

O HOMEM, A TERRA E O IMAGINÁRIO EM *O DIA DOS PRODÍGIOS*, DE LÍDIA JORGE

THE MAN, THE EARTH AND THE IMAGINARY IN LÍDIA JORGE'S O DIA DOS PRODÍGIOS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v12i22p170-188>

Ana Maria Saldanha^I

RESUMO

A narrativa portuguesa publicada depois da Revolução de Abril é uma narrativa da escrita em liberdade que supera os obstáculos a que, anteriormente, a censura a havia votado. Muitos autores, antes sob a ameaça do lápis azul, voltam ao processo criativo, questionando, refletindo e aivando a memória recente do país. Outros, ainda que não tendo publicado antes da Revolução, nascem como autores depois desta, servindo, então, a escrita como um processo de exumação de memórias recentes e de reflexão crítica sobre o passado ditatorial. Partindo da experiência criativa proporcionada pela Revolução de Abril (Lourenço, 1994; Lima, 1996; Reis, 2004), propomo-nos acompanhar o processo de representação literária que Lúdia Jorge, na sua obra *O Dia dos Prodígios*, realiza do espaço rural português do sul, antes e depois da Revolução, assim como do processo estético criativo que, recorrendo a modalizações ficcionais da magia e do maravilhoso, alegoriza a realidade portuguesa contemporânea do tempo de escrita da narrativa.

PALAVRAS-CHAVE

Lídia Jorge; Literatura portuguesa; Revolução de Abril; Magia; Maravilhoso.

ABSTRACT

*The Portuguese narrative published after the April Revolution overcomes the obstacles previously imposed by the dictatorial censorship. Many authors that, till 1974, were under the threat of the blue pencil, will then return to a creative process, questioning, reflecting and enlivening the recent memories of Portugal. Others, even if they did not publish before the Portuguese Revolution, will be born as authors after this historical event through a process of exhumation of recent memories and reflection on dictatorial past. From the creative experience offered by the April Revolution (Lourenço, 1994; Lima, 1996; Reis, 2004), we propose to accompany the literary representation of the Portuguese rural south, before and after the Revolution, in Lidia's *Jorge O Dia dos Prodígios*. We will study the creative process that uses the fictional modalities of magic and wonderful topics to allegorize the contemporary Portuguese reality of the narrative's writing time.*

KEYWORDS

Lídia Jorge; Portuguese literature; April Revolution; Magic realism; Wonderful realism.

¹ Macao Polytechnic Institute, Macau, China.

INTRODUÇÃO

Nos dois primeiros anos que se seguiram à Revolução assistimos a uma certa estagnação literária. Esta situação, contudo, alterar-se-á com a aprendizagem da escrita em liberdade (LOURENÇO, 1994; LIMA, 1996; REIS, 2004), quando muitos dos autores que haviam publicado sob a censura, antes do 25 de Abril, voltam a publicar, encetando um processo que reflete sobre o passado recente da ditadura, assim como sobre a Revolução e o processo revolucionário que se seguiu. Eduardo Lourenço (1994) assinala, aliás, o estímulo que a Revolução de Abril proporcionou aos artistas, tendo em conta as particularidades e esperanças suscitadas por aquele processo revolucionário.

Partindo do pressuposto teórico-metodológico que considera o ato da- escrita como uma força material que ocorre num determinado local e numa certa situação histórica – e que tem, portanto, uma afiliação a várias instituições (Said, 1983), estabelecendo um sistema de relacionamento com outras *práxis* sociais (VIALA, 1988) -, procuraremos acompanhar a representação do passado recente português que Lídia Jorge enceta na sua obra *O Dia dos Prodígios*.

Publicado em 1980, *O Dia dos Prodígios* foi o romance de estreia da autora. O romance situa-se numa aldeia algarvia imaginária, Vilamaninhos, que se encontra isolada do resto do país e cuja vida se centra no quotidiano dos seus habitantes. Vilamaninhos surge, deste modo, como uma alegoria do Portugal ditatorial, ou seja, como um espaço geográfico fechado sobre si próprio e longe de outras realidades do mundo, inclusive do próprio país a que pertence (SALDANHA, 2011). Este fechamento sobre o mundo faz de Vilamaninhos um universo mágico e fantástico, emprestando ao romance características que, por vezes, o têm associado ao realismo mágico ou ao realismo maravilhoso (Serra, 2013).

O conceito de realismo mágico remonta a 1925 e foi aplicado, primeiramente, nas artes plásticas. No final da década de 1920, surge associado ao movimento italiano *stracittà*, quando finalmente, se associa à literatura, ainda que de um ponto de vista conceptual nem sempre coincidente com aquele que havia sido aplicado às artes plásticas. Será Arturo Uslar Pietri que, na obra *Letras y Hombres de Venezuela*, publicada

em 1948, aplica o realismo mágico aos contos venezuelanos das décadas de 1930 e 1940. Um ano depois, Alejo Carpentier, no prólogo ao seu romance *El Reino de Este Mundo*, institui o *real maravilloso americano*, associando-o às particularidades do contexto do continente sul-americano, no qual o *real-maravilloso* *perpassa diferentes aspetos societais*. Angel Flores, em 1954, no artigo “Magical Realism in Spanish American Fiction”, considera que, a partir de 1935, a literatura hispano-americana entra numa etapa, inscrevendo os autores latino-americanos em uma tendência que designa de realismo mágico. Desde então, o realismo mágico tem vindo a ser abordado desde várias perspetivas, ora associado, ora dissociado, do *realismo maravilloso*. As premissas do realismo mágico assentariam na história, mitologia e crenças das comunidades onde a obra se manifesta (Serra, 2013).

