástico (...) mas a maior parte das obras fantásticas submetem-se-lhe»⁴⁹.

Uma terceira condição apontada pelo autor é a necessidade da leitura dos elementos fantásticos patentes na narrativa não ser nem poética nem alegórica.

2. O maravilhoso

Tzvetan Todorov define o fantástico como próximo de outras duas categorias, o estranho e o maravilhoso. Ao reportar-se ao romance negro (ou gótico) como um dos grandes períodos da literatura sobrenatural distingue duas tendências gerais: a do sobrenatural explicado (o estranho) e a do sobrenatural aceite (o maravilhoso)⁵⁰:

O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; desde que escolhamos uma das duas respostas, deixamos o fantástico para entrar num género vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por uma criatura que não conhece senão as leis naturais, perante um acontecimento com aparência de sobrenatural.⁵¹

As obras que integram o conjunto da literatura fantástica devem assim empenhar-se em apresentar «como provável a realidade objectiva da manifestação meta-empírica que encena e como a falsidade de tal proposta não deverá tornar-se aparente à leitura, a narrativa fantástica procura envolvê-la em credibilidade, acentuar por todas as formas a sua verosimilhança.»⁵².

O autor conclui que ainda que o estranho e o maravilhoso se cruzem com o fantástico, este não pode 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

⁴⁹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁰ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 41.

⁵¹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 26.

⁵² Filipe Furtado, *A construção do fantástico na narrativa*, Livros Horizonte, Lisboa, 1980, p. 45.

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». ⁵³

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 “flectidas” de forma a comportar novas dimensões onde tudo é possível, em que o mundo adquire uma natureza mágica.

Filipe Furtado, num estudo mais sistemático sobre o tema do fantástico, colocando a tónica na estrutura do texto, refere mesmo que o maravilhoso tem um certo efeito compensatório onde a realidade pode falhar, pois segundo ele o maravilhoso «procura ocupar um vácuo multiforme: cognitivo (explicando o mundo, as coisas e a História)» ⁵⁴. Não deixa de ser sintomático o ressurgimento do romance histórico enquanto género literário em voga mas que, em autores como José Saramago e Hélia Correia, surgirá aliado ao maravilhoso na narração de acontecimentos históricos do passado nacional. Ao contrário do que acontecia com o fantástico que, ao imiscuir-se no real desestrutura a moldura das conveniências e asserções sociais e ontológicas do ser humano, o maravilhoso auxilia assim a compreensão das lacunas existentes nas versões oficiais. Cristina Robalo Cordeiro reforça a importância do realismo na construção da novela fantástica:

O estudo dos elementos de figurativização da novela autoriza-nos a partir da preeminência do mundo exterior como primeiro critério definidor do género. (...) a ancoragem no real, em mundos não apenas

⁵³ Maria Leonor Machado de Sousa, «Fantástico» in José Augusto Cardoso Bernardes e outros (dir.), *Biblos*, Vol. II, Verbo, Lisboa/S. Paulo, pp. 368-369.

⁵⁴ Filipe Furtado, *A construção do fantástico na narrativa*, Livros Horizonte, Lisboa, 1980, p. 51.

plausíveis, mas conhecidos e textualmente construídos por um consistente sistema de informantes constitui uma etapa primeira e obrigatória⁵⁵.

Um problema que se coloca acerca da consideração do maravilhoso é que enquanto certos autores, inclusive Tzvetan Todorov, o definem unicamente por um não questionamento dos fenómenos sobrenaturais e mágicos, outros autores consideram o maravilhoso como a esfera de acção dos seres extra-terrenos, sejam eles deuses, fadas ou espíritos benéficos. Selma Calasans Rodrigues integra-se neste segundo grupo, fazendo a distinção entre o maravilhoso cristão (com santos, anjos, etc.) e o maravilhoso pagão (que se pode encontrar na mitologia greco-latina e em *Os Lusíadas*)⁵⁶. A autora considera ainda momentos da história literária ocidental em que estas duas variantes do maravilhoso se contaminaram na obra de alguns autores, como é o caso de Dante Alighieri.

Tzvetan Todorov faz uma tipologia do maravilhoso, fornecendo quatro classes diferentes⁵⁷: a) o «maravilhoso hiperbólico», em que a sobrenaturalidade reside nas dimensões fornecidas pelas narrativas. Pode-se pensar, por exemplo, na colectânea de contos de *As Mil e Uma Noites*, em que esta simples unidade – a uma noite –, acrescentada às outras mil, acaba por denotar um certo exagero; b) no «maravilhoso exótico», que se situa muito próximo do hiperbólico, narram-se acontecimentos sucedidos em regiões indicadas pelos autores como distantes, de forma a garantir que o leitor não as conheça, e por isso mesmo não duvide daquilo que lhe é contado. Tzvetan Todorov recorre, como exemplo, ao exemplo do conto de Sindbad, enquanto que, no caso português, poder-se-ia referir a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, que procura provocar o mesmo efeito no leitor,

⁵⁵ Cristina Robalo Cordeiro, «O Sujeito Fantástico: dualidade ou dualismo...» in Maria João Simões (coord.), *O Fantástico*, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras, Coimbra, 2007, p. 44.

⁵⁶ Cf. Selma Calasans Rodrigues, *O Fantástico*, Editora Ática, S. Paulo, 1988, pp. 54-55.

⁵⁷ Cf. Tzvetan Todorov, *Introdução à Literatura Fantástica*, 2.^a ed., Editora Perspectiva, S. Paulo, 1994, pp. 52-54.

quando descreve animais impossíveis nas regiões orientais por ele visitadas; c) o «maravilhoso instrumental», por seu lado, relaciona-se com objectos, dispositivos criados pela mão humana, inexistentes mas realizáveis ou possíveis, como é o caso do tapete mágico. Tzvetan Todorov distingue este tipo de instrumentos de outros objectos de origem mágica, como a lâmpada de Aladino; aponta ainda, por último, d) um «maravilhoso científico» que se pode equiparar à expressão mais corrente: «ficção científica». Nesta última categoria, acontece um tratamento peculiar do fantástico:

(...) o sobrenatural é explicado de uma maneira racional mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece. Na época da narrativa fantástica, são as histórias onde intervém o magnetismo que se manifestam no maravilhoso científico. O magnetismo explica cientificamente acontecimentos sobrenaturais, só que o próprio magnetismo depende do sobrenatural.⁵⁸

Outra questão crucial é que o género da literatura fantástica, definido por Tzvetan 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»⁵⁹.

O diabo é fantástico na mesma proporção em que o sobrenatural religioso na sua vertente positiva se revela nocivo a esse género literário. O efeito de desordem do mundo que se pretende transmitir seria anulado se os autores do género recorressem a figuras benévolas do panteão religioso. Filipe Furtado declara ainda 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»⁶⁰. O autor vai ainda mais longe ao proclamar que «o uso exclusivo ou predominante de elementos positivos (de índole religiosa ou não) na temática

⁵⁸ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁹ Louis Vax, *A Arte e a Literatura Fantásticas*, Arcádia, Viseu, 1972, p. 15.

⁶⁰ Filipe Furtado, *A construção do fantástico na narrativa*, Livros Horizonte, Lisboa, 1980, p. 25.

sobrenatural»⁶¹ acaba por negar o fantástico, remetendo-o, no mínimo, para o género maravilhoso. Este aspecto que pode comprometer seriamente o fantástico é na verdade o trunfo do realismo mágico na escrita de certos autores que, como é o caso de Lídia Jorge e de João de Melo, recorrem a um maravilhoso que não é nem demoníaco nem terrificante, antes remete para um maravilhoso cristão, ou pela presença de figuras religiosas, pela analogia ou alusão indirecta com estas, como através de uma subversão de temas bíblicos.

Tzvetan Todorov, ao colocar a tónica da existência do fantástico no leitor e na interpretação da sua leitura do mundo a partir da obra que tem em mãos, preconizara já essa identificação do leitor com o protagonista, na actualização de uma leitura que se pretende evitar alegórica. Por outro lado, assiste ainda a essa identificação do leitor com o fantástico, a recusa do humor e do riso. Louis Vax considera esta problemática da seguinte forma:

À primeira vista, a ironia, o humor duma parte, o fantástico doutra, excluem-se como a água e o fogo. Quando se ri duma história de terror é porque o terror se dissipa. O riso é tão fatal aos monstros e aos farsantes como a manhã é fatal à noite e aos fantasmas ⁶².

Para corroborar esta ideia basta invocar o provérbio popular que recita algo como "Quem ri seus males espanta". Mas apesar desta afirmação, que implica uma renúncia necessária ao humor como forma de permitir vigorar o fantástico, o autor acaba por considerar relações mais complexas e inclusive uma certa proximidade entre o riso e o medo, como acontece por exemplo com o humor negro. No realismo mágico pode-se constatar como o humor é um dos atributos deste tipo de ficção, aliado à ironia.

3. O fantástico na actualidade

Na verdade, ainda que a *Introdução à Literatura Fantástica* de Tzvetan Todorov constitua um trabalho essencial para a compreensão desta categoria, é necessário proceder a

⁶¹ Filipe Furtado, *A construção do fantástico na narrativa*, p. 25.

⁶² Louis Vax, *A Arte e a Literatura Fantásticas*, Arcádia, Viseu, 1972, p. 20.

uma actualização de várias categorias da literatura fantástica que foram entretanto desenvolvidas. O estudo do fantástico enquanto género literário, deixado por Tzvetan Todorov, deixou vários problemas, sendo o principal bem ilustrado por Christine Brooke-Rose na seguinte passagem: «the pure fantastic is not so much an evanescent *genre* as an evanescent *element*»⁶³.

Tzvetan Todorov, ao considerar a literatura fantástica, toma em conta apenas um *corpus* limitado de obras góticas ou histórias de horror, onde o estranhamento, a dúvida ou, até mesmo, o terror se instalam, de forma privilegiada, ao longo da narrativa. Considera-se que o sobrenatural tenha de ser sempre negativo ou mesmo maléfico como forma de constituir uma ameaça aos parâmetros realistas e conhecidos que confortam o protagonista e, por arrastamento, o leitor. Daí que qualquer narrativa fantástica incida sempre numa descrição atenta de um real em que tudo é como deveria ser.

Alguns autores que entretanto avançaram com novos estudos acerca da literatura fantástica consideram mesmo que o trabalho de Tzvetan Todorov se encontra ultrapassado. É o caso de Christine Brooke-Rose que afirma o seguinte acerca do autor: «(...) his theory no longer holds, and is bound therefore to apply only to the nineteenth-century texts examined, a particular genre with a short life (for the social and historical reasons he gives).»⁶⁴.

Uma das grandes ameaças à sobrevivência do fantástico na literatura, se se atentar nos requisitos que Tzvetan Todorov considerou, é a do sangue-frio de um leitor cada vez menos impressionável. Ao longo dos tempos, de forma progressiva, mas mais acentuadamente no

⁶³ Christine Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative & Structure Especially of the Fantastic*, Cambridge University Press, 1986, London, p. 63.

⁶⁴ Christine Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative & Structure Especially of the Fantastic*, Cambridge University Press, 1986, London, p. 67.

século XX, acontece ao autor ter cada vez maior dificuldade em evocar algo fantástico de forma a impressionar o leitor:

os escritores a quem o desconhecido atrai encontram cada vez mais a dificuldade de imaginar situações em que a lógica fria e o saber do homem do século XX possam aceitar, sem uma noção de ridículo. Não se trata de fazer que o leitor acredite, mas sim de estabelecer com ele uma corrente de simpatia que altere por momentos o plano do real e faça vibrar emoções que a rotineira vida diária quase abafa. Daí, por exemplo, a procura de novas definições – que são afinal novos caminhos – do fantástico ⁶⁵.

Serafina Martins considera, de forma semelhante, esta questão do tratamento do fantástico no século XX enquanto um processo de criação mais difícil ou delicado:

Se o primeiro fantástico nasce da descrença romântica da razão, o fantástico do século XX poderá ter nascido da impassibilidade moderna perante o sobrenatural, menos terrífica, mas mais perturbante do que a inquietação dos textos tradicionais (...). O grande exemplo dessa impassibilidade é, na literatura europeia, o de Kafka, mas será nos textos do chamado «realismo mágico» que melhor se depreendem as convenções do fantástico moderno (...). ⁶⁶

Esta distinção entre o fantástico tradicional e o fantástico moderno assenta na hesitação do leitor face a um acontecimento insólito, meta-empírico, no decorrer de uma narrativa de moldura realista. De facto, na produção escrita contemporânea, o fantástico deixou de se caracterizar pelo medo e pela confusão sentida pela personagem (e, de preferência, pelo leitor) para dar azo a toda uma nova vertente que aposta em outros mundos possíveis, que podem ou não manter pontos de contacto com o mundo extra-literário, e podem mesmo tornar-se realidades à parte com as suas próprias regras e leis naturais.

Maria Alzira Seixo realiza um importante balanço da ficção literária produzida nos anos subsequentes ao 25 de Abril, salientando o papel decisivo da Revolução que contribuiu cultural e ideologicamente para:

⁶⁵ Maria Leonor Machado de Sousa, *O “horror” na literatura portuguesa*, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, Abril de 1979, p. 80.

⁶⁶ Serafina Martins, «Fantástico» in Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário de Literatura*, vol. II, Figueirinhas, Porto, 2003, pp. 332-333.

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 ⁶⁷.

Álvaro Manuel Machado ao tentar traçar uma linha comum na novelística contemporânea chega a uma conclusão similar, quando constata que se pode considerar significativa «a genérica influência estrangeira predominante numa certa ficção latino-americana contemporânea, a do chamado realismo fantástico ou realismo mágico, via García Márquez, Juan Rulfo (...)»⁶⁸. Miguel Real, no seu estudo da Geração de 90, considera a nova geração de romancistas que desconstróem as convenções do chamado «realismo substancialista», cujas narrativas se podiam facilmente identificar com a realidade exterior envolvente. Esse novo começo do romance «passa, antes de mais, pela destruição das estruturas categoriais que até então enquadravam e orientavam a estrutura romanesca»⁶⁹. Urbano Tavares Rodrigues considera o modo como a irrupção do fantástico na ficção portuguesa é sintomática da literatura do período pós-revolução: «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.»⁷⁰. Maria Alzira Seixo defende, todavia, não haver uma renovação do fantástico enquanto género, mas sim uma apropriação de «elementos, situações, comportamentos, modos discursivos próprios do registo fantástico»⁷¹. O

⁶⁷ Maria Alzira Seixo, «Dez Anos de Ficção em Portugal (1971-1984)» in *A palavra do Romance – ensaios de genologia e análise*, Livros Horizonte, Col. Horizonte Universitário, Lisboa, 1986, p. 48.

⁶⁸ Álvaro Manuel Machado, *A novelística portuguesa contemporânea*, 2ª ed., Lisboa, Biblioteca Breve, Vol. 14, 1984, p.18.

⁶⁹ Miguel Real, *Geração de 90 - Romance e sociedade no Portugal contemporâneo*, Campo das Letras, Porto, 2001, p.58.

⁷⁰ Urbano Tavares Rodrigues, «A Narrativa: seus caminhos e modelos em Portugal após a Revolução de Abril», in *Tradição e Ruptura – Ensaios*, Editorial Presença, Lisboa, 1994, p. 153.

⁷¹ Maria Alzira Seixo, «O Fantástico da História ou As Vacilações da Representação», in *Lugares da Ficção em José Saramago – O essencial e Outros Ensaios*, Instituto Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1999, p. 51.

fantástico constitui-se, portanto, como «um registo artístico que implica uma sensibilidade mais que uma mundividência»⁷², caracterizado pela convergência do realismo e do maravilhoso, que a autora designa como uma interferência de dois mundos ou 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.⁷³

Ao considerar que essas narrativas que incorrem no domínio do fantástico se distinguem por uma indecidibilidade, o que se traduz na convergência do natural e do sobrenatural, Maria Alzira Seixo remete para o realismo mágico, pois este é pautado, justamente, por essa confluência de códigos distintos, marcadamente distinta do fantástico todoroviano. A autora vincula ainda, à semelhança de Álvaro Manuel Machado, esta recuperação do fantástico à literatura sul-americana, enquanto estratégia narrativa 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»⁷⁴. Urbano Tavares Rodrigues considera igualmente esta renovação do fantástico como uma influência da literatura latino-americana, em que o prodígio nunca se aparta do realismo:

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 realidade⁷⁵.

⁷² Maria Alzira Seixo, «O Fantástico da História ou As Vacilações da Representação», in *Lugares da Ficção em José Saramago – O essencial e Outros Ensaios*, Instituto Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1999, p. 51.

⁷³ *Idem*, *op. cit.*, p. 52.

⁷⁴ *Idem*, *op. cit.*, p. 53.

⁷⁵ Urbano Tavares Rodrigues, «A Narrativa: seus caminhos e modelos em Portugal após a Revolução de Abril», in *Tradição e Ruptura – Ensaios*, Editorial Presença, Lisboa, 1994, p. 155.

Note-se como começam entretanto as hesitações entre chamar fantástico ou realismo mágico à nova novelística entretanto surgida. Mas atente-se, primeiramente, nas origens da cunhagem deste termo.

«*Não há nos meus romances uma linha que não seja baseada na realidade.*»
Gabriel García Márquez

III. O Realismo Mágico

1. A origem do conceito

O conceito de realismo mágico surgiu em 1925, tendo sido originalmente cunhado num outro campo do conhecimento, o das artes plásticas. A nova objectividade (*Neue Sachlichkeit*) é uma expressão criada em 1923, a propósito de uma exposição de pintura por G. F. Hartlaub, director do Museu de Arte em Mannheim⁷⁶, designando um estilo que constitui uma reacção do pós-guerra ao expressionismo alemão, que prestava uma enorme atenção à representação pormenorizada dos objectos. Entre os seus praticantes destacam-se Georg Grosz e Otto Dix, contudo era também de uma abrangência genérica para diversos trabalhos das obras plásticas que vinham desde o neo-classicismo. A exposição de pintura acabou por ser adiada durante dois anos. O conceito ressurgiu assim no ano de 1925 mas desta vez definido por Franz Roh, historiador e crítico de arte, que usa o termo acerca da pintura pós-expressionista, no seu livro *Nach-expressionismus, magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischer Malerei* (1925) – traduzido para espanhol dois anos depois sob o título de *Realismo mágico. Postexpressionismo*. Franz Roh cunhou o conceito para se referir aos artistas mais conservadores e menos expressivos da Nova Objectividade, cujo trabalho era marcado por: «still, sharply defined, smoothly painted images of figures and objects depicted in a somewhat surrealist manner. The themes and subjects were

⁷⁶ Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism*, Routledge, New York, 2004, p. 10.

often imaginary, somewhat outlandish and fantastic and with a certain dream-like quality.»⁷⁷.

Ao ler o texto de Franz Roh, compreende-se, de imediato, a sua linha de pensamento principal. O mágico não é de natureza inefável ou transcendente, mas uma condição ou um estado que reside no interior do próprio objecto, inerente à sua própria natureza: «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.»⁷⁸.

Enquanto o expressionismo, no final da primeira Guerra Mundial, focava o fantástico ou o extraordinário, em reacção ao impressionismo, o pós-expressionismo retoma um interesse pelas coisas ordinárias e mundanas do quotidiano. A principal aposta consiste em mostrar esses mesmos objectos a uma nova luz, desvelando o mistério que ocultam em si, o que só poderá ser revelado com um acto de percepção que vá além do simples reconhecimento. Franz Roh considera como, ao contrário da música e da arquitectura, a pintura tem como principal virtude a sua capacidade de representar os objectos do mundo real⁷⁹ e alega como na pintura da época se verifica a emergência de um novo mundo através de um olhar que é em si como uma primeira visão sobre o mundo: «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»⁸⁰.

Os pintores originalmente listados por Franz Roh como realistas mágicos são cerca de cinquenta, mas apenas cerca de vinte desses artistas foram posteriormente reconhecidos

⁷⁷ J. A. Cuddon, «magic realism», in *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4.^a ed., Penguin Books, 1999, London, p. 487.

⁷⁸ Franz Roh, «Magic Realism: Post-Expressionism», in *Magical Realism – Theory, History, Community*, Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), 3.^a ed., Duke University Press, 2000, p. 16.

⁷⁹ Franz Roh, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁰ Franz Roh, *op. cit.*, p. 17.

pelos críticos de história de arte. Muitos desses autores foram esquecidos e outros foram categorizados 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. A pintura de Giorgio de Chirico é apontada por Franz Roh como sendo fundamental para o desenvolvimento do realismo mágico.

As obras plásticas por si identificadas como realismo mágico são uma forma de arte do pós-expressionismo, que sintetiza também o impressionismo, unindo assim o subjectivismo com o objectivismo. Anos mais tarde, Franz Roh renuncia 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 artística⁸¹. Contudo, Seymour Menton faz notar que o realismo mágico não deve ser completamente identificado com o conceito de nova objectividade visto que não se trata de um sinónimo que lhe passa a estar subordinado mas sim «alternatively understood as a right-wing version of the left-wing movement of The New Objectivity.»⁸². Irene Guenther chega mesmo a frisar que certos pintores que tinham um estilo mais próximo do neo-classicismo, e portanto apoiados pelo regime de Hitler, foram categorizados como seguidores do realismo mágico enquanto que artistas como Otto Dix ou George Grosz, rejeitados pelos Nazis em prol do seu estilo mais próximo do expressionismo, foram classificados como sendo da nova objectividade⁸³.

O realismo mágico foi depois associado ao movimento italiano *stracittà* nos anos 20, pela mão de Massimo Bontempelli, num artigo publicado em 1927, numa publicação periódica organizada por si, referindo-se ao realismo magico como solução estratégica para

⁸¹ Cf. Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism*, Routledge, New York, 2004, p. 10.

⁸² Seymour Menton, *Magic realism rediscovered 1918-1981*, Associated University Press, Filadélfia, 1983, p. 23.

⁸³ Irene Guenther, «Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic», in *Magical Realism – Theory, History, Community*, Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), 3.^a ed., Duke University Press, 2000, p. 56.

superar o futurismo⁸⁴. Segundo Irene Guenther, a definição de realismo mágico por Bontempelli coincide com a de Franz Roh, ainda que haja várias diferenças entre ambas⁸⁵. Contudo, o principal contributo de Bontempelli foi a transposição do conceito realismo mágico das artes plásticas para a literatura e para as artes em geral, tendo-se estendido desde o teatro ao cinema.

Se se fizer um rastreio da história do realismo mágico e da sua inscrição no campo da literatura deve-se começar pelos anos subsequentes ao final da Segunda Guerra Mundial, havendo uma associação lógica entre o Holocausto e a ficção do realismo mágico, pois o real levado a um extremo insólito com o Genocídio parece fazer com que a arte e a literatura ganhem asas e impulso para se descolarem cada vez mais da realidade chã.

No final dos anos quarenta, o 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*⁸⁶. Depois, foi Arturo Uslar Pietri quem primeiro incorporou o termo na crítica do romance hispano-americano, em *Letras y Hombres de Venezuela*, em 1948, referindo-se ao conto venezuelano dos anos trinta e quarenta⁸⁷.

Um trabalho incontornável na história do conceito do realismo mágico é o de Alejo Carpentier. Este autor, participante no movimento surrealista quando em França, institui o seu próprio conceito, “lo real maravilloso americano”, no prólogo ao seu romance *El Reino de Este Mundo* (1949). Alejo Carpentier faz a seguinte observação:

muitos se esquecem (...) que o maravilhoso o começa a ser, de modo inequívoco, sempre que surge de uma inesperada alteração da realidade (o

⁸⁴ Irlemar Chiampi, *O Realismo Maravilhoso*, Editora Perspectiva, S. Paulo, 1980, p. 22.

⁸⁵ Irene Guenther, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁶ J. A. Cuddon, «magic realism», in *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, 4.^a ed., Penguin Books, 1999, London, p. 488.

⁸⁷ Irlemar Chiampi, *O Realismo Maravilhoso*, Editora Perspectiva, S. Paulo, 1980, p. 23.

milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação pouco habitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e das categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito, capaz de nos conduzir a um «estado limite». Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé⁸⁸.

O autor faz uma elegia do maravilhoso como atributo da paisagem do Haiti e, por extensão, de todo o continente americano, contrapondo o realismo mágico ao surrealismo europeu, considerando este último como artificioso. Este autor considera descabido recorrer aos recessos invisíveis da mente e da psique humana para fazer arte, quando a própria arte e a religião já se encontram vivas na paisagem do continente americano onde encontra uma fecunda panóplia de temas:

Daí que o maravilhoso invocado na descrença – como fizeram os surrealistas durante tantos anos – nunca tivesse passado de uma artimanha literária bastante aborrecida, ao prolongar-se, como certa literatura onírica ‘regrada’ e certos elogios da loucura, dos quais já começamos a estar fartos⁸⁹.

Alejo Carpentier tece assim uma apologia do continente sul-americano, nesse prólogo que pode ser considerado um verdadeiro manifesto do real-maravilhoso americano e se tornou mais conhecido do que a própria obra⁹⁰, bem como no conjunto da sua produção ficcional, fazendo um canto aos trinta séculos de história desse mundo que manteve o seu estado primitivo e virgem, rico em mitos e religiosidade, onde o real-maravilhoso se encontra a cada passo. O autor realça ainda os 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,

⁸⁸ Alejo Carpentier, «Prólogo», in *El Reino de este Mundo*. Optou-se pela tradução desta obra, publicada pela Saída de Emergência, com o título *O Reino deste Mundo*, 2010, p.13.

⁸⁹ *Idem, op. cit.*, p. 14.

⁹⁰ Cf. Irlemar Chiampi, *O Realismo Maravilhoso*, Editora Perspectiva, S. Paulo, 1980, p. 32.

como na política ⁹¹. O hibridismo, com sugestivas conotações com a mestiçagem que caracteriza fortemente a população do continente americano, é um aspecto formal que transparece no próprio conceito de realismo mágico, unindo dois códigos e modelos de visão do real bem distintos.

O realismo maravilhoso deve ser dissociado do realismo mágico por várias questões, ainda que tenha havido pontos de contacto entre eles e certos autores retomem alguns princípios, como a sua natureza ontológica, em que o maravilhoso é parte da paisagem, como na pintura a dita transcendência era intrínseca aos objectos: a) por questões geográficas, pois Alejo Carpentier cinge essa teoria ao continente sul-americano, em que a magia vive na própria paisagem e reside nas crenças e ritos das populações indígenas, tudo isto factores de deslumbramento do viajante europeu que se aventurar nesses territórios maioritariamente virgens; b) Alejo Carpentier aproxima o realismo maravilhoso dos princípios advogados pela Nova Objectividade na pintura dos anos vinte, mas implica a fé como condicionante para se poder atingir esse estado limite de exaltação, como se fosse necessário um transe que permitisse a decifração dos mistérios do mundo, não deixando, todavia, de ser curioso como essa fé possa estar implícita naquilo que seria uma leitura adequada a um texto do realismo mágico, implicando 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; c) uma questão premente que se coloca aqui é até que ponto a fé deve partir de um leitor ocidental, pois aquilo que para o sul-americano é natural, para o europeu não deixa de ser visto como estranho e apartado da sua visão fenomenológica, por outro lado, essa aura de mistério que palpitaria na paisagem do

⁹¹ Cf. Alejo Carpentier, «On the Marvelous Real in America», in *Magical Realism – Theory, History, Community*, Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), 3.^a ed., Duke University Press, 2000, p. 75.

continente americano não deixa de reforçar aquilo que se pretende refutar, isto é, ao procurar demarcar a sua literatura do modelo que vem do Velho Mundo, enquanto grande potencia hegemónica detentora do cânone e da tradição cultural, Alejo Carpentier contribui para o entendimento desse continente como algo esotérico, o que foi sendo alimentado por diversas casas editoriais, conduzindo ao *boom* da literatura latino-americana e fazendo, inclusive, com que certos autores que se procuravam afirmar vissem os seus manuscritos rejeitados por não seguirem o realismo mágico que entrou em voga e em vigor.

Angel Flores apresenta num congresso em 1954 o seu artigo «Magical Realism in Spanish American Fiction» em 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 mágico⁹² e define-a pela sua particularidade de amalgamar o real e a fantasia, como forma de escapar às limitações que a fotografia trouxe à arte: «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.»⁹³.

O artigo termina com uma aclamação da literatura sul-americana visto que esta ganha uma nova dimensão com novas e variadas vozes de talento, que propulsionam novos rumos e trajectórias à ficção hispano-americana.

Em 1956, Jacques Stephen Alexis segue a linha de Alejo Carpentier, voltando ao conceito do realismo maravilhoso como um fenómeno literário próprio da paisagem

⁹² Angel Flores, «Magical Realism in Spanish American Fiction», in *Magical Realism – Theory, History, Community*, Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), 3.^a ed., Duke University Press, 2000, p. 111.

⁹³ *Ibidem*.

haitiana, mas contribuindo inovadoramente para aproximar o conceito de um contexto pós-colonialista:

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 ⁹⁴.

O realismo mágico aproxima-se assim do realismo social, enquanto estratégia literária 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 (...) 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. ⁹⁵

Luis Leal, no seu artigo «El Realismo Mágico en la literatura hispanoamericana», publicado em 1967, levanta várias objecções ao trabalho de Angel Flores, o que se deve compreender pelo facto de entre os dois trabalhos críticos permearem doze anos que lançaram uma nova luz sobre o assunto. O autor recupera a ideia de Franz Roh acerca do realismo mágico como a percepção de um mistério que reside e palpita no interior da realidade. Luis Leal recupera ainda a noção de Alejo Carpentier do real-maravilhoso, ainda que, curiosamente, pareça ter esquecido o autor: «The existence of the marvelous real is

⁹⁴ Jacques Stephen Alexis, «Of the Marvellous Realism of the Haitians», in *The post-colonial studies reader*, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (ed.), Routledge, London, 2003, pp. 195-196.

⁹⁵ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin (ed.), «magic realism», in *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, Routledge, New York, p. 132.

what started magical realist literature, which some critics claim is the truly american literature.»⁹⁶.

2. Afinidades do Realismo Mágico

O realismo mágico entrou indiscutivelmente em voga na segunda metade do século XX, associado ao *boom* da literatura sul-americana, e tem originado imensa confusão, não só por ter sido originado na pintura, como por ter sido alvo de diversas releituras, interpretações, apropriações, designações e definições quase sempre díspares, entre diversas nações. A sua aplicação enquanto categoria abrangente de diversas obras literárias que foram surgindo um pouco por todo o mundo impulsionou que o estudo desta corrente ou movimento se tenha generalizado principalmente na literatura, pois foi aliado a uma intenção de vários escritores contemporâneos em diferentes línguas, literaturas, países e contextos político-sociais, com o intuito de revelar o real-empírico como sendo muito mais complexo e misterioso do que aparenta. Este conceito tem-se revelado um instrumento eficaz para a literatura comparada e para os estudos culturais, por assentar na história política, na mitologia e nas crenças de cada comunidade, estando presente na literatura de locais tão díspares como as Caraíbas, Canadá, África (Mia Couto, Ben Okri e Amos Tutuola), Índia (Salman Rushdie, Amitav Ghosh e Arundhati Roy), China (Amy Tan), Japão, Austrália e Nova Zelândia, Europa ou Estados Unidos da América.

O realismo mágico encontra-se intrinsecamente associado ao pós-modernismo e, por conseguinte, ao pós-colonialismo:

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

⁹⁶ Angel Flores, «Magical Realism in Spanish American Fiction», in *Magical Realism – Theory, History, Community*, Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), 3.^a ed., Duke University Press, 2000, p. 122.

originalmente estranho, para a busca deliberada de uma autenticidade através do processo da própria escrita ⁹⁷.

Se se considerarem questões de âmbito ontológico e antropológico do realismo mágico, coloca-se o problema de optar entre o conceito de realismo mágico ou o de realismo maravilhoso. Este último afigura-se mais adequado do que o de realismo mágico, visto que é imperativo não dissociar o significado da palavra magia do seu cunho antropológico. Nas sociedades ditas primitivas, a magia é encarada como forma de intervir sobre a natureza e a realidade, produzindo os efeitos desejados pelas comunidades, através de determinadas fórmulas e ritos culturais socialmente estabelecidos. Bronislaw Malinowski compara a magia à ciência no sentido em que ambas possuem:

um objectivo definido intimamente associado aos instintos, necessidades e actividades do homem. A arte da magia está vocacionada para a obtenção de finalidades práticas; como qualquer outra arte ou ofício, também é governada pela teoria e por um sistema de princípios que impõem a maneira como o acto tem de se executar por forma a ser eficaz. ⁹⁸

O conceito de maravilhoso já pertence ao foro especificamente literário e aponta para a dimensão extraordinária de acontecimentos que escapam ao curso natural da vida ou está conotado com uma intervenção sobrenatural que muda, de forma improvável, o curso da acção. Irlemar Chiampi optou pelo conceito de realismo maravilhoso, como forma de situar o problema teórico do realismo mágico no âmbito específico da investigação literária, pois enquanto a categoria do maravilhoso foi abordada na *Poética* aristotélica e consagrada pela crítica literária, o mágico é um termo emprestado por outro campo do conhecimento. Afigura-se incontornável abdicar da designação de realismo mágico, pois este termo ficou cristalizado nos estudos literários, apesar de padecer de um certo uso indiscriminado pela

⁹⁷ Maria Fernanda Afonso, *O Conto Moçambicano – Escritas Pós-Coloniais*, Caminho, Lisboa, 2004, p. 167.

⁹⁸ Bronislaw Malinowski, *Magia, Ciência e Religião*, Edições 70, 1988, p. 145.

crítica hispano-americana ou mesmo por outros críticos a nível internacional. O próprio *boom* da literatura hispano-americana conduziu a uma aplicação indiscriminada do conceito em diversas obras literárias publicadas durante esse período na América do Sul. Desse modo, Gabriel García Márquez e Isabel Allende, dois dos principais representantes do realismo mágico sul-americano na actualidade, viram as suas obras integradas no realismo maravilhoso, quando, afinal, não pertencem a esse domínio.

Por questões de marketing e para efeitos de venda, os editores têm usado e abusado dessa definição, tornando-a um cliché. Além disso, tornou-se difícil considerar a produção ficcional que incorra num registo similar sem que se aponte o facto de estas constituírem uma cópia de um modelo literário que supostamente seria apanágio exclusivo da América do Sul. 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.»⁹⁹. A autora chilena parece fazer suas as palavras de Alejo Carpentier acerca do realismo maravilhoso que vive exclusivamente na paisagem haitiana e sul-americana. Gabriel García Márquez terá sido pioneiro neste discurso de defesa do realismo mágico, justificando-o como uma realidade ontológica do Caribe, um espaço que já é por si próprio um compósito de mestiçagem e hibridismo, onde assume a importante herança africana:

No Caribe, ao qual pertenço, misturou-se a imaginação transbordante dos escravos negros africanos com a dos nativos pré-colombianos e depois com a fantasia dos andaluzes e o culto dos galegos pelo sobrenatural. Essa capacidade de olhar a realidade de certa maneira mágica é própria do Caribe.¹⁰⁰

⁹⁹ Isabel Allende *apud* Celia Correias Zapata, *Isabel Allende – Vidas e Espíritos*, 2.^a ed., Difel, Lisboa, 2001, p. 99.

¹⁰⁰ Plínio Apuleyo Mendoza, *O Aroma da Goiaba*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2005, p. 89.

Estes autores, bem como diversos outros, incluindo João de Melo, escusam-se ao rótulo desse estilo apelidado de realismo mágico e justificam a validade de uma valoração do real na sua produção escrita que é diferente mas legitimamente nacional, através do que vivenciaram na sua infância e das histórias que ouviam. Percebe-se, assim, que o realismo mágico não é apanágio das literaturas emergentes das antigas colónias, tendo sido, aliás, criticado por assentar numa visão tipicamente ocidental que assume a magia como elemento pertencente às culturas indígenas não-europeias, enquanto que uma perspectiva científica e racional da realidade seria mais próxima da verdade. Esta ideia, consequência de tratados como o do real-maravilhoso de Alejo Carpentier, revela uma continuação das teorias colonialistas segundo as quais só o império europeu era o verdadeiro detentor do conhecimento.

João de Melo considerou como o *boom* latino-americano provocou um redimensionamento e a deslocação do centro literário tradicional, antes situado num eixo geográfico que atravessava as principais capitais europeias, o que originou, nas últimas décadas, uma descoberta progressiva da literatura de outros países «que em regra não constavam dos roteiros de leitura nem dos ‘mercados’ internacionais.»¹⁰¹.

Quando o modelo europeu do real-empírico se revelou falível e desadequado para retratar a realidade de outros continentes, o realismo mágico, através da invocação e revalorização dos mitos e tradições desses povos, criou uma alteridade, enquanto estratégia temática e formal que permite resistir e subverter a cultura imposta pelos países do Velho Continente sobre as suas ex-colónias. Como Stephen Slemon aponta:

¹⁰¹ João de Melo, «Gabriel García Márquez e o Realismo Mágico Latino-Americano», in *Revista Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas Ibero-Americanas*, n.º 2, Instituto Camões, Lisboa, Julho-Setembro de 1998, p. 37.

magical realism (...) seems most visibly operative in cultures situated at the fringes of mainstream literary traditions. (...) magic realism as a literary practice seems to be closely linked with a perception of ‘living on the margins’.¹⁰²

Todavia, houve inclusivamente autores provindos de antigos Impérios que procuraram justamente transmitir ao leitor essa noção de alteridade, da diferença de viver à margem, no isolamento rural do Sul do país, em Lídia Jorge, ou no enclausuramento insular das ilhas açorianas, em João de Melo. Estes autores exploram meios rurais imaginários ou recriados, isolados e apartados, espaços concêntricos, ilhas de um mundo mágico e telúrico. O realismo mágico perpassa assim em nações literárias que não constituem ex-colónias emergentes de nenhum império colonialista, evocando espaços de acção que são meios rurais, comprovando como no seio do próprio Império existem periferias, territórios à margem da centralização política e cultural própria das metrópoles retratadas no realismo urbano. Sal guarde-se, no entanto, que ainda que a crítica tenda a classificar João de Melo como um escritor açoriano, definindo a temática que perpassa nas suas obras como marcadamente insular, João de Melo proclama que é, antes de mais e acima de tudo, 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).¹⁰³

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.

¹⁰² Stephen Slemon, «Magic Realism as Postcolonial Discourse», in *Magical Realism – Theory, History, Community*, Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), 3.^a ed., Duke University Press, 2000, p. 408.

¹⁰³ Paulo Cunha Porto, «Uma Entrevista com João de Melo», in *João de Melo*, Frankfurt, 1997, p. 71.

Se uma nova geração literária de autores portugueses recorre à efabulação e ao realismo mágico como forma de retratar o real, Lúcia Jorge explica que isso se deve a um novo papel do romance que «fica com uma missão que é de ir o mais longe possível, (...) que se desdobre nos confins do impossível.»¹⁰⁴. Como escreve Linda Hutcheon: «That the order here is of a fictive universe does not matter; the need and desire for such order is real, as is the need for freedom, for the liberation of the imagination from the bondage of empirical fact.»¹⁰⁵. Wendy Faris, por seu lado, refere-se ao realismo mágico como uma «liberating poetics»¹⁰⁶.

O realismo mágico surge não como uma fuga ao real, típica do fantasismo, mas como meio de desvelar a realidade. Nas palavras de João de Melo, «compete à ficção iluminar o real, e não o contrário»¹⁰⁷. Essa aposta em enveredar por outros mundos, pode ser relacionada com a dimensão do fantástico já apontada, que surge em torno de uma reflexão acerca da identidade pessoal, social e nacional, provocada pelo abalo cultural da Revolução de 1974. A atmosfera mágica das obras destes autores resulta assim do seu empenho em escrever acerca do que sobeja do real, de forma a mergulhar nele com lucidez e oferecer ao leitor a clarividência de compreender a realidade nas suas múltiplas cambiantes e atentar nas irrupções de múltiplas dimensões do real, revelando como o real-empírico é sempre relativo, passível de ser questionado, a par da própria relativização da História enquanto discurso oficial das classes detentoras do poder. José Mattoso alerta acerca da Nova

¹⁰⁴ Lúcia Jorge *apud* Fátima Viana, «Entrevista com Lúcia Jorge», in *Letras & Letras*, n.º 110, Porto, Junho de 1994, p. 10.

¹⁰⁵ Hutcheon, Linda, «Thematizing Narrative Artifice: Parody, Allegory, and the *Mise en Abyme*» in *Narcissistic Narrative – The Metafictional Paradox*, Methuen, New York, 1980, p. 77.

¹⁰⁶ Wendy Faris, «The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism», p. 103, disponível online em <http://www.janushead.org/5-2/faris.pdf>

¹⁰⁷ João de Melo, «Gabriel García Márquez e o Realismo Mágico Latino-Americano», in *Camões – Revista de Letras e Culturas Lusófonas Ibero-Americanas*, n.º 2, Instituto Camões, Lisboa, Julho-Setembro de 1998, p. 40.

História e do discurso historiográfico da actualidade, que pode ser relacionado com a literatura enquanto transformação alquímica dessa matéria de que são feitos os sonhos:

Antes de mais, as vias abertas pela chamada «Nova História», conjugadas com uma busca quase obsessiva da novidade, levaram a multiplicar para além do razoável os temas de pesquisa. Já não se pratica só a história da morte, da sexualidade ou da mulher. Estes campos de pesquisa deram lugar a toda a espécie de ramificações, com um fascínio muito especial pela homossexualidade e o lesbianismo, a violência ou a magia, os sonhos, as visões, os milagres, as diversas partes e actuações do corpo. Estuda-se com particular entusiasmo a expressão dos sentimentos, o rosto, o gesto, o pudor, a higiene, os órgãos sexuais.¹⁰⁸

Pode-se defender inclusivamente que a necessidade de efabulação nasce igualmente de uma certa saturação do realismo tradicional devido ao domínio dos meios audiovisuais, num mundo dominado pela imagem e pelos efeitos visuais 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 do criador artístico não está espartilhado por cânones ou convenções.

Fez-se notar como a dada altura começaram as hesitações entre chamar fantástico ou realismo mágico à novelística portuguesa pós-revolucionária. A confusão agrava-se quando se rotularam em algumas recensões literárias as primeiras obras dos autores abordados neste estudo como realismo etno-fantástico. O próprio autor, João de Melo, defendeu 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, tentando assim distanciar-se de influências sul-americanas e legitimando a sua originalidade ou autenticidade. Considera-se 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

¹⁰⁸ José Mattoso, *A Escrita da História in Obras Completas*, vol. 10, Círculo de Leitores, Lisboa, 2002, p. 91.

maravilhoso. Ainda que não se tenha encontrado uma definição desse conceito, conclui-se 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.

Outro problema que se pode associar ao uso indiscriminado do termo realismo mágico é a sua aplicação a obras muito anteriores assim como a obras actuais muito díspares, como é o caso do autor japonês Haruki Murakami ¹⁰⁹. É certo que nunca se pode fugir muito à tradição literária, mas não deixa de ser nocivo quando se aplica o termo a autores que passam ainda a ser indicados como precursores do realismo mágico actual, tendo explorado antes ou em simultâneo com os autores sul-americanos esse filão literário. Em diversos estudos críticos encontra-se a inclusão de obras e autores como Dostoiévski (*O Idiota*), Kafka (ainda que ele se aproxime mais do fantástico e do alegórico), William Faulkner,

¹⁰⁹ Susan Napier debruça-se sobre alguns livros do autor no seu artigo mas considera-se que Murakami não corresponde inteiramente aos critérios apresentados no presente estudo. Vide «The magic of identity: Magic Realism as modern japanese fiction» in «Magic Realism as Postcolonial Discourse», in *Magical Realism – Theory, History, Community*, Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), 3.ª ed., Duke University Press, 2000, pp. 471-473.

Virginia Woolf (*Orlando*), Oscar Wilde (*O Retrato de Dorian Gray*), Mikhail Bulgakov (*Margarita e o Mestre*) e Vladimir Nabokov (*Fogo Pálido*).

É importante considerar que o sucesso do realismo mágico se deve, em grande parte, à época de globalização e neoliberalismo em que se vive actualmente. Tim Parks, num tom muito crítico, escreveu num artigo recente sobre os perigos do realismo mágico:

Hoje, um escritor só é famoso se for editado no mundo inteiro - só é reconhecido se for lido em toda a parte. E o acolhimento que lhe é reservado no seu país é sempre mais favorável se for apreciado no estrangeiro. A internacionalização da literatura progride a uma velocidade espantosa.¹¹⁰

Pode-se considerar-se o exemplo de José Saramago que, agraciado com o Prémio Nobel de Literatura em 1998, conheceu um incontestável êxito internacional. As obras de Lídia Jorge também têm sido traduzidas e lidas além-fronteiras, tendo sido publicado um volume da revista *Portuguese Literary & Cultural Studies* exclusivamente dedicado à autora, em 1999, intitulado *Lídia Jorge - In other words/Por outras palavras*. Só dez anos depois é que se editou, em território nacional, uma compilação de ensaios críticos sobre a sua obra, intitulada *Para um leitor ignorado*, organizada pela professora Ana Paula Ferreira. Mas para um autor poder ser lido e apreciado noutros países também se revela importante o contributo de uma certa indeterminação temporal ou espacial, que permite uma melhor identificação do leitor com a obra lida. O realismo mágico permite, por um lado, uma aproximação com uma certa literatura de expressão nacional, ao ponto de ser confundido com a literatura regionalista, configurada, por exemplo, no recurso a certos falares e especificidades locais, mas, por outro lado, consegue ser suficientemente universal, através da referência a mitos e de uma certa sincronia em termos de emergência política de diversas nações literárias a partir de regimes totalitários. Tim Parks considera a literatura enquanto

¹¹⁰ Tim Parks, «A Literatura mundial e os seus paradoxos» Revista *Courier Internacional*, nº 186, 1 de Junho de 2011, pp. 72-74.

expressão do génio de um povo e apresenta como exemplo o caso do realismo mágico das novelas da América do Sul ¹¹¹, listando algumas características genéricas que enuncia com uma intenção crítica:

Figuras de estilo intelectuais e metáforas extravagantes em série, exibições de literariedade, elementos oníricos de sonhos e de fábulas, deslocação da narrativa para um futuro ameaçador ou um passado misterioso: todas essas estratégias permitem a um nacional, mais mágico do que realista, aceder à escala internacional. E, acima de tudo, para ser compreendido, tudo o que exige um conhecimento real da cultura do país é removido, ou, pelo menos, transferido do centro do livro.¹¹²

Outros autores partilham deste cinismo em relação ao realismo mágico, na medida em que em certos autores parece ter sido um receituário para atingir algum sucesso e redimensionar certas literaturas nacionais à margem das potências literárias. Maria Takolander considera que apesar da liberdade e originalidade advogadas pelo pós-colonialismo a literatura pode, ainda assim, incorrer em certos riscos de mercado editorial, na medida em que os autores das ex-colónias parecem tentar de alguma forma chegar ao público-leitor das antigas potências, mantendo assim um mesmo princípio de colonização, mas desta vez literária. A autora considera: «The Western world, which possesses the largest publishing houses and the largest book-buying audiences, effectively dictates the cultural expressions of marginal writers.» ¹¹³.

Anne Hegerfeldt, por exemplo, refere-se a esses textos que parecem "estranhamente derivativos" e que servem portanto um certo gosto do leitor pelo exótico ou pelo real-

¹¹¹ Tim Parks, «A Literatura mundial e os seus paradoxos» in *Courier Internacional* nº 186, 1 de Junho de 2011, p. 73.

¹¹² *Idem*, p. 74.

¹¹³ Maria Takolander, *Catching Butterflies – Bringing magical realism to ground*, Series XVIII, Comparative Literature, Vol. 116, European University Studies, Peter Lang, New York, p. 167.

maravilhoso de Alejo Carpentier, que se viu adulterado: «there are examples (...) where the devices seem flat and mechanical and merely tributes to a literary convention»¹¹⁴.

Neste sentido, Maria Takolander destaca a opinião de Penny Van Toorn que condena certos autores do realismo mágico ou mesmo do pós-colonialismo, que podem ser apontados por satisfazerem certos critérios artificiais como forma de alcançar um sucesso fácil e serem lidos pelo mundo fora: «the dominant culture issues minority writers with their license to speak (...) if minority writers satisfy certain criteria»¹¹⁵.

Brenda Cooper, por outro lado, ao estudar o realismo mágico na literatura pós-colonialista sul-africana faz o ponto da situação, alegando que a melhor ficção do género acaba por gozar justamente com as expectativas do leitor, fazendo do realismo mágico um jogo literário por excelência que pretende derrubar convenções e estereótipos, através da intertextualidade, do pastiche, da paródia e da ironia:

magical realism and its associated styles and devices is alternatively characterized as a transgressive mechanism that parodies Authority, the Establishment and the Law, and also as the opposite of all of these, as a domain of play, desire and fantasy for the Rich and Powerful.¹¹⁶

Em todo o caso, como Jean-Pierre Durix faz notar muito bem, é incontestável o impacto desta literatura das ex-colónias ou das periferias: «the writers from the 'margins of empire' are beginning to revolutionize literature in ways which are anything but peripheral.»¹¹⁷.

Por isso mesmo, Wendy Faris considera:

the empire writes back - by adopting, parodying, and thereby subverting the imperial gaze. The language of the colonizers is willfully assumed, and

¹¹⁴ Anne C. Hegerfeldt, *Lies that tell the truth: Magic Realism seen through Contemporary Fiction from Britain*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2005, p. 6.

¹¹⁵ Penny Van Toorn in «Discourse/patron discourse: How minority texts command the attention of majority audiences» *apud* Maria Takolander, *op. cit.*, p. 167.

¹¹⁶ Brenda Cooper, *Magical realism in West African fiction – seeing with a third eye*, Routledge, New York, 1998, p. 29.

¹¹⁷ Jean-Pierre Durix, *Mimesis, genres and post-colonial discourse: deconstructing magical realism*, MacMillan Press Ltd., London, 1998, p. 11.

transformed to construct another kind of discourse, but also occasionally used as a form of simultaneous anticolonial critique and self-parody (...).¹¹⁸

A autora apropria-se no seu discurso do título da compilação *The Empire Writes Back – Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin¹¹⁹, numa piscadela também ela irónica, citando ainda, a este respeito, uma passagem de Elleke Boehmer acerca da literatura pós-colonialista:

By mingling the bizarre and the plausible so that they become indistinguishable, postcolonial writers mimic the colonial explorer's reliance on fantasy and exaggeration to describe new worlds. They now demand the prerogative of 'redreaming' their own lands.¹²⁰

Não são, efectivamente, apenas os autores das ex-colónias que configuram esse imaginário de um mundo da sua infância e passado, apresentando-o como um mundo novo a descobrir. Atente-se nas palavras de João de Melo a propósito do seu romance *O Meu Mundo Não É Deste Reino*:

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.¹²¹

As histórias passadas oralmente de avós para netos marcam estes autores, o que aproxima inevitavelmente a retórica de efabulação do realismo mágico dos contos de fadas,

¹¹⁸ Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the remystification of narrative*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, p. 158.

¹¹⁹ cf. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin, *The Empire Writes Back – Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, New York, 1999.

¹²⁰ Elleke Boehmer *apud* Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the remystification of narrative*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, p. 157.

¹²¹ João de Melo *apud* Pedro Dias de Almeida, «Realismo Mágico Português», in *Revista Visão*, 24 de Julho de 2003, p. 120.

como tem sido também amplamente considerado. O realismo mágico que perpassa nas obras destes autores provém assim de uma transfiguração do real vivido na sua infância, período em que se criou esse seu imaginário pessoal que transparece na escrita. Imaginário esse que efabula e recria toda uma geografia da alma. A autora Lúcia Jorge dedica mesmo o seu romance de estreia à avó, referindo-se-lhe como a sua «primeira mestra».

Gabriel García Márquez, em entrevista, acerca da influência que a leitura de *A Metamorfose* de Kafka teve em si, desde as primeiras linhas, refere mesmo: «Porra - pensei- assim falava a minha avó.»¹²². O autor refere a avó enquanto uma influência extra-literária e sendo igualmente decisiva na sua obra: «era uma mulher imaginativa e supersticiosa, que me aterrorizava noite após noite com as suas histórias de além-túmulo.»¹²³. Gabriel García Márquez responsabiliza assim esta matriarca pelo seu realismo mágico ou mítico, visto que, atendendo às suas palavras, o autor colombiano defende não ter criado nada de verdadeiramente original, antes repescando no tesouro da mitologia local caribenha:

Para ela, os mitos, as lendas, as crenças das pessoas, faziam parte, e de forma muito natural da sua vida quotidiana. Pensando nela, apercebi-me de imediato que não estava a inventar nada, mas simplesmente a captar e a referir um mundo de presságios, de terapias, de premonições, de superstições (...).¹²⁴

Isabel 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*. A autora relembra recorrentemente a sua avó, mas é em *Paula*, que tem sido indicado como o seu romance mais autobiográfico, uma espécie de longa carta à filha que está no seu leito de morte, em que a escrita desta chilena transparece na sua nudez confessional, numa obra onde se dissecam a realidade e a imaginação:

¹²² Plínio Apuleyo Mendoza, *O Aroma da Goiaba*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2005, p. 86.

¹²³ *Idem, op.cit.*, p. 87.

¹²⁴ *Idem, op.cit.*, p. 99.

Fui criada a ouvir comentários acerca do talento da minha avó em redizer o futuro, ler na mente alheia, dialogar com os animais e fazer mexer objectos com o olhar. Contam que uma vez fez deslocar uma mesa de bilhar pelo salão, mas na verdade a única coisa que vi a mexer na sua presença foi um insignificante açucareiro, o qual, à hora do chá, costumava deslizar, errático, sobre a mesa.¹²⁵

Isabel Allende considera ainda, noutro seu livro de não-ficção, a forma como a avó a influenciou:

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 enfrente 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.¹²⁶

O realismo mágico surge também na ficção de José Saramago, ainda que neste autor seja mais adequado considerar um recurso ao maravilhoso com intenções de carácter alegórico, visando uma dissecagem da sociedade contemporânea, dos seus principais problemas e perda de valores, no âmbito de uma intervenção social ou moral. José Saramago aproxima-se do realismo mágico em obras como *Memorial do Convento* (1982) ou *A Jangada de Pedra* (1986), onde há uma aproximação ao realismo mágico sul-americano da contemporaneidade: «Nele encontramos a realidade física ou histórica ou social, aliada a um mundo mágico. A tonalidade mágica, na verdade, tudo envolve, matiza, transfigura, mas convive com o real, e de tal forma unido, que é impossível discernir e desembaraçar um e outra.»¹²⁷ É exclusivamente graças ao dom mágico de Blimunda (que ela reclama

¹²⁵ Isabel Allende, *Paula*, Difel, Lisboa, p. 12.

¹²⁶ Isabel Allende, *O Meu País Inventado*, Difel, Lisboa, 2003, p. 87.

¹²⁷ Beatriz Berrini, «Do maravilhoso ao fabuloso alegórico», in *Ler Saramago: O Romance*, Caminho, Lisboa, 1998, p. 127.

como algo de natural) que se conseguirá fazer com que a passarola levante voo, ainda que os fundamentos apresentados para justificar essa possibilidade sejam (pseudo) científicos. A construção da passarola (que será confundida com o Espírito Santo pelas pessoas que assistirão ao seu voo) simboliza o sonho e as realizações do inconsciente, em oposição ao convento de Mafra como símbolo do poder e da história oficial. Beatriz Berrini refere-se às intromissões do maravilhoso nos romances de Saramago, referindo-se-lhes como «enigmas gratuitos»¹²⁸.

A propósito da gratuitidade ou acessoriedade do maravilhoso nas narrativas portuguesas que se considera estarem próximas do realismo mágico, é importante notar como nas obras *Cem Anos de Solidão* ou *Os Filhos da Meia Noite*, que mais azo deram a diversas leituras críticas, o maravilhoso prolifera ao longo das narrativas mesmo sem qualquer justificação aparente. Não se pretende com isto dizer que as intromissões do maravilhoso têm de ser fundamentadas, e muito menos explicadas, mas nos autores portugueses, o maravilhoso condensa-se em torno de personagens centrais ou de acontecimentos fulcrais ao cerne da narrativa que estruturam a história contada.

3. Revisão da bibliografia sobre o tema

O fantástico tem uma tradição considerável na literatura portuguesa a que este estudo procurou não ser alheio (nem conseguiria). O número de publicações que versam sobre o tema contrasta notoriamente com o que se tem escrito em Portugal sobre o realismo mágico. São inegáveis os contributos de estudiosos como Filipe Furtado, *A construção do fantástico na narrativa* (1980), Selma Calasans Rodrigues, *O Fantástico* (1988), e ainda *O*

¹²⁸ Beatriz Berrini, «Do maravilhoso ao fabuloso alegórico», in *Ler Saramago: O Romance*, Caminho, Lisboa, 1998, p. 127.

Fantástico na Arte Contemporânea, que reúne um conjunto de comunicações de um colóquio realizado em 1987, com coordenação de Maria Alzira Seixo.

Além dos textos base do realismo mágico referidos nos capítulos anteriores, como «Nach Expressionismus (Magischer Realismus)» de Franz Roh (1925), «Sobre lo real maravilloso en América» (1949), de Alejo Carpentier, *Magical Realism in Spanish American Fiction* (1955), de Ángel Flores e *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana* (1967), por Luis Leal, textos difíceis de encontrar se não fosse por terem surgido integrados no livro *Magical Realism: Theory, History, Community* (1995), existe uma profusão labiríntica de ensaios e obras sobre o tema do realismo mágico.

A crítica literária e cultural portuguesa continua a usar o conceito em diversas recensões, mas sempre de forma ligeira e pouco aprofundada ou informada. À exceção do livro da autora brasileira Irlemar Chiampi, *O Realismo Maravilhoso – Forma e ideologia no romance hispano-americano*, (1980), pouco se escreveu em território especificamente português. Houve somente uma dissertação de mestrado entretanto publicada em Portugal, designada *A Recepção do Realismo Mágico na Literatura Portuguesa Contemporânea*, apresentada por Isabel Rute Araújo Branco à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, orientada pela Professora Doutora Maria Fernanda de Abreu. Pode-se ainda considerar uma aproximação ao tema realizada por Cristiana Sofia Monteiro dos Santos Pires, em *O modo fantástico e a Jangada de Pedra de José Saramago* (2006). Isabel Rute Araújo Branco na sua dissertação, considera também a existência de uma afinidade na obra *Levantado do Chão*, de José Saramago, com o modelo do realismo mágico sul-americano, seguindo na esteira de estudiosos como Maria Lúcia Lepecki, quando recensionou a obra. No entanto, se se proceder a uma leitura atenta de *Levantado do Chão* pode-se constatar como há muito pouco, afinal, que justifique essa aproximação

ao realismo mágico ou mesmo ao fantástico. Todos os elementos encontrados e comparados a *Cem Anos de Solidão*, em nada incluem esta obra especificamente no realismo mágico, mesmo que haja pontos em comum como a recorrência dos olhos azuis e o facto de retratar várias gerações de uma família. Mas não ocorre efectivamente uma fenomenologia puramente maravilhosa, ainda que se aluda, por exemplo, a lobisomens, ou aos anjos que assistem de varandim ao que se passa cá em baixo na terra. José Saramago brinca com a linguagem e com os possíveis da história, conduzindo o leitor a certas dissertações mas sem nunca entrar, nesta obra, no campo do mágico.

Outro texto-base do presente estudo foi a *Introdução à Literatura Fantástica*, de Tzvetan Todorov (1970), mas foi ainda mais importante a leitura crítica e mais enquadrada face à ficção literária contemporânea de Amaryll Beatrice Chanady, com o livro *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy* (1985). Esta autora baseia-se no estudo de Tzvetan Todorov mas realizando pertinentes relações com a literatura do realismo mágico em contraste com o fantástico. A autora considera o realismo mágico enquanto modo literário, da mesma forma como procede com o fantástico, pois enquanto género literário o realismo mágico encontra-se demasiado disseminado pela literatura mundial, não se atendo assim a um movimento literário, passível de ser delimitado histórica e geograficamente, traços característicos que dariam coesão ao entendimento desta ficção enquanto pertencente a um género.

Outras duas autoras fundamentais para a compreensão do que é a literatura fantástica são Christine Brooke-Rose, *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative & Structure Especially of the Fantastic* (1981) e Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981). Seymour Menton publicara já *Magic realism rediscovered 1918-1981*, no ano de 1983, onde que faz essencialmente um balanço do conceito no campo das artes

plásticas face à literatura. Graciela N. Ricci no seu estudo *Realismo mágico y conciencia mítica en América Latina* (1985) faz o único estudo existente até à data das bases míticas da ficção do realismo mágico. A autora avança ainda uma nova designação que apelidou de «realismo mágico maravilhoso» e que vai ser tão-somente um dos muitos termos entretanto apresentados, como o «realismomágico» de Frederick Luis Aldama, que opta por unir os dois vocábulos num único, no seu *Postethnic narrative criticism: magicorealism in Oscar “Zeta” Acosta, Ana Castillo, Julie Dash, Hanif Kureishi, and Salman Rushdie* (2003).

Jean Weisberger, no seu *Le Réalisme magique: Roman, peinture et cinéma* (1987), é um dos autores pioneiros em transladar este termo, que já vinha do campo das artes plástica, para o cinema, da mesma forma que depois será emprestado ao teatro. Outros autores a explorar o realismo mágico em filmes foram Fredric Jameson, no seu artigo *On Magic Realism in Film* (1986) onde se considera, por exemplo, o uso da cor com intenção alegórica. Um dos contributos de Fredric Jameson é a relevância que atribui às preocupações políticas do realismo mágico, no âmbito do pós-colonialismo, com uma certa agenda política que não só pretende denunciar alguns excessos cometidos pelos ex-impérios como também pelas instituições e regimes que se instalaram após a independência desses estados e nações, igualmente corruptos e nocivos. Salvaguarde-se ainda, a propósito do simbolismo da cor, que esta também tem sido utilizada na ficção literária, como explica a obra de Maria Isabel Gomes Marques, *As cores de Lídia Jorge em A Costa dos Murmúrios* (2004) que analisa a presença predominante das cores verde, vermelho e amarelo, portanto as cores da bandeira portuguesa, alusivos ao império português.

Em 1991, surge *Realismo magico, cosmos latinoamericano – teoria y practica* de Gloria Bautista Gutiérrez, um estudo que se afigura demasiado superficial, cometendo certos exageros como comparar *A Casa dos Espíritos*, de Isabel Allende, às grandes sagas de

romances clássicos como *Anna Karenina* ou *Os Irmãos Karamazov*. Nesse ano surge ainda *Trayectoria de la Novela Hispanoamericana Actual – Del «Realismo Mágico» a los Años Ochenta*, de Darío Villanueva e José María Viña Liste, um estudo mais geral que contempla o tema como uma fase da ficção contemporânea na América do Sul e, por arrastamento, em Espanha.

Magical Realism: Theory, History, Community (1995), das autoras Lois Parkinson Zamora e Wendy Faris, é um marco na história da teoria do conceito enquanto volume que reúne diversos autores em torno do tema de forma interdisciplinar e intercontinental, unindo Europa, Ásia, América do Norte e do Sul, Caraíbas, África e Austrália, tratando o realismo mágico como um fenómeno internacional que surgiu em lugares muito díspares, o que se deve, essencialmente, mais do que uma sincronia acidental, aos efeitos da globalização.

Alicia Llarena publica *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud (Espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas)* em 1997, que tem a particularidade de proceder à análise de quatro narrativas basilares da literatura latino-americana, distinguindo claramente as que integram o realismo mágico, como *Homens de Milho*, de Miguel Ángel Asturias, *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, e *Cem Anos de Solidão*, confrontando-as com a narrativa *O Reino deste Mundo*, de Alejo Carpentier, que pertence ao real-maravilhoso.

No ano de 1998 multiplicam-se os livros publicados sobre o tema: Brenda Cooper com *Magical Realism in West African Fiction: Seeing With a Third Eye*, focando-se em autores africanos, como Ben Okri, aproximando assim o realismo mágico do pós-colonialismo. Esta autora parte do hibridismo próprio desse oxímoro que é o realismo mágico e aponta como estas obras ficcionais promovem a criação de um terceiro espaço, que une e resolve

os pólos contraditórios do realismo e do maravilhoso, como que constituindo uma realidade paralela. Seguem-se outros autores como Seymour Menton com *Historia verdadera del realismo mágico*; Erik Camayd-Freixas no livro *Realismo mágico y primitivismo: Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez* leva a fundo a questão do real-maravilhoso de Alejo Carpentier e envereda por uma perspectiva mais antropológica, estudando o que ele chama o primitivismo de onde originam as crenças ou mitos que enriquecem as narrativas dos autores abordados. Uma abordagem destas resulta de forma complicada na medida em que livros como *Cem Anos de Solidão*, obras emblemáticas da ficção do realismo mágico, a maioria dos motivos sobrenaturais existentes são muito pouco nativos ou primitivistas, sendo impossível associar, por exemplo, os tapetes voadores a peculiaridades do continente americano. Ainda nesse ano, Jean-Pierre Durix's publicou o importante *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magical Realism*, que se foca igualmente na ficção do realismo mágico enquanto um contra-discurso das hegemonias. Jean-Pierre Durix num estudo bastante completo que passa em revista a ficção literária, a questão genológica e o conceito de realidade e mimesis, acaba por se cingir ao realismo mágico, estudando-o enquanto género literário mas sem fundamentar a razão desta sua escolha conceitual. Este autor opta ainda por um outro conceito, o de «New Literatures», que acha preferível ao de pós-colonialismo.

Elsa Linguanti, Francesco Casotti e Carmen Concilio, reúnem-se em torno de *Coterminous Worlds: magical realism and contemporary post-colonial literature in English* (1999), onde entre os vários artigos reunidos se contempla inclusivamente o autor moçambicano, Mia Couto, a par de outros autores internacionalmente conhecidos como Ben Okri ou Salman Rushdie.

Em 2004, são publicados vários livros, como o estudo de Wendy Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the remystification of narrative*, que representa um importante contributo que vai além dos artigos que já tinha realizado no seu volume anterior, em colaboração com Lois Zamora, atentando no realismo mágico como uma das mais importantes correntes da ficção literária e depois referindo-se-lhe como género literário, onde desenvolve a análise dos seus aspectos formais e temáticos. Pela primeira vez considera-se o nome de José Saramago, levando a ficção portuguesa para o panorama internacional, através do seu romance alegórico *A Jangada de Pedra*.

A obra *Magic(al) Realism* de Maggie Ann Bowers pode ser comparada a um livro de bolso sobre o conceito, dando uma perspectiva sucinta do tema, que confronta a questão do realismo mágico sul-americano com o de outras literaturas. A autora complexifica ainda a interpretação do conceito de realismo mágico criando uma distinção conceptual entre «magic realism» e «magical realism». «Magic realism» corresponde à ficção que se tem vindo a considerar neste trabalho como realismo mágico, correspondendo ao conceito introduzido por Franz Roh, em 1925, nas artes plásticas, que aponta para a representação do mistério como sendo inerente à própria realidade. Não deve, portanto, ser confundido com o conceito de «magical realism», criado por Angel Flores, que 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»¹²⁹, distinguindo-se do anterior na medida em que tem origem na ficção literária dos anos 40. A obra de Shannin Schroeder, *Rediscovering magical realism in the Americas*, também pertencente ao ano de 2004, faz uma transposição do conceito para a literatura norte-americana, em particular no romance *Beloved*, de Toni Morrison.

¹²⁹ Salman Rushdie *apud* Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism*, Routledge, New York, 2004, p. 3.

