

Isabel Araújo Branco

Recepção literária das literaturas hispano-americanas
em Portugal

LIT Ibéricas

Estudios de literatura iberorrománica
Beiträge zur iberoromanischen Literaturwissenschaft
Estudos de literatura ibero-românica

herausgegeben von

Prof. Dr. Tobias Brandenberger
(Universität Göttingen)

Prof. Dr. Albrecht Buschmann
(Universität Rostock)

Prof. Dr. Marco Kunz
(Université de Lausanne)

vol. 21

LIT

Isabel Araújo Branco

Recepção literária
das literaturas hispano-americanas
em Portugal

LIT

Umschlagbild: José Araújo, *Literaturas 3*

This book was supported by CHAM (NOVA FCSH / UAc), through the strategic project sponsored by FCT (UIDB/04666/2020 and UIDP/04666/2020).



Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier entsprechend
ANSI Z3948 DIN ISO 9706

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-643-15074-5 (br.)

ISBN 978-3-643-35074-9 (PDF)

© LIT VERLAG Dr. W. Hopf Berlin 2021

Verlagskontakt:

Fresnostr. 2 D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51-62 03 20

E-Mail: lit@lit-verlag.de <https://www.lit-verlag.de>

Auslieferung:

Deutschland: LIT Verlag, Fresnostr. 2, D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51-620 32 22, E-Mail: vertrieb@lit-verlag.de

INDICE

| | |
|---|------------|
| Introdução | 7 |
| I. Fundamentação teórica | 15 |
| 1. A literatura comparada | 16 |
| 2. A teoria dos polissistemas | 25 |
| 2.1 Antecedentes da teoria dos polissistemas | 25 |
| 2.1.1 Iuri Tinianov | 25 |
| 2.1.2 Roman Jakobson | 32 |
| 2.1.3 Iuri Lotman | 33 |
| 2.2 Teoria dos polissistemas | 39 |
| 3. O fantástico, o maravilhoso, o estranho, o real maravilhoso e o realismo mágico | 58 |
| II. O realismo mágico e a literatura portuguesa | 73 |
| 1. Originalidade, coincidência ou partilha? | 77 |
| 2. <i>Húmus</i> , de Raul Brandão, e <i>Pedro Páramo</i> , de Juan Rulfo | 88 |
| 3. Origens culturais, históricas e literárias do realismo mágico português e ibérico | 92 |
| 4. "Tudo é ficção e pode ser também realidade": o conceito de "etno-fantástico" de João de Melo | 127 |
| 5. A proposta do "real sobrenatural": testemunhos de José Saramago | 132 |
| 5.1 Realismo mágico ou "real sobrenatural" | 136 |
| 5.2 A relação de José Saramago com os autores latino-americanos | 138 |
| III. Realismo mágico em obras literárias portuguesas contemporâneas | 147 |
| 1. José Saramago: o real sobrenatural ou a posta em cena do realismo mágico português | 147 |
| 1.1 <i>Levantado do Chão</i> | 147 |
| 1.2 <i>Memorial do Convento</i> | 164 |
| 1.3 <i>A Jangada de Pedra</i> e o conceito de "transibericidade" | 167 |
| 1.4 <i>Ensaio sobre a Cegueira</i> | 172 |
| 1.5 Contos e crónicas | 175 |
| 2. João de Melo e <i>O Meu Mundo Não É Deste Reino</i> | 180 |
| 2.1 Contos e outros romances | 197 |

| | | |
|------------|--|------------|
| 3. | Lídia Jorge: <i>O Dia dos Prodígios</i> ou os prodígios do "real sobrenatural" ou do "etno-fantástico" | 201 |
| 4. | Hélia Correia: animismo e extraordinário no quotidiano português | 207 |
| 4.1 | Novelas várias | 211 |
| 4.2 | <i>Lillias Fraser</i> | 218 |
| 4.3 | <i>Montedemo</i> | 232 |
| 5. | Mário de Carvalho: o mais prosaico realismo mágico manifesta-se nos bairros históricos lisboetas | 234 |
| 6. | José Riço Direitinho: Vilarinho dos Loivos não existiria sem Gabriel García Márquez | 239 |
| 7. | Valter Hugo Mãe: o imaginário do realismo mágico português da Idade Média ao século XXI | 247 |
| 8. | David Machado: como o universo literário hispano-americano faz lembrar o Minho a um leitor e escritor português | 251 |
| IV. | Outros casos de recepção das literaturas hispano-americanas | 261 |
| 1. | José Saramago: um parente-aprendiz de uma labiríntica miríade de autores hispano-americanos | 262 |
| 2. | Mário de Carvalho: como dizia Borges, tudo o que se escreve é autobiográfico | 268 |
| 3. | Dinis Machado: o salto borgesiano de Pierre Menard para Peter Maynard | 277 |
| 4. | Lídia Jorge: literatura e reflexão na senda de um futuro que una Portugal à América Hispânica | 283 |
| 5. | António Lobo Antunes: das letras à amizade e da amizade às letras: "Continuo a achar que a gente não inventa nada. A gente rouba." | 289 |
| | Conclusão | 307 |
| | Referências bibliográficas | 313 |