Ainda que Serra (2013) aplique o termo *realismo maravilloso* à obra de Lídia Jorge, objeto do presente estudo - e sem querermos adentrar na polémica que ora afasta, ora aproxima, ora confunde, realismo mágico e realismo maravilloso -, consideraremos, no presente artigo, que Lídia Jorge, para a construção da trama narrativa, recorre a alguns dos elementos característicos quer do *realismo mágico*, quer do *realismo maravilloso*. Nesse sentido, procuraremos observar o tratamento específico que é dado à circularidade temporal, à numerologia mágica, às premonições das personagens, à simbologia e à magia.

Consideramos, ainda, que a autora elabora uma reescrita da História, à qual subjaz uma leitura crítica do passado português, numa subversão da relação entre a verdade e a ficção. Esta atitude meta-histórica, muitas vezes associada ao pós-modernismo, é marcada por um narrador onnipresente e onisciente, cujo discurso crítico acompanha a diegese. Nesse sentido, *O Dia dos Prodígios* desconstrói o passado e convida o leitor a atribuir-lhe um novo sentido (SALDANHA, 2011).

O Dia dos Prodígios revela, igualmente, a presença do fenómeno da intertextualidade, ainda que numa correspondência com uma concepção restritiva daquele fenómeno. Na sequência da proposta conceptual de Gérard Genette (1982), segundo a qual a intertextualidade engloba a citação, o plágio e a alusão, e considerando a intertextualidade num sentido mais amplo - as relações que um texto estabelece com outro texto e que, portanto, não passam, necessariamente, pela citação ou pela alusão

-, procuraremos ler o diálogo que a narrativa estabelece, sobretudo, com textos bíblicos.

Veremos, em suma, de que forma os elementos mágicos e maravilhosos permitem estabelecer um diálogo com o presente da narrativa, graças a um exercício metaficcional historiográfico em que a alegoria (e também a intertextualidade) permite a mimetização ficcional da realidade, num processo reflexivo sobre a História recente do país.

1. O MARAVILHOSO E O MÁGICO COMO MECANISMOS DE REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE RECENTE

Vilamaninhos é uma terra onde o imaginário e a realidade se confundem. A aldeia possui uma configuração geográfica em forma de estrela - “três vias que se cruzam e quebram em seis braços não se encontram no mesmo ponto. Antes duas as duas formando um nó” (JORGE, 1980, p. 72) - sendo nesta estrela imaginária que uma serpente faz a sua aparição. É neste mundo mágico que os vilamaninhenses *contam* a sua história e, mais além, a história do fim da ditadura e do advento da Revolução. O maravilhoso surge, assim, como alegoria da realidade (Serra, 2013).

Lídia Jorge mistura diferentes planos narrativos no plano vocálico, escrevendo uma narrativa, na qual o leitor, graças à presença de uma multiplicidade de vozes, lê e decifra a oralidade, num discurso em que a voz das personagens se mescla, tantas vezes, com a voz do narrador. O narrador assume-se, deste modo, múltiplo, podendo assumir a voz de uma ou de outra personagem (masculina ou feminina) ou distanciar-se daquelas, assumindo, neste caso, uma voz autónoma e onnipresente.

Se o maravilhoso é uma alegoria da realidade, as personagens alegorizam o povo oprimido português. A sua linguagem popular, cultura oral, mitos, símbolos e costumes servem, assim, à autora, para refletir sobre o processo de transformação ocorrido no Portugal pós-Revolução e sobre a identidade portuguesa¹. Lídia Jorge, a “profeta no manejo da prosa, puxa-nos pela gravata do real e arrasta-nos ao hemisfério da Ficcionalidade” (Mancelos, 1998). A alegoria temática em *O Dia dos Prodígios* - vida no campo, violência do homem sobre a mulher, guerra

¹ As mudanças operadas na sociedade portuguesa pós-25 de Abril, assim como o papel social da mulher são, aliás, dois dos temas que percorrem a obra de Lídia Jorge.

colonial, o isolamento e a ignorância – converge, assim, para o fim último da obra: o anúncio da Revolução de Abril, cujo advento acontece através de actos mágicos e estranhos ao quotidiano de Vilamaninhos.

No mundo imaginário e mágico vilamaninhense, a numerologia, *topos* da literatura mágica, constitui um tópico recorrente.

Assim sendo, a distância que separa a aparição da serpente da aparição dos soldados é de, aproximadamente, doze meses, o que prefigura o fim de uma época e o início de uma nova era. O número doze é, aliás “em definitivo, o número de uma realização, de um ciclo que se fecha” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 272). Doze foram, também, os filhos de Jorge Júnior e de Esperança (onze filhos sobreviveram, um morreu à nascença)², os quais, por sua vez, fizeram gemer três vezes Esperança, em cada um dos doze partos, numa alegoria exponencial do sofrimento da maternidade. Frequentemente associado à numerologia mágica, o número doze simboliza o universo na sua temporalização cíclica: doze são os meses, doze são os signos do zodíaco, quatro são as estações do ano e quatro são os pontos cardeais (ambos múltiplos de doze). Doze é, igualmente, o número de eleição do Deus bíblico:

Para os escritores bíblicos, é o número de eleição, o do povo de Deus, da Igreja: Israel (Jacob) tinha doze filhos, ancestrais epónimos das doze tribos do povo hebraico (Génese, 35, 23 ss). A árvore da vida tinha 12 frutos; os sacerdotes 12 jóias. Quando Jesus escolheu doze discípulos proclamou abertamente a sua pretensão de escolher, em nome de Deus, um povo novo (Mateus, 10, 1 e passagens paralelas). A Jerusalém celeste do Apocalipse (21,12) tem doze portas marcadas com o nome das tribos de Israel e a sua muralha tem doze cadeiras com o nome dos doze apóstolos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 272)

Na narrativa de Lídia Jorge, o número doze representa o fim de um ciclo temporal, reenviando-nos, paralelamente, para a circularidade do tempo – traço da literatura mágica sul-americana – e para a magia das premonições.