Em 2005, foi publicado *A Companion to Magical Realism*, em jeito de comemoração da década volvida sobre a publicação de *Magical Realism: Theory, History, Community* (1995), um volume organizado por Stephen Hart e Wen-Chin Ouyang que inova ao apresentar uma análise essencialmente crítica, de diversas obras e de diversos autores, onde se inclui mesmo um capítulo dedicado a José Saramago. O único autor português considerado na colectânea é abordado num estudo de David Henn, em que relaciona o uso do fantástico com a ficção historiográfica do Nobel português, indo mais além das considerações anteriores, inclusas no livro de Wendy Faris, em que incidia apenas numa obra. Ainda no mesmo ano, foi publicado o livro *After colonialism: african postmodernism and magical realism*, de Gerald Gaylard, que foca mais especificamente o pós-modernismo da literatura africana, tornando-se particularmente interessante quando foca a questão dos estudos de género, atentando nas representações do corpo feminino, com a questão do pós-colonialismo. Christopher Warnes em *Magical Realism and the Postcolonial Novel: between faith and irreverence* (2009) considera o realismo mágico como uma tensão entre dois pólos, o ontológico que se prende com a fé do leitor naquilo que vê espelhado pelo autor no que lê acerca do seu continente de origem e na irreverência técnica e temática de que o realismo mágico se reveste, num puro jogo lúdico onde confluem a intertextualidade, a metaficção, a paródia, a ironia, numa atitude de contestação sociopolítica e desconstrução literária. Eva Aldea publica, em 2011, o seu *Magical Realism and Deleuze: The Indiscernibility of Difference in Postcolonial Literature*, que entra numa perspectiva mais filosófica, mas faz importantes ressalvas como uma distinção entre as obras que efectivamente se enquadram no realismo mágico e se tornaram canonicamente representativas desse estilo ficcional, recusando, todavia, obras como *O Perfume*, que integra no filão mais comercial do género.

«Se pudéssemos desenhar o fluxo de vida que existe em torno duma pessoa, reconheceríamos em redor de cada ser humano outros corpos ilimitados. É precisamente esse o domínio que interessa (...). Esse campo feito do desejo de vida e de morte que não conseguimos controlar, lá onde nós mesmos, o social e o ontológico criam uma sopa viva de materiais humanos fantásticos. Esse é o campo da ficção, onde me movo.»

Lídia Jorge

IV. A alteridade da ficção nas obras *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge,

O Meu Mundo Não É Deste Reino, de João de Melo, e *Lillias Fraser*, de Hélia Correia

1. Características da Ficção do Realismo Mágico

Neste capítulo e no seguinte, procede-se a uma análise de quais os aspectos textuais, temáticos ou formais, desta categoria estético-literária que possibilitam o enquadramento ou não de um romance no parâmetro do termo realismo mágico, de forma a munir o leitor comum ou académico a distinguir e analisar criticamente obras do género, munindo-o contra uma designação generalizada com mero propósito de propaganda comercial, visto que o conceito tem sido uma etiqueta e uma chave fácil para o sucesso editorial em termos de vendas, em obras que não passam de revivescências do fantástico ou do maravilhoso. Wendy Faris foi uma autora pioneira em elencar as características do realismo mágico, analisando aspectos presentes em obras diversas. A autora considera o realismo mágico como uma importante componente do pós-modernismo, filiando-o portanto a este último e seguindo na linha de pensamento de Brian McHale que considera o pós-modernismo como um modo literário ontológico. Por vezes, torna-se pouco claro, segundo alguns estudiosos do tema, como é que o realismo mágico se distingue do pós-modernismo, visto que partilham diversas características afins. Matei Calinescu, por exemplo, referiu-se ao realismo mágico como «a major, perhaps the major, component of postmodernist

fiction»¹³⁰. A autora, por seu lado, destaca logo na introdução a importância do realismo mágico enquanto importante contributo até para a disciplina da Literatura Comparada, visto ser um «género» tão prolífico, atravessando e unindo, de uma forma geral, diversas literaturas de vários países por todo o globo, mas sempre de forma a não perder de vista as suas próprias especificidades culturais, referindo-se-lhe como «perhaps the most important contemporary trend in international fiction»¹³¹. Christopher Warnes, por seu lado, corta radicalmente com a questão ontológica do realismo mágico, conforme ao real-maravilhoso apresentado por Alejo Carpentier, e define esta ficção pela sua irreverência no discurso, colocando questões de fé ou crença de lado e focando-se na sua natureza de contestação e ludicidade textual¹³².

Pode-se considerar que o realismo mágico, servindo determinadas estratégias narrativas, certas inovações temáticas e formais, representa um forte contributo para a renovação da ficção literária produzida nos últimos tempos, a nível global. Esta ideia prende-se com o que Wendy Faris designa de «autogenerative nature of fictions»¹³³, apelidando esta ficção literária como «Scheherazade's children». Ainda que o realismo mágico só pode ser inteiramente compreendido como estando inserido num contexto mais abrangente enquanto corrente ou estética literária inscrita nos movimentos literários do pós-modernismo¹³⁴ e do

¹³⁰ Apreciação crítica na contra-capa do livro *Magical Realism – Theory, History, Community*, Zamora, Lois Parkinson, and Faris, Wendy B. (ed.), Duke University Press, Durham & London, 2000

¹³¹ Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the remystification of narrative*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, p. 1.

¹³² Christopher Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel: between faith and irreverence*, Palgrave Macmillan, London, 2009, p. 16.

¹³³ Wendy B. Faris, «Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction», in Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), *Magical Realism – Theory, History, Community*, 3.^a ed., Duke University Press, 2000, p. 164.

¹³⁴ Sobre este assunto existe uma extensa bibliografia de entre a qual se podem destacar as seguintes obras: Douwe Fokkema, *História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo*, Vega Editora, Lisboa, s.d.; Matei Calinescu, *As Cinco Faces da Modernidade. Modernismo. Vanguarda. Kitsch. Pós-Modernismo.*, Vega Editora, Lisboa, 1999; Fredric Jameson, *Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, Editora

pós-colonialismo, como se explana adiante mais detalhadamente. Wendy Faris contribuiu muito especialmente para a afirmação do realismo mágico enquanto fenómeno que compreende literaturas diversas, ao realizar uma leitura crítica transnacional de elementos patentes em diversas obras, afastando-nos assim da noção de que o realismo mágico seria um fenómeno circunscrito à literatura latino-americana. A autora recorre à personagem mítica de Xerazade que, em *As Mil e Uma Noites*, recorre ao artifício de contar histórias ao sultão, encantando-o pela ficção e adiando assim a data da sua execução. Este mito pode ser considerado 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. O realismo mágico rompe inegavelmente com os princípios advogados pelo realismo pois, apesar de manter uma impressão de real, há também um esbater das fronteiras e das suas principais coordenadas, como o espaço e o tempo, conduzindo o leitor a um ambiente de sonho semi-acordado.

Isabel Pires de Lima, mais recentemente, abordou o tema da importância do mito da figura de Xerazade, embora tenha sido pouco abordada na ficção pós-moderna escrita por portugueses:

Hoje assiste-se a um recentramento do autor e à valorização da intencionalidade na estruturação da obra literária e do poder da literatura de criar ficções e transformar a realidade enquanto duplo da ficção. Xerazade evidencia-se, pois, como uma narradora atraente para a criação ficcional e para o pensamento crítico contemporâneos na medida em que ela sobrevive e faz sobreviver através da narrativa. Evita a sua morte e das jovens que a seguiriam na cama do califa – por isso para ela narrar é viver – e, ao mesmo tempo, salva através da sua arte narrativa o próprio califa ao torná-lo alguém conciliado com a vida e até com o amor.¹³⁵

Ática, São Paulo, 2002; Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, New York, 2001; Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York, 1996.

¹³⁵ Isabel Pires de Lima, «Quando Xerazade fala português : presenças de Xerazade no romance lusófono», in *Colóquio Letras*, n.º 180, Maio 2012, pp. 63-74.

Isabel Pires de Lima subsume nesta passagem diversos aspectos focados no *corpus* do presente estudo, tanto acerca do feminismo como sobre a ficção pós-moderna enquanto jogo consciente em que se trabalha a ficção enquanto simulacro do real, conforme abordado no primeiro capítulo. O imaginário e a magia dos contos reunidos em *As Mil e Uma Noites* tornam-na, decisivamente, uma obra capital a considerar no âmbito do realismo mágico, com um estatuto semelhante ao de outros mitos e contos do folclore, influenciando diversos autores que recuperam, inclusive, a figura de Xerazade, como Isabel Allende em *Eva Luna*.

Wendy Faris apresenta sete características principais: a) a primeira e principal define-se pela ocorrência do mágico; b) o mágico-maravilhoso ocorre num ambiente descrito em tom realista, em que se desenha um mundo próximo do real empírico; c) a hesitação do leitor na aceitação ou não-aceitação dos factos visto que ocorre uma cisão daquilo que ele aceita como real, entrando o código do realismo em conflito com o do maravilhoso; d) os dois mundos usualmente apartados convergem de forma harmónica, resolvendo-se assim num oxímoro essa retórica de ambiguidade; restam as três características seguintes que são e) o tempo; f) o espaço; e g) a identidade. Estas últimas três categorias são, afinal, próprias de qualquer romance mas no realismo mágico são trabalhadas de forma distinta, desconstruindo os axiomas e as convenções literárias.

A autora elenca, seguidamente, outras nove características secundárias: Metaficção, Magia verbal, Ponto de vista Inocente ou Primitivo, Repetição, Metamorfose, Posições anti-regime, Mitologia e folclore local, Magia comunitária e Carnavalesco.

Na presente análise, optou-se por uma apropriação desses aspectos, que são essencialmente temáticos, mas que apresentados e trabalhados numa ordem alterada, ou então, nalguns casos, decidiu-se ainda simplesmente subsumir alguns aspectos, agrupando-os numa mesma categoria, na medida em que alguns deles se tocam e cruzam.

Neste primeiro capítulo analítico, introduzem-se as características gerais da ficção do realismo mágico, como a **Coexistência do realismo e do maravilhoso**, analisando depois o modo como o maravilhoso se entrelaça com a **Alegoria**. Em seguida, aborda-se a questão da **Reticência autoral**, passando para essas duas grandes categorias que configuram qualquer romance: o **Espaço** e o **Tempo**. Em seguida, no capítulo seguinte, onde se optou por incluir as **Personagens**, que Wendy Faris destaca como uma das características principais, alancam-se as restantes especificidades técnicas e formais do realismo mágico. A **Intertextualidade** é o segundo tópico a ser analisado aqui, onde se inclui a mMitologia, seguida da **Metaficção** e da Referencialidade Histórica, pois estes dois cruzam-se, além de que a metaficção também pode focar aspectos que incidem para lá do literário, como é o caso da Metaficção historiográfica, em que se revisita o passado e se desconstroem relatos oficiais. Esta característica referente à História permite a transição para o próximo tópico, acerca das **Posições Anti-regime**, que podem ser quer políticos quer patriarcais, o que conduz à noção do Feminino, isto é, da condição de se ser mulher, experienciando diferentemente o vivido. Dessa experiência de alteridade mediante o género sexual parte-se para o retratar da realidade numa periferia descentrada ou ex-cêntrica, interligada com focalizações feitas a partir de um **Ponto de vista Inocente, Primitivo ou Marginal**. A **Magia Comunitária** e o folclore local ficam incluídas numa mesma categoria, mas completamente diferenciadas dessa característica principal anterior, que é a do Maravilhoso, com o cuidado de as especificar e exemplificar, de modo a não se correr o risco de misturar magia, no seu sentido antropológico, com o conceito literário de maravilhoso. Seguem-se os aspectos, que configuram estratégias formais, da **Repetição** ou recorrência de certos elementos, que se relaciona com o próprio tempo que corre em círculos, e corresponde ainda à duplicidade e o da **Metamorfose**. Por último, mas

igualmente importantes, são os aspectos da **Magia verbal**, isto é, o trabalho feito sobre a linguagem, onde entra o dialogismo ou a oralidade, estratégias que visam a apresentação adequada de temáticas como a ex-centricidade e a alteridade, que levam, por conseguinte, ao **Carnavalesco** (que se interrelaciona inevitavelmente com a intertextualidade e a paródia).

A arrumação crítica traçada ao longo do presente trabalho resulta em *quinze características*. O facto de existirem aspectos diversos dos propostos por Wendy Faris, compreende-se pelo facto de se ter optado por subcategorizar algumas das temáticas, compartimentando-as, ou subsumir outras num único aspecto.

As obras em que o presente trabalho incide mais atentamente, justamente por serem as mais representativas da ficção mágico-realista, são *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, de João de Melo, e *Lillias Fraser*, de Hélia Correia.

No romance de estreia de Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, publicado em 1980, perpassa um forte sentido de auto-reflexividade e de autobiografia, tendo a autora chegado a referir que esta obra é o seu romance mais autobiográfico¹³⁶, escrito com base na memória da província em que nasceu, evocando «fragmentos cheios de referências biográficas, tecendo um pano de recordações presentes»¹³⁷. A narrativa de Lídia Jorge aproxima-se assim 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

¹³⁶ Nelson Saúte, «Lídia Jorge – Os sete pecados capitais eu vi na Beira», in *A Ponte do Afecto – Entrevistas*, Maputo, 1990, p. 59.

¹³⁷ Luís Almeida Martins, «Lídia Jorge, Notícia do Cais dos Prodígios», in *Jornal de Letras*, Lisboa, 15 de Fevereiro de 1988, p. 9.

para a redescoberta das fontes do mito, bem como para uma reavaliação do real ¹³⁸. 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»¹³⁹.

Álvaro Manuel Machado, ao recensionar a obra *O Dia dos Prodígios*, aquando da sua publicação, há mais de trinta anos, considerou esse romance como a obra inaugural do «género de ficção» do realismo mágico e aproxima-o do modelo de Gabriel García Márquez ¹⁴⁰. Apesar de a escrita de Lúcia Jorge ser aproximada do modelo sul-americano, a autora defende que houve apenas uma consonância de sensibilidades, tendo recorrido à efabulação como forma de retratar os problemas colectivos. A autora escuda-se assim das influências sul-americanas que lhe procuram atribuir com uma simples afirmação: «tenho absoluta certeza de que, se não tivesse lido García Márquez ou Vargas Llosa, escreveria da mesma maneira.» ¹⁴¹. Aliás, se se quiser apontar influências, a autora pode ser mais aproximada da obra de William Faulkner, como se pode ler na comunicação por si proferida, tendo ainda realizado o prefácio do livro *Sartoris*. Lúcia Jorge advoga ter consciência de William Faulkner como um «escritor maior» e de que o elege como um dos seus escritores preferidos ¹⁴².

¹³⁸ Jane Tutikian, «O prodígio dos tempos modernos», in *Nacionalismo e Regionalismo nas literaturas lusófonas*, Jane Tutikian, Fernando Cristóvão, Maria de Lourdes Ferraz e Alberto Carvalho (coord.), Cosmos, Lisboa, 1997, p. 490.

¹³⁹ Maria Alzira Seixo, «‘In-Citações’ *Marido e outros contos*, de Lúcia Jorge», in *Outros Erros – ensaios de literatura*, Asa, Porto, 2001, p. 367.

¹⁴⁰ Álvaro Manuel Machado, «*Deixem Falar as Pedras*» in *Colóquio Letras*, n.º 180, Maio 2012, pp. 238-240.

¹⁴¹ Lúcia Jorge *apud* Cremilda de Araújo Medina, «Lúcia Jorge», in *Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea*, Editorial Nórdica, Rio de Janeiro, 1983, p. 486.

¹⁴² Lúcia Jorge, «Um percurso de leitura» in *Asas sobre a América*, Filipa Melo (coord.), Almedina, Coimbra, 2011, p. 89.

João de Melo, outro grande escritor no panorama literário português, é autor da obra *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, publicada em 1983, que se destaca pela sua qualidade e originalidade, representando uma inovação para a época em que foi publicada, demarcando-se do espaço citadino. O autor incorrendo num imaginário que recria e retrata a vivência insular no meio da Achadinha, na ilha açoriana de S. Miguel.

Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes e William Faulkner têm sido apontados a João de Melo como influências literárias. Embora o autor tenha confessado nunca ter lido este autor norte-americano da região sul, é inegável o apreço que tem pela obra do colombiano Gabriel García Márquez, de quem se sente mais próximo, conforme referiu diversas vezes, tendo prefaciado inclusivamente o livro *O Amor nos Tempos de Cólera*. Não deixa de ser curioso como Gabriel García Márquez, por sua vez, declara ter bebido da escrita de William Faulkner. Ressalve-se a passagem de *Viver para Contá-la*, autobiografia de Gabriel García Márquez, em que o autor inicia a sua narrativa com a memória de quando vai visitar a sua terra natal, passados anos, enquanto «relia *Luz em Agosto*, de William Faulkner, que era então o mais fiel dos meus demónios tutelares»¹⁴³.

Hélia Correia nasceu em Lisboa, no ano de 1949, e licenciou-se em Filologia Românica, sendo depois professora de português. Deu aulas durante vários anos no ensino secundário até que optou por se dedicar inteiramente à escrita. Este percurso aparentemente semelhante a muitos outros origina, no entanto, um processo criativo singular, ligado ao fantástico nos seus primeiros romances, mas só incorre verdadeiramente num realismo mágico nas obras *Montedemo* (1983) e *Lillias Fraser* (2001), seguindo assim um percurso inverso ao dos outros dois autores em estudo, ao retornar ao realismo mágico numa obra mais recente.

Maria Nazaré Gomes dos Santos destaca na escrita desta autora:

¹⁴³ Gabriel García Márquez, *Viver para Contá-la*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2002, p. 13.

a dimensão religiosa (que ela vai buscar, muitas vezes, na própria realidade portuguesa, rica em credences e superstições), em que é notória a intertextualidade com o discurso bíblico; a dimensão supra-real ou a alusão a um certo fantástico (que não abdica do real), cuja funcionalidade principal será o questionamento de um quotidiano burguês, convencional.¹⁴⁴

Hélia Correia tem uma predilecção pelo romantismo e pela cultura celta e escocesa. Em entrevista, a autora declarou mesmo que tem sangue escocês¹⁴⁵. Não é por acaso que foi ela quem prefaciou a tradução da editora Relógio d'Água para a obra *O Monte dos Vendavais*, romance que fascina a autora, como deixou escapar por diversas vezes.

Romântica é também a sua concepção estética da arte literária, ou assim advoga, falando do seu ofício de escritora enquanto uma pessoa iluminada ou inspirada. Gosta de escrever com chuva e disse ter fotofobia (em entrevista ao programa Câmara Clara). Escreveu José Jorge Letria que a sua escrita é um «processo lento, descontínuo, por vezes um pouco doloroso (...) semelhante ao da escrita poética.»¹⁴⁶.

Para uma melhor compreensão deste conjunto de narrativas, proceder-se-á seguidamente a uma leitura crítica de diversas obras referenciadas da literatura estrangeira, apresentando passagens ou elementos exemplificativos, fundamentada nesse esquema genérico para se traçar um estudo da presença do realismo mágico nas obras mais representativas da literatura portuguesa, elencando uma listagem de características que se poderão dizer específicas do realismo mágico¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Maria Nazaré Gomes dos Santos, «Correia, Hélia», in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Álvaro Manuel Machado (org. e dir.), Editorial Presença, Lisboa, 1996, p. 141.

¹⁴⁵ Hélia Correia em entrevista ao *Público*, «Apaixonei-me mesmo pela Lillias», 21 Maio de 2003, pp. 10-11.

¹⁴⁶ José Jorge Letria, «Hélia Correia: o eterno retorno», in *Jornal de Letras*, n.º 462, de 14 a 20 de Maio de 1991.

¹⁴⁷ Cfr. Wendy B. Faris, «Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction», in Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), *Magical Realism – Theory, History, Community*, 3.ª ed., Duke University Press, 2000, pp. 163-190.

2. Coexistência do realismo e do maravilhoso

O realismo dá sempre o tom de base ou a música de fundo à ficção do realismo mágico. Ao contrário do realismo mágico na pintura o princípio base não é operar através de um estranhamento do quotidiano mas sim, muito mais comumente, através da normalização do extra-ordinário, o que pode ser conseguido através de um ponto de vista mais externo como alguém ingénuo ou toda uma comunidade de algum modo isolada no espaço a viver num mundo fora do tempo, em que a modernidade não parece ter tocado. Talvez por isso seja mais fácil pô-los a acreditar numa dimensão mítica e mágica da vida. No entanto, como se atentou antes, os escritores ao incorrerem no realismo mágico desviam-se nitidamente do realismo, desconfigurando inclusivamente as categoriais do espaço e do tempo que seriam os referentes mais precisos numa narrativa de um realismo clássico, e adoptando diversas técnicas e temáticas associadas ao pós-modernismo.

A ocorrência do maravilhoso, como algo prodigioso e sobrenatural que intervém no real, é a primeira característica que determina a ficção do realismo mágico, originando situações que não são empiricamente explicáveis. A magia revela-se assim como a principal característica que distingue a ficção do realismo mágico dentro do amplo leque da ficção do pós-modernismo. É de acentuar que o maravilhoso é aceite, conduzindo o leitor a um mundo próximo dos contos de fadas, onde a ordem do real é subvertida e o sobrenatural convive harmoniosamente com o natural. O mundo retratado é descrito como empiricamente real, ao contrário dos mundos ficcionais alternativos que distinguem a literatura de fantasia. Mas nesse mundo aparentemente normal irrompe, de forma súbita e inexplicável, o sobrenatural, afastando, decisivamente, o leitor dos parâmetros tradicionais do realismo.

A ficção do realismo mágico constitui-se como um conjunto de narrativas pautadas pelos *realia*, cujo modelo referencial do mundo é próximo do leitor, mas onde se instauram os *mirabilia* (o maravilhoso) numa solução de complementaridade, sem criar a tensão ou própria do fantástico ¹⁴⁸. O conceito de realismo mágico constitui assim um oxímoro, resultando da junção de dois termos que se contrapõem numa certa tensão, sem que nenhum chegue a dominar o outro, segundo alguns autores. Todavia pode-se alegar que o realismo prevalece, sendo ele o primeiro destes dois pólos a ser referido e a instaurar o ambiente que vigora ao longo das narrativas. Selma Calasans Rodrigues explicou como o sintagma do realismo mágico 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 ¹⁴⁹. Maria Alzira Seixo segue a mesma linha de pensamento, ao considerar o fantástico ficcionado enquanto inverosímil, abrindo deste modo as vias do modo feérico e do modo fantástico ¹⁵⁰.

Wendy Faris, à semelhança de Brenda Cooper quando falava num terceiro espaço criado através da junção de coordenadas ¹⁵¹, conclui igualmente que o real e o maravilhoso convergem e confluem num outro mundo:

magical realist narrative conjures a narrative space that we might call the "ineffable in-between". It is not the magical events themselves that are ineffable, because they are often described in detail, but the fact that they are present within an otherwise realistic narrative makes that narrative the space of the ineffable in-between, a space in which the realistic and the magical coexist. ¹⁵²

¹⁴⁸ Selma Calasans Rodrigues, *O Fantástico*, Editora Ática, S. Paulo, 1988, p. 59.

¹⁴⁹ Selma Calasans Rodrigues, *op. cit.*, p. 59.

¹⁵⁰ Maria Alzira Seixo, *Lugares da Ficção em José Saramago - O Essencial e outros ensaios*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1999, p. 84

¹⁵¹ cf. Brenda Cooper, *Magical realism in West African fiction – seeing with a third eye*, Routledge, New York, 1998.

¹⁵² Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the remystification of narrative*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, pp. 45-46.

Na intriga da primeira obra de Lúdia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, existem diversos elementos que atestam a ocorrência do sobrenatural: uma comunidade que acredita numa cobra que depois de morta ganhou asas e atravessou o céu voando; um rio que secou há cem anos sem razão aparente (embora aqui possa haver uma explicação causal bem lógica); crenças ou superstições locais, como na passagem «Só havia ali na curva do rio um moinho velho, onde, de noite, apareciam medos»¹⁵³; os poderes mágicos de Branca, personagem em torno da qual mais se concentra o mágico, 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 cigarras que não se calam à passagem de João Martins¹⁵⁴; o menino vedor que procura água no subsolo, «de olhos fechados, e de manitas estendidas a procurar, a procurar»¹⁵⁵, conforme lembra José Jorge Júnior; em Manuel Gertrudes também «o renascer do tempo se fez anunciar» pois depois de comer uma sobremesa de figos, ao acordar «arrotou a rábano»¹⁵⁶. As insolações lunares de Macário que o deixam a dormir durante 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.»¹⁵⁷. Outros acontecimentos insólitos espalham-se pela terra de Vilamaninhos sempre conotados com o anúncio de renovação, conforme chega a Primavera:

Na casa da taberneira Matilde, quando o azeite pingou no chão e a nódoa se fez verde e alastrou até à porta. Na casa de João Martins quando se perdeu um canivete e alguém disse que deveria estar debaixo da moita das maravilhas. Na casa de Branca Volante quando um filho imitou o cuco, e passados dois dias ainda o imitava. (...) Na casa de Jesuína Palha quando ela própria atirou uma pedra à chaminé da casa fechada da falecida Rosa Governa, e a pedra levou à

¹⁵³ Lúdia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 31.

¹⁵⁴ Lúdia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 45.

¹⁵⁵ Lúdia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 91.

¹⁵⁶ Lúdia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 148.

¹⁵⁷ Lúdia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 122.

frente de si o último redondel do bico. Puxou o braço, olhou a mão, o punho fechado.¹⁵⁸

Em contrapartida, além do falar algarvio que é retratado surgem outras indicações que pontuam e orientam a leitura da narrativa com base num mundo realista, possível, ainda que recriado. Um desses pormenores reais que se pode citar é a camioneta de uma rede de transportes rodoviários: «A princípio, a camioneta era verde e cinzenta, e todos os que sabiam ler diziam chamar-se eva.»¹⁵⁹. Retrata-se ainda o quotidiano destas gentes do campo, mediante as suas tarefas e os seus gestos.

Na obra *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, existem diversos referentes que apontam para um mundo extratextual empiricamente comprovável, que são depois contrabalançados pela ocorrência do maravilhoso. Além de topónimos reais, existem pequenos apontamentos de pormenores locais, bem como uma recriação, ainda que possivelmente de intenção humorística, de recriar o falar das ilhas. Elementos que surgem como referentes extratextuais são, por exemplo, o caso dos milhafres e das cagarras, aves tipicamente açorianas (sendo o milhafre a ave que deu o nome, numa associação errónea, ao arquipélago). Outras espécies animais e alguns alimentos típicos, que surgem em paralelo com o sentir próprio e com o modo de subsistência destes micalenses, vão sendo elencados ao longo da narrativa. A seguinte passagem é ilustrativa dessa procura de sustentação da verosimilhança ou de um certo efeito do real através da referência a especificidades insulares:

Os chicharros, salgados para o Inverno, chegavam ali nas carroças da Ribeira Quente, e esse nome rimava com excomunhão-e-pão-quente. Vinham nas sedosas manhãs de Outubro, mês do absinto e mês do mel, com tal berraria de pregões de *charro fresco*, *charro fresco*, que toda a freguesia acudia a essa voz, de prato na mão à procura de quem vendesse mais barato: uma maquia de milho

¹⁵⁸ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 145.

¹⁵⁹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 57.

amarelo por uma dúzia dos ditos peixes, azuis como as unhas no Inverno, meia maquia de feijão grado, uma quarta de favas, meio alqueire de milho por umas três centas de cabeças das mais miúdas para salgadeira, outras vezes umas sardinhas com tripas fora para não apodrecerem no boião, outras, ainda um lombo da albacora ou cavala sortida ou atum verde como o bolor.¹⁶⁰

Numa aura de estranhamento mais forte que a da narrativa de Lídia Jorge, ocorrem diversos casos insólitos que vão polvilhando a narrativa: «Jesus Mendonça, todos recordavam, era apenas um pobre velho a quem uma esquisita doença retirara por completo a vontade de dormir. Não um louco, mas um insone.»¹⁶¹. Existem ainda outras doenças complexas, como a de Jorge-Maria que se vê inibido de crescer pela tristeza:

(...) ele tem a tristeza encostada à carne, e a tristeza já lhe entrou nos ossos. Pois será que ela mina os seres assim por dentro, chupa-os até devorar a seiva dos ossos e dos nervos; será que a tristeza envelheceu um corpo antes mesmo de ele crescer e se tornar jovem para então poder multiplicar-se?¹⁶²

Ou o episódio do choro dos animais que comprova o desespero como uma forma de sofrimento comum a todos os seres animados, cuja exteriorização não é, afinal, um privilégio estrito aos humanos:

A seguir às vacas, choraram os cães, as ovelhas e as cabras - e assim passou a haver motivo para acreditar no fenómeno universal da adivinhação, porquanto o pranto dos animais não era senão um sinal do tempo, visto na sua grandeza futura.¹⁶³

Além dos milagres provocados com intervenção do padre Governo, multiplicam-se outros eventos prodigiosos na Ilha, bem como pragas bíblicas e acontecimentos como a chuva dos noventa e nove dias. Estes eventos são sempre encarados com alguma surpresa e assombro, mas nunca se coloca em dúvida a sua ocorrência, como acontece com a figueira

¹⁶⁰ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 42.

¹⁶¹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 54.

¹⁶² João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 217.

¹⁶³ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 71.

que se despe completamente da folhagem, quando se enterra o caixão com o corpo de Sara, mulher de João-Maria:

E abraçavam-se ainda, todos a chorar, ajoelhados em terra, quando, sem se esperar uma coisa assim, todas as folhas se desprenderam dos galhos da figueira e a despiram por completo com um ruído semelhante ao do vento no Inverno. Alarmados, os olhos do padre encheram-se de copiosas lágrimas brancas, pois ele concluía que estava ocorrendo o grande milagre da sua vida: é que, dizia, as folhas da figueira não eram mais do que asas de anjos invisíveis, mandados à Terra para resgatar a alma daquela santa.¹⁶⁴

Este milagre que, desta vez, não é criado pelo padre Governo mas sim testemunhado e comprovado por si, vai mitificar esta mulher que se converte em Sara, a Santa. A própria figueira acaba por fenecer numa semana apenas e quando se desenterra o ataúde verifica-se o desaparecimento do corpo, afirmando-se que teria ressuscitado. Outro acontecimento-chave, com laivos autobiográficos (os olhos de João de Melo são dessa cor de mar) é o de todas as crianças terem olhos azuis:

O professor Cadete não encontrou explicação para o facto de todas as crianças da Ilha terem nascido com olhos azuis, não obstante os pais possuírem o olhar inexpressivo e sem cor dos homens nascidos em todas as partes do mundo. Elas eram talvez filhas do mar em repouso, e traziam consigo a memória da água desde a sua criação. Mesmo as copiosas chuvas de noventa e nove dias sem cessar tinham de ser interpretadas como uma espécie de ciclo sem fim, entre o nascimento e a morte.¹⁶⁵

No caso de Hélia Correia, em especial no seu romance *Lillias Fraser*, laureado com o Prémio do PEN Clube Português, em 2001, e o Prémio D. Dinis, em 2002, o mágico concentra-se mais fortemente em torno da personagem principal homónima, Lillias Fraser, à semelhança da personagem Branca de *O Dia dos Prodígios*, mas existem ainda outras marcas do maravilhoso: a morte surge como uma figura personificada a lavrar os campos

¹⁶⁴ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 160.

¹⁶⁵ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 72.

de soldados ¹⁶⁶; quando a natureza auxilia com a luz e estrondo de uma trovoada durante a batalha¹⁶⁷; a palavra «solteirona» escrita na neve como uma informação da própria alma que se materializa ¹⁶⁸; a crença de que nas horas da madrugada as fadas se intrometem nas conversas provocando ilusões ¹⁶⁹; o grito dos Távoras ouvido pelos séculos; o ranger dos ossos de Maria Aires, a morta enterrada na cozinha; as ratazanas do Convento de Maфра que parecem monstros pensantes. A recorrente alusão a bruxas e fadas é outro aspecto que não se afigurará estranha ou fantástica se for considerada como uma marca da moldura do pensamento da época, em que, na cultura céltica, se acredita nesse povo pequeno e, em terras de Portugal, a Inquisição perseguia e queimava bruxas, entendendo-se depois um cataclismo como o terramoto enquanto obra divina. Os duendes são outra criatura nomeada: «O fogo começou a crepitar e ela espreitou, julgando conhecer naquele estalido os passos de um duende.» ¹⁷⁰.

3. O maravilhoso como Alegoria

É incontornável considerar a alegoria pois na literatura portuguesa as incursões da ficção no fantástico e no maravilhoso têm, muitas vezes, uma componente alegórica e, inclusivamente, metaficcional. Uma terceira condição apontada por Tzvetan Todorov para a sustentação do fantástico enquanto género literário é a necessidade da leitura dos elementos fantásticos patentes na narrativa não ser nem poética nem alegórica. Refere o autor que:

Existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor jamais se interrogue sobre a sua natureza, sabendo bem que não os deve tomar à letra. Se os animais falam, nenhuma dúvida nos assalta: sabemos que as palavras do texto se devem tomar noutro sentido, que se chama alegórico. Situação inversa pode ser observada na poesia. O texto poético poderia muitas vezes ser julgado

¹⁶⁶ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 24.

¹⁶⁷ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 35.

¹⁶⁸ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 67.

¹⁶⁹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 69.

¹⁷⁰ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 25.

fantástico se pedíssemos à poesia para ser representativa. Mas a questão não se põe: se se diz, por exemplo, que o «eu poético» se evola nos ares, não é senão uma sequência verbal, que como tal devemos tomar, sem tentar ir além das palavras.¹⁷¹

Paradoxalmente, na ficção do realismo mágico as metáforas tornam-se reais, numa perfeita antítese da tese de Tzvetan Todorov, que defendia que o fantástico para ser aceite enquanto tal não podia permitir uma interpretação metafórica do que era narrado, sendo possível apenas desde que não fosse passível de uma leitura poética nem alegórica¹⁷².

A literatura enquanto instituição afirma-se assim através do realismo mágico, na medida em que a realidade representada não aponta para o mundo exterior mas sim para o seu próprio mundo enquanto jogo que se constrói a partir da linguagem e da própria ficção. Anne Hegerfeldt considera enquanto especificidade da ficção mágico-realista a forma como o leitor é alertado, no decorrer da própria narrativa, para a necessidade de fazer uma leitura interpretativamente alegórica da narrativa que lhe é apresentada, como se pode constatar na obra de Lídia Jorge, quando o aparecimento da cobra voadora é referido como um signo prodigioso, sendo que a palavra signo remete para essa visão quase teocêntrica da realidade, isto é, um mundo que se escreve com um sentido a apreender. Conclui Anne Hegerfeldt que o leitor, tal como o texto, fica suspenso, sendo-lhe pedido textualmente, de modo bem explícito, que pense no que lê: «the text is suspended halfway between the literal and the figurative, paradoxically encouraging a metaphorical and a literal reading at once.»

173

¹⁷¹ Tzvetan Todorov, *Introdução à Literatura Fantástica*, 2.^a ed., Editora Perspectiva, S. Paulo, 1994, p. 32.

¹⁷² Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 32.

¹⁷³ Anne C. Hegerfeldt, *Lies that tell the truth: Magic Realism seen through Contemporary Fiction from Britain*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2005, p. 236.

Manuel Frias Martins refere que a figura de estilo da alegoria é uma constante da produção literária ocidental ¹⁷⁴, enquanto discurso que procura conduzir a outro. 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 torna-se assim um subtexto que assiste a toda a obra literária. A leitura de 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, 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.

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, narrativas orais essenciais também ao realismo mágico, fornecem uma 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 revela-se fundamental, de forma a desvendar os significados ocultos que podem ser de natureza variada, desde moral a física ou histórica.

Essa ambiguidade a nível do enunciado remete para o domínio do fantástico. Obras como *O Dia dos Prodígios* e *A Jangada de Pedra* servem de exemplo a essa ambiguidade

¹⁷⁴ Manuel Frias Martins, «Uma Fundamentação Teórica do Conceito de ‘Alegoria Literária’», in *Em Teoria (A Literatura)*, Ambar, Porto, 2003, p. 163.

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 tomadas 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»¹⁷⁵. 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.¹⁷⁶

A alegoria pode ainda 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.»¹⁷⁷. No caso especificamente português, pode-se notar que o uso da alegoria e da metáfora na produção literária persiste desde o período em que se escreveu sob a censura do regime salazarista. O fantástico era assim outra das roupagens utilizadas que permitiam aos escritores abordar ou contestar assuntos proibidos, como foi anteriormente exemplificado.

Caprettini alerta, a propósito das incursões no fantástico, 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

¹⁷⁵ Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism*, Routledge, New York, 2004, p. 27.

¹⁷⁶ Angus Fletcher, «Introduction» in *Allegory – The Theory of a Symbolic Mode*, 3.ª ed., Cornell University Press, 1990, p. 7.

¹⁷⁷ Henri Morier, «allégorie», in *Dictionnaire de Poétique et Rhétorique*, PUF, Paris, 1989, p. 71.

quem lê): o alegórico, não sendo completamente explícito, concede ao fantástico (o termo é aqui usado segundo a aceção que tem em Todorov) uma existência autónoma.¹⁷⁸

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.¹⁷⁹

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 real-empírico em que o ser humano vive. 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»¹⁸⁰. De facto, as directrizes apontadas por Tzvetan Todorov, as regras do jogo literário por ele deixadas, implicam essa leitura, mas essas indicações podem ser revistas de forma a considerar toda a nova estética literária do realismo mágico.

No romance *O Dia dos Prodígios*, 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. Como se salienta logo na epígrafe do

¹⁷⁸ G.P. Caprettini, «Alegoria», in *Enciclopédia Einaudi*, vol. 31 – Signo, Ruggiero Romano (dir.), Instituto Nacional Casa da Moeda, 1994, p. 274.

¹⁷⁹ Urbano Tavares Rodrigues, «A Narrativa: seus caminhos e modelos em Portugal após a Revolução de Abril», in *Tradição e Ruptura – Ensaios*, Editorial Presença, Lisboa, 1994, p. 156.

¹⁸⁰ Beatriz Berrini, «Do maravilhoso ao fabuloso alegórico», in *Ler Saramago: O Romance*, Caminho, Lisboa, 1998, p. 127.

romance, esta narrativa serve como uma lição ou parábola e que dura o «breve tempo de uma demonstração»¹⁸¹. Não se apresenta, em momento algum, 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 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. Autores como Lídia Jorge ou José Saramago encontram na alegoria, em estreita relação com o maravilhoso, uma estratégia retórica que coloca em causa o cânone, questionando o real e procurando intervir sobre ele: «Nessa amálgama de realidade e magia, (...) é preciso considerar, (...) que nos seus romances esse maravilhoso está ao serviço duma visão e expressão do social.»¹⁸². 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.

João de Melo, na sua obra *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, publicada poucos anos depois de um forte terramoto na ilha Terceira, procura apresentar a freguesia de Nossa Senhora do Rozário da Achadinha como uma alegoria possível de Portugal, inscrevendo

¹⁸¹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 9.

¹⁸² Beatriz Berrini, «Do maravilhoso ao fabuloso alegórico» in *Ler Saramago: O Romance*, Caminho, Lisboa, 1998, p. 127.

esta narrativa no contexto literário do pós-25 de Abril onde perpassam as preocupações de «uma procura quase mítica da nossa identidade cultural»¹⁸³. A freguesia da Achadinha transfigura-se numa 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»¹⁸⁴, sendo que Nossa Senhora do Rozário era a sua santa padroeira. Mais geralmente surgem ainda na narrativa epítetos como a Ilha e a Cidade, que surgem designados simplesmente assim e maiúsculos, o que acentua a dimensão alegorizante e universalizante do espaço da narrativa, ainda que se pareça privilegiar um certo canto encomiástico à sua terra natal.

Ressalve-se, por fim, que na obra em estudo de Hélia Correia não se procede a uma alegorização que procure redimensionar o real como forma de o escalpelizar, ainda que haja uma neutralidade muito grande na descrição (ou ausência de descrição) dos espaços por onde as personagens se movem. Por outro lado, as ruínas, enquanto restos de destruição, escolhos remanescentes da derruição pós-apocalíptica do terramoto de 1755, configuram uma alegoria da própria História que é preciso reconstituir através deste romance que parece ter mais de mágico do que de histórico. Escreve Paulo Alexandre Pereira que as «ruínas reificam o eterno devir da História»¹⁸⁵.

4. Reticência autoral

É importante perceber como Amaryll Chanady, ao distinguir entre fantástico e realismo mágico, observou que o conceito de ambiguidade e hesitação, intrínsecos e necessários ao fantástico, são substituídos no realismo mágico pela antinomia, na presença simultânea de

¹⁸³ João de Melo *apud* Vamberto Freitas, *O imaginário dos escritores açorianos*, Salamandra, Lisboa, 1992, p. 97.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ Paulo Alexandre Pereira, «Contar contra a ruína - Lillias Fraser, de Hélia Correia» in *Escrever a ruína*, António Manuel Ferreira (coord.), p. 61.

dois códigos contraditórios, em que nenhum se sobrepõe. Para que este efeito seja conseguido a autora advoga a presença de uma «reticência autoral» e toma como exemplo base o episódio da ascensão de Remedios em *Cem Anos de Solidão* até subir aos céus e desaparecer (quando na literatura fantástica, ressalve-se, era o sobrenatural que descia ou chegava de outras dimensões). Amaryll Chanady destaca como o narrador não fornece nenhuma explicação para esse evento claramente fora do normal cotidiano e impossível segundo as leis da física. Essa falta de comentário, observação ou justificação cientificamente plausível (o que nos faria incorrer na ficção científica) distingue o realismo mágico que toma o maravilhoso como algo corriqueiro e natural. Essa ausência de informação e explicação por parte do narrador providencia uma: «absence of an hierarchy between two codes of reality presented, and therefore effects a resolution of the contradiction between them.»¹⁸⁶.

Se se considerar que a reticência autoral pretende estender-se à receptividade do narratário, de forma a aceitar como válido, verosímil ou até mesmo crível aquilo que lê, pode perceber-se que o narrador surja quase sempre na terceira pessoa e seja extradiegético, enquanto no fantástico era homo ou auto-diegético. O autor procura construir assim uma voz narrativa que seja exterior ao que lê, não como forma de ser onisciente mas sim para ser imparcial e conduzir o leitor a acreditar ou a identificar-se sem estranhar aquilo que lê, podendo dar a ilusão de desaparecer e dar espaço ao discurso entrecruzado das personagens, em *O Dia dos Prodígios*, ou estar plenamente assumido em certos deícticos como *eu, aqui e agora*, no caso de *Lillias Fraser*.

¹⁸⁶ Amaryll Beatrice Chanady, *Magical realism and the fantastic: resolved versus unresolved antinomy*, Garland Publishing, London e New York, 1985, p. 151.

Amaryll Chanady, embora critique ferozmente o trabalho de Tzvetan Todorov, também tem sido acusada de cometer alguns deslizes. A autora implica no seu enquadramento teórico que o narrador não exprime uma opinião, numa retórica de banalização do sobrenatural, a que inclusivamente qualquer ironia deve ser alheia sob o risco de perigar a validade da perspectiva fornecida. Mas, em seguida, identifica o autor com alguém letrado, culto e informado, como se o facto de este ser crente fosse algo absolutamente distinto. Por outras palavras, pode-se alegar que o autor terá, certamente, formação académica, sendo o seu estatuto equiparado por Amaryll Chanady ao de um autor oriundo dos antigos impérios colonizadores, visto que o autor é descrito como sendo ou devendo ser: «an educated and literary man who lives in an age which clearly distinguishes between reality and fantasy»¹⁸⁷. Além disso, o leitor também se torna determinante na construção ou manutenção do género, exactamente como Tzvetan Todorov fez depender o fantástico do sangue-frio do leitor. Chanady adianta que é crucial que o texto previna o leitor de sequer considerar ou procurar uma «rational solution»¹⁸⁸, mas por outro lado defende que um leitor só poderá perceber a história se não for muito diferente do leitor implícito que a própria obra comporta: «the real reader's response varies according to his cultural background (...). The real reader cannot be radically different from the construct of the implied reader if he is to understand the text.»¹⁸⁹.

Amaryll Chanady constrói a sua tese em torno da distinção da ficção do realismo mágico enquanto conjunto de narrativas onde o sobrenatural deixa de ser uma problemática, ao contrário do que acontecia na literatura fantástica em que os eventos sobrenaturais

¹⁸⁷ Shannin Schroeder, *Rediscovering magical realism in the Americas*, Connecticut, 2004, p. 34.

¹⁸⁸ Amaryll Beatrice Chanady, *Magical realism and the fantastic: resolved versus unresolved antinomy*, Garland Publishing, London e New York, 1985, p. 106.

¹⁸⁹ Shannin Schroeder, *Rediscovering magical realism in the Americas*, Connecticut, 2004, p. 13.

retratados intentam criar brechas na realidade convencional e onde não se pretende que o leitor fique desconcertado ou procure uma explicação racional para o que a narrativa descreve. Amaryll Chanady acentua assim o contraste entre a literatura fantástica e o realismo mágico com base neste não-desconcerto do leitor face ao sobrenatural. No entanto, por melhor que se construa essa estratégia de real a que Brian McHale chamou de «rhetoric of contrastive banality»¹⁹⁰, partilha-se da opinião de Wendy Faris e outros autores, como Anne Hegerfeldt, quando defende que o leitor apesar de não sentir o medo ou o choque que sentiria face ao fantástico, não deixa de haver um momento de hesitação, ao jeito todoroviano, quando se vê confrontado com a ocorrência de um evento sobrenatural, por muito que se insista na adopção do chamado tom de "matter of fact" para narrar esse mesmo acontecimento¹⁹¹. Apesar de se tentar naturalizar o impossível, o fantástico retratado torna-se próximo do real-maravilhoso de Alejo Carpentier, pois vive e está pacificamente integrado na realidade, parecendo sempre fazer parte da paisagem ou viver nas próprias personagens, o que o humaniza e o torna mais chão e real. O maravilhoso pode até ser algo exterior que irrompe e se torna fonte de estranhamento mas é seguidamente assimilado ou entranhado. Não desce de outras esferas nem vem de outro mundo, pois torna-se parte integrante do mundo real descrito e nunca se pretende que seja explicado. Além disso, o maravilhoso torna-se muitas vezes central à narrativa e conduz a intriga, levando inclusive a uma re-interpretação do real, como, por exemplo, em *O Dia dos Prodígios*, o prodígio da cobra leva a que as personagens queiram decifrar o mundo pois, ao jeito medieval, este parece ser encarado como obra divina e, como um livro de Deus, pede uma interpretação mítica e simbólica dos seus elementos constituintes, sendo esse

¹⁹⁰ Brian McHale, *PostModernist Fiction*, Routledge, London e New York, 2001.

¹⁹¹ Anne C. Hegerfeldt, *Lies that tell the truth: Magic Realism seen through Contemporary Fiction from Britain*, Editions Rodopi, Amsterdam -New York, 2005, pp. 54-55.

prodígio uma brecha que se abre justamente no real e na consciência das personagens, que parecem viver um tempo antes e outro tempo depois da cobra.

Anne Hegerfeldt foca do seguinte modo esta velha questão da hesitação do leitor, que distingue a literatura fantástica do realismo mágico:

So whereas fantastic literature employs hesitation to express anxiety about the validity of its rational-empirical world-view, magic realist fiction uses hesitation in order to actively question that world-view from a meta-level, suggesting that reality cannot be reduced to the empirically observable or rationally explicable, but that so-called fictions need to be taken into account as well.¹⁹²

Se a hesitação era, segundo Tzvetan Todorov, uma espécie de ansiedade face ao velho mundo que se via posto em causa ou ameaçado por acontecimentos disruptivos que podiam, inclusive, ameaçar a sua segurança, no realismo mágico esse momento de hesitação até pode ser promovido no leitor, pelo narrador. O leitor, através do narratário, figura inscrita no texto, hesitará sempre, mais que não seja, face a um acontecimento que escapa à sua ordem do real fenomenológico, entre uma interpretação alegórica ou linear dos eventos descritos. Como Petar Petrov destacou no seu estudo sobre o realismo mágico na produção escrita de Mia Couto, Charles Scheel considera três critérios textuais que coincidem com os de Wendy Faris, sendo o último «l'infiltration du discours narratif par l'exaltation d'une voix auctoriale»¹⁹³.

Mesmo que haja uma ilusão da morte do narrador em diversas narrativas contemporâneas, onde o autor parece assumir claramente o fio do discurso, esta exaltação da voz aural permite, por exemplo, estratégias retóricas e estilísticas como um uso subtil da ironia, ainda que nas ficções aqui estudadas o autor se coíba de comentários intra-

¹⁹² Anne C. Hegerfeldt, *Lies that tell the truth: Magic Realism seen through Contemporary Fiction from Britain*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2005, p. 90.

¹⁹³ Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux: des théories aux poétiques*, L'Harmattan, França, 2005, p. 105.

textuais. Charles Scheel considera que se entra assim nos antípodas do grau zero da escrita, havendo esta intrusão permanente do autor mas que, por si só, «ne produit pas nécessairement le mode realiste-merveilleux»¹⁹⁴.

Charles Scheel transforma essa reticência autoral numa exaltação da voz autoral, lembrando, um pouco, o discurso de enaltecimento do real-maravilhoso de Alejo Carpentier, que, afinal, só contribui para manter um certo distanciamento do que é descrito como algo exterior e invulgar ao leitor. Se se tomar novamente o exemplo que Amaryll Chanady considera, pode-se perceber como, na verdade, não há propriamente uma reticência autoral nesse episódio:

Mal tinham começado quando Amaranta reparou que Remedios, a bela, estava *transparente*, com uma *palidez* intensa. (...) Palavras não eram ditas e Fernanda sentiu que um delicado vento de *luz* lhe arrancou os lençóis das mãos e desdobrou-os em toda a sua amplitude. Amaranta sentiu um tremor *misterioso* nas rendas dos seus saíotes e tentou agarrar-se ao lençol para não cair, no momento em que Remedios, a bela, começava a elevar-se. Úrsula, já quase cega, foi a única que teve serenidade para identificar a *natureza* daquele vento irreparável (...).¹⁹⁵

Não só existe um intróito de tamanho bastante considerável, com cerca de duas páginas, acerca da natureza singular da personagem como se alerta para um volteface, onde predominam os vocábulos (aqui sublinhados) que contribuem para reforçar a aura de mistério ou de sobrenaturalidade. Linhas depois, como que para confirmar que este evento tem muito pouco de natural, ao contrário do que seria suposto no realismo mágico e contradizendo a ideia que Amaryll Chanady defende de ausência ou imparcialidade, indica-se que ainda se fala desse acontecimento como algo de positivamente extraordinário, ainda que no decurso da narrativa outros eventos igualmente estranhos sejam facilmente aceites,

¹⁹⁴ Charles W. Scheel, *Réalisme magique et réalisme merveilleux: des théories aux poétiques*, L'Harmattan, França, 2005, p. 116.

¹⁹⁵ Gabriel García Márquez, *Cem Anos de Solidão*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1994, p. 185.

em que os forasteiros referem-se-lhe como «patranha» enquanto outros pensam nessa ascensão aos céus dessa criatura, encarada pelos outros como idiota, como um «milagre» ou «prodígio». Pode, portanto, haver convergência desses dois mundos, pode até haver aceitação, mas não se exclui uma aura de estranhamento.

Wendy Faris considera que esta estratégia pode procurar reflectir uma falta de autonomia do indivíduo face a uma sociedade que lhe deixa pouco espaço de manobra, ao contrário da antiga classe da burguesia munida de um certo poder e estatuto que lhe conferia liberdade criativa:

The destabilization of narrative authority in magical realism may reflect that decrease in individual control and autonomy. (...) in addition to textual defocalization and polyvocality and to the decentering of narrative authority in texts with irreducible elements of magic and pronominal shifting, thematic destruction of personal authority often appears as well.¹⁹⁶

Wendy Faris define esta junção do realismo com outras formas de perspectivizar o real como uma estratégia de «defocalization»¹⁹⁷, termo cunhado pela autora para dar conta das estratégias textuais que assistem a este processo de desfamiliarização do real, que consiste basicamente na mudança de perspectiva dentro da narrativa: «This defocalization may include the perceptions of more than one perceiver and shift - sometimes without warning - from one perceiver to another.»¹⁹⁸.

Logo, em seguida, porém, a autora alerta como este processo não é exclusivamente característico do realismo mágico, visto que já vem do modernismo e faz parte do pós-modernismo com um sujeito e um narrador cuja identidade é muitas vezes instável ou múltipla. A autora considera ainda a inclusão de um *tu* no texto, isto é, a figura do

¹⁹⁶ Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the remystification of narrative*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, p. 137.

¹⁹⁷ Wendy B. Faris, *op. cit.*, p. 43.

¹⁹⁸ Wendy B. Faris, *op. cit.*, p. 44.

narratário, como uma marca do realismo mágico, mas são poucas as obras que o fazem, como é o caso de *Aura* de Carlos Fuentes.

No entanto, também surge em certas obras e em certas passagens uma reticência autoral que se poderia definir melhor como um descentramento da autoridade narrativa, que salta entre a primeira e a terceira pessoa, deixando a voz do narrador confundir-se com a das personagens, sejam elas protagonistas ou figurantes. José Saramago, por exemplo, entretetece os discursos das personagens no seu próprio fluir narratorial-autoral, à semelhança de Gabriel García Márquez, nomeadamente no romance *O Outono do Patriarca*, que chega a alternar a focalização dentro do mesmo parágrafo.

Lídia Jorge, no seu romance de estreia, alerta logo numa epígrafe, que funciona como nota introdutória, que as personagens tomarão a vez para falar, construindo uma história em que o narrador dá a ilusão de desaparecer do texto. Mas a ilusão é apenas isso mesmo, a sensação de ser, pois se se atentar em alguns momentos do texto, pode-se perfeitamente detectar essa voz autoral, fornecendo pequenas informações ou apontamentos narrativos que não são passíveis de ser transmitidos no discurso das personagens, nomeadamente em descrições:

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.¹⁹⁹

E a menina, de pulso e artelho franzino, preparava-se para ir dar a volta ao povo, e poder entrar pela saída nordeste.²⁰⁰

Desde esse dia o renascer começou a desabar verde e luminoso. Havia um atrevimento de sol no ar, e então foi dito em Vilamaninhos ser a natureza uma realidade muito diferente da vida dos homens e das mulheres.²⁰¹

¹⁹⁹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 36.

²⁰⁰ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 126.

²⁰¹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 145.

Todavia o próprio discurso colocado nas palavras das personagens e a escolha de certos lexemas recorrentes, como a própria palavra *prodígio* que anuncia o título do livro, ou *sobrenatural* ou *assombração*, evidenciam a questão do espanto e do prodigioso que se vive nessa narrativa, em que se evita a banalização do sobrenatural, embora se assuma a realidade do que é claramente sobrenatural e se duvide do real:

Mas a visita foi assombração. E o pessoal habituado que anda às coisas sobrenaturais . Quem não se alembra da cobra? Esse maldito bicho que aí veio espavejar-se por cima da gente como se viesse fazer pouco das pessoas desta terra? Pois quem se alembrou disso julgar estar a assistir a nova transfiguração. Olhe que houve quem, depois de os ouvir discursar, dissesse. Foi ilusão dos sentidos. Foi e foi. Mas lá estavam os carris no chão. Oh porra quem fez isto? Será pegada de gente? Ou já andamos todos aluados.²⁰²

João de Melo procede da mesma forma na sua obra *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, por exemplo, quando assinala graficamente a divisão do pensamento da personagem face à narração para, logo em seguida, deixar falar a personagem como se fosse ele a narrar autodiegeticamente:

Pensou
COMO SERÁ A MORTE?
Eu não sei se dói (...).²⁰³

Se até ao capítulo doze todas as falas de personagens estão devidamente assinaladas, sendo o discurso directo livre marcado com o sinal de aspas («»), sente-se nesse capítulo uma oscilação, pois em vez das aspas encontra-se o recurso, ainda que por uma única vez, ao travessão, curiosamente quando se destaca uma fala de entre a multidão em que um rapaz anónimo proclama: «-Pois claro que é preciso fazer uma revolução contra o padre e

²⁰² Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 190.

²⁰³ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 109.

contra o regedor!»²⁰⁴. A partir do capítulo treze já se torna recorrente a oscilação entre os dois sinais gráficos que assinalam as falas das personagens, todavia predominam ainda as aspas.

Apesar de, a propósito deste romance, João de Melo ter proclamado, em entrevista, que era narrado por uma voz ausente²⁰⁵, um narrador heterodiegético portanto, esta instância assume-se plenamente, ainda no terceiro capítulo, como homodiegética:

(...) começaram a ouvir-se estranhos episódios acerca das horas de angústia entretanto vividas na freguesia. Não há memória bastante para os relatar aqui. Mas eu, narrador destas desgraças, tomei algum assento delas e sei que há também um cão de agonia na minha voz. (...) Não sabem o que é um momento perfeito? Não me cumpre a mim, narrador destas desgraças, dizê-lo, mas sempre é suposto que um momento assim tenha de ser coisa das divinas loucuras deste mundo que se não repetem.²⁰⁶

Além disso, do mesmo modo que acontece com a passagem apresentada de *Cem Anos de Solidão*, João de Melo também usa vocábulos que subtilmente indiciam que os eventos narrados são assombrosos e prodigiosos, esbatendo as fronteiras do verosímil e do real. Os próprios personagens reagem sempre com algum espanto mas que é rapidamente interiorizado, assimilando esses acontecimentos de uma dimensão extra-terrena ou sobrenatural.

Mas mais relevante ainda é a forma como a própria voz narratorial alterna entre a primeira e a terceira pessoa. São exemplificativas as passagens: «Ficou esperando a mãe. Abro as janelas. As pessoas navegavam lá fora na pequena escuridão do dia, e eu espero a minha mãe para dormir (...)»²⁰⁷. É curioso que esta alternância de registo entre a primeira

²⁰⁴ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.^a ed., Lisboa, 1998, p. 183.

²⁰⁵ João de Melo *apud* Pedro Dias de Almeida, «Realismo Mágico Português», in Revista *Visão*, 24 de Julho de 2003, p. 120.

²⁰⁶ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.^a ed., Lisboa, 1998, pp. 47-48.

²⁰⁷ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.^a ed., Lisboa, 1998, p. 208.

e a terceira pessoa ocorra principalmente nos capítulos finais do livro, centrados portanto nas pessoas de João-Maria e dos filhos, José-Maria e Jorge-Maria:

E abraçava-o todos os dias, e choravam por vezes em coro nas horas tristes, nas solitárias e tristes horas de uma casa sem mulher, e repartia o pão em três quantidades iguais, entre si e os dois filhos; havia a harmonia possível de uma família sem aquele sol branco da sua iluminação, vinda, como se sabe, de dentro das mulheres e só delas, o sol único e branco que só uma mulher pode dar à existência de uma casa de família, e imagine você, senhor Cadete, há quantos anos morreu Sara e nada de novo aconteceu desde então naquela casa (...).²⁰⁸

Também não será inocente que o tempo verbal em que a narrativa discorre seja o Pretérito Imperfeito, remetendo para uma ideia de tempo inacabado, em suspenso, cujos eventos relatados parecem ainda estar a decorrer.

Outro processo com que este se interliga é o entretecer na voz narrativa o discurso indirecto com o discurso indirecto livre:

Esperava pois a mãe, quando nisto o Manuel Setenta, mais uma passada e arrebenta, desatou para ali numa pragaria tesa, que o corisco o abrasasse mais o vergalho da velha, a puta de vinagre da velha que logo se lembrara de morrer naquele excomungado dia (...).²⁰⁹

Além do recurso aos déicticos espaciais como *ali*, que implicam uma maior proximidade entre a voz do narrador e o próprio leitor, o uso do calão reforça o humor e um discurso chão, quase corriqueiro, que procura retratar uma certa verosimilhança ou efeito de real. A oralidade patente na obra é ainda reforçada no uso de diversos advérbios e conjunções a iniciar os parágrafos, como «Então», «E» ou «Depois».

Outra estratégia utilizada e muito mais recorrente é o uso de interrogativas retóricas, como, por exemplo, «O que estava então acontecendo? Não estava acontecendo nada.»²¹⁰ ou quando se coloca uma questão a que se responde por definição logo em seguida:

²⁰⁸ João de Melo, *op. cit.*, pp. 216-217.

²⁰⁹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 210.

²¹⁰ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 212.

«Sabem como é o medo? / O medo é um elefante de olhos azuis e pança descaída para as virilhas - e Guilherme José era esse proboscídeo em cujo curpo a grandeza do medo crescia (...)»²¹¹. Existem momentos em que o autor vai mais longe e através da voz autoral, transfigurada nessa *persona* narrativa, parece interpelar directamente o leitor: «Não sabem o que é uma *Louriela*? Coisa bem simples. Assim uma espécie de estômago de baleia torcido ao jeito das cordas. (...) Ora, a *Louriela* era grandiosamente uma máquina (...)»²¹². Este *eu* assume-se plenamente na sua voz narrativa, praticamente identificado com o próprio autor:

Então, eu vi a fome tão velha de muitos séculos e pensei em latir furiosamente na direcção do mar. Eu estava ali com o meu cão de tristeza e podia talvez inventar uma forma de morder à distância e de devorar o mar de longe. Fome muito velha como não há outra senão na Ilha, gerei-me assim devagarinho nela, cresci descalço no seu colo e depois aprendi que toda a vida era isso, ladrar à fome como o fazem os cachorros farejando o iodo (...).²¹³

Em *Lillias Fraser*, a voz narrativa parece confundir-se com a do autor, e recria um passado histórico a partir do presente, recriando ou reconstituindo o passado numa narrativa que se assume como uma efabulação, onde decorrem ainda incursões do mágico. O próprio passado que se procura resgatar é imbuído de sobrenaturalidade pois é assumido como mágico, exercendo o fascínio próprio de tudo o que é estrangeiro à época em que habitamos. A ocorrência do maravilhoso não provoca uma fractura ou disrupção no real mas enriquece o quotidiano, ao contrário do fantástico que colocava em causa as leis do mundo natural. Acresce ainda que essa aura de magia pretende retratar uma mentalidade de época que, *in extremis*, acreditava em superstições e credices que hoje se ultrapassaram (ou talvez não, mas só em parte). No realismo mágico as leis do mundo real são flectidas,

²¹¹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 131.

²¹² João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 33.

²¹³ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 48.

em que o sobrenatural se configura como uma estratégia que intenta contestar a ordem socialmente imposta, a autoridade política e os regimes totalitários.

Passando à análise da tessitura textual, a *mise en abyme* do narrador enquanto sujeito de enunciação ocorre em diversos momentos: «Estive no campo de batalha de Culloden em 1999, a meio de Abril, um dia após as comemorações.»²¹⁴, ou «Eu bem os vi, no dia em que lá fui.»²¹⁵.

Estas constantes intrusões do narrador servem não só para despertar o leitor da ilusão de estar mergulhado numa história que ocorre noutro tempo, mas também para expressar a consciência de que toda a História, tal como toda a ficção literária, é uma leitura sempre feita a partir da perspectiva ou da moldura do real, a partir do instante em que o leitor se insere.

A escrita de Hélia Correia revela-se concisa, mas poética, acutilante, em que o narrador se intromete e dá a sua opinião, ilustra o estilo da autora. Este tom de crónica com frases/inscrições lapidares quase aforísticas aproxima-se inclusive do estilo de Agustina Bessa-Luís, nomeadamente na frase: «As ideias, para um homem, eram como o amor para as mulheres: desordenavam as prioridades e resultavam sempre no desastre.»²¹⁶.

Outro processo utilizado, ao jeito da pós-modernidade, é a revelação transparente das instâncias de montagem narrativa, como indica Paulo Alexandre Pereira²¹⁷, quando salienta momentos em que o narrador esclarece o seu modo de contar a história, através da explicitação de acrescentos ou elipses propositados e assumidos na diegese: «Theresa tinha

²¹⁴ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 13.

²¹⁵ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 17.

²¹⁶ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 227

²¹⁷ Paulo Alexandre Pereira, «Contar contra a ruína - *Lillias Fraser*, de Hélia Correia» in *Escrever a ruína*, António Manuel Ferreira (coord.), p. 73.

também a sua história, mas ninguém a virá contar aqui»²¹⁸, «Fui eu, não ela, quem relacionou a visão do seu pai dilacerado com a corrida que a salvara dos ingleses.»²¹⁹.

5. Espaço

A representação da acção em locais atópicos que parecem situar-se em nenhures, ou algures entre este mundo e o outro, aliada à desconstrução temporal, são marcas importantes que comprovam a ambiguidade estabelecida no realismo mágico. É particularmente relevante a especificidade da localização da acção num meio rural, aspecto que se alia à construção de um local atópico, possibilitando, por conseguinte, a leitura desse espaço como uma alegorização. A localização da acção em espaços rurais permitirá a criação de uma atmosfera mágica, dominada pela superstição e mitos de uma comunidade, outra especificidade do realismo mágico, que se torna mais óbvia em obras pós-colonialistas, cujos autores recorrem à cultura da comunidade indígena como forma de afirmar os seus valores face à cultura imposta pelo intruso, o branco europeu, durante o domínio colonialista.

Os cenários da acção são descritos dentro de um certo paralelismo com sítios empiricamente reais, que podem ser apontados no mapa, ainda que a natureza dos eventos ocorridos nesse país retratado ficcionalmente se demarque de forma irrevogável daquele que é passível de ser identificado. É o caso da Península Ibérica que, em *A Jangada de Pedra*, se separa da Europa e começa a vogar em direcção ao Atlântico ou 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, bem como em *Ninguém Escreve ao*

²¹⁸ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 90.

²¹⁹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 99.

Coronel, perfazendo neste tríptico o chamado «ciclo de Macondo». O recurso à alegorização do espaço pode ainda ser detectado em *A Casa dos Espíritos*, de Isabel Allende. Caso houvesse alguma dúvida, a autora publicou depois um livro justamente intitulado *O Meu País Inventado*, mas é claro que o Chile de Isabel Allende é o país recriado em *A Casa dos Espíritos*, embora o leitor não encontre qualquer referência a uma indicação geográfica específica, pois a autora optou por situar 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.

A geografia real é configurada de forma alegórica, como se pode detectar nas obras de Lídia Jorge, em que Vilamaninhos, a terra de *O Dia dos Prodígios*, ou Valmares, nos romances *O Vale da Paixão* e *O Vento Assobiando nas Gruas*, são instituídos como locais imaginários que a autora nomeia enquanto representações do Algarve ou mesmo como símbolos de «todo o sul da Europa que nos anos 60 fechou um ciclo milenar que foi uma cultura rural»²²⁰. Existem referências topológicas específicas, com a nomeação de cidades como Lisboa, Faro, Silves ou Monchique. Todavia, Vilamaninhos é um lugarejo dominado pela força do mito que pode ser interpretado como uma representação alegórica de todo o país e constitui uma analogia com outros países cujas situações políticas são semelhantes, onde 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. Vilamaninhos é um nome inventado que pode remeter para Boliquireime, terra de origem de Lídia Jorge, enquanto símbolo de muitas outras comunidades rurais que vivem à margem dos centros de poder cultural e político. Por outro lado, esta aldeia

²²⁰ Lídia Jorge *apud* Arménio Aleluia Martins, «O escritor é um ser generoso e egoísta», in *A Avezinha*, 5 de Dezembro de 2002, p. 10.

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. 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.

Nesta linha de pensamento, considera-se 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 o seu primeiro romance depois da Revolução do 25 de Abril de 1974 e pretendia justamente construir um romance acerca de uma pequena comunidade, invocando a terra em que nasceu e as suas vivências de infância. Ao narrar a história da comunidade rural de Vilamaninhos, esse espaço adquire proporções míticas e simbólicas, dominado por uma atmosfera mágica em que o povo parece ter parado num tempo em que os milagres ainda acontecem. O tempo da narrativa é circular, 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. A intervenção destes elementos maravilhosos explica-se como uma estratégia textual que pretende alertar para a existência de “outros mundos” paralelos à realidade, mesmo que sejam pequenas comunidades rurais vivem insuladas no país, desligadas da realidade sócio-política. Se o realismo mágico foi utilizado por diversos

autores como forma de contestar as hegemonias e certos sistemas políticos repressivos, Lúcia 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, transmitindo-se assim a ideia de complexidade do real que é usualmente assumido e apresentado de forma linear e unidimensional.