Introdução

Escrevia em 1980 o escritor argentino Julio Cortázar, referindo-se aos autores latino-americanos: "estamos siendo mejor leídos por los europeos, pero la opinión corriente sobre nuestra influencia en su literatura me parece más un deseo que una realidad" (Cortázar 2004c: 383). Esta afirmação tem duas componentes: por um lado, Cortázar assume que a literatura latino-americana tem mais e melhores leitores na Europa, que não procuram o simples exotismo das letras do Sul, e, por outro, que o poder destas de influir ou estimular as literaturas europeias é encarado com algum excesso. Terá talvez razão Cortázar, mas, no que diz respeito à literatura portuguesa, em particular a partir da década de 1980, a sua afirmação não encontra uma correspondência generalizada. Não são raros os casos de autores portugueses contemporâneos com marcas de recepção do chamado *Boom* latino-americano, chegando alguns a assumir publicamente essa influência. Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges e Mario Vargas Llosa são os autores mais citados, mas o primeiro ocupa uma posição de destaque, não só pela repercussão mediática que a sua obra teve no mundo (inclusive no plano editorial português), como pelo facto de os seus livros serem textos paradigmáticos no seio desse fenómeno. Destes, *Cien años de soledad* desempenha um papel absolutamente central na sua obra – o mesmo é dizer no *Boom* latino-americano e no *realismo mágico*.

Cien años de soledad foi publicado pela primeira vez em 1967, em Buenos Aires, com uma tiragem de oito mil exemplares. Considerada uma das mais importantes obras da literatura latino-americana e uma representante máxima do *realismo mágico*, foi traduzida para cerca de 35 línguas e teve mais de 30 milhões de exemplares vendidos. Em Portugal, *Cien años de soledad* foi editado pela primeira vez em 1971 pelas Publicações Europa-América (uma tradução adaptada de Eliane Zagury), tendo sido impressas várias edições nos anos seguintes até à década de 1980, quando passou a ser publicado pelas Publicações Dom Quixote, chancela que publicou até hoje 22 edições (com tradução de Margarida Santiago). O romance teve uma enorme divulgação mundial e um grande impacto junto dos autores europeus, tal como outros escritores do *Boom*, movimento fortemente vinculado ao sucesso editorial dos escritores do subcontinente nas décadas de 1960 e 1970 e em que se enquadram, entre outros, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges, Augusto Roa Bastos, Mario Benedetti, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, Guillermo Cabrera Infante, José Donoso, Augusto Monterroso e Juan José Arreóla. Como indica Ángel Rama:

el lector común, poco avezado en referencias bibliográficas, ni ducho en ordenamientos generacionales, se vio en presencia de una prodigiosa y repentina floración de creadores, la cual parecía tan nutrida como inextinguible. De hecho, no estaba presenciando una producción exclusivamente nueva, sino la acumulación, en un solo decenio, de la producción de casi cuarenta años, que hasta la fecha solo era conocida por la élite cultural. (Rama 1982: 263)

Mas como definir as relações entre o *Boom* e a literatura portuguesa? O estudo das relações literárias em Portugal tem já alguma tradição, mas não no que diz respeito às literaturas hispano-americanas. Estas relações têm sido pouco abordadas do ponto de vista académico, embora existam alguns trabalhos na área. Por exemplo, escrevia Álvaro Manuel Machado, em 1984:

Se tentássemos determinar uma tendência de escrita comum claramente dominante nestes autores [contemporâneos] que abordam todos o mesmo tema, tal tentativa seria improfícua. A não ser que se considere 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, Manuel Scorza ou Carlos Fuentes.

Aliás, o fantástico de origens várias na ficção portuguesa mais recente é explorado frequentemente noutras obras por outros autores que não estão ligados à temática colonial. (Machado 1984: 18)

Esta realidade corresponde a um comprovado fenómeno da literatura portuguesa contemporânea, que pretendemos investigar de forma a compreender como se verificou a recepção das literaturas hispano-americanas e quais as suas consequências. Assim, procuraremos responder a um conjunto alargado de questões. Como foram recebidas as literaturas hispano-americanas na literatura portuguesa contemporânea? Quais os intermediários e mediadores? Que peso tiveram as traduções para português de obras hispano-americanas? Que autores hispano-americanos desempenharam um papel mais destacado neste processo? Como é que o realismo mágico hispano-americano levou ao surgimento de um realismo mágico português (ou ao ressurgimento de um proto-realismo mágico)? O realismo mágico destaca-se no processo de recepção? Os espaços da América Hispânica exercem atracção no imaginário literário português? Alejo Carpentier foi o autor com maior impacto na obra de José Saramago? Apenas Juan Rulfo se manteve como referência para Hélia Correia, como esta afirma?