² A perfeição e a plenitude simbolizada pelo número doze não pode ser compreendida como tal, no caso de Jorge Júnior e de Esperança. O facto de um dos filhos ter morrido e de, por esta razão, os filhos sobreviventes apenas terem sido onze, significa que Júnior e Esperança se distanciaram da plenitude, amputados que foram do número evolutivo perfeito. Ficaram, assim, excluídos da perfeição bíblica.

2. O MUNDO MÁGICO DAS PREMONIÇÕES E DOS PRESSENTIMENTOS

O aparecimento de um réptil, uma serpente “azul, castanha e delgada” (JORGE, 1980, p. 22), anuncia um acontecimento vindouro: a Revolução de Abril. Porém, sendo este animal estranho ao imaginário e realidade vilamaninhenses, a sua vinda inaugurará uma série de presságios e de acontecimentos peculiares.

A aparição, morte e posterior renascimento da serpente inauguram transformações na vida quotidiana dos vilamaninhenses: a taberneira “servia os copos de mais alto, e dava o troco sem querer tocar nas moedas” (JORGE, 1980, p. 42) e todos os habitantes “sentiam o pressentimento” (JORGE, 1980, p. 42-43) que “antecede os grandes acontecimentos” (JORGE, 1980, p. 43).

Assim sendo, existe um quotidiano *antes* da aparição da serpente, e um quotidiano *depois* da aparição daquela, após o qual se amplifica a sucessão de actos raros e premonitórios, anunciando uma época de esperança e de mudança: “Eu sonho dia e noite com esses tonéis de vinho tinto, e essa tabuleta com um escrito cor de uva aqui por cima da porta” (JORGE, 1980, p. 86).

Ora, é precisamente após a aparição da serpente que dois forasteiros chegam a Vilamaninhos (a chegada de ambos não é concomitante), que José Jorge Júnior confundirá um pau com uma serpente, que o cheiro que precede a Primavera será especialmente perfumado, que Branca finalizará uma colcha com um bordado de dragão e que os homens porão em causa a violência do trabalho do campo: “No fundo, oh vizinhança, vocês pensam que alguém já fez o milagre de fazer medrar o panito. Separadinho do joio e tudo. Sem ser preciso suar dos cornos pela testa abaixo” (JORGE, 1980, p. 131).

Neste mundo de presságios, fenómenos anómalos vêm, assim, perturbar o funcionamento da Natureza e da vida dos camponeses. Na casa da taberneira Matilde “o azeite pingou no chão e a nódoa se fez verde e alastrou até à porta”, na casa do João Martins “quando se perdeu um canivete alguém disse que deveria estar debaixo da moita das maravilhas”, na casa de Branca o filho imitou um cuco “e passados dois dias ainda o imitava” e na casa de Jesuína Palha “quando ela [...] atirou uma pedra à chaminé da casa fechada da falecida Rosa Gaverna, [...] a pedra levou à frente de si o último redondel do bico” (JORGE, 1980, p. 125).

A Primavera anuncia-se através da finalização de uma época e a inauguração de outra, sob o cheiro prematuro das flores que seriam os cravos vermelhos que tanto marcariam a Revolução.

Os actos estranhos prolongar-se-ão durante o próprio dia da Revolução, a 25 de Abril de 1974. Assim, a loucura de José Jorge fá-lo enervar-se contra as “importunas” (JORGE, 1980, p. 132) e inúmeras formigas que haviam invadido a sua casa, exactamente no mesmo dia em que, não conseguindo matar todas estas formigas que invadiam Vilamaninhos, inúmeros homens faziam uma revolta. Como as formigas³, também estes homens que haviam feito uma revolução tomavam lugares-chave a 25 de Abril de 1974.

3. ALTERIDADE MULHER-HOMEM

A ditadura recorria ao simbolismo da mulher submissa e fiel à vontade masculina (SALDANHA, 2014). A mulher dever-se-ia, por conseguinte, subjugar ao homem, independentemente da violência que este sobre aquela exercesse.

Das cenas descritivas de violência extrema destacam-se a violência de Pássaro sobre Branca. A mulher torna-se num animal que apenas serve as necessidades biológicas, sexuais e de trabalho do homem, pelo que Pássaro trata Branca da mesma forma que trata as bestas: Pássaro e Branca simbolizam, desta forma, o imaginário viril que a organização ditatorial pretendia impor. Nesse sentido, Pássaro, imaginando o antropomorfismo da sua mula, “amarrou-lhe o focinho que ria a um tronco nascido na vertical para a copa da árvore” (JORGE, 1980, p. 40) e vergastou o seu pêlo “escrevendo cruzeiros umas sobre as outras” (JORGE, 1980, p. 35). Numa cena de rara violência, a mula conseguir-se-á, todavia, libertar do jugo que a violentava e oprimia, predestinando uma libertação *Maior*. Assim sendo, a “narrativa de desgraça” (JORGE, 1980, p. 41) anuncia, aparentemente de forma contraditória, “um outro pequeno sinal” (JORGE, 1980, p. 41) feito de esperança e de mudança.

A personificação do animal acontece, igualmente, em sentido inverso, na animalização que o homem faz da mulher.