Note-se como a povoação de Vilamaninhos é descrita como uma estrela, um enredo estranho e incerto de seis vias, um cruzamento ou espaço híbrido que pode representar um encontro de realidades distintas e em confronto, como o mágico e o real:

A saber. Vilamaninhos tem seis braços. Dois são feitos de casas ao longo da estrada que a atravessa, fita de alcatrão que se esburaca como roupa puída. (...) Os outros dois braços são o resto da antiga, da macadamizada, sinuosa e às lombas, como correnteza de telhado mourisco. (...) E as outras duas pontas são o eixo do primitivo caminho. (...) Vista de cima alguém chamaria a Vilamaninhos uma estrela. Vista de baixo, no meio das encruzilhadas, apenas se diria. É uma desmoronação de casas.²²¹

O isolamento desta comunidade é de tal modo que até o mar surge descrito como uma realidade estranha e maravilhosa, quando deveria, afinal, parecer ser logo ali, na desembocadura das colinas que descem como um anfiteatro sobre o palco da costa algarvia:

Eh meninos. Algum de vocês já alguma vez viu um barco? Eu não vi. Disse Francisco Volante. Mas é como uma cama com velas. E alguém já viu uma vela? Voltou a perguntar o cantoneiro. Eu. Disse Manuel Volante. Mas ela é um lenço de assoar dobrado por duas pontas. Muito. Muito bem. Disse o cantoneiro levantando o malho. E o mar. o mar já alguém viu? O mar, o mar. disse Eusébio Volante. O mar é como um trigal cor do céu, azul.²²²

²²¹ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 80.

²²² Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 107.

O isolamento traduz-se assim no abandono sentido por essa comunidade, em que a serpente simboliza assim o grassar da natureza selvática sobre a comunidade de vilamaninhenses, que se interroga sobre o seu próprio futuro:

Se já deixámos as cobras descerem às nossas casas? Onde há morador, ainda se consegue afastar os bichos rastejantes com um defumadoiro. Mas nas casas dos emigrantes, nas horas de calor, assobiam e chocam ovos.²²³

Note-se ainda quando se afirma a seguinte certeza: «Quem uma vez não saiu de Vilamaninhos não conheceu nem conhecerá a realidade da terra.»²²⁴

O facto de todos os filhos de Esperança Teresa terem emigrado para o estrangeiro perspectiva como essa terra, ou o próprio país, foram deixados ao abandono pelos mais jovens:

Regressando, já um estaria a vender tecidos numa loja da Rodésia à sombra duma bananeira, ajudado por mulheres negras e nuas. Outro regaria um canteiro gigante de flores às portas de Buenos Aires (...). Um outro como alfaiate. Estaria a vigiar a esposa que, de fita métrica na mão, costumava medir os fregueses. Todos tinham abalado para as suas pátrias.²²⁵

A circunscrição do espaço físico da acção na casa é outra característica apontada no realismo mágico, considerada igualmente como uma temática própria da ficção feminina²²⁶, sendo a casa o espaço de enclausuramento e refúgio da mulher, enquanto o homem se move nos círculos políticos de uma sociedade patriarcal e conservadora. A centralidade da casa enquanto núcleo diegético da acção também remonta aos romances góticos, remetendo para as casas assombradas, por exemplo, ainda que aqui o fantástico ou maravilhoso não se confina a esse espaço fechado, antes parecendo extravasar para a realidade local circundante. Mesmo em *Cem Anos de Solidão* apesar de o extraordinário estar quase

²²³ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 181.

²²⁴ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 35.

²²⁵ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 85.

²²⁶ Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos e outras leituras*, Caminho, Lisboa, 1995, p. 36.

sempre centrado na linhagem dos diversos Buendía há acontecimentos que afectam toda a Macondo, como a peste da insónia. Wendy Faris considera que «Unlike Gothic fictional dwellings, magical realist houses do not isolate their magic but instead provide focal points for its dispersal.»²²⁷. A relevância da casa relaciona-se ainda directamente 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, mas mais concretamente na literatura de autoria feminina. Suspensas num tempo em que nada parece acontecer, encontram-se 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.»²²⁸. A casa, por outro lado, enquanto construção erigida pelo homem pode remeter para as fundações e passados da família, como se nota no confronto entre a casa de Carminha e a casa de Branca. A casa de Carma é descrita como sendo «a sua própria casa, a casa da sua mãe e da sua velha avó»²²⁹, apontando-a como símbolo de uma estrutura matriarcal, enquanto a de Branca é, na verdade, pertença do seu esposo Pássaro Volante, que a herdou de «seu pai»²³⁰, como surge repetido na narrativa, acusando assim uma estrutura patriarcal, conforme ao comportamento do personagem.

²²⁷ Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the remystification of narrative*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, p. 182.

²²⁸ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 11.

²²⁹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 75.

²³⁰ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 72.

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.²³¹

Carminha Rosa foi marginalizada por ter mantido uma relação com o padre, que a deixou grávida de Carminha, A personagem que se assemelha com as 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»²³².

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»²³³. 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:

²³¹ Isabel Allegro de Magalhães, «O tempo de *O dia dos Prodígios*», in *O Tempo das Mulheres*, Instituto Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 473.

²³² Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 75.

²³³ *Idem, op. cit.*, p. 54.

(...) 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 filhas, 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.²³⁴

João de Melo localiza a acção de *O Meu Mundo Não É Deste Reino* na freguesia de Nossa Senhora do Rozário da Achadinha, sendo que o nome desse espaço será depois reconvertido para Rozário, sendo Nossa Senhora do Rozário a santa padroeira deste lugar. Essa mudança de nome do espaço da acção ocorre no início do capítulo quarto:

O ROZÁRIO CRESCERA TÃO SUBITAMENTE COMO UMA MENINA NO MOMENTO CRÍTICO DA PUBERDADE MENSTRUAL. CRESCERA COMO?

Tinha deixado de ser uma pequeníssima aprcela desmembrada do corpo da Ilha de São Miguel, o Arcanjo, e abraçara a civilização. Abriam-se estradas em várias direcções, e as pessoas começavam a partir. Outras chegavam pela mão das que haviam decidido regressar.²³⁵

A preocupação do autor em retratar o Rozário como uma alegoria possível do país, naquela que é uma procura paródica da identidade cultural de uma comunidade e de todo um povo, chegando a referir-se que a Achadinha «era apenas um lugar da Bíblia»²³⁶, justifica as várias estratégias adoptadas. O próprio nome, Nossa Senhora do Rozário da Achadinha, é imbuído de ironia e humor, quer pela extensão, quer pelo cariz religioso do nome. Todavia, o topónimo da Achadinha é, aliás, empiricamente comprovável, situando-se na ilha de S. Miguel, sendo efectivamente a terra natal do autor (onde existe já uma placa em azulejo que assinala isso num largo da localidade), sendo a própria ilha de S. Miguel referida por diversas vezes, bem como os Açores, que surgem sempre como espaço

²³⁴ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 24.

²³⁵ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 53.

²³⁶ João de Melo, *op. cit.*, p. 30.

englobante. Contudo, só perto do final do livro o arquipélago dos Açores é curiosamente descrito do seguinte modo:

Estávamos de novo em terra, quando o povo me convidou para ir caçar baleias com dezoito metros de comprimento. Eram os tais animais maternos que respiravam a água de esguicho e mordiam gritos oceânicos, sem fim. O Pico é a sua montanha sagrada e tem a sem coragem, parece um monte de esterco batido com um sacho. São Jorge, que é um crocodilo quase submerso, tem fajãs com manadas e bruma, e eu andei fugido pela sua costa, sempre à espera de que no Canal, numa daquelas noites sem abrigo para os homens, pudesse passar o tal navio grande no rumo das baleias. Perguntei por esse navio no Faial e na Graciosa, disseram-me que ele passava por vezes na direcção das Flores e do Corvo e que seguia depois em direcção à América. Uma Ilha tão triste como o Corvo, onde as pessoas se esquecem até do esquecimento, entra em nós e empalidece, meu pai.²³⁷

Vamberto Freitas considera como a obra de João de Melo é representativa de um regionalismo literário, que designa como açorianidade, definindo-o como um «sentimento ilhéu da diferença no país português»²³⁸. Na própria narrativa está implícita essa expressão de um sentimento peculiar de se ser das Ilhas, como se os ilhéus não fossem habitantes de um cenário mais vasto mas sim como se as Ilhas vivessem em "si": «sou apenas um homem dos Açores em qualquer parte dos Açores, estou cercado como um lobo e para aqui ando enganando a minha força com a força das baleias inocentes.»²³⁹. João de Melo 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

²³⁷ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 248.

²³⁸ Vamberto Freitas, *O Imaginário dos Escritores Açorianos*, Salamandra, Lisboa, 1992, p. 13.

²³⁹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 248.

daquilo que amo e conheço, do que me parece mais profundamente localizado, para ser mais profundamente universal.²⁴⁰

Surgem na obra outros topónimos de terras como Angra do Heroísmo e outras que existem realmente na ilha, como Salga, Nordeste, S. Pedro Nordestinho, Ponta Delgada, ou os Fenais da Ajuda e a Algarvia, tidos em conta como «modelos da ordem e do juízo que presidem ao aparato de qualquer civilização.»²⁴¹. Curioso ainda é a forma quase primitiva ou simplista como os cantos do Rozário são designados, pois as designações remetem sempre para nomes próprios que foram adaptados de algum local específico cuja característica baptiza o próprio lugar, como a Rua Direita, o Largo da Cruz, Mato do Povo, Canto da Fonte, a Rua do Caminho Fundo, Eira Velha, etc.

A freguesia da Nossa Senhora do Rozário da Achadinha que surge como «uma caganita de mosca» no «dorso quase sempre verde do Atlântico» é assim o cenário desta narrativa²⁴². A localidade é tão pequena que apenas «Existia uma única rua, a da escola e da igreja»²⁴³. Os habitantes do Rozário vivem encerrados nessa «Ilha tão longínqua do mundo», cercada pelo mar branco dos Açores, como se percebe ao longo da narrativa mediante a recorrente utilização deste adjectivo, aplicado ao mar mas também a sentimentos²⁴⁴:

Um mundo tão estremeado no esquecimento, meu pai, que os melros pousavam e envelheciam ali, até se tornarem brancos e gigantes como os pombos ou mesmo como as gaivotas já cansadas de voar na costa.²⁴⁵

Pode-se igualmente conotar o mar branco com o isolamento a que a ilha parece votada, como se estivesse suspensa num vazio e remetendo para o esquecimento:

²⁴⁰ João de Melo *apud* Paulo Cunha Porto, «Uma Entrevista com João de Melo», in *João de Melo*, Frankfurt, 1997, p. 96.

²⁴¹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 54.

²⁴² João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 11.

²⁴³ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 127.

²⁴⁴ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 180.

²⁴⁵ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 245.

«Quanto a nós, aqui nos Açores» - disse eu -, «ainda não sei bem o que nos terá acontecido. Papá costumava dizer, lembra-se?, que o nosso mundo é este infinito mar com o seu deserto de água pela frente e sem saída, onde tanto se morre de sede como do excesso dela, dessa água que nos cerca.»²⁴⁶

Ressalve-se ainda o espaço da Ilha como uma metáfora da solidão humana quando o próprio narrador especifica: «Ninguém habitava uma Ilha; era uma prisão insular, com o seu tecto eternamente baixo em todas as estações do ano, um mar, um espaço redondo como a respiração ou um movimento em torno de um eixo - e nada mais.»²⁴⁷.

A figura-símbolo do ovo pode ser conotada com a própria ilha, que resulta nesse espaço concêntrico e utópico, isolado do mundo e fechado em si mesmo, como uma serpente que se devora a si mesma, e o símbolo da serpente é afinal, também ele, uma constante desta narrativa²⁴⁸. Ressalve-se a passagem: «Aos poucos, a Achadinha recolhia ao ovo original, fechando-se por dentro das casas para deixar que os aguaceiros cumprissem a profecia das águas bíblicas.»²⁴⁹. Esse mesmo ovo remete, por comparação, para a protecção materna e caseira, em momentos distintos, quando se refere as baleias ou as casas como ovos:

«São animais maternos como os ovos», explicitou ele, procurando confusamente uma metáfora: «dão aos filhos o ar que respiram, mesmo quando estão morrendo sufocadas.»²⁵⁰

Podia, contudo, entender que a casa andara para trás no tempo, estremeçada como num ovo aberto, tão confortável agora como o ninho primitivo onde amara Sara e vira nascer os meninos.²⁵¹

O único ponto de contacto dos ilhéus com a realidade do exterior serão os almocreves, sucedendo que no Inverno em que eles não regressam, «a freguesia voltou a ficar isolada do

²⁴⁶ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 243.

²⁴⁷ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 72.

²⁴⁸ Todavia a serpente aqui desdobra-se no seu significado, pois tanto remete para a criatura maléfica que corrompeu Adão e Eva como para as cobras marinhas, referidas por algumas vezes, que são afinal as moreias.

²⁴⁹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 165.

²⁵⁰ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 233.

²⁵¹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 251.

resto do mundo»²⁵². O isolamento que perpassa no início da narrativa é de tal ordem que quando se tenta procurar os almocreves e chamá-los de volta à localidade o resultado é desastroso: «Encheram com os produtos da terra uma carroça puxada por três cavalos e enviaram nela cinco voluntários, que chegaram a meio da serra e nela se perderam para sempre.»²⁵³.

É curioso como ao longo da narrativa se alude diversas vezes à questão do resto do mundo, ou seja, não se remete simplesmente para o restante arquipélago, nem para o país que o abarca, mas para tudo aquilo que está em torno da ilha e a comprime nesse reduto. Através da dicotomia *reino-mundo*, patente no título da obra de João de Melo, pode-se franquear a coordenada do espaço físico que serve de palco à acção do romance, conceitos espaciais esses que são retomados ao longo da narrativa por diversas vezes e cujo sentido é reinterpretado, como se verá depois, a propósito da metaficção e da intertextualidade.

Esse fechamento em si mesmo dos habitantes do Rozário traduz-se nas ligações incestuosas entre eles. Os laços consanguíneos são 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.²⁵⁴

O risco do incesto, ao contrário do que acontecia na Macondo de Gabriel García Márquez, explica-se pela circunscricção a um espaço concêntrico que se traduz na falta de outras possibilidades. A emigração chega a ser referida como a única saída para esta gente,

²⁵² João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 17.

²⁵³ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 18.

²⁵⁴ *Idem, op. cit.*, p. 127.

comparada a ratos que se colocam em fuga à sua terra natal «para não se devorarem vivos»

255

Neste romance a casa também surge como espaço de circunscrição e revestida de uma valoração tal que é nomeada em letra maiúscula:

A Casa.

A Casa respirava através das gretas dos telhados, onde os ninhos dos murganhos se tinham multiplicado às dúzias e os roedores passarinhavam de noite no intervalo das ripas. Ouvia-se essa respiração através das janelas mutiladas que o vento batia tristemente entre a madeira e a madeira (...). A Casa era uma espécie de pulmão de bolor e sal e água (...).²⁵⁶

Um aspecto mais peculiar e que se prende igualmente com o cenário da acção é a questão da animização do espaço físico em que a Ilha, que surge, aliás, maiusculada tal como outros locais, parece ganhar alma e corpo, sendo descrita como uma entidade vivente, em que até o que é inanimado por excelência, como são as pedras, possui memória: «Suposto é, porém, que a sorte de tal gente houvesse de ficar escrita de modo perene no próprio basalto, porquanto a memória das pedras resiste ao tempo da duração das pedras.»²⁵⁷. Paradoxalmente deus enquanto entidade surge sempre em minúscula, ao jeito de uma declaração de ateísmo. Ainda na mesma página, consoante se descreve um sismo que abala a ilha, sente-se esse animismo da paisagem, onde a própria montanha é descrita como um deus gigante:

(...) a montanha tanto se descarnara que o seu perfil torcido tomara o caprichoso aspecto de um gigante cujo rosto se fixara à pedra com um esgar de cólera e espanto. Havia um deus por dentro dela. Um negro e oculto deus montanhês que vomitava por vezes pedras e areias incandescentes e rugia com tal assombro que a própria paisagem, antes de ser devorada pelo desespero, tremia de pânico ante a iminência da sua destruição.²⁵⁸

²⁵⁵ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 248.

²⁵⁶ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 108.

²⁵⁷ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 13.

²⁵⁸ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 13.

Também o mar ganha vida neste romance, descrito como uma criatura imensa ou um animal de grandes dimensões: «Começou o mar a pôr-se todo de pé às primeiras horas do dia, e não tardou a ficar completamente branco e a ferver como se tivesse o ventre incendiado pela pólvora. A meio da manhã, já ele devorava a terra.»²⁵⁹.

A Ilha tem inclusivamente o condão de manifestar a sua vontade, como se compreende no momento em que a própria terra elege o lugar adequado à construção do cemitério:

No ano do tifo, o cemitério foi rasgado e erigido numa chã, em sítio ermo mas onde já o buxo e dois renques de ciprestes tinham despontado com tal espontaneidade que se acreditou na profecia das plantas. Pois se tais árvores eram nadas em um lugar assim, mais natural seria que ele tivesse sido predestinado a acolher os mortos. E não apenas as árvores: pousavam já nelas as aves negras e misteriosas, as aves intranquilas de olhos líquidos e famintos que se alimentavam do seu próprio cadáver (...). Assim, quando padre Governo lançou a ideia da criação do cemitério, toda a gente concordou de imediato em que ele fosse instalado aí e não em qualquer outro lugar. Não era verdade que os poetas tinham já escrito acerca da morte naquele lugar?²⁶⁰

A Ilha enquanto símbolo representativo de um espaço utópico ou mesmo ucrónico surge descrita como um local que remonta ao princípio dos tempos do Gênesis, reforçando a ideia de um Paraíso terreno. Mas apesar da paisagem fabulosa que cerca os rozarenses e das maravilhas que tantas vezes experienciam, este cenário idílico não lhes traz grande paz ou bem-aventurança: «Como imaginar uma Ilha tão bela, ativa e mil vezes maravilhosa até na sua solidão, meu pai, e ao mesmo tempo tanta gente sofrendo nela toda a vida, quando podia ser aqui o paraíso dos nossos primeiros pais da Bíblia, antes de Eva ter pecado?»²⁶¹.

Estes ilhéus vivem numa terra impregnada de melancolia, onde é igualmente constante um ambiente de temor, da mesma forma que se deseja incessantemente a morte, em virtude do esquecimento ou da tranquilidade que ela traz nos seus braços. É curioso como a palavra

²⁵⁹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 17.

²⁶⁰ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 36.

²⁶¹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 242.

solidão ressurgue por tantas vezes ao longo da narrativa, ressoando a história de *Cem Anos de Solidão* ou, para não ir tão longe e tanto a sul, Raul Brandão em *As Ilhas Desconhecidas*. Apesar de esse sentimento de alienação ser mais forte em João-Maria, que parece desistir da vida quando se deita na manjedoura, ou no filho que chega a parar o seu crescimento, as personagens são, geralmente, caracterizadas como indivíduos em fuga ao mundo real: «"Eu vou fugir» - pensou -, «vou correr por aqui abaixo e encontrarei um sítio onde mais ninguém me veja no mundo.»²⁶².

Ao longo deste romance assiste-se a uma constante intromissão do maravilhoso na realidade dos ilhéus, o que realça a impressão de se descrever um mundo que está além ou à parte daquele que o leitor conhece. Note-se a passagem em que o próprio padre Governo desfia o rosário de milagres que já experienciou e como parece encontrar a lógica desses acontecimentos na própria paisagem insular:

Num instante, admitiu que já tudo lhe havia acontecido na vida: o milagre das crianças sábias e iluminadas por Deus, ao tempo da sua nomeação para a freguesia, o mistério do choro dos animais, a cura da peste, o desaparecimento do corpo de Sara, a santa, raptado pelos anjos que desceram das folhas da figueira, a chuva dos noventa e nove dias consecutivos e, por fim, a ressurreição daquele estranho ser luminoso e luciferino. Podia mesmo morrer, porque nada de mais prodigioso viria certamente a acontecer nos seus dias. Precisava apenas de um derradeiro alento espiritual para lograr compreender o segredo de tais e tantos sinais divinos. Não podendo colhê-lo de quem o rodeava, inspirou-se na terra.

Olhou a Ilha que subia em anfiteatro até às montanhas, mesmo em frente dos seus olhos, e admirou a majestosa grandeza do Pico da Vara, onde mais tarde viria a cair o avião, e depois as nuvens eternas que corriam como fadas, sendo de um vidro macio a flutuar por cima dos montes, e cuja marcha para o sul tinha a oscilação de todas as formas adormecidas. Do outro lado, à sua esquerda, o mar branco do curador Cadete, o mar dos Açores, rugia no desespero dos seus cavalos do Apocalipse, e havia deuses à superfície, armados de tridente, cujos cavalos, brancos, alados e volumosos, removiam o próprio seio da água. Os

²⁶² João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.^a ed., Lisboa, 1998, p. 196.

deuses iam de pé nos seus velozes carros de guerra e o mar ficava tão branco, nessa passagem, como a ira dos ventos cruzados.²⁶³

Curiosamente, nem todos sentem essa Ilha-prisão do mesmo modo, nomeadamente as crianças, essa geração que prepara e simboliza o futuro, todos eles portadores de olhos azuis da cor do mar, o que pode indiciar essa abertura para o horizonte:

Para uns, a sensação do cerco estava ali, na terra erma da Ilha, ao passo que para as crianças, não; havia o mar, e muito mais mundo para além do mar. Precisavam de ir conhecê-lo e amá-lo, e o seu era como o espaço materno, como o ventre, como tudo o que se repetia no sangue e no destino de todas as gerações.²⁶⁴

Só mais à frente no tempo da história é que se começa a pressentir a abertura das ilhas ao mundo, até porque estando no meio do Atlântico são uma espécie de ponto de passagem praticamente obrigatório entre a Europa e a América, como acontecia com os primeiros aviões. Sente-se ainda como os Açores enquanto terra perdida no tempo começam a originar uma diáspora que se espalha pelo mundo pois a sua terra não lhes chega para se expandirem e crescerem pessoal e profissionalmente:

Habituar-se a levar gente clandestina em todas as viagens e sabia ver que não existiam outras soluções para os açorianos. Estava toda a gente desejando partir às cegas para países distantes, uns para o Brasil, outros para a América, outros ainda para a Europa, como ratos em fuga para não se devorarem vivos, disse ele no alto mar.²⁶⁵

A estrutura do romance *Lillias Fraser*, de Hélia Correia, apresenta-se de forma tripartida, correspondendo cada parte a uma espécie de livro que se subdivide em capítulos, associados a dois cenários distintos, a Escócia, em 1746, e Portugal, em 1751 e, depois, em 1762. Lillias Fraser passa por diversos locais, todos eles facilmente identificáveis, como Culloden, Moy Hall, Dornoch, Londres, Edimburgo, Setúbal, Moita, Lisboa, Mafra,

²⁶³ João de Melo, *op. cit.*, pp. 177-178.

²⁶⁴ João de Melo, *op. cit.*, p. 43.

²⁶⁵ João de Melo, *op. cit.*, pp. 247-248.

Almeida e Abrantes. Todavia, acontece que a autora nunca procura fazer grandes descrições cénicas ou caracterizações do espaço em que a acção decorre. O leitor sente-se transportado nessa viagem temporal e física, mas o que se desenha nas páginas deste romance é uma ambiência, feita de um certo esbatimento da realidade, pois tirando alguns apontamentos específicos que retratam o ambiente de época, invocadores de alguma História, parece jogar-se mais com uma memória ou um inconsciente que permita ao leitor identificar-se com esses lugares.

Culloden é o cenário com que se inicia esta história, a partir de um agora, o ano de 1999, tempo presente a partir do qual se começa a desenhar um passado possível:

Estive no campo da batalha de Culloden em 1999, a meio de Abril, um dia após as comemorações, quando ainda os ramos de narcisos, flores da morte, levemente crestados pela brisa, tremiam junto às pedras lapidares.²⁶⁶

Curiosamente, há logo uma clara associação a este lugar histórico como um espaço de morte, feito de memória, através da alusão à flor do narciso que surge claramente identificado como símbolo da morte, além da remissão às pedras tumulares, que configuram outro marco da memória. Mesmo quando a narradora se situa num espaço claramente pós-moderno, industrial, a indefinição e descaracterização do espaço mantém-se: «Refugiei-me na cafetaria do pequeno museu. Fiquei virada para a entrada principal.»²⁶⁷. Mais curiosamente surge um cuidado em denotar, através de um tom irónico, a forma como o resgate da própria memória surge conotado com o comércio: «Velhos americanos percorriam toda a extensão assinalada, procurando marcas do clã de onde pensavam descender. Estavam dispostos a fantasiar, a pagar qualquer preço por um pouco de História,

²⁶⁶ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 13

²⁶⁷ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 17.

que é aquilo que lhes falta»²⁶⁸. Esta procura de uma memória histórica chega a ser retratada de forma paródica, no sentido de pouco séria:

Por certo, alguns daqueles visitantes sabiam com rigor àquilo que vinham. O tom geral era cerimonioso, se bem que a cor alegre dos vestidos, a mal contida felicidade da viagem, denunciassem a origem daqueles grupos com irremediável crueldade. Eles caminhavam sobre o chão, buscando o sítio onde homens com um nome igual ao seu tinham caído e sido trucidados. E o chão, pisado, não lhes respondia. (...) Diz-se que é um lugar de desperdício e de tristeza, aquele (...).²⁶⁹

Aqui, a magia própria do realismo mágico surge associada não a um local distante ou periférico, mas a um tempo perdido que se procura resgatar, envolvendo-o de uma aura romântica.

Destaque-se as breves e raras passagens em que há uma reconstituição que se pode mesmo designar como genérica dos espaços em que a narrativa decorre:

Era aquela mansão acastelada, com a pequena torre de vigia que guardava a entrada pelo mar. Lillias associava a alegria dessa visita ao esplendor do Inverno. Porque as paredes de Moy Hall luziam sob os efeitos dos cristais de gelo e o sol doirava a pedra a intervalos.²⁷⁰

Ou quando uma das personagens procura incessantemente encontrar semelhanças entre a paisagem escocesa e a portuguesa:

Fanny mostrara a sua decepção quando, ao contrário do que tinha ouvido, não achou verdadeira semelhança entre a cidade de Lisboa e Edimburgo. Eram as duas construídas em altura, porém teria de arrastar-se o Calton Hill até ao centro para que se parecessem. A negligência com a porcaria incomodava mais num lugar quente.²⁷¹

Note-se, na passagem seguinte, o mesmo animismo da paisagem que transparece nessa Ilha mítica de João de Melo, como se percebe no uso da personificação:

²⁶⁸ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 13.

²⁶⁹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 13-14.

²⁷⁰ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 32.

²⁷¹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 84.

Na subida da serra percebia-se que o avanço dos homens se deteve bem longe das encostas a ocidente. Baixa e feroz na sua mata atlântica, a natureza impunha o seu mistério. Mas, à direita, os campos cultivados, as cepas ainda nuas dos vinhedos, cabanas e moinhos, gado e cruces, testemunhavam a ocupação.²⁷²

A personificação repete-se ainda noutras passagens como esta: «(...) a natureza vê que não se trata apenas da criança tresmalhada mas que, a nordeste, para além do lago Ness, se mata e morre (...).»²⁷³.

Por outro lado, a casa surge igualmente associada como espaço de clausura da mulher, mas também de protecção e de espera, enquanto os homens estão na guerra:

Georgina (...) sentiu o arranhar contra a madeira, um som ligeiro, um som que não se ouvia. Estava tão ansiosa por que as coisas acontecessem, por que o tempo se soltasse daquela bolha de terror em que caíra, que esqueceu a prudência e foi abrir.²⁷⁴

Além disso a casa é ainda um casulo que ganha vida a partir de quem o habita, como se explica quando a senhora Cilícia encontra a sua casa, ao contrário de outras, completamente destruída, em consequência de a ter abandonado:

Outra mulher, que não Cilícia, entenderia que aquele abatimento do seu lar fora causado pela própria fuga. O que sustenta um interior não é somente a compressão de vigas e argamassa. O ar expirado, as brasas na lareira, a pele ruborizada, ou pela cólera ou pela indecência, humores e gases, tudo aquece e dá conforto às coisas construídas. Por isso é que, no extremo da ruína, ainda o tecto alberga a sua gente, curvado e carcomido, como as mãos de um velho a defender a descendência, conforme pode, até cair também.²⁷⁵

Depois do terramoto é evidente a recorrência de um elemento físico que funciona como alegoria, conforme já referenciado, da própria reconstituição histórica que o romance objectiva. A palavra *ruínas* surge múltiplas vezes ao longo da narrativa, sendo o seu sentido reforçado inclusive pela repetição em frases sucessivas:

²⁷² Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 75.

²⁷³ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 9.

²⁷⁴ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 38.

²⁷⁵ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 137.

Saíam das ruínas do convento. Por estranho que parecesse, a atracção daquelas pedras em ruínas onde apenas se levantava um velho altar ao fundo era maior que a das igrejas mais poupadas (...) e a mudança excitasse os cidadãos.²⁷⁶

A recorrência deste vocábulo é justificada não só por simbolizar o caos e a destruição, como também o devir histórico, enquanto registo e monumento natural do passado, além de exercer um forte fascínio. Ao que acresce que este uso repetido da palavra surja justificado pelo tempo lento da reconstrução da capital, como se percebe na passagem em que é feita uma clara alusão aos relatos que podem ser consultados sobre a época, e de que a autora terá feito uso:

Lisboa ia-se erguendo devagar, tão devagar que vinte anos depois ainda muito relato de viajante dizia haver entulho em toda a parte. Também a vida de Cílicia se arranjava, peça por peça, e, comparando, velozmente.²⁷⁷

Esta reconstrução da cidade de Lisboa está directamente relacionada com a reapropriação de uma normalidade que reja a vida destas personagens. Por outro lado, esta reconstituição alia-se ao próprio processo de escrita e de construção da ficção.

6. Tempo

Um dos aspectos mais marcantes da ficção do realismo mágico é o seu tratamento particular do tempo. Esta vivência peculiar de um tempo que não assiste a uma sucessão lógica de acontecimentos reflecte a época actual em que há um excesso de informação face ao pouco tempo de que o ser humano parece dispor para tudo o que lhe é imposto ou exigido, vivendo numa permanente corrida contra o tempo. Na ciência, passou-se da relatividade de Einstein até à física quântica, passando pelas teorias dos vários universos possíveis e paralelos, da mesma forma que é difícil acreditar que permaneçam comunidades fechadas a existir em torno de si mesmas, numa época de globalização e de acesso rápido e

²⁷⁶ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 159.

²⁷⁷ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 150.

indiscriminado à informação como actualmente. Jorge Volpi, outro autor associado ao realismo mágico, numa nota introdutória a esse grande romance de Carlos Fuentes, *Terra Nostra*, em que escreve da seguinte forma sobre o modo como a agenda da história do romance é uma história de luta contra o tempo linear:

The cosmos is too similar to its counterpart, chaos. Everything occurs simultaneously without humans being able to contemplate (for example) what is happening in other parts of the world; our experience is inevitably fragmented and therefore profoundly disheartening. We will never be able to know everything, but are instead condemned to this frustrating partiality that separates us from the gods (...): simultaneity.²⁷⁸

A categoria do tempo é explorada através de processos diferentes que se interligam entre si. Em primeiro lugar, o tempo deixa de ser experienciado cronologicamente, sendo vivido em ciclos, um tempo próprio dos mitos e dos contos de fadas, acusando assim os ritmos próprios das comunidades rurais retratadas nestas ficções, em que o camponês tem uma vivência subjectiva do devir temporal e pautada por ritmos próprios da Natureza, por ciclos como o das estações do ano e certos eventos. É emblemática e recorrente a frase de Úrsula em *Cem Anos de Solidão*: «o tempo corre em círculos». Por outro lado, o tempo é também interior e subjectivo, feito de saltos e lapsos, em que a vivência interior das personagens e o seu sentir é que determinam no leitor a sua própria consciência do tempo da narrativa. Torna-se recorrente e determinante a frequência de palavras como pressentimento e intuição, lexemas que abrem a percepção do leitor para um tempo em que os véus são demasiado finos, permitindo “pre-ver” o futuro da mesma forma que o mundo do invisível se sobrepõe por vezes ao mundo do sensível. O tempo pode ser, portanto, **cíclico**, incorrendo na recorrência ou na repetição, outro aspecto caro ao realismo mágico, mas pode ainda ser **coexistente**, havendo uma justaposição do presente, do passado e do futuro

²⁷⁸ Jorge Volpi, «Seven notes on Carlos Fuentes's *Terra Nostra*» in *Terra Nostra*, Dalkey Archive, 2003, p. xii.

(recorde-se a vidência de várias personagens que antecipam o devir bem como a reaparição do passado configurada nos fantasmas), **fragmentado**, e fortemente **psicológico**, havendo uma forte sobreposição do tempo psicológico próprio da corrente de consciência das personagens sobre o tempo cronológico. Gabriel García Márquez profere justamente, em entrevista, que a leitura de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, foi uma influência decisiva: «transformou por completo o meu sentido do tempo. Talvez me tenha permitido vislumbrar por um instante todo o processo de decomposição de Macondo e o seu destino final.»²⁷⁹.

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 cronológico e real a que esta narrativa se reporta corresponde ao Verão de 1973, em que surge a cobra, e a narrativa transcorre ao longo de um ano, sensivelmente, até poucos dias depois da Revolução de Abril de 1974. A par da indeterminação geográfica, que centra a acção geralmente em locais atópicos, o tempo em que a acção se desenrola é, muitas vezes, apresentado de forma ambígua, sem uma indicação clara e precisa das datas em que a história se passa. As indicações temporais quando são fornecidas encontram-se de forma dispersa 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 1914-1918²⁸⁰, como José Jorge Júnior lembra acontecimentos ocorridos durante a monarquia, o rio que secou há um século ou o poço construído pelos mouros, num tempo não especificado. O leitor pode ainda subentender, por outro lado, que está a ser remetido para o período histórico da guerra colonial, quando o soldado de infantaria procura Carminha

²⁷⁹ Plínio Apuleyo Mendoza, *O Aroma da Goiaba*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2005, p. 84.

²⁸⁰ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 185.

como madrinha de guerra, e se alude à Revolução, cuja notícia chega aos vilamaninhenses pelo rádio de Pássaro e é depois trazida, com atraso, pelos soldados num carro de combate.

Se se atentar nas descrições que aludem às estações do ano, que vão desabrochando na paisagem, sucedendo-se no seu ritmo imutável, percebe-se como a intriga se desenrola ao longo de um ano, sendo que a cobra terá aparecido no «verão passado», um ano antes da chegada do carro de soldados. O tempo surge parado ou suspenso num espaço físico em que nada acontece, retratando a vivência das comunidades rurais que se regem pelos ciclos das estações: «Agora as semanas têm sete dias. Uma sequência certa, um mostrador de sol às voltas, às voltas sobre o dormir e o acordar.»²⁸¹. Além disso, regressando à sensação de um tempo cíclico saliente-se a recorrência da palavra ovo na narrativa, que pode remeter para um período de gestação ou incubação da mudança: «O tempo é um ovo de galinha, e eu posta, Pássaro, num ponto movediço de viscosidade. Vendo um redondo. Porque no fundo, tudo é redondo»²⁸².

Por outro lado, o tempo de *O Dia dos Prodígios* surge em cisão a partir da ocorrência do prodígio da cobra que se abre como uma brecha na realidade desta comunidade algarvia e na consciência das personagens, que passam a viver nesse tempo que decorre a partir do surgimento da cobra: «Sentiam o pressentimento. O pressentimento que antecede os grandes acontecimentos. Mas porque se vivia agora depois dos factos inexplicáveis, era muito mais intenso. Solene, às vezes doloroso.»²⁸³.

Além disso, os vilamaninhenses vão constantemente aludindo ao passado numa nostalgia que é avessa à mudança:

²⁸¹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 74.

²⁸² Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 195.

²⁸³ *Idem, op. cit.*, p. 45.

Manuel Gertrudes disse. Antes o arrieiro trazia outro peixe. E o arrieiro disse. Antes toda a gente só falava da frescura dele. E dava gosto vendê-lo. Jesuína Palha disse. Antes, mesmo em Agosto, não me fazia impressão o lenço. E Matilde disse. Antes bebia-se mais Lagoa, porque nesta venda falava-se de coisas simples. E Macário disse. Agora pouco se interessam pelo meu bandolim. Parece que andam a ouvir outra música. Manuel Gertrudes disse. Agora, vizinhança, estamos definitivamente longe da primeira guerra mundial.²⁸⁴

A vivência interior e o sentir das personagens determinam a sua própria consciência do tempo da narrativa. Daí a percepção de um tempo vivenciado de forma íntima e subjectiva, que se repete *ad infinitum*, adquirindo um certo pendor de angústia existencialista – Isabel Allegro de Magalhães designa-o como «náusea sartriana»²⁸⁵ – 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.²⁸⁶

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.²⁸⁷

O tempo é lento ao ponto de se tornar regressivo, remetendo para a ideia de Vilamaninhos como um lugarejo condenado ao desaparecimento e ao esquecimento: «O futuro é o presente a andar lentamente para trás.»²⁸⁸. Como notou Eliana Berg, o próprio nome da vila remete para a infertilidade e esterilidade desse espaço e dos seus habitantes

²⁸⁴ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 45.

²⁸⁵ Isabel Allegro de Magalhães, «O tempo de *O dia dos Prodígios*», in *O Tempo das Mulheres*, Instituto Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 471.

²⁸⁶ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 172.

²⁸⁷ *Idem*, *op. cit.*, p. 177.

²⁸⁸ *Idem*, *op. cit.*, p. 188.

²⁸⁹. Até mesmo Carminha, a jovem em idade casadoira, vê os seus projectos de casar com alguém de fora frustrados, pois os seus pretendentes serão devorados pela inexorabilidade da guerra.

Em *O Dia dos Prodígios*, existem várias alusões a um mundo que além de parado no tempo e avesso à mudança, parece estar assim suspenso desde o princípio dos tempos:

Aqui caem as pedras sobre as pedras como condenação. Os sáurios reproduzem-se com a velocidade de se o dizer e o tamanho dos seus ovos. Entra-se numa casa dessas e mal se bafeje o ar caem-nos em cima dez mil farripas de cana, e telhas quebradas são um lodaçal de cacos. O poço tão fundo e tão estreito que se pode pegar numa moeda, beijar-lhe a coroa, atirá-la, contar até cem, espreitar o tempo, e só depois se ouvirá um tinidozinho fino de metal redondo batendo a água. Mesmo assim, porque os mouros o fizeram. De outra forma, ter-se-ia morrido de sede assim que o rio secou. Mais de cem anos.²⁹⁰

A esterilidade vai assim ressequindo a vila, pairando a ameaça de esta ser varrida da face da terra e ficar perdida no tempo ou na História: «A povoação vai ficando um ovo emurhecido. Que fede, gorado, e não gera. E se o vento for mais rijo; poderá levá-la.»²⁹¹.

Acerca desta sensação de suspensão do tempo, Isabel Allegro de Magalhães observou justamente que *O Dia dos Prodígios* é:

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(...)²⁹².

Nesse tempo de espera da aldeia existe a personagem de Carminha que vive fechada em casa a aguardar um noivo, sendo possível fazer-se uma leitura alegórica desta figura como

²⁸⁹ Eliana Berg, «O Dia dos Prodígios – Escrita Prodígiosa», in *Colóquio Letras*, n.º 132-133, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Abril-Setembro 1994, p. 150.

²⁹⁰ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 17.

²⁹¹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, pp. 18-19.

²⁹² Isabel Allegro de Magalhães, «O tempo de *O dia dos Prodígios*», in *O Tempo das Mulheres*, Instituto Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 463.

representando Portugal na sua espera messiânica de um salvador. Note-se como a espera se materializa, novamente, nessa figura do ovo, transmitindo a sensação de um tempo em incubação:

Carminha representa a espera que há-de vir. Ali em frente da janela a ouvir a água, a ver as pedras das casas dos seus defundos vizinhos rolarem com a chuva para o caminho, e abrirem-se de água, esverdearem-se de limos, depois de ocre amarelo, gema de ovo fétida, pela desesperança. Um tempo velho.²⁹³

Mesmo as últimas frases deste romance imbuído de musicalidade, «E Macário disse. Oh gente. Ouçam aqui o dó.»²⁹⁴ podem remeter para essa sensação de tempo fechado e circular, como salientou Pierre Léglise-Costa a propósito dessa nota musical que fecha a narrativa e representa igualmente a primeira nota da escala musical, podendo ainda ser conotada com «pena, caridade e piedade»²⁹⁵. Se a escala musical é efectivamente composta por sete notas, iniciando no dó para depois retornar a essa nota inicial, numa frequência acima da anterior, ressalve-se que o dó é sempre uma nota brilhante, alegre, não remetendo, necessariamente, para a tristeza mas antes, provavelmente, para a expressão dessa sensação de conformismo de uma comunidade que se enrola sobre si mesma, como uma serpente.

Todavia o sonho pode ter a força de chamar os acontecimentos, como quando chega o primeiro afilhado de guerra de Carminha: «Chegou um forasteiro. Vem como sonhei com um lenço sobre a maçã-de-adão, tem o queixo barbado de azul e sabe a espuma cheirosa.»²⁹⁶. Os noivos que lhe chegam são soldados da guerra colonial, e do casamento entre Carminha e o soldado da guerra do ultramar poderia ser gerada uma criança, da mesma forma que da união entre Portugal e os seus territórios de além-mar poderia nascer um novo

²⁹³ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 74.

²⁹⁴ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 204.

²⁹⁵ Pierre Léglise-Costa, fragmento de «A propósito de *O Dia dos Prodígios*», consultado no Programa da adaptação teatral da obra *O Dia dos Prodígios* ao teatro, editado em 2010, p. 12.

²⁹⁶ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 60.

império. Mas as expectativas de Carminha vêm-se goradas com a morte do noivo e depois repudia o segundo, acabando por decidir casar com Macário. Macário pode significar não só a permanência de Carminha no seio da aldeia, visto que é a terra 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, 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 disse 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.²⁹⁷

Essa previsão de Branca é o único horizonte positivo que o romance deixa. Esta fé no porvir retrata, mais uma vez, a vivência particular de todo um povo, o tempo de uma espera sebastianista, que, apesar da Revolução, continua a aguardar o cumprir de uma profecia que o salve. O próprio rio que secou é uma metáfora dessa estagnação do tempo.

Esperança Teresa é uma personagem que se revela pela sua vivência de um tempo absolutamente interior, numa concentração em si mesma que lhe permite resgatar o passado na sua memória, vivendo-o num eterno presente, talvez como forma de atenuar o que ficou irrevogavelmente perdido. A personagem 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 e de uma terra deixada ao abandono pelos mais jovens, 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

²⁹⁷ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, pp. 198-199.

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 outra cobra, e a quem apelidaram por isso 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.

É também relevante considerar a ocorrência frequente de certas palavras, como *pressentimento* (que surge por sete vezes), e suas derivações, que adquirem uma carga simbólica importante no decurso da narrativa. 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»²⁹⁸. Destacam-se os seguintes exemplos da sua ocorrência no texto:

Sentiam o pressentimento. O pressentimento que antecede os grandes acontecimentos. Mas porque se vivia agora depois dos factos inexplicáveis, era muito mais intenso.²⁹⁹

Pressentimos que a cobra era só cobra e tivemos medo de a executar.³⁰⁰

Quem vai conseguir dormir na cama? Foi pressentido por muita gente. Eu, eu não. Eu só vi quando vi.³⁰¹

²⁹⁸ Isabel Allegro de Magalhães, «O tempo de *O dia dos Prodígios*», in *O Tempo das Mulheres*, Instituto Nacional da Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 463.

²⁹⁹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 45.

³⁰⁰ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 22.

³⁰¹ *Idem, op. cit.*, p. 37.

Os pressentimentos inclusivamente ganham a força de certezas ao ponto de conduzirem os actos e decisões de personagens tão práticas como Jesuína Palha, uma mulher de acção: «Não será hoje que por azar chegue alguma notícia, andando eu no trabalho.»³⁰². Este gesto que antecipa a narrativa revela-se efectivamente frutífero, pois Jesuína Palha vai mesmo acabar por assistir à chegada do carro de soldados com a boa nova da Revolução.

Em *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, de João de Melo, o isolamento físico é complementado pelo desfazamento temporal 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.³⁰³

Vigora ao longo do romance uma desconstrução temporal que deixará o leitor numa constante incerteza, experienciando a narrativa através de saltos constantes entre o passado e o futuro. A narrativa não segue, geralmente, um fio narrativo contínuo e cronológico, até porque nunca existe nenhuma referência a qualquer ano ou marco temporal específico. O enredo centra-se essencialmente em torno das personagens que vão ganhando protagonismo à vez, e a sua história desenrola-se mediante o recurso de prolíferas analepses e prolepses: «Anos atrás, ainda menino, José-Maria assistira à operação de recolha dos bens subtraídos ao malogrado avião.»³⁰⁴, «Muitos anos depois, essa convicção acabou por ser ultrapassada, e a vinda do primeiro automóvel foi encarada como um acto natural e até necessário.»³⁰⁵, «Muitos anos mais tarde, a sua voz, que antes não cabia no mundo e parecia mesmo

³⁰² Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 174.

³⁰³ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 11.

³⁰⁴ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 235.

³⁰⁵ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 38.

explodir no meio das pedras, transformar-se-ia num arfar penoso, como o guincho das galinhas em crise de respiração.»³⁰⁶, «(...) admirou a majestosa grandeza do Pico da Vara, onde mais tarde viria a cair o avião (...)»³⁰⁷, «(...) uma coisa assim acontecera apenas uma vez na história da Achadinha, quando o bispo de Angra ali viera crismar toda a população.»³⁰⁸.

Existem ainda várias ocorrências de certos eventos que acarretam um registo na memória dos rozarenses de feição cronística, visto que se tornam marcos na história desse povo que o narrador reforça que perdurarão ao longo dos tempos: «De sorte que uma confusão assim, sendo coisa difícil de se narrar, seria recordada pelos anos fora (...)»³⁰⁹. Ou afirmações que atestam uma onisciência do narrador acerca das personagens: «Foi talvez essa a última vez em que padre Governo olhou fundo no olhar de um pobre e no olhar claro e impoluto da sua nobreza.»³¹⁰.

O tempo é descrito como um círculo fechado, vivido de rotinas e ciclos, como o da passagem do carteiro pela localidade:

Era tão rigorosa a sua passagem diária entre a Achada e o Rozário, que os lavradores, habituados a medir as horas pela altura do Sol, passaram a regular o tempo pelas suas viagens das cinco da tarde, sabendo que tanto o trajecto como o seu passo eram coisas tão espirituais como o movimento dos relógios de sombra.³¹¹

Ou ainda na seguinte passagem: «Eram homens e mulheres esquecidos, habituados a olhar em redor e a tudo medir pelo sentido giratório do Sol que lhes dava a visão do mar e

³⁰⁶ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 76.

³⁰⁷ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 178.

³⁰⁸ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 179.

³⁰⁹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 190.

³¹⁰ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 236.

³¹¹ *Idem, op. cit.*, p. 58.

do tempo.»³¹² . Repare-se também como existe uma alusão ao correr do tempo como um ovo (símbolo esse que surge também em *O Dia dos Prodígios*):

Passavam os cavadores das terras com molhos de lenha às costas (...) homens suados e de corpo dorido que enchiam o silêncio com o gume dos seus passos. Eles varriam da frente todas as formas paradas do anoitecer, apressando a noite na sua viagem para o ovo.³¹³

Nesta narrativa atravessam-se cinco séculos de história, condensados num momento único, transportando o leitor desde a época dos primeiros povoadores da ilha, no século XV, até chegar aos dias de hoje, com os seus aviões e comboios. A narrativa tem início num período que remete à Idade Média, para o achamento das ilhas dos Açores:

Passara já mais de um século sobre o povoamento daquela região, quando a grande cratera vulcânica recebeu os primeiros nómadas do mar - vindos na frente das trabuzanas e dos temporais e enfiando terra dentro com as goelas secas de muito grito e nenhum socorro.³¹⁴

Existem curiosas referências aos almocreves e ao rei³¹⁵, autoridade esta que se mantém sempre como referência governativa mesmo quando se fala em eleger um Presidente para a Junta de Freguesia, que aliás assina os seus decretos como um «Presidente que se assina a bem da freguesia, do reyno e do mundo»³¹⁶. Inclusivamente refere-se diversas vezes o recurso a penas e a tinteiros como instrumentos de escrita e «grosseiras folhas amarelas» como suporte, para «escribir multas, queixas, decretos e autos-de-fé»³¹⁷. Ainda que depois predomine o uso do regionalismo das patacas, como moeda açoriana alude-se no livro ao sistema de troca directa: «(...) toda a freguesia acudia a essa voz, de prato na mão à procura de quem vendesse mais barato: uma maquia de milho amarelo (...), meia maquia de

³¹² João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 181.

³¹³ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 119.

³¹⁴ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 12.

³¹⁵ *Idem, op. cit.*, p. 80.

³¹⁶ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 66.

³¹⁷ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 57.

feijão grado, uma quarta de favas, meio alqueire de milho»³¹⁸. Só mais tarde, com a queda do avião, surge a alusão a dinheiro como as notas do «Bank of America».

Um dos propósitos do Presidente é justamente trazer o progresso a este canto esquecido da civilização: «canalizar a água das nascentes para as fontes e das fontes para as casas, substituir os candeeiros a petróleo pelos aparelhos de gás, visto que a electricidade era ainda desconhecida»³¹⁹. Só no desenrolar da intriga é que se vão sucedendo e introduzindo os prodígios da tecnologia, tais como o primeiro rádio³²⁰, o automóvel, ou o avião³²¹.

Partilha-se da opinião de Henriqueta Gonçalves quando refere que a narrativa assume «uma certa feição cronística»³²² ao fazer um relato, a que não é alheia uma certa intenção paródica, dos primeiros colonizadores 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 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.³²³

Será interessante considerar este texto que se assume como crónica como uma remascência desse espírito que assistiu à literatura de viagens, própria da época dos Descobrimentos, em que a viagem era uma forma de encontrar a alteridade e, numa visão renascentista, o próprio eu. O maravilhoso aqui não reside no que está para lá do horizonte

³¹⁸ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 42.

³¹⁹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 59.

³²⁰ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 38.

³²¹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 190.

³²² Henriqueta Maria Gonçalves, «A construção do fantástico em *O meu mundo não é deste reino* de João de Melo», Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, p. 12.

³²³ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 15.

desconhecido e dos mares nunca antes navegados, como seria o caso desse destino fabuloso que foi a América do Sul, como a Carta de Pêro Vaz de Caminha comprova pela estranheza e pelo fascínio, e que autores como Alejo Carpentier intentam perpetuar no leitor ocidental, mas sim na periferia das metrópoles a que o país se parece resumir, mesmo enquanto centro cultural. Repare-se, a título de exemplo, que em *O Dia dos Prodígios* o resto do Algarve, isto é, Portugal, não surge nomeado senão através da cidade de Lisboa.

Desta sensação de princípio do mundo passa-se depois para outras referências que remetem para a Idade Média, quando o padre Cadete receia «ter sido apanhado pela censura da Igreja»³²⁴ ou se nomeia a Santa Inquisição. A simultaneidade e compactação de quinhentos anos reflecte o imaginário e o quotidiano de um povo 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.³²⁵

Destaca-se ainda o recurso a um português arcaico, ainda que adulterado, numa estratégia linguística que joga de forma lúdica com a suposta citação de documentos oficiais:

Jeremias Moniz Furtado, prezidente 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 religiosas, faz saber ao povo da dita quanto aqui se pode ler.³²⁶

³²⁴ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 101.

³²⁵ João de Melo *apud* Paulo Cunha Porto, «Uma Entrevista com João de Melo», in *João de Melo*, pp. 84-86.

³²⁶ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 65.

O tempo delineado no início da narrativa, assumida ao jeito de uma crónica do povo fundador da ilha, estabelece inclusivamente relações com o texto bíblico do Gênesis:

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.³²⁷

A construção do universo ficcional da obra conduz assim a um «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», onde se estabelece uma paródia intertextual do texto bíblico³²⁸. Por outro lado, no espectro oposto do tempo, surge a representação do Apocalipse sempre apresentado como uma realidade próxima, apontando a idade de um mundo próximo do seu fim ou cuja existência os habitantes da Ilha sentem em permanente ameaça:

As crianças tinham ouvido dizer a padre Governo que a morte do mundo estava escrita nas profecias da Bíblia. Primeiro, ocorreria a explosão dos astros e o incêndio do céu, depois a água do mar invadiria a Ilha, não ficaria pedra sobre pedra nem criatura viva ao cimo da terra.³²⁹

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.»³³⁰. Essa ameaça de fim dos tempos surge imediatamente na primeira página do romance, onde se inicia a narrativa com uma alusão às origens e à fundação de Nossa Senhora do Rozário

³²⁷ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 12.

³²⁸ Adelaide Monteiro Batista, *João de Melo e a Literatura Açoriana*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993, p. 105.

³²⁹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 43.

³³⁰ Henriqueta Maria Gonçalves, «A construção do fantástico em *O meu mundo não é deste reino* de João de Melo», Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, p. 2.

da Achadinha mas, de imediato, surge uma sombra transfiguradora que remete o leitor para uma visão apocalíptica que prefigura 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.³³¹

A referência ao Apocalipse, cujo acontecimento parece ser da responsabilidade das mulheres que liam a Bíblia, prenuncia a sombra desse discurso que se configura como uma recorrência ao longo da narrativa, em que a ameaça do Juízo Final está eternamente presente sobre os habitantes da ilha. É claro que a ironia não é inocente e chega mesmo a provocar o riso, mas não deixa de ser pertinente notar como o povo das ilhas dos Açores tem consciência de viver num meio pequeno e que a qualquer momento pode ser alvo de outra grande catástrofe natural como a erupção dos Capelinhos, em 1957.

As catástrofes são, aliás, o que regula o calendário dos habitantes do Rozário, que ordenam o correr dos anos através da associação com as catástrofes que caem sobre as suas vidas:

Dalí 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

³³¹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 12.

viagem circular contornava a vida como um carrocel que roda sempre em torno do seu eixo.³³²

A estrutura do romance *Lillias Fraser*, de Hélia Correia, divide-se em três partes, em que os cenários correspondem a tempos distintos, com início na Escócia, no ano de 1746, deslocando-se depois a acção para Portugal, com a viagem da protagonista, no ano de 1751 e termina em 1762. Desenha-se assim um arco temporal de dezasseis anos em torno da vida de Lillias Fraser, personagem-livro que surgiu à autora no seguimento de um episódio biográfico narrado no livro, quando visita Culloden, cujo cenário assiste ao início desta história. A protagonista do romance homónimo de Hélia Correia é uma criança escocesa com o dom excepcional e mágico de prever a morte nas pessoas. Lillias tem o poder de quando olha para as pessoas com que se cruza pela primeira vez, antecipar o momento da sua morte, vendo como vão morrer. Nesta personagem o maravilhoso não surge, portanto, de forma gratuita nem acessória, antes se configura como forma de salvação desta criança-mulher. Esse poder vai salvá-la logo nas primeiras páginas do romance, pois assusta-se quando olha o pai e antecipa o seu assassinato. O romance inicia-se com a clara exposição logo na primeira frase daquilo que se vai passar, sem dar tempo ou lugar a uma suspensão de expectativas por parte do leitor. Tal como a personagem vivencia os acontecimentos antes do tempo, também a narrativa aponta logo o desenlace futuro: «Lillias salvou-se da carnificina porque, seis horas antes da batalha, viu o pai morto, como realmente ele haveria de morrer mais tarde.»³³³. A vivência antecipada do tempo configura-se muito particularmente, na ficção do realismo mágico, na criação de personagens que detêm a capacidade de prever o futuro ou de ver o invisível, como Lillias Fraser. As visões de Lillias abrem assim a percepção do leitor para um mundo em que os véus são demasiado

³³² João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 189.

³³³ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 7.

finos, permitindo “pre-ver” o futuro da mesma forma que o mundo do invisível se sobrepõe por vezes ao mundo do sensível: «Tarde após tarde, Lillias recebia, no seu olhar dourado, informações sobre os dias futuros daqueles homens.»³³⁴. Entre as várias ocorrências dessas visões de morte que Lillias recolhe, este tempo narrativo que se presente ao longo do romance de Hélia Correia pode ser exemplificado na seguinte passagem:

Pelos finais de Outubro, Lillias via a construção da casa a desfazer-se. Era a primeira vez que adivinhava o desastre nas pedras, nas paredes. Acordava de noite, ouvindo o inferno a não caber em si, a rebentar, exactamente como percebia quando um tumor buscava uma saída. O chão rosnavia. Em breve mostraria as suas grandes fauces de carvão. E, do seu dorso em fogo, tudo aquilo que estava vivo e formava a cidade dos mortais seria arremessado no abismo.³³⁵

Curiosamente, o pressentimento também perpassa noutras personagens, como em Cilícia ou no padre Malagrida, ainda que por razões distintas, pois se o segundo é uma espécie de profeta ou santo, a senhora Cilícia deve essa previsão ao sentir de mãe: «Dado o alcance do olhar de mãe, pode dizer-se que ela vislumbrara aquele desastre, antes de acontecer. E, como Lillias, também soube que não estava na sua mão desviar coisas do caminho.»³³⁶.

Por outro lado, como se afirma, o prever o futuro de pouco serve a estas personagens, da mesma forma que mesmo que o padre Malagrida tenha anunciado o terramoto de 1755 não pôde fazer-se ouvir.

Outra indicação temporal que ressalta na história é a constante alusão ao mês de Abril. Abril não é um mês inocente quando se considera a História de Portugal. Ficou marcado na memória colectiva portuguesa como o mês da Revolução dos Cravos, mas, mais importante ainda dentro do estilo e dos temas caros à autora, Abril é o mês da Primavera. Enquanto estação do ano conotada com a renovação, pode assim representar também um tempo e um

³³⁴ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 57.

³³⁵ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 93.

³³⁶ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 197.

horizonte de esperança. No romance, ocorrem mais de seis referências diretas ao mês de Abril. A narradora visita o memorial do campo de batalha em Abril: «Estive no campo da batalha de Culloden em 1999, a meio de Abril, um dia após as comemorações.»³³⁷, e ainda «E no entanto alguma coisa que rangia, um desespero, cortava o ar e cintilava à luz de Abril.»³³⁸. Quando se começa a narrar o passado e a história da menina escocesa inicia-se com esse mesmo mês:

O mês de Abril que vai a meio torna o frio mais difícil de entender. (...) Esta nossa menina, Lillias Fraser, começa aqui a sua dança do pavor, dá voltas cegas em redor das árvores, chora em silêncio porque não se atreve a misturar a voz com a da floresta.³³⁹

Quando Lillias segue no navio, deixando a Escócia em direcção a Portugal, pois a batalha tem como resultado espalhar uma diáspora de escoceses em direcção ao mundo, um pouco como os portugueses, há uma nova referência, sendo que é também quando começa uma nova etapa da sua vida: «Estava-se em Abril, mas apesar da luz esplendorosa do crepúsculo, a negridão das almas aparecia.»³⁴⁰. Depois surge uma outra passagem, já por terras portuguesas: «No vão da porta, contra a luz de Abril, uma íris de cobre cintilava.»³⁴¹. Após a destruição do terramoto, no período em que ainda decorre a reconstrução da cidade, pode ainda ler-se: «Já era o mês de Abril, mas não havia flores que chegassem para o cheiro da primavera.»³⁴². E Lillias apaixona-se por Jayme justamente na altura desse renascimento do mundo que acontece com a estação da Primavera:

O enigma de Lillias coincidiu com a chegada dos rigores do inverno. Entravam os amores de quarentena, excepto as cortesias de salão, em que os pés se tocavam sob as mesas enquanto se jogava o faraó. Mas os encontros mais

³³⁷ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 13.

³³⁸ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 17.

³³⁹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 8.

³⁴⁰ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 73.

³⁴¹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 82.

³⁴² Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 150.

aventurosos ficavam adiados para Abril. A própria natureza interrompia o seu papel de dissimuladora. Matas, jardins, paredes de arvoredo deixavam de oferecer opacidade. Com as folhas, caía a sua ajuda.³⁴³

A Primavera parece ganhar força e ocorrer com o amor das duas personagens ou, melhor dizendo, da paixão de Lillias por esse homem:

Então uma espantosa primavera caiu sobre Lisboa, e as canções dos africanos elevavam-se no ar, como se o sol os resgatasse à servidão. Jayme saiu, chamado pela cidade. Mas esperou que Lillias o seguisse. Reconhecia nela, finalmente, uma forma perigosa de beleza. Sentia quanto os outros se assustavam, evitando tocá-la, nessas ruas ainda tão atoladas com entulho que as pessoas passavam uma a uma, e tinham de entender-se no seu trânsito.³⁴⁴

O mês de Abril surge assim, muito curiosamente, quase sempre associado a momentos de renovação ou de mudança na vida de Lillias Fraser.

O tempo verbal predominante é o Pretérito Imperfeito, mas existe um uso muito interessante das formas verbais no Presente, reforçado pelo Gerúndio, logo no início da narrativa, após a fuga de Lillias, motivada pela visão do pai atravessado pelas baionetas, quando encontra a velha que a ajuda e a salva do exército: «Há, com efeito, uma mulher que vai passando e que recolhe Lillias nos braços.»³⁴⁵. Por duas páginas, este primeiro capítulo parece constituir-se justamente como um momento chave na narrativa, logo antes de a narrativa avançar até 1999, onde a voz autoral é claramente assumida, para logo depois se entrar em esclarecimentos e divagações históricas do período a que reporta a narrativa, até que a acção se foca novamente em Lillias.

Também neste romance as prolepses são recorrentes, acentuando a noção de um tempo que está claramente a ser livremente reconstituído na narrativa: «Seria na viagem de

³⁴³ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 195.

³⁴⁴ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 198.

³⁴⁵ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 9.

regresso que Frances Connelly se afogaria, por se deixar cair da amurada, a um sacão mais pérfido do mar. Isso, porém, ninguém sabia ainda (...).»³⁴⁶.

Menos constantes são as analepses, como se pode perceber pelo facto de se tratar de um romance feito ao sabor de vidências e pré-saltos, mas destaque-se a forma como as personagens vivenciam os factos através do uso da memória que interliga presente e passado, e em que a própria autora pode romancear e embelezar os factos possivelmente históricos:

Eva ainda se lembrava de a avistar, nas grandes festas do primeiro de Maio, como um bichinho de algodão doirado, esvoaçando entre os homens do seu clã. (...) Vendo-a de longe, o jovem Angus riu também.

«Só com aquela é que me casarei.» Tinha vinte e dois anos. Nem ele próprio pensou que havia de cumprir essa promessa.³⁴⁷

Todavia esses saltos temporais não remetem apenas para a história narrada mas inclusive para conhecimentos externos à narrativa, como aqui: «Era um homem sensível, dado às árvores, com especial paixão pelos salgueiros, como, depois, os pré-rafaelitas»³⁴⁸.

Esta menina-mulher de olhos dourados com sangue de bruxas integra assim uma considerável galeria de personagens-mulheres, como Branca, em *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge, Blimunda, em *Memorial do Convento*, *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís. É através da sua vivência íntima do tempo e da realidade que o leitor pode filtrar os factos narrados. À linearidade cronológica do tempo do Homem, opõe-se um tempo circular, vivido intimamente pela Mulher. Não é por acaso que o romance encerra com Lillias Fraser grávida e a seguir rumo a um horizonte incerto, para que a sua criança nasça num sítio seguro, guiada por Blimunda (a personagem de Saramago que faz uma entrada em cena).

³⁴⁶ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 72.

³⁴⁷ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 42.

³⁴⁸ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 261.

«(...) o fundamental é ter coisas importantes para dizer. Para dizer aos outros. (...) Confrontar as pessoas com a sua própria memória, descobrir uma nova relação de alegria com a criação literária. No fundo, dizer que a literatura e a vida são a mesma coisa ou então uma delas falhou. Senão, mesmo, as duas. Digo-o como escritor e como professor de literatura.»

João de Melo

V. Especificidades temáticas e formais do Realismo Mágico nas obras *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, de João de Melo, e *Lillias Fraser*, de Hélia Correia

1. Personagens

O realismo mágico patente nesta obra revela-se muito especialmente nas personagens. Estas são quase sempre imbuídas de capacidades mágicas, tornando-se maiores que a vida, enquanto *personas* ficcionadas. Uma das suas marcas, como se referiu antes, é a vivência subjectiva e antecipada do tempo por personagens que detêm capacidades mágicas como o dom de prever o futuro ou de ver o invisível. É esse o caso de Branca, cujo nome próprio está imbuído de uma ideia de luminosidade que remete para o celestial, insinuando uma magia que provém dos céus e que agirá de forma milagrosa na sua vida, permitindo a sua libertação e salvação. Branca é uma mulher detentora de poderes mágicos que lhe permitem ver à distância e à transparência das coisas e que após um casamento de dez anos, em 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.³⁴⁹

³⁴⁹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 66.

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.³⁵⁰

Branca consegue perscrutar a distância física, mediante os sentidos da visão e da 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.³⁵¹
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.³⁵²

Branca consegue inclusivamente ler os pensamentos e desvendar a alma humana na sua nudez interior:

Agora Branca começa a distinguir os ruídos a quilómetros de distância e a ver através das coisas concretas, as intenções, alegrias e desgostos que cada um transporta. Pode saber o que os seus três filhos pensam da vida e do mundo, e das suas próprias pessoas, sem precisar de os sentar sobre o colo e lhes dizer. Aqui mamaram vocês. Adivinha-lhes a fome na hora exacta, e presente-lhes os desejos.³⁵³

Branca passará até a dormir, estranhamente, com os olhos abertos: «Ela própria levanta o braço e põe o dedo no olho. Está aberto. (...) Branca fechou os olhos porque acordou.»³⁵⁴.

Esta personagem feminina, enquanto detentora de capacidades mágicas, pode inclusivamente ser considerada como a responsável pela aparição da cobra voadora. Atente-se na seguinte passagem:

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,

³⁵⁰ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 197.

³⁵¹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 37.

³⁵² Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, pp. 48-49.

³⁵³ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 160.

³⁵⁴ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 51.

adamascado. No centro da colcha uma figura de escamas bordadas. E a língua. A sedas vermelhas, reluzentes de fogo.³⁵⁵

Intenta-se aqui uma aproximação do leitor ao lugarejo de Vilamaninhos a partir do alto, quase como numa perspectiva aérea, um plano cinematográfico que vai aprofundando mais e mais, até se deparar com 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. O primeiro indício desse aspecto 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 começa 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.³⁵⁶

É pertinente atentar como o elemento do dragão, mesmo bordado, invoca os contos de fada em que havia normalmente jovens donzelas indefesas, presas numa torre e guardadas por um dragão. Branca borda a mando do seu marido mas parece estar também a criar, de forma voluntária, um dragão que será também o seu carrasco...

O leitor depara-se com um crescendo da personagem, tal como acontece com Carminha Parda, evolução essa que se adequa às narrativas de realismo mágico, pois denotam um certo futuro ou horizonte de esperança. Branca vai vencendo o medo, projectado por transferência para o dragão e não para o marido, até se libertar do domínio em que vive, ao ponto de chegar mesmo a desafiar o marido, defendendo-se da violência física de que é

³⁵⁵ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 36.

³⁵⁶ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 88.

vítima e ameaçando-o com um facalhão. É curioso notar a comparação que a dada altura se faz entre Branca e uma lagarta, como se ela própria vivesse enrolada nesse casulo que a colcha constitui: «Branca vista de frente parece uma lagarta, porque os olhos fecharam-se de vermelho e inchação de lágrimas.»³⁵⁷.

Outro ligação que se estabelece com Branca prende-se com a cobra, nomeadamente quando a mulher de Pássaro decide desfazer a sua trança e passa a usar o cabelo solto: «Fui assaltada por um nojo violento, um medo de que se tivesse pegado a mim. Vê Pássaro, desprendi a trança, espalhi o cabelo. Tenho medo que se pareça com a víbora o que eu trago pendurado em mim.»³⁵⁸.

Por outro lado, essa colcha que é, afinal, como uma criação artística parece ter o poder de uma obra literária, numa espécie de *mise en abyme* ou metaficção implícita, investindo Branca de um poder que vai além das suas capacidades visionárias, imbuíndo-a de uma nova força.

A colcha simboliza assim, enquanto artefacto ou objecto estético, artístico, criado pelas suas próprias mãos, um processo de recuperação de poder e de apropriação da palavra como forma de libertação. Além disso, Branca é a única personagem com a capacidade de ver além da distância e do tempo, pelo que pode prefigurar a própria voz autoral que sabe e pode anunciar ou desvelar o que se vai sucedendo na narrativa que se desenrola num *fio* condutor, numa *linha* contínua imbuída de intenção e sentido, um pouco como uma Parca que vai tecendo o fio da vida.

No romance de João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, são os homens quem detém esses poderes extraordinários, como é o caso de João-Lázaro, seguindo assim a

³⁵⁷ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 37.