Helena Carvalhão Buescu escreve, em *Experiência do Incomum e Boa Vizinhança. Literatura Comparada e Literatura-Mundo*, que, "se qualquer literatura nacional [...] apenas pode ser objecto de uma reflexão complexa e interessante se não excluir nunca o prisma comparatista, no caso da literatura portuguesa [...] esta verdade é ainda mais evidente, e não pode ser objecto de rasura"(Buescu 2013: 34). Nesse sentido, é

particularmente pertinente a aplicação da teoria dos polissistemas, visto que esta tem em conta fenómenos não literários que, contudo, influem nas relações literárias. Como propõe a teoria das interferências, definida por Itamar Even-Zohar, há que estudar as condições que levam à intervenção de uma literatura noutra, nomeadamente através das periferias e sistemas tradicionalmente ignorados pelas teorias literárias. Sendo o polissistema um todo dinâmico e um sistema com vários níveis, os seus "factos" devem ser analisados nas suas várias relações. Even-Zohar considera que o *corpus* não se limita às "obras-primas". Daí a utilidade das suas propostas teóricas quando desejamos estudar todo o universo em questão. Com este enquadramento teórico podemos considerar aspectos tão importantes como a tradução, as instituições, obras de segundo plano do ponto de vista literário ou acontecimentos político-sociais. Este "polissistema" corresponde, no essencial, ao conceito de semiosfera de Iuri Lotman, que inclui a actividade permanente de todos os níveis de cultura e reconhece o diálogo entre as diferentes esferas. Porque, como sustenta Helena Carvalhão Buescu, a literatura "é um dos sítios fundamentais de localização da memória cultural [...] como herança permanentemente negociada com passados, presentes e futuros, património *im-perfeito* e por isso património sempre *em vias de fazer-se*". (Buescu 2013: 15) No caso do nosso trabalho, como veremos, processos políticos e sociais como a Revolução Cubana, o processo revolucionário do Chile e o posterior golpe de Estado liderado por Pinochet foram fundamentais na recepção das literaturas hispano-americanas em Portugal e na dinâmica do polissistema português. Veremos igualmente o papel de instituições como as universidades, as editoras, a imprensa periódica, o Instituto Cervantes e a Casa da América Latina na divulgação e consagração de textos hispano-americanos no nosso país e nas alterações verificadas no mercado e no público.

É essencial, pois, recorrer à Literatura Comparada e aos seus instrumentos metodológicos. A Literatura Comparada situa-se na "área particularmente sensível da "fronteira" entre nações, línguas, discursos, práticas artísticas, problemas e conformações culturais" (Buescu 2001: 14), refere Helena Carvalhão Buescu em *Grande Angular. Comparatismo e Práticas de Comparação*. "Não é possível ler senão comparativamente (ou seja, relacionalmente)", considera a especialista, acrescentando que "não há de facto como não-comparar. Toda a leitura é activação, partilha e "cooperação interpretativa" [...], o que significa que o sentido reside, justamente, nesse acto de cooperação, intercâmbio e interacção. Desta perspectiva, todo o sentido é comparativo e não há sentido que o não seja." (Buescu 2001: 23)

Mais do que uma simples comparação, a Literatura Comparada estuda a relação e o diálogo entre textos e autores, num caminho de troca constante, em que a interdisciplinaridade desempenha um importante papel. O diálogo tem de se estabelecer entre pelo menos duas vozes de diferentes países, procurando-se a identidade e a alteridade, numa investigação dialógica que busca encontrar fenómenos comuns. Trata-se, pois, de uma disciplina aberta a diversas problemáticas. Parte de fenómenos literários, mas contextualiza-os numa cultura global. Daí que o diálogo seja não só entre domínios linguísticos diferentes, mas também entre culturas, áreas artísticas e ciências. O outro – neste caso, o estrangeiro – é sempre revelador, mais do que não seja da tendência para um fechamento da cultura de partida, de defesa em relação ao desconhecido ou mal conhecido. Pode ainda, em alternativa, funcionar como elemento-motor, de incentivo à descoberta e à transformação.

Nessa medida, faremos uma análise da recepção literária entre autores tão diversos como António Lobo Antunes, David Machado, Dinis Machado, Hélia Correia, João de Melo, José Riço Direitinho, José Saramago, Lídia Jorge, Mário de Carvalho e Valter Hugo Mãe, do lado português, e Carlos Fuentes, Ernesto Sabato, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Julio Cortázar e Manuel Puig, do lado hispânico. Só juntando a teoria da recepção e a teoria dos polissistemas será possível englobar num único estudo a recepção das literaturas hispano-americanas na literatura portuguesa contemporânea.

Procuraremos, assim, entender em que medida é que o forte movimento do *Boom* latino-americano se reflecte em autores portugueses. João de Melo, num artigo de 1998 sobre Gabriel García Márquez e o *realismo mágico* (Melo 1998), aponta os nomes de A. M. Pires Cabral, Almeida Faria, António Lobo Antunes, Fernando Dacosta, Hélia Correia, José Riço Direitinho, José Saramago, José Viale Moutinho, Lídia Jorge, Mário de Carvalho, Mário Ventura e Urbano Tavares Rodrigues, além do próprio. Curiosamente, este paralelo não é assumido com frequência, nem mesmo pelos críticos, embora estes façam por vezes ligações entre vários destes escritores portugueses. Fernando Venâncio, por exemplo, em 1988, no artigo "Saramago?" (Venâncio 1988: 24), apresenta um conjunto de características de vários escritores que Saramago incorpora nos seus textos, entre os quais um excerto de *Montedemo*, de Hélia Correia. Tal indica que, além dos paralelos entre García Márquez e o *realismo mágico* e um conjunto de autores portugueses, são possíveis outros paralelos entre os autores portugueses analisados neste trabalho, precisamente por partilharem características comuns. Encontramos também referências a outros escritores. Por exemplo, dizia, em 1983, José Saramago, em entrevista:

O último escritor de ficção que li e que gostei muito foi a Hélia Correia, o seu livro deu-me um prazer imenso. Acho que é das coisas mais novas que se têm escrito nos últimos tempos nesta terra. Destaco também o *Dia dos Prodígios* de Lídia Jorge... (Dacosta 1983: 17)

Como veremos mais à frente, Eduardo Lourenço considera que a cultura portuguesa está mais próxima da fantasia e do fantástico do que do realismo, referindo os casos da hagiografia, da alegoria e da literatura cavaleiresca. Apresenta nomes de autores contemporâneos como José Cardoso Pires, António Lobo Antunes, Almeida Faria, Mário de Carvalho e Alexandre Pinheiro Torres, considerando que todos se renderam, "como se uma força superior os empurrasse nessa direcção, ao encanto da alegoria, ou mesmo da fantasmagoria" (Lourenço 1999: 21), falando de autores que "inventam fábulas e histórias onde a temporalidade clássica perde os seus poderes" e onde a História "é um puro cenário, cenário mais ou menos fantasmagórico como das personagens para um registo operático". Isto indica que a recepção das literaturas latino-americanas pela literatura portuguesa não é um caso de moda e tem importantes precedentes na sua história.

Claudio Guillén encara a Literatura Comparada como "afán, proyecto, actividad frente a otras actividades. Deseo [...] de superación del nacionalismo en general y del nacionalismo cultural en particular, es decir, de la utilización de la literatura por vías provincianas, instintos narcisistas, intereses mezquinos, propósitos políticos frustrados" (Guillén 2005: 28). Do contacto nascem inevitavelmente novas relações, que, por muito difusas que sejam, deixam marcas. Neste diálogo de culturas, o imaginário ocupa um lugar de relevo, porque consiste na representação colectiva do outro: "a imagem é a representação de uma realidade cultural estrangeira através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaboram [...] revelam e traduzem o espaço ideológico no qual se situam" (Machado; Pageaux, 2001: 51) defendem Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux. Do contacto literário e cultural entre Portugal e a América Latina decorrem novas relações, novas perspectivas e novas obras, não numa cópia de modelos do *Boom* - difícil, aliás, de concretizar, dada a heterogeneidade interna -, mas num renascer que parte simultaneamente da tradição literária portuguesa e das inovações do outro lado do Atlântico. É nesse sentido que Maria Fernanda de Abreu reconhece que:

a narrativa portuguesa contemporânea, [...] em especial a das últimas três décadas, tem, nalguns casos habilmente, aproveitado e seguido o modelo latino-americano (como em décadas anteriores tinha seguido, de modo igualmente profícuo o realismo brasileiro), com ele revivificando um património de práticas realistas desenvolvidas ao longo de, mais ou menos, os últimos 150 anos. E com ele criando novos realismos: o "fantástico" em Saramago é, sem qualquer dúvida, produto dessa apropriação de modelos latino-americanos, assim abrindo

caminhos novos para uma herança neo-realista; ou o "telúrico" de Hélia Correia, cujo modelo é, confessadamente, o de Juan Rulfo. É o caso, muito particular, de José Cardoso Pires, este por via de mediações comuns (Faulkner e a narrativa oral, entre outros). (Abreu 2012: 170-171)

Escrevia José Saramago em 1989: "Cada cultura é, em si mesma, um universo comunicante: o espaço que as separa umas das outras é o mesmo espaço que as liga, como o mar, aqui na Terra, separa e liga os continentes." (Saramago 1989a: 32) É dessas culturas comunicantes que nascem as relações literárias entre Portugal e a América Latina. Mas, antes de analisar o fenómeno, é importante explicar as concepções teóricas que estão na base da nossa análise e desambiguar conceitos diferentes mas próximos que serão utilizados no decorrer deste trabalho, como o fantástico, o maravilhoso, o estranho, o *realismo maravilhoso* e o *realismo mágico*.

Apresentaremos a fundamentação teórica que nos orientará em todo o trabalho posterior: por um lado, a Literatura Comparada e a teoria da recepção; por outro, a teoria dos polissistemas e os seus antecedentes teóricos (Iuri Tinianov, Roman Jakobson e Iuri Lotman). Sem a análise das propostas destes autores, qualquer investigação nesta linha ficaria incompleta. Segundo Tinianov, a evolução é uma substituição de sistemas, não através da renovação repentina e total dos elementos formais, mas da criação de uma nova função destes elementos formais. Veremos que tal acontece no surgimento do realismo mágico português com a recuperação do fantástico popular, por exemplo. Já Jakobson fala no paralelismo, isto é, na combinação binária que assenta na equivalência, não na identidade. O paralelismo confere a cada semelhança e contraste um peso particular. De facto, os vários realismos mágicos a que aludiremos não são iguais, mas equivalentes. Lotman propõe o conceito de estrutura relacional enquanto o conjunto de relações que são o fundamento e a realidade da obra de arte. O seu conceito é constituído como uma estrutura complexa de subestruturas que se intersectam com numerosas penetrações de um único elemento em diferentes contextos construtivos. Estas intersecções constituem a "coisidade" do texto artístico. Nesse sentido, podemos dizer que a base do realismo mágico (nomeadamente o português) é, como verificaremos, uma complexa estrutura de subestruturas milenares e dinâmicas que se cruzam, mesclam e dão origem a diferentes resultados culturais e não culturais, literários e não literários. Lotman considera igualmente que o texto não é um receptor passivo de conteúdos introduzidos pelo exterior, mas um produtor de outros textos. É o que acontece com a literatura tradicional portuguesa e com os textos do *Boom* hispano-americano lidos por autores portugueses contemporâneos que criaram o realismo mágico português. Aquele autor afirma também que o processo de produção expande as estruturas e estimula a sua interacção. Portanto,