Julgando reconhecer em Branca o riso da mula, Pássaro chama-a “Mula pelada e atrevida, bicho cruzado de cavalo e lombriga” (JORGE,

³ Também José Saramago, em *Levantado do Chão*, compara os homens que fazem a Revolução a formigas que se revoltam.

1980, p. 65), *montando* Branca, no acto sexual, como montaria uma besta. O corpo da mulher bestializado torna-se, assim, o “selim de coiro” no qual o homem se “sentava” (JORGE, 1980, p. 60), esperando, paciente e sofredamente, o fim do acto sexual. A mulher alegoriza, consequentemente, a imagem de uma besta que o homem, o dragão temido, “Esse animal que bordo ainda vai sair do pano para me devorar a vida” (JORGE, 1980, p. 87), utiliza a seu bel prazer. O órgão sexual masculino – imagem, por excelência, da virilidade masculina – é, por isso, comparado a um peixe com escamas (JORGE, 1980, p. 78), mutilador e com vida própria.

A relação matrimonial de Pássaro e de Branca revela, igualmente, a dificuldade de conhecimento e de compreensão existente numa sociedade organizada segundo parâmetros masculinos e na qual a intercompreensão do Outro, *homem*, e do Outro, *mulher*, dificilmente se concretiza. As visões e premonições de Branca constituem, por isso, uma visão do mundo que o homem não entende, “cego por ver a terra a tremer” (JORGE, 1980, p. 48)⁴.

São, contudo, as mulheres que pressentem a vinda da serpente. Este facto anuncia as alterações que se operarão na vida da mulher aquando da concretização do acontecimento que virá alterar a ordem e valores da organização social vilamaninhense.

Também a relação matrimonial de Esperança e do marido alegoriza a incomunicabilidade que, gradualmente, se estabelece no interior de um casal e que, por sua vez, se estende a todo o mundo conhecido. Provocada por uma incompreensão da alteridade do signo linguístico, a incomunicabilidade não permite a decifração dos signos. Sobrepõem-se, desta forma, histórias paralelas: José Jorge Júnior recua aos antepassados familiares enquanto Esperança rememora constantemente os filhos, ambos permitindo a abordagem temática, na ficcionalidade narrativa, da emigração, impulsionada pela busca de melhores condições de vida e de trabalho.

⁴ Branca, a mulher frequentemente violentada dorme, estranhamente, de olhos abertos e ouve e vê com antecedência os acontecimentos: «Branca sobe à varanda. Se levantar o dedo mínimo pode tocar as nuvens» (JORGE, 1980, p. 79). É, por conseguinte, uma mulher que revela o futuro que o homem ainda não distingue: a libertação almejada. Branca é, neste sentido, a Penélope que espera uma outra vida, cujo quotidiano é uma luta constante, como a luta que se estabelece entre o homem e a mulher, entre a bestialidade daquele e a voz da primeira: «Urrou duas vezes, engolfou os bicípites dos braços, de força e ar, e avançou para o quadrúpede, animal de cabelo, Branca. A quatro sobre o chão e a fornalha» (JORGE, 1980, p. 89).

Jesuína Palha, por seu lado, simboliza a mulher transmissora de ordens e valores ancestrais no seio de uma comunidade determinada. Assim, tentará, sem sucesso, matar a serpente alada que perturbara a quietude vilamaninhense. Desconhecendo a simbologia da aparição de um réptil com asas, Jesuína acusa as *Carminha* – uma delas é uma mãe solteira que teve uma filha com um padre; a outra, é a filha do padre - da aparição de um ser que viera incomodar a ordem instituída. Ora, como ambas as *Carminha* também haviam perturbado aquela ordem, devido ao seu passado conjugal e filiação paterna, as causas do aparecimento de um réptil alado são-lhes imediatamente imputadas. A aparição da serpente é, portanto, no imaginário de Jesuína, resultado do desrespeito da velha ordem tradicional patriarcal.

Carminha, madrinha de Guerra e filha de um padre, traz, igualmente, para a narrativa, o tema da sexualidade feminina e da inferioridade da posição social da mulher, sonhando com a vinda de um forasteiro que lhe permita ascender ao estatuto de mulher casada. Quando o sonho de Carminha se torna realidade, ficando noiva, Carminha é, finalmente, aceite pelos restantes membros da comunidade. Só então conhecemos o seu segundo nome – Parda -, recorrendo, então, a autora, a um processo tautológico em que o nome de família nos reenvia para uma origem familiar, condenada pela comunidade onde nasceu.

A chegada do primeiro forasteiro, noivo de Carminha, é mais um sinal mágico, anunciador de uma “novidade” (JORGE, 1980, p. 53), permitindo que a autora, através da mimetização proporcionada pela ficcionalidade narrativa (VIALA, 1988), introduza o tema da guerra colonial.

4. A GUERRA COLONIAL E A MASCULINIZAÇÃO DA TERRA AFRICANA

O primeiro e o segundo noivos de Carminha trazem para a ficcionalidade narrativa a realidade da guerra colonial. O segundo noivo inaugura, por seu lado, um novo ciclo, revelando a cosmovisão dominante da ditadura relativamente ao Outro africano. O tema da guerra colonial acentua o carácter de desinformação da vida campesina.

Na realidade ficcional de Vilamaninhos, os camponeses possuíam uma escassa informação sobre a guerra e apenas dela tinham eco porque os homens partiam para morrer num outro continente. A partida do

primeiro forasteiro, seguida de chuva e de “confusos sinais” (JORGE, 1980, p. 52), augura, neste contexto, a sua própria morte.