³⁵⁸ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 37.

linhagem bíblica dos profetas e dos patriarcas. Aí o tempo da intriga atravessa cinco séculos, o que não invalida a permanência das personagens, pois estas «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.»³⁵⁹. Este aspecto lembra a recorrência dos Buendía em *Cem Anos de Solidão* em que as personagens se sucedem ao longo de gerações, com nomes próprios em comum e traços comuns que ressurgem recorrentemente. Mas é em torno de duas personagens masculinas, detentoras de capacidades mágicas, que o maravilhoso perpassa mais visivelmente nesta obra de João de Melo.

O curador Cadete e a sua «fantástica bola perpétua», transparente, objecto que lembra uma bola de cristal. Nesse objecto, criado por um monge do Tibete, com a ajuda do qual o curador aprendera «a examinar os sinais cósmicos da doença e do destino humano»³⁶⁰, estão contidos os quatro elementos, sem nunca se misturarem entre si. Este elemento lembra o maravilhoso instrumental, referido anteriormente. Este homem, que começa por ser um castrador de cavalos e parteiro de éguas, parece ser investido do poder da cura, mas esse condão advém dessa mesma bola. Só depois, pela força da fé ou porque efectivamente este milagreiro ganha essa capacidade de cura, até o seu nome se torna um poderoso paliativo e remédio:

(...) noutras freguesias do concelho, os antigos possessos garantiam que tinham sido arrancados às garras do Demónio pela simples invocação do seu nome, e o nome passou depressa a ser murmurado entre o nome de todos os santos e apóstolos, e uma criança que nascera com uma descomunal cabeça de água deu sinais de cura sólida quando a mãe, desesperada, caiu de joelhos em terra e chorou e rezou para que Cadete se lembrasse daquela desgraça.³⁶¹

³⁵⁹ João de Melo *apud* Paulo Cunha Porto, «Uma Entrevista com João de Melo» in *João de Melo*, Frankfurt, 1997, p. 114.

³⁶⁰ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 91.

³⁶¹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 104.

Outra figura do texto dotada de poderes mágicos é João-Lázaro. Esta personagem, cujo nome traz ressonâncias bíblicas, é quem 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.³⁶²

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.

João-Lázaro é um profeta e, como uma personagem que vem do futuro, vencendo a morte, fala de um porvir. Tal como Branca que, com a sua clarividência, prevê o fim do isolamento de Vilamaninhos com a chegada de pessoas em camionetas que a irão consultar como que a um oráculo, João-Lázaro deixa antever um horizonte de esperança. Ao falar aos habitantes do Rozário sobre navios e aviões desenha um tempo actual que choca os rozarenses que vivem suspensos no ovo de um tempo circular.

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

(...) falava ao Cadete nos métodos científicos da cura pela medicina, através de infindáveis, 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

³⁶² João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 172.

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.³⁶³

O padre Governo é uma figura investida de certas capacidades mágicas, capaz de efectuar diversos prodígios, como invocar o milagre do sol:

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.³⁶⁴

Estes prodígios efectuados pelo padre Governo são, no entanto, estratégias friamente calculadas com o objectivo de, mais do que devolver a esperança aos fiéis, manter a sua credence e submissão.

No romance de Hélia Correia, Lillias Fraser escapa à batalha de Culloden, graças ao seu dom da visão. Na abertura do romance, quando visiona o pai como há-de morrer, está bem patente a confusão sentida pela personagem, ainda criança, devido ao desconhecimento dos seus próprios dons:

Lillias salvou-se da carnificina porque, seis horas antes da batalha, viu o pai morto, como realmente ele haveria de morrer mais tarde. Atravessado pelas

³⁶³ *Idem, op. cit.*, pp. 183-184.

³⁶⁴ *Idem, op. cit.*, pp. 151-153.

baionetas, de modo que os buracos na barriga vertiam sangue, bÍlis e excrementos. Tom Fraser estava em pé, tapando a entrada, espalhando como sempre a escuridão. Ela pensou que aquilo que tanto o feria era o surpreendê-la adormecida na cama de madeira, que se usava somente em três momentos de uma vida (...). O pai mostrava o seu desgosto abrindo o corpo, falando pelas fezes arruivadas.³⁶⁵

Estes dons acabam por se ir fortalecendo ao longo da narrativa, parecendo desdobrar-se até, como quando, a certa altura, a personagem é empurrada para o passado face a uma visão grotesca, e não para o futuro, como se o seu próprio inconsciente a guiasse até uma memória de conforto:

Contra o que costumava suceder-lhe, as visões tinham-na atirado para trás, quando passara junto aos enforcados. (...) Aos olhos de Lillias, o céu toldou-se e o frio escocês entrou-lhe nos pulmões. Montava num cavalo. E o cabelo molhado e doce de Anne MacIntosh batia-lhe na boca. (...) Lillias ouvia a castelã a soluçar de horror e de ira. Anne ocultava o choro dentro do peito, como um ronco de leoa, para que os ingleses lhe não vissem lágrimas. O ódio punha uma espécie de febre no seu corpo e a menina sentia aquele calor a embalá-la, ao ritmo da corrida.

Atravessou Lisboa ao colo de Anne. Ninguém compreendia o seu sorriso.³⁶⁶

É difícil crer que Lillias esteja a ter uma alucinação ou que seja a intensidade de uma memória que a proteja de um presente demasiado horrendo, pois esta visão não é como as outras, não só por não a conduzir ao futuro, mas muito particularmente porque conforme a transporta ao passado ela sente-se novamente criança e capta esta visão que chega reforçada com uma série de outras sensações.

É o mágico o motor que conduz e salva Lillias ao longo da narrativa, e é novamente graças ao seu dom, com o qual aprendeu a conviver, que se volta a salvar no fatídico ano de 1755:

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

³⁶⁵ HÉlia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 7.

³⁶⁶ HÉlia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, pp. 135-136.

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.³⁶⁷

Esta graça revela-se assim uma maldição:

Via morrer aqueles que a rodeavam, via-os sofrer quando se divertiam e nada suspeitavam do futuro. Mas aprendera a desviar os olhos. Já conhecia a qualidade das visões que antecipavam o desastre sem que nada se pudesse fazer para o impedir. Era uma graça da qual ela começava a defender-se como de uma maldição.³⁶⁸

O facto de Lillias poder prever a morte salva-a no início do romance, mas depois apenas a ajuda, dir-se-ia mesmo de forma pouco relevante, por duas vezes ao longo da narrativa.

Lillias possui um brilho dourado que atrai os homens e intimida ou assusta mesmo as pessoas, chegando a ser motivo de mitos e rumores. Essa luz protege-a inclusive de feras como os lobos, mantendo-os à distância³⁶⁹. Lillias possui olhos dourados, marca que revela haver sangue de bruxas na família, tal como o cabelo louro, a pele clara, e um brilho de sobrenaturalidade e mistério que irradia em seu redor por onde passa: «Tem os olhos doirados», reparou. «Sinal de que houve bruxas na família.»³⁷⁰, «O ouro que recobrirá a rapariga, no cabelo, nas íris»³⁷¹.

Mary é a única personagem que se apercebe no início da história das suas capacidades, ainda Lillias é criança:

Por estranho que pareça, apenas Mary, de entre tanta mulher que a teve em casa, se apercebeu do dom de Lillias. (...) Viu-a depois, na sombra da braseira, fazer-se muito branca e estremecer, quando a ama, chamada àquela sala, se aproximou com a mais nova das crianças (...). Mary sabia dessa palidez que cobria os videntes e assustou-se.³⁷²

³⁶⁷ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 8.

³⁶⁸ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 91

³⁶⁹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 89.

³⁷⁰ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 43.

³⁷¹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 104

³⁷² Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 82

É nesse episódio, através da explicação fornecida no pensamento da personagem de Mary Martin, ao sentir imediatamente repulsa e medo da criança, que o dom de Lillias ganha um nome:

«A terceira visão», pensava, ouvindo as vozes das mulheres da sua infância, quando se recolhiam à passagem de certa velha, ou de uma ruiva sem pestanas, para que elas as não vissem rebentadas, com os vermes saindo do nariz. A terceira visão mostrava a morte ou, pelo menos, o sangue e o sofrimento. Desvendava o futuro, ainda que nada se pudesse fazer para o evitar. O puro horror caía sobre os olhos e lá ficava dentro, esvoaçando.»³⁷³

A sua singularidade é revelada como sendo perceptível fisicamente para quem com ela se cruza: «a luz dourada daqueles olhos levava os outros a baixar os seus.»³⁷⁴. Além disso, esse olhar acaba também por protegê-la dos homens que se sentem tentados a abusar dela.

Quando Cilícia se apercebe de que Lillias tem visões e a confronta, a rapariga como não sabe que já antes Mary também tinha percebido a verdade, julga que «Até àquela tarde, jamais alguém adivinhara o que levava aos gritos de terror.»³⁷⁵. E pede-lhe depois encarecidamente que ela veja o seu filho que anda pela Europa.

Mas se primeiro esta heroína exerce fascínio pelo brilho que dela irradia, depois assusta pelos olhares de piedade que lança aos futuros mortos:

Um eterno pôr-do-sol caía nela, dourando toda a sua superfície. E os seus olhos amarelos, que sofriam vendo os passantes no momento de morrerem, assustavam por uma compaixão que parecia despropositada, ao dirigir-se a gente ainda feliz. Os futuros defuntos comentavam com os vizinhos essa ferida misteriosa que se abria, ao cruzarem-se com Lillias. Depois, morriam efectivamente.³⁷⁶

Por isso, os passantes evitam não somente que o seu olhar recaia sobre eles como evitam a própria casa: «Jayme viu como as testas se franziam e os ombros se viravam devagar

³⁷³ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 82

³⁷⁴ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 153.

³⁷⁵ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 164.

³⁷⁶ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 193.

quando a gente chegava à sua porta. Atravessavam para o outro lado, talvez para escapar daquela sombra, mas ela já os tinha enegrecido.»³⁷⁷.

Lillias recusa igualmente ver a morte de Jayme, o homem que ama. Esta recusa em usar o seu dom no homem que ama lembra Blimunda quando jura a Baltasar que nunca o verá por dentro: «Se eu nunca o vir morrer, talvez não morra», pensou, a certa altura. E nunca mais ergueu os olhos para os olhos dele.»³⁷⁸. Essa determinação leva-a a não querer sequer olhar na sua direcção, o que provoca uma ferida no orgulho másculo de Jayme: «Sentiu-se curioso por aquilo que podia levar uma mulher a não olhar na sua direcção.»³⁷⁹. Mas, duas páginas depois, o inevitável tem lugar uma vez mais: «Baixou-se, fascinado, à sua frente, e, naquele momento, Lillias soube que não podia fazer nada para o poupar. Um dia, ele entraria numa porta desfeito em sangue como Thomas Fraser.»³⁸⁰. A única morte que Lillias nunca prevê é a sua.

Outra personagem que ganha particular relevância é o padre Gabriel Malagrida pois a sua figura também é imbuída de capacidades mágicas, surgindo como pólo oposto a Lillias. À semelhança de Lillias, que a certa altura deixa de exercer um fascínio nos que a rodeiam para começar a assustar involuntariamente quem se cruza com ela, este padre jesuita inspira temor: «Todos, até aqueles que o adoravam, se arrepiavam de temor à sua vista. Temor ao próprio jesuíta, que parecia empurrar as pessoas com os olhos até ao precipício dos infernos.»³⁸¹. De batina e capa negra como um corvo, com aspecto de vagabundo mas outrora temido e respeitado pelo próprio rei D. João V, este padre confortava e curava moribundos e terá anunciado o terramoto: «O padre anunciara o terramoto, mas essa

³⁷⁷ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 193.

³⁷⁸ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, pp. 194-195.

³⁷⁹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 195.

³⁸⁰ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 196.

³⁸¹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 159.

previsão fora ignorada. Não se sabia como distinguir loucos e charlatães de visionários, a não ser pelas provas factuais. Tarde de mais se percebeu que Malagrida podia ler na mente do Senhor, e esse foi tempo de consumição, de açoite em costas próprias pelas ruas.»³⁸². Alega-se que quando fala ao povo «Deus ressoava pela sua boca»³⁸³.

2. 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.»³⁸⁴. Os autores passam agora a pedir emprestadas certas personagens uns aos outros, assemelhando-se estas a espectros que vogam entre os livros à semelhança de fantasmas que erram entre este mundo e o outro. Se bem que todo o livro comporte sempre pequenas senhas de entrada para outros livros, remetendo mais ou menos explicitamente para outras leituras, a criação literária é aqui evidenciada, 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.

Pode-se considerar a intertextualidade homo-autoral³⁸⁵, 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

³⁸² Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 160.

³⁸³ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 160.

³⁸⁴ Wendy B. Faris, «Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction», in Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), *Magical Realism – Theory, History, Community*, 3.ª ed., Duke University Press, 2000, p. 176.

³⁸⁵ Esta definição surge em Vítor Manuel de Aguiar e Silva, no capítulo «Texto, intertextualidade e intertexto», in *Teoria da Literatura*, 8.ª ed., Livraria Almedina, Coimbra, 2000, p. 631.

entrecruzam personagens. Nívea e Severo Del Valle são figuras já apresentadas no romance *A Casa dos Espíritos*, mas é só em *Retrato a Sépia* que se assiste 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.³⁸⁶

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*³⁸⁷.

João de Melo remete 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 retomadas as personagens de *O Meu Mundo Não É Deste Reino*. Este conto foi depois aumentado e publicado individualmente, em 2009, novamente

³⁸⁶ Isabel Allende, *Retrato a Sépia*, Editora Difel, Lisboa, 2001, p. 267

³⁸⁷ Gabriel García Márquez, *Cem Anos de Solidão*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1994, pp. 46-47.

numa novela intitulada também *A Divina Miséria*. O facto de o autor ter tardado em conduzir o leitor de regresso ao círculo de histórias inaugurado em *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, não rouba nenhum prazer a esta leitura breve mas aprazível.

Se Blimunda, em *Memorial do Convento*, era capaz de ver o interior das pessoas quando em jejum, Lillias Fraser, personagem do romance homónimo de Hélia Correia, pode ver a morte e, talvez conduzida por essa afinidade, virá a encontrar-se-á efectivamente com Blimunda, criando-se um inovador e aprazível jogo de ficções. Num terceiro passo, Lillias Fraser, por seu lado, fará também uma aparição especial no romance *As Luzes de Leonor* (2011), de Maria Teresa Horta.

Mas a intertextualidade vai além do empréstimo homo ou inter-autoral. Se, no seio das sociedades não-letradas, o mito é uma narrativa transmitida e fixada oralmente, reconhecida pela comunidade como um bastião de cultura que explica as suas origens e justifica a realidade actual³⁸⁸, a mitologia da sociedade ocidental assenta no texto bíblico. Da mesma forma que autores do pós-colonialismo utilizam o folclore local ou mitos e crenças da sua comunidade, autores como João de Melo recorrem à palavra impressa na Bíblia, cuja moral determina ainda hoje os valores e crenças por que se rege uma parte considerável da sociedade.

Vítor Manuel de Aguiar e Silva especifica que a intertextualidade pode desempenhar uma função contraditória no código e na tradição literária vigente, definindo-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

³⁸⁸ Luiz Costa Lima, «Mito e análise do discurso», in *Cadernos da Colóquio Letras – Teoria da Literatura e da Crítica*, n.º 1, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982, p. 79.

citação, da paródia e da imitação declarada, ou pode actuar num texto de modo implícito, através da alusão ³⁸⁹.

No romance *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge, podem-se estabelecer diversas relações intertextuais de tal modo o texto está subtil mas densamente entretecido com alusões intraliterárias ou mesmo extraliterárias. Por exemplo, embora exista no corpo do próprio texto da obra uma comparação da tarefa de Branca ao tear de Penélope, numa alusão explícita portanto, o seu trabalho afigura-se mais com o da musa Clio, que tecia a História numa tapeçaria, capaz assim de provocar os acontecimentos na realidade circundante através do seu bordar:

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.³⁹⁰

Branca borda um dragão na colcha que o marido lhe impôs como forma de controlar o seu tempo livre, enquanto ele, como o próprio nome de Pássaro Volante indica, vai andando por aí em liberdade, com as suas mulas, à semelhança de um cavaleiro andante que deixa a sua donzela na torre, guardada por um dragão:

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.³⁹¹

³⁸⁹ Cfr. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «Texto, intertextualidade e intertexto», in *Teoria da Literatura*, 8.^a ed., Livraria Almedina, Coimbra, 2000, pp. 624-633.

³⁹⁰ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 36.

³⁹¹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 36.

Estabelece-se, desta forma, uma analogia entre as donzelas dos contos de fadas que eram guardadas por essa temível criatura mítica mas, por outro lado, há uma inversão dessa mesma correferência na medida em que é a própria personagem feminina que se lembra de bordar nessa colcha branca um dragão, como se fosse ela a criar o seu próprio guardião e, por isso mesmo, a autoimpôr o seu cativo. Não é por acaso que o dragão surge como uma mancha vermelha numa colcha branca, branca e imaculada como a própria Branca que a borda. Esse bordar é uma tarefa feminina, por excelência, até porque os homens não têm tempo para esses labores que consomem as horas livres. A colcha aparece ainda como metonímia da própria cama em que o casal se deita e consome a sua paixão, na noite de núpcias. O fogo da bordadura do dragão é, afinal, o vermelho do sangue e da mácula que ocorre com o desvirginar da donzela virgem e inocente, cativa e frágil. Além disso, a própria referência à língua do dragão mais uma vez remete estreitamente para contos como «O João das ovelhas»³⁹². Tal como na lenda de S. Jorge, as ovelhas são um animal que se sacrifica para manter saciada a fome voraz do dragão, até que a certa altura ele pede crianças e, finalmente, uma princesa. A princesa, como Francisco Vaz da Silva faz notar, fica muda quando o príncipe corta a língua ao dragão e recupera a voz quando o jovem reaparece com as línguas do dragão, o que no fundo permite a peripécia do seu reconhecimento e revelação da sua identidade como herói. Além disso, como diz João das ovelhas, se da luta entre as suas cadelas e a serpente (note-se que o dragão é apenas identificado como uma «grande serpente») saltar uma pinga de sangue para o lenço esse será um prenúncio da sua felicidade. Francisco Vaz da Silva comenta a este propósito como

³⁹² A variante portuguesa do conto «O João das ovelhas» surge incluída no livro *Matadores de Dragão. Princesas resgatadas*, organizado por Francisco Vaz da Silva, publicado por Temas e Debates - Círculo de Leitores, em Janeiro de 2012. Esse texto, que constitui aliás o primeiro conto do volume, pertencente a um subgrupo intitulado nos estudos de literatura oral como Conto-tipo 300, O Matador de Dragão, foi disponibilizado ao autor pela professora Isabel Cardigos. Aproveito ainda, desde logo, para prestar a minha maior gratidão à professora pelos esclarecimentos prestados, bem como ao professor Paulo Correia.

o combate contra o dragão conota um desfloramento matrimonial da donzela, quando neste tipo de contos «a felicidade futura do casal depende de uma mancha de sangue sobre pano branco, reminescente da mancha vermelha no lençol branco que antigamente expressava a consumação matrimonial e a virgindade da noiva»³⁹³. A língua da serpente ganha importância na própria narrativa de Lídia Jorge, à semelhança dessa alusão implícita nos contos populares deste tipo, que criam uma ligação directa entre a personagem da donzela e a do dragão. Sente-se a necessidade de, ao descrever-se a figura bordada na colcha, a língua surgir destacada (sendo noutra passo referida como sendo de cor dourada), à semelhança da língua bífida das serpentes, aqui recriada em «sedas vermelhas, reluzentes de fogo»³⁹⁴, quando Jesuína Palha descreve como matou a cobra e esta depois sobe aos céus:

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.³⁹⁵

Esta serpente alada remete ainda para a figura mítica de Quetzalcoatl, a serpente emplumada, conforme o texto reforça adiante na alusão às asas e na comparação com uma ave:

A cobra fez duas roscas à volta da cana, saiu dela, e voando por cima dos nossos chapéus e dos nossos lenços, desapareceu no ar. Voou no ar. No ar como se fosse uma avezinha de pena. Oh família. Digam a verdade. Como se fosse uma avezinha de pena. Ninguém me deixe mentir. Digam se não viram a cobra alevantar-se no céu, abrir umas asas de escamas, espelhadas e furta-cores.³⁹⁶

Sáiram-lhe duas asas dos flauquinhos como uma fantasia de circo.³⁹⁷

³⁹³ Francisco Vaz da Silva, *Matadores de Dragão. Princesas resgatadas*, Temas e Debates - Círculo de Leitores, Janeiro de 2012, p. 23-24.

³⁹⁴ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 36.

³⁹⁵ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 185.

³⁹⁶ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 23.

³⁹⁷ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 23.

A serpente é, aliás, retratada como um animal que se distingue de todos as outras criaturas do reino animal, da mesma forma que o ser humano. Se o homem pode ser visto como o topo da evolução, a cobra deve estar situada na gênese dessa progressão, pois é um ser primitivo: uma criatura fria que não possui nem patas, nem pelagem, nem penas. Este animal «encarna a psique inferior, o psiquismo obscuro, o que é raro, incompreensível, misterioso»³⁹⁸. Recorde-se ainda a associação da serpente aos mistérios e ao oculto, através da figura da Pitonisa, uma vidente que vivia no oráculo de Delfos e entrava em transe na altura da Primavera, sendo consultada por várias pessoas, assim chamada em função de Apolo, também conhecido como Deus Píton, por ter morto a serpente Píton, inimiga da sua mãe. Não é, portanto, inocente que Branca, quando fala do tempo futuro em que irá receber os consultantes, terá a colcha estendida nessa mesma divisão onde os visitantes chegarão, que curiosamente possui ainda uma abóbada, que pode simbolizar, tal como a janela da casa das Carmas denunciava a ligação com o mundo exterior, uma iluminação que vem do alto, do astral:

Vais colocar-me no quarto da abóbada para que. Sendo mais escuro. Os consultantes chorem mais abundante diante da minha pessoa. Que eles chorarão por mágoas sentidas. Outras imaginadas. Mas se apercebam da figura do dragão estendida em cima da cama, a dominar as vistas. Aquelas escaminhas de metal.
³⁹⁹

Se a colcha com o motivo bordado do dragão inspira temor nos visitantes, esta imagem da serpente associada ao mistério e à vidência é particularmente importante pois foi esta criatura maléfica, sendo o Diabo capaz de tomar muitas formas, que corrompeu Adão e Eva e ofertou-lhes o fruto do conhecimento. Branca representa assim a condição feminina que se divide nessa dicotomia, da mulher vista como Ave ou como Anjo, segundo a tradição

³⁹⁸ Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Teorema, 1994, p. 594.

³⁹⁹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 198.

literária, em que tal como a cobra alada ascende ao céu ou as mulheres parecem receber um conhecimento privilegiado do alto, mas que também pode surgir conotada com o mal, perspectivada como Eva ou mulher-demónio, causadora das desgraças do homem, tal como Pandora libertou todos os males do mundo. Além disso, Pássaro vai insultando a mulher, tal como Jesuína Palha parece culpar ou descarregar em Carminha, de forma bastante sugestiva, numa associação muito clara entre a mulher e o diabo: «oh diaba de mulher. Anda esta enteada do diabo a contar a história dela como se fosse da outra.»⁴⁰⁰. Em *Lillias Fraser*, Cilícia reforça essa mesma associação que pode revelar-se perigosa para os que rodeiam Lillias: «Mas albergar, como pessoa de família, um ser a quem o demo apadrinhara, dotando-o de sentidos sobre-humanos, continuava a ser muito arriscado.»⁴⁰¹.

Também não parece inocente que haja uma alusão explícita a uma criatura, comparável a uma cobra, que vive nas entranhas de Pássaro Volante:

Onde está o órgão gerador da tua peçonha, Pássaro? Desejava às vezes. Abrir-lhe as vísceras uma a uma, para espreitar o interior, meter a mão, estudar o pormenor. Alguma lagarta branca sairia rastejando, vinda de uma origem de fel. As roscas e ondulações. Subiria a tripalhada e iria roer o órgão do humor pulsante e vermelho, postado desde sempre na caixa do peito. Aí a larva enrolada teria sua casa sempre renovada.⁴⁰²

Essa larva parece remeter para o órgão genital do marido ou como sendo o próprio bicho que alimenta o desejo sexual. Note-se como mais à frente se descreve o acto carnal quando consumado:

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. Larva e linfa esmaecida. Branca fecha os olhos. Desventrou-se de uma urina resinosa sobre mim.⁴⁰³

⁴⁰⁰ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, pp. 197-198.

⁴⁰¹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 210.

⁴⁰² Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, pp. 49-50.

⁴⁰³ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 51.

A cobra é, afinal, o primeiro de outros sinais. Quem conhece o Algarve sabe que sendo um barrocal que desce em desfiladeiro para o mar essa linha de costa e de mar nunca anda muito longe da vista, mas nesta narrativa o mar parece sempre ser algo tão distante como os confins do mundo, aspecto que ainda persiste em *O Cais das Merendas*, onde a ida à praia é de tal modo inaudita que as pessoas se lavam com sabonete na rebentação das ondas. Um sinal que parece ser menos notado mas igualmente importante é o aparecimento de uma ave do mar, uma gaivota portanto, em terra, acontecimento aparentemente usual mas revestido de enorme estranheza na narrativa: «Hoje toda a gente sonha, porque há um sinal no céu. Um outro.»⁴⁰⁴. Esse sinal é uma simples «ave marinha, de estrada perdida, atrás das nuvens soltando pios de mar. Venham ver uma gaivota. Ave branca, perdida atrás das nuvens. Depois se solta, inconforme e vai. As asas longas.»⁴⁰⁵. Ora quando se pensa em ave branca que parece trazer notícias, o pensamento ressalta na imagem de uma pomba branca que é o Espírito Santo. Tal como a própria cobra, apesar de ser um animal comumente visto e retratado como ser maléfico e ligado ao diabo, que neste livro ganha asas e se eleva nos ares parece ser um prodígio ou uma revelação, à semelhança de uma mensagem que vem do divino. Esta gaivota, depois dessa cobra, é um segundo sinal de revelação, mas aqui a notícia, como se virá a saber, já nada tem de benévolo, pois trata-se da morte do afilhado de guerra de Carminha Rosa que falece acidentalmente enquanto limpava a arma. Se esta correspondência entre a ave branca, ou a própria serpente alada, com o Espírito Santo pode parecer forçada, é assombrosamente curioso como logo na mesma linha em que se descreveu o voo dessa gaivota a frase seguinte é esta: «Maria Rêbola vem de dentro de

⁴⁰⁴ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 108.

⁴⁰⁵ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 106.

alumiar o santíssimo da igreja. Garrafinha de azeite na mão.»⁴⁰⁶. Por outro lado, a serpente também tem algo de fénix renascida, como se referiu anteriormente, enquanto símbolo de renovação, por mudar a pele, e por lhe nascerem as asas de fantasia e furta-cores nos flancos. Essa correspondência entre a serpente e o fogo aparece muito depois do primeiro sinal, surgido no verão passado, pois decorre já a primavera que precede o verão próximo e fechará esse ciclo que corresponde a um ano de espera, enquanto José Jorge Júnior começa a preparar uma fogueira em pleno mês de Maio, mês em que o calor regressa. Ele próprio esclarece que «o foguinho. Era a melhor companhia. Crepitando dava luz, e as coisas iluminadas ficavam visíveis e muito reais.»⁴⁰⁷. Esse acontecimento estranho que se avizinha vai ser curiosamente descrito de forma faseada e progressiva, em três momentos, descritos como *sobressaltos*, distintos (note-se a simbologia do três), além de que se pode ainda perceber uma certa introdução ou prenúncio ao que vai suceder se se atentar nos pensamentos de José Jorge Júnior:

Mas a certa altura, diante da fogueira, José Jorge Júnior teve o primeiro sobressalto, porque ao cruzar dois lenhos compridos e delgados sobre a labareda, percebeu que um deles teimava em desviar-se do fogo. O segundo sobressalto saiu do primeiro, porque a espinha do corpo se lhe gelou de medo todo-poderoso. Mas buscando forças num reduto de misteriosa coragem. Ainda. Segurou o tronco entre o indicador e o polegar. Alto, diante dos olhos. Tendo assim erguida a mão contra a chama, pareceu-lhe sustentar entre as polpas dos dedos um objecto mais mole e mais frio do que a lenha. E pousou-o no chão. (...) O pau porém não ardia, e então José Jorge Júnior experimentou o terceiro sobressalto. Dobrado pela espinha. Conseguia ver o tronco mover-se, primeiro como se apenas um sopro de boca o desviasse. E depois. Ondulou nítido sobre a cinza do fogo. E José Jorge Júnior encheu-se de certezas. Segurava aquilo nos dedos da sua própria mão.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 106.

⁴⁰⁷ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 146.

⁴⁰⁸ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, pp. 146-147.

Esta renovação que a cobra anuncia ao estilo de uma fénix renascida, surgida de entre o próprio fogo, também é consumada na personagem de Branca, uma das mais fortes que pertencem à galeria feminina que figura nesta obra, em virtude da evolução que se vai processando no decurso da narrativa. Branca cresce na sua natureza e na sua força interior ou de carácter, até ao ponto de se impôr contra o marido, defendendo-se com uma faca de cozinha. Torna-se assim ela própria uma heroína que tal como um herói das histórias encantadas, ou S. Jorge, apunhala ela própria o dragão, pelo menos simbolicamente, numa luta em quase vence o seu agressor e esposo, armada de um facalhão de dois gumes:

Homem e mulher enovelaram-se num só corpo de agressão, porque Branca revolvava-se como sapo perfurado por pau. E procurava o rosto de Pássaro. (...) Ela debaixo dele. Escorregando como se as roupas que Branca vestia estivessem ensaboadas de fresco. (...) Branca, rota e nua, ágil como a cobra que vira voar sobre a cabeça de toda a família da rua, ergueu meio corpo. (...) Pássaro sentia que daí a pouco haveria de virar com o pé o corpo de sua mulher sobre o solo, e toda a gente do povo, assomando pelo postigo, vendo o charco no chão, haveria de dizer. Assassino. Assassino.⁴⁰⁹

É pertinente atentar na forma como se primeiro se compara a mulher a um sapo segue-se depois uma explícita alusão à cobra que voou no meio do lugarejo, alegando que Branca se contorcia e era escorregadia como essa mesma cobra. Por outro lado, a associação entre Branca e esse animal rasteiro continua na descrição do seu corpo que jaz aos pés do marido, da mesma forma que no texto bíblico a serpente será avisada que o seu destino é ser esmagada pelo pés da Humanidade. E linhas depois, descreve-se Branca de modo ainda mais preciso:

Branca estava estendida no chão. A saia preta enlameada, arregaçada até às ancas. (...) Tinha os olhos completamente fechados por papos de carne nascidos espantosamente sobre a estreiteza duma pálpebra. E a boca não tinha forma. Onde estava o nariz da mulher? E por capricho nunca visto nem imaginado

⁴⁰⁹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 102.

apesar de parecer morta não queria que a compusessem. Nem tocassem na trança.⁴¹⁰

Relembre-se ainda que esta trança é um adorno que Branca antes tinha feito questão de desfazer pois recordava-a da víbora que Jesuína Palha abatera com uma cana e que depois voou. Ressalve-se, ainda, como exemplo ilustrativo, no campo da arte plástica, a pintura de Paolo Ucello, intitulada *St George and the Dragon* (c. 1439–1440)⁴¹¹.

Mais do que um animal do campo, a cobra é um animal único, com a capacidade de se metamorfosear e de se renovar, pois muda de pele, despindo-se do velho, podendo desse modo simbolizar a própria Revolução enquanto renovação. A serpente alada é, afinal, uma reminiscência dos prodígios bíblicos pois também essa criatura tinha asas e, por ter incentivado que a mulher provasse do fruto do conhecimento, foi condenada por Deus:

O Senhor Deus disse então à serpente: «Já que fizeste isto, maldita sejas tu entre todos os animais, domésticos ou selvagens. Terás que arrastar-te pelo chão e comer terra, durante toda a tua vida. Farei com que tu e a mulher sejam inimigas, durante toda a tua vida. Farei com que tu e a mulher sejam inimigas, bem com a tua descendência e a descendência dela. A descendência da mulher há-de esmagar-te a cabeça e tu procurarás esmagar-lhe o calcanhar.»⁴¹²

A cobra ou serpente está também ligada nos contos populares à ideia de masculinidade, como na história *A Bela e a Cobra*, em que uma donzela salva do seu encantamento um príncipe que tinha sido transformado em cobra com um beijo ou um herói que ao beijar uma hedionda serpente a vê transformar-se numa jovem donzela. Não é por acaso que a cobra, enquanto elemento fálico, tenha sido destruída por uma mulher varonil, Jesuína Palha, o que configura também uma recusa da mudança, da mesma forma que a população de Vilamaninhos ignora, mais tarde, a mensagem dessa Revolução que ocorreu fora do seu

⁴¹⁰ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, pp. 103-104.

⁴¹¹ Musée Jacquemart-André, Paris.

⁴¹² *A Bíblia para todos* - Edição literária, Génesis, 2, 25-3, 15, Temas e Debates e Círculo de Leitores, 2009, p. 20.

mundo. As personagens femininas, como Carminha Parda que aguardava um noivo, acabam por ficar com homens da localidade, consumando-se assim o fechamento da comunidade sobre si mesma, como uma cobra que morde a própria cauda, o que remete para um mundo ficcional encerrado, fechado, resolvido. A Macondo, de *Cem Anos de Solidão*, por exemplo, é um mundo ficcional que se consome na própria obra, onde o fim da narrativa é o aniquilamento do próprio espaço. A história de Vilamaninhos, por seu lado, termina de forma aberta, em que o horizonte se desenha através da previsão de Branca: «(...) 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.»⁴¹³. Essa previsão de Branca é a única indicação apontada pelo romance, criando essa expectativa no leitor, que resta algum futuro para aquela localidade e permite antecipar o que está para lá do final do livro.

As próprias cores predominantes no romance ganham conotações relevantes quando relacionadas com a sua simbologia universal. O nome de Branca remete justamente para a pureza necessária à natureza da mulher enquanto bem patrimonial adquirido por um marido que a trata de forma dominadora⁴¹⁴. O branco pode conotar inocência, imaturidade, como nas flores brancas de laranjeira que a noiva usa no dia das bodas, bem como doença, através da palidez, do cadáver ou do osso, ou falta de coragem e ânimo. Mas o branco é ainda a cor da sabedoria ou como um estado de iluminação. Se o branco da colcha pode ser igualmente relacionado com a pureza da noiva, e com a virgindade que será consumada nos lençóis brancos do leito nupcial, o vermelho é a vida, o calor, o desejo, representando o fluxo

⁴¹³ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 2010, pp. 198-199.

⁴¹⁴ Inara de Oliveira Rodrigues, «Do Confronto Entre Amor e Poder em *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge», in *Letras de Hoje*, Luiz Antonio de Assis Brasil e Maria Luíza Ritzel Remédios (org.), vol. 31, n.º 1, Março de 1996, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, p. 70.

sanguíneo e sexualmente excitante para alguns animais. Num outro extremo, o fogo, enquanto força de vida e fúria, pode ser um sinal de alerta ou perigo e levar mesmo à destruição, estando ligado ao planeta vermelho Marte, nomeado após o deus da guerra. O verde é outra cor recorrentemente referida, mas sempre associada à farda dos soldados, estando, portanto, imbuída de um valor patriótico. O azul, por seu lado, enquanto invocativa da abóbada cerúlea é também uma cor imbuída de sobrenaturalidade e de transcendência religiosa, havendo mesmo deuses hindus que surgem com pele azul, ou como o manto azul da Nossa Senhora da Conceição, sendo ainda a cor da água e, por afinidade, do luar ⁴¹⁵. Não é inocente que o azul apareça, por vezes, associado à personagem de Branca, essa mulher vidente: «Branca tinha um xaile azul sobre os ombros, a trança caída.» ⁴¹⁶, «Ou desde que os luz-em-cus empinhocados em cachos voadores lhe começaram a iluminar o quarto de uma fosforescência azul.» ⁴¹⁷. Aliás, a própria cobra era azul e comparada a algo etéreo: «Ela era azul, castanha e delgada. Assim. Mas tão comprida como uma cilha, e mexia como a água e o fumo mexem. Parecia um pensamento. Ali no chão.» ⁴¹⁸. Ou quando Pássaro toma consciência dessa como que ascensão da mulher: «(...) Branca assumia o tamanho desses astros altos, escapando-se assim pela turquês da sua vigilância. Como água.» ⁴¹⁹. O verde irá surgir, igualmente, enquanto cor evocativa, por um lado da nação, materializado nas fardas dos soldados, mas também remetendo para a estagnação, com as alusões ao musgo, e, mais tarde, transfigurado no renascer primaveril que traz consigo as notícias da Revolução.

⁴¹⁵ Vide *O livro dos símbolos. Reflexões sobre imagens arquetípicas*, editado por Karen Arm, em 2012, pela Taschen, pp. 638 e 660.

⁴¹⁶ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, 10.ª ed., Publicações Dom Quixote, p. 100.

⁴¹⁷ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 65.

⁴¹⁸ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, pp. 20-21.

⁴¹⁹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 173.

A intertextualidade bíblica, ainda que de modo mais subtil, perpassa também nas personagens do casal de anciãos que são Esperança Teresa e José Jorge Júnior, que vivem ambos fechados na sua própria cápsula temporal feita de uma vivência interior, em que o passado é mais nítido que o presente. Tal pode ser reforçado se se compreender o modo como José Jorge Júnior, ao insistentemente narrar os feitos dos seus antepassados, se assume como um descendente dos fundadores da terra de Vilamaninhos. Neste sentido, é curioso fazer 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 patriarcal⁴²⁰: «Mas a palmeira de José Jorge Júnior é a referência mais solene de Vilamaninhos. Um estandarte de folhas verdes, acenando de domingo a domingo. Os meninos tentam subir o pé, feito de nós de folhas mortas, mas descem-na, de calças rotas e coxa em sangue.»⁴²¹. A palmeira pode inclusive simbolizar a fertilidade desse homem que contava de idade «oitenta e sete e vinha do outro século»⁴²², progenitor de onze filhos, sendo dez deles homens, e todos eles vestindo farda. Só um dos onze nasceu como sendo do sexo feminino, chamada Engrácia. José Jorge, chamado Júnior para se distinguir dos seus ascendentes, é implicitamente referido como um venerável patriarca bíblico, na passagem: «Eu, seu pai, sentado com sandálias de abraão a receber os vindouros?»⁴²³. Noutro passo do livro, encontra-se ainda uma referência ao seu «bolor nas barbas»⁴²⁴, bem como uma alusão a outra figura e uma identificação com a mesma: «Sentiu-se perseguido por males indignos, e chamou-se várias vezes de job, sobre o eirado, olhando para a palmeira. Que lhe parecia

⁴²⁰ Inara de Oliveira Rodrigues, «Do Confronto Entre Amor e Poder em *O Dia dos Prodígios*, de Lúcia Jorge», in *Letras de Hoje*, Luiz Antonio de Assis Brasil e Maria Luíza Ritzel Remédios (org.), vol. 31, n.º 1, Março de 1996, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, p. 69.

⁴²¹ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 81.

⁴²² Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 27.

⁴²³ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 85.

⁴²⁴ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 119.

agora ter descido do deserto, terra de camelos, à sua rua, como lembrança da solidão deste mundo.»⁴²⁵. Noutro momento ainda, os vizinhos passam e zombam de José Jorge, exclamando: «Aquele anda a falar do livro do apocalipso»⁴²⁶. Além disso, ressalve-se que as ressonâncias bíblicas estão ainda presentes na descrição do modo como foi encontrado o antepassado, filho das ervas, de José Jorge:

O avô do avô desse meu avô, que comigo andou ao colo, nasceu das ervinhas. Encontraram-no dentro dum balaio como se fosse uma mão-cheia de figos para dar a porcos. Ali no Vale Murtal no meio das marioilas e dos troviscos. Uma velha muito velha, mais velha que saragoça (...) acabou por pegar na lesminha de gente que ali logo haveria de estar.⁴²⁷

Este ancestral parece ser uma revivescência de Moisés, também ele encontrado numa cesta e sendo um fazedor de prodígios, à semelhança desse que com quinze anos também se veio a chamar José Jorge, pelo que ressoa a recorrência dos nomes, por ter morto uma cobra com uma vara, outro símbolo que parece imbuído de um sentido bíblico, além de que é também um elemento fálico, associado ao poder e à acção. Esta história, contada como um mito da fundação de Vilamaninhos, aponta também para esse local mágico em que os registos do princípio dos tempos são recontados oralmente e mantidos na memória desse ancião que já se sente a despedir da vida terrena. Note-se ainda como também nesse episódio passado, em que se prenuncia de alguma forma o que aconteceu no início do romance, com Jesuína Palha também a matar a cobra com uma cana, se explana a analogia com o dragão e, mais do que isso, com o facto de a serpente ser uma criatura do demónio:

Está ali uma cobra da grossura dum cevado. Fujam todos que ela vai comer alguém. Nessa altura esse José pegou numa varinha que ali se encontrava arrumada à parede, foi ao buraco donde a diaba espreitava os passantes, e

⁴²⁵ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 150.

⁴²⁶ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 152.

⁴²⁷ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 29.

desencantou a bicha, esfuracando lá dentro. Assim a desencantou, e em menos de um jasus pôs-lhe as tripas ao sol.⁴²⁸

O dragão é, portanto, nada menos do que o avatar fabuloso ou réplica em tamanho gigante de uma cobra alada e com patas. José Jorge Júnior conta como o seu antepassado ganhou o apelido de Jorge pelo facto de ter morto uma cobra: «Ah José. Tu és parente de S. Jorge, meu filho. E eu te pranto esse nome.»⁴²⁹. Essa analogia entre uma cobra voante que é afinal como um dragão estabelece-se, obviamente, por ter sido S. Jorge a lutar contra um dragão. A título de curiosidade autobiografista, José Jorge é o nome do avô de Lídia Jorge, e se se atentar nas capas das obras da autora pode-se encontrar a representação de uma cobra com asas enquanto imagem de marca ou símbolo pessoal da autora (que terá transitado das Publicações Europa-América para as Publicações Dom Quixote). 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 e a civilização, entre as crenças rurais e a urbanidade materialista e descrente. É revelador o facto de Vilamaninhos não ter padre há dezoito anos e de a igreja se encontrar encerrada, apenas cuidada por Maria Rêbola. Este povo vive assim ao sabor da superstição e sem lei divina. No entanto, as ressonâncias bíblicas e o peso da religião fazem-se sentir na vida dessa comunidade, nomeadamente através de José Jorge, esse patriarca que se assume como um guardião do passado:

Alguma vez ouvira ela falar do alfabeto e das orações? Tinha esquecido tudo o que deveria estar guardado na casa da memória. Mas eu. Oh eu. José Jorge Júnior continuava a escrever. Com o indicador. Grandes letras invisíveis pelas paredes da casa. E reconhecendo de cor algumas parábolas do evangelho, recitava-as como se lesse, o missal aberto sobre um joelho, abanando a cabeça de lado a lado, gesto da antiga leitura.⁴³⁰

⁴²⁸ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 31.

⁴²⁹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 30.

⁴³⁰ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, pp. 27-28.

A própria autora refere em entrevista como esse episódio da cobra e motivo central do romance remete para uma memória de infância:

Quando miúda, assisti à cena da morte de uma cobra, que depois desapareceu. E entre nós, os garotos, a cobra tinha voado. Na verdade, quando a vizinha a quebrou, na agonia, a cobra deu um salto, e nós, miúdos, ficamos durante muito tempo, até crescermos, com aquela ideia de que ela se tinha transformado em dragão. Portanto, repare que existe na base de *O Dia dos Prodígios* uma ideia muito menos sofisticada do que agora, *a posteriori*, pode parecer. (...) aquele desejo de alguma coisa que seja, ao mesmo tempo, repelente e magnífica, que se levanta da terra e vá para outro sítio e de que se aspira ao regresso, mas que não se sabe quando vem e que assim mesmo se aguarda, como gosto da pura espera inútil, serve bem à nossa ideia de libertação, à nossa ideia de salvação, e está muito dentro de nós ⁴³¹.

Também Esperança Teresa é uma personagem que vive presa ao passado e à memória, mas porque revive insistentemente os seus doze partos. Desses doze filhos que vai nomeando recorrentemente, destaca-se a lembrança de um nado-morto. Pode ser estabelecida uma correspondência entre estes doze filhos, dos quais morre um, com os doze apóstolos, dos quais um se suicida, Judas, sendo depois substituído por S. Paulo de Tarso. Os seus nomes, no entanto, não correspondem aos das figuras bíblicas, ainda que haja um Simão e outro de seu nome Abel. Esta analogia é reforçada pelo facto de, tal como os apóstolos tivera como missão pregar os ensinamentos de Jesus e espalhar a sua palavra, os filhos de Esperança Teresa partiram para outras terras, em diáspora de emigrantes. 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

⁴³¹ Álvaro Cardoso Gomes, *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*, Editora da Universidade de S. Paulo, S. Paulo, 1993, p. 152.

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 revoolução, 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 vez (...) 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.⁴³²

No momento em que as personagens acreditam assistir à chegada de seres descidos dos céus pode-se interpretar essa passagem como uma certa parodização do texto bíblico, passível de remeter para outra marca do realismo mágico, no que se considera, a par da reescrita da própria história, como uma reformulação dos mitos. A paródia surge particularmente na alusão a S. Vicente como condutor deste carro que pode remeter, afinal, para o carro de Elias: «Eles seguiam o seu caminho e iam a conversar, quando, de repente, apareceu um carro de fogo, puxado por cavalos de fogo, que os separou e Elias foi levado ao céu num redemoinho.»⁴³³

O carnavalesco surge associado à intertextualidade com o texto bíblico, como se viu anteriormente, mas existem inclusivamente momentos em que se parodia esse mesmo texto mais fortemente, como na visão do carro de soldados ou nos relatos de milagres ocorridos aquando da Revolução. A título de exemplo destaque-se a seguinte associação estabelecida por Jesuína Palha entre a figura do cartaz exibido pelos soldados e outra figura histórica:

⁴³² Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, pp. 180-182.

⁴³³ *A Bíblia para todos* - Edição literária, Reis - Livro II, 2,7-2,19, Temas e Debates e Círculo de Leitores, 2009, p. 585.

Vejam primeiro a figura. (...) Vejam. Disse o soldado. E todos puderam ver. Era a figura grandíssima de uma cara de homem, cor de papoila, com os olhos quase fechados por uma nesga de vista. (...) E morreu pelo que disse? Perguntou Jesuína Palha. Morreu, sim. Morreu pela justiça. Ah punhão! Se morreu pela justiça e pela verdade, esse que aí está, é são Francisco Xavier, porque só desse há memória de ter empenhado as barbas nas bandas do oriente. Ou Egas Moniz. Disse Manuel Gertrudes. Porque esse também cumpriu o prometido. Afinal a nossa história está cheia de grandes figuras. Basta os meninos abrirem o livro que fala delas.⁴³⁴

Se é deveras estranho que estes personagens se remetam a figuras tão antigas, que parecem reconhecer visualmente a partir de outra que remete para uma história bem mais próxima no tempo, tal explica-se pelo facto de o seu conhecimento da história e do mundo se parecer reportar a esse livro referido em seguida, que corresponde, inequivocamente, ao livro único do Estado Novo utilizado como manual escolar, enaltecendo esses grandes homens de épocas passadas e esquecendo outros guerrilheiros e justiceiros bem mais próximos no tempo mas afastados no espaço.

Seguindo a mesma linha de subservão do texto bíblico, a própria Revolução será descrita, pelas palavras de Maria Rêbola, ainda antes da chegada do carro, e coincidindo com o ambiente de renovação que se vive dada a chegada da Primavera, 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 vêm sem óculos nem outro aparelho. Os coxos deixaram de dar saltinhos, ficando as pernas da mesma altura. Mesmo os manetas tocam violino.⁴³⁵

Enquanto na literatura sul-americana o realismo mágico toma ímpeto a partir do intervenção do maravilhoso, com acontecimentos prodigiosos ou aparição de fantasmas,

⁴³⁴ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, pp. 181-182.

⁴³⁵ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 157.

pode-se considerar que a magia da obra de Lúcia Jorge assenta num maravilhoso cristão, pois remete-se mais para o céu e para o texto bíblico. Ocorre 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 negações atrás das moitas, e se transformava na fúria dos elementos e no sangue dos animais.⁴³⁶

Além disso, a propósito da cobra voadora e do fantasma enquanto elemento sobrenatural, este bicho réptil voador vai ser por várias vezes referido como «avejão», ganhando um significado polissémico que cruza o aumentativo de ave, partindo da comparação da cobra a uma ave, visto que ganhou asas, mas remete igualmente para um ser maléfico do outro mundo, como um fantasma ou uma visão. Este termo surge em três momentos distintos: quando Macário canta acerca da ave, como gracejo, «Já se foi o avejão. Já se foi e foi por mar. (...) Quem lhe dera ao avejão. Ter ficado em meu lugar.»⁴³⁷; quando Branca desabafa com o cantoneiro do medo infundado que sente do dragão bordado na colcha, «Fecho a porta do quarto e é como se o avejão. Oh José Maria. Estivesse ali postado, levantasse voo pela casa toda»⁴³⁸; ou quando Jesuína Palha se dirige ofensivamente, como de costume, às Carmas mãe e filha, «Ah suas matronas paridas. Grandes filhas da garça e do avejão. Suas enteadas do diabo. Seres atravessados entre esta vida e a outra.»⁴³⁹. É pertinente referir esse pequeno episódio dramático de Raul Brandão, *O Avejão*, cuja aparição vai instaurar a dúvida na personagem da Velha, à semelhança da

⁴³⁶ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 28.

⁴³⁷ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 87.

⁴³⁸ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 149.

⁴³⁹ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 164.

cobra voadora que ao irromper na estabilidade aparente que vigorava na comunidade de Vilamaninhos cria uma cisão e uma incerteza, que se traduz na busca de um sentido e de respostas. Pode-se ainda associar essa visão assumida sempre como verdadeira a um povo que prefere ser mantido na ignorância em detrimento de ter que fazer escolhas conscientes em prol do governo que lhes assiste.

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.⁴⁴⁰

Outras relações que se estabelecem na tessitura do texto de Lídia Jorge são referentes à própria mitologia clássica da Antiguidade Grega, como a personagem de Branca que evoca Penélope. Pelo facto de esta tarefa persistir há uma década, estabelece-se intratextualmente essa apropriada analogia 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?⁴⁴¹

Do mesmo modo que Penélope bordava como forma de adiar a decisão de escolher um pretendente e escolher um novo marido para tomar o lugar de Ulisses, Branca borda, mais

⁴⁴⁰ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, pp. 184-185.

⁴⁴¹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, pp. 151-152.

do que para matar o tempo, para o quantificar, como se esta colcha fosse uma ampulheta capaz de medir os seus dias e horas.

Macário, o tocador de bandolim, ainda que se assemelhe a um tocador de cantigas de intervenção, compondo canções de improviso, pode ser equiparado a Orfeu, pois quando toca parece ter o poder encantatório de aliviar os corações e remexer nas memórias:

O bandolim do seu vizinho fazia-lhe representar mulheres que nunca se queixavam, nem perdiam os dentes, e que no entanto amavam muito e bem. Mulheres que morriam de pé e não se deixavam enterrar. Só para não deixarem nos amantes a lembrança da desfiguração. Por isso teve de dizer com licença. Macário parou, e Tiago disse. Um momento, homem, um momento. Muda de estilo que essa faz-me humedecer a vista.⁴⁴²

Carminha Rosa também relembra a certa altura outro mito grego:

Carminha tinha ouvido falar de um homem do princípio do mundo, desenterrando os olhos com os próprios dedos, das suas implantações naturais. Coberto de sangue, a andar de porta em porta, pedindo pão pelo amor de deus. E isso tudo não por culpas presentes, mas tão passadas que já nem eram suas. Um severo animal quase mudo, dizendo charadas a quem entrasse na cidade. E ele a escorrer sangue dos olhos, e a filha com os olhos do pai envolvidos num lencinho das mãos.⁴⁴³

Carminha Rosa evoca o mito de Édipo, rei de Tebas, talvez porque como o próprio nome da filha, Carminha Parda, explicita, vive maculada pela sua desgraça, mácula que mancha o nome da própria filha, sendo o pardo um tom que invoca o cinzento. Daí a sua ânsia e o seu desejo de mãe de que a filha se case bem com alguém que a salve e a resgate para fora daquela terra, como forma de calar o povo de Vilamaninhos, da mesma forma que Édipo parte para outra cidade, tal como a cegueira corresponde ao não querer aceitar a verdade ou a realidade nua e crua dos eventos cometidos por ignorância ou fatalidade do destino.

⁴⁴² Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 127.

⁴⁴³ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, pp. 40-41.

Outras alusões a mitos ressurgem, como no caso dos centauros, quando se fala dos soldados que vão começar a visitar as localidades do país anunciando a boa-nova da Revolução: «E José Pássaro Volante disse. Ninguém se alembra dos cavalos? Têm músculos como rochas apontadas no peito. Por exemplo. Nunca lhes viram os peitorais? (...)»⁴⁴⁴, da mesma forma que mais à frente serão vistos como seres celestiais, como aliás Macário também deixa entender quando pergunta se eles não serão resultado do «cruzamento de duas espécies, duas raças. E Manuel Gertrudes disse. Onde se viu? A menos que sejam filhos por cruzamento de anjo com mulher. Ou homem com anja.»⁴⁴⁵.

A paródia surge ainda fortemente centrada em torno das memórias da relação amorosa e pecaminosa de Carminha Rosa com o Padre Pardo (note-se ainda o jogo de aliteração com a designação da personagem masculina):

Carminha é filha de pai incógnito, e de homem a quem chamam nomes, mas só eu sei que é santo. O padre Pardo dizia, quando me viu, que me adorava como à santinha Goreti. Mas depois, em vez de eu rezar de joelhos no confessionário, passou ele a rezar a meus pés na sacristia.⁴⁴⁶

Mas o ridículo associado a esta intenção paródica surge mais fortemente na adulteração das formas latinas:

Uma vez o padre disse a Carminha lá na sacristia atrás das varas de pálio. Dizem que disse. Aqui ninguém vê *nobiscum*. E ela respondeu. Vê sim, deus não dorme. E ele, dizem que disse. Fica mais um pouco *mecum* e *tecum* que eu ouço deus rressonar, e nunca o vi doutro jeito.⁴⁴⁷

Ressalve-se, todavia, que apesar de alguma intenção crítica subjacente, há uma certa defesa da personagem na repetição da expressão «Dizem que disse», salientando o facto de tudo se cingir a rumores e boatos espalhados pela população.

⁴⁴⁴ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, pp. 156-157.

⁴⁴⁵ *Idem*, *op. cit.*, p. 156.

⁴⁴⁶ *Idem*, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁴⁷ *Idem*, *op. cit.*, p. 116 (destacado nosso).

A análise crítica de uma obra como *O Meu Mundo Não É Deste Reino* deve partir logo do próprio título da obra, onde é 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.»⁴⁴⁸. 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»⁴⁴⁹. A autora considera a palavra reino no seu significado bíblico, isto é, numa «aceção messiânica»⁴⁵⁰, 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 sociopolítica 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. 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.»⁴⁵¹.

A intertextualidade do título joga-se ainda com esse outro livro que é *El Reino de Este Mundo*, de Alejo Carpentier, uma obra instauradora do realismo maravilhoso sul-

⁴⁴⁸ *Bíblia de Jerusalém*, Evangelho de S. João, 18, 36, Paulus, S. Paulo, 2002, p. 1890.

⁴⁴⁹ Henriqueta Maria Gonçalves, «A construção do fantástico em *O Meu Mundo Não É Deste Reino* de João de Melo» (texto retirado da Internet), Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, p. 3.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.^a ed., Lisboa, 1998, p. 180.

americano. A palavra *reino* patente no título e que servirá de senha de entrada aponta também, na sua acepção bíblica, para o lugar em que o prodigioso se instaura, um pouco à semelhança do maravilhoso que, segundo Alejo Carpentier, reside na paisagem da América do Sul. Existe implicitamente no romance uma série de alusões indirectas que apontam para o título: «Porque pobres eram os pobres, mas deles seria o reino que não é deste mundo.»

⁴⁵², «"Pois bem-aventurado sejas tu, ó pobre, porque de ti será o Reino e não este mundo!"»

⁴⁵³.

Mas a palavra *mundo* remete também para um imaginário ou ideário, como um reduto mental onde uma pessoa se pode refugiar e reger pelos seus próprios ideais. Seja em relação a esse mundo mítico da infância, que se recria e transfigura numa narrativa ou, conforme se refere na obra, com uma evidente intenção crítica, o mundo dos padres que se regem por noções e leis próprias: «(...) em toda a parte do mundo os padres se situavam um pouco acima da dimensão terrena e da materialidade dos homens. Tinham um mundo muito seu, tocado pela inspiração do bem.» ⁴⁵⁴.

A intertextualidade que se constitui como um jogo literário na narrativa de João de Melo resulta principalmente do texto bíblico, em que o autor procede a uma reescrita paródica que remonta, claramente, ao Livro da Vida, pedra basilar do Cristianismo. Ressalve-se, contudo, que o autor cria uma intertextualidade implícita, não através da citação, mas pela paródia subversiva de certos elementos bíblicos, e outros, que perpassam na sua narrativa. Ao longo do romance de João de Melo assiste-se a essa constante intromissão do maravilhoso, que os próprios ilhéus encaram como prodigioso mas aceitam com naturalidade. Essas ocorrências do sobrenatural partem, em geral, do texto bíblico e de

⁴⁵² João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 32.

⁴⁵³ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 174.

⁴⁵⁴ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 55.

mitos que veiculam um sistema de valores que serão parodiados, com vista a uma intenção crítica, por parte do autor, de modo a representar a miséria da condição humana, explorada por um regime de autoritarismo mesmo que justificado pela religião. O próprio tempo incerto subtilmente delineado nesta narrativa estabelece relações com o texto bíblico, como 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.⁴⁵⁵

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

Além do texto bíblico recuperam-se ainda, de forma paródica, outras referências da história e cultura portuguesa, bem como da antiguidade clássica, como quando Bárbaro, esse ancião peregrino com cento e dois anos, que surge em visitação à povoação, relembra que «vivera já tudo quanto era possível a um ser humano viver»⁴⁵⁶. Esta passagem revela-se especialmente representativa desse discurso que o autor adopta, onde confluem o registo histórico, mítico, literário e bíblico:

Conhecia, 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 desconhecidos, 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 montros 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 eufrázias, na Ilha

⁴⁵⁵ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 12.

⁴⁵⁶ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 93.

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.⁴⁵⁷

Fernão Mendes Pinto surge ainda, para além de ser referido como antepassado de Bárbaro, associado à ascendência da personagem de Josefa Luísa. O professor Calafate, por seu lado, invoca recorrentemente as profecias de Nostradamus: «Segundo a teoria de Nostradamus, o movimento marítimo é circular e gira sempre no sentido do estrangulamento...»⁴⁵⁸. Curiosamente, brinca-se ainda com o nome do padre António Vieira, nos pensamentos não do padre Governo mas do regedor Guilherme José, enquanto este redige os seus editais e papéis: «*Que havemos hoje de pregar aos peixes, ó padre António?*»⁴⁵⁹.

Em relação à personagem de João-Lázaro, por vezes também referido apenas como Lázaro, estabelece-se uma comparação inequívoca com essa figura bíblica que foi ressuscitada por Cristo, bem como com o próprio Cristo que ressuscitou quatro dias após a sua morte⁴⁶⁰. Primeiramente, as suas capacidades de cura são comparadas às do Messias, mas, mais tarde, esta personagem irá efectivamente renascer dos mortos, sendo essa ressurreição recriada de forma paródica, pois João-Lázaro provirá de um ataúde cuspidos pela terra:

(...) nesse exacto momento, como por milagre de Deus, 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

⁴⁵⁷ João de Melo, *op. cit.*, pp. 93-94.

⁴⁵⁸ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 47.

⁴⁵⁹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 78.

⁴⁶⁰ *Bíblia de Jerusalém*, Evangelho de S. João, 11, Paulus, S. Paulo, 2002, p. 1871.

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. E operara prodígios com os paralíticos e os famintos, e repartira o pão e os peixes, andara sobre as ondas e devolvera a vista aos cegos, a saúde aos leprosos e a vida aos mortos. Jesus fora a água dos sedentos, o alimento dos pobres e a roupa dos nus que carregavam pelas veredas e pelos desertos a sua bolsa de desgraça. Mas estava agora ali, na frente daquele povo ainda incrédulo, a quem olhava com a safira de uns olhos mansos e mansos de misericórdia.⁴⁶¹

Todavia essa relação acusada intratextualmente com a figura de Jesus Cristo e com Lázaro vai ainda mais longe, passando-se a insinuar que este João-Lázaro viveu efectivamente no tempo de Cristo:

Então, João-Lázaro pedia-lhes para se sentarem à sua volta e ficava no meio deles, tal como vira fazer a Cristo, um dia, com os Apóstolos e, mais tarde, às multidões que O acompanhavam para toda a parte e davam fé e testemunho dos Seus milagres.⁴⁶²

Os próprios rozarenses acreditam nisso e espalham esses rumores: «Diziam uns que João-Lázaro fizera de pedinte no tempo de Cristo e fora por ele ressuscitado»⁴⁶³.

Mas este salvador vem, registre-se a ironia e a paródia, do futuro, pronto a salvar esta ilha da sua superstição e afirma-se como arauto do progresso:

«Sou João-Lázaro, o que um dia morreu para regressar do futuro» - respondeu o outro. 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.

«Trago junto de vós a ciência experiencializada dos povos, à qual chamam progresso e crescimento» - acrescentou com humildade.⁴⁶⁴

Com Maria Água também se estabelece uma analogia indirecta com a figura de Maria Madalena, quando se conta a sua juventude e a sua reacção traumática à morte dos pais:

⁴⁶¹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 176.

⁴⁶² João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 237.

⁴⁶³ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 146.

⁴⁶⁴ *Idem, op. cit.*, pp. 176-178.

Com efeito, tendo começado por despir-se à porta da igreja, resultou daí apenas que o padre a tivesse mandado apedrejar e pôr fora da Salga, alegando ele ser Maria Água não só portadora de todas as doenças contagiosas, mas estar sobretudo possuída pela perdição dos homens. No dia seguinte, foi procurada por dois rapazes cujas mãos suavam agarradas ao seu corpo, depois por um homem casado, depois por outro homem igualmente casado e, ao cabo de nove semanas, tinha sido possuída por metade da população masculina.⁴⁶⁵

Todavia há depois um resgate salvífico desta personagem mediante o amor de José-Maria, que a toma por esposa. Esse amor resgata-a dessa vida de pecado, permitindo-lhe renascer como uma nova mulher, sem pecado, da mesma forma que provoca o crescimento súbito de José-Maria. Esta mulher era visitada por sonhos proféticos que lembram a visitação do anjo Gabriel à Virgem Maria:

Uma vez, um cavalo parou à sua frente e falou para ela com a voz do defunto pai, outra vez um cão que espumava de raiva deu-lhe notícias da mãe, ela não morrerá, não; (...) e, uma outra vez ainda, um enorme animal marinho com escamas azuis, vindo à tona da água, disse-lhe:
«Eu sou Deus e a tua vida está para mudar muito, Maria. Toma atenção ao sopro dos astros e à chuva do luar, porque a tua vida vai mudar.»⁴⁶⁶

A mulher é associada por diversas vezes ao Demónio, a essa criatura terrível que assume várias formas, nomeadamente a da serpente ou mesmo a de uma Dama com pés de cabra, de que escrevia Alexandre Herculano, nas suas *Lendas e Narrativas*, e que aqui personifica a Morte:

(...) o gomo da maçã de Eva, a mulher-serpente, ficou-lhe atravessado no pescoço.⁴⁶⁷

(...) 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.⁴⁶⁸

(...) o olhar de João-Lázaro tinha a mesma fúria do de Cristo ao expulsar os profanadores do templo.

⁴⁶⁵ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 228.

⁴⁶⁶ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 230.

⁴⁶⁷ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 230.

⁴⁶⁸ *Idem, op. cit.*, pp. 44-45.

Por um momento, voltara a desprender-se desse olhar terrível e mortífero as velhas cobras bífidas de outrora, cuja saliva mordida à distância como a da mulher-serpente de Baudelaire.⁴⁶⁹

Acerca da intertextualidade na obra de Hélia Correia, se já se relacionou o dom sobrenatural de Lillias Fraser, criança escocesa capaz de ver a morte nas pessoas, com o dom de Blimunda, que em *Memorial do Convento* era capaz de ver o interior das pessoas em jejum, Lillias ao chegar a terras portuguesas encontrar-se-á efectivamente com Blimunda, criando-se assim um inovador e aprazível jogo de ficções. A própria descrição que é feita de Blimunda reforça 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.⁴⁷⁰

Ressalve-se como a passagem «Atravessara o tempo e convencera-o a separar-se dela para sempre.» ilustra esse poder da literatura em que um livro nunca fica encerrado e uma história, quando forte, tem o poder de permanecer na memória humana e cultural como se passasse a fazer parte da nossa própria memória e história de vida. Blimunda surge claramente destacada como uma figura cheia de beleza, de sabedoria e intemporal como só uma figura literária pode ser. É através do dom de Blimunda que Lillias saberá que está grávida e se abre um horizonte de esperança por cumprir:

«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.

⁴⁶⁹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.^a ed., Lisboa, 1998, p. 193.

⁴⁷⁰ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, pp. 279-280.

- 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.»⁴⁷¹

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. Além disso, é novamente o mágico incorporado na protagonista de *Memorial do Convento*, viajando por empréstimo desse romance que, poder-se-á mesmo afirmar, já faz parte do cânone literário português (nem que seja por ser leccionado no programa do ensino secundário), que permite a salvação de Lillias, como aconteceu antes no romance.

Lillias Fraser, por seu lado, fará também uma aparição especial no romance *As Luzes de Leonor* (2011), de Maria Teresa Horta. E aparição é o termo certo, pois a sua entrada no romance é marcadamente mágica:

De súbito, porém algo indefinível muda à sua roda, e ela detecta um novo perfume (...). Poalha dourada a levantar-se, esparsa por uma aragem equívoca, espécie de mansa corrente de ar que a faz virar-se e olhar para trás receosa. Quando volto a cabeça, vejo-a.: nimbada de luz a fitar-me imóvel à entrada da porta. (...) Tem olhos amarelos acusando a linhagem de bruxas e feiticeiras, a pele de uma palidez exaltada e os cabelos do recôndito tom do mel acrisolado.⁴⁷²

O nome da personagem neste romance é Lillias Fraser, com um l, tendo essa alteração na grafia surgido devido a um acordo feito entre Hélia Correia e Maria Teresa Horta. Esta

⁴⁷¹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 280.

⁴⁷² Maria Teresa Horta, *As Luzes de Leonor*, Publicações D. Quixote, 2011, p. 30

situação é extremamente curiosa e desmistifica um pouco o processo da escrita em que tudo tem de ter um significado oculto quando, na verdade, muitas vezes, se recriam aspectos da vivência pessoal dos autores. Aparentemente, a autora Hélia Correia terá pedido à poetisa e escritora Maria Teresa Horta para ser madrinha deste livro, *As luzes de Leonor*, e, em resposta, Maria Teresa Horta pediu-lhe a personagem Lillias Fraser de empréstimo. Esta «transacção» havida entre as duas autoras e amigas, teve como "contrapartida" o pedido de Teresa a Hélia de utilização da sua inesquecível personagem Lillias Fraser. Ao consenso das duas escritoras, acresceu o facto de Teresa ter ainda consultado Hélia sobre a possibilidade de "aportuguesar" o nome próprio da escocesa. Segundo a própria autora, Maria Teresa Horta apenas tentou com isso denotar uma crescente integração de Lillias na sociedade portuguesa. Também neste caso, Hélia Correia acedeu à sugestão da amiga ⁴⁷³. Afinal, quando finalmente ocorre um pensamento de Lillias no decurso da narrativa, a menina-mulher considera o seu lar: «Esta é a minha casa», pensou Lillias. Pensara em Português. Não se lembrava de alguma vez ter dito aquela frase» ⁴⁷⁴.

Não será casualmente que existe um predomínio da cor dourada ao longo do romance, pois pode estar ligado ao ouro do poder régio tão presente na talha dourada do barroco bem como no facto de se entrar, ao longo da narrativa, na época das Luzes, enquanto símbolo de iluminação e conhecimento. O dourado é a cor que reveste e irradia Lillias Fraser, o que reforça assim a sua graça enquanto receptáculo de um dom divino e não do Diabo, como a igreja advogava na época, tal como quando decidiu queimar parteiras e curandeiras acusando-as de bruxas, de forma a deter o poder de curar e ajudar o povo.