quanto mais obras marcadas pelo realismo mágico são produzidas, mais outras serão estimuladas dentro desta categoria, recorrendo a diferentes elementos e interagindo com diversas estruturas. Daí David Machado se sentir impelido a escrever depois de ler textos de Gabriel García Márquez e outros hispano-americanos, como veremos mais à frente.

Ao tratar a relação entre o *realismo mágico* e a literatura portuguesa, procuraremos entender se as características das literaturas dos dois lados do oceano são uma coincidência ou uma partilha, estudando em particular *Húmus*, do português Raul Brandão, e *Pedro Páramo*, do mexicano Juan Rulfo, duas obras separadas pelo tempo e pelo espaço, mas que, no entanto, demonstram muitas pontes de ligação entre si. Continuando o percurso, atentaremos na concepção de "real sobrenatural", adoptada por José Saramago para denominar uma certa tradição literária portuguesa e europeia com características comuns ao *realismo mágico*, apresentada numa entrevista do autor a Beatriz Berrini, integrada em *Ler Saramago: O Romance*, que trataremos nos capítulos seguintes. Diz Saramago que:

Levantado do Chão não poderia ter sido escrito sem o pressentimento do "real sobrenatural" (este rótulo, que acabo de inventar, serve tão bem como qualquer outro) e *História do Cerco de Lisboa*, com os seus distintos níveis sedimentares de leitura e as suas transmigrações de factos históricos, não é entendível de um ponto de vista estreitamente realista. (Berrini 1999: 242-243)

Testemunhos do autor em artigos e entrevistas sobre as suas relações com a América Latina servirão como complemento. Faremos também uso da denominação "etno-fantástico", proposta por João de Melo para particularizar a literatura portuguesa que apresenta esse carácter próximo aos autores do *Boom*. "O *realismo mágico* latino-americano foi apenas um impulso para a descoberta do nosso próprio *realismo mágico* português que é muito antigo, vem desde os românticos" (Paganini 1998), diz o escritor numa entrevista ao *Jornal de Brasília*, em 1998. João de Melo considera que esse "etno-fantástico" tem simultaneamente origem nas tradições fantásticas portuguesas e na religião católica. Será ainda analisado *O Dia dos Prodígios*, romance de Lúcia Jorge publicado em 1980, comumente considerado a primeira obra portuguesa do *realismo mágico*.

Nos Capítulos seguintes, concentramo-nos na análise literária, principiando pelo realismo mágico e as relações entre os realismos mágicos hispano-americanos e português e pesquisando as origens desta categoria em Portugal. Nesse sentido, faremos uma viagem a um passado longínquo, desde o período medieval, cujas marcas são, todavia, ainda visíveis nas mentalidades e imaginários nossos contemporâneos. De seguida, estudamos obras de seis autores, marcadas

pelo realismo mágico: José Saramago, João de Melo, Lídia Jorge, Hélia Correia, Mário de Carvalho, José Riço Direitinho, Valter Hugo Mãe e David Machado. Tanto Mário de Carvalho como José Saramago e Lídia Jorge serão abordados no Capítulo V, em que estudamos relações literárias alheias ao realismo mágico e tratamos de textos de Dinis Machado e António Lobo Antunes, estes em diálogo principalmente com Cortázar, Borges e Rulfo.

Finalmente, na Conclusão, retomamos as conclusões parciais de cada secção, aplicando a teoria dos polissistemas e os seus antecessores, de forma a ter uma visão global que responda à nossa questão de partida: como se manifestam as literaturas hispano-americanas na literatura portuguesa contemporânea?

I. Fundamentação teórica

Compreender uma obra literária é, em certa medida, entender a vida, os meandros das acções, a origem dos pensamentos e dos actos, a causa daquilo que nos rodeia. É reflectir sobre os caracteres das personagens fictícias e reais, sobre a representação de episódios e memórias. Porque a literatura é vida. E, se a vida é feita de uma miríade de elementos complexos entrecruzados, entender a literatura é também ter em conta todas essas componentes. Como escreve Iuri Tinianov¹ em "A noção de construção" (1923), "poderemos falar de "a arte e a vida" quando a arte é também "a vida"?" (Tinianov 1999a: 119) Nas palavras de Iuri Lotman, "the poetic text is a powerful and deeply dialectical mechanism of the search for truth, for understanding the surrounding world and our orientation in it" (*apud* Eagle 1981: 48). Nesse sentido, adoptamos a teoria dos polissistemas ao nosso estudo literário, visto fornecer os instrumentos que permitem fazer essa análise da literatura integrada no seu mundo – o nosso mundo.