O pressentimento da novidade estende-se à vida das personagens, pelo que a morte do primeiro forasteiro é sentida durante a sua ausência. Assim sendo, Carminha sente uma “indisposição que não lhe vinha do estômago, mas de qualquer outra miudeza localizada na borda do coração” (JORGE, 1980, p. 96), como se alguém a chamasse. Paralelamente, a violência da morte do primeiro forasteiro é anunciada no jornal onde havia “a fotografia de um homem, rasgada pela bochecha e pelo ombro. Por baixo uma cruz e um escrito” (JORGE, 1980, p. 97). Carminha possui o jornal, todavia desafia a linguagem ao não decifrar os sinais que anunciam a morte do soldado, ou seja, as letras que formam as palavras, numa inversão do processo linguístico. Serão, contudo, esses mesmos sinais que nos darão, pela primeira vez, o nome do seu noivo – Manuel Amado (JORGE, 1980, p. 100) –, o qual nos reenvia, uma vez mais, para o exercício de um processo tautológico revelador da situação emocional que o ligava a Carminha.

Uma vez desfeito o sonho de um herói que com ela viesse a casar, um novo forasteiro parece reencarnar o sonho destruído de Carminha que “vai tirar o luto porque arranjou segundo noivo” (JORGE, 1980, p. 110). A violência deste desmoronará, contudo, de vez, o sonho da jovem mulher. A crueldade do sargento Marinho é paralela à imagem negativa que o próprio imputa às terras africanas, num processo narrativo de sexualização discursiva (SALDANHA, 2011).

Segundo Marinho, em África “tudo é macho. Até as plantas. E grande parte do reino vegetal” (JORGE, 1980, p. 117). À sexualização da terra africana subjaz uma atitude de racismo inculcada pela ditadura portuguesa: a terra africana é, assim, desvalorizada, pois ali nada nasceria e nada cresceria. O acto de masculinizar uma terra a que a ditadura portuguesa, através da voz do sargento, dá uma imagem feroz e selvagem, alegoriza a própria violência masculina, a qual se manifesta na crueldade dos actos e das palavras de Marinho.

Marinho é, portanto, a voz de uma organização socioeconómica ditatorial: África, terra detestada “porque nada produz” (JORGE, 1980, p. 117), é um território no qual os homens se reduzem a simples seres extermináveis. Ao homem africano é retirada a sua intrínseca humanidade.

pelo que Marinho pretende, através deste processo desumanizador, justificar o racismo patente na sociedade portuguesa de então.

Por outro lado, os relatos de violência e de mortes a sangue frio, acompanhados por um juízo de valor – “Quem poderia ser melhor em tal situação?” (JORGE, 1980, p. 119) –, revelam a inumanidade de uma guerra onde bem e mal se esbatem e confundem, numa luta constante pela sobrevivência. Nesta luta máscula e viril vulgariza-se, igualmente, a violência da pedofilia e do incesto, revelando uma violência sofrida, sobretudo, por mulheres e por crianças (SALDANHA, 2011).

A inumanidade, crueldade, racismo e chauvinismo de Marinho, herança de um imaginário guerreiro desumano, estender-se-ão à vida quotidiana. Marinho irá, contudo, demasiado longe na crueldade dos seus actos, desrespeitando a relação que há muito se havia estabelecido entre o Homem e o animal, violentando cruelmente um cão e uma cadela. A intimidade da relação Homem campesino-animal é, deste modo, quebrada: Marinho, ao desrespeitar o animal, desrespeitara o Homem, sendo, a partir de então, excluído do universo social vilamaninhense (desaparecendo, por conseguinte, da diegese) que, consequentemente, volta ao seu estádio de isolamento anterior.

5. O ISOLAMENTO EM VILAMANINHOS

A vida fechada e repetitiva dos habitantes de Vilamaninhos revela a falta de cultura e de escolaridade do campesinato do Portugal ditatorial. O isolamento rural e a ignorância dos vilamaninhenses são fruto de um modelo político e socioeconómico, interessado em manter sem cultura e sem meios de percepção e de compreensão dos fenómenos do mundo uma parte importante da população.

Assim sendo, Pássaro, figuração dos limites do conhecimento do homem rural, cria um mundo imaginário no qual a magia serve para justificar o incompreendido. No limiar do mundo mágico e do mundo real encontra-se a sua mulher, Branca, cujo bordado de um “dragão de língua de bordo doirado, no meio do rectângulo de pano cru adamascado” (JORGE, 1980, p. 35), à imagem de Penélope, inaugura um ciclo que se inicia, uma vez o bordado finalizado⁵. Já no Extremo Oriente, aliás, o

⁵ A imagem alegórica penelopiana de Branca metaforiza a secular submissão feminina ao homem. Porém, Branca, ao contrário da Penélope mitológica, termina a sua obra: o fim do bordado constitui, deste modo, a negação de Ulisses. O fim da obra de Branca inaugura uma nova época, anunciando o fim de um

dragão celeste era considerado o “pai mítico de numerosas dinastias, e os imperadores da China traziam-no bordado nos seus estandartes, para mostrarem a origem divina da sua monarquia” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 596).

Por seu lado, a evolução tecnológica que acompanha a realidade do mundo não afecta o trabalho campesino português, antes revelando o crónico atraso industrial e cultural de um Portugal onde “mesmo nas horas de geada e frio, o lavrador sua e chora sobre os torrões” (JORGE, 1980, p. 108). Neste Portugal tecnológico e industrialmente atrasado, “os sinais do tempo” (JORGE, 1980, p. 106) eram incompreendidos pela população e não chegavam ao mundo laboral.

Vilamaninhos é, pois, uma terra inspirada no sul de Portugal (o Algarve), no trabalho agrícola aqui desenvolvido, nos costumes e superstições da sua população, terra esta na qual a realidade coabita com a estranheza de fenómenos inabituais. Lídia Jorge recorre, deste modo, à metaficção da História portuguesa recente, no seguimento de uma tradição que aproxima esta narrativa quer do realismo mágico, quer do realismo maravilhoso.