⁴⁷³ Esta situação de empréstimo inter-autoral conforme descrita foi-nos contada por meio electrónico com a autora através de um intermediário, o senhor Luís Barros, seu esposo.

⁴⁷⁴ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 164

A importância da visão também se torna bem patente em certas passagens descritivas que lembram quadros ou cenas fílmicas (Pedro Mexia refere Buñuel⁴⁷⁵):

As chamas levantaram-lhe o cabelo um momento antes de o incendiarem. Ele parecia um brinquedo, sacudido pelas cores que lutavam entre si, ouro, negro, vermelho, um laivo azul, engalfinhados e soprando com o esforço.⁴⁷⁶

Ou ainda quando a própria narrativa estabelece uma comparação com as artes plásticas, o que remete, em parte, para um carácter metaficcional: «Havia em tudo aquilo uma beleza de quadro tenebrista, fortes cores de quaresma contra um fundo completamente sujo de carvão.»⁴⁷⁷.

Por fim, quando Lillias começa a ter visões daquilo que Jayme vai vivendo e murmura para consigo própria: «Eu sou ele»⁴⁷⁸, ressalve-se que a apropriação feita pela autora destas três palavras aparentemente simples são uma senha de leitura que remete para *O Monte dos Vendavais*, de Emily Brontë, esse romance caro à autora, quando Cathy repete o mesmo acerca de Heathcliff.

3. Metaficção e Referencialidade Histórica

A metaficção historiográfica, conceito trabalhado por Linda Hutcheon, é uma das características da pós-modernidade na ficção. Assenta na negação de uma visão linear do tempo e o questionar da História e do seu discurso oficial enquanto uma visão imposta pela ideologia (política) e por um regime político. A presença do passado e a evocação da História são marcas do romance contemporâneo, bem como a exploração dos «possíveis da história», características presentes em romances de José Saramago ou Agustina Bessa-Luís. Reformula-se deste modo o padrão tradicional do romance histórico tradicional do século

⁴⁷⁵ Pedro Mexia, «Cuidar dos vivos» in *Diário de Notícias*, suplemento DNA, 2 de Fevereiro de 2002, p. 28

⁴⁷⁶ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 161

⁴⁷⁷ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 155.

⁴⁷⁸ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, pp. 216-217.

XIX. A problematização do conhecimento da História prende-se com a literatura pós-revolucionária, visando a subversão da verdade de uma História oficial pouco credível. Esta contestação do discurso oficial da História instaurado por regimes fascistas e totalitários, atacando as definições e verdades em que essas “instituições” assentam, criando novas versões da História, em diversos autores, assim como a reescrita de biografias de personalidades célebres ou mesmo autobiografias fictícias. São exemplo disso obras como a *Casa da Cabeça de Cavalo*, de Teolinda Gersão, *Tiago Veiga*, de Mário Cláudio, *História do Cerco de Lisboa* e *Memorial do Convento*, de José Saramago, *A Corte do Norte* de Agustina Bessa-Luís.

Maria de Fátima Marinho refere-se a este processo da historiografia contemporânea como um jogo da literatura, ressaltando que este papel do lúdico na ficção não é um aspecto novo do pós-modernismo, pois evoluiu desde a paralelística das cantigas de amigo até à poesia experimental⁴⁷⁹. Da mesma forma que, na descrição referencial, o verosímil é contraposto por uma outra ordem das coisas através da irrupção do maravilhoso, a referencialidade histórica, presente em várias ficções do realismo mágico, é feita mediante 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.»⁴⁸⁰.

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 seria um romance histórico convencional – como o

⁴⁷⁹ Maria de Fátima Marinho, «O jogo da encenação do passado em Lillias Fraser, de Hélia Correia» in *O jogo no jogo*, Roma Editora, p. 197

⁴⁸⁰ Wendy B. Faris, «Scheherazade’s Children: Magical Realism and Postmodern Fiction», in Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), *Magical Realism – Theory, History, Community*, 3.^a ed., Duke University Press, 2000, pp. 169-170.

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. Entra-se assim noutra aspecto da literatura pós-modernista, que tem em vista destacar o que Linda Hutcheon designa como «the ex-centric»⁴⁸¹. José Saramago adopta esse ponto de vista ex-cêntrico, contrário aos relatos e à História oficial, nos seus romances de metaficção histórica escritos durante a década de 80, como o *Memorial do Convento*, dando voz aos esquecidos, aos humilhados, aos vencidos, com personagens como Baltasar que era um soldado maneta dispensado pelo exército e Blimunda cuja mãe ardeu no fogo dos autos-defé inquisitoriais. 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, Fokkema designa como «F-laws»⁴⁸². Essas “falhas” são como rasgões ou indeterminações textuais que permitem uma leitura mais aberta que incorre numa chamada de atenção para quaisquer visões lineares e redutoras do real. 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 que, como apontou Isabel Pires de Lima, pode mesmo levar à criação de narrativas ucrónicas, isto é, que partem «das possibilidades não realizadas do

⁴⁸¹ Linda Hutcheon, «Decentering the Postmodern: the ex-centric», in *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, Routledge, London, 1996, pp. 57-73.

⁴⁸² Douwe Fokkema, «How to decide whether *Memorial do Convento*, by José Saramago, is or is not a postmodernist novel?», in *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n.º 1, Ed. Cosmos, Dezembro de 1991, p. 298.

passado»⁴⁸³ e onde se inclui o maravilhoso ou fantástico num romance que se pretende histórico.

Lídia Jorge, acentuando logo no início da obra *O Dia dos Prodígios* o carácter eminentemente dialógico da mesma, através de uma epígrafe que é uma chamada de atenção explícita para o carácter metaficcional que entretece a tessitura da obra, como acontece com a própria bordadura da colcha de Branca. Através da alegoria da cobra coloca-se em causa a importância da Revolução do 25 de Abril, acontecimento que não foi sentido 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, e onde confluem outras fontes, como as crenças locais, os mitos e lendas, ou até mesmo os rumores.

Outra forma de estabelecer uma certa reflexão metaficcional implícita na obra dá-se através da alusão a diversas actividades domésticas como, por exemplo, 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»⁴⁸⁴. Ou ainda uma descrição que ocupa duas páginas, quando Carminha corta o cabelo à mãe⁴⁸⁵. Estas tarefas domésticas tomam contornos próximos de expressões artísticas, na forma como são descritos e valorizados, aproximando-se, de certa forma, do tópico da metaficção, pois remete para um fazer artístico que pode ser, por analogia, uma reflexão sobre o trabalho literário, muito particularmente no caso de Branca que arrasta o bordar de uma colcha há uma década. Esse labor foi uma tarefa que a própria personagem de Branca

⁴⁸³ Isabel Pires de Lima, «Saramago pós-moderno ou talvez não» in *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Tomo II, Universidade de Oxford, 1 a 8 de Setembro de 1996, Oxford-Coimbra, 1998, pp. 939.

⁴⁸⁴ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 18.

⁴⁸⁵ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, pp. 58-59.

sugeriu ao marido ainda antes do casamento e que ele aceitou ao seu modo, isto é, impôs a sua consecução.

Em *Cem Anos de Solidão*, tem-se a noção de que Melquíades é o detentor de um registo escrito da linhagem dos Buendía e lê nesses seus papéis o destino dessa família, da mesma forma que Alba, a neta de Clara, encontra na Casa dos Espíritos os diários da avó que lhe permitirão recuperar a memória e sobreviver às atrocidades por que passou na ditadura.

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»⁴⁸⁶. 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.

Neste romance dialógico, repartido por uma pluralidade de vozes e de personagens, ou chegando mesmo à «cacofonia»⁴⁸⁷, 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 desse suposto narrador extradiegético através da constante intromissão das personagens na narrativa, que ocorre de forma aparentemente desregrada, como se elas ganhassem vida no

⁴⁸⁶ Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos e outras leituras*, Caminho, Lisboa, 1995, p. 25.

⁴⁸⁷ Sharon Lubkemann Allen, «O Passado e o Presente da República reprojctados por Liudmila Ulitskaia e Lídia Jorge» in revista *Letras Comvida - Literatura, Cultura, Arte*, Miguel Real e Béata Cieszyńska (dir.), CLEPUL-Gradiva, n.º 4, 2.º semestre 2011, p. 69.

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 ⁴⁸⁸. 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.

Referiu-se antes como a transfiguração dos objectos é outra especificidade, ainda que de menor importância, da ficção do realismo mágico. Na narrativa de Lídia Jorge, ocorre um exemplo isolado mas bastante relevante em que um objecto ganha uma existência quase autónoma e parece estar dotado de vida própria, a 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 encalço 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 afogar-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. ⁴⁸⁹

⁴⁸⁸ Eduardo Lourenço, «Literatura e Revolução», in *O canto do signo*, Presença, Lisboa, 1994, p. 299.

⁴⁸⁹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 151.

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 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.

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.⁴⁹⁰

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»⁴⁹¹. Por outro lado, por via desse prodígio esta «gente julgava estar próximo o reino dos céus. (...) Ficámos varados, e por essa altura sentia-se o cheiro da alegria e da paz bafejar das bocas da gente.»⁴⁹².

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

⁴⁹⁰ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 185.

⁴⁹¹ Isabel Allegro de Magalhães, «O tempo de *O dia dos Prodígios*», in *O Tempo das Mulheres*, Instituto Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1987, p. 468.

⁴⁹² Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 117.

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 marca 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?»⁴⁹³. Atente-se ainda 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 descerem às nossas casas?⁴⁹⁴.

A incongruência desta situação, patente no desencontro de crenças e de preocupações, na clivagem entre o mundo dos soldados e o dos algarvios, reflecte 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:

⁴⁹³ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 52.

⁴⁹⁴ *Idem, op. cit.*, pp. 182-183.

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.⁴⁹⁵

A cobra pode representar uma alegoria 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. 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 voadora, 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.»⁴⁹⁶. Quando Pássaro Volante conta aos outros o episódio 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.»⁴⁹⁷.

A conotação da espera com uma luta pode constituir uma alusão à própria Revolução de Abril. Pode-se 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.»⁴⁹⁸. Sinal esse, ou

⁴⁹⁵ Isabel Moutinho, «Nós e os outros: *O Vento Assobiando nas Gruas* da pós-colonialidade portuguesa», in *O Romance Português pós-25 de Abril*, Petar Petrov (org.), Roma Editora, Lisboa, Abril 2005, p. 329.

⁴⁹⁶ Isabel Allegro de Magalhães, «O tempo de *O dia dos Prodígios*», in *O Tempo das Mulheres*, Instituto Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1987, pp. 469-470.

⁴⁹⁷ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 43.

⁴⁹⁸ Isabel Allegro de Magalhães, *op. cit.*, p. 483.

alucinação, que, segundo Lília Jorge, retrata o espírito do povo português, no seu contraste entre «a força do sonhar e a debilidade no agir»⁴⁹⁹.

É importante enquadrar esta obra no contexto da sua publicação e deixa-se, por isso, a referência de uma passagem da obra de José Saramago, *Levantado do Chão*, obra que foi, curiosa coincidência, publicada no mesmo ano da de Lília Jorge, onde também se intenta retratar a vivência da Revolução conforme sentida no Alentejo, cenário da acção aí narrada:

Neste lugar do latifúndio, tão longe do Carmo de Lisboa, não se ouviu por aqui um tiro nem anda gente a gritar pelos descampados, não era fácil entender o que é uma revolução e como se faz, e se nos puséssemos com explicações de palavra, o mais certo seria alguém dizer, perguntar, com todo o ar de quem não acredita, Ah, isso é que é uma revolução.⁵⁰⁰

Fernando Campos Gouveia refere-se a este distanciamento sentido pelas comunidades rurais, não como algo ficcionado mas, efectivamente, experienciado na época, entre as gentes do campo que pouco sabiam acerca do regime que vigorava e que em nada influenciava as suas vidas feitas de uma labuta regida pelos ciclos do sol:

No Verão de 1975, o poder militar vigente decidiu mandar os seus oficiais pelo país rural em campanhas de dinamização cultural. Para além do foguetório duns vivas ao MFA, essas campanhas saldaram-se por alguns graves desentendimentos entre forças vivas locais conservadoras e militares de formação universitária e vivência urbana que falavam linguagens reciprocamente ininteligíveis. A revolução que se fizera em Lisboa havia de mudar o país e dar-lhe um novo rumo estratégico, mas as populações do interior ficaram à margem do processo.⁵⁰¹

No romance *O Dia dos Prodígios*, quando os soldados chegam para anunciar a Revolução dos humilhados e ofendidos mostram um cartaz:

⁴⁹⁹ Lília Jorge *apud* Manuel G. Simões, «La guerra dietro le quinte: ‘A costa dos murmúrios’ de Lília Jorge», in *Dalle armi ai garofani – Studi sulla letteratura della guerra coloniale*, Seminário em Veneza, 26 de Abril de 1994, Manuel G. Simões e Roberto Vecchi (dir.), Bulzoni Editore, Roma, 1995, p. 72.

⁵⁰⁰ José Saramago, *Levantado do Chão*, Caminho, 1980, pp. 350-351.

⁵⁰¹ Fernando Campos Gouveia, *O Algarve Arcaico de Lília Jorge (Ventos de mudança)*, Gráfica Comercial Arnaldo Matos Pereira Lda., Loulé, 2010, p. 51.

Vejam primeiro a figura. O segundo soldado desenrolava o objecto que não envolvia afinal nenhuma arma. Com um barulho de pano esticado sobre cola e papel, apenas se desprende uma tira de madeira na ponta dum estandarte. Vejam. Disse o soldado. E todos puderam ver. Era a figura grandíssima de uma cara de homem, cor de papoila, com os olhos quase fechados por uma nesga de vista. Olhando para fora do rectângulo de pano onde o tinham implantado. Descobria uma vasta fonte, e uma barba pontiaguda, feita a ponta de pincel, espalhava e rescendia um ar solene. (...) Este (...) esteve à frente duma grande nação, e ensinou os caminhos da verdadeira ver da de. A todo o mundo. Falava com gestos veementes, o soldado. E morreu pelo que disse? Perguntou Jesuína Palha. Morreu, sim. Morreu pela justiça.⁵⁰²

Não é nomeada a figura, mas há uma associação quase inconsciente ou involuntária com a figura de Lenine. Noutro momento ainda, a propósito das crianças brincarem com barquinhos de papel que deslizam por um regato, parece haver uma parodização da História portuguesa enquanto nação voltada para o mar, como se pressente logo nas palavras iniciais da sensação que perpassa em *Pássaro Volante*:

Virou-se *Volante* sentindo o mundo lavado, o ontem e todo o futuro, em constante evaporação. Eh malta, vejam este barco que parece de madeira. Então muitos barcos desceram o mesmo regato, correram pela valeta, sumiram-se sob o pontão. (...) A tarde fez-se de sol, com uma armada de papel. Contra-almirantes e primeiros-tenentes batiam pala diante da gaivota que fazia círculos e soltava pios sob as nuvens, de vento virado e sul perdido. Diante dessa testemunha. Houve pescas e apanhou-se peixe, vendeu-se peixe nas margens das valetas, comeu-se peixe vendido pelos donos dos barcos de papel. Deu-se dinheiro. Dedos com dedos. Por peixe grosso que iria ser vendido em Lisboa. (...) Piratas também quiseram assaltar a armada. Mas na armada os marinheiros eram mais valentes de músculo e rápidos de flanco que os piratas. (...) Então o país declarou guerra à Espanha nas ruas de Vilamaninhos. Houve quem gritasse. A eles, a eles. E houve quem respondesse. Pum pum tum. Tau. A realidade era agora uma roda de gritos, e uma gaivota às curvas, às curvas, piando de mar.⁵⁰³

A condensação de uma série de episódios que poderiam ser emblemáticos, ou que podem não passar de uma brincadeira de crianças, fruto da imaginação, parece provocada a

⁵⁰² Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 181

⁵⁰³ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 107.

partir da visão de uns lençóis e termina, justamente, com a referência a velas de navios, e a gaivota surge novamente como um símbolo dessa guerra que se passa além-mar.

Na narrativa *O Meu Mundo Não É Deste Reino* procura-se denunciar os abusos de poder nas figuras desse triunvirato, constituído pelo padre Governo, pelo regedor Guilherme José e pelo gordo curador Cadete. É claramente divertida a tirada de João-Lázaro quando se dirige ao curador Cadete:

«A única tragédia desta terra são as suas três doenças capitais: o padre, o regedor e você. Mas enquanto os outros têm já o povo contra eles, não precisando de ser denunciados, você, Cadete (...). É um simples caso de polícia, quando a houver séria neste mundo.»⁵⁰⁴

A Revolução, ainda que não tão explicitamente associada com o 25 de Abril de 1974 quanto no romance de Lídia Jorge, surge repetidamente referida, anunciada por João-Lázaro, esse homem regressado dos mortos. Parece intencional que essas ideias de justiça e igualdade sejam postas na boca de quem justamente pôde morrer e regressar ao mundo, como se desse outro mundo que fica para lá da vida ou do reino dos Açores estivesse esse ideal de que João-Lázaro terá bebido e espalha aos rozarenses como uma boa-nova:

«Mas então o que vem a ser isso de Revolução?» - perguntaram-lhe os poucos que ainda vinham seguindo o seu pensamento. (...) «Uma revolução liberta o povo, faz-se com ele e para ele. É obra dos pobres para os pobres, contra os ricos e os poderosos deste mundo. Deve ser feita pelos famintos, pelos nus, pelos homens sem trabalho e sem terra, ou, tendo eles isso, pelos espíritos sofridos e revoltados contra a miséria dos nossos camponeses. Basta que todos os homens tomem consciência do trabalho, do seu sofrimento, e façam entre si a grande união espiritual que transformará o mundo. Só isso.»⁵⁰⁵

Refere-se ainda muito mais explicitamente a Revolução quando se considera, a dada altura, como este homem inspira os proletários do Rozário: «Naquele aguçado rosto de pássaro com poesia uivava, e eu ouvia, um cachorro de fadiga com vontade de morrer ou

⁵⁰⁴ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 223.

⁵⁰⁵ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 237.

então de comandar uma multidão de cavadores e proclamar o golpe de estado.»⁵⁰⁶. O próprio comunismo surge mencionado, ou não fosse esta narrativa uma apologia dos pobres:

O que está a acontecer é que chegou o comunismo ao Rozário. Esse João-Lázaro, de quem se ouvem tais heresias, não é senão um comunista que veio para aqui com a missão de nos destruir a todos.⁵⁰⁷

Note-se como o padre Governo define corrosivamente o conceito em seguida, num discurso onde confluem todos os mitos subversivos:

Eles não sabiam o que era isso de comunismo? Pois bem, eu explico. Primeiro que tudo, é uma contra-religião inventada por um anticristo. Os seus apaniguados são uns antropófagos porque está absolutamente provado que se alimentam de crianças e de gente velha. Eles matam os padres e os bispos, eles pilham as igrejas e os cemitérios, eles retiram as casas e as terras e o gado a quem os possui e apoderam-se de tudo. Sabem como é? As propriedades deixam de estar no nome dos seus titulares e vão todas para o mesmo monte. Tornam-se naquilo a que eles chamam o bem comum. Daí o nome de comunismo.⁵⁰⁸

A autora Hélia Correia, por outro lado, proferiu em entrevista não ter feito grande pesquisa histórica para a criação do seu romance *Lillias Fraser*, sendo que a personagem desta rapariga lhe terá surgido primeiramente, o que se parece coadunar com o facto de, a certa altura, surgir referido, através do pensamento de uma personagem, que Lillias, graças aos seus olhos dourados, que remetem para a sua natureza extraordinária, seria, «apesar da sua tenra idade, capaz de desviar a história a seu favor»⁵⁰⁹. Ainda que Hélia Correia alegue não ser capaz de retratar o real histórico com precisão, instilando no leitor o verdadeiro espírito de época, julga-se que, pelo contrário, a evocação do real é assustadoramente realista, ainda que, curiosamente, seja feita de forma impressionista, lembrando certos quadros. A autora ao cortar cerce o real histórico parece andar no fio da navalha, oscilando

⁵⁰⁶ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 247.

⁵⁰⁷ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 193.

⁵⁰⁸ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 193.

⁵⁰⁹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 62.

entre o realismo mágico e o hiper-realismo, na medida em que Lillias segue um percurso errático, salva pela sua própria visão, mas é uma testemunha silenciosa dos acontecimentos em seu redor, sobrevivendo entre o caos e a ruína de uma cidade, primeiro em Culloden após o flagelo da guerra, depois em Lisboa e Maфра após o terramoto, até chegar novamente a um cenário bélico com a Guerra Fantástica dos Sete Anos, entre 1756-1763.

Além das constantes intrusões do narrador já referidas, o narrador/a chama ainda a atenção para um certo «gosto folclórico» em relação ao passado por parte dos americanos que vagueavam pelo local: «Estavam dispostos a fantasiar, a pagar qualquer preço por um pouco de História, que é aquilo que lhes falta»⁵¹⁰. O narrador situa obviamente o leitor num contexto pós-moderno, assentando-lhe bem os pés na terra mesmo no início do romance, quando refere a sua presença na cafetaria e no museu do memorial histórico, bem como quando refere a existência do site na Internet sobre Culloden⁵¹¹. Como se depois de se situar numa época neoliberal e globalizadora como a actual, onde muitos continuam a procurar, ainda assim, um pouco de História que os conduza até ao passado, nomeadamente os americanos por serem uma nação mais recente. Mas, da mesma forma que o historiador não pode visitar o passado para saber, em primeira mão, como este aconteceu, o narrador também não detém todas as peças do puzzle que ele próprio narra. O narrador enquanto instância tipicamente omnisciente chega mesmo a brincar com as suas próprias "limitações", numa «constante atestação de ignorância»⁵¹²: «Se alguém ouviu gemer os soterrados e se benzeu ao despejar os caldeirões, isso não sei.»⁵¹³, «Se a Tomás lhe

⁵¹⁰ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 13.

⁵¹¹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 17.

⁵¹² Paulo Alexandre Pereira, «Contar contra a ruína - *Lillias Fraser*, de Hélia Correia» in *Escrever a ruína*, António Manuel Ferreira (coord.), p. 72.

⁵¹³ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 139.

ocorrera pô-la à força para fora dali, não sei dizer.»⁵¹⁴. Além disso, o narrador tem uma consciência selectiva daquilo que lhe interessa à narração, como revela aqui: «mas essa história não nos diz respeito. Já voltámos as costas para sempre.»⁵¹⁵.

O narrador cria um jogo textual com o leitor quando revela ser detentor de todo o conhecimento do sucedido na época e do que veio depois, mesmo que fornecendo apenas pistas indirectas: «O medo palaciano, mal contido, tornava a fidalguia amarelada. Seria uma mudança estimulante que os membros da nobreza se curvassem, doídos de pavor como de cólica, e que a classe dos servos levantasse voz e cabeça, ao som de um 'ça ira' qualquer.»⁵¹⁶.

Ou no episódio da execução dos Távoras, note-se como se faz a ponte entre os tempos:

Às vezes penso que, na escura madrugada que precedeu a sua execução, se avistariam, no terreiro de Belém, onde soava o martelar do cadafalso e o povo já marcava o seu lugar, olhares iguais aos das mulheres que, em Paris, uns decénios mais tarde, tricotavam com um afã doméstico os seus xailes, enquanto viam trabalhar a guilhotina.⁵¹⁷

Será que a mensagem subjacente é que o ser humano, independentemente do século que lhe assiste o berço, é igual na sua morbidez? A ironia transmuta-se igualmente numa arma, permeando a leitura que se faz do passado a partir da actualidade: «Não existia, ao tempo, essa doença que havia de chamar-se romantismo e de ter por modelo a perdição.»⁵¹⁸.

O narrador/autor deveria coibir-se, regra geral, de tecer comentários acerca das épocas passadas, mas numa perspetivação claramente pós-modernista vai comentar o passado à luz do presente e da sua própria subjectividade mais ou menos lúcida: «a gente portuguesa,

⁵¹⁴ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 148.

⁵¹⁵ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 129.

⁵¹⁶ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 200.

⁵¹⁷ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 219-220.

⁵¹⁸ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 204.

que um dia se atravessa aos oceanos e julgava merecer descanso eterno»⁵¹⁹. E mais do que tentar contar a história como foi, oferece assim ao leitor a sua leitura pessoal e interpretativa dos factos narrados, da mesma forma que recorre aos *ses* da História (tão presentes em José Saramago):

Pouco faltou para que caíssem sobre Londres, desviando o sentido da História a seu favor. No entanto, voltaram para trás. Tinham saudades, é o que se diz.⁵²⁰

Se não tivesse começado a chover e o incêndio não se tivesse convertido em fumo, talvez Lillias ficasse encurralada.⁵²¹

Escancarou uma enorme goela na encosta onde Lillias havia de encontrar-se, se tivesse avançado um minuto antes.⁵²²

Note-se, antes de mais, que a expressão "desviar o sentido da História a seu favor" expressa bem o carácter metaficcional da obra, expressão que surge mais do que um par de vezes, uma delas em referência a Lillias que consegue alterar o curso dos acontecimentos graças às suas capacidades excepcionais.

Essa metaficção implícita vai mais longe quando o narrador/a enuncia:

Acabariam por os encontrar e o melhor que lhes sucederia seria verem-se de novo revestidos da máscara referente ao seu papel. «Esta é uma mulher, esta uma moça, este um mendigo, este ajudante de escultor.» A vida inteira decorria disso.⁵²³

Por outro lado, logo na parte inicial do romance, é revelador a forma como a própria narradora se dirige ao leitor, como que fundamentando a sua escolha temática para este romance: «Aliás, esta guerra é toda ela um terreno propício à literatura. Ainda hoje as crianças escocesas aprendem as baladas de Culloden com aquela emoção pelos justiceiros

⁵¹⁹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 261.

⁵²⁰ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 16.

⁵²¹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 25.

⁵²² Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 100.

⁵²³ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 129.

que é própria das leituras infantis.»⁵²⁴. Mas vai-se ainda mais longe, e não só se refere que a heroína que dá nome ao romance é descendente de uma importante família escocesa, cujo apelido Fraser deveria soar como um nome de guerra pois reforça-se, em várias situações, a necessidade de o esconder, como existe mesmo um episódio emblemático em que uma personagem se dirige a Lillias da seguinte forma: «Tens grandes homens na família», disse-lhe Anne. «Heróis. Tu tens de ser uma heroína. Vais ser uma heroína, Lillias?»⁵²⁵. Esta explicitação da dimensão que a protagonista irá adquirir como heroína de romance lembra um instante semelhante em *O Dia dos Prodígios*, nas palavras que o cantoneiro dirige a Branca acusando-a de escolher a virtude em vez do amor e da alegria: «Senhora dona. (...) vossemecê a fazer-me adeus nunca conhecerá o que é doce. Para se julgar a figura duma história de romances.»⁵²⁶.

O uso do futuro ou da perifrástica, bem como da subordinação condicional, como foi observado por Maria de Fátima Marinho⁵²⁷, à luz da teorização de Linda Hutcheon, abre rasgões na tela da realidade, abrindo o aqui e agora a uma série de versões possíveis ou universos alternativos, da mesma forma que a ocorrência do maravilhoso tenta despertar o leitor para outras realidades palpáveis no quotidiano. Esses saltos no futuro também são conseguidos pelas visões da protagonista de olhos dourados que conduz o leitor por esses tempos, quando os seus dons mágicos lhe permitem ver como é que as pessoas vão morrer, isto é, o seu futuro (que é também o seu fim). Estas visões da morte configuram-se como prolepses que polvilham a narrativa, sendo o tempo cronológico anulado e o leitor é levado a vislumbrar o fim da vida de diversas personagens, mais ou menos centrais. A

⁵²⁴ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 16.

⁵²⁵ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 33.

⁵²⁶ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 199.

⁵²⁷ Maria de Fátima Marinho, «O jogo da encenação do passado em *Lillias Fraser*, de Hélia Correia» in *O jogo no jogo*, Roma Editora, p. 201.

presentificação do futuro bem como do passado contribui assim para a subversão da diegese temporal. Tal como Lillias olha para o futuro, o narrador volta-se para olhar o passado.

Este romance convoca ainda incessantemente o leitor, fazendo, aliás, mais sentido designá-lo como narratário, pois este vai ser constantemente chamado à narrativa. Tal sucede mediante o recurso ao uso constante de pronomes pessoais na primeira pessoa do plural, reforçando a identificação do leitor como uma personagem figurante, testemunha dos eventos narrados: «não podemos nós, da nossa distância, duvidar», «o nosso grupo»⁵²⁸, «os nossos»⁵²⁹.

O anacronismo que prolifera na ficção historiográfica não é, portanto, acidental, constituindo um recurso retórico que revela a re-visitação do passado, inscrito no contexto do presente, relembrando que se evoca o passado a partir da contemporaneidade do autor e do leitor:

Julgamos nós que tudo não passava de narcisismo sadomasoquista. Porém, julgamos com o nosso século e as nossas palavras. Não podemos entrar na intimidade de outra época em certos pormenores essenciais.⁵³⁰

Estas "nossas palavras" fazem, aliás, a ressalva de outras ocorrências de anacronismos como engomadas, por exemplo.

A própria autora proferiu numa entrevista que «um livro não é pombo-correio, não tem de levar nada na anilha»⁵³¹. Da mesma forma, Hélia Correia disse não ter feito grande pesquisa histórica, sendo um erro deduzir que este livro tem um «pré-texto»⁵³². Como

⁵²⁸ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 128.

⁵²⁹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 129.

⁵³⁰ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 161.

⁵³¹ Paulo Alexandre Pereira, «Contar contra a ruína - *Lillias Fraser*, de Hélia Correia» in *Escrever a ruína*, António Manuel Ferreira (coord.), p. 73.

⁵³² Hélia Correia em entrevista ao *Público*, «Apaixonei-me mesmo pela Lillias», 21 Maio de 2003, p. 11

qualquer investigador, a autora consultou obras na Biblioteca Nacional, mas ressalva que num romance histórico se «parte da história para o romance e aqui a história veio por arrasto, aliás muito violentamente». Por isso, os factos não podiam ser debitados, tinha «de ser algo muito digerido, quase esquecido». Rejeitou toda a bibliografia da época pombalina e centrou-se sobretudo em documentos ingleses que, segundo a autora, foram «quem redigiu mais impressões sobre o século XVIII português». Este facto é importante, aliando-se ao facto de o romance ser um fresco de época muito bem conseguido, mesmo com a sua aura de mistério que irradia da própria personagem, em que se perspectiva Lisboa e outros locais a partir dos olhos dourados de uma estrangeira. Do mesmo modo, a autora advoga que a obra não tem uma «arquitectura prévia», antes constituindo-se como uma «deriva», um pouco como o percurso errático, quase pícaro, da personagem que escapa à morte graças aos seus dons de vidente e que vai em errância pelo mundo.

Há, no entanto, passagens em que se denota essa informação sabiamente absorvida e oferecida ao leitor, de forma explícita: «Os ingleses traziam facilmente dinheiro português que circulava com abundância pela Grã-Bretanha, moedas com a efígie de João V a que eles davam o nome de "moidores".»⁵³³.

Ou quando se refere o Padre Malagrida, figura efectivamente histórica que, tal como o Marquês de Pombal, está presente ao longo do romance:

José I votou-o ao desprezo e afastou-o sem delicadeza dos aposentos da rainha-velha que precisava dele como do ar. Já então começava entre o Ministro e a Companhia de Jesus aquele jogo que, de um mero recontro de influências, se tornou num combate sem piedade.⁵³⁴

Outra marca da ficção do realismo mágico consiste na alusão indefinida a certas figuras históricas. Isabel Allende, por exemplo, alude a figuras nacionais simplesmente designadas

⁵³³ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 76.

⁵³⁴ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 160.

como o Poeta ou o Presidente, mas que um leitor informado subentende imediatamente ser Pablo Neruda e o Presidente Salvador Allende. Com Hélia Correia, em *Lillias Fraser*, o Ministro é uma figura onisciente no romance, mas apesar de constituir uma figura histórica real, o Marquês de Pombal Sebastião José, será sempre designado somente como «o Ministro», sempre maiusculizado, como se fosse Deus a marcar a sua presença e passagem pelo mundo. No romance evocam-se assim figuras históricas como o padre jesuíta italiano Gabriel Malagrida, o pensador iluminista francês Voltaire e o Ministro Sebastião José, Marquês de Pombal. Haverá mesmo um encontro em que esta figura histórica reconhece as capacidades visionárias de Lillias, como se a História tomasse consciência da Ficção:

Lillias gritou e o padre olhou para ela.

Olhava como um vivo, ainda que a língua saísse inchada, sob o aperto do garrote. As chamas levantaram-lhe o cabelo um momento antes de o incendiarem. Ele parecia um brinquedo, sacudido pelas cores que lutavam entre si, ouro, negro, vermelho (...). E, no entanto, por detrás do fogo, o seu olhar prendia-se ao de Lillias. (...)

Então falou. E o som da sua fala devolveu o presente ao seu lugar. «Que vês que tanto temas, rapariga?»⁵³⁵.

Encontram-se ainda referências fortemente críticas feitas ao rei, que é descrito como um «negreiro»⁵³⁶, ou à sua esposa, referida como uma «máscula rainha», ou ainda quando o/a narrador/a se pronuncia acerca do Convento de Mafra: «Aquele mosteiro era um atrevimento. Naturalmente, incomodava Deus e fatigava os frades.»⁵³⁷.

O verbo *ver* predomina no romance, bem como os substantivos *visão* ou *olhos*, por onde se apreende o real circundante mesmo quando Lillias duplica a sua visão, vendo este

⁵³⁵ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, pp. 159-162.

⁵³⁶ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 113.

⁵³⁷ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 115.

mundo em paralelo com o outro que há-de vir, ou que parece já estar presente, embora só quem tenha essa percepção extra-ordinária o possa visionar:

Via morrer aqueles que a rodeavam, via-os sofrer quando se divertiam e nada suspeitavam do futuro. Mas aprendera a desviar os olhos. Já conhecia a qualidade das visões que antecipavam o desastre sem que nada se pudesse fazer para o impedir.⁵³⁸

Por fim, o próprio processo de escrita e criação da ficção surge concretizado muito explicitamente nos últimos capítulos, quando Blimunda, a personagem de *Memorial do Convento*, entra na acção para salvar Lillias e, logo depois, resgatar Lillias, imortalizando-a, pois quando estas duas mulheres de papel se afastam na direcção de um horizonte remete-se para um espaço incerto, simbólico, quase utópico, que configura uma espécie de memória livresca em que as duas personagens se afastam envoltas numa aura de figuras românticas que incorrem na intemporalidade da memória. Nas palavras da própria Blimunda, elas para se salvarem mais a criança devem ir para esse lugar desconhecido:

- Para longe de tudo. Essa criança há-de nascer na terra de ninguém, num espaço entre fronteiras que não seja nem Portugal nem Espanha - ia dizendo.

- Nem Portugal nem Espanha - repetia, como se a encantasse, Lillias. E perguntava o nome do lugar. Blimunda não sabia responder.⁵³⁹

4. Posições anti-regime e Feminismo

A ficção do realismo mágico assenta na particular diferença assenta 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:

⁵³⁸ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 91

⁵³⁹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 281.

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.⁵⁴⁰

Jean-Pierre Durix confirma que na literatura ocidental o fantástico é uma arma de contestação, que se impõe contra a tirania do facto, enquanto na literatura pós-colonial e pós-moderna, por arrastamento, serve frequentemente como forma de incorporar antigos valores e crenças na percepção que o homem dos dias de hoje tem da realidade⁵⁴¹. Por outro lado, o autor relaciona ainda a liberdade de criação que advém do realismo mágico com uma certa reivindicação pós-colonial, visto que «imperialistic powers deprived the colonized people not only of their territories and wealth but also of their imagination»⁵⁴².

Maria Takolander, acerca do marginal, faz pensar que o realismo mágico está mais próximo do realismo do que do realismo mágico, da mesma forma que Wendy Faris explanava que os principais objectivos nesta escrita são a negação de uma visão linear do tempo, a revisitação questionada da História bem como do seu discurso oficial, o que advém do fim do imperialismo. Maria Takolander considera que esta ligação do realismo mágico às margens ou periferias se deve a um desencantamento do Homem (e da Mulher):

⁵⁴⁰ Laura Fernanda Bulger, «A Jangada de Pedra, de José Saramago. Viagem em busca de um futuro, de um tempo, de um destino», in *Literatura de viagem – Narrativa, História, Mito*, Ana Margarida Falcão, Maria Teresa Nascimento e Maria Luísa Leal (org.), Ed. Cosmos, Lisboa, 1997, p. 322.

⁵⁴¹ Jean-Pierre Durix, *Mimesis, genres and post-colonial discourse: deconstructing magical realism*, MacMillan Press Lda., London, 1998, p. 81.

⁵⁴² Jean-Pierre Durix, *Mimesis, genres and post-colonial discourse: deconstructing magical realism*, MacMillan Press Lda., London, 1998, p. 187.

While magical realist literature undoubtedly evidences a connection with the margins, this seems to be less because subaltern communities experience enchantment than because they are disenchanting, having been historical victims of hegemonic manipulations of 'what is real' and 'what really happened'.⁵⁴³

O realismo mágico 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»⁵⁴⁴, ao introduzir o maravilhoso naquilo que é supostamente um romance histórico ou ao explorar os «possíveis da história»⁵⁴⁵ em obras como *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago. 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 worlds, worlds which are compensatory, which fill up a lack, making up for an apprehension of actuality as disordered and insufficient.⁵⁴⁶

Wendy Faris considera o realismo mágico como uma estratégia privilegiada, relevante e reveladora, como forma de contestar a ordem socialmente imposta, a autoridade política e

⁵⁴³ Maria Takolander, *Catching Butterflies – Bringing magical realism to ground*, Series XVIII, Comparative Literature, Vol. 116, European University Studies, Peter Lang, New York, p. 19

⁵⁴⁴ Laura Fernanda Bulger, *op. cit.*, p. 324.

⁵⁴⁵ Luís de Sousa Rebelo, «A Jangada de Pedra ou os possíveis da história», in *A Jangada de Pedra*, 13.ª ed., Caminho, Lisboa, 2002, p. 343.

⁵⁴⁶ Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, London, 1988, pp. 173-174.

os regimes totalitários, bem como de retratar os horrores do Holocausto. 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.⁵⁴⁷

Pedro Quirino de Sousa problematiza duas intenções basilares à literatura do pós-guerra:

a primeira é a de fundar uma memória sobre o que aconteceu no passado e a segunda a de registar a dimensão de um horror até à data inconcebível. Este passado invocado pela escrita do Holocausto transmite a ideia de algo que tem tanto de inimaginável como de inesquecível.⁵⁴⁸

O autor postula ainda que a literatura do pós-guerra pede ao autor que não ceda ao maravilhamento da linguagem, na medida em que a esperança sucumbe sob o colapso e a desumanização, vingando a ideia de que: «uma literatura redentora, racional ou de salvação é abolida da estética plurisignificativa que caracteriza o pós-modernismo.»⁵⁴⁹.

Todavia, ao relacionar a temática do Holocausto com o realismo mágico, é importante salavaguardar uma série de aspectos pois nem sempre estes dois pólos se coadunam pacificamente. Se é certo que ainda hoje a literatura do Holocausto é prolífica, com êxitos mundiais como *As Benevolentes*, de Jonathan Littell, não se pode alegar de forma tão ligeira que o realismo mágico representa uma estratégia útil para retratar horrores como o genocídio.

Em Gabriel García Márquez encontra-se esses momentos de colapso, próximos de um Juízo Final apocalíptico, quando a obra *Cem Anos de Solidão* termina com o

⁵⁴⁷ Wendy B. Faris, «Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction», in Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), *Magical Realism – Theory, History, Community*, 3.ª ed., Duke University Press, 2000, p. 180.

⁵⁴⁸ Pedro Quirino de Sousa, *O Reino Desencantado - Literatura e Filosofia nos romances de Gonçalo M. Tavares*, Colibri-CELL, Universidade do Algarve, 2010, p. 43.

⁵⁴⁹ *Idem*, p. 49.

desaparecimento de Macondo da face da terra, da mesma forma que se foi assistindo a horrores como o massacre da companhia bananeira, baseado num facto verídico que terá ocorrido em Ciénaga, em 1928, uma cidade localizada a norte de Aracataca, a cidade do autor ⁵⁵⁰. Mas o realismo mágico pauta-se muito especialmente por uma nota de esperança que subjaz a diversas outras narrativas como é o caso da própria temática da vida depois da morte em que os fantasmas são como uma sobrevivência da História, não ao repetir erros do passado mas mantendo um horizonte de esperança e de promessa. *Lillias Fraser*, de Hélia Correia, retrata essa mesma dimensão optimista, que caracteriza o realismo mágico, quando Lillias e Blimunda avançam em direcção a um tempo fora do tempo, depois de sobreviverem ao cataclismo do terramoto e escaparem às atrocidades da Inquisição. Wendy Faris defende a este respeito, em semelhança com outros autores que aproximam o realismo mágico ainda que de forma incorrecta com uma espécie de literatura de auto-ajuda, devido aos textos mágico-realistas transmitirem um certo optimismo: «because listening to their polyvocal textual voices will presumably teach us to listen to many points of view.» ⁵⁵¹.

Podem considerar-se obras escritas após a Segunda Guerra Mundial como o romance de estreia de Günter Grass, *O Tambor de Lata*. O maravilhoso patente nesta obra está contido em torno de Oskar, uma criança que aos três anos decide parar de crescer, como forma de evitar as responsabilidades e pesos ou expectativas próprias de uma idade adulta. O leitor acaba por perceber, depois, que Oskar é afinal um anão, o que invalida a questão do maravilhoso. Por outro lado, Oskar vai sendo o tocador de uma série de tambores, que nas suas mãos ganham um triplo poder: invocatório, pois quando Oskar o percute regressa ao

⁵⁵⁰ Maria Takolander, *Catching Butterflies – Bringing magical realism to ground*, Series XVIII, Comparative Literature, Vol. 116, European University Studies, Peter Lang, New York, p. 35.

⁵⁵¹ Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the remystification of narrative*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, p. 168.

passado e permite-lhe resgatar as suas memórias; protestatório, como arma de contestação ao que lhe impõem; encantatório, ao jeito do flautista de Hamelin, pois seduz e hipnotiza as pessoas com o som do seu tamborzinho de brinquedo. Acresce ainda o poder da sua voz vitricida, como ele diz, que parte vidro de forma tão eficaz como uma arma supersónica a utilizar na guerra descrita ao longo da narrativa.

Destacam-se outras obras que surgem em oposição ao Comunismo Soviético, como as de Milan Kundera, em que o fantástico era outra das roupagens utilizadas que permitiam aos escritores abordar ou contestar assuntos proibidos. Em *O Livro do Riso e do Esquecimento* ocorre um episódio em que 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.⁵⁵²

O realismo mágico, entrelaçado com uma leitura alegorizante, 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.⁵⁵³

Wendy Faris explica que esta levitação mágica dos jovens checos assinala «the danger of conformism, of rising on the unbearably light wings of coherent doctrine rather than

⁵⁵² Milan Kundera, *O Livro do Riso e do Esquecimento*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1999, p. 69.

⁵⁵³ Milan Kundera, *O Livro do Riso e do Esquecimento*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1999, p. 70.

being grounded in incoherent reality»⁵⁵⁴. Essa realidade incoerente que se vive em Praga é referida logo adiante, ainda na passagem supracitada, quando se nomeiam as «prisões cheias de traidores ao povo»⁵⁵⁵. Esta fixação com a levitação não é apanágio do autor de *A Insustentável Leveza do Ser*, pois por diversas vezes no realismo mágico as personagens levantam voo, como se quisessem escapar à realidade, como é o caso de Remedios, em *Cem Anos de Solidão*, que começa a erguer-se do chão e desaparece no ar ou até mesmo a cobra de *O Dia dos Prodígios*, que ganha asas e descola para outra esfera, talvez esse reino invisível ou que vive por cima do mundo visível. A predominância desse sentimento de leveza e de luminosidade estão, afinal, conotados com o inefável e o invisível.

O romance *O Perfume*, de Patrick Süskind, conta a história de um jovem que nasce sem cheiro e sobrevive como uma espécie de psicopata que grassa a morte em seu redor na sua perseguição por uma quimera, a de conseguir criar a essência perfeita - um pouco como o regime nazi na sua utopia de criar uma raça perfeita.

Salman Rushdie, autor quase tão referenciado na teoria como Gabriel García Márquez, contesta o poder autocrático exercido na Índia, aplicando o realismo mágico em obras como *Os Filhos da Meia-Noite*, *Os Versículos Satânicos* e *O Último Suspiro do Mouro*. O autor alega que para expressar a sua realidade sócio-política o realismo é desadequado e está ultrapassado: «Realism can no longer express or account for the absurd reality of the world we live in - a world which has the capability of destroying itself at any moment.»⁵⁵⁶.

Pode-se assim englobar os escritores da América Latina que criticam a hegemonia da América do Norte ou os regimes ditatoriais, como *A Casa dos Espíritos*, de Isabel Allende,

⁵⁵⁴ Wendy B. Faris, «Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction», in *Magical Realism – Theory, History, Community*, Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), 3.^a ed., Duke University Press, 2000, p. 179.

⁵⁵⁵ Milan Kundera, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁵⁶ Salman Rushdie *apud* Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the remystification of narrative*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, p. 88.

que critica os horrores do regime de Pinochet, o romance *Beloved*, de Toni Morrison, em resposta às atrocidades do escravagismo, ou um romance do norte-americano Lawrence Thornton, *Aconteceu na Argentina*, cuja personagem adquire poderes de clarividência que lhe permitirão ajudar as vítimas da ditadura militar argentina e encontrar a sua esposa.

No caso dos autores africanos de expressão lusófona, destacam-se Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa, ambos autores moçambicanos que recorrem ao realismo mágico entrelaçando-o com o pós-colonialismo.

Mia Couto, autor que foi também, no início da sua produção literária, muito aproximado do realismo mágico, como tem sido apresentado e defendido por académicos como Petar Petrov, que infere ainda a proximidade entre o maravilhoso e o mágico:

a ficção de Mia Couto pode ser catalogada como mágico-realista, em resultado da presença do prodigioso e do extraordinário que, mesmo originando situações inexplicáveis do ponto de vista racional, são aceites como fazendo parte das leis da natureza e contribuem para delinear um mundo possível e coerente.⁵⁵⁷

Ualalapi, de Ungulani Ba Ka Khosa, explora, na linha dos sul-americanos, o imaginário mítico do seu país. A obra é constituída por seis contos, mas não representa uma narrativa fragmentária como seria de esperar naquele que aparenta ser um livro de contos. Khosa entretece as seis narrativas, unidades in(ter)dependentes (nas suas próprias palavras), iniciados por um pequeno fragmento retirado de obras escritas pelo branco, pelo colonizador, bem como citações bíblicas. *Ualalapi* entra assim no domínio dessa ficção anti-épica que caracteriza o pós-colonialismo, e não é por acaso que a obra tem como epígrafe uma frase de Agustina Bessa-Luís: «A História é uma ficção controlada». Como contestação da ordem multiplicam-se acontecimentos de ordem extraordinária, próprios do realismo grotesco e de carácter escatológico, acontecimentos estranhos e

⁵⁵⁷ Petar Petrov, «O Realismo mágico-maravilhoso de Mia Couto» in *Lugares da Lusofonia*, Actas do Encontro Internacional, Colibri, 2010, pp. 127.

desproporcionados, como um vômito que inunda um barco com peixes. A obra recorre assim a processos característicos da narrativa oral, introduzindo elementos sobrenaturais, assente num exagero próximo do insólito e do grotesco, numa fenomenologia escatológica configurada por vômitos, sangues, menstruações, chuvas diluvianas, sintomas de um mundo em desintegração que desrespeitou os seus valores tradicionais ao virar-se para a cultura ocidental como um modelo a seguir. O autor Ungulani Ba Ka Khosa revela uma gratidão e aproximação para com os sul-americanos, defendendo, como outros autores o vieram a fazer, de que também a cultura africana procura descer a uma realidade cultural mitológica que vai além do superficial e do visível, contestando assim a ideia de um ideário maravilhoso como apanágico específico, particular e exclusivo da cultura sul-americana.

Beloved de Toni Morrison é outra importante obra apontada pelos críticos como pertencente ao realismo mágico. 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).

Podendo constatar que o realismo mágico segue determinadas linhas gerais que podem ser detectadas de forma similar em várias obras, isso deve-se a leituras críticas de estudiosos como Wendy Faris que optam por aproximar o realismo mágico do movimento literário do pós-modernismo, onde se integra também a crítica feminista. Torna-se, portanto, compreensível uma forte identificação nos aspectos temáticos e formais, bem como a um

tratamento especificamente diferente que lhes é conferido pelas autoras mulheres abrangidas neste estudo.

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»⁵⁵⁸ 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»⁵⁵⁹. 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.»⁵⁶⁰.

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»⁵⁶¹. Afirma ainda que a questão da identidade sexual é fundamental, pois a

⁵⁵⁸ Ana Gabriela Macedo, «Os Estudos Feministas Revisitados: Finalmente Visíveis?», in *Floresta Encantada* in *Floresta Encantada – Novos Caminhos da Literatura Comparada*, Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão (org.), Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2001, p. 271.

⁵⁵⁹ *Idem*, *op. cit.*, p. 280.

⁵⁶⁰ Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos e outras leituras*, Caminho, Lisboa, 1995, pp. 27-28.

⁵⁶¹ Lídia Jorge *apud* Fátima Viana, «Entrevista com Lídia Jorge», in *Letras & Letras*, Porto, Junho de 1994, p. 7.

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»⁵⁶². Da mesma forma, a autora proferiu ainda a importância do campo na sua vivência e na sua escrita:

Nasci e cresci no campo, e acredito que viver em espaços abertos permite uma vivência particular, muito diferente de quando se passa a infância numa cidade, seja ela qual for. A cidade dá-nos a ideia de que a providência é uma potência administrativa, de que alguém numa secretária nos protege (...), acreditamos que não estamos sozinhos, que existe um intermediário entre o absoluto e nós mesmos (...). Por isso, a cultura urbana é irónica e dispensa o dramatismo e a epopeia (...).⁵⁶³

Constatou-se como 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.

A magia do feminino que é retratada, quase exclusivamente, na escrita de autoria feminina surge como uma das dominantes da ficção contemporânea, afigurando-se 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-homens 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

⁵⁶² Lídia Jorge *apud* Rui Seguro, «Escrevo como uma pessoa que quer saber», in *Revista Aprender ao Longo da Vida*, Lisboa, Janeiro de 2005, p. 15.

⁵⁶³ Lídia Jorge, «Um percurso de leitura» in *Asas sobre a América*, coordenado por Filipa Melo, Almedina, Coimbra, 2011, p. 92.

demoníacas. Essa aura de mistério que envolve a figura feminina provém de tempos imemoriais pré-históricos, em que as mulheres eram vistas pelos homens como portadoras e dadoras da Vida, identificadas com a Terra-Mãe, vistas como o manancial sagrado, o vaso que originava a criação, de que a própria figura da Virgem Maria é um exemplo. Na Idade Média teve início uma espécie de campanha movida pela Igreja que originou uma perspectivação deturpada da mulher, retratando-a como serva do demônio. Procurava-se, assim, não só valorizar a castidade, mas também extinguir a existência de mulheres que detinham antigos saberes, como era o caso das parteiras e das curandeiras, de forma a incrementar o poder da Igreja. Apesar disso o culto da Virgem Maria sobrepôs-se à Eva pecadora que, tal como Pandora, trouxe toda a calamidade ao mundo. E poetas e trovadores passam a adorar a mulher nas suas cantigas.

A literatura é 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 estudado enquanto um modo de pós-colonialismo, em que o corpo e a pessoa da mulher são vistos 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 certamente passar essa mensagem para a sociedade.

Os poderes mágicos que as personagens de Clara, Branca ou Lillias detêm, além de acentuarem a alteridade destas mulheres e a sua marginalização dentro da sua própria comunidade ou sociedade, são também uma forma de se proteger, de compensar e contestar

a tirania que lhes é imposta pelo homem, quer nos comportamentos violentos de Esteban ou de Pássaro, quer na autoridade governativa assente num poder patriarcal e em que a mulher muito pouco participa no acto sexual, como algo que lhe é imposto com o objectivo específico do prazer do homem da procriação. Atente-se nas palavras de Esteban Trueba para quem: «a magia, como a religião e a cozinha, era um assunto propriamente feminino»⁵⁶⁴. Personagens como a Branca de *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge, e *Lillias Fraser*, de Hélia Correia, integram um conjunto de uma literatura dita feminina «em que o timbre do género é reconhecidamente duplo: por ser essa uma literatura escrita por mulheres e por ganharem nela especial significado as personagens femininas, com consciência dessa sua condição.»⁵⁶⁵. *Lillias Fraser*, por exemplo, é uma menina-mulher de olhos dourados, com sangue de bruxas, que pertence a uma considerável galeria de personagens-mulheres, como a Blimunda, de *Memorial do Convento*, ou *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís.

Isabel Pires de Lima, novamente a propósito de Xerazade e seguindo a mesma linha de pensamento de Wendy Faris, conclui o seguinte acerca desta personagem:

Xerazade ganhou ainda a simpatia do pensamento feminista contemporâneo visto que pressupõe a inversão do papel tradicional da mulher como sedutora passiva ao assumir a palavra e ao exercer através dela um poder alternativo de sedução activa. Ao rejeitar o destino feminino de objecto, torna-se sujeito e constrói um novo destino.⁵⁶⁶

Nas obras de Lídia Jorge há um cuidado particular em recuperar a voz da mulher para uma reescrita da História. Em *O Dia dos Prodígios* 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,

⁵⁶⁴ Isabel Allende, *A Casa dos Espíritos*, 14.ª ed., Difel, Lisboa, 1994, p. 118.

⁵⁶⁵ Carlos Reis, «O post-modernismo e a ficção portuguesa do fim do século» in *História Crítica da Literatura Portuguesa - Volume IX (Do neo-realismo ao post-modernismo)*, Verbo, Lisboa, 2005, p. 310.

⁵⁶⁶ Isabel Pires de Lima, «Quando Xerazade fala português : presenças de Xerazade no romance lusófono», in *Colóquio Letras*, n.º 180, Maio 2012, pp. 63-74.

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-se⁵⁶⁷. 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 Lúcia 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. 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»⁵⁶⁸.

Salvagarde-se, no entanto, que foi a personagem de Jesuína Palha quem se assumiu entre a população 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, da mesma forma que confronta os soldados com o sucedido, pedindo-lhes explicações acerca da cobra que voou. Destaque-se a passagem: «as vozes são altas, não sendo porém nenhuma nem tão, nem mais poderosa do que a de Jesuína Palha»⁵⁶⁹. Contudo, atribuem-se a esta personagem, em diversos momentos do texto, comportamentos tipicamente masculinos, talvez como uma forma de parodizar o facto de Jesuína assumir a chefia da comunidade. Ressalve-se ainda a referência a Jesuína Palha como sendo «dez

⁵⁶⁷ Eduardo Lourenço, «Literatura e Revolução» in *O canto do signo*, Editorial Presença, Lisboa, 1994, p. 299.

⁵⁶⁸ Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos e outras leituras*, Caminho, Lisboa, 1995, p. 33.

⁵⁶⁹ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 164

vezes mais varonil do que um homem»⁵⁷⁰, pois não só foi a mais corajosa ao matar essa cobra de várias braçadas, como usa uma linguagem ofensiva, feita de calão, e «cospe no chão»⁵⁷¹, manifestando o seu profundo asco pelas Carmas. Repare-se ainda na seguinte passagem quando Jesuína Palha interpela Carminha Parda:

A quantos tu já deste a pinquinha? E a quantos tu hás-de a dar sem que nenhum te leve? Nunca eu achi muita graça nesse ar de mula sonsa. Mas quem vem, e é barquinho andadiço, nem olha à cara. Nem sequer às pernas. Antes ao fundo delas, para se aviar depressa.⁵⁷²

Esta mulher parece até ter alguma coisa dessa figura histórica lendária que foi a padeira de Aljubarrota, até porque quando a cobra surgiu, nesse verão, estava «ela a meter o pão no forno de pá em riste e tabuleiro tendido»⁵⁷³, mas logo largou a pá e segurando na vara, «tinha-se atirado a ela e amassara-a sem piedade zus zus sobre a calçada até a sentir desfeita»⁵⁷⁴.

Branca, Lillias ou mesmo Clara, de *A Casa dos Espíritos*, afinal, falam muito pouco durante todo o livro. Branca queixa-se mesmo como alimenta o sonho de um dia poder falar livremente, até para chamar pelos filhos: «E não precisar de cortar as coleiras que me amarram a língua»⁵⁷⁵. Não deixa de ser irónico que apesar de ambas as autoras serem mulheres as suas personagens sejam praticamente mudas, da mesma forma que o feminismo defendeu que o realismo clássico fazia assentar as suas personagens femininas em estereótipos. Por outro lado, há quem considere que imbuir as mulheres desta aura mágica e curadora é, no fundo, reforçar os estereótipos. Wendy Faris explicita-o do

⁵⁷⁰ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 99.

⁵⁷¹ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 169.

⁵⁷² Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 168.

⁵⁷³ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 183.

⁵⁷⁴ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 183.

⁵⁷⁵ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 96.

seguinte modo: «magic realism also perpetuates some of patriarchal culture's stereotypes, using female bodies as a bridge to the beyond»⁵⁷⁶.

O realismo mágico apela ao inefável, ao inexplicável, ao maravilhoso, como sendo de uma esfera acima da realidade, mas não necessariamente divina, minando assim qualquer poder e autoridade do Estado. No romance de Lúcia Jorge, a posição que se toma é em termos de um anti-regime patriarcal, que pode ser evidenciado nas relações interpessoais entre homens e mulheres, pois a relação marido-mulher revela-se quase sempre 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 retângulo 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.⁵⁷⁷

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. Existe mesmo um processo de coisificação ou, antes, zoomorfização e quase anulação da mulher no caso específico de Branca e na forma como o marido a trata. O cantoneiro, que parece ficar emocionado

⁵⁷⁶ Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the remystification of narrative*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, p. 4.

⁵⁷⁷ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 36.

quando Branca é resgatada e amparada pelos vizinhos, parece dissertar como Branca se distingue por ter encarado a cobra como um sinal de mudança voluntária e conscientemente assumida, em vez de se manter num compasso incerto de espera messiânica e possivelmente (in)frutífera: «Ninguém se liberta se não quiser libertar-se. Empedernidas as pessoas criaram o jeito de olhar a pila como centro do mundo.»⁵⁷⁸.

Pássaro dedica à mulher o mesmo tratamento que tem para com a sua mula, como se ela fosse um animal: «Pássaro sentava-se sobre a cintura de Branca feita selim de coiro, bordado a lã e espelinhos.»⁵⁷⁹. Note-se a indiferenciação que acarreta uma associação 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»⁵⁸⁰, 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 surge retratada 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.⁵⁸¹

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,

⁵⁷⁸ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 104.

⁵⁷⁹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 66.

⁵⁸⁰ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 41.

⁵⁸¹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 42.

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 acontecerá depois com a mulher, que desenvolve poderes mágicos como forma de lhe escapar e até de lhe ser superior. Pássaro chega mesmo a pedir a Branca que o ajude a encontrar a mula, reconhecendo os poderes que ela possui. Mas 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 ele cego por ver a terra a tremer. 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.⁵⁸²

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.⁵⁸³

Branca é, no entanto, apelidada de «Senhora do dragão»⁵⁸⁴ e, de facto, assiste-se 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 assiste-

⁵⁸² Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 51.

⁵⁸³ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 98.

⁵⁸⁴ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 101.

se, primeiro, a uma agressão verbal entre Pássaro e a mulher, que depois resulta numa luta física, em que ela primeiro cega de raiva e lhe atira com uma tenaz, envolvendo-se depois numa luta corpo a corpo em que ela quase o vence armada de um facalhão de dois gumes⁵⁸⁵. Repare-se como a submissão da mulher é retratada mediante a comparação de Branca a um animal: «Pássaro achou que aquela posição faria rir a bandeiras despregadas quem quer que a visse (...) apoiada na fornalha como quadrúpede que quisesse trepar.»⁵⁸⁶. É ainda 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», reiterando-se essa ideia linhas depois, na passagem «a alma de seu pai, muito forte e muito homem lhe falava de debaixo da mesa.»⁵⁸⁷. Esta dominação da mulher afigura-se como uma metáfora da situação do feminino para acusar a repressão e opressão vivida durante o regime salazarista, como a seguinte passagem tão bem exemplifica quando se descreve a figura de Branca pelos olhos do marido: «Uma mulher tão muda e pasmada. Essa. Que se não perfumasse ao domingo mal pareceria existir.»⁵⁸⁸.

Quando Branca se rebela causa espanto geral entre a população da terra de Vilamaninhos: «nunca tinham pensado que Branca, uma só vez na vida, fosse capaz de outro gesto senão o da obediência, comedimento e castidade.»⁵⁸⁹. Pássaro tenta ainda assim defender a sua honra com a desculpa de que a mulher «-Ficou louca, porque tomou uma pastilha em jejum. Olhem todos para a minha desgraça.»⁵⁹⁰.

Depois deste episódio surge um diálogo entre Branca e Carminha que é dos poucos no livro que aparece destacado formalmente nos termos usuais de mancha gráfica, com

⁵⁸⁵ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, pp. 100-104.

⁵⁸⁶ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 101.

⁵⁸⁷ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 102.

⁵⁸⁸ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 123.

⁵⁸⁹ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 103.

⁵⁹⁰ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 103.

parágrafo e travessão, pois à exceção das falas de Esperança Teresa e de José Jorge, o casal de idosos, as falas das personagens surgem quase sempre subsumidas nas linhas cruzadas do discurso narrativo.

No final do romance, Pássaro sente-se invadido pela incerteza pois a mudança que acontece na terra de Vilamaninhos acontece também nesse homem fero que se rege por leis arcaicas em relação à diferenciação de gêneros: «Tudo afinal pode ser falso nesta vida. Ou eu próprio sou a falsidade e a grande crise está em mim. (...) Agora não tenho nenhuma certeza.»⁵⁹¹. Pássaro Volante assume como a mudança o ultrapassa e intenta ele próprio mudar, começando a adoçar o seu comportamento e a suavizar o seu trato com a mulher: «Então sabes no que penso sobre a mudança da vida. Desde há um ano a esta parte que me sinto comido e escoiceado pelas bestas. Levantou-se Pássaro com voz de noivo. Para tomar a mão de Branca.»⁵⁹².

Todavia, tal como a mudança o atropela, a própria mulher o superou, graças aos seus poderes e à nova natureza que assume através de uma condição emancipada:

Ouve Pássaro. Tu vais querer pôr-me à prova da adivinhação. Vais em primeiro lugar perguntar-me onde está o canivete que perdeste na cozinha quando tinhas dez anos. Vai junto do poial dos cântaros, levanta o terceiro ladrilho a contar da direita e lá o encontrarás. Esta é uma prova sobre o passado, e que bem podes confirmar. Porque a segunda questão, sobre a mula Menina que te fugiu, essa ficará sem poderes tirar tu a prova real. Pássaro olhava ausente. Porque esse animal conhece-te o cheiro. Oh Passarinho. A dez léguas de distância. (...) Assim José Jorge Júnior não passará de novembro. Há-de morrer sentado em frente da palmeira (...). Também Carminha engravidará ainda durante o mês de Julho.⁵⁹³

Branca passa inclusivamente a tratar o marido por Passarinho, sendo o diminutivo claramente irónico e redutor. Ele consegue, portanto, dominar a mulher fisicamente mas

⁵⁹¹ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 171.

⁵⁹² Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 172.

⁵⁹³ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, pp. 196-197.

não conseguirá aprisionar o seu espírito: «Às vezes também ela é outra. Parece não existir. Mas existe, porque quando lhe desfiro um estalo encontro na cara, uma bochecha de seda que apetece amassar com os punhos.»⁵⁹⁴. Os poderes mágicos que a personagem de Branca detém são uma forma de se proteger e contestar a tirania que lhe é imposta: «Agora, que pareces querer, vai ser muito difícil conversares comigo, Pássaro. Porque eu ainda antes dos teus gestos sei que a tua mudança vai começar. E que essa mudança começará dentro de um minuto.»⁵⁹⁵.

Ainda mais relevante é a forma como o marido sempre a possuiu horizontalmente, como se fossem ambos animais ou para a manter submissa, visto que ele a usa para proveito próprio sem lhe dar qualquer prazer recíproco, e só quase no final desta história de crescimento é que ele a toma sexualmente na posição vertical, de pé: «E porque é a primeira vez que me usas nessa posição de pessoa, sentirás que já mudaste um pouco. Como vês, eu própria fiz mudança, porque nunca consegui dizer tantas palavras junto de ti.»⁵⁹⁶.

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 deixa, que será narrado, pode-se entender assim, em *O Cais das Merendas*, o segundo romance da autora. Branca ganha assim contornos de uma Sibila, vivendo centrada

⁵⁹⁴ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 172.

⁵⁹⁵ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 172.

⁵⁹⁶ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 172.

nos seus poderes mágicos de vidência, inacessível a qualquer homem: «Branca quer acabar sentada, de pernas muito unidas e mão ao peito, falando de futuros a quem a procura.»⁵⁹⁷.

Neste sentido, e evocando novamente a tradição clássica, Branca pode ser comparada à personagem de Cassandra, provinda da mitologia grega e que inspirou depois algumas tragédias. Como considera José Pedro Serra a propósito desta personagem: «Cassandra está presa a si própria, só, radicalmente só, por excesso de conhecimento»⁵⁹⁸. Pode-se remeter, novamente, para a figura da Pitonisa ou da Sibila, essa vidente que deveria ser pura, virgem portanto, e vivia no oráculo de Delfos onde entrava em transe para ser consultada por várias pessoas. O mesmo acontecerá com Branca quando se proclama como uma vidente cujo sentido da visão alcança o futuro daquela comunidade que se abrirá ao mundo por meio de si própria. Se Carminha procurava o futuro e a redenção da sua condição de mulher solteira no exterior, Branca parte do seu interior para uma nova vida, que vai abrir a ponte ao mundo exterior que chegará para a procurar a ela:

Para ti o importante é que aqui à nossa porta, gente dos quatro ventos de Portugal virá fazer bicha de várias voltas. E ainda que tu não marques um preço, as esmolas vão ser tantas que terás para comer durante toda a vida. Bem como os teus meninos.⁵⁹⁹

Esse futuro que ela prevê traz a mudança ainda que esta não seja necessariamente melhor para si mesma do que a situação que viveu enquanto dominada por Pássaro Volante, pois se Branca, por um lado, ganha liberdade em relação ao marido, sujeitar-se-á, em contrapartida, a viver aprisionada ao seu dom, servindo aqueles que a procurarão:

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

⁵⁹⁷ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 203.

⁵⁹⁸ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 198.

⁵⁹⁹ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 198.

de gente que há-de vir para me consultar. Sobre as suas vidas. Além de outras viaturas motorizadas, animais ferrados e gente de pé.⁶⁰⁰

No final, o cantoneiro dirige a Branca palavras pesadas como pedras, ferido no amor que ele lhe devota e que ela rejeita:

Senhora dona. (...) vossemecê a fazer-me adeus nunca conhecerá o que é doce. Para se julgar a figura duma história de romances. Já comprou a virtude das vidências com a brandura do sofrimento. E agora. Agora julga que vai comprar roseiras eternas para a pedra da sua sepultura, dando em vez de dinheiro. Moedas e notas. A prisão da sua vida enquanto vida.⁶⁰¹

Em *Lillias Fraser*, à semelhança do romance de Lídia Jorge, também perpassa a sensação de uma mulher marcada pela tragédia do conhecimento, do saber demais, mas cuja acção ou intervenção nada pode mudar:

Via morrer aqueles que a rodeavam, via-os sofrer quando se divertiam e nada suspeitavam do futuro. Mas aprendera a desviar os olhos. Já conhecia a qualidade das visões que antecipavam o desastre sem que nada se pudesse fazer para o impedir. Era uma graça da qual ela começava a defender-se como de uma maldição.⁶⁰²

É pertinente atentar como no romance *O Dia dos Prodígios*, parece haver uma alusão a Carminha Parda como uma cordeira. Carminha Rosa a certa altura passeia uma cordeira enquanto caminha atrás da filha e do seu afilhado de guerra, potencial futuro noivo, o que simboliza a sua condição da figura feminina enquanto vítima sacrificial numa sociedade regida por valores patriarcais. É aliás dessa cordeira que nascerá o enxoval da noiva: «Cedo te despojarás oh cordeira em lençóis e toalhas.»⁶⁰³

Todavia em *Carminha*, ao contrário da sexualidade sofrida de Branca, está bem patente o seu desejo sexual pelo soldado, ardor esse que irrompe logo nas primeiras páginas do livro, ainda ela sonha com esse homem que há-de entrar na sua vida:

⁶⁰⁰ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, pp. 198-199.