Um dos principais autores associados à teoria dos polissistemas é o israelita Itamar Even-Zohar – "el grande Itamar Even-Zohar" (Guillén 2005: 356), como o classifica Claudio Guillén –, que, na década de 1970, inicia o desenvolvimento desta concepção partindo de propostas anteriores, em particular de Iuri Tinianov, Roman Jakobson e Iuri Lotman. Claudio Guillén salienta que "este método se adapta muy útilmente al terreno propio del comparatismo, es más, lo favorece y enriquece notablemente" (Guillén 2005: 356). Even-Zohar caracteriza a teoria dos polissistemas como um sistema aberto, dinâmico e heterogéneo, sugerindo que a concepção consiste numa acção activa em que a tentativa de compreender o mundo é apenas uma componente. Assim, "el conjunto no se concibe como una entidad independiente en la "realidad", sino que dependería de las relaciones que seamos capaces de proponer" (Even-Zohar 1999b: 27). Veremos, pois, as concepções da teoria dos polissistemas, atentando nas suas origens e nos argumentos apresentados. Perceberemos que, de facto, Even-Zohar retirou daí

¹ Como se sabe, a transliteração para o alfabeto latino de palavras escritas originalmente noutros alfabetos pode ser feita de diferentes formas. Exemplo disso são as variadas maneiras de transliteração dos nomes em russo dos autores a que recorremos neste trabalho. Respeitámos as diferentes transliterações adoptadas nas citações, mas, no restante texto, optámos por transliterar o alfabeto cirílico de acordo com o alfabeto português (que não inclui as letras *k*, *w* e *y*) e as regras gerais da transliteração científica. As citações e os títulos dos artigos e livros dos autores que escreveram em russo serão feitas de acordo com as versões por nós consultadas (português, espanhol, inglês e francês). Quanto às datas originais dos artigos, em muitos casos não nos foi possível identificá-las devido à ausência dessa informação nas edições consultadas e noutros meios pesquisados.

grande parte da sua teoria, especialmente de Tinianov. Antes, detenhamo-nos em alguns aspectos da Literatura Comparada, tendo em conta que o trabalho que desenvolveremos se enquadra nesta disciplina.

1. A literatura comparada

Não nos propomos rever a história da Literatura Comparada nem os seus autores primordiais, mas é importante acompanhar algumas das reflexões desenvolvidas nas últimas décadas, em particular sobre a história literária e a própria disciplina.

No seu longo artigo "Replantarse la literatura comparada", Adrian Marino discute se a Literatura Comparada está ou não em crise, argumentando que uma das causas de mal-entendidos é a herança científica, antropológica e anatómica da expressão e a recorrência ao positivismo, debatendo diferentes posições sobre a questão ao longo dos tempos. Um dos aspectos mais interessantes abordados por Marino é a ideia de que a história não esgota as possibilidades da Literatura Comparada e que o próprio saber histórico é relativo, na medida em que não existe apenas uma realidade histórica. O autor defende um "comparatismo integrador", ou seja:

un tipo de investigaciones orientadas hacia lo literario, una parte integrante de cualquier aproximación crítica, una aproximación crítica que es integral o "total" en cuanto que juicios de hecho, descripciones, acercamientos históricos y comparatistas y juicios de valor se funden en un mismo procedimiento sintético. (Marino 1998: 72)

Alcançar uma melhor compreensão e desfrutar mais das literaturas constituem alguns dos objectivos desta corrente, pois compreender implica "situar" o objecto de estudo do ponto de vista histórico, ideológico e estético e "asignarle un lugar en su contexto específico, relacionarlo con sus homólogos. En resumen, interrelacionar las literaturas y comprenderlas unas a través de las otras." (Marino 1998: 72) Para Marino, a tríade básica de qualquer operação comparatista consiste em descrever, interpretar e avaliar, sem que se possa esperar alcançar a mítica objectividade: "Cualquier juicio de valor acerca de las literaturas extranjeras deriva del sistema de valores de cada comparativista y/o de su literatura correspondiente." (Marino 1998: 77) O comparatismo deve ser concebido como uma disciplina aberta, situando a literatura no centro da investigação e procurando atingir um "comparatismo total", "en todas direcciones, aplicado a todas las demás artes y creaciones del espíritu". (Marino 1998: 85)

Pierre Swiggers caracteriza os modelos "antigo" e "novo" da Literatura Comparada em "Innovación metodológica en el estudio comparativo de la literatura". O modelo antigo vê a Literatura Comparada como o estudo do contacto ou das relações literárias entre duas ou mais literaturas nacionais ou subnacionais, que se estabelecem no essencial entre autores, obras ou géneros e são descritos em termos de "influência", "fonte", "exportação" e "fortuna literária". Dá especial atenção à descrição destas relações, embora sem considerar as causas e contextos estruturantes. Por seu lado, o novo paradigma tem na sua base as concepções do círculo estruturalista de Praga, em particular Dionýz Ďuríšin, mas também de Itamar Even-Zohar, Popovi e Toury. Encontramos três premissas teóricas fundamentais: em primeiro lugar, a ideia de que a Literatura Comparada estuda as relações hierárquicas entre metatextos translinguísticos, através de um modelo hipotético-dedutivo; em segundo lugar, estas relações são estabelecidas entre sistemas e subsistemas, dominados por determinadas normas e tendências estéticas, sociais e políticas; por fim, o intuito é descrever estas relações e explicá-las mediante uma teoria estruturada. Swiggers conclui que o novo paradigma é mais forte, porque "tiene un fundamento metodológico más sólido; también arroja inesperadamente luz sobre aspectos nuevos con respecto a interacción entre literaturas". (Swiggers 1998: 148)