Na narrativa podemos, aliás, encontrar uma dualidade alegórica no par ditadura/Revolução, assim como no par campo/cidade.

Neste sentido, a ditadura equipara-se à tristeza de Vilamaninhos, enquanto a Revolução⁶ simboliza a alegria: “Lá todos os dias as ruas são limpas de madrugada, para não incomodar os passantes. E as luzes. Dizem. Ficam acesas toda a noite, para alumiar as casas. E isso mesmo durante o sono” (JORGE, 1980, p. 143).

A imagem inversa de Vilamaninhos é, portanto, Lisboa: a aldeia algarvia, com o seu atraso tecnológico, contrasta com o conforto e o progresso da cidade. A cidade simboliza, em suma, a festa e a alegria, em contraposição ao cinzentismo de Vilamaninhos. A oposição de Lisboa a

compromisso que durara toda a sua vida de mulher casada: «Que havia feito uma coisa que no final não conhecia. Com certo terror como se no final tivesse desencadeado um presságio, uma aparição e um tormento pelas próprias mãos» (JORGE, 1980, p. 129).

⁶ Conscientes dos seus limites imagéticos, os vilamaninhenses sabem que a festa e a alegria que esperavam chegar à aldeia era algo dificilmente imaginável, pois «Como pode o ceguinho de nascença imaginar o sol se nunca viu a luz do dia» (JORGE, 1980, p. 142). Neste sentido, a aparição da cobra nada é quando comparada ao que se passa em Lisboa. Os vilamaninhenses colocam, assim, num plano imagético qualitativamente superior a cidade: «Dizem que quem vai lá, e vê o que lá vai e se passa, não só acredita que uma cobra possa voar, como já nem ligará a esse feito relacionado com a minha vida passada. Tantas. Dizem. São as maravilhas operadas nessa terra» (JORGE, 1980, p. 142).

Vilamaninhos considera, neste sentido, a duplicidade do espaço geográfico português (marcado pelo binómio avanço/atraso) no qual se movem as personagens: em Vilamaninhos, os aldeões; na cidade, os soldados (SALDANHA, 2011).

6. O RÉPTIL VOADOR: O ANÚNCIO DE UM PRODÍGIO NO IMAGINÁRIO VILAMANINHENSE

A aparição da serpente constitui, como referimos, um sinal incompreendido pela ignorância e pela passividade do povo de Vilamaninhos, suspeitosos de que “há um ser desconhecido entre as casas” (JORGE, 1980, p. 37). Este medo e suspeição do desconhecido faz com que os vilamaninhenses preferissem ter matado a serpente a deixá-la esvoaçar pelos ares: “Homem e serpente são opostos, complementares, rivais” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 594). Contudo, apesar desta natural desconfiança de tudo o que perturba a ordem vigente, a aparição vai permitir um questionamento da vida e do quotidiano, num processo psíquico encetado pelas personagens em que a serpente parece encarnar “o psiquismo obscuro, o que é raro, incompreensível, misterioso” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 594).

A serpente assimila a capacidade voadora das aves e, tal como no bordado de Branca, transforma-se num dragão alado, à imagem dos “dragões alados do Extremo Oriente e [d]os seus homólogos do panteão meso-americano, as serpentes com penas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 594). Em Vilamaninhos, a serpente reencarna, anunciando um mundo novo no qual “todos os condutores poderão vir a ter o seu camião” (JORGE, 1980, p. 37) e no qual a solidariedade de classe – “Agora mais do que nunca é preciso sermos amigos, amarmo-nos uns aos outros, fazer uma frente comum” (JORGE, 1980, p. 37) – adivinha um novo humanismo. Anunciando um novo tempo, o dragão celeste anuncia, igualmente, um ritual cosmogónico.

O repertório imagético dos vilamaninhenses é, contudo, limitado, pelos que os habitantes de Vilamaninhos buscam na religião e no cristianismo a decifração de uma aparição que não conseguem justificar nem compreender. Assim, o cristomimetismo da subida aos céus da serpente é, uma vez passada a falhada tentativa de morte, interpretada como algo de decisivo, uma vez que “estar próximo do reino dos céus” (JORGE, 1980, p. 102) apenas poderia anunciar uma mudança qualitativa.

A simbologia religiosa perpassa, portanto, através do imaginário dos vilamaninhenses, no qual a elevação alegoriza uma variação positiva.

A simbologia religiosa acompanha, por sua vez, a crença em milagres, os quais seriam, segundo a perspectiva imaginária dos vilamaninhenses, portadores de esperança. Quando sobe aos céus, após ter escapado da morte, reencarnando, a serpente permitiu que o povo de Vilamaninhos crescesse numa mudança e deixasse de olhar, apenas, para o interior do seu quotidiano campesino, questionando, por conseguinte, a vida e o mundo. Tal alegoria é-nos fornecida pela imagem dos vilamaninhenses que olham o céu, abandonando a visão redutora de um mundo fechado no qual se anda “com a espinha curvada como se nada a gente tivesse visto” (JORGE, 1980, p. 68). A visão da serpente permite aludir à cegueira do povo – “E vinha tão cega, que nem me apercebi do que via” (JORGE, 1980, p. 22) –, alegoria da incompreensão daqueles que, há muito tempo, viviam num “sono espantado” (JORGE, 1980, p. 25).