⁶⁰¹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 199.

⁶⁰² Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 91

⁶⁰³ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 68.

Apetite de andar descalça sobre os ladrilhos vermelhos do chão. Cheiro a coisa lavada no pino do meio-dia. Carminha já viu um casulo donde saiu uma borboleta desenxovalhando as asas e sacudindo o pólen da barriga ainda de lagarta. Apetece-lhe estender-se. Mostrar-se e sacudir o pólen da sua meninice. Abrir a blusa, desapertar os atilhos que lhe seguram os seios. Adejar as ancas e dizer aqui aqui. Mas isso dentro do seu casulo de pedra, telha, tijolo e uma janela de vidro.⁶⁰⁴

O vermelho dos ladrilhos remete para a sensualidade e para o desejo, da mesma forma que a casa como casulo e a metamorfose da lagarta em borboleta concretizam o seu despertar sexual de jovem donzela a sair da puberdade. Em Branca essa mesma descoberta da sua feminilidade e a vivência da sexualidade são relatadas como uma mutilação, o que pode explicar o facto de ela em viver em permanente sobressalto do marido e passar até a dormir de olhos abertos como forma de estar alerta e bem consciente da opressão que a rodeia:

Ou desde a noite em que teve a certeza de que qualquer peixe de uma só escama pode fecundar com esguichos o ventre da mulher. Branca deixou de dormir com os olhos fechados. (...) Mesmo quando um toiro bravo de cauda e pata de fogo sobrevém no seu rosto, e ela vai cair num poço tão profundo, tão profundo que não tem fundo. (...) Por isso Branca emagreceu em dois meses, e quando todas as manhãs acorda, antes de ouvir o tinido do esmalte, como um peixe de escama de nudez e pêlo eriçado pelo cruzamento de outra espécie marinha. Mas peluda. Se vem sacudir sobre o seu corpo, a mulher pensa que o ventre que deus lhe deu já serve de latrina. E lembra quando doze anos. Uma manhã abriu a calça e se sentiu molhada de castanho aguado, como se dentro do seu corpo houvesse havido desde sempre uma barrinha de chocolate. Só então derretida. Fora-lhe por essa altura falado à orelha e atrás de um valado no mistério da cópula e do parir. E ela dissera. Oh não. Até que tudo começou a ser tão regular, tão concreto e vermelho-vivo, que se rendera à evidência de uma preparação inexorável para um ciclo. Como se dentro de si houvesse uma romã comprimida pelas fases da lua. E um dia Pássaro se mandou para cima dela sem uma palavra e lhe disse depois. Agora estou servido.⁶⁰⁵

Acresce à marcada diferenciação de géneros, uma experiência da sexualidade que nunca é vivenciada de modo completamente pacífico pelo sexo feminino. A riqueza desta

⁶⁰⁴ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 14.

⁶⁰⁵ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 14.

passagem, e que justifica a sua extensão, remete para esse aceitar da sexualidade, novamente conotada com o vermelho e o sangue, impregnada de símbolos como o peixe, enquanto elemento fálico, o que advém já da literatura tradicional oral, e na romã como metáfora do órgão genital feminino. Há ainda uma interligação, através da alusão às fases da lua que regem o ciclo das mulheres, desta com a natureza e com algo de superior.

Outro episódio crucial 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 ⁶⁰⁶. 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.

Esperança Teresa, por exemplo, perpetua um pensamento arcaico quando, ao se lembrar de Engrácia, a única rapariga que teve entre os onze filhos que deu à luz, a descreve com algum temor ou piedade, como um «serzinho capado» ⁶⁰⁷ cujo corpo parece imperfeito e reflecte a difícil condição de ser mulher: «-Olhava-a no escrito e. Deus me perdoe se pecava. Via-lhe os partos que havia de ter. E tinha pena dela, tão rosadinha, tão rosadinha.» ⁶⁰⁸. Note-se ainda como Macário, o sonhador e mais sensível da povoação, fala acerca do seu sonho de encontrar uma mulher que o ame plenamente:

Eu queria uma única mulher. Que me pusesse a mão no pescoço e me dissesse querido. E pondo-me eu junto dela, ela me abrisse com devoção todas as covas do seu corpo. E eu lhe apertasse o pescoço até ela gritar de abafação, mas sem me querer mal me dissesse querido. E Jesuína Palha disse. É difícil encontrar uma mulher nessas condições. E Branca disse. Não é difícil encontrar uma

⁶⁰⁶ *Idem, op. cit.*, pp. 90-95.

⁶⁰⁷ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 92.

⁶⁰⁸ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 93.

mulher assim, mas é impossível mantê-la. Porque você com a sua navalha de carne vai-lhe esfacelando a alma, pensando que está apenas a coçar-lhe as virilhas.⁶⁰⁹

Por outro lado, Manuel Gertrudes, o mais viajado, defende o sexo masculino, na medida em que a metáfora utilizada por Branca, «navalha de carne», retrata afinal essa vivência submissa e dolorosa da sua relação matrimonial com Pássaro. Ele fala então acerca das mulheres que conheceu pelo mundo e da forma como designam o órgão genital masculino, que é, aliás, uma espécie de cobra, como se alude acerca do seu sentido metafórico em alguns contos tradicionais, analogia essa que o próprio texto de *O Dia dos Prodígios* ressalva:

Branca, tu só viste Pássaro, e por isso lhe chamas a tal de navalha. Mas eu, que viaji muito, ouvi em Anver uma mulher chamar-lhe de sabre de amor, e em Bruge ouvi uma loira chamar de cometa. E em Artuá ouvi outra chamar de poção, e em Azancur ouvi outra, bem formosa, chamar de sonda marinha. Ouvi outra em Nuvião chamar de relâmpago de mel, e em Amião ouvi outra chamar de tronco de flores. E só uma que tendo catorze anos, a caminho de Calé, e já contando três mil, lhe chamou de víbora e mosquete de ferro. E essa soluçava como uma madalena arrependida, antes por ter nascido.⁶¹⁰

Um dos filhos de José Jorge Júnior também fala ao pai da vida fora de Vilamaninhos como terra de oportunidades e de igualdade: «Felizmente que nos lugares onde moramos todos somos iguais, e o valor atribuído às coisas é igual ao seu verdadeiro merecimento. Aqui a fêmea e o macho já não se completam nem disputam. Vivem.»⁶¹¹.

A reforçar a ideia de uma comunidade, possivelmente representativa de um país, que vive sob o jugo de uma religião autoritarista e castradora, pode-se referir 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

⁶⁰⁹ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 96.

⁶¹⁰ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, pp. 96-97.

⁶¹¹ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 84.

do Rosário: «‘Se vão para o inferno’ – disse – ‘não precisam da bênção da Igreja. Peçam antes a benevolência do Diabo.’»⁶¹².

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.⁶¹³

Enquanto que noutras 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 impera mediante o medo do desconhecido. As figuras do poder instituído na ilha que personificam esses regimes totalitários e repressivos surgem representadas pelo regedor, no plano temporal, e pelo Padre Governo, no plano espiritual.

O seguinte pensamento de Cadete ilustra bem a ironia e a subversão em relação ao sistema de valores cristãos:

Havia fenómenos neste mundo que eram da estrita competência de Deus, e não dos homens ou sequer dos astros. Tentou rezar, mas não soube. Se existia Deus, devia ser tanto para o bem como para o mal. Por isso, que se fodessem as rezas. Então não estava à vista de Deus para que Ele devia actuar de imediato? Para quê então rezar? Aqui no mundo, entre os pequeninos deuses da Terra, inventara-se o socorro por uma questão de egoísmo, o que era proibido a Deus -

⁶¹² João de Melo, *op. cit.*, p. 50.

⁶¹³ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.^a ed., Lisboa, 1998, p. 51.

porque Deus era um ser alado que voava por cima de todos os objectos e obstáculos, podia muito bem dispensar-se de ouvir pedidos de socorro.⁶¹⁴

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»⁶¹⁵, 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."⁶¹⁶

O padre Governo, chamado assim, aliás, porque representa uma autoridade que está inclusive acima do Estado, tendo sido ele a nomear o regedor, pode lembrar essa figura do ditador com patas de dinossauro de *O Outono do Patriarca*, de Gabriel García Márquez. Apesar de muitas vezes se aludir ao romance *Cem Anos de Solidão*, a propósito da obra de João de Melo, esse outro romance, sobre um velho ditador, parece estar extremamente próxima do ambiente que se vive no Rozário, nomeadamente na zoomorfização patente na narrativa, em que as figuras investidas de poder são especialmente comparadas a grandes animais, como se verá no último tópico em análise. A analogia entre o padre Governo e um ditador pode ser ilustrada na seguinte passagem, onde curiosa e reveladoramente se alude não só a uma doutrina que transcende a religião e parece imbuir todo o conhecimento a

⁶¹⁴ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 167.

⁶¹⁵ João de Melo *apud* Francisco José Viegas, «O fundamental é ter coisas importantes para dizer», in *Jornal de Letras*, Lisboa, 20 de Abril de 1987, p. 10.

⁶¹⁶ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 62.

transmitir sobre o mundo, como também se refere não os poderes espirituais do padre mas o seu poder temporal:

Ordenou aos professores que introduzissem a doutrina nos problemas de aritmética, nos ditados, nos nomes dos rios, das montanhas e dos países, porque, dizia, as suas forças temporais estavam tão quebradiças como as patas dos insectos e não lhe permitiam já que se ocupasse da catequese.⁶¹⁷

João de Melo parece recordar o padre da sua aldeia que vociferava nos sermões de Domingo, ameaçando os ilhéus com o Apocalipse⁶¹⁸. 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.⁶¹⁹

Existe uma subversão crítica subjacente a esta passagem e 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 no discurso da personagem se argumenta que o Deus do padre Governo não é o «dos pobres e dos aflitos» pode-se considerar que o este padre é afinal o principal profanador desse templo pois não respeita os princípios da sua religião, dobrando-os aos seus próprios interesses. 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.

⁶¹⁷ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 76.

⁶¹⁸ Maria Leonor Nunes, «O homem das ilhas» in *Jornal de Letras*, Lisboa, 4 de Dezembro de 1986, p. 10.

⁶¹⁹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 192.

João-Lázaro surge como um justo defensor dos pobres e oprimidos, interrompendo mesmo um sermão do padre Governo:

- 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.⁶²⁰

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 não só a menção de Baudelaire como também a citação de um seu poema, antes da abertura do romance, intitulado «La mort des pauvres». A narrativa de João de Melo procura, efectivamente, querer transmitir um sentimento de carinho, ao jeito neo-realista, 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.

Jorge-Maria é um rapaz que, à semelhança de Oskar, pára o seu crescimento, talvez devido ao sentimento incestuoso de que padece, pois esta personagem ama a mãe, deseja-a sexualmente:

NÃO OBSTANTE A MORTE, JORGE-MARIA CONTINUOU A AMAR A MÃE DURANTE MUITO TEMPO E LONGE DO MUNDO, O QUE, NA OPINIÃO DO POVO, VINHA IMPEDINDO O SEU CRESCIMENTO. COM EFEITO, o tempo passara. Envelhecia gente e a excepcional transformação das coisas vinha-se operando sem o mínimo sobressalto - mas só Jorge-Maria não apresentava qualquer sinal de desenvolvimento, nem no corpo nem no espírito.⁶²¹

⁶²⁰ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 193.

⁶²¹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 215.

Porque a sua mãe morreu, Jorge-Maria parece recusar-se a crescer, o que revela sintomaticamente a esterilidade e desgraça desse sentimento:

«O mal deste pequeno não está e nunca esteve nele mesmo; está no mundo que lhe deram a viver. Ele recusa-se a crescer num mundo assim, sem a presença da mãe que constantemente reclama. E assim há-de continuar, João-Maria, até ao dia em que você providencie ou pelo regresso de Sara ou, no mínimo, pela substituição da mãe que ele perdeu.»⁶²².

Em *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, João de Melo concentra a questão das relações problemáticas entre homem e mulher nos abusos cometidos por essa figura do poder que é Guilherme José na sua mulher Glória:

Gostava do seu cheiro a sono, a saliva morta, do cheiro da sua vulva em repouso e do calor dos fenos quase apodrecidos do bafo daquele corpo. Tomava-o todo nos braços para cima de si e ficava um momento a escutar a tristeza, sem nenhuma vontade, supunha, de lhe abrir as pernas. Mas, quando a mulher começava a chorar, ele dizia-lhe apenas: «meta-o lá bem para dentro de si, vai ver que não dói», e ela ficava a morder uma ponta do lençol e gemia, gemia, gemia até desfalecer. Então Guilherme José enchia-se de uma excitação de ferro: os soluços da mulher queimavam-lhe o corpo, por dentro da pele, e comunicavam profundamente com aquele órgão de perfuração, sempre em crescimento no interior das suas virilhas mortas. Meia hora depois, voltava-se para ela e fodia-a devagar, de um modo talvez passivo, porque a mulher deixara de gemer e começava a cheirar a menstruo e escorria suor por todos os poros ainda não desfalecidos pela dor.⁶²³

A hipérbole e o grotesco aliam-se como forma de caracterizar ainda mais acentuadamente esta figura que causa asco na narrativa, que violenta a mulher da mesma forma que explora o povo da ilha. A mulher sofre sempre as suas investidas até ao seu triste final, enquanto a sua substância desaparece e a sua figura mais se assemelha à de um fantasma silencioso, embora interiormente alimentasse o desejo de que o Goraz morresse:

(...) punha-se a pensar que, se existisse Deus, havia de haver uma lepra, uma coisa qualquer que começasse a devorar aquele monstruoso corpo de cento e

⁶²² João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.^a ed., Lisboa, 1998, pp. 224-225.

⁶²³ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.^a ed., Lisboa, 1998, p. 78.

vinte quilos de peso e um boi, pensava ela, desejando que as moscas, as abelhas e as aranhas se juntassem um dia para dividirem entre si a esponja dos seus testículos, ou então que a cólera, os cogumelos venenosos, os rolos de lombrigas das ceianças e todas as pragas possíveis e imagináveis fossem fazer um ninho na merda das suas tripas e o comessem vivo.⁶²⁴

A narração torna-se mais crua em *Lillias Fraser* ao relatar o derramamento de sangue das mulheres nos cenários de destruição recorrentes na obra, talvez como forma de retratar a sua vivência violenta da realidade, tal como Lillias será violada dentro do próprio convento de Mafra:

Quando, sem querer, depois se recordava, Lillias sentia novamente o cheiro das entranhas do homem, da podridão dos dentes a passar para o interior da sua própria boca. (...) Era um estranho assassino a esfaqueá-la entre as pernas, por baixo da barriga, e arrojado a todo o comprimento do seu corpo, como quem busca um sítio inacessível.⁶²⁵

A violação de Lillias pode ser conotada com a de todas as mulheres que ao longo da História foram abusadas, da mesma forma que o Homem se dilacera entre si por ocupações da terra ao longo do romance, primeiro, em Culloden, num massacre entre ingleses e escoceses, e depois, em Abrantes, entre Portugal e Espanha.

Cilícia apesar de violada no cenário de horror semi-apocalíptico que se vive nos tempos após o terramoto parece, apesar de tudo, tirar algum partido e gozo da situação como moeda de troca para obter comida junto dos ocupantes do convento:

Na outra mão erguia um naco de toucinho que balançava, respingando, com salmoura:
- Vale tudo, filha. Deus já cá não está.⁶²⁶

No convento das inglesinhas, a vivência recalcada da sexualidade deriva inclusivamente para outras compensações como a dos doces conventuais sobejamente conhecidos:

⁶²⁴ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 78.

⁶²⁵ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 121

⁶²⁶ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 122

Havia no convento aquela espécie de sexualidade desviada que, ao afastar-se do seu centro erótico, se livrava da culpa e do terror. Os sentidos mantinham-se excitados à força de ovos e de visitantes, e daqueles corpos que não iam procriar, saíam risos, gritos e cantigas, labores minuciosos e doçaria.⁶²⁷

A questão da mulher aparece ainda em relevo quando se refere a quantidade de mulheres que o tempo foi minando no decorrer da propagação da Humanidade:

Muitas mais vezes Lillias viu mulheres que pareciam dissolver-se num líquido vermelho, perdendo todo o corpo devagar, até que delas nada mais ficava senão um nó de vermes sobre o chão. A sangradura começava-lhes no sexo, e a substância da vida ia escorrendo, ao longo dessa tripa, ia chamada pelo que já jazia e tinha o aspecto de um coração meio devorado pelas feras. Lillias olhava para a mulher que lhe sorria na iluminação da gravidez e nada lhe dizia, sabedora da inutilidade do aviso. Baixava o rosto e prosseguia o caminho, cada vez menos dada à compaixão.⁶²⁸

5. Ponto de vista Inocente ou Primitivo ou Marginal

Outra especificidade inerente à ficção do realismo mágico é a intenção de deslumbrar o leitor com um mundo em que a lógica da realidade não se aplica e o verosímil é distendido, procurando o leitor a ver o mundo com outros olhos, com a mesma inocência e capacidade de maravilhamento de uma criança ou como se o mundo fosse acabado de nascer. Deste modo, pode suprir uma certa necessidade que o homem pós-moderno sente, por vezes, de se sentir surpreendido e maravilhado, numa era em que se pensa já ter vivido tudo.

A adopção de uma focalização ou ponto de vista que pretende maravilhar pode ser conseguida através da ocorrência do maravilhoso, à maneira dos contos de fadas 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

⁶²⁷ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 89

⁶²⁸ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, pp. 47-48.

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.

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.⁶²⁹

Em *O Dia dos Prodígios* sente-se como esse mundo se encontra parado no tempo e recusa a mudança. Considere-se a passagem em que se fala da construção da estrada que passa por Vilamaninhos e da camioneta que começa a passar por aquelas bandas: «Era o novo século que estava a começar. Diziam. Muito atrasado nas nossas bandas. Uma era de coisas rápidas, toda feita de rodas e alavancas, roncões de pressa e velocidade. Mas muita pessoa enjoou.»⁶³⁰ Passado algum tempo os vilamaninhenses podem constatar como o progresso é enganoso e efémero:

A gente olhava para aquelas coisas novas da nova era, e pensava que afinal, mesmo os instrumentos filhos dos séculos do futuro acabavam por murchar ainda mais depressa do que as nossas alfaias de ferro e pau. Então a gente, em vez de apanhar a camioneta que passava quase sempre à mesma hora, e nunca esperava por ninguém, começámos de novo a albardar os burros para ir a Faro. (...) Preferia comprar as rações de aveia e fava a cinco escudos, a pagar um bilhete para um transporte que não só fazia entontecer, como impedia as conversas e as paragens nos sítios de maior agrado.⁶³¹

⁶²⁹ João de Melo, «Gabriel García Márquez e o Realismo Mágico Latino-Americano», in *Camões - Revista de Letras e Culturas Lusófonas Ibero-Americanas*, n.º 2, Instituto Camões, Lisboa, Julho-Setembro de 1998, p. 41.

⁶³⁰ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 56.

⁶³¹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 57.

O cantoneiro assume-se como arauto do progresso, e fala constantemente dele a Branca, tentando confrontá-la com a realidade exterior à comunidade e à dimensão de clausura em que ela se enredou conforme foi bordando a colcha, e chegando a ridicularizar Pássaro Volante, que configura afinal uma certa tradição marialva numa era pós-industrial em que até o «lavar cairá em desuso»⁶³²: «Senhora dona, dentro de pouco tempo ninguém saberá o que é isso de atafal, cilha ou cabrama. Uma sobrecarga, um cabrestão. Ninguém distinguirá um melim dum varal. Uma peia numa trave. E ele vai ficar agarrado a esses objectos, despojos do passado?»⁶³³. Todavia, é Pássaro Volante quem também surge como um homem progressista, visto que é ele quem adquire essa fabulosa aquisição que causa tanto espanto como um tapete voador e afugenta os filhos:

E Pássaro chegou com um caixote de papelão de tampas entrecruzadas como se contivessem segredo, pousou-o no chão, e a golpe de mão. Rápido. Que se desviasse de cima da mesa tudo o que fosse naperão e jarra. Os três meninos tinham os queixos quase no chão de tanto espanto. Pássaro tirou uma telefonia, premiu um botão. É aqui, mas ninguém pode mexer. Andou com ele para trás e para diante, e inesperadamente as paredes ficaram batidas de vozes e música. Os meninos espavoridos de medo. Quem acode? Só regressaram quando Pássaro pela janela os ameaçou no caso de não voltarem.⁶³⁴

No caso de Jesuína Palha, esta é apodada de resto de ceifeira, pois também ela configura uma profissão em vias de extinção:

E pensar que agora as paveias podem ficar ao deus-dará. Ninguém desta vida nem da outra estará interessado em roubar tal mantimento. Porque desde o trigo ceifado ao pão da mesa vai um caminho muito longo e difícil. E todos sabem de olhos fechados, que só o pão interessa comer. Branquinho, fofo, cheiroso de cereal e cozedura. Pedindo conduto e molho, Jesuína Palha, resto de ceifeira.⁶³⁵

Lídia Jorge privilegia nas suas personagens femininas principais uma «inocência avisada» ou, por outras palavras, uma clarividência de que faz parte «a piedade e o encanto

⁶³² Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 124.

⁶³³ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 122.

⁶³⁴ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 67.

⁶³⁵ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 175.

pelo outro»⁶³⁶, de que pode participar também um certo modo irónico de procurar retratar o mundo. Personagens como Branca, de *O Dia dos Prodígios*, uma mulher submissa, silenciada e abusada pelo marido, são apenas uma de toda uma galeria de mulher que configuram um traço bem característico da ficção de Lídia Jorge: «a abertura para pontos de vista descentrados e não hegemónicos, que assinalem a diferença.»⁶³⁷.

Claro que, conforme testemunho de Lídia Jorge, a essa diferença não é alheia a condição de ser mulher, ainda que a autora mais recentemente tenha manifestado assertividade no seu desejo de não rotular nem generalizar a sua escrita em torno de diferenças sexuais⁶³⁸.

A inocência e a ignorância do povo de Vilamaninhos, que se deve ao seu isolamento, são de tal ordem que o soldado que se dirige do carro aos vilamaninhenses exclama: «Parecem puros, bons, mas sem conhecimento de muita coisa. Dizia o soldado como se falasse a meninos. Algum dos presentes aprendeu as provas da esfericidade da terra? Então é preciso voltar depois.»⁶³⁹.

João de Melo aproxima a intervenção do maravilhoso característico das obras de realismo mágico, da magia dos contos de fadas lidos ou contados às crianças, e 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

⁶³⁶ Lídia Jorge *apud* Maria João Martins, «A inocência avisada» in Revista *Visão*, 7 de Dezembro de 1995, p. 132.

⁶³⁷ Isabel Pires de Lima, «Palavra e Identidade(s) em Lídia Jorge» in *Literatura/Política/Cultura (1994-2004)*, Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes (org.), Editora UFMG, Minas Gerais, Brasil, 2005, pp. 61.

⁶³⁸ A propósito da apresentação, no dia 7 de Novembro de 2012, da edição especial comemorativa do décimo aniversário da publicação do seu livro *O Vento Assobiando nas Gruas*, a autora proferiu, quando inquirida acerca da sua escrita ser feminina ou de nela existir alguma atenção ou perspectiva mais centrada no género feminino, que se houver uma mesa redonda cheia de escritores homens e uma escritora mulher essa pergunta inevitavelmente vai surgir, mas a um escritor do sexo masculino nunca se colocou a questão se define a sua escrita como masculina.

⁶³⁹ *Idem, op. cit.*, p. 182.

oral. Por isso, não é inocente que haja obras que tenham crianças como protagonistas ou contadas pela perspectiva de uma criança, de modo a que a realidade seja explicada com base nalgum maravilhamento próprio de uma criança a tomar conhecimento do mundo, como acontece nas personagens-infantes de João de Melo. *O Meu Mundo Não É Deste Reino* representará «a terra natal como símbolo de uma infância mitificada e perdida»⁶⁴⁰. Talvez por isso mesmo o espaço físico se configure de forma peculiar, através de descrições da paisagem que retratam um mundo novo, como que acabado de nascer, emergindo 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.⁶⁴¹

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 contados na infância, esta obra procura transmitir 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 leitor⁶⁴². O deslumbramento que o leitor sente é, no entanto, uma extensão por empatia da surpresa que o próprio povo do Rozário sente face ao mundo, pois não é casualmente que estes ilhéus são descritos como primitivos:

⁶⁴⁰ Maria Nazaré Gomes dos Santos, «Melo, João de», in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Álvaro Manuel Machado (org. e dir.), Editorial Presença, Lisboa, 1996, p. 308.

⁶⁴¹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.^a ed., Lisboa, 1998, p. 12.

⁶⁴² Wendy B. Faris, «Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction», in *Magical Realism – Theory, History, Community*, Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), 3.^a ed., Duke University Press, 2000, p. 177.

De modo que padre Governo concluiu depressa que o tinham enviado não para uma paróquia, mas para o seio dos homens mais primitivos da Terra. Tão primitivos eram que até as coisas comprovadamente verdadeiras estavam distorcidas da verdade.⁶⁴³

José-Maria, como rapaz que partiu para se tornar homem e regressar, também consegue assim apreender a dimensão tão apartada da realidade em que os rozarenses vivem: «José-Maria nunca pudera imaginar-se um habitante de um lugar assim, tão primitivo na sua sabedoria e também na sua ignorância.»⁶⁴⁴

O apartamento da realidade vivido pelos ilhéus 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»:

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 decreto⁶⁴⁵.

O isolamento, a leitura obsessiva do Livro da Vida e o temor apocalíptico condu-los a um estado que, mais do que de paragem no tempo, acarreta um retrocesso. Esse sentimento de primitivismo também surge representado no seu modo de vida, pautado por saberes e técnicas rudimentares, pelo trabalho manual e pelo desconhecimento das inovações tecnológicas:

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. (...) Da ciência, tinham a das marés, dos ventos e das grandes chuvas eternas, e conheciam cientificamente o ciclo dos pomares e das

⁶⁴³ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 23.

⁶⁴⁴ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 242.

⁶⁴⁵ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 16.

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.⁶⁴⁶

A propósito desse espírito cronístico que atravessa a parte inicial da narrativa, note-se que não só o mundo físico ser recém-criado, como também se descreve a aparente descoberta de uma série de técnicas de trabalhar a terra e outras matérias-primas, como numa alegoria do amanhecer da própria Humanidade, e faz-se o relato de como uma série de objectos corriqueiros foram inventados na própria ilha:

Foram refugiar-se nas arribanas das reses e iniciaram a invenção das artes, das grosseiras ferramentas de carpina, dos curtumes e das edificações de pedra e cimento. A indústria dos tanoeiros, os artífices dos timões de arado, a prensa das uvas, a roda dentada, o fole de ferreiro de Cadete, a precisão dos vimes e a arcada certa dos tanoeiros, nasceram aí e eram descobertas recentes que vinham juntar-se a outros instrumentos de trabalho, também inventados do nada para suprir a necessidade dos dias. Sucedeu mesmo que um dos cavadores, Feliciano, passou a dedicar-se exclusivamente às invenções. Ao princípio, coisas ingénuas, como trincos de madeira e trancas armadilhadas para as portas; depois, o ferrolho correção de dois tempos e a mola; depois, a janela de guilhotina, o alçapão para o sótão e a gamela para os porcos e as galinhas.⁶⁴⁷

Mas o progresso, acompanhando o evoluir da narrativa que, por sua vez, cujo tempo parece corresponder ao passar dos séculos e da História do país e do mundo, acaba por se anunciar nesta ilha tão apartada de tudo:

Um dia, quando a loja do Amaral Peixoto exibiu o primeiro rádio, um novo delírio sacudiu todo o Rozário. Era uma monstruosa caixa de ruídos, provida de seis botões e de uma agulha sempre trémula, e tinha a singular capacidade de captar vozes fanhosas que se referiam dificilmente a pelejas e a temporais e misturava ondas ruidosas com acordes musicais intermitentes. Instalara-se a convicção de que entre a Achadinha e o mundo, passava a existir um avanço recíproco, no sentido da aproximação. Muitos anos depois, essa convicção

⁶⁴⁶ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 181.

⁶⁴⁷ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 32.

acabou por ser ultrapassada, e a vinda do primeiro automóvel foi encarada como um acto natural e até necessário.⁶⁴⁸

É curioso que nesta obra, tal como em *O Dia dos Prodígios*, esses dois grandes símbolos da ponte entre este mundo primitivo e o exterior cosmopolita sejam, em primeiro lugar, o rádio e, seguidamente, a camioneta:

Mas os restantes nunca tinham deixado a freguesia a mais de uma légua. Por isso os deslumbrava tanto ouvir falar das máquinas que estavam sendo inventadas por esse mundo fora. Só muito tempo depois, quando uma velha camioneta de passageiros passou a ligar o Nordeste com Ponta Delgada, alguns mais acreditaram no mundo (...).⁶⁴⁹

Hélia Correia afirmou em entrevista que, para si, «a única possibilidade de criação é a afirmação da diferença. As duas possibilidades de afirmação da diferença são a marginalidade ou a loucura. São os grandes temas dos meus livros.»⁶⁵⁰. Estes temas são caros à autora devido à sua paixão pelo romantismo inglês e transparecem na tessitura de diversas obras suas, em que algumas personagens femininas (e um protagonista, Moisés, em *Bastardia*) são mulheres singulares, por possuírem capacidades fora do normal, o que as demarca e as estranha face à realidade convencional, como Lillias ou Irene, a louca da vila de *Montedemo*. Estas mulheres tornam-se assim ex-cêntricas (conceito apresentado por Linda Hutcheon), o que facilita ou privilegia uma visão do real mais objectiva e imparcial⁶⁵¹. A perspectiva fornecida da realidade lisboeta é objectiva e crítica, posta no pensamento de uma estrangeira, capaz assim de ter uma visão mais distanciada, que pode estar aliada a uma certa atitude de comentário ou crónica de um narrador moderno que conhece a nação no seu estado actual, cerca de três séculos após os factos narrados: «Era morena, uma

⁶⁴⁸ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 38.

⁶⁴⁹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 39.

⁶⁵⁰ Ernesto Rodrigues, «Hélia Correia : marginalidade e loucura [crítica a 'Insânia', de Hélia Correia]», in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 143/144, Janeiro 1997, p. 235.

⁶⁵¹ Linda Hutcheon, «Decentering the Postmodern: the ex-centric», in *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, reedição, Routledge, London, 1996, pp. 57-73.

perfeita portuguesa, dessas em que os estrangeiros admiravam sobretudo o cabelo e a dentição.»⁶⁵², e «os que buscavam um país de Luzes soçobravam, batidos por um sol que convidava à imobilidade e não contrariava a escuridão»⁶⁵³.

Pedro Mexia releva como central ao livro a «visão (embasbacada e receosa) que o português tem do estrangeiro e a visão (antropológica ou entomológica) que os estrangeiros têm de Portugal»⁶⁵⁴. Neste caso, é relevante o pensamento de Jayme, que surge mais como um estrangeirado:

Conheceu Portugal pela desordem que bruscamente perturbava a vista. Espinhos e matagais predominavam, chocando o seu olhar, habituado ao traçado geométrico das sebes e à limpeza dos campos de cultivo. Porcos selvagens tropeçavam nas raízes. (...) A sonolência, que o espanhol disciplinara, cobria aqui as coisas como um óleo que proibia o oxigénio de passar. Diz-se que uma fraqueza hereditária, não apenas da alma, mas do sangue, dissuade as gentes do combate à natureza. Chamaram-lhe anemia falciforme. Parece que ela corre as gerações com a fatalidade da genética. Há quem, como eu, entenda que se trata da sábia resistência ao frenesim. Cada homem sentado filosofa, conversa com a enxada que pousou.⁶⁵⁵

Além disso, a personagem além de estrangeira é descrita como estando à margem da sociedade retratada. Lillias Fraser permanece ao longo da narrativa e, como tal, da sua vida, que é descrita desde a infância, como permanecendo sempre em silêncio, fechada num mutismo permanente, chegando a andar na rua recoberta com um véu pela senhora Cilícia, para melhor ocultar o fulgor que a distingue e os olhos amarelos que acusam sangue de bruxas. Cilícia chega mesmo a apoderar-se dela como se de um animal se tratasse. Essa comparação de Lillias a um animal passivo e obediente sucede por algumas vezes: «Conhecia-lhe os passos muito ao longe, com percepções agudas de animal.»⁶⁵⁶. Cilícia gosta de a exhibir como um «animal exótico», enquanto a criada Ana a acha uma

⁶⁵² Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 108.

⁶⁵³ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 177.

⁶⁵⁴ Pedro Mexia, «Cuidar dos vivos» in *Diário de Notícias*, suplemento DNA, 2 de Fevereiro de 2002, p. 29.

⁶⁵⁵ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 185.

⁶⁵⁶ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 194.

«criaturinha de brinquedo». Lillias recusa mesmo um quarto pois prefere dormir no chão: «Pareceu-lhe que ela, à noite, regressava a uma natureza de animal que precisava de enroscar-se, usando o solo.»⁶⁵⁷.

Lillias possibilita ainda uma visão sobre o mundo de um ponto de vista inocente pois parece permanecer cristalizada nesse estado de inocência próprio de uma criança que pouco sabe sobre a realidade: «Jamais ouvira alguém falar de amor. (...) Lillias não podia suspeitar de que a brutalidade com que o corpo estremecia à presença do patrão tinha por causa a comoção erótica.»⁶⁵⁸. Ou quando Cilícia a encontra e percebe que tem de a proteger, ainda que com algum interesse no seu proveito próprio: «Lillias era inocente. Não sabia nada do sexo nem dos nascimentos.»⁶⁵⁹. Ou ainda quando encara a magnitude do Convento de Mafra: «Lillias pensava simplesmente que uma casa tão grande como aquela abrigaria todos os fugitivos de Lisboa.»⁶⁶⁰.

Vários factores justificam portanto a excepcionalidade de Lillias. Além dos seus dons, ela é equiparada a uma criança, a um animal e é muitas vezes considerada um pouco atrasada devido à sua mudez. Silenciada aquando do episódio da batalha de Culloden por uma mulher, a criança parece gravar esse comportamento para o resto da sua vida: «"Fica calada, ouviste? Nunca fales. Não digas nada."»⁶⁶¹.

Lillias Fraser permanece assim enredada num mutismo silencioso. A rapariga fala muito pouco durante todo o romance, surgindo como um símbolo da condição feminina e da sua passagem silenciosa pela História: «Vivera quase toda a infância sem falar, de forma que

⁶⁵⁷ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 156.

⁶⁵⁸ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 194.

⁶⁵⁹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 113.

⁶⁶⁰ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 111.

⁶⁶¹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 39.

lidava com o silêncio com competência imprópria para a idade»⁶⁶². Mesmo quando adolescente e depois como jovem mulher, Lillias continua a ser encarada como uma criança, o que não é de todo desadequado à sua ingenuidade: «Tinha catorza anos, uma idade que era considerada casadoira. No entanto, o silêncio e a má-vontade que a rodearam quase toda a infância haviam-na levado a não crescer como deviam crescer as raparigas sem fortuna. Nada aprendera.»⁶⁶³.

Lillias tem uma fala apenas no final do romance, o que provoca um desenlace súbito e trágico, pois é por falar e recordar e finalmente dizer o seu nome verdadeiro que mais uma vez se coloca em perigo, mas desta vez de forma voluntária, enquanto até então foi sempre resguardada pela fortuna dos males que pairavam em seu redor. A palavra proferida pela mulher parece assim ter um peso de precipitar desgraças...

Ela temeu que o tempo lhe tivesse retirado as palavras. E bateu com a mão no peito, a libertá-las daqueles anos. Então, um misto de gaélico e de inglês, unificados pela fonologia, áspera e, no entanto, modulada, como inventada para canções guerreiras, passou da sua boca para os ouvidos do coronel que deu um urro de alegria.⁶⁶⁴

O aspecto temático de se realçar um ponto de vista primitivo por parte das personagens pode inclusivamente ser relacionado com a transfiguração dos objectos, enquanto outra especificidade, ainda que, de menor importância, da ficção do realismo mágico. Segundo Wendy Faris, esse mesmo aspecto pode ser verificado no realismo mágico: «objects may take on lives of their own and become magical in that way»⁶⁶⁵. A autora, noutro local, considera ainda a forma como os objectos, da mesma forma que o corpo feminino enquanto

⁶⁶² Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 92.

⁶⁶³ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 110.

⁶⁶⁴ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 250.

⁶⁶⁵ Wendy B. Faris, «Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction», in *Magical Realism – Theory, History, Community*, Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), 3.ª ed., Duke University Press, 2000, p. 170.

receptáculo ou medium do outro mundo, podem ser produtores ou veículos de conhecimento, permitindo inclusive a transformação da personagem que com ele interage, considerando assim uma estratégia de revisão da natureza típica dos objectos em que passam a ser eles próprios elementos mágicos que invocam inclusivamente uma metaficcionalidade no tecido textual ⁶⁶⁶. Wendy Faris, explanando e aprofundando esta mesma ideia, escreve: «objects take on active properties, their substance representing an idea or an entity» ⁶⁶⁷.

Em *O Tambor de Lata*, Oskar parece unicamente capaz de invocar o passado e a sua memória ao som do seu tambor, Branca teme a colcha em que borda um dragão alado que parece ganhar vida e está curiosamente relacionado com a cobra voadora que rompe em Vilamaninhos. Como se pode ver por estes exemplos, a natureza destes objectos não se prende, obviamente, com o fantástico instrumental indiciado por Tzvetan Todorov, antes ligando-se mais ao objectivo do realismo mágico na pintura pós-expressionista que procurava retratar os objectos como detentores de uma certa aura mágica. Existe assim uma interligação mais ou menos recíproca entre a magia que o objecto possui e a capacidade do observador poder distinguir nele essa mesma transfiguração que lhe confere uma aura de novidade, como que vista pela primeira vez. Gabriel García Márquez incorre num sentido diferente quando toma objectos da era moderna, providos de alguma inovação tecnológica, como a máquina de fazer gelo, logo no início da sua obra-prima, descrevendo-os com um tom de surpresa e maravilhamento próprio de prodígios como o dos tapetes mágicos que levantam voo nas velhas histórias.

⁶⁶⁶ Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the remystification of narrative*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, pp. 192-193.

⁶⁶⁷ Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the remystification of narrative*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, p. 193.

6. Magia comunitária e folclore local

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»⁶⁶⁸, o que Linda Hutcheon designa como «the ex-centric»⁶⁶⁹. Não será por acaso que duas das componentes fundamentais que configuram a ficção 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 o realismo mágico 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 (...).⁶⁷⁰

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.

Outra forma de jogar com o referente histórico é através do aproveitamento e exploração de certos mitos ancestrais ou da memória cultural colectiva na ficção do realismo mágico. São exemplos disso as obras *Beloved*, de Toni Morrison, onde se reescreve o mito de Medeia, *O Último Voo do Flamingo*, de Mia Couto, em que se retoma o mito de Ícaro, e *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

⁶⁶⁸ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁶⁹ Linda Hutcheon, «Decentering the Postmodern: the ex-centric», in *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, Routledge, London, 1996, pp. 57-73.

⁶⁷⁰ Wendy B. Faris, «Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction», in Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), *Magical Realism – Theory, History, Community*, 3.^a ed., Duke University Press, 2000, p. 182.

remetem inclusivamente para outra das especificidades próprias da ficção do realismo mágico: a intertextualidade, no sentido em que se recria um repositório de informações, ainda que estas sejam externas à literatura.

Em *O Dia dos Prodígios*, de Lúcia Jorge, encontra-se uma passagem emblemática em que Carminha diz à mãe para não acreditar em superstições locais:

(...) na noite há aqueles tri tris que não se suspendem nem batendo forte com o sapato. É a costureirinha, anda a penar. Agora ouves. É a tesoura sobre a máquina. É o seu pedal. São bichos. Minha mãe. Como estes, os que comem a madeira, os carpinteiros que não se vêem, não têm barriga nem patas, apenas abocanham e rilham, rilham. E têm orifício de cu. A prova disso é esta poeira, aos montões de manhã; quando se bate a cama.⁶⁷¹

A população de Vilamaninhos acredita na possibilidade de 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.»⁶⁷². Ou na observação do dia que decorre: «E deus mandou um lindo dia. Inseguro, mas lindo. Inseguro porque. Se você observou. O círculo da lua era um cardume. Vai vir um vento rijo.»⁶⁷³. Os vilamaninhenses sentem-se, inclusivamente, capazes de anunciar a mudança e os eventos através de fenómenos naturais: «O sargento. Teria sido anunciado pelas chuvas. E as chuvas anunciadas pelas moscas e pelo soldado.»

⁶⁷⁴. Por outro lado, há uma certa animização da passagem, exemplificada na passagem:

(...) a estrada de Santiago divide o céu ao meio, divisão à banda, de nebulosa hesitante. O santo deixando o rasto do fumo. Perdendo-se, regressando sobre os passos à procura duma feira. A feira dos passos perdidos, para trás, para trás. Tudo o que foi para diante. O fumo no céu, feito de estrelas, gases, astros descomunais, indefinidos. E as sandálias do santo, por ali, ali, ali e ali.⁶⁷⁵

⁶⁷¹ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 75.

⁶⁷² Lúcia Jorge, *op. cit.*, p. 122.

⁶⁷³ Lúcia Jorge, *op. cit.*, p. 132.

⁶⁷⁴ Lúcia Jorge, *op. cit.*, p. 144.

⁶⁷⁵ Lúcia Jorge, *op. cit.*, p. 33

Fala-se da lua de forma igualmente animizada, quando se refere que esta parece acenar e rir, e duvida-se mesmo que o homem lá 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.»⁶⁷⁶. Igualmente digno de nota, é a explicação de Manuel Gertrudes, ainda que seja um homem e, por isso, menos dado a superstições e crendices, é o excerto em que este tenta justificar o comportamento violento de Pássaro Volante com base na natureza do seu parto:

Pássaro nasceu de pés. Quando a velha Groa levantou a saia de Margarida Volante, em vez de encontrar uma cabecinha peluda, encontrou a nádega de Pássaro. (...) E Matilde disse. Com essa conversa parece tudo ficar explicado. Apetece rir e dizer ámen. Mas ninguém deveria ter de engolir a sua própria vida, só porque um outro nasceu de pés.⁶⁷⁷

Outro elemento significativo indiciador do ambiente supersticioso que se vive na comunidade de Vilamaninhos é o facto da vizinhança confiar que a filha de Carminha e do padre Pardo nascesse com defeito ou doença: «Quando nasceste todos quiseram espreitar a tripa do umbigo e a rosinha das coxas, exactamente porque esperavam ser a mãe natureza pródiga de vinganças. Ou deus não seria justo.»⁶⁷⁸. Essa expectativa da comunidade que encara Carminha Parda como um fruto do pecado, capaz de trazer em si alguma excrescência como marca do demónio, traduz-se ainda numa correlação criada por Jesuína Palha entre as duas Carmas e a aparição da cobra, aí associada a um ser maléfico, pois não só são as únicas que, curiosamente, não presenciam a cena como ainda são acusadas, subliminarmente, de a terem provocado de alguma forma: «Ah suas matronas paridas. Grandes filhas da garça e do avejão. Suas enteadas do diabo. Seres atravessados entre esta

⁶⁷⁶ Lúcia Jorge, *op. cit.*, p. 122.

⁶⁷⁷ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 77.

⁶⁷⁸ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 17.

vida e a outra.»⁶⁷⁹. A própria Carminha Rosa ganha consciência do que a espera dali em frente:

Mas Carminha à porta pensa. Que agora qualquer acontecimento ou não acontecimento pode provocar aquela cena. A subida e a descida. Uma acusação pública e bem testemunhada contra as suas pessoas. Sendo no entanto tão caladas de suas vidas e tão perseguidas pelo dedo da providência. Quando a providência está alterosa, castigadora e sem piedade.⁶⁸⁰

Atente-se ainda na passagem de Macário, o tocador de bandolim, que expressa o sentimento de navegação interior das pessoas a partir do inefável que se vive nesta aldeia: «Nesta terra os sonhos passam a lamentos sem darmos por isso. (...) Tão bonitas são as coisas impossíveis. (...) Tão tristes as que são reais.»⁶⁸¹.

Embora a magia de *O Meu Mundo Não É Deste Reino* surja concentrada, normalmente, em torno das personagens principais, concretiza-se ainda em elementos mais isolados como a própria Morte que pode ser encontrada a deambular pelos caminhos da freguesia de Nossa Senhora do Rozário da Achadinha:

(...) 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 inhamo cru e folhas de beterraba, e o seu hálito era tão sulfuroso que se topava à distância e queimava até o ar.⁶⁸²

A peste, tal como a Morte, também surge encarnada:

A peste trouxera já a morte a algumas crianças e continuava em secreta visita de casa em casa. Fora vista, segundo diziam, sentada no leito de um menino de três anos de idade que recitava salmos da Bíblia. Era uma mulher sem rosto que se exprimia apenas por gestos e largava um bafo anídrico em todos os objectos que tocava. Outros garantiam que o cheiro dela, sulfuroso e tóxico, queimava o ar talvez para sempre.⁶⁸³

⁶⁷⁹ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 164.

⁶⁸⁰ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 169.

⁶⁸¹ Lúcia Jorge, *op. cit.*, p. 98.

⁶⁸² João de Melo, *op. cit.*, pp. 44-45.

⁶⁸³ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 163.

O temor supersticioso rege os hábitos e as crenças desta gente, onde se crêem em anjos negros, bruxas, almas penadas, monstros e deuses marinhos, e onde os animais ainda servem como presságios reveladores de catástrofes:

Ao colocarem um crucifixo em cada divisão, supuseram mesmo que haviam expulsado de vez os espíritos de Lucifer, os anjos negros e as feiticeiras cujos ninhos ensombravam o interior da casa.⁶⁸⁴

Estava uma noite de ladroagem em fuga, porque os cães filavam, numa desordem, o silêncio, e temia-se que se tivessem soltado os papões das crianças ou que peregrinassem por aí algumas almas penadas do outro mundo. Em regra, quando assim acontecia, as pessoas adivinhavam sismos e esperavam-nos em pânico, quando as reses mugiam e os ratos entravam em tal estado de loucura que desertavam dos ninhos e chocavam às cegas contra o primeiro objecto.⁶⁸⁵

(...) e um arrepio, quando chegou à mata, assaltou a sua alma e gelou-lhe todo o sangue, porque as árvores eram sombras do Demónio em agonia. Nunca gostara de árvores à noite, pois viviam, as árvores, segundo lhe ensinaram em pequeno, nos lugares por onde transitavam os mortos sem descanso nem sepultura.⁶⁸⁶

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.⁶⁸⁷

Ressalve-se, todavia, que este episódio tem como base um eclipse que ocorreu realmente e que o autor vivenciou em criança, testemunhando e partilhando talvez da crença generalizada de que era o anunciar do fim do mundo: «eu e o meu irmão mais velho largámos as vacas, que andávamos a guardar, mais cedo, porque o mundo ia acabar dali a

⁶⁸⁴ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 22.

⁶⁸⁵ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 187.

⁶⁸⁶ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 256.

⁶⁸⁷ João de Melo, *op. cit.*, p. 46.

meia hora». Além do eclipse temem-se as avalanches lunares e olha-se a Lua com uma certa ignorância primitivista ou mesmo animista:

Por simples prudência, os rozarenses tinham-se arrimado às furnas e aos sítios côncavos e começavam a acreditar que estariam aí protegidos das avalanches lunares. (...) Assim, puderam em breve verificar que a face negra da Lua se pusera tão baça que o Sol parecia ir devorá-la. O homem com um molho de silvas às costas, no interior dela, tropeçou e caiu de borco com a sua meia calote enviesada, e um cone de luz iluminou-lhe a cabeça, depois as silvas e, por fim, as suas botifarras.⁶⁸⁸

Aliás, o animismo interliga-se com um certo paganismo, como sucede na alusão aos deuses marinhos, mas principalmente através dessa montanha que é apontada como uma divindade, como quando cai uma chuva de sete dias:

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.⁶⁸⁹

Ou quando os locais fogem em debandada para o cume da montanha quando sucedem os sismos que avassalam a Ilha pois encaravam-na como um deus antigo:

Vendo que as pessoas se preparavam para fugir para o cimo da montanha, padre Governo pôs-se em acção e apareceu à frente dos fugitivos, lívido e muito suado, pedindo-lhes que não fizessem tal:
«Existe um lugar bem mais seguro do que o alto da Ilha: a nossa igreja. É impenetrável a tudo, até ao Demónio. Refugiem-se nas suas naves e rezem.»⁶⁹⁰

São estes mitos próprios de comunidades isoladas que levam à mitificação de episódios como o do eclipse e estão na base do imaginário recriado na narrativa deste autor açoriano:

⁶⁸⁸ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 46.

⁶⁸⁹ João de Melo, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁶⁹⁰ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 45.

«há coisas do perfeito domínio do real e que têm a ver com o rico universo imaginário da infância»⁶⁹¹.

O curador Cadete, portador desse fabuloso instrumento que é a sua bola perpétua com os quatro elementos, apresenta casos insólitos, como o rapaz com a mão direita atrofiada em forma de uma pata de lobo:

(...) aos sete anos de idade, o rapaz dera uma bofetada na mãe, uma pobre mulher sem nome nem paradeiro, o que tinha de ser interpretado como blasfémia ou contra-natura. Solução óbvia: Cadete prescrevera ao rapaz a obrigação de ir pelo mundo fora à procura da mãe, de abraçá-la, trazê-la de regresso a casa e obter o seu perdão. Feito isso, a mão reencontrou logo a primitiva e castigada energia do crescimento. (...) Noutra ocasião, recebeu uma menina da Algarvia a quem se apresentavam todos os sinais da carência de tino, pois a rapariga ia pelos doze anos, babava-se, urinava em fraldas e apenas sabia designar as coisas através de monossílabos. (...) Solução igualmente simples e óbvia, amigo João-Maria: a rapariga trazia ainda o cordão umbilical. Nunca ninguém se lembrara de lho suprimir, e o seu espírito continuava a alimentar-se pelo canal do feto. Respirava ainda, pelo corpo da mãe, o sangue e a energia da pura subsistência animal.⁶⁹²

A visão da sociedade lisboeta em *Lillias Fraser* é feita de forma geralmente irónica, como se percepção a partir dos comentários, em género de aparte do narrador. Todavia, salienta-se bem o espírito de credence próprio de uma Idade Média, apesar de estarem a entrar nas Luzes, como quando se refere os donativos feitos a Santa Brígida, padroeira do convento que acolhe Lillias:

Como todas as freiras daquele tempo, elas eram alegres e expeditas, até no modo de fazer dinheiro. Caixas de esmolas com a sua padroeira viajavam nos navios de longo curso. À menor ameaça de naufrágico, ficavam atulhadas de moedas.⁶⁹³

⁶⁹¹ Francisco José Viegas, «João de Melo: O fundamental é ter coisas importantes para dizer» in *Jornal de Letras*, 20 de Abril de 1987, p. 11.

⁶⁹² João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 218.

⁶⁹³ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 88.

O temor aos santos representa como o país tem uma vivência muito forte da religião cristã, ao ponto de criar escrúpulos motivados pela fé e não pela moral em ladrões: «Um homem veio ameaçá-la, abriu-lhe a trouxa e tirou dela o cordão de ouro de soror Theresa. Mas teve medo de ofender a Santa e devolveu a estampa emoldurada.»⁶⁹⁴.

É curioso destacar como Lillias Fraser, mesmo consciente da sua diferença, graças a esse dom que é também uma maldição, surge aculturada, aceitando a religião, nomeadamente por ter vivido no convento das inglesinhas de Santa Brígida: «Lillias supôs que ia assistir ao fim do mundo e receou que a força do diabo fosse maior do que o que se esperava, pois da glória de Deus nada aparecia. (...) «Temos de rezar muito», murmurava".»⁶⁹⁵. O mundo e o que nele sucede é lido como uma criação divina e do diabo, como um palco das lutas entre o bem e o mal, bem ao espírito da época, ainda cheia de medos e superstições, prestes a entrar no reino das Luzes. Mas, mais relevante, é a forma como o terramoto é encarado como um sinal, um gesto divino que decide arrasar com uma nação que mostra simpatizar com os protestantes, seus inimigos, além de que se invocam depois milagres como forma de apaziguar a alma:

Na própria grande noite do incêndio, Nossa Senhora tinha-se mostrado no Convento do Carmo de Lisboa, que não era mais que nuvem de pó sobre a colina. Ela acenava com um lenço branco, dando sinal de pacificação. E, apesar de os abalos se repetirem por dias, meses, anos, desde então, podendo ver-se a cólera de Deus contra a nação que se baixava aos protestantes, havia algum descanso nas pessoas quanto à sorte, não só das suas almas, como também das almas de parentes que não tinham tomado a extrema-unção. Isso animava-os de maneira que puderam dedicar-se mais cedo aos seus interesses na vida terreal.⁶⁹⁶

Encontram-se ainda superstições fabulosas como a de que se pode chegar ao pensamento pela saliva: «Nos fontanários públicos, rapazes pagavam aos alugadores de canecas para

⁶⁹⁴ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 102.

⁶⁹⁵ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 93.

⁶⁹⁶ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 148.

beberem a seguir às suas damas que se afastavam com as bocas luzidias e olhando astutamente para trás.»⁶⁹⁷.

Ou ainda a crença no mau-olhado:

Anne por longo tempo se lembrou da criatura que se atravessara no seu caminho como um desperdício, um fragmento de guerra distorcido pela beleza de uns cabelos infantis. Pois, quando ela abortou e muito pano de linho foi necessário para lhe ensopar o sangue, a sogra e o seu próprio desgosto lhe diziam que Lillias lhe deitara mau olhado.⁶⁹⁸

Crenças como essa podem justificar a existência de uma série de figuras que abusam da credulidade dos lisboetas da época em análise no romance:

O Ministro manda escorraçar para longe, para a província, as curandeiras. Já lhe bastavam frades mendicantes que se cobravam do sinal da cruz. As ciganas traziam amuletos dissimulados sob os aventais e puxavam para os cantos mais sombrios os que saíam desolados das igrejas.⁶⁹⁹

A derrisão feita da vivência da religião pelos populares não é exclusiva, pois comentários semelhantes surgem em relação ao poder régio, como se pôde constatar.

7. Repetição ou Duplicidade e Metamorfose

A questão da recorrência e da repetição é outro aspecto formal que caracteriza o realismo mágico. Wendy Faris chega mesmo a considerar que esta especificidade que caracteriza não só as narrativas mágico-realistas, bem como, de uma forma geral, a ficção literária mais recente⁷⁰⁰. A própria circularidade temporal pode ser associada à ideia da repetição. Essa sensação de que o tempo corre em círculos retrata a vivência típica de uma comunidade rural que se rege pelo ciclo das estações. Por outro lado, há outras constantes que se repercutem ao longo da obra, contribuindo para essa sensação de recorrência, como

⁶⁹⁷ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 173.

⁶⁹⁸ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 47.

⁶⁹⁹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, pp. 154-155.

⁷⁰⁰ Wendy B. Faris, «Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction», in *Magical Realism – Theory, History, Community*, Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), 3.ª ed., Duke University Press, 2000, p. 177.

é o caso da frequente alusão ao prodígio da cobra voadora e a tentativa de cada personagem decifrar esse sinal em *O Dia dos Prodígios*. Wendy 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.»⁷⁰¹ A autora considera algumas obras literárias, atentando em certos efeitos literários que correspondem a um jogo de espelhos onde se inclui, por exemplo, a criação de duplos das personagens, aspecto que Tzvetan Todorov considerou como um tema fantástico. O 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.⁷⁰²

Esse «encontro de realidades distintas» configura-se no encontro de dois nomes próprios, ligados por hífen, como João-Lázaro, Jorge-Maria, José-Maria, Maria-Água, João-Maria, mas também na figura literária do fantasma. Pode-se 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.

⁷⁰¹ Wendy B. Faris, «Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction», in *Magical Realism – Theory, History, Community*, Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), 3.ª ed., Duke University Press, 2000, p. 177.

⁷⁰² Adelaide Monteiro Batista, *João de Melo e a Literatura Açoriana*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993, p. 20.

O jogo de reversibilidade ou inversão da intriga ⁷⁰³ 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 ⁷⁰⁴. Deste modo, pode-se encontrar em *O Meu Mundo Não É Deste Reino* mortos que ressuscitam à semelhança de Cristo, tal como 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 perspetivação de um Mundo Novo. Outra configuração possível do tema do duplo revela-se nos gémeos José Guilherme e Guilherme José, o regedor, que funcionam também num quadro de uma certa reversibilidade, além de serem forças opostas onde se joga com a própria ordem trocada dos nomes próprios idênticos.

Wendy Faris refere a metamorfose como uma característica própria do realismo mágico, na medida em que significa a incorporação da junção de duas realidades distintas ⁷⁰⁵. A metamorfose é uma componente fantástica que surge quase à maneira kafkiana e que toma geralmente contornos grotescos ou macabros. Na narrativa de João de Melo, além da ressurreição, que aponta para a transformação enquanto elemento maravilhoso patente no romance, as metamorfoses sucedem-se a partir da incorporação de elementos da natureza

⁷⁰³ Wendy B. Faris, «Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction», in *Magical Realism – Theory, History, Community*, Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), 3.ª ed., Duke University Press, 2000, p. 177.

⁷⁰⁴ Henriqueta Maria Gonçalves, «A construção do fantástico em *O meu mundo não é deste reino* de João de Melo», Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, p. 5.

⁷⁰⁵ Wendy B. Faris, «Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction», in *Magical Realism – Theory, History, Community*, Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), 3.ª ed., Duke University Press, 2000, p. 178.

animal na natureza humana. Ana Paula Arnaut, a propósito da ficção de António Lobo Antunes, nomeadamente na identificação entre homem e bicho, de modo disfemístico e grotesco, utiliza um termo que se afigura preciosamente adequado: zoomorfização⁷⁰⁶.

Segundo Alejo Carpentier, o leitor europeu estranharia a leitura de *O Reino deste Mundo*, em que são recorrentes as metamorfoses de Mackandal, um xamã que se transforma em animal, mas recorde-se como, mesmo na sociedade europeia, as metamorfoses proliferam no reino das lendas célticas e dos contos de fadas, em que frequentemente os humanos se transformam em animais. Por outro lado, a metamorfose também surge ao longo das narrativas em torno das personagens, que raras vezes surgem como figuras planas ou estanques, antes evoluem na sua natureza, como a Branca, de Lídia Jorge, que acaba por se liberar dos maus tratos que sofre e chega a ameaçar o marido com uma faca de cozinha, ou como o João-Lázaro, de João de Melo, que ressuscita e ressurge na narrativa. Em *O Meu Mundo Não É Deste Reino* a própria palavra *metamorfose* surge explicitada na narrativa, bem como o lexema *transfiguração*. 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.⁷⁰⁷

Na narrativa de João de Melo a metamorfose, quando ocorre, não está associada somente a uma renovação da vida, pois configura-se também a partir da incorporação de elementos

⁷⁰⁶ Ana Paula Arnaut, *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino*, Texto Editores, Lisboa, 2012, p. 188.

⁷⁰⁷ João de Melo, *op. cit.*, pp. 28-29.

da natureza animal na natureza humana, chegando a raiar o grotesco e a hipérbole. Como João-Maria, que se metamorfoseará num grande rato, quando se vota ao abandono, 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...⁷⁰⁸.

Esses traços fisionómicos que se aproximam do animalesco, exagerados de forma a criar uma repulsa patente nos próprios rozarenses, serão igualmente aplicados na caracterização do regedor Guilherme José, também designado como homem-elefante, «a quem chamavam o Goraz, por via daqueles seus grandes olhos salientes e do pesado corpo de peixe-elefante»⁷⁰⁹:

Dedicaram-lhe vénias e sorrisos bordados de limos, tratando-o por senhor regedor, mas pensavam também que, 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 vómito. (...) 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.⁷¹⁰

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 personagem do Goraz, apelidada com o nome de um peixe bem conhecido no arquipélago, ser comparada a

⁷⁰⁸ *Idem, op. cit.*, pp. 116-117.

⁷⁰⁹ *Idem, op. cit.*, p. 143.

⁷¹⁰ *Idem, op. cit.*, pp. 81 e 84.

um «velho dragão», sendo depois designada como uma «baleia», ambos animais de tamanho desmesurado. Entre as múltiplas descrições deste personagem, pormenorizadas ao ponto do exagero, talvez por parecer estar permanentemente a mudar de aspecto, ressalve-se como este é mesmo referido como «figura híbrida, quase touro e quase rã, como se houvesse resultado de algum miraculoso cruzamento de espécies animais tão distintas entre si»⁷¹¹.

Constrói-se assim uma crítica bem explícita 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, ou tão simplesmente a corrupção dos governos que assitem o país: «Tornou-se impossível distinguir entre o que lhe pertencia por direito e aquilo que devia reverter para a Junta»⁷¹².

João-Lázaro, esse Messias, com «olhos azuis de céu, cor dos anjos da Terra» vai ser, por sua vez, designado como homem-pássaro e frequentemente descrito como possuidor de traços característicos dos pássaros, como um nariz ossudo e «magro como um osso»⁷¹³, que mais parece lembrar um bico, o que simboliza a sua condição entre homem e anjo, ou entre pássaro e anjo, fazendo eco desse título de João de Melo, para quem a ave surge como metáfora de uma ligação ao divino.

O encontro de realidades distintas que retrata toda a ficção do realismo mágico, enquanto oxímoro e convergência de códigos distintos, como o realismo e o maravilhoso, ou unindo dimensões temporais como o passado e o presente, fazendo a ponte inclusive com o futuro, configura-se fundamentalmente na figura do fantasma. Wendy Faris refere como esta figura literária se assemelha a um espelho de dois lados, sitiado entre o mundo

⁷¹¹ *Idem, op. cit.*, p. 88.

⁷¹² João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 81.

⁷¹³ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 146.

dos vivos e o mundo dos mortos, incorpora, afinal, a principal característica que define a ficção do realismo mágico: o encontro do maravilhoso com o quotidiano ⁷¹⁴. O fantasma é uma metáfora dessa capacidade do realismo mágico de personificar entidades abstractas, configura o próprio passado que ressurge no presente e simboliza ainda a própria capacidade da ficção mágico-realista não de transfigurar o real, como acontecia na pintura, mas de tornar material o invisível, tal como também existem personagens capazes de perceber esse mesmo lado inefável da realidade. Anne Hegerfeldt refere-se ainda ao fantasma como sendo uma metáfora da potencialidade ficcional de tornar transparente o processo de literalização do real ⁷¹⁵.

Pode-se 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, inculcando em ambos a dúvida e o terror. Em contrapartida, a figura do fantasma pode ser uma metáfora do realismo mágico. O fantasma pode ser entendido como um símbolo representativo deste tipo de ficção, pois se o realismo mágico se caracteriza fundamentalmente pela fusão de dois pólos, o realismo chão e o 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

⁷¹⁴ Wendy B. Faris, «Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction», in *Magical Realism – Theory, History, Community*, Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), 3.ª ed., Duke University Press, 2000, p. 178.

⁷¹⁵ Anne C. Hegerfeldt, *Lies that tell the truth: Magic Realism seen through Contemporary Fiction from Britain*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2005, p. 244.

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 (...).⁷¹⁶

Uma diferença flagrante em relação à literatura fantástica é que se antes o fantasma 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 o espírito surge 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

⁷¹⁶ Maria Fernanda Afonso, *O Conto Moçambicano – Escritas Pós-Coloniais*, Caminho, Lisboa, 2004, p. 349.

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»⁷¹⁷.

Na narrativa em estudo de Lídia Jorge, tem-se a visão de José Jorge Júnior dos seus filhos que se encontram espalhados pelo mundo. Da mesma forma que este personagem muito velho parece estar já perto do reino dos céus, sentindo-se morrer em vida, também tem uma visitação dos filhos, embora a reticência autoral e a plena identificação com o discurso da personagem não deixe perceber se se trata ou não de uma mera alucinação ou efeitos da senilidade que vem com a idade desse patriarca:

Quem na outra vida tinha falado de juízes de fogo, medos de enxofre e lumes infernais, tinha mentido. Men ti do. Porque muito afinal a eternidade tinha porta, fina como mortalha de papel, e as paredes eram feitas de céu muito alvo. Ou antes de pó, e pedra, desintegrando-se de luz e dando sobre o vazio do ser. (...) Seus filhos saídos das paredes, e como eles de pedra e cal, muito brancos, como se fossem de gesso, aproximavam-se do leito um a um para lhe pedirem a bênção. Ficou tão comovido. Oh supremo deus dos trovões, jeová verdadeiro. (...) As paredes da eternidade permaneciam como se fosse essa a única realidade da outra vida. Já que por elas tinham entrado e haviam saído as figuras dos seus onze filhos, vivos ou mortos.⁷¹⁸

Nesta passagem, existe, de facto, uma certa dúvida ou hesitação, como Todorov a define, face ao assumir ou não como reais os factos descritos. Todavia, a personagem assume-os sempre como reais e esse é, em última instância, o aspecto que interessa e define estruturalmente a visão descrita como sendo real. Mesmo Esperança Teresa, quando ouve o

⁷¹⁷ Linda Hutcheon, «Decentering the Postmodern: the ex-centric», in *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, reedição, Routledge, London, 1996, pp. 57-73.

⁷¹⁸ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, pp. 83-85.

marido falar da visão que teve dos onze filhos vivos se, primeiramente, o repreende: «Ah tirano. Até nas loucuras te mostras esquecido de um deles.», alertando para a sua suposta senilidade, por outro lado aceita essa visão como algo verdadeiro «Não me digas que te apareceram todos menos o morto»⁷¹⁹. Ressalve-se que este episódio pode remeter para uma vivência da autora, que terá ficado extremamente abalada ao ver o avô José Jorge Júnior, figura que deu 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.

Na narrativa de João de Melo, contribui-se muito especialmente para a construção do realismo mágico através da indefinição de limites entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Note-se o momento em que Sara se despede com o olhar do marido: «A morte era a continuação de outra vida diferente da vida. Um novo nascimento de uma outra maneira de ser.»⁷²⁰. Os fantasmas são assim um duplo ou reverso que configura a continuação da alma humana que partiu demasiado cedo, deixando assuntos pendentes: «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.»⁷²¹.

Mas a existência de vida depois da morte assume-se ainda noutros momentos, como é o caso de Jorge-Maria que parece possuir alguma mediunidade, o que lhe permite ver fantasmas, nomeadamente o espírito do avô que surge representado de forma horrífica:

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,

⁷¹⁹ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 86.

⁷²⁰ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 109.

⁷²¹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 207.

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. (...)

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 parte da morte, para onde não posso ir enquanto me não resgatarem deste fogo.⁷²²

Tal como o fantasma do avô avisa o neto, nesta narrativa os fantasmas surgem como assombrações no género mais ao jeito fantástico, como manifestações de uma consciência imaterial que procura reclamar algo, como é o caso dos fantasmas que o padre Governo se recusa a enterrar em solo sagrado do cemitério porque morreram em pecado, nessa festa báquica dada por Josefa Luísa:

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, primeiro no Burguete, no cruzamento dos seus três caminhos desertos, 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

⁷²² João de Melo, *op. cit.*, pp. 206-207.

também de braços abertos e olhar incendiado. A mesma voz envinagrada pedia invariavelmente um lugar de repouso para si e para os seus hóspedes.⁷²³

É curiosa a indicação dessa aparição surgir num cruzamento, o que remete para esse espaço de encontro entre os mundos.