Também Douwe Fokkema aborda o "novo" paradigma, analisando a obra de autores como Jan Mukarovsky, Felix Vodicka, Hans Robert Jauss, Iuri Lotman, Nobert Groeben, Even-Zohar e José Lambert, entre outros. Segundo Fokkema, este paradigma apresenta quatro características principais: nova concepção do objecto de investigação literária; introdução de novos métodos; nova visão da pertinência científica do estudo da literatura; e nova visão da justificação social do estudo da literatura. Em relação ao primeiro traço, o autor destaca o abandono da exclusividade do "texto literário" como único objecto de estudo, passando este a ser constituído pela "situação de comunicação literária". Também os códigos literários se transformam numa parte deste objecto, visto que, em algumas condições, certos textos são recebidos com mais frequência pelo público leitor como sendo literatura. Isso significa que "los juicios de un grupo dado de lectores se pueden predecir sobre la base de rasgos textuales" (Fokkema 1998: 166). Quanto à segunda característica, Fokkema fala do estudo experimental da literatura, por vezes com testes e questionários, declarando que os códigos literários "deberían ser comparados y contrastados con códigos no literarios, o con códigos que alguna vez fueron aceptados como literarios pero a los que se le ha negado esa función desde entonces" (Fokkema 1998: 167). Passemos para o terceiro ponto, a pertinência do estudo literário. Fokkema recorda que o novo paradigma se afastou do conceito

tradicional sobre a conservação dos valores culturais e literários e afirma que "el conocimiento de la coexistencia y sucesión de los diversos sistemas literarios nos acercará a la solución del problema del efecto estético de los textos" (Fokkema 1998: 169). Finalmente, o quarto aspecto: a Literatura Comparada pode trazer luz sobre a relação entre a função referencial e a função poética em textos de diferentes culturas. "Puede proporcionar un espectro de funciones sociales de la literatura, enriqueciendo nuestras propias ideas sobre la justificación social de la literatura" (Fokkema 1998: 171), sublinha o autor.

Por seu lado, Claudio Guillén considera que a principal tarefa da Literatura Comparada é a investigação, a explicação e a ordenação das formações temporárias e supranacionais, ou seja, das estruturas diacrónicas, "que procuran conciliar la percepción del conjunto, como ante todo un sistema de opciones, con el devenir histórico" (Guillén 2005: 371). Como argumenta o autor em *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)* (1985), a estrutura diacrónica reúne e contrasta acontecimentos ou criações que pertencem a diferentes tempos. Como fazê-lo? Depois de identificar o género, a forma ou o tema que surge como estrutura diacrónica supranacional, há que investigar as opções, relações, espaços semânticos e formais que unem os períodos e espaços, sem esquecer as estruturas que, embora não coincidam completamente com um tempo ou um lugar, resumam a multiplicidade dos factos: "la estructura es el *desideratum* conceptual, el proyecto historiográfico que concilia lo uno y lo diverso." (Guillén 2005: 372) Guillén sublinha que a estrutura reúne elementos opostos ou díspares, dos quais apenas um aparece em determinado momento, ao passo que noutra momento ou espaço sobressai o elemento contrário. O polissistema literário acolhe géneros opostos "que se cruzan, aluden o implican reciprocamente". (Guillén 2005: 373)

Em *El sol de los desterrados. Literatura y exilio* (1995), Guillén propõe uma hipótese inter-histórica, defendendo que a sucessividade não corresponde à causalidade. O sentido não se manifesta na ordem cronológica, pelo que a inter-historicidade constrói "conjuntos de opciones o alternativas, susceptibles de abarcar o de representar o simbolizar" (Guillén 1995: 13) o âmbito do campo literário, neste caso da literatura de exílio.

Vários artigos incluídos em *Teorías de la Historia Literaria* (1989), de Claudio Guillén, nos podem ser úteis. Em "De influencias y convenciones", o autor analisa as relações de "fonte", "influência" e "sistema", dizendo que os elementos A, B e C "parecen condensar una cierta energía y asumir una fuerza peculiar" (Guillén 1989: 103). O primeiro passo é verificar um sistema comum de convenções, como um tema, um

motivo ou um desenlace¹, tendo em conta que as relações literárias "pueden ser significativas a nível meramente sincrónico em tanto que revelan un sistema común de convenciones" (Guillén 1989: 99). Se A se parecer com B e C, podem verificar-se paralelismos ou relações intrínsecas de semelhança (temáticas, textuais ou abarcando a estrutura de um género), interessando essencialmente fazer um enquadramento em que A, B e C surjam conjuntamente. Guillén sublinha que, no caso de uma convenção ou de uma tradição, o que está em jogo é o seu uso colectivo. Frequentemente, fala-se em tradição ou convenção para caracterizar estes casos, contudo, como refere Guillén, em ambas está em jogo o uso colectivo:

Convenciones y tradiciones son "campos" o "sistemas" donde el principal factor unificante es la costumbre aceptada. El posible nexo genético entre A, B y C se considera o impertinente o secundario con respecto a la existencia del campo que tal relación enérgicamente condensa y revela.