Apenas uma aparição tão extraordinária e inabitual poderia anunciar, ao povo de Vilamaninhos, o inesperado e extraordinário advento de uma Revolução. Tal como o povo, antes adormecido, agora despertava, também a serpente, antes morta, havia ressuscitado e voado. A aparição da serpente revela, desta forma, a importância da compreensão dos sinais e do deciframento de códigos, fundamental para a comunicação e compreensão humanas; sem a decifração do signo, instalam-se a confusão e a incompreensão: “E ficaram à espera da decifração do sinal” (JORGE, 1980, p. 56).

Podemos supor que a escolha da serpente como fonte de uma anunciação repousa, ainda, na simbologia inerente a este invertebrado. Assim, “tal como o homem, a serpente distingue-se de todas as espécies animais. Se o homem se situa no final deste longo esforço genético, temos necessariamente de colocar esta criatura fria, sem patas, sem pêlos, sem penas, no começo desse mesmo esforço” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 594). A serpente simboliza, portanto, o início de algo.

A serpente de Vilamaninhos é, pois, uma “serpente-princípio que reside nas camadas profundas da consciência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 595), anunciadora de uma novidade. Ela inaugura uma *coisa primordial* e, tal como acontecera em Vilamaninhos, não pode morrer, uma vez que uma serpente “não pára de se desenroscar, não acaba de desaparecer e renascer” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 595).

Complexo arquetípico, a serpente é um velho deus primeiro que encontramos no ponto de partida de todas as cosmogêneses, simbolizando a circularidade do tempo e a regeneração. Representando o carácter circular e o renascimento de um tempo novo, a aparição de uma cobra, na diegese de Lídia Jorge, não constitui um acto único e isolado. Assim sendo, já havia surgido num tempo anterior ao tempo do presente da narrativa, quando, muito tempo antes, fora pressentida “por muita gente” (JORGE, 1980, p. 36)⁷ – “Mas um dia dizem que ele estava a comer uma alfarrobinha seca, e uma azeitona de sal, como nesse tempo se comia, e alguém lhe disse. Está ali uma cobra da grossura de um cevado” (JORGE, 1980, p. 30).

7. O IMAGINÁRIO DE VILAMANINHOS APÓS A REVOLUÇÃO DE ABRIL

A mudança de uma ordem e valores tradicionais (patriarcais) é, também ela, marcada por vários actos extraordinários, pelo que o período pós-revolucionário é assinalado pela ressurgência de acontecimentos peculiares. O fascismo tinha sido uma época cinzenta, na qual a vida carecia de alegria e de sol, enquanto homens e mulheres esperavam, fatigados, outros dias (cf. JORGE, 1980, p. 84).

Aquela organização socio-económica que primara pela cegueira e incompreensão é como um macho, ser inútil e infértil, como o é a terra africana para Marinho: “Nunca percebi se o mal está na terra se na gente” (JORGE, 1980, p. 117). Assim, a ditadura aparecia, no imaginário colectivo popular, como algo sem saída a que o povo pensava ter de se submeter *ad vita æternam*: “Mas eu se sonho é comigo mesmo noutro estado. Sou uma toupeira metida num buraco, cavando, cavando com as patas em frente dos olhos. Mas oh vizinhos, quanto mais cavo, menos vejo” (JORGE, 1980, p. 116). A mudança de uma ordem e valores parecia imperturbável e, portanto, impossível de concretizar; apesar disso, o homem sonha e imagina. A aparição da serpente anuncia, neste contexto, uma vaga esperança: “Ficámos varados, e por essa altura sentia-se o cheiro da alegria e da paz bafejar das bocas da gente” (JORGE, 1980, p. 102).

Será através da Revolução que o cinzentismo e a tristeza da ditadura portuguesa darão lugar à festa que se espera chegar a Vilamaninhos: “Tudo isso. Dizem. É feito ao som da música, e com cheirinho de flor” (JORGE, 1980, p. 143). Os soldados, dando forma aos

⁷ Tematiza-se, desta forma, uma vez mais, a circularidade e recorrência típicas da narrativa mágica sul-americana.

pressentimentos e actos anunciadores vilamaninhenses, representam, então, a esperança “que um lastro dessa maravilha chegue à nossa terra” (JORGE, 1980, p. 143); constituem, igualmente, uma imagem peculiar e inabitual, pelo que Jesuína Palha descreve a sua chegada com a mesma emoção e excitação com que descrevera o aparecimento da serpente (cf. JORGE, 1980, p. 152).

A ignorância e a incompreensão de feitos humanos e naturais, que a personagem de Pássaro metaforizara, dão lugar, após a Revolução, ao conhecimento e ao saber, alegorizados por Branca: “A terra é uma bola e gira como um pião que nunca se cansasse de bailar” (JORGE, 1980, p. 167). Branca adquire, igualmente, novas capacidades sobrenaturais, adivinhando – tal como Blimunda da narrativa saramaguiana de 1982, *Memorial do Convento*, o faria – o íntimo dos seres humanos. Este conhecimento, através da voz de uma personagem feminina, inaugura o fim (antes pressagiado) de uma sociedade baseada em valores patriarcais e o começo de uma era no qual a mulher ocuparia um lugar de eleição. Assim, será Branca – cuja metamorfose se opera, fundamentalmente, após o advento da Revolução – a assumir, a partir de então, a voz do narrador. Como narrador, conhece e adivinha o futuro, em particular o destino da gente de Vilamaninhos.

Uma das últimas vozes da narrativa é, portanto, a de uma mulher, a qual, assumindo, uma vez mais, uma função pressagiadora, prenuncia a estabilidade de uma situação que se esperara, porém, ser mudança: “Que eles chorarão por mágoas sentidas. Outras imaginadas. Mal se apercebam da figura do dragão estendida em cima da cama, a dominar as vistas. Aquelas escaminhas de metal” (JORGE, 1980, p. 169).