Anne Hegerfeldt refere-se ao processo de reificação da linguagem presente no realismo mágico, ainda a propósito da sua potencialidade ficcional de tornar transparente o processo de literalização do real, considerando-o como uma estratégia de metamorfose. Na mesma linha de reversão entre o concreto e o abstracto, entre o realismo e o mágico, a autora considera como, em diversas obras, as palavras, pertencendo ao domínio do invisível, podem materializar-se, exemplificando com episódios em que as palavras são cortantes ao ponto de provocar feridas ou uma praga pode ficar literalmente a pairar até se realizar⁷²⁴. As metáforas ou, acrescentar-se-ia, as comparações deixam de ser figuras de estilo para se reverterem em realidade, levadas à letra, no seu sentido literal, quando, por exemplo, se procuram memórias pelos cantos do espaço físico ou «as recordações se materializaram pela força da evocação implacável e passeavam como seres humanos pelos quartos enclausurados»⁷²⁵. Em *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, note-se o que uma casa pode comunicar pela qualidade do seu silêncio: «quem assim bateu ficou decerto com a assombrosa sensação de que do lado de lá existia uma casa há muitos anos deserta, tal a ressonância produzida no silêncio.»⁷²⁶. Por outro lado, também se evidencia um fenómeno de sinestesia, como nas emoções que ganham cheiros em Salman Rushdie ou leia-se a seguinte passagem de *Cem Anos de Solidão* quando se descreve que: «o sol saiu com tanta

⁷²³ João de Melo, *op. cit.*, pp. 50-51.

⁷²⁴ Anne C. Hegerfeldt, *Lies that tell the truth: Magic Realism seen through Contemporary Fiction from Britain*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2005, p. 258.

⁷²⁵ Gabriel García Márquez, *Cem Anos de Solidão*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1994, p. 126.

⁷²⁶ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 144.

força que a claridade rangeu como um barco.»⁷²⁷. Mas o exemplo-chave da literalização da linguagem e, em particular, da metáfora, a que acresce o realismo da descrição que envolve o evento, será o rasto de sangue de José Arcadio Buendía. Wendy Faris refere-se, inclusivamente, ao episódio citado seguidamente como um «icon of magical realist description»⁷²⁸:

Assim que José Arcadio fechou a porta do quarto, o estampido de uma bala ressoou pela casa. Um fio de sangue passou por debaixo da porta, atravessou a sala, saiu para a rua, seguiu um curso direito pelos passeios desirmanados, desceu escadinhas e subiu parapeitos, passou ao largo pela Rua dos Turcos, dobrou uma esquina à direita e outra à esquerda, virou em ângulo recto em frente da casa dos Buendía, passou por debaixo da porta fechada, atravessou a sala de visitas rente às paredes para não sujar os tapetes, continuou pela outra sala, evitou numa curva larga a mesa da sala de jantar, avançou pelo corredor das begónias e passou sem ser visto por baixo da cadeira de Amaranta que dava uma lição de Aritmética a Aureliano José, enfiou-se pelo celeiro e apareceu na cozinha onde Úrsula se preparava para partir trinta e seis ovos para fazer o pão.
- Ave-Maria Puríssima! - gritou Úrsula.⁷²⁹

A reforçar a descrição do rasto de sangue, Úrsula percorre então o caminho percorrido por ele no sentido inverso, até dar com o corpo do filho cuja morte é referida como o único mistério que nunca se resolveu em Macondo, visto que tanto a arma como o próprio ferimento no corpo se desvanecem, restando apenas, como prova talvez, o rasto de sangue e um cheiro a pólvora que empesta o próprio cemitério. Nesta passagem pode-se perceber como o autor procura levar à letra a força dos laços de sangue... A linguagem metafórica adquire, deste modo, um sentido denotativo, que remete o leitor para a autorepresentatividade da literatura num jogo metaficcional em que se aponta para o próprio fazer da ficção literária.

⁷²⁷ Gabriel García Márquez, *Cem Anos de Solidão*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1994, p. 207.

⁷²⁸ Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the remystification of narrative*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, p. 91.

⁷²⁹ Gabriel García Márquez, *Cem Anos de Solidão*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1994, p. 107.

No caso de *O Dia dos Prodígios*, há um acontecimento-chave que remete para a sensação de que certas personagens conseguem perceber acontecimentos por suceder, onde a metáfora de uma premonição revolver as entranhas se torna literal, aludindo ainda a um discurso escatológico que desmonta a questão da guerra colonial. Um segundo sinal, após o primeiro da cobra voadora, de que algo estará para acontecer é descrito por Carminha Parda numa sua carta ao soldado seu afilhado de guerra: «Que viera um pássaro de mar, tresmonteado, andando aflito, ali em Vilamaninhos, à procura de rochas. Pobre bicho. Era grande, mas pelos pios que soltava, parecia filho à procura da mãe.»⁷³⁰. Essa alusão a uma ave que vem do mar invoca memórias de paragens mais distantes, desse soldado que está na guerra do ultra-mar, que vão sendo entretecidas no pensamento de Carminha Rosa, a mãe:

Para além de todas as terras, o mar. Para além do mar o sul, e no caminho do sul mais extremo, o bojo da terra, e para além do bojo da terra. No fundo dos escuros, das noites e dos dias. Muito para além de tudo isso. Ainda para além do sul tão extremo, que já passa a ser norte em relação ao que ainda resta, nessa direcção. Dormirá o soldado se ainda por essas bandas for hora de dormir. Porque lá. Dizem. Anda tudo ao contrário. As chuvas e o estio. O frio e o calor.⁷³¹

Carminha Rosa parece assim voar em pensamento, como se o soldado de guerra fosse o seu próprio noivo, tal é o desejo de que a vida se endireite para a sua filha que vive maculada pela sua própria desonra, ou pela mácula de ter sido ela a desonrada por um homem que acredita ser santo. Por outro lado, o presságio parece materializar-se, à semelhança dos fantasmas. Carminha Rosa acorda várias vezes com um pressentimento durante a noite:

Um conhecimento imperfeito, mas autêntico, de que alguma coisa andava às apalpadelas pela casa. Sem ser gente. Nem vento, nem chuva. Era um pesadelo

⁷³⁰ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 109.

⁷³¹ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, pp. 109-110.

nocturno. (...) Não é azia, nem merece erva-cidreira. (...) Então uma dor física, violenta, nada tendo a ver com a memória dos dedos do padre, apertou-lhe o ventre, e Carminha Rosa. Apressada e descomposta. Pegou no papel de jornal e dirigiu-se à latrina. (...) Oh deus. Esticou o papel de jornal. Havia a fotografia de um homem (...). Virando o papel um anúncio de vinhos em letras grandes. (...) O que se pode dizer num papel de jornal que embrulha sabão e outras mercadorias, que seja tão insignificante que mereça tão pequeno espaço, sendo ao mesmo tempo tão importante que possa vir em letra de forma para que toda a gente leia?⁷³².

Da mesma forma que esse pressentimento parece vogar pela casa como uma sombra palpável, causa um desconforto tal que Carminha Rosa se sente literalmente revolvida até às entranhas e corre para a latrina onde encontra, afinal, a resposta a esse mesmo presságio, o da morte do afilhado de guerra relativamente a quem ela acalentava a esperança que viesse a casar com a filha. Há também uma certa parodização da guerra e das notícias que dela chegam. Se por um lado a própria morte do «soldadinho» é puramente acidental, enquanto limpava a sua arma de guerra, a própria forma como Carminha toma conhecimento da notícia, sentada na latrina e num papel de jornal em que se ia limpar, acaba por resultar numa crítica quase nada velada. Por outro lado, a metáfora pode estar associada à forma como certos acontecimentos mundanos e próprios de um quotidiano comezinho, sem nada de transcendente, se vejam revestidos de um significado maior, como quando se parte uma cadeira:

Na casa de Carminha Rosa a primavera fez-se anunciar quando uma cadeira de tampo de boquete se quebrou pela perna, e a mãe disse para a filha. Mexe-te e anima-te. Já se desconjuntou a cadeira onde o Marinho se sentava e punha os cheiros. Dentro de dias não vai haver memória de tal pessoa ⁷³³.

Tal como a cobra, uma coisa parece sempre ser outra coisa, como se tudo fosse um signo de algo mais. A própria cadeira que tomba, onde o soldado do Ultra-Mar se sentava pode

⁷³² Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 108.

⁷³³ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 145.

remeter para a queda do governo e de Salazar, pois a personagem de Marinho está conotada com a violência, o que acaba por repudiar Carminha Parda.

Na obra de João de Melo, um exemplo peculiar e singular em que a metáfora se concretiza mediante a metamorfose é o de José-Maria, cujo amor, desejo e conseqüente consumação do amor físico por Maria Água, provocam em si um crescimento insólito, tornando-o num homem adulto, sendo esse processo de transformação interior assumido de forma literal, através de uma metamorfose física/exterior num desses processos de literalização tão caros ao realismo mágico, em que a metáfora se concretiza:

(...) os seus olhos atónitos não podiam acreditar na radical transformação do corpo de José-Maria. Primeiro, engrossaram-se-lhe os pulsos e os músculos, depois uma barba da cor do musgo das rochas despontou-lhe em todos os poros do rosto, e por último, o gomo da maçã de Eva, a mulher-serpente, ficou-lhe atravessado no pescoço. Cresceram-lhe também pelos no peito, nos braços e no púbis, e o seu animal espermático foi abalado por uma convulsão sísmica, tornando-se logo grosso e erecto como uma estaca. A culminar este processo de crescimento, o corpo de José-Maria sofreu um derradeiro esticção muscular, obrigando a roupa a estalar e a rasgar-se nas costuras.⁷³⁴

Tal como José-Maria projecta o seu amor maternal, também ele com laivos de desejo incestuoso, para a figura de Maria Água, o que permite o seu crescimento súbito, é ele quem vai falar ao irmão do crescimento natural e da transformação necessária em todas as coisas, tentando levá-lo a superar aquela estagnação estéril em que ele se suspendeu.

Sendo este romance uma constante de eventos de ordem extraordinária, próprios de um realismo grotesco, acontecimentos estranhos e desproporcionados, com carácter escatológico, indiciam um discurso subversivo, de contestação do autoritarismo, um outro exemplo em que as palavras se tornam reais é o do confronto entre os irmãos gémeos, o regedor Guilherme José e José Guilherme, o encantador de ratos. Esse duelo verbal entre

⁷³⁴ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 230.

esses dois irmãos, em que Guilherme José é acusado pelo irmão de se alimentar a partir da exploração do povo da ilha, enquanto ele vive na miséria, à custa da sua profissão de matador de ratos, e alimentando-se dessas mesmas criaturas. Esta denúncia resulta num vômito por parte do regedor, configuração da literalização das palavras proferidas por José Guilherme:

«Eu sei que os ratos são a sua civilização» - disse José Guilherme, e deixou o irmão paralisado pela surpresa, porque aquela mesma frase tinha sido dita em tempos por padre Governo. (...)

«Vê? Você trema de medo, como eu às vezes me agito por esses caminhos da Ilha trémulo de fome, da fome dos ratos que eu próprio esfolo e mastigo de Inverno a Inverno, enquanto você engorda por aqui à custa deste povo.»

Isto dizendo, chegou-lhe o focinho do rato à boca e Guilherme José começou a vomitar muitos desses bichos, murganhos de quase todas as cores, verdes, azuis, cor de caranguejo, mostarda. Eram ratos e ratos espapaçados numa massa esponjosa, cheia de saliva, e a enorme pança de elefante esvaziava-se deles em curtas e vigorosas golfadas, a ponto de José Guilherme ficar lívido de admiração ao ver tão prodigiosa quantidade de roedores sair-lhe assim da boca.⁷³⁵

Em *Lillias Fraser*, de Hélia Correia, o exemplo-chave de literalização do sensível ou em que o invisível se torna real é com a palavra escrita na neve, sem que haja qualquer dúvida de que tal evento prodigiosa tenha sucedido, mas sim alguma incerteza partilhada pela voz que narra acerca das condições que justifiquem tal acontecimento:

Não sei se as coisas se passavam deste modo em todas as mulheres daquela idade. Sei que Miss Frances Connelly viu a palavra inscrita sobre a neve, em frente à porta, mal a entreabriu nessa manhã. Virou-se para dentro, suspirou e, quando olhou, ela desaparecera. Isso desesperou-a, pois provava que não era partida de garotos, mas uma informação da própria alma.

Tinha vinte e nove anos e um aspecto ainda francamente juvenil. Mas a palavra «solteirona» visitara-a, saltara-lhe da rua para o pescoço, fazendo força, começando logo a puxá-la para baixo, para a velhice. De maneira que Fanny se dobrou sob aquela evidência e a tia foi encontrá-la no chão, desfeita em lágrimas.⁷³⁶

⁷³⁵ João de Melo, *op. cit.*, pp. 131-132.

⁷³⁶ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 67.

A palavra na neve, ainda que este seja um suporte de escrita frágil e perecível, surge como uma metáfora que materializa a realidade interior da personagem, como um aviso que a confronta com a verdade, portanto uma estratégia de literalização do real em que sentimentos e estados de alma se transformam em letras.

O exemplo-chave, contudo, surge logo no início do romance, quando a narradora-autora visita o memorial desse campo de batalha:

Senti-me exausta por andar de pedra em pedra sem partilhar a alegria americana. Acho que o alarme que corria o campo era audível a gente como eu, puros visitantes que não iam à espera de o ouvir. Por muito fundas que tivessem as raízes, na formação das ervas não havia um átomo de sangue derramado. Passara muito tempo. E no entanto alguma coisa que rangia, um desespero, cortava o ar e cintilava à luz de Abril.⁷³⁷

O bramido da História parece materializar-se e, ainda que não houvesse uma intenção específica, segundo Hélia Correia afirmou em entrevistas, de escrever um romance histórico, pois Lillias como personagem que origina o livro ter-lhe-á surgido primeiramente, acaba por ser demasiado sonoro e aflitivo para não ser ouvido.

Outra manifestação de literalização dá-se quando a morte que grassa no campo de batalha surge personificada:

E, uma vez que a batalha terminou, a morte admira-se de que a façam ainda trabalhar e de que as tréguas para a recolha dos cadáveres não sejam respeitadas por ali. Mas, na sua fadiga, avança, avança. Vai empurrada pela soldadesca, desce a colina, espalha-se nos vales. Está-se tornando um matador mecânico e todos os seres vivos são tocados pela sua navalha. Levanta-se um incêndio dos seus passos. Ardem pelo chão mulheres, crianças, velhos.⁷³⁸

Muito semelhante à literalização desse rastro de sangue que anuncia a Úrsula a morte do filho, em Hélia Correia encontra-se vários desses casos em que a linguagem metafórica é tornada literal, nomeadamente quando uma expressão popular como "As notícias viajam"

⁷³⁷ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 17.

⁷³⁸ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 24.

ou "voam" adquire um sentido denotativo e se descreve como uma novidade ganha contornos de criatura viva até chegar ao seu destino:

A notícia lutava por chegar aos ouvidos da velha MacIntosh, mas, contra o que é vulgar, não conseguia. Partia Escócia acima, rastejando. Bicho do chão, o mais ligeiro obstáculo lhe travava o avanço. Na saliva que ela deitava para deslizar, colavam-se os minúsculos detritos de quem tinha passado por ali, e assim, a certa altura do caminho, já carregava sobre os flancos lixo e pedras que lhe tolhiam por completo o andamento. (...)

Ela teimava e era apanhada pelas neves, pela hora mortal da natureza, e o tempo corria-lhe por cima, sem lhe prestar a mínima atenção. Ano após ano, alçava-se e caía. (...) Trepava pelas pernas das mulheres, fria e brilhante, e elas gargalhavam e sacudiam-na de si, mas tão tentadas, tão cheias de temor pelo seu mal, que a mantinham ali, dias e dias, atirando com ela umas às outras, mostrando-a às escondidas aos passantes.⁷³⁹

Wendy Faris, ao considerar as estratégias literárias que funcionam à semelhança de um jogo de espelhos, indica o facto de o realismo mágico recorrer à reversibilidade ou inversão da intriga⁷⁴⁰. Essa reversibilidade perpassa nos códigos utilizados para decalcar o real, em que o impossível se torna naturalizado e o real parece sobre-natural, por vezes transcendendo a imaginação humana. Esta técnica de inversão é explicada por Anne Hegerfeldt como: «a way of expressing the experience of living in a world that frequently has been characterized as *stranger than fiction*»⁷⁴¹. Esta expectativa que se cria, de forma a criar um assombro que é depois anulado pela naturalidade do descrito pode ser exemplificada no episódio em que José-Maria vai procurar o irmão ao quintal, esse irmão que parou no tempo como uma criança:

Esperava poder admirar a obra do tempo no corpo de Jorge e imaginou um buço ruivo, como o seu, uns ombros largos e o mesmo olhar lúbrico do tempo em que ambos tinham começado a servir Leandro, o lavrador. Devia, esse olhar, estar agora na idade de despir a primeira fêmea e do grande acontecimento da sua

⁷³⁹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p.

⁷⁴⁰ Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the remystification of narrative*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, p. 91.

⁷⁴¹ Anne C. Hegerfeldt, *Lies that tell the truth: Magic Realism seen through Contemporary Fiction from Britain*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2005, p. 60 (itálico nosso).

posse amorosa. Foi-se aproximando e estranhava já o silêncio do irmão, quando, espreitando por um buraco da sebe do quintal, ficou aterrado com o que viu.⁷⁴²

O leitor tem conhecimento de que o personagem desconhece a realidade do que se passou com o irmão e espera-se a sua reacção, mas esse horizonte de expectativa vai ser desconstruído e reverte-se a sensação relativa aos eventos narrados:

Jorge-Maria estava sentado na terra e enfiava o pénis na cloaca de uma galinha, pois que as suas ancas trabalhavam afanosamente à procura do prazer e do orgasmo. Encheu-se logo de tristeza por reencontrar nele a mesma criança sem crescimento, presa ainda ao sonho da carne branca da mamã.⁷⁴³

É revelador o facto de José-Maria aceitar calmamente o sucedido como ainda mostra compreender perfeitamente a razão dessa estranha condição do irmão, o que releva da afinidade que os unia ou do facto de ter crescido e se ter tornado num homem experiente e sábio. Aliás, José-Maria sofre desse gigantismo súbito como forma de se libertar das amarras da infância e poder vingar a sua família, enquanto Jorge-Maria sofre dessa inibição de crescimento como um mal psicossomático, que a psicanálise explicaria e poderia resolver, revelador do incesto de que padece. Por outro lado, é Jorge-Maria quem vai acabar por se surpreender com aquilo que seria natural acontecer, o crescimento e maturação do irmão:

Jorge-Maria ergueu-se de um pulo e ficou estupefacto ao reconhecer naquele desconhecido o seu irmão. Como era possível que tivesse crescido tanto em tão pouco tempo de ausência? Seria mesmo José-Maria? O irmão baixou-se para abraçar e pegou-o ao colo. Sentiu-se sufocar sob o peso do amor daqueles braços inconcebivelmente fortes, onde cada músculo estremeceu como as cordas retesadas até ao limite da consistência.⁷⁴⁴

Relembre-se que, tal como o romance enuncia logo nas primeiras linhas, Lillias salva-se por ter-se assustado com a visão de como o pai viria a morrer. Claro que inicialmente a

⁷⁴² João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 240.

⁷⁴³ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 240.

⁷⁴⁴ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 240.

menina não compreende o que vê, como a própria narradora ressalva: «A sua camisinha esvoaçava como penugem ao sabor da ventania, enquanto ela corria e se afastava cada vez mais, sem se dar conta de que, em verdade, ainda nada sucedera.»⁷⁴⁵. Há nesta abertura do romance a descrição da confusão sentida pela personagem devido ao desconhecimento dos seus próprios dons, que se vão depois fortalecendo ao longo da narrativa. Mas mais do que a visão horrífica do seu pai, atravessado pelas baionetas a pingar sangue, Lillias Fraser salvou-se por ser capaz de ver o fantasma da sua mãe: «Margaret Fraser apareceu à porta, riu e estendeu os braços para a filha.»⁷⁴⁶. Sendo esse o único momento no romance em que ela vê um fantasma, apesar do seu dom de antecipar a morte parecer desdobrar-se noutras potencialidades mágicas, esta intervenção de um fantasma no mundo dos vivos parece estar em relação directa com a aflição da mãe que se recusa a descansar em paz, nesse reino de vida depois da morte, enquanto não souber a filha sã e salva:

Margaret queria dar-lhe um sinal para que se calasse, mas só tinha direito a uma imagem e escolhera a da mãe que estende os braços, para que Lillias visse o seu perdão. (...) Margaret Fraser não descuraria os assuntos da terra até que a filha estivesse entregue à castelã de Moy.⁷⁴⁷

É por seguir o fantasma da mãe, julgando-a ainda viva, que Lillias chega sã e salva ao castelo de Moy Hall, um sítio seguro, e assim permanece viva para contar a sua história. Note-se como a narrativa utiliza o tempo verbal do Presente ao relatar os gestos de Margaret que abandona o corpo do filho que tentou proteger sem sucesso e volta a atenção para a filha:

Margaret Fraser deixa agora o filho, por quem já nada mais pode fazer. Deixa pousadas nele as mãos, cortadas pela baioneta do soldado inglês. Então estende para a filha as mãos de sempre, as mãos grosseiras mas intactas que Lillias às

⁷⁴⁵ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 7.

⁷⁴⁶ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 27.

⁷⁴⁷ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 27.

vezes gosta de agarrar no escuro. Vai guiá-la para que se afaste ainda mais dali.

748

Margaret Fraser apesar de já ter falecido, ainda possui, ou é-lhe concedida por uma única vez, a capacidade de intervir no real para ajudar a filha e salvá-la, aspecto caro à ficção do realismo mágico, repleta de fantasmas que são afinal remanescências dos vivos, que nunca partiram completamente ou são capazes de voltar para tratar de assuntos inacabados ou aconselharem os vivos, pois possuem essa capacidade de duplos, que vivem entre este mundo e o outro, onde o tempo e o espaço são relativos. Note-se na alternância da descrição das mãos, entre as mãos cortadas e as mãos de sempre, reforçando a ideia, conjuntamente com a imagem que oferece à filha quando a chama de mãos estendidas, de que o fantasma não é uma imagem que objective causar pavor mas sim um duplo da personagem enquanto viva.

Lillias passará a mover-se, ao longo do romance, sempre em busca desse primeiro momento em que persegua o fantasma da mãe. Almeja um conforto maternal, o que a prende à personagem de Cilícia, que era uma mulher generosa de gordura, com um «corpo absolutamente maternal» e de cujos «enormes seios emanava um cheiro de coalho e da ligeira febre de amamentar»⁷⁴⁹. É essa a sua força motriz que dá sentido ao seu mundo, enquanto que para homens como Jayme são os ideais filosóficos que o movem. Esta busca constante pode remeter para outro tema caro à escrita de Hélia Correia, o mito do eterno retorno. O seu desejo de amor é tão grande que chega a ampliar os seus poderes, voluntária ou involuntariamente, ao ponto de entrar em comunhão com o homem que ama e experienciar aquilo que ele vive, entrando na sua alma e na sua mente como se se metamorfoseasse e passasse a ser ele próprio:

⁷⁴⁸ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 30.

⁷⁴⁹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 108.

Olhava, e acordava dentro dele, sem que fosse preciso aproximar-se. (...) Entrava nas mulheres com violência, Lillias, deitada sobre as lajes da cozinha. Depois dormia com desprezo, como um macho, virando as costas para ficar só. Cheirava nas axilas e no sexo o cheiro a vinho, a camas e a cavalos que Jayme tinha sempre no seu corpo.
«Eu sou ele», murmurava.⁷⁵⁰

A metamorfose de que se falou previamente conduzirá, por sua vez, à próxima característica: o carnavalesco.

8. Magia verbal e Carnavalesco

Wendy Faris enfatiza a magia verbal bem como o uso extravagante da linguagem no registo do realismo mágico ⁷⁵¹. Na oratória destas ficções, a linguagem e a oralidade desempenham um papel fundamental, imbuídas de um poder quer encantatório quer invocatório, remetendo o leitor para o folclore, a tradição oral e a cultura popular, que configuram estas comunidades retratadas e recriadas, com as suas histórias, crenças e mitos, cujo saber é essencialmente oral, passado de boca em boca. O recurso à polifonia ou ao dialogismo, conforme estudados por Mikhail Bakhtin, podem ser compreendidos como elementos que configuram esta especificidade da importância da linguagem na criação do universo de ficção das obras do realismo mágico. Sendo a realidade retratada outra, é natural que a linguagem também se revele desadequada, impondo-se uma mudança na estrutura do discurso ou no próprio vocabulário em uso, um pouco como as linguagens imaginárias dos autores de fantasia, que seguiram a senda de J. R. R. Tolkien. No seu estudo antropológico, Bronislaw Malinowski considerava justamente como as comunidades ancestrais ou pré-letradas acreditavam que a magia era invocada através de uma fórmula, de um conjunto de palavras ditas de certa forma ritualizada. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, e

⁷⁵⁰ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, pp. 216-217.

⁷⁵¹ Wendy B. Faris, «Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction», in Lois Parkinson Zamora e Wendy B. Faris (ed.), *Magical Realism – Theory, History, Community*, 3.^a ed., Duke University Press, Durham/London, 2000, p. 184.

Helen Tiffin, reunidos em torno da questão do pós-colonialismo, consideram justamente esta questão do poder invocatório da palavra:

one characteristic of the world-views of oral cultures is the assumption that words, uttered under appropriate circumstances have the power to bring into being the events or states they stand for, to embody rather than to represent reality.⁷⁵²

O tema da carnavalização, teoria criada por Bakhtine, pode ser definido 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 ⁷⁵³. 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» ⁷⁵⁴. 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 ⁷⁵⁵. 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 (...)» ⁷⁵⁶.

⁷⁵² Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, e Helen Tiffin *apud* Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the remystification of narrative*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, p. 111.

⁷⁵³ Maria Fernanda Afonso, *O Conto Moçambicano – Escritas Pós-Coloniais*, Caminho, Lisboa, 2004, p. 338.

⁷⁵⁴ José Augusto Cardoso Bernardes, «Literatura Carnavalizada», in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, José Augusto Cardoso Bernardes (dir.), Vol. I, Verbo, Lisboa – S. Paulo, 1995, p. 996.

⁷⁵⁵ *Idem*, pp. 995-996.

⁷⁵⁶ *Idem*, p. 996.

David Danow, ao estudar o carnavalesco no realismo mágico, relacionou a literatura do Holocausto com esta ficção na medida em que denota uma sobrevivência de um certo grotesco próprio do Romantismo, típico da ficção de horror ⁷⁵⁷. Na literatura mais directamente relacionada com o Holocausto perde-se a nota de esperança ou de sentido de promessa do realismo mágico, restando a hipérbole e o exagero do real, como atributos das potências hegemónicas, numa retórica de superlativização que torna o mundo incomum e sobre-real, em virtude de provações e acontecimentos a que a humanidade tem sido submetida e a que tem sobrevivido ao longo de certos momentos da História em que os homens, e as mulheres, foram tratados de forma atroz, quase como animais. Wendy Faris considera que temáticas como a dos animais são remanescências de um certo primitivismo alusivo às culturas indígenas: «Although themes in magical realism contain many elements taken from indigenous cultures, magical realism also embodies a specifically narrative primitivism, irrespective of them» ⁷⁵⁸. David Danow explica o recurso ao carnavalesco no realismo mágico com base na literatura pós-guerra, neste caso, pós-Holocausto, remetendo para esse período da História em que acontece o impensável e a partir do qual tudo se torna possível, no pior sentido. Tomando a guerra como uma situação extrema de desrespeito da alma humana em que homens e mulheres são tratados de forma atroz, quase como animais, não é inocente que o animal seja um símbolo tão recorrente, que não está apenas relacionado com o primitivismo destas comunidades insuladas e isoladas da civilização urbanística. A temática do animal e da zoomorfização toca, afinal, o carnavalesco, mas é aqui tratada em separado, pois a impotência que o Homem experiencia face a situações

⁷⁵⁷ David K. Danow, *The spirit of Carnival: Magical Realism and the grotesque*, University Press of Kentucky, 1995, p. 41.

⁷⁵⁸ Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the remystification of narrative*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, p. 59.

limite como a do Holocausto ou a da guerra em geral colocam-no, praticamente, ao nível da natureza animal, inclusive pela desumanização de que se torna capaz, por um lado, e pela crueldade e atrocidades de que pode ser vítima, por outro lado. Lídia Jorge, por exemplo, em *O Dia dos Prodígios*, personifica esse sentimento de desumanização na personagem do sargento Marinho, como quando procede a esse gesto quase automático de limpar a arma e fala em tom de paródia da morte:

Tinha nesse momento ao lado do corpo uma arma que dizem laite. Desencaixou-lhe a coronha, tirou-lhe as balas, pôs-se na limpeza. (...) Há gajos que andam chateados da vida. E um gajo chateado com a vida olha para este cano, aplica-lhe o olho como a binóculo, e lá dentro vê o paraíso. Se o gajo é coxo, fica com duas pernas sãs. Se o gajo é maneta fica com as duas mãos. Se o gajo é cabrão fica sem os cornos. Se o gajo anda teso, fica abastado.⁷⁵⁹

Existe ainda uma intranarrativa, em *mise en abime*, de uma história contada pelo sargento, sobre um velho que ofereceu a neta de treze anos, em troca de cento e cinquenta escudos, mas não sem antes dormir com ela, o acto sexual dos animais é descrito num paralelismo sincopado com os movimentos de aproximação das raparigas em idade casadoura. Estas descrevem círculos em torno do sargento Marinho, como que denunciando uma associação com esse desejo quase animalesco que faz as mulheres andarem como fêmeas em torno desse sargento, enquanto figura máscula e viril: «As raparigas puseram-se de novo a rir. E a cadela felpuda oferecia o traseiro negro.»⁷⁶⁰

O sargento Marinho não só conta histórias atroztes do período da guerra colonial em África como se fossem relatos corriqueiros, como logo a seguir afasta os dois cães durante o acto de cópula, revelando-se capaz de mutilar sem remorsos o pobre animal, capando-o com um golpe do cajado. É aí que Carminha toma a sua decisão de rejeitar esse pretendente pois vê pela primeira vez a sua verdadeira natureza:

⁷⁵⁹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 127.

⁷⁶⁰ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 137.

Zuniu e zuniu o ar. Muitas vezes entre os corpos dos cães, mordidos em novelo, como um corpo só. (...) Carminha era a última da corrida, e amarrando o cabelo com a mão olhava para trás como se estivesse a ver o noivo pela primeira vez, e ele lhe aparecesse verdadeiramente nu. (...) E Carminha Parda vestida de amarelo não viu os cães separarem-se, derreados, latindo dores e fugas. Nem viu o macho passar como um esponjinho, salpicando o chão de sangue e lambendo o sítio da sua amputação.⁷⁶¹

O Dia dos Prodígios centra-se, como se sabe, na cobra, que à parte de uma leitura alegórica representa apenas isso mesmo, um animal típico do campo, capaz de causar sustos e sobressaltos naqueles que trabalham a terra e andam pelo mato, como o próprio livro revela:

Também a cobra que voou anda no mato a chocar ovos, e tu disse 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. Os répteis vão ter de fugir para os penhascos dos montes.⁷⁶²

São referidos outros animais como os sapos, ou os répteis em geral, mas as moscas adquirem particular importância, assolando essa comunidade do campo como uma verdadeira praga:

Quando as primeiras chuvas caíssem as moscas pareceriam enlouquecer. Abusariam da paciência das pessoas (...). Viriam as pragas. Esses bichos seriam tantos como os figos. Sempre assim fora em Vilamaninhos. Costumavam ser grandes, gordas, varejeiras, de abdómenes azuis e zumbido grosso. Viam-se sair da terra. Da água. Do estrume e das paredes. É ou não é? Faziam, e sempre farão, ninhos de larvas no pão, na carne. Mesmo nas orelhas dos velhos. Assanhavam-se sobretudo pela hora do calor, mas cantavam em coro até nas horas mortas do dia e da noite, multiplicando-se tanto mais quanto mais as enxotavam e temiam. Sempre assim foi e será. (...) Era como se houvesse um reservatório de larvas nas fundações das casas. Quando regressavam da rua depois da matança, já outro enxame mais numeroso e reforçado zunia pelo ar. Pintalgavam de pontos pretos, frescos e redondos como ovos, os umbrais, as portas. Os braços dos meninos. Oh condenação. Sorte mofina.⁷⁶³

⁷⁶¹ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, pp. 141-142.

⁷⁶² Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, p. 196.

⁷⁶³ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.^a ed., 2010, pp. 46-47.

Em *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, de João de Melo, são constantes os momentos em que os seres humanos são comparados ou descritos como animais, enquanto estratégia que visa representar a baixa condição humana desta gente:

Com o decorrer dos dias, animais humanos, mortos de cansaço e inquietação (...). Tinham então a fisionomia das larvas e os corpos abaulados pela humilhação, já que o segredo do êxito perante o Goraz só podia ser garantido por essa forma de pequenez.⁷⁶⁴

Destaque-se inclusivamente o facto de o curador Cadete, ex-castrador de cavalos e parteiro de éguas, tornar-se no médico do Rozário:

E, ao recomendar-lhe três doses diárias de farinha de cevada com erva-moura, como sempre fazia com os animais, concluiu que o seu destino voltara a mudar de rumo, pois que a natureza humana ou prolongava a natureza animal ou rodeava-se das mesmas exigências.⁷⁶⁵

Existem inclusivamente momentos em que os animais se apoderam e reinam sobre o mundo real, como as formigas que surgem em *Cem Anos de Solidão* e que constantemente testemunham a acção de *Levantado do Chão*. Romances como *O Outono do Patriarca*, de Gabriel García Márquez, com eco em *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, de João de Melo, são um bom exemplo disso, como acontece com os ratos que ameaçam a ilha como uma praga. Não é casual o símbolo do rato nesta narrativa pois trata-se de um animal parasitário, que vive em estreita relação com o homem, em função dos seus desperdícios, sendo uma criatura que se propaga rapidamente, capaz de sobreviver nas mais estranhas condições, tendo chegado a proliferar nos barcos que partiram à descoberta do mundo.

Note-se como em *O Meu Mundo Não É Deste Reino* se consideram os animais, como justificação da sua importância e conseqüente recorrência na obra, quando José-Maria descreve como é a vida na cidade:

⁷⁶⁴ João de Melo, *op. cit.*, pp. 80-81.

⁷⁶⁵ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.^a ed., Lisboa, 1998, p. 97.

«Tem muitos barulhos brancos e pessoas correndo sem motivo, casas grandes com máquinas a que chamam fábricas e cemitérios com mais de uma légua de comprido.»

«Existem animais?», quis saber Maria Água.

«Nenhuns animais, minha menina. Só máquinas, navios, carros inúmeros e ruidosos como o inferno e os tais cemitérios compridos. Os animais morrem sempre, quando os levam para a Cidade. Nem mesmo os pássaros se habituam muito a voar num céu assim.»⁷⁶⁶.

Enquanto João de Melo, por um lado, procura retratar o medo permanente dos ilhéus de um Apocalipse num sentimento próximo de fim do mundo, com os tremores de terra que varam as ilhas vulcânicas dos Açores, em *Lillias Fraser* acontece um cataclismo que provoca ou revela o desconcerto do mundo, com o Terramoto de 1755, que pode ser assinalado como um marco ideológico de crise e de perda de fé. Deste modo, Hélia Correia oscila entre o realismo mágico e o hiper-realismo ao recriar literariamente a realidade histórica. Miguel Real chega mesmo a considerar como a prosa de *Lillias Fraser* está marcada por um «realismo abjetal, hipervalorizador das enxúndias sórdidas da terra e do corpo humano», sendo o discurso da narrativa um enlaçar do realismo negro, feito através do pormenor e com uma cuidada «atenção ao real concreto, de conteúdo não raro negro, imundo e asqueroso», ao sobrenatural e ao fantástico⁷⁶⁷.

Na escrita de João de Melo encontram-se parágrafos incrivelmente distendidos, muito próximos da oratória barroca sobejamente comentada de Gabriel García Márquez. O modo como a frase é distendida numa rica profusão de imagens, onde conflui a intertextualidade paródica, aponta para outra especificidade típica do realismo mágico. A carnavalização prende-se, primeiro, com a inversão de regras inerente a este tipo de ficção, e, seguidamente, à linguagem. Em João de Melo, um certo lirismo poético do autor está aliado

⁷⁶⁶ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 244.

⁷⁶⁷ Miguel Real, *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010*, Caminho, 2012, pp. 132 e 134.

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»⁷⁶⁸. Aliada à literatura carnalizante, a excentricidade da escrita na ficção do realismo mágico intenta promover a diferença na literatura produzida por autores das 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 carnalização e que acentuam a diferença do seu discurso, enquanto homem das ilhas, como pode ser constatado em diversas passagens já apresentadas. A ficção do realismo mágico procura assim distinguir-se 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. Os autores procuram justamente acordar o leitor de hoje, que parece ter caído num transe hipnótico e intenta despertar no leitor adulto a mesma capacidade de deslumbramento que uma 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 do quotidiano. Por outro lado, se se considerar a palavra propriamente dita, não se pode esquecer a importância dos lexemas criados por Mia Couto. É ainda importante perceber que a palavra ganha peso na ficção do realismo mágico na medida em que durante os regimes políticos ditatoriais imperava a rasura e a censura, abafando a

⁷⁶⁸ Henriqueta Maria Gonçalves, «A construção do fantástico em *O meu mundo não é deste reino* de João de Melo», Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, p. 13.

liberdade de expressão de povos e países, havendo inclusive palavras que eram proibidas. Por isso se vai mais longe ao efabular e ao imaginar, deixando a realidade descolar para os impossíveis, opondo-se assim ao realismo que pode ser entendido como um código cultural que, ainda que não possa ser entendido como um discurso político autoritarista, não deixa de ser, como Wendy Faris ressalva, um discurso que serviu as agendas políticas das classes dominantes. A autora enuncia assim que o realismo, nascido e oriundo das potências colonizadoras, acaba por estar aliado ao imperialismo e, portanto, ser visto como um discurso hegemónico ⁷⁶⁹. Mas, embora certos autores se centrem em torno desta contestação de um discurso autoral tipicamente pós-colonialista, os próprios escritores desses antigos impérios, escrevendo a partir das periferias e com recurso a diversas estratégias formais procuraram minar esse mesmo discurso autocrático, através da tensão entre o realismo e o maravilhoso, da reescrita da História ou na própria voz autoral/narrativa que parece desaparecer e dar lugar a um coro de personagens. Lídia Jorge, por exemplo, em *O Dia dos Prodígios*, recorre a regionalismos locais que enriquecem o discurso das personagens e remetem para um ambiente particular, enquanto José Saramago para dar voz ao povo utiliza justamente os provérbios populares, embora por vezes também os desmonte e reflecta sobre os mesmos. Wendy Faris define este contraste entre o realismo tradicional e o realismo mágico como um «textual embodiment of the incomplete mimicry that characterizes colonial discourses of all kinds» ⁷⁷⁰, numa dicotomia de cópia imperfeita pela colónia face ao modelo ocidental do colonizador, como uma rasura do discurso do branco realizada pelo mestiço e pelo autóctone. A oralidade e o dialogismo são estratégias de manifestação dessa

⁷⁶⁹ Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the remystification of narrative*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004, pp. 143-144.

⁷⁷⁰ Wendy Faris, «The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism», p. 113, disponível online em <http://www.janushead.org/5-2/faris.pdf>.

Magia Verbal, associadas à carnavalização do texto literário, que possibilitam 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 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. Os autores criam assim 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. 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.»⁷⁷¹. A oralidade está presente ao longo da narrativa 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, onde o narrador parece ausente; na utilização frequente de um vocabulário arcaico ou regional, de forma a acentuar a alteridade 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, tanto no início como próximo do final do romance. Esse registo a duas colunas permite assim o recurso a vozes exteriores que não surgem identificadas mas servem para comentar,

⁷⁷¹ Helena Irena Kaufman, «Lídia Jorge e a recuperação da História», in *Ficção Histórica Portuguesa do Pós-Revolução* (dissertação), Universidade de Wisconsin-Madison, 1991, p. 111.

um pouco ao estilo de coro grego: «Tem razão a Jesuína Palha. Fala esta mulher como ninguém.»⁷⁷².

Estas diferentes marcas de oralidade apontam assim para um local e um período da história em que a palavra falada tem mais força que a palavra escrita. Talvez porque os habitantes de Vilamaninhos, à semelhança de várias comunidades rurais, poderem ser iletrados, à excepção das Carminhas, o que se pode subentender por meio da notícia que uma lê e pelas cartas que a filha escreve. Lembre-se que, nesta localidade, a imprensa escrita não interessa, pois um jornal é utilizado apenas como papel de embrulho ou na casa de banho. Acentua-se assim um retorno às origens pois esta comunidade é dominada pela ancestralidade dos mitos, até porque o episódio ou momento-chave que se torna decisivo na vida daquela comunidade é afinal um mito. *O Dia dos Prodígios* configura-se assim enquanto romance dialógico, como se pode 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.»⁷⁷³. Não será por acaso que este romance foi adaptado ao teatro em 2010⁷⁷⁴.

Aliás, quando surge essa epígrafe no início do romance que começa com «Um personagem levantou-se e disse. Isto é uma história.»⁷⁷⁵, enuncia-se, afinal, algo como *Era uma vez*, como se depois se pode perceber pelo registo adoptado na narração da história, em

⁷⁷² Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 165.

⁷⁷³ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 9.

⁷⁷⁴ Cucha Carvalheiro adaptou para teatro e encenou *O Dia dos Prodígios*, enquanto directora do Teatro da Trindade, em Lisboa, tendo estreado a 23 de Setembro de 2010, com um elenco onde constavam diversos actores como Carlos Paulo, Maria Emília Correia, Cristina Cavalinhos, Diogo Morgado, Filomena Cautela, Lucinda Loureiro, Luís Lucas e Teresa Faria, entre outros. O cenário era de Ana Vaz e os figurinos de Maria Gonzaga.

⁷⁷⁵ Lúcia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 9.

que se vai introduzindo o discurso das personagens ao jeito de um texto dramático mas onde se entretecem as várias vozes num único fio condutor e fluído.

A propósito da literatura do Holocausto, explicou-se anteriormente como o grotesco e o exagero podem surgir numa linguagem abusiva e desmesurada, mas podem ainda contribuir para a figuração de algumas personagens, apresentadas com traços propositadamente exagerados e com laivos de uma natureza animalizante, como os pés de dinossauro do ditador de Gabriel García Márquez. O sobre-real também é configurado pelo uso do insólito que pode levar igualmente ao riso, emoção que está no espectro oposto ao horror, como, por exemplo, o penico voador que cai na cabeça de Saleem em *Os Filhos da Meia-Noite*. Em Lídia Jorge e em Hélia Correia, o grotesco está curiosamente associado às visões das suas duas personagens-mulheres visionárias: Branca, que vê à transparência não só o futuro como pode ainda ver, através da pele do marido, os seus órgãos internos, enquanto em Lillias se relaciona com a visão antecipada da morte das pessoas com que se cruza. São completamente insólitas, chegando 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.⁷⁷⁶

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.⁷⁷⁷

O grotesco e o horror, aspectos próprios da carnavalização literária, já não retratam o fantástico que descia de outras esferas, conforme Tzvetan Todorov expôs, mas sim como elementos da realidade histórica em que o mundo parece ter enlouquecido e estar à beira do

⁷⁷⁶ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 49.

⁷⁷⁷ Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, Publicações Dom Quixote, 10.ª ed., 2010, p. 50.

Apocalipse, outro tema caro a diversas obras do realismo mágico, particularmente em *Cem Anos de Solidão*, havendo inclusive uma analogia entre Macondo e uma possível Babilónia (recorde-se a sempre presente e temida ameaça das ligações consanguíneas que podiam levar os descendentes dos Buendía a ter rabo de iguana), sendo que no fim Macondo é varrida da face da Terra. Gabriel García Márquez justifica esta retórica de desmesura com base, uma vez mais, na própria realidade latino-americana, o que lhe coloca inclusive um problema de insuficiência de palavras, numa atitude claramente modesta visto que tal não se note muito na sua escrita próxima de um certo barroquismo ⁷⁷⁸.

A obra em estudo de João de Melo envereda igualmente por novos caminhos, tanto pelas temáticas 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 inovação torna-se patente logo nas primeiras linhas 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. ⁷⁷⁹

O autor chega a recorrer a arcaísmos da língua, com palavras soltas entretecidas no discurso, como *asinha*, ou então procede a uma abrupta mudança de registo, consoante invoca factos que remetem para o passado da povoação do Rozário:

(...) 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 fosse 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 alguma parte deste escuro mundo. ⁷⁸⁰

⁷⁷⁸ Plínio Apuleyo Mendoza, *O Aroma da Goiaba*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2005, p. 100.

⁷⁷⁹ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 11.

⁷⁸⁰ *Idem, op. cit.*, p. 173.

Para além de uma intenção irónica no discurso, de uma certa inovação textual patente na abertura da narrativa através de maiúsculas, evidencia-se ainda a sensação de uma escrita oralizante, que interpela o leitor.

Em *O Meu Mundo Não É Deste Reino* adopta-se também 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 têm como objectivo a contestação e inversão dos valores impostos por uma religião opressiva que reprime os desejos carnis. O autor incorre numa carnavalização que procura desmontar as realidades de um regime político repressivo e de uma religião controladora, narrando-se uma história que se afigura 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 de 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 fornicção sem tréguas»⁷⁸¹ 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. A

⁷⁸¹ João de Melo, *op. cit.*, p. 49.

comparação entre os animais e os humanos releva, mais uma vez, na morte sem misericórdia que estes sofrem, descrita num registo próximo do grotesco e passível de provocar algum horror:

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.⁷⁸²

A carnavalização que se constitui como um jogo literário na narrativa de João de Melo resulta, além da intertextualidade já verificada, de uma parodização do texto bíblico. Nesta passagem pode constatar-se isso mesmo:

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.⁷⁸³

Uma passagem que apresenta esse mesmo tipo de 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

⁷⁸² João de Melo, *op. cit.*, p. 50.

⁷⁸³ João de Melo, *op. cit.*, p. 15.

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.⁷⁸⁴

A enumeração, o acumular de imagens de forma quase desordenada, o confluir de diversos registos acaba por tentar surpreender o leitor e provocar, inclusive, um efeito irónico e mesmo humorístico. Por outro lado, pode recorrer-se simplesmente, em detrimento da exuberância próxima de um barroquismo linguístico, à hipérbole e ao exagero. Note-se o cavalo de João-Lázaro:

Era um animal nobre e agressivo como uma baioneta e toda a gente o temia, pois as suas mortíferas dentadas provocavam chagas e vergões que nunca saravam e os seus coices demoliam arribanas, espigões, manjedouras, sebes. Diziam até que voava por cima dos obstáculos, como um barco nas ondas do mar branco dos Açores (...).⁷⁸⁵

Ou a desmesura do prazer amoroso através do número excessivo de orgasmos atingidos por personagens, sempre homens, como Guilherme José: «Diz-se também que a primeira noite de Guilherme José com Glória foi coisa de assombro, tão cheia dos gritos dela como da fúria amorosa dos sete orgasmos ininterruptos dele»⁷⁸⁶.

A chuva dos noventa e nove dias é outro desses momentos da narrativa que conota o exagero ou o registo hiperbólico de alguma ficção de realismo mágico: «Estava-se no nonagésimo nono dia da água e a chuva cessara repentinamente. Tinham-se habituado tanto a ela, que já não se recordavam de alguma vez ter dado pela sua existência.»⁷⁸⁷. Esta chuva que surge como ressonância do dilúvio bíblico ou que ecoa *Cem Anos de Solidão*, remete para o princípio dos tempos, como no Génesis, mas aponta simultaneamente a ameaça do

⁷⁸⁴ *Idem, op. cit.*, pp. 180-181.

⁷⁸⁵ João de Melo, *op. cit.*, pp. 194-195.

⁷⁸⁶ João de Melo, *op. cit.*, p. 129.

⁷⁸⁷ João de Melo, *op. cit.*, p. 161.

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.⁷⁸⁸

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»⁷⁸⁹. 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 se pensar que essa ameaça latente palpita no próprio coração da terra das ilhas dos Açores, sempre em antecipação do rugir e do 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

⁷⁸⁸ João de Melo, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁷⁸⁹ Henriqueta Maria Gonçalves, «A construção do fantástico em *O meu mundo não é deste reino* de João de Melo», Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, p. 8.

estremecer numa pequenina convulsão vulcânica, até se fracturar toda por dentro e à superfície.⁷⁹⁰

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.»⁷⁹¹.

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 incutido 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 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 terremotos 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.⁷⁹²

As pragas enumeradas na passagem 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

⁷⁹⁰ Henriqueta Maria Gonçalves, «A construção do fantástico em *O meu mundo não é deste reino* de João de Melo», pp. 18-19.

⁷⁹¹ João de Melo *apud* Pedro Dias de Almeida, «Realismo Mágico Português» in Revista *Visão*, 24 de Julho de 2003, p. 120.

⁷⁹² *Idem*, *op. cit.*, p. 31.

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.⁷⁹³

O rato pode até revelar-se uma praga pois é uma espécie invasora de culturas, sendo uma presença constante na Ilha, configurador do discurso escatológico que será outra constante do livro:

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.⁷⁹⁴

O grotesco aparece especialmente associado à personagem de João-Maria que ao abandonar-se para morrer ganha a forma de um grande rato. A própria morte que ele aguarda parece vir sob a aparência de uma grande ratazana que o devorará:

Cheirava tudo a coisas paradas, próximas do apodrecimento, e o espaço entre as coisas povoavam-no redes de paranhos, onde passeavam gordas aranhas cor de estanho. (...)

«Necessito muito urgentemente de morrer» - pensava - «para que sejam estes ratos e os besugos a devorarem-me.» A ratazana-mãe começaria talvez por rilhar as roupas, abriria uma fenda de passagem para o corpo e mergulharia nas suas coxas à procura do alimento esponjoso dos seus testículos; as aranhas haviam de passear-lhe nos cílios e chupar-lhe-iam os olhos, como o fazem os peixes-agulhas aos cadáveres perdidos entre a flora oceânica.⁷⁹⁵

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

⁷⁹³ *Idem, op. cit.*, pp. 148-149.

⁷⁹⁴ Adelaide Monteiro Batista, *João de Melo e a Literatura Açoriana*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993, p. 62.

⁷⁹⁵ João de Melo, *op. cit.*, pp. 114-115.

dilúvio, e a alguém ocorreu a ideia de reconstruírem a secular Arca de Noé»⁷⁹⁶. Este fenómeno teve 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.

Mas, por outro lado, a linguagem também pode ser utilizada de forma a alcançar o horror, esse horror que a população do Rozário, sempre temente da ira divina, acaba por conhecer quando 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 vómito branco de saliva e miolos.⁷⁹⁷

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.⁷⁹⁸

A canalização entrelaçada com o insólito surge neste episódio da queda do avião mediante as palavras que se podem ler ou perceber nos esgares das vítimas, como se ressoasse um eco dos mortos, recorrendo-se à língua inglesa:

Numa boca de criança estava ainda metade da palavra *mammy*, e na de uma jovem mulher sem braços, cujas pernas abriam para o Sol a sua volumosa flor deserta, existiam as duas sílabas da palavra *love*, e havia um homem, um homem com um sanguíneo rosto de padre, cuja boca sorria ao exclamar sem tragédia *oh, my God, my sweet God (...)*.⁷⁹⁹

⁷⁹⁶ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 17.

⁷⁹⁷ *Idem*, *op. cit.*, pp. 197-198.

⁷⁹⁸ João de Melo, *op. cit.*, p. 197.

⁷⁹⁹ João de Melo, *op. cit.*, p. 197.

O horror e o grotesco, todavia, mudam depois de feição quando se relata um outro tipo de atrocidades, desta vez cometidas pelos humanos, quando começam a pilhar freneticamente os mortos:

O curador Cadete actuava vagarosamente, e o seu aspecto de gordo tornara-lhe pesadíssimos os gestos, ao debater-se com os anéis de rubis e safiras que os dedos de um cadáver, teimosamente rígidos, subtraíam à sua cobiça. A solução não foi outra: abriu o navalhão de capador e decepou uma falange e depois outra e outra - e ele perdeu, quem sabe se para sempre, a vontade de morrer.⁸⁰⁰

O horror associado ao macabro estará igualmente presente, como se pode comprovar pela seguinte passagem que parece evocar a literatura de terror, destinada a arrepiar o leitor, embora se torne perigosamente 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 (...).⁸⁰¹

O exagero associado ao grotesco surge, por exemplo, na passagem citada abaixo:

Foram dar com eles em estado de putrefacção, muito tempo depois de terem morrido à míngua de socorro e quando já toda a Salga cheirava a cães mortos na estrada e se adivinhava no ar uma espécie de peste animal misturada com a sensação das retretes públicas: quem lá fosse urinar ou fazer caca levava consigo aquele odor fétido para toda a parte e para o resto dos dias e podia logo ser identificado como um habitante daquela terra, antes mesmo de dizer ao que ia ou de onde era vindo.⁸⁰²

⁸⁰⁰ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 199.

⁸⁰¹ *Idem, op. cit.*, p. 200.

⁸⁰² João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, pp. 227-228.

O exagero entretecido com o discurso escatológico configura-se ainda, entre outras alusões a vômitos, nesse regurgitar que assinala o momento em que João-Maria é confrontado com a morte da mulher:

O vômito foi uma espécie de sangria em jacto, mas era verde e arrastava consigo cordas de saliva, figuras de animais mortos, ratos do Apocalipse e teias de aranha, numa procissão de vultos que descia nos cordões azuis da saliva e dos escarros.⁸⁰³

A retórica da carnavalização em *Lillias Fraser* objectiva-se na forma como esta personagem vai vestindo diversas máscaras ao longo do romance como estratégia de sobrevivência. A personagem vai adoptando diversos nomes, como Georgina, Lillian MacLean e, por fim, é registada como Lília Peres:

Tinha idade bastante para mentir a respeito de certos episódios. Dizia-se nascida em Edimburgo e entregue às Davidson depois que os pais morreram de doenças de inverno. Essa era a história que podia contar. Palavras como Fraser, Culloden, ou Anne MacIntosh jaziam num terreno inominável, tão privado quanto uma cicatriz no baixo-ventre.⁸⁰⁴

Tinham-lhe dado o apelido de MacLean, de modo a apagarem-se os vestígios daquela mãe londrina que decerto a baptizara no seu próprio nome. Sem o saber, eles devolveram Lillias à sua identidade de escocesa.⁸⁰⁵

Não é inocente que esta carnavalização patente nos processos de mudança em crescendo da personagem implique inclusive um travestismo, quando Lillias se faz passar por um homem, acompanhando Cilícia, a mulher maternal que a acolhe e protege, como se ela fosse um talismã: «Para que Lillias a acompanhasse, Cilícia fez-lhe um fato de rapaz e cortou-lhe o cabelo pelos ombros. “Passas por filho meu. Não abras boca.”»⁸⁰⁶. Outra situação de carnavalização, mediante a inversão de comportamentos é, por exemplo,

⁸⁰³ João de Melo, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, Publicações Dom Quixote, 6.ª ed., Lisboa, 1998, p. 138.

⁸⁰⁴ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 88.

⁸⁰⁵ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 64

⁸⁰⁶ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 231

quando Lillias assume o comando e conduz Cilícia ao longo do caos pós-cataclismo na direcção do Convento em busca de refúgio. Existe uma disparidade na caracterização física que pode insinuar um lado cómico na situação: «Lillias atravessou o largo, e arrastou a senhora Cilícia pela mão. (...) o vulto magro e claro, e o gordo e escuro, cobrindo a passos largos o cascalho»⁸⁰⁷. Revertem-se ainda, de modo muito claro, os papéis que usualmente desempenham na intriga, em que a primeira costuma representar o papel de mãe, sendo dominadora, e Lillias a criança, ingénua e submissa: «A senhora Cilícia ia hesitante, puxava o grande corpo para trás. Mas fazia-o por birra de criança, porque o papel de mãe se desviara inadvertidamente para Lillias, e a mulher descobria aquele prazer de pedinchar, de se tornar difícil.»⁸⁰⁸.

O temor e o medo são sentimentos centrais a este romance, como se sente também em *O Meu Mundo Não É Deste Reino*. Esses sentimentos não são gratuitos se se tiver em conta que o episódio central do romance é o do terramoto de 1755, evento terrível que marcou em Portugal uma cisão, pois trouxe consigo o período Pombalino que fará a ponte de passagem para o Neoclassicismo. Pedro Mexia refere que Hélia Correia realiza uma «pertinente análise do terramoto de 1755 como uma revolução que não chegou a acontecer», catástrofe natural que poderia marcar o fim dos tempos e um novo mundo, alimentando um «movimento generalizado de revolta»⁸⁰⁹, mas que, em vez disso, traz a reconstrução da cidade lisboeta e consolida-se, com a figura de Sebastião José, o Absolutismo. O Ministro torna-se, de facto, uma figura todo-poderosa no romance, após este episódio. Esse *Dies Irae* teve, aliás, um profundo impacto além-fronteiras, nomeadamente entre os iluministas, como é o caso de Voltaire:

⁸⁰⁷ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, p. 110.

⁸⁰⁸ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.ª ed., Lisboa, 2002, pp. 110-111.

⁸⁰⁹ Pedro Mexia, «Cuidar dos vivos» in *Diário de Notícias*, suplemento DNA, 2 de Fevereiro de 2002, p. 28

(...) o terramoto (...) foi motivo de muito discutir e aproveitar na guerra das ideias com que a Europa se exercitava para as revoluções.

Também Voltaire se pronunciou sobre aquilo que tinha realmente destruído Lisboa: se o desgosto de Deus, se contingência das forças naturais.⁸¹⁰

O grotesco no romance histórico *Lillias Fraser* surge em consequência dos momentos após o terramoto, devido ao caos e ao horror, palavra que surge recorrentemente. O cataclismo é encarado como desígnio divino mas também anuncia um despedimento de Deus, ou a morte da fé do Homem em Deus, o que traz um certo sentido de desconcerto ou desordem do mundo, aspecto em si próprio do carnavalesco e da sua inversão de valores. Atente-se nas palavras que Cilícia dirige a Lillias momentos depois do terramoto, quando o mundo em redor parece mergulhado no caos e estas duas mulheres procuram salvar-se e sobreviver: «Vale tudo, filha. Deus já cá não está.»⁸¹¹. Ou ainda no episódio com laivos grotescos em que homens em roda de uma fogueira se alimentam de um cavalo, pois dado aquele desconcerto do mundo em que o caos do sismo virou o mundo às avessas tudo se torna possível e necessário:

Compreendeu que esquartejavam um cavalo e se aprestavam para o devorar. Atiravam pedaços para as brasas mas não os conseguiam cozinhar. Uma mistura de carvão e sangue escorria-lhes das bocas. As febras e os nervos encruados do que fora um ginete espanhol dificilmente se deixavam moer entre os seus dentes. Ela esgarçava-os como um animal.⁸¹²

O aparecimento das ratazanas surge como metáfora e tema escatológico de um tempo próximo do fim, como nos mitos bíblicos. Relembrem-se as palavras fatídicas de Cilícia quando repete: «Lisboa não existe»⁸¹³. As ratazanas contribuem assim para a criação de momentos próximos do horror e do grotesco próprios de uma literatura fantástica:

⁸¹⁰ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 177.

⁸¹¹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 122.

⁸¹² Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 103.

⁸¹³ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 131.

As ratazanas começavam a subir. Vinham das caves, dos seus largos túneis, onde o abalo provocara fendas pelas quais ressumava um óleo, um fumo que elas não conseguiram suportar. Ao mesmo tempo, aquela informação que perpassa entre os grupos de animais e os leva a movimentos colectivos, como se uma palavra se espalhasse, já lhes fazia conhecer a extraordinária deserção dos humanos, o acesso desimpedido às arcas da comida. Gritavam umas contras outras, assanhando-se, fervendo numa negra cavalgada que rechinava, como a cinza de um vulcão.⁸¹⁴

Nesta narrativa estabelecem-se ainda diversas comparações entre os homens e os animais. Como a descrição da rota que o «nosso grupo» vai descrevendo em que: «Quase nada diziam uns aos outros. Mas mudavam os três de direcção, ao mesmo tempo, sentindo o grupo, como os animais.»⁸¹⁵. As próprias ratazanas surgem comparadas aos humanos da mesma forma que estes serão equiparados a animais:

(...) os bichos levantaram-se, apoiados nas patas posteriores, e à sua maneira, farejando, interrogavam também eles os céus. Fosse o que fosse que levaram por respostas, inverteram a sua direcção. Desceram pelas escadas, pelos buracos, mas não voltavam para o seu lugar, as grandes galerias do subsolo (...). Alguma coisa humana lhes ficara da ascensão às salas do palácio, pois que saíram todas para o largo pelos portões que se haviam entreaberto.

(...) Afinal também elas se enganavam naquele pressentimento de um desastre maior que não chegou a ocorrer.

Os camponeses viam-nas passar como um rio que gritasse, confirmando que a bondade das coisas naturais estava chegando realmente ao fim. Consta que, aprofundando a analogia, se lançaram no mar.⁸¹⁶

É profundamente revelador como nesse monumento gigantesco que é um Convento se dá uma profunda inversão de valores em que os humanos se comportam de forma animalesca, guiados por instintos básicos de sobrevivência mas também por outros tipicamente humanos de cobiça:

Toda a população parasitária gerada por aquele ajuntamento olhou também, e sem disfarce, para cima. Não sei se com excepção dos frades, a imagem que tornava as paredes transparentes e lhes entrava dentro das cabeças era a das

⁸¹⁴ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 111.

⁸¹⁵ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 135.

⁸¹⁶ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, pp. 126-127.

pratas nos aparadores. (...) A desumanidade do Convento levava a que ninguém funcionasse conforme a sua especialização. Os criados sujavam, os ladrões não conseguiam concentrar-se para roubar, os guardas não sabiam caminhar sem que os calções, cheios de furtos, tilintassem. Os frades, seduzidos pelo ar livre e pelo cheiro a sexo das mulheres, adiavam o regresso. (...)

«Antes as ratazanas», confessou a senhora Cilícia. Os outros riram pela última vez, compreendendo. Por uma distorção do sentimento, pensavam nelas como em guardiãs que os protegiam contra o avanço dos humanos.⁸¹⁷

Por outro lado, esse processo aparente de regressão que leva à animalização dos humanos remete para a exaltação dos seus instintos mais básicos que surgem como garante de sobrevivência: «As mulheres tinham retrocedido nessas poucas horas até ao estádio em que uma fêmea conhecia as próprias crias pelo cheiro e o timbre dos vagidos.»⁸¹⁸

As cenas de terror surgem ainda como representativas de algumas práticas da época:

Estavam em fila, à beira do caminho, saudando os viajantes com as línguas muito estendidas, numa grosseria. Mostravam vários graus de podridão. Os melhor conservados com certeza morreram na maior das aflições, sorvendo com o seu último alento, aquele cheiro dos cadáveres, vendo neles a sua própria carne a rebentar. Se o medo dos tormentos educasse, ninguém se atreveria ao menor roubo.

Porém, a gente olhava para o lado e tapava as narinas com as mãos. Apesar disso, vomitavam e cuspiam, e aquele chão luzia sob o sol. Vermes rosados escorregavam pelas chagas muito abertas pelas aves carniceiras nos mortos que pendiam há mais tempo. (...) Nem na morte os ladrões e assassinos deixavam de feder, de gotejar, com as partes pudendas animadas por uma singular tumefacção.⁸¹⁹

O grotesco, tal como com a personagem de Branca em *O Dia dos Prodígios*, surge associado às visões de Lillias Fraser como no episódio em que está a ouvir um alfaiate enquanto o visiona no momento da sua morte:

Falava, e a massa interna do seu crânio deitava para fora, como um bolo com dose exagerada de fermento. Rodas ferradas, suportando todo o peso da carruagem em desequilíbrio, passavam-lhe na cara, abrindo um sulco. (...) O

⁸¹⁷ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 128.

⁸¹⁸ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 102.

⁸¹⁹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 136.

homem ria e Lillias via os seus miolos, via como a paisagem estava ainda surpreendida e se mantinha silenciosa.⁸²⁰

O riso, emoção que está no espectro oposto ao horror, como referido anteriormente, surge ainda associado ao ambiente de terror pós-terramoto onde o alívio de se estar vivo é tão forte como essa confusão que se vive: «Talvez que, sob aquilo que pisavam, ainda existissem corpos calcinados. Mas quem pensara nisso enlouquecera e o comum das gentes lisboetas ria a bom rir, ciente de estar vivo.»⁸²¹. No ambiente de época, nomeadamente devido à vivência da religião de então, a teatralidade joga um papel importante:

Naquele período de felicidade, mesmo a exterioridade dos católicos pareceu muito agradável a Lillias. Ela ignorava que a volúpia maior daquele teatro consistia em pôr gente nas fogueiras. As cores, os cânticos, as imagens com peruca, vestidas de veludo e diamantes, aquela intimidade quase física com os pequenos santos que podiam andar de porta em porta, qual parentes, tudo a excitava por contraste com a severa fé presbiteriana.⁸²²

Mas nesses espectáculos teatrais o excesso está ainda conotado com um prazer próximo do carnal: «Todo o crente evocava os desfiles que conduziam para os autos-de-fé. Era uma imagem que lhes dava um prazer envergonhado, mas bem mais forte que a do paraíso.»⁸²³.

A voz autoral debruça-se ainda sobre o pensamento de Jayme, deixando entrever de modo sarcástico como ele considera que «ficara, na sua formação de português, aquela espécie de infantilidade que era a essência do catolicismo.»⁸²⁴. Essa mascarada de furor religioso acaba, afinal, por ser uma forma de catarse para a população:

Malagrida causava nas mulheres aquela espécie de arrebatamento que elas buscavam na religião para substituir o erotismo. (...) As populares rasgavam os aventais, seguindo-o pelo chão, sobre os joelhos. Os homens engrossavam o cortejo, descalços e com cordas à cintura, antecipando os dias do martírio.⁸²⁵

⁸²⁰ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 57

⁸²¹ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 154.

⁸²² Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 90.

⁸²³ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 154.

⁸²⁴ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 180.

⁸²⁵ Hélia Correia, *Lillias Fraser*, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002, p. 161.

«Não quero que me confundam com uma pessoa meio ingênua, que anda pelo mundo sem qualquer espécie de troca. Passo a vida a aprender e a tentar aprender o que não consigo; essa parte das ciências, da teoria da relatividade, da quântica. Ser aluna é o meu estado favorito. Agora mudar conforme a camada de conhecimento que se adquire é que é um processo que não faço. Até porque quanto mais nos aproximamos de um conhecimento fundo mais nos aproximamos do chamado conhecimento mágico da infância. Isso é fascinante. Os adultos são muito aborrecidos.»

Hélia Correia

VI. Considerações Finais

O principal aspecto a ter em conta, em jeito de conclusão, é a forma como a magia que transparece e entretece estas narrativas se desvanece nos romances subsequentes. Deste modo, se em alguns autores internacionais os seus romances mais conotados com a ficção do realismo mágico se tornaram também as suas obras-primas e os mais conhecidos (*Os Filhos da Meia-Noite*, *Cem Anos de Solidão*, *A Casa dos Espíritos*), o realismo mágico surge como estratégia narrativa adoptada por outros autores nas suas primeiras obras, como se lhes desse um impulso de criatividade efabulatória, que depois vai sendo abandonado progressivamente conforme a sua identidade de escrita e de autor se consolida, de forma mais autónoma e individualista. Os autores latino-americanos que mais conotados estão com o realismo mágico procederam exactamente da mesma forma. Isabel Allende pode ser destacada pelas obras *A Casa dos Espíritos* e *Eva Luna*, onde retoma o mito de Xerezade, outra figura central ao realismo mágico. Ao longo de *A Casa dos Espíritos*, sente-se que a dimensão política abafa o mágico que se pressentia, nomeadamente em torno da personagem Clara, pois a magia desvanece-se com a sua morte e vai dando lugar à realidade crua do regime de terror que se instala. Curiosamente na obra de outros autores é no seio desses regimes que o fantástico e o maravilhoso proliferam. O seu segundo romance, *De Amor e de Sombra*, continua no mesmo tom, quase de crónica jornalística (sendo que a autora trabalhou justamente como jornalista, à semelhança de Gabriel García

Márquez), afirmando-se como obra estritamente política que relata acontecimentos verídicos ocorridos durante a ditadura chilena. Gabriel García Márquez também se afastou definitivamente do seu ciclo de Macondo e, por conseguinte, do mágico que aí habitava.

Em João de Melo e Lúcia Jorge, o realismo mágico que configura as suas obras perpassa, muito subtilmente, nos romances imediatamente seguintes, *Gente Feliz com Lágrimas* (1988) e *O Cais das Merendas* (1982) mas já renunciando o abandono definitivo que se realiza na ficção posterior, conforme se afastam desse mundo e desse tempo perdido. Em Hélia Correia, o processo é inverso, pois a autora transcende um realismo fantástico que perpassa nas suas primeiras novelas, como *Montedemo*, a que regressa ainda em *Bastardia*, para retornar a um realismo mágico aliado ao romance histórico em *Lillias Fraser*. Enquanto Lúcia Jorge e João de Melo advogam o realismo mágico como forma de retratar uma paixão comum 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, transfigurados como locais mágicos e únicos, apartados da realidade comum do país, Hélia Correia é detentora de toda uma mitologia própria, onde relevam a cultura celta e o romantismo, e que no seu primeiro romance histórico, *Lillias Fraser*, olha para o passado, através da janela do presente, como forma de resgatar um tempo mágico porque definitivamente perdido, indo ainda mais longe em *Adoecer*, biografia ficcionada que lhe valeu diversos prémios e um renovado reconhecimento da crítica.

Wendy Faris cita Michael Valdez Moses, quando este considera como «both the historical romance and the magical realist novel are compensatory sentimental fictions that allow, indeed encourage, their readers to indulge in a nostalgic longing for and a imaginary

return to a world that is past, or passing away.»⁸²⁶. Estas palavras são emblemáticas e permitem perceber como estas três narrativas se interligam num âmbito comum e com um sentido único, o de transportar o leitor a mundos que estão à margem mas não são completamente fantasiados. Neste trabalho procurou-se comprovar como o realismo mágico, 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. Os autores em análise neste trabalho reconhecem que leram ou foram influenciados por alguns dos principais autores da América Latina. Mas o realismo mágico nasce principalmente de um imaginário pessoal criado na mente imaginativa de cada autor. Uma das principais vantagens desta ficção é a marcada diferença de autor para autor, ainda que se tenha igualmente podido encontrar afinidades, visto que não se configura como uma série de temáticas e estratégias formais aplicadas uniformemente, decalcadas de escritor para escritor, ou de uma nação literária para outra, mas como uma panóplia de especificidades. A ocorrência do maravilhoso, normalmente considerada como a principal singularidade do realismo mágico, acaba por se conjugar com uma série de outros aspectos que distinguem estas narrativas, em especial, a intertextualidade paródica criada em relação a diversos textos, nomeadamente o texto bíblico, bem como étnico-folclórico, popular e mítico. A intervenção de um sobrenatural cuja natureza está, muitas vezes, próxima de um maravilhoso cristão, é um aspecto que compromete seriamente esta ficção como literatura fantástica e revela-se como um trunfo

⁸²⁶ Michael Valdez Moses *apud* Wendy Faris, «The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism», pp. 104-105, disponível online em <http://www.janushead.org/5-2/faris.pdf>

do realismo mágico na escrita de Lília Jorge, de João de Melo, e de Hélia Correia, que recorrem a um maravilhoso que não é demoníaco ou terrífico.

1. Lília Jorge

A obra *O Cais das Merendas* retoma a questão da Revolução, alegorizada em Rosária, cujo suicídio se procura manter em silêncio e cuja consequência foi afugentar os turistas. Se em *O Dia dos Prodígios* a imagem da cobra voadora representa uma ascense, um suplantar de algum limite material e aponta um progresso, nesta obra seguinte a queda, que remete para um movimento claramente descendente, de algo que falha e pesa, pode apontar para a queda e falência do próprio regime ou para a ineficácia da própria revolução, cujo desencanto se sentia já no primeiro romance da autora. 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»⁸²⁷. Este esquecimento remete para uma perda de identidade cultural. Se no primeiro romance esse meio rural era um ovo fechado, um casulo de tradição em que o tempo parecia retroceder, neste romance a abertura ao mundo acarreta riscos sérios, como o de um apagamento da identidade nacional.

Ao escrever sobre a guerra colonial, no romance *A Costa dos Murmúrios*, 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 desmente 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. Este registo

⁸²⁷ Lília Jorge, *O Cais das Merendas*, Publicações Dom Quixote, 6.^a ed., Lisboa, 2002, p. 127.

oficial da história é assim contestado por uma versão pessoal, intimista e subjectiva dos acontecimentos, como se essa mundivisão da realidade histórica devesse ser a verdadeira verdade a instituir como discurso oficial. A metaficção, em que se pode inscrever o aproveitamento do tema da arte em si, nas suas várias formas e possibilidades, é uma estratégia textual cara a Lídia Jorge, como sucede no seu terceiro romance, com o relato oficial que vai sendo desmentido e recontado, mas é trabalhada em maior profundidade no romance *O Jardim sem Limites* (1995), onde a voz narrativa pertence a uma jovem anónima que martela incessantemente as teclas da sua máquina de escrever num quarto de uma pensão cheia de (aspirantes a) artistas: Leonardo, homem estátua numa das principais praças lisboetas durante períodos cada vez mais longos, numa tentativa de bater o recorde de imobilidade, acabando por morrer na sua derradeira performance, ou Susana Marina, a gorda que tenta ter um corpo de estrela como o de Maria de Medeiros. Do mesmo modo que o mesmo tema vai sendo recuperado ao som desse martelar monótono das teclas, que lembra o minimalismo da composição a que se alude constantemente, e que serve de banda sonora à personagem-narradora, de Philip Glass, *Einstein on the beach*.

A autora revela uma escrita camaleónica, tendo versado em diversos géneros, sendo *A noite das mulheres cantoras*, o seu último romance, publicado após um interregno de quatro anos, nos quais foi galardoada com o Prémio da Latinidade, o Prémio de Escritora Galega Universal, atribuído o Doutoramento Honoris Causa, pela Universidade do Algarve e prepara-se para lançar outro romance no final de 2013. O pano da capa deste romance desvela a própria natureza da sua escrita, cuja literatura precisa de entrar em palco, como um diálogo ou um monólogo autoral em que confluem várias *persona*, de forma a ir tecendo a intriga de forma pausada com um pulsar vagaroso e ritmado, por oposição à arte que se consome fugazmente e não deixa sequelas. O romance *A noite das mulheres*

cantoras inicia com um prólogo, intitulado *Noite Perfeita*, composto por dezassete páginas, que no final serão designadas como «O conto de Solange», relembrando novamente esse seu terceiro romance, e trata do poder do espectáculo e do mediatismo televisivo, designado como «império minuto». Solange de Matos, tal como Eva Lopo, Milene, e outras mulheres que assombraram a escrita da autora, são personagens cândidas e ingénuas, com um olhar intocado sobre o mundo, lançadas na rede do mal e das complexas relações humanas, mas conseguindo salvaguardar a sua integridade moral. A propósito dessa condição da mulher que muitas vezes surge como personificação de um olhar inocente sobre o mundo destaca-se a personagem principal de *O Vento Assobiando nas Gruas*, de seu nome Milene, que sofre de uma condição ou doença que dá pelo nome de oligofrenia, sendo portanto uma mulher pouco inteligente e lentas nas palavras, com a maturidade de uma criança. Ressalve-se ainda as palavras de Solange, protagonista do último romance da autora, quando disserta num estilo aforístico agustiniano: «A credulidade é um estado de alma que não se adquire e raramente se perde. Quando se é viciado nessa espécie de não prudência, ela se desfaz e logo se recompõe, persistindo sob a forma de uma natureza intrínseca.»⁸²⁸. Curiosamente os nomes das personagens femininas de Lúcia Jorge têm sido apontados como tendo uma sonoridade estranha, provocando estranheza ou desconforto no leitor conforme esse nome próprio rola na língua.

A escrita de Lúcia Jorge continua a reflectir os problemas da nossa contemporaneidade e reflecte acerca de diversos aspectos sociais, sem perder o burilar lento e ritmado da linguagem poética, dando-nos um testemunho da condição humana, mas, mais especificamente, da mulher do seu tempo. Na senda dos seus primeiros romances, e parecendo seguir o legado da corrente de consciência de autores como Virginia Woolf, a

⁸²⁸ Lúcia Jorge, *A noite das mulheres cantoras*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, pp. 302-303.

narrativa flui em torno de um momento-chave, num instante de promessa ou de revelação em que toda a vida de uma personagem se resume: «Eu tinha a ideia de que aquela noite não era uma noite, era aquele momento circular e totalitário de que falam as pessoas que uma vez estiveram à beira da morte e contam que, num ápice, reúnem numa só paisagem todos os pontos altos da sua vida, tudo o que viram e experimentaram»⁸²⁹. O *império minuto* de Solange e de todas as suas colegas é não propriamente a noite perfeita em que reaparecem num espectáculo televisivo, ao fim de 20 anos, para comemorar o seu único disco, mas também a falsa epifania de um grupo de pessoas, «os filhos da década», que atingiu o êxito, ainda que efémero, à custa de um incidente, metáfora dos que se consomem na busca do sucesso, ardendo como borboletas nas luzes e nos brilhos da ribalta a que toda uma geração parece aspirar, desde a década de 80, mas mais ainda nos tempos de hoje: «O pequeníssimo mundo minuto em que a Terra se transformou»⁸³⁰.

Actualmente, o egotismo tornou-se uma constante dos tempos modernos e, mais do que um sintoma, é considerado e defendido enquanto apanágio da sociedade, numa geração em que toda a gente cria os seus *books* fotográficos e criam páginas sociais ou blogs onde comentam as mais perfeitas trivialidades, analisando-as como alguma passagem literária de grande projecção. Lídia Jorge continua assim preocupada em afirmar uma cisão em relação ao continente do fantástico, patente na sua primeira escrita, dedicando-se a escrever a partir do que sobeja do real. Traça assim o rastro da sociedade de hoje que vive para o imediatismo e efemeridade de um momento de fama, o que parece ter início no boom

⁸²⁹ Lídia Jorge, *A noite das mulheres cantoras*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, p. 302.

⁸³⁰ Lídia Jorge, *A noite das mulheres cantoras*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, p. 299.

cultural e social da época retratada na intriga, aliado ao despertar de uma certa libertinagem pequeno-burguesa ⁸³¹.

2. João de Melo

No quarto romance de João de Melo, *Gente Feliz com Lágrimas*, que a par de *O Meu Mundo não é deste Reino* pode ser entendido como um díptico sobre os Açores, visto que os outros dois livros (*Memória de ver matar e morrer* e *Autópsia de um Mar em Ruínas*) se referem a memórias da guerra colonial, encontram-se referências explícitas a esse modo de vida das ilhas em passagens como: «o pasmo dum arquipélago que encalhara na mística religiosa do século XVI.»⁸³². Ou note-se ainda a alusão que é feita intratextualmente ao seu anterior romance: «em que todos viram (...) a caricatura de um país mitológico e intemporal...»⁸³³, pois o narrador assume-se, ainda que num logro intencional e ilusório, como sendo uno com a voz autoral. Contudo, se *Gente Feliz com Lágrimas* pode parecer, num primeiro impacto, uma continuação de *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, em que se retoma esse povo do Rozário quando, num tempo mais actual, se atreve finalmente a partir além desse mar branco que envolve as ilhas, a ambiência mágica que antes perpassava na Ilha vai desaparecer, associada à própria partida do personagem para Lisboa. Além disso, a opressão aqui retratada prende-se com um menino que vive num medo constante de um pai violento e que materializa na paisagem da sua infância esses fantasmas, puramente internos, que o assombram:

Tudo irreal e oculto, como o próprio sol o era na sua esfera parda e oblíqua. Envolvendo as mães dos pêssegos e dos outros frutos, as matas de criptoméria eram presenças fulvas, cor de estanho, postas ali de propósito pelos antepassados só para captarem o tempo parado dos mortos. O ninho esdrúxulo do Grande

⁸³¹ Eduardo Pitta, «A Banda», recensão sobre *A noite das mulheres cantoras*, in *Ípsilon*, 1-04-2011, p. 30.

⁸³² João de Melo, *Gente Feliz com Lágrimas*, 3.^a ed., Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1989, p. 42.

⁸³³ João de Melo, *Gente Feliz com Lágrimas*, 3.^a ed., Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1989, p. 427.

Medo abria-se para receber o frio de meu corpo. Passavam então, como num desfile, por cima das copas das árvores, os mortos da família (...).⁸³⁴

Este romance retrata o sentimento de exílio da diáspora do povo açoriano, mas também de todos os milhares de portugueses que se espalharam 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 na Ilha, novamente maiusculada, permanece arreigada na memória dos açorianos que emigram para o Canadá, para a América e outros destinos além-mar, como transparece 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.⁸³⁵

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»⁸³⁶, sendo esse o reino encantado que tanta matéria-prima fornece a estes autores que versam o realismo mágico. Este romance, que é também o mais extenso do autor, foi depois adaptado pela RTP ao formato do pequeno ecrã, numa série televisiva. João de Melo remete novamente para o Rozário na sua novela, publicada em 2009, intitulada *A Divina Miséria*. Esse pequeno livro é, aliás, segundo nota do autor, uma versão largamente reescrita, que sofreu revisões sucessivas, desde um primeiro conto lançado num periódico, passando por um conto homónimo, «A Divina Miséria», integrado

⁸³⁴ João de Melo, *Gente Feliz com Lágrimas*, 3.^a ed., Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1989, p. 146.

⁸³⁵ João de Melo, *Gente Feliz com Lágrimas*, 3.^a ed., Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1989, p. 353.

⁸³⁶ Maria Nazaré Gomes dos Santos, «Melo, João de», in *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Álvaro Manuel Machado (org. e dir.), Editorial Presença, Lisboa, 1996, p. 308.

em *Entre Pássaro e Anjo* (1987), passando por «O Homem da Idade dos Corais», incluso nos contos de *Bem-Aventuranças* (1992). Esta novela surge como um projecto de um outro romance, em que se fecharia um tríptico sobre o Rozário. Este facto poderia remeter um leitor precipitado para uma espécie de decalque do ciclo de Macondo de Gabriel García Márquez, todavia são cada vez mais usuais as trilogias, no mundo editorial. Mas também à parte desse mercado continuam a insurgir-se e a resistir autores de qualidade, que se destacam pela sua prodigiosa imaginação, pela criatividade que se cristaliza numa produção escrita de sintaxe e vocabulário, mais uma vez, quase barroco, luminoso na sua explosão e acumulação de som e imagens esplendorosas. Destaque-se a passagem que explica o título: «E nada pode haver de mais triste para quem morre do que ser enterrado à chuva, sentir o corpo misturar-se com a outra lama de que fomos feitos, a qual há-de ser sempre o lixo de Deus, a divina miséria da nossa criação»⁸³⁷. O autor continua assim a fazer uma ponte entre quotidiano de dimensão mítica de um espaço insular que provoca uma ideia de universalidade, pois poderia estar a falar de outro sítio qualquer, permitindo a qualquer leitor além-fronteiras se identificar com o que lê. O Rozário continua a ser essa pequena comunidade açoriana, oprimida pelo cerco atlântico, esse mar outrora branco como uma bruma de um tempo fora do mundo, onde se narram os acontecimentos semi-prodigiosos que se seguiram à morte do padre Governo, que surgia como alma da ilha pois era também a figura central do livro *O Meu Mundo Não É Deste Reino*. O obscurantismo que aí dominava graças ao seu governo, pois grassava o medo, a angústia, a injustiça, em suma, uma «tirania eclesiástica»⁸³⁸ ou, por outras palavras, «as leis da ditadura eclesiástica»⁸³⁹. Mas fora as temáticas que se mantêm constantes, interessa destacar a questão do título, pois

⁸³⁷ João de Melo, *A Divina Miséria*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2009, p. 78.

⁸³⁸ João de Melo, *A Divina Miséria*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2009, p. 84.

⁸³⁹ João de Melo, *A Divina Miséria*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2009, p. 91.

joga-se mais uma vez com um espírito lúdico de intertextualidade, em que se remete, numa cumplicidade irónica com um leitor atento, para o título de Dante Alighieri, *A Divina Comédia*. O próprio livro remete mais uma vez para a dimensão alegórica, pois intratextualmente remete-se para o Rozário como uma caverna. Esta novela ao regressar ao universo romanesco de João de Melo ajuda a explicitar certos aspectos, como a morte do padre que, no momento em que sucede em *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, não é explicada, mas relembra-se aqui que morrera dessa doença que fora diagnosticada por Cadete, sífilis cavernosa, aqui designada como irónica. Sabe-se também que o padre Governo terá reinado sessenta anos na ilha, tempo em que o narratário do romance ter-se-á entretanto ausentado da ilha para, ao voltar, indagar junto deste narrador autodiegético o que aconteceu entretanto na «sua terra de criança», sendo que a história que o narrador lhe conta é uma, mas ele com a sua «louca imaginação de escritor pode dar-lhe um fim diferente deste que as lendas e os exageros populares lhe atribuem»⁸⁴⁰. O narrador é, por outro lado, esse personagem que surge no final de *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, o irmão gêmeo mais velho de Guilherme José, o matador de ratos que se assemelha a um flautista de Hamelin, esse outro famoso caçador de murganhos. Neste compasso de espera próprio do Purgatório, tendo sido o Inferno o que se leu no primeiro romance do tríptico, ocorrem ainda outros acontecimentos insólitos. Se os primeiros eventos são sempre referidos com a ressalva da comparação ou do rumor de uma população demasiado imaginativa, como quando «a mansão paroquial ameaçava alar-se no ar e depois desabar sobre as nossas cabeças»⁸⁴¹, existem outros prodígios que o narrador jura ter testemunhado:

(...) e não, não é fantasia minha -, vimos que choviam no silêncio peixes cor de chumbo: arenques, tainhas e maramóis. A seguir, choveram revoadas de pétalas

⁸⁴⁰ João de Melo, *A Divina Miséria*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2009, p. 20.

⁸⁴¹ João de Melo, *A Divina Miséria*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2009, p. 18.

de rosas brancas e amarelas. Depois, hortênsias de todas as cores e tons. As ruas apareceram juncadas como nos dias de procissão. E caranguejos cegos, de uma extraordinária cor lunar, começaram a inundar aos poucos as valetas.⁸⁴²

Um falso Paraíso chega depois, quando a libertação da Ilha ocorre com a chegada dos *marines* americanos, que serão ser sarcasticamente descritos como anjos na terra, com os «olhos azuis desses meninos musculados, todos eles muito bem-parecidos, com um ar misto de anjos marciais e guerreiros amotinados, porque eram a negação da inocência e da infância que tinham vivido lá na terra que os armara para dominar o planeta»⁸⁴³. Invadem o Rozário, nos seus submarinos, prontos a colonizar essa ilha, a exportar doenças e outras moléstias, para depois ofertarem, em compensação, drogas experimentais. O insólito balança num desacordo hesitante entre o maravilhoso que volta, novamente, a desvanecer conforme essa diatribe de dimensão política ganha força, mas onde se sente ainda a voz crítica que denuncia imposições e totalitarismos, como acontece em *Cem Anos de Solidão*, com o massacre da companhia bananeira pelos soldados americanos.

3. Hélia Correia

O processo criativo de Hélia Correia inicia com o fantástico nos seus primeiros romances, da década de 80, como *O Separar das Águas* (1981), *O Número dos Vivos* (1982), *Montedemo* (1983) e *Soma* (1987), regressando a esse género nos livros mais recentes *Bastardia* e *Fascinação*. Mas é em obras como *Montedemo* e *Lillias Fraser* que a escritora se aproxima mais do realismo mágico, evocando um certo misticismo e reportando-se aos mitos e lendas da Antiguidade.

A acção de *Montedemo*, obra adaptada ao teatro, em 1987, pelo grupo «O Bando», é situada num meio rural rico em superstições e mitos populares, e subjaz à narrativa um

⁸⁴² João de Melo, *A Divina Miséria*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2009, pp. 34-35.

⁸⁴³ João de Melo, *A Divina Miséria*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2009, p. 101.

realismo que foi também apelidado, na altura, de etno-fantástico. A autora escreveu maioritariamente peças teatrais e curtas-novelas, que mais se assemelham a contos, em termos de dimensão, como é o caso de *O Separar das Águas* (1981) com 103 pp., *Montedemo* (1983) com 56 pp., *Vila Celeste* (1985) com 85 pp., *Soma* (1987) com 108 pp., *Fascinação* seguido de *A Dama Pé-de-Cabra* (2004) com 63 pp. e *Bastardia* (2005) com 72 pp.. Talvez esta concisão se deva a uma escrita profundamente próxima da poesia, tendo também lançado dois livros de poemas, *A Pequena Morte* (1986), escrito a duas mãos com Jaime Rocha, seu namorado, e *A Terceira Miséria* (2012).

O próprio título *Montedemo* remete logo pela sua estranheza para o folclore e para o paganismo de uma comunidade marginal, na periferia do urbanismo ou que remonta a um tempo remoto. Este cenário eleito como espaço da acção não é rural, mas sim marítimo, pois trata-se de uma pequena comunidade piscatória, onde se joga, mais uma vez, como em Lídia Jorge e em João de Melo, com todo um imaginário popular de uma nação profundamente cristã. Pode-se destacar, como primeiro ponto de contacto, a importância desta montanha que surge como um símbolo de ascensão ao divino, como acontecia no monte Olimpo, por exemplo, onde viviam os deuses gregos. Relembre-se como o povo do Rozário, em pânico, foge para a montanha e não para a igreja, a não ser quando o padre Governo tenta reprimir e desviar esse assomo de paganismo. Essa montanha denominada Montedemo, à semelhança de outros espaços cristãos que vão depois ser reconvertidos pelo cristianismo como forma de manter a adesão das pessoas que procuram certos espaços, como mesquitas que foram reconstruídas como igrejas e santuários criados em locais pagãos, acaba por ser cristianizada de igual modo. Porque já se celebrava nessa comunidade as festas de S. Jorge, esse será o nome adoptado pelo frade para baptizar o monte, para «que as festas, danças e promessas, rebeldes a qualquer proibição, fossem

encaminhadas para Deus através do seu santo mais guerreiro, matador de dragões, castigo dos infernos»⁸⁴⁴, mas aparentemente sem grande sucesso pois esse lugarejo continua a usar a antiga designação. O imaginário cristão ressent-se ainda através dos prodígios que ocorrem, onde se centra o mágico existente nesta narrativa, bem como na importância da simbologia dos números três e sete. É no sétimo dia, um domingo, que a terra tremeu, assinalando uma cisão temporal e anunciando a novidade que se procurará narrar, são sete as noites em que aparecem estranhos fogos e são sete as noites em que a tia Ercília espia Milena, a jovem que irá aparecer grávida. A temática da marginalidade desdobra-se nas figuras de Milena e de Irene, a louca. Irene vive já isolada da comunidade enquanto a primeira, sendo uma jovem, a quem não se conhece namorado nem amante, será ostracizada em consequência da sua gravidez. Mas mesmo na figura do louco perpassa sempre, enquanto símbolo das forças obscuras do inconsciente⁸⁴⁵ uma certa capacidade de comunicar com o invisível e de pressentir o porvir: «Estava a população cansada de prodígios e ninguém deu ouvidos a Irene que, de joelhos sobre o areal, invocou sem parar deuses e astros, pressentindo maiores assombrações.»⁸⁴⁶. Os acontecimentos ocorrem às três horas da tarde e ocorrem ainda por três vezes consecutivas outros eventos como o tremor da terra e as ondas imóveis no mar, como um manto de cor púrpura, fazendo-se mesmo uma comparação do «brilho gorduroso» dessas águas com a «túnica de Cristo da Procissão dos Passos»⁸⁴⁷. A própria gravidez de Milena será imbuída de toda uma aura de sobrenaturalidade, além de a fazer renascer pois torna-se investida de uma sensualidade que

⁸⁴⁴ Hélia Correia, *Montedemo*, Relógio D'Água, Lisboa, 1984, p. 20.

⁸⁴⁵ Remetemos aqui para o texto de Cláudia Pazos Alonso, «Repensar o feminino: O *Montedemo*, de Hélia Correia», in *via atlântica*, n.º 2, onde se refere que Irene enquanto «excluída da sociedade, surge como símbolo das forças obscuras do inconsciente.», p. 111.

⁸⁴⁶ Hélia Correia, *Montedemo*, Relógio D'Água, Lisboa, 1984, p. 17.

⁸⁴⁷ Hélia Correia, *Montedemo*, Relógio D'Água, Lisboa, 1984, p. 16.

nunca antes possuiu e de uma «beleza indecifrável»⁸⁴⁸. Mas há depois uma inversão irónica, pois a criança que nasce é negra, negra como uma criatura do demónio. O povo podia até perdoar uma gravidez fora do casamento sem a bênção do padre, mas «agora tudo isso e um filho mulato... é de mais. Só por obra do Diabo.»⁸⁴⁹. Por outro lado, a intriga decorre numa circularidade que invoca a narrativa de *O Dia dos Prodígios*, em que o acontecimento-chave aqui não ocorre em Abril mas sim na altura do Carnaval, aqui transmutado ou associado às festas de S. Jorge que sucedem justamente no segundo domingo de Fevereiro. O carnavalesco ou esse ambiente próprio das saturninas romanas concretiza-se no facto de os pares de noivos prestes a casar irem até às encostas desse monte, a coberto da noite e contra as leis da igreja, onde «encostavam à terra a boca e a barriga, pedindo para os corpos prazer e harmonia e para o sangue filhos são e machos»⁸⁵⁰. O romance termina com um final em que ressoam certos romances góticos ou mesmos cenas próprias de um filme de terror em que a população converge numa massa assassina para atacar Milena e erradicar essa mácula que sentiam ser fruto de desgraça. Surge assim um antagonismo invertido entre o paganismo, concretizado na gravidez de Milena, e o cristianismo, concretizado na população, mas enquanto Milena permanece cristãmente serena, a população que se aproxima age movida pelo desejo de sangue. E quando Irene avista essa turba irada é sintomático que esta seja descrita e percebida como uma enorme serpente: «Eram órgãos, tecidos, de um enorme animal, uma serpente. (...) um réptil gigantesco, eis o que Irene viu quando espreitou porque sentira gente»⁸⁵¹. É graças a esse grito desmesurado de Irene que Milena se salva, desaparecendo misteriosa e

⁸⁴⁸ Hélia Correia, *Montedemo*, Relógio D'Água, Lisboa, 1984, p. 37.

⁸⁴⁹ Hélia Correia, *Montedemo*, Relógio D'Água, Lisboa, 1984, p. 49.

⁸⁵⁰ Hélia Correia, *Montedemo*, Relógio D'Água, Lisboa, 1984, p. 20.

⁸⁵¹ Hélia Correia, *Montedemo*, Relógio D'Água, Lisboa, 1984, p. 52.

definitivamente. Uma serpente que luta contra um filho das ervas, como outrora esses noivos que se deitavam na erva e pediam fertilidade, fruto de uma mãe a quem não se conhece um pai e cuja gravidez poderia passar por uma imaculada concepção, como quando se descreve o ventre de Milena: «redondo, tenso e resplandecente como uma madre pérola»⁸⁵², uma serpente que não é pisada por Santa Irene pois limita-se a evadir-se do mundo. Esse prodígio, de que depois se fala como um enigma a decifrar, é, aliás, um presságio de novos tempos, em que as festas pagãs de S. Jorge terminaram e o padre reclama «que se está a dar início a coisas perigosas, a bruxedos, como se não bastasse o desarranjo em que andam as repúblicas do mundo»⁸⁵³. Cláudia Pazos Alonso considera, de forma assaz curiosa, que Milena pode representar o culminar de uma

síntese de diferenças anteriormente irreconciliáveis (...), cujo nome funde os dois aspectos do feminino que o patriarcado há muito separara em duas imagens incompatíveis: o anjo e a tentadora. Pois Milena é, muito provavelmente, um diminutivo de Maria Helena: Maria, a Virgem e Helena, a sedutora de Tróia.⁸⁵⁴

Em *Insânia* a autora personifica a questão da demência em Natalina, sendo esta afirmação da diferença através da marginalidade ou a loucura são, como referimos, dois grandes temas dos romances de Hélia Correia, que parece seguir na senda do romantismo que tanto a inspira como se percebe quando reaproveita textos como a narrativa «A Dama Pé-de-Cabra», de Alexandre Herculano. A autora recriou essa história, de modo irónico, pois em vez de tentar superar esse reducionismo da tradição literária em que a mulher é vista num binómio mulher-anjo ou mulher-demónio, ela vai mesmo reforçar essa perspectiva. Esta visão da mulher como ser maléfico, tão cara ao fantástico romântico, aparece nomeadamente na novela *Fascinação*, através da história da filha dessa mulher com patas

⁸⁵² Hélia Correia, *Montedemo*, Relógio D'Água, Lisboa, 1984, p. 32.

⁸⁵³ Hélia Correia, *Montedemo*, Relógio D'Água, Lisboa, 1984, p. 56.

⁸⁵⁴ Cláudia Pazos Alonso, «Repensar o feminino: O *Montedemo*, de Hélia Correia», in *via atlântica*, n.º 2, p. 119.

fendidas como as cabras, chamada Dona Sol, que foi separada do seu irmão, como reza a lenda popular:

Evocava essa mãe, bela e cantante, que enfeitiçara D. Diogo Lopes e o levava a pedi-la em casamento, ao que ela logo ali tinha acedido, na condição de ele nunca se benzer. Ela, esquecida de seus pés fendidos, ele, esquecido do sinal da Cruz, viveram anos de harmonia tão capaz que lhes nasceram filhos, como nascem aos matrimónios para que Deus olhou. Inigo e Sol, tais eram os seus nomes, não se ocultavam nas cozinhas do solar e mostravam o rosto aos visitantes. Tinham da mãe aquela espécie de fulgor que torna os ruivos alvo de fascínio e, ao mesmo tempo, de desconfiança. Das suas cores que, no entanto, pertenciam a um tipo humano que existia em toda a parte, é que emanava, numa refracção, o sinal de que havia dentro de casa uma falta, a desgraça de infieis.⁸⁵⁵

A narrativa que origina esta fabulosa história contada da perspectiva da filha que partiu com a mãe, quando esta se elevou nos céus em fuga ao marido que se benzia e descobrira a sua verdadeira natureza demoníaca, remonta por um lado aos livros de linhagens, assentando como explicação da extraordinariedade de certas famílias nobres, onde o fantástico serve como justificação e marca de diferenciação, mesmo que seja por razões pouco benévolas. Ressalve-se ainda a valoração que se confere à cor ruiva do cabelo dos irmãos, como o vermelho do diabo, cor que surgirá ainda associada à cabeleira de Lizzie, protagonista de *Adoecer*. Verifica-se a recorrência dessa temática de cariz fabuloso, que origina lendas como a da Dona Marinha, que parece também ter sido aproveitada na novela *Bastardia*, onde se explora a figura das sereias. Moisés, personagem principal da narrativa, fica obcecado com a ideia da existência de um ser mítico, metade peixe, metade mulher. A temática da loucura, mesmo sendo um protagonista masculino, é concretizada através dessa demanda de uma sereia que acaba por ameaçar a sua sanidade: «O mar entrou na mente de Moisés, onde Deus não lhe dera licença para entrar. (...) Instalou-se e cresceu como um

⁸⁵⁵ Hélia Correia, *Fascinação seguido de A Dama Pé-de-Cabra*, Relógio D'Água, 2004, p. 25.

tumor. E realmente perturbava-lhe a visão, fazendo uma pressão maligna no seu cérebro»

856

Adoecer (2010), o seu mais recente trabalho, tem sido extremamente bem recebido e comentado, além de premiado. A biografia ficcionada de Elizabeth Siddal, uma mulher também ela diferente, com uma cabeleira ruiva, que vive de forma marginalizada, em parte pela sua doença, em parte por ter uma relação que quebrava as convenções da época com Dante Rossetti, e foi modelo, pintora e poeta, tornada célebre por ter posado para pintores pré-rafaelitas como John Millais, com o seu quadro *Ofélia*, num novo retorno ao imaginário próprio do romantismo.

⁸⁵⁶ Hélia Correia, *Bastardia*, Relógio D'Água, Lisboa, 2005

BIBLIOGRAFIA

Obras de Lídia Jorge

O Dia dos Prodígios, Publicações Dom Quixote, 10.^a edição, 2010 (1.^a edição 1980)

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

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

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

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

O Jardim sem Limites, Publicações Dom Quixote, 2000 (1.^a edição 1995)

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

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

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

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

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

Praça de Londres (contos), Publicações Dom Quixote, 1.^a edição, 2008

A Noite das Mulheres Cantoras, Publicações Dom Quixote, 1.^a edição, 2011

Sobre a Obra de Lídia Jorge

A.A.V.V., *Lídia Jorge - In other words/Por outras palavras – Portuguese Literary & Cultural Studies*, n.º 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

Allen, Sharon Lubkemann, «O Passado e o Presente da República reprojctados por Liudmila Ulitskaia e Lídia Jorge» in *revista Letras Comvida - Literatura, Cultura, Arte*, Miguel Real e Béata Cieszynska (dir.), CLEPUL-Gradiva, n.º 4, 2.º semestre 2011, pp. 69-80

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*, n.º 55, 18 de Setembro de 1991, Porto, p. 8

Berg, Eliana, «O Dia dos Prodígios» in *Colóquio Letras*, n.º 132/133, Abril-Setembro 1994, pp. 148-156

Bulger, Laura Fernanda, «Lídia Jorge na Portucalense» in *Letras & Letras – Dossier*, n.º 55, 18 de Setembro de 1991, p. 7

Bulger, Laura F., «*O Cais das Merendas* de Lídia Jorge – uma identidade cultural perdida?» in *Colóquio Letras* n.º 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, n.º 55, p. 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*, n.º 55, 18 de Setembro de 1991, p. 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

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

Ferreira, Ana Paula (org.), *Para um leitor ignorado - Ensaio sobre a ficção de Lídia Jorge*, Texto Editores, Lisboa, 2009

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

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, p. 44

Gomes, Álvaro Cardoso, *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*, Editora da Universidade de S. Paulo, S. Paulo, 1993.

Gonçalves, Artur Henrique Ribeiro, «Lídia Jorge, o prodígio de uma escrita sem limites...» in *Viajantes, Escritores e Poetas. Retratos do Algarve*, João Carvalho e Catarina Oliveira (coord.), Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve, Edições Colibri, Lisboa, 2009, pp. 177-186

Gonçalves, Maria Madalena, «Lídia Jorge: a arte de narrar *Marido e outros contos* in *Românica - Contextos*, n.º 9, Revista de Literatura, dir. de Maria Idalina Resina Rodrigues,

Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa,
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

Gouveia, Fernando Campos, *O Algarve Arcaico de Lídia Jorge (Ventos de mudança)*, Gráfica Comercial Arnaldo Matos Pereira Lda., Loulé, 2010

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, Lídia, «O meu primeiro livro» in *Os Meus livros*, n.º 15, ano 2, Outubro 2003, pp.40-41

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

Jorge, Lídia, «Um percurso de leitura» in *Asas sobre a América*, Filipa Melo (coord.), Almedina, Coimbra, 2011

Kaufman, Helena, «Reclaiming the margins of history in Lídia Jorge's *A Costa dos Murmúrios*» in *Luzo-Brazilian Review*, vol. 29, n.º1, Verão 1992, Mary L. Daniel e Robert M. Levine (ed.), University of Wisconsin Press, pp. 41-49

Kaufman, Helena, «Lídia Jorge e a recuperação da História» in *Ficção Histórica Portuguesa do Pós-Revolução*, 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, p. 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

Lima, Isabel Pires de, «Palavra e Identidade(s) em Lídia Jorge» in *Literatura/Política/Cultura (1994-2004)*, Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes (org.), Editora UFMG, Minas Gerais, Brasil, 2005, pp. 57-70

Listopad, Jorge, «*O Dia dos Prodígios*» in *Colóquio Letras*, n.º 67, Maio 1982, pp. 93-94

Listopad, Jorge, «Mudanças e deslocações» in *Jornal de Letras*, n.º 878, ano XXIV, 26 de Maio – 8 de Junho de 2004, p. 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*, n.º 55, 18 de Setembro de 1991, p. 12

Malícia, Manuel, «A violência do real» in *Dossier Letras & Letras*, n.º 55, 18 de Setembro de 1991, p. 12

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

Marques, Maria Isabel Gomes, *As cores de Lídia Jorge em A Costa dos Murmúrios*, Edição Hugin, 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, p. 39

Martins, Luís Almeida, «À procura da verdade perdida» in *Jornal de Letras*, n.º 294, 23-2-88, p. 21

Martins, Luís Almeida, «Lídia Jorge, Notícia do Cais dos Prodígios» in *Jornal de Letras*, n.º 293, 15-2-1988, pp. 6-9

Martins, Maria João, «Uma mulher livre» in *Jornal de Letras*, 9 de Abril de 1997, p. 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*, n.º 68, Abril de 2004, pp. 101-115

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

Moutinho, Isabel, «Nós e os outros: *O Vento Assobiando nas Gruas* da pós-colonialidade portuguesa», in *O Romance Português pós-25 de Abril*, Petar Petrov (org.), Roma Editora, Lisboa, Abril 2005, pp. 311-330

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

Oliveira, Anabela Dinis Branco de, «O desentendimento do narrador na obra de Lídia Jorge» in *Letras & Letras - Dossier*, 18 Setembro 1991, n.º 55, p. 9

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

Pires, Jorge P., «*O Vento Assobiando nas Gruas*» in *Ler, Livros e Leitores*, n.º 58, Primavera 2003, pp. 100-101

Reis, Carlos, «Em busca do final feliz» in *Jornal de Letras*, 20 de Agosto de 2003, p. 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, n.º 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, n.º 19, Afrontamento, Porto, 2004, pp. 363-421

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.), Figueirinhas, Porto, 2003, p. 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, New York, London, 1989, pp. 49-73

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*, n.º 75, 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, p. 8

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

Silva, Rodrigues da, «Especial *A costa dos Murmúrios*» in *Jornal de Letras*, 24 de Novembro a 7 de Dezembro de 2004, pp. 6-7

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

Silveira, José Nobre da, «Os gestos do sonho» in *Expresso*, 14 Março de 1998, p. 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 – Colecção 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, 2001, pp. 51-91

Teixeira, Susana de Oliveira, «Os Murmúrios do Espelho» in *Textos e Pretextos – O Espelho*, n.º 2, Verão 2003, pp. 53-58

Trilho, Maria de Lurdes, *Da ausência à proibição em O Vale da Paixão, de Lídia Jorge*, Novembro de 2008, Prémio Literário de Sintra 2007 - Ensaio Literário

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*, n.º 68, Abril de 2004, pp. 85-100

Entrevistas a Lídia Jorge

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

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

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

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*, n.º 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, p. 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 Lília Jorge» in *Letras & Letras*, n.º 110, Junho 1994, pp. 7-12

Vitorino, Manuel, «Lília Jorge: Não imagino sobreviver sem ser através da escrita» in *Letras & Letras*, 1 Maio 1988, n.º 6, pp. 23-24

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

Obras de João de Melo

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

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

Gente Feliz com Lágrimas, Publicações Dom Quixote, Lisboa (1.ª edição 1988)

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

Bem-Aventuranças (contos), Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992

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

O Homem Suspenso, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1996

As Coisas da Alma (contos), Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2003

A Divina Miséria, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2009

Sobre a Obra de João de Melo

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

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

«Depoimentos» in *Letras & Letras – Dossier João de Melo*, n.º 39, 16 Janeiro 1991, p.14

«Opiniões e Críticas sobre algumas obras de João de Melo» in *Letras & Letras – Dossier João de Melo*, n.º 39, 16 Janeiro 1991, p.10

«Prémio APE-1988 distingue obra de João de Melo» in *Letras & Letras*, n.º 16, pp. 54-

Almeida, Onésimo Teotónio de, «João de Melo, escritor açoriano e português e... vice-versa», in *Letras & Letras – Dossier João de Melo*, n.º 39, 16 Janeiro 1991, p.8

Alegre, Manuel, «Uma leitura de «Dicionário das Paixões» » in *Jornal de Letras*, 12 de Abril de 1995, p. 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, p. 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*, n.º 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*, n.º 1-2, Revista de Literatura, dir. de Fernando Cristóvão, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Cosmos, 1992-1993, pp. 27-35

Costa, Vasco Pereira da, «João de Melo e Mr. Silva» in *Letras & Letras – Dossier João de Melo*, n.º 39, 16 Janeiro 1991, p.12

Dias, Domingos de Oliveira, «Autópsia de um Mar de Ruínas» in *Jornal A União*, Angra do Heroísmo, 30 de Maio de 1986, p. 4

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

Duarte, Luiz Fagundes, «Coisas da Guerra e do “outro”» in *Jornal de Letras*, n.º 101, 1-18/VI/84, p. 14

Francisco, José do Carmo, «Lisboa, Europa & outros silêncios» in *Ler, Livros e Leitores*, n.º 35, Verão de 1996, Círculo de Leitores, Lisboa

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

Freitas, Vamberto, «O homem suspenso, ou um outro livro do nosso desassossego» in *Vértice*, n.º 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*, n.º 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*, n.º 352, 4-4-89, pp. 6-7

Martinho, Fernando J. B., «Navegação da Terra» in *Colóquio Letras*, n.º 72, Março de 1983, pp. 98-99

Melo, João de, «Pré-publicações – As Coisas da Alma» in *Jornal de Letras*, ano XXIII, n.º 864, 12-25 Novembro de 2003, p. 20

Melo, João de, «A literatura da guerra colonial» in *Jornal de Letras*, n.º 302, 19-4-89, pp. 16-17

Melo, João de, «Realizar a arte da minha própria vida» in *Jornal de Letras*, n.º 359, 23-5-89, p. 7

Nogueira, Albano, «Gente Feliz com Lágrimas» in *Colóquio Letras*, n.º 109, Maio-Junho de 1989, pp. 118-119

Nunes, Maria Leonor, «O homem das ilhas» in *Jornal de Letras*, n.º 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 – Colecção 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, n.º 19, 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, p. 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, p. 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, p. 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, p. 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, 2001, pp. 117-150

Vieira, Vilca Marlene, «Gente Feliz com Lágrimas: só açoriano, não» in *Letras & Letras* – *Dossier João de Melo*, n.º 39, 16 Janeiro 1991, p.11

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 – Colecção 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*, n.º 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

Saute, 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*, n.º 250, 20-4-87, p. 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

Obras de Hélia Correia

O Separar das Águas, Relógio D'Água, 1981

Montedemo, Relógio D'Água, Lisboa, 1984

Vila Celeste, Relógio D'Água, 1985

Soma, Relógio D'Água, 1987

Lillias Fraser, Relógio D'Água, 2.^a ed., Lisboa, 2002

Fascinação seguido de *A Dama Pé-de-Cabra*, Relógio D'Água, 2004

Bastardia, Relógio D'Água, 2005

Adoecer, Relógio D'Água, 2010

A terceira miséria, Relógio D'Água, 2012

Sobre a Obra de Hélia Correia

Alonso, Cláudia Pazos, «Repensar o feminino: O *Montedemo*, de Hélia Correia» in *via atlântica*, n.º 2, pp. 108-119

Bishop-Sanchez, Kathryn, «Nos interstícios da ficção: Lillias Fraser e a reinvenção da História» in *Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, Porto, 2004, vol. I, pp. 61-64

Fernandes, Isabel, «*Adoecer*» de Hélia Correia ou um «conhecimento por dentro», in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 175, Setembro 2010, p. 145-155

Guedes, Maria Estela, «Recensão crítica a *Montedemo*, de Hélia Correia», In *Revista Colóquio/Letras*, n.º 87, Setembro 1985, p. 96.

Marinho, Maria de Fátima, «O jogo da encenação do passado em *Lillias Fraser*, de Hélia Correia» in *O Jogo no Jogo*, Ana Alexandra Seabra de Carvalho (coord.), Roma Editora, Lisboa, 2008, pp. 197-207

Mexia, Pedro, «Cuidar dos vivos» in *Diário de Notícias*, suplemento *DNA*, 2 de Fevereiro de 2002, pp. 28-29

Nogueira, Albano, «Recensão crítica a 'Soma', de Hélia Correia», in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 103, Maio 1988, p. 91-92

Pereira, Paulo Alexandre, «Contar contra a ruína - *Lillias Fraser*, de Hélia Correia» in *Escrever a ruína*, António Manuel Ferreira (coord.), Universidade de Aveiro, 2006

Reis, Carlos, «O post-modernismo e a ficção portuguesa do fim do século» in *História Crítica da Literatura Portuguesa - Volume IX (Do neo-realismo ao post-modernismo)*, Verbo, Lisboa, 2005

Rodrigues, Ernesto, «Hélia Correia: marginalidade e loucura [crítica a 'Insânia', de Hélia Correia]», in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 143/144, Janeiro 1997, p. 234-236

Rodrigues, Urbano Tavares, «O Fantástico em Hélia Correia – *Soma*: o salto na marginalidade» in *Vértice*, n.º 6, Setembro 1998, pp. 43-46

Sadlier, Darlene J., «Sexuality and Repression in Hélia Correia's Montedemo» in *The Question of How. Women Writers and New Portuguese Literature, Contributions in women's studies*, n.º 109, Greenwood Press, New York, London, 1989, pp. 75-92

Entrevistas de Hélia Correia

Silva, Marisa Torres da, Hélia Correia em entrevista ao *Público*, «Apaixonei-me mesmo pela Lillias», 21 Maio de 2003, pp. 10-11

Sobre Fantástico e Afins

Brooke-Rose, Christine, *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative & Structure Especially of the Fantastic*, Cambridge University Press, 1981, London

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), n.º 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, 3.^a ed., Figueirinhas, Porto, 1978, pp. 605-607

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

Cornwell, Neil, *The Literary Fantastic – From Gothic to Postmodernism*, Harvester Wheatsheaf, London, 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 portugueses do século XIX*, Dissertação Licenciatura em Filologia Românica, Universidade de Lisboa, 1957, pp. 1-7

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, Lisboa, 1989, pp. 200-208

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

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

Gonçalves, Henriqueta Maria (coord.), *Olhares sobre o fantástico na literatura*, col. Tendências da Literatura, Publicações Pena Perfeita, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2006

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

Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, New Accents, Routledge, London/New York, 1981

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

Lins, Ronaldo Lima, «O Fantástico: a modernidade exorcizada» in *Violência e Literatura*, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1990, pp. 109-132

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

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

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

Melo e Castro, E. M. de, «Morfologia do Fantástico» in *Essa Crítica Louca*, Moraes Editores, n.º 16, Margens do Texto, pp. 129-141

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

Michalski, Sergiusz, *New Objectivity*, Itália: Taschen, 2003.

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

Pires, Cristiana Sofia Monteiro dos Santos, *O modo fantástico e a Jangada de Pedra de José Saramago*, ecopy, Porto, 2006

Rodrigues, Selma Calasans, *O Fantástico*, Série Princípios n.º 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

Schurian, Walter, *A arte fantástica*, Taschen, Alemanha, 2005

Seixas, João, «O Realismo Fantástico» in *Ler, Livros e Leitores* (Dossier Ficção Científica), n.º 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, 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, n.º 83, 1.ª edição, Campo das Letras, Novembro de 2002

Simões, Maria João (coord.), *O Fantástico*, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras, Coimbra, 2007

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

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, 3.ª 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

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

Todorov, Tvetan, «A Narrativa Fantástica» in *As Estruturas Narrativas*, Editora Perspectiva, Col. Debates, n.º 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

Sobre Realismo Mágico

Aldama, Frederick Luis, *Postethnic narrative criticism: magicorealism in Oscar “Zeta” Acosta, Ana Castillo, Julie Dash, Hanif Kureishi, and Salman Rushdie*, University of Texas Press, 2003

Aldea, Eva, *Magical Realism and Deleuze: The Indiscernibility of Difference in Postcolonial Literature*, Continuum International Publishing Group, New York, 2011

Angius, Fernanda and Matteo Angius, *O desanoitecer da palavra*, Embaixada de Portugal, Centro Cultural Português, Praia – Mindelo, 1998

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

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

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

Branco, Isabel Rute Araújo, *A recepção do realismo mágico na literatura portuguesa contemporânea*, Dissertação de mestrado apresentada na FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 2008 (pdf disponível on-line)

Brydon, Diana e Helen Tiffin, *Decolonising Fictions*, Dangaroo Press, Australia, 1993

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

Camayd-Freixas, Erik, *Realismo mágico y primitivismo: Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, University Press of America, New York, 1998

Chanady, Amaryll Beatrice, *Magical realism and the fantastic: resolved versus unresolved antinomy*, Garland Publishing, London, 1985

Cooper, Brenda, *Magical realism in West African fiction – seeing with a third eye*, Routledge, New York, 1998

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

Danow, David K., *The spirit of Carnival: Magical Realism and the grotesque*, University Press of Kentucky, 1995

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

Durix, Jean-Pierre, *Mimesis, genres and post-colonial discourse: deconstructing magical realism*, MacMillan Press Lda., London, 1998

Faris, Wendy B., *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the remystification of narrative*, Vanderbilt University Press, Nashville, 2004

Faris, Wendy B., «The Question of the Other: Cultural Critiques of Magical Realism» (disponível online em <http://www.janushead.org/5-2/faris.pdf>)

Gaylard, Gerald, *After colonialism: african postmodernism and magical realism*, Wits university Press, África do Sul, 2005

Gutiérrez, Gloria Bautista, *Realismo magico, cosmos latinoamericano – teoria y practica*, editorial America Latina, Santafé de Bogotá, 1991

Hart, Stephen, e Wen-Chin Ouyang, *A Companion to Magical Realism*, Tamesis, London, 2005

Hegerfeldt, Anne C., *Lies that tell the truth: Magic Realism seen through Contemporary Fiction from Britain*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2005

Hinchcliffe, Peter e Ed Jewinski (ed.), *Magic Realism and Canadian Literature: Essays and Stories*, Conferência sobre Realismo Mágico no Canadá, Universidade de Waterloo/Wilfried Laurier em Maio de 1985, University of Waterloo Press, Canadá, 1986

Imbert, Enrique Anderson, *El Realismo Magico y otros ensayos*, Monte Avila Editores, Caracas

Irlemar, Chiampi, *O Realismo Maravilhoso – Forma e ideologia no romance hispano-americano*, Col. Debates, n.º 160, Edição Perspectiva, S. Paulo, 1980

Jameson, Fredric, On Magic Realism in Film, in *Critical Inquiry*, vol. 12, n.º 2, 1986, pp. 301-325, (disponível online em

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1343476?uid=3738880&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101180017527>)

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

Llarena, Alicia, *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud (Espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas)*, Hispamérica, Universidade das Palmas de Gran Canaria, 1997

Llarena, Alicia, «Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)» in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, número 26, I, UCM, Madrid, 1997

Linguanti, Elsa, Francesco Casotti e Carmen Concilio, *Coterminous Worlds: magical realism and contemporary post-colonial literature in English*, Rodopi, Amsterdam, 1999

Mellen, Joan, *Literary Topics, vol. 5: Magic Realism*, Gale Study Guides to Great Literature, Gale Group, 2000

Melo, João de, «Gabriel García Marquez e o Realismo Mágico Latino-Americano» in *Camões - Revista de Letras e Culturas Lusófonas Ibero-Americanas*, n.º 2, Julho-Setembro de 1998, pp. 37-45

Menton, Seymour, *Magic realism rediscovered 1918-1981*, Associated University Press, Filadélfia, 1983

Ousby, Ian (ed.), «magic realism» in *The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge University Press, London, 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

Petrov, Petar, «O Realismo mágico-maravilhoso de Mia Couto» in *Lugares da Lusofonia*, Actas do Encontro Internacional, Colibri, 2010, pp. 125-132

Schroeder, Shannin, *Rediscovering magical realism in the Americas*, Connecticut, 2004

Scheel, Charles W., *Réalisme magique et realism merveilleux: des theories aux poétiques*, L'Harmattan, França, 2005

Stam, Robert, *Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation*, Blackwell Publishing, London, 2005

Takolander, Maria, *Catching Butterflies – Bringing magical realism to ground*, Series XVIII, Comparative Literature, Vol. 116, European University Studies, Peter Lang, New York

Vasconcelos, Flórido 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

Villanueva, Darío 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

Warnes, Christopher, *Magical Realism and the Postcolonial Novel: between faith and irreverence*, Palgrave Macmillan, London, 2009

Zamora, Lois Parkinson, and Faris, Wendy B. (ed.), *Magical Realism – Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham & London, 3.^a ed., 2000

Sobre Alegoria

Abrams, M. H., «Allegory» in *A Glossary of Literary Terms*, 6.^a 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, p. 35

Beristáin, Helena, «alegoría» in *Diccionario de Retórica y Poética*, 7.^a 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 Diccionarios, 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*, 4.^a ed., Penguin Books, London, 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 Theory of a Symbolic Mode*, Cornell University Press, Ithaca and Condon, 3.^a ed., 1990

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, London, New York, 1987, pp. 5-7

Grisa, Graciela N. Ricci Della, *Realismo Mágico y Conciencia Mítica en América Latina – textos y contextos*, Buenos Aires, 1985

Honig, Edwin, *Dark Conceit – The Making of Allegory*, Cambridge, Walker-Deberry, Inc., 1960

Hutcheon, Linda, «Thematizing Narrative Artifice: Parody, Allegory, and the Mise en Abyme» in *Narcissistic Narrative – The Metafictional Paradox*, Methuen, New York, 1980, pp. 71-86

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, n.º 14, Methuen & Co., 1970, London

Marchese, Angelo e Forradelas, Joaquín, «Alegoría» in *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*, 4.ª 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, ed. 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 do 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

Saldívar, José David, *The Dialectics of our America: Genealogy, cultural critique and literary history*, Duke University Press, London, 1991

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, n.º 22, pp. 203- 224

Sobre Pós-Modernismo e Pós-Colonialismo

Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth e Helen Tiffin (ed.), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London/New York, 2003 (reimpressão)

Afonso, Maria Fernanda, *O Conto Moçambicano – Escritas Pós-Coloniais*, Col. Estudos Africanos, Caminho, Lisboa, 2004

Andrew, Gibson, «Narrative and Monstrosity» in *Towards a Postmodern Theory of Narrative*, Col. Postmodern Theory, Edinburgh University Press, London, 1996, pp. 236-274

Ashcroft, Bill; Gareth Griffiths; Helen Tiffin, *The Empire Writes Back – Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, New York, 1989

Brydon, Diana (ed.), *Postcolonialism – critical concepts in literary and cultural studies*, vol. II, London, 2000

Calinescu, Matei, «Modernidade» in *As Cinco Faces da Modernidade*, 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*, 2.^a ed., Col. Vega Universidade, Lisboa

Gibson, Andrew, «Narrative and Monstrosity» in *Towards a Postmodernism Theory of Narrative*, Col. Postmodern Theory, Edinburgh University Press, 1996, London, pp. 236-274

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, reimpressão (1.^a edição 1988), Routledge, London, 1996

Hutcheon, Linda, «Metafictional implications for novelistic reference» in *On referring in literature*, Anna Whiteside & Michael Issacharoff (ed.), Indiana University Press, Bloomington, 1987, pp. 11-13

Kaufman, Helena, e Anna Klobucka, *After the Revolution: twenty years of Portuguese literature 1974-1994*, Associated University Press, London, 1997

McHale, Brian, *PostModernist Fiction*, Routledge, London/New York, 2001

Newton, K. M. (ed.), *Twentieth Century Literary Theory – A Reader*, 2.^a ed., MacMillan Press, E.U.A., 1997

Owen, Hilary, *Portuguese Women's Writing: 1972 to 1986, Reincarnations of a Revolution*, Women's Studies, volume 29, The Edwin Mellen Press, Lewiston, 2000

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*, n.º 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*, 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

Simões, Manuel, *A nova narrativa portuguesa: de Almeida Faria a Lídia Jorge*, Estratto (Separata) da Rassegna Iberistica n.º 21, Dezembro 1984, Cisalpino, Milão

Waugh, Patricia (ed.), *Post-Modernism – A Reader*, Arnold, London, 1992

Waugh, Patricia, *Metafiction – The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Col. New Accents, Routledge, New York, 1984

Whiteside, Anna, e Michael Issacharoff, *On referring in literature*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1987

Sobre a Obra de José Saramago

Berrini, Beatriz, «Do maravilhoso ao fabuloso alegórico» in *Ler Saramago: O Romance*, Estudos de Literatura Portuguesa, Caminho, 1998, pp. 113-153

Bueno, Fátima, «O Herético e o Sagrado em Memorial do Convento» in *Actas do Quinto Congresso Internacional de Lusitanistas*, Universidade de Oxford, 1 a 8 de Setembro de 1996, Tomo I, organizado por T. F. Earle, Oxford/Coimbra, 1998, pp. 451-457

Bulger, Laura Fernanda, «A Jangada de Pedra, de José Saramago. Viagem em busca de um Futuro, de um Tempo, de um Destino» in *Literatura de Viagem – Narrativa, História, Mito*, org. de Ana Margarida Falcão, Maria Teresa Nascimento e Maria Luísa Leal, Ed. Cosmos, Lisboa, 1997, pp. 321-335

Fokkema, Douwe, «How to decide whether Memorial do convento, by José Saramago, is or is not a postmodernist novel?» in *Dedalus – Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, Associação Portuguesa de Literatura Comparada (APLC), Ed. Cosmos, pp. 293-302

Kaufman, Helena, «A Metaficção Historiográfica de José Saramago» in *Colóquio Letras*, n.º 120, Abril-Junho 1991, pp. 124-136

Lima, Isabel Pires de, «Viagem e Momento: Espaço e Tempo n'A *Jangada de Pedra*, de José Saramago» in *Vértice*, II série, Setembro 1988, n.º 6, pp. 31-35

Lima, Isabel Pires de, «Saramago pós-moderno ou talvez não» in *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Tomo II, Universidade de Oxford, 1 a 8 de Setembro de 1996, Oxford-Coimbra, 1998, pp. 933-941

Lopes, Óscar, «José Saramago – As fronteiras do maravilhoso real» in *Os sinais e os sentidos*, Col. Universitária, Editorial Caminho, n.º 11, 1986, pp. 195-208

Lourenço, António Apolinário, «História, ficção e ideologia – Representação ideológica e pluridiscursividade em *Memorial do Convento*» in *Vértice*, II série, Setembro 1991, n.º 42, pp. 69-78

Martins, Manuel Frias, «Globalisation, Literature and an Iberian Stone Raft» in *Em Teoria (A Literatura) – In Theory (Literature)*, 1.ª edição, Âmbar, Setembro de 2003, pp. 272-285

Nunes, Maria Leonor, «José Saramago – O escritor vidente» in *Jornal de Letras*, ano XV, n.º 653, 25 de Outubro a 7 de Novembro 1995, pp. 15-17

Pina, Álvaro, «*Memorial do Convento*» in *Colóquio Letras*, n.º 76, Novembro 1983, pp. 83-84

Real, Miguel, *Narração, Maravilhoso, Trágico e Sagrado em Memorial do Convento de José Saramago*, Col. Cadernos - O Professor, Caminho, Lisboa, Janeiro de 1996

Rebelo, Luís de Sousa, «A consciência da história na ficção de José Saramago» in *Vértice*, nº 52, Janeiro-Fevereiro 1993, Francisco Melo (dir.), pp. 29-38

Reis, Carlos, «Saramago (José)» in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, José Augusto Cardoso Bernardes e outros (dir.), Vol. IV, Verbo, Lisboa, S. Paulo, pp. 1147-1151

Reis, Carlos, «*Memorial do Convento* ou A Emergência da História» in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 18/19/20, Fevereiro de 1986, Colóquio Portugal 1974-1984, Dez Anos de Transformação Social, Coimbra, 7 a 9 de Dezembro de 1984, pp. 91-104

Seixo, Maria Alzira, *Lugares da Ficção em José Saramago - O Essencial e outros ensaios*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1999

Silva, Teresa Cristina Cerdeira da, «José Saramago: A ficção reinventa a História» in *Colóquio Letras*, n.º 120, Abril-Junho 1991, pp. 174-178

Suisse, Abdelilah, *Alejo Carpentier y José Saramago. Historia y Ficción en Los Pasos Perdidos y Memorial do Convento*, Lisboa, 1999, pp. 78-93

Viçoso, Vítor, «Ensaio sobre a Cegueira» - recensão in *Românica – Citação*, n.º 5, dir. Fernando Cristóvão, Revista de Literatura do Departamento de Literaturas Românicas, Faculdade de Letras de Lisboa, Cosmos, 1996, pp. 203-206

«Memorial do Convento» in *Dicionário de Literatura*, vol. II, Jacinto do Prado Coelho (dir.), actualização, Figueirinhas, Porto, 2003, pp.524-525

Obras Literárias Diversas

Allende, Isabel, *A Casa dos Espíritos*, 14.^a ed., Difel, Lisboa, 1994

Paula, 20.^a ed., Difel, Lisboa, 2001

O meu país inventado, Difel, Lisboa, 2003

Bessa-Luís, Agustina, *A Sibila*, 23.^a ed., Guimarães Editores, Lisboa, 1998

Carpentier, Alejo, *Os Passos Perdidos*, 3.^a ed., Edições 70, 2004

Direitinho, José Riço, *A Casa do Fim*, 2.^a ed., Col. Finisterra, Asa, 1999

Breviário das Más Inclinações, 2.^a ed., Col. Finisterra, Asa, Lisboa, 1997

O Relógio do Cárcere, Col. Finisterra, Asa, 1.^a edição, Lisboa, 1997

Um Sorriso Inesperado, Col. Pequenos Prazeres, 1.^a edição, Asa, Lisboa, Fevereiro de 2005

Esquivel, Laura, *Como Água para Chocolate*, 23.^a ed., Asa, 2002

Fuentes, Carlos, *Aura*, 2.^a ed., Biblioteca de Bolso, Publicações Dom Quixote, 2000

Terra Nostra, Dalkey Archive, 2003

Grass, Günter, *O Tambor de Lata*, Publicações Dom Quixote, Lisboa

Harris, Joanne, *Chocolate*, Asa, 17.^a ed., Outubro de 2003

Horta, Maria Teresa, *As Luzes de Leonor*, Publicações D. Quixote, 2011

Khosa, Ungulani Ba Ka, *Ualalapi*, 2.^a ed., Caminho, 1998

Kundera, Milan, *O Livro do Riso e do Esquecimento*, Publicações Dom Quixote, 1985

Márquez, Gabriel García, *A Revoada*, 8.^a ed., Quetzal Editores, Lisboa, 2002

O Outono do Patriarca, Publicações Dom Quixote, 1993

Cem Anos de Solidão, Publicações Dom Quixote, 1994

Viver para contá-la, 1.^a edição, Col. Ficção Universal,

Publicações Dom Quixote, 2002

Morrison, Toni, *Amada (Beloved)*, Difusão Cultural, 1994

Rushdie, Salman, *Os Filhos da Meia-Noite*, 1.^a edição, Col. Ficção Universal, n.º 14, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1986

Saramago, José, *Levantado do Chão*, Caminho, 1980

Memorial do Convento, Caminho, 1982

A Jangada de Pedra, 13.^a ed., Caminho, 2002

História do Cerco de Lisboa, Caminho, 1989

Bibliografia Geral

Aguiar e Silva, Vítor Manuel, *Teoria da Literatura*, 8.^a ed., Livraria Almedina, Coimbra, 2000

Aguiar e Silva, Vítor Manuel, *As Humanidades, os Estudos Culturais, o Ensino da Literatura e a Política da Língua Portuguesa*, Livraria Almedina, Coimbra, 2010

Amaral, Fernando Pinto do, «Narrativa» in *Literatura Portuguesa do Século XX*, Cadernos Camões, coord. Fernando J. B. Martinho, Maio de 2004, Instituto Camões, pp. 73-94

Aristóteles, *Poética*, Tradução de Eudoro de Sousa, 4.^a ed., Estudos Gerais/Série Universitária – Clássicos de Filosofia, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Dezembro de 1994

Arm, Karen (ed.), *O livro dos símbolos. Reflexões sobre imagens arquetípicas*, 2012,
Taschen

Besse, Maria Graciete, «O corpo e a escrita: percursos do feminino na literatura portuguesa» in *Revista Peregrinação*, n.º 17, Dir. de José David Rosa, Julho – Setembro 1987

Bíblia de Jerusalém, Paulus, 2002

Buescu, Helena et alii (org.), *Floresta Encantada – novos caminhos da literatura comparada*, Col. Nova Enciclopédia, n.º 63, Publicações Dom Quixote, 2001

Ceia, Carlos, *A construção do romance - ensaios de literatura comparada no campo dos estudos anglo-portugueses*, Almedina, Coimbra, 2007

Chevalier, Jean e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Teorema, 1994

Eminescu, Roxana, *Novas coordenadas no romance português*, n.º 74, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, 1983

Fiadeiro, Maria Antónia e Hortensa de Almeida, *Mulheres Século XX/101 Livros – Ler e escrever/ler e reler/ler e lembrar*, edição do catálogo da exposição, Lisboa, 15 de Novembro – 15 de Dezembro de 2001, Câmara Municipal de Lisboa – Departamento de Cultura

Lima, Isabel Pires de, «Quando Xerazade fala português : presenças de Xerazade no romance lusófono», in *Colóquio Letras*, n.º 180, Maio 2012, pp. 63-74

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, «O imaginário português neste fim de século» in *Jornal de Letras*, 29 de Dezembro de 1999, pp. 20-23

Lucie-Smith, Edward, *Dicionário de Termos de Arte*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1990

Machado, Álvaro Manuel (org. e dir.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Editorial Presença, Lisboa 1996

Machado, Álvaro Manuel, *A novelística portuguesa contemporânea*, n.º 14, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977

Machado, Álvaro Manuel, «Deixem Falar as Pedras» in *Colóquio Letras*, n.º 180, Maio 2012, pp. 238-240

Magalhães, Isabel Allegro de, *O Sexo dos Textos e outras leituras*, Caminho, 1995

Malinowsky, Bronislaw, *Magia, Ciência e Religião*, Perspectivas do Homem, edições 70, 1988

Melo e Castro, E. M. de, «Prosa prosa desde 25.4.74 ou a ficção portuguesa actual» in *O Diário*, 27 de Setembro de 1981, pp. 8-10

Mendoza, Plínio Apuleyo, *O Aroma da Goiaba*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2005

Owen, Hilary e Cláudia Pazos Alonso, *Antigone's Daughters? Gender, genealogy, and the politics of authorship in 20th century portuguese women's writing*, Lewisburg, Bucknell University Press, Estados Unidos da América, 2010

Pedro-Vasconcelos, António, *O Futuro da Ficção*, Fundação Francisco Manuel dos Santos, Lisboa, 2012

Petrov, Petar, *Ficção em Língua Portuguesa – Ensaios*, Roma Editora, Lisboa, 2010

Prata, José, «Isabel Allende – A Guardiã da Memória» in *O Independente* – suplemento *Livros*, n.º 9, Maio de 2000, pp. 24-29

Real, Miguel, *Geração de 90 - Romance e sociedade no Portugal contemporâneo*, Campo das Letras, Porto, 2001

Real, Miguel, *O Romance Português Contemporâneo 1950-2010*, Editorial Caminho, Lisboa, 2012

Reis, Carlos, «Trajectos e sentidos da ficção portuguesa contemporânea» in *Camões - Revista de Letras e Culturas Lusófonas Ibero-Americanas*, n.º 1, Maio-Junho de 1998, pp. 32-39

Reis, Carlos e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 7.ª ed., Almedina, 2000

Rodrigues, Selma Calasans, *Macondamérica – A paródia em Gabriel García Márquez*, Col. Outra Margem, Editora Leviatã, Rio de Janeiro, 1993

Rodrigues, Urbano Tavares, «A Narrativa: seus caminhos e modelos em Portugal após a Revolução de Abril» in *Tradição e Ruptura – ensaios*, Editorial Presença, Lisboa, 1994, pp. 153-157

Saraiva, António José; Lopes, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17.ª ed., Porto Editora

Seixo, Maria Alzira, «Para uma leitura crítica da ficção em Portugal no século XX – anos quarenta a noventa» in *Outros Erros – Ensaios de Literatura*, Ed. Asa, 2001, pp. 21-44

Silva, Francisco Vaz da, *Matadores de Dragão. Princesas resgatadas*, Temas e Debates
- Círculo de Leitores, Janeiro de 2012

Sousa, Pedro Quirino de, *O Reino Desencantado - Literatura e Filosofia nos romances
de Gonçalo M. Tavares*, Colibri-CELL, Universidade do Algarve, 2010

Zapata, Celia Correias, *Isabel Allende – Vidas e Espíritos*, 2.^a ed., Editora Difel, 2001