CONCLUSÃO

Lídia Jorge reflecte sobre os anos ditatoriais obscurantistas, desmi(s)tificando mitologias colonialistas, imperialistas e heroicas e revelando, em simultâneo, o atraso crónico de Portugal, quer em termos tecnológicos, quer em termos sociais.

O *dia dos prodígios* vem com os seus ideais de justiça e de liberdade, quando o sinal da aparição de um réptil é, finalmente, decifrado pela comunidade de Vilamaninhos.

A Revolução aparenta-se a um milagre, no qual “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” (JORGE, 1980, p. 133), num processo narrativo de intertextualidade que nos reenvia para a presença de uma forte cosmovisão cristã no interior da comunidade campesina de Vilamaninhos.

Os soldados partirão de Vilamaninhos em direcção ao nascente, alegorizando a vida nova que nascerá. Esta partida assinalará, contudo, no presente da narrativa, o regresso a uma normalidade pré-revolucionária. O conhecimento que havia estado associado ao advento da Revolução, e que se anunciara pela voz de Branca, regressará a um tempo anterior, revelando a continuidade do isolamento de Vilamaninhos⁸. Após a partida dos soldados, chega à costa um tubarão vivo.

Ora, os actos anunciadores foram, desde o início da narrativa, prenunciadores de um determinado futuro; assim, também o aparecimento deste animal denuncia um outro acontecimento próximo. Desta vez, anuncia-se o travão da mudança que havia sido anunciada pela serpente, prevendo-se a continuidade de um quotidiano que pouco mudará, pelo que os vilamaninhenses continuariam amarrados a uma ordem e valores tradicionais.

Alegoria do povo português que se deixara invadir por um tubarão, os vilamaninhenses não se libertaram porque não se quiseram libertar. A metáfora da liberdade que se alcança, apenas, *em a querendo*, sintetizada na anáfora “Ninguém se liberta se não quiser libertar-se” (JORGE, 1980, p. 91), reproduzida no final da narrativa, reenvia-nos para a nulidade ou a pequenez das transformações tanto almejadas.

A Revolução e a vinda dos soldados, tudo se torna, após a sua partida, numa “assombração” (JORGE, 1980, p. 162), ou seja, num mundo mágico que parece nunca ter acontecido. A utopia (a transformação do prodígio numa realidade duradoura e concreta) permanece, e o projecto de liberdade distancia-se com os soldados “marafados de pressa, como escalmurrados” pela presença dos camponeses (JORGE, 1980, p. 160).

Em suma, Lídia Jorge trabalha a matéria revolucionária no presente da narrativa, alguns anos após os acontecimentos históricos que lhe servem de base. Nesse sentido, a descrição de uma volta à normalidade em

⁸ O povo apenas acredita em mudanças assinaladas por sinais extraordinários, pelo que, na ausência daqueles, crê que nada de novo pode acontecer (JORGE, 1980, p. 172). Assim, os soldados vieram e partiram, ou seja, vieram com ideias e ideais e partiram prometendo voltar; contudo, nunca mais voltaram e, por conseguinte, «Nada aconteceu» (JORGE, 1980, p. 172).

Vilamaninhos e, portanto, a um imaginário onde a espera volta a ser uma atitude do quotidiano, constitui a visão da autora no presente da escrita, revelando a sua reflexão sobre a realidade portuguesa contemporânea do tempo de escrita da narrativa.

REFERÊNCIAS

- CHAMPI, Irleamar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- LIMA, Isabel Pires. Rememorar e Futurar ou a Invenção da Pátria. Discursos. *Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, Universidade Aberta, pp. 136-146, 1996.
- LOURENÇO, Eduardo. *O Canto do Signo: Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença, 1994.
- MANCELOS, João. *O sexo da escrita: do Autor zombie ao Autor Mulher. Apresentação da obra Marido e Outros Contos, de Lúcia Jorge, com a presença da autora*. Centro Cultural e de Congressos, Aveiro, 1998. URL: <http://www.ipn.pt/literatura/letras/ensaio21.htm>
- REIS, Carlos. A Ficção Portuguesa entre a Revolução e o Fim do Século. *Scripta*, nº15, v. 8, pp. 15-45, 2004.
- ROCHE, Guy. *Introduction à la sociologie générale*. Paris: HMN.
- SAID, Edward. *The World, the Text and the Critic*. New York: Pantheon, 1983.
- SALDANHA, Ana. *O Antagonismo entre o Herói Individual e o Protagonista Coletivo: o imaginário português através da História e da Literatura após o 25 de abril de 1974*. Grenoble/Lisboa: Université Stendhal/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011. Tese de Doutoramento.
- SALDANHA, Ana. Narrativa Portuguesa Pós-Revolução: os Autores Mulheres e as Novas Representações Sociais. *FronteiraZ: Revista do*

Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, PUC-São Paulo, n° 12, 2014, pp 140-162. URL:


<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5648238>

SERRA, Paulo. *O realismo mágico na obra de Lídia Jorge, João de Melo e Hélia Correia*. UAlg – FCSH, 2013. Tese de Doutoramento.

VIALA, Alain. Effets de Champ, Effets de Prisme. *Littérature*, n° 70, pp. 64-72, 1998.

Recebido em 23 de maio de 2020


Aprovado em 14 de outubro de 2020

Licença: 

Ana Maria Saldanha

Professora Adjunta Convidada, Macao Polytechnic Institute, Escola Superior de Línguas e Tradução. Doutoramento pelas Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal / Université Stendhal - Grenoble III, Grenoble, França.

Contato: anasaldanha2@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-4935-7222>