Si las conversaciones (hablando sistemáticamente) son extensas, las influencias (genéticas e individuales) son intensas. Las influencias más significativas suelen ser relaciones, no mediatizadas, de uno a otro - o entre uno y otro -, no asociaciones o parentescos remotos. (Guillén 1989: 104).

No mesmo sentido, Iuri Tinianov, como veremos, escreve sobre indícios exteriores não de influências que nunca existiram, mas antes exemplos de convergência ou coincidência. Também Roman Jakobson fala no "sistema de sistemas" que une os níveis culturais sem recorrer à ideia de um encadeamento de causas e efeitos. No seguimento deste capítulo, verificaremos que, para este autor, os autores esquecidos podem ser recuperados pela evolução das preferências na arte, integrando o sistema dos valores literários da época juntamente com os novos escritores e poetas. Observaremos mais à frente que diferentes níveis culturais se unem no surgimento do realismo mágico, entre eles o hispano-americano e o português. Neste caso, os "autores esquecidos" podem corresponder a autores anónimos, inseridos numa literatura popular e tradicional secular.

Guillén considera que as convenções literárias são ferramentas técnicas e, simultaneamente, campos mais vastos ou sistemas que derivam de influências prévias, sendo que o alvo do impacto não é o escritor, mas o género ou modalidade literária. O autor defende que as tradições implicam a competição dos escritores com os seus antepassados² e dá como exemplo um jovem poeta que deseja ser original mas que

¹ Um exemplo possível é a leitura comparada do conto "Perfume", de Lúcia Jorge (2008), e do romance *El vuelo de la reina*, de Tomás Eloy Martínez (2002): em ambos, uma mãe desinteressada na família acaba por abandonar o marido e o filho. O conto, contudo, tem um final inesperado e feliz. O tema é comum às duas narrativas, não se tratando provavelmente de um caso de recepção.

² Harold Bloom defende uma concepção semelhante em *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973).

simultaneamente se submete a uma influência. Neste caso, a origem da influência pode estimulá-lo, "como si fuera su propio e íntimo descubrimiento" (Guillén 1989: 106). Contudo, as convenções e as tradições dão acesso a perspectivas amplas com maior facilidade que as influências, ao mesmo tempo que mostram as configurações da literatura, conduzindo a "cierta iluminación o comprensión de los procesos creadores y genéticos" (Guillén 1989: 106). Para Guillén, as influências não são tão úteis a organizar o "caos" dos factos literários particulares, mas ajudam a compreender o processo da criação artística com mais rigor do que as convenções e as tradições. Há, pois, que situar as influências literárias "en campos o sistemas estructurales que les den sentido" (Guillén 1989: 117).

Guillén considera que já não é aceitável a noção de período ao mesmo tempo continente e conteúdo, ou seja, o conceito que pretende constituir uma unidade singular da história literária. Em "Sobre los períodos literarios: cambios y contradicciones", propõe uma forma de estruturalismo histórico: descobrir conjuntos ou sistemas estruturados nas configurações históricas mais amplas, isto é, em períodos, "zonas literárias" ou inter-relações entre literaturas próximas.

A mudança deve ser integrada na história literária, pois, como afirma o crítico em "Sobre el objeto del cambio literario", tal como em sociologia é fundamental o conceito de "mudança social", devemos também falar em "mudança literária". Isto porque "los itinerarios o avatares de la sociedad, del lenguaje, de la literatura componen todos unos procesos – procesos o progresivos cambios que, por decirlo así, fluyen conjunta y simultáneamente, si bien con distintos ritmos y velocidades" (Guillén 1989: 207-208). Distinguindo sistema e estrutura, Guillén considera que o primeiro é mais amplo e o segundo mais reduzido. As estruturas designam relações entre unidades, enquanto o sistema abarca o conjunto decorrente destas inter-relações ou a configuração mais vasta que engloba diferentes grupos ao longo do tempo.

Claudio Guillén defende, em "Cambio literario y múltiples duraciones", que as inovações literárias dependem decisivamente dos contextos sociais, económicos e tecnológicos e da natureza ideológica dessas relações, acrescentando que a reacção das comunidades às mudanças sociais e económicas é condicionada pela língua, pela literatura, pela fé, pelo pensamento e pela lógica. Guillén define que:

cuando esta interacción acarrea conexiones entre procesos poéticos y procesos sociales, económicos, filosóficos, etcétera, estamos considerando las *condiciones* del cambio literario; mientras que examinar la interacción de las diferentes obras poéticas, tradiciones o recursos en un momento dado es empezar a percibir las *formas* del cambio literario. [...] ninguna "historia especial" es independiente de

las demás [...]. [...] resulta ser un incentivo fructífero perseguir la historia de las totalidades literarias, estructuras, conjuntos o sistemas. (Guillén 1989: 252-253).

Em relação ao sistema e às transformações que sofre, Guillén considera que o sistema muda e que as alterações resultam de alterações parciais. Daí que a continuidade dos géneros literários admita tanto a mudança como a oposição à mudança. A evolução dos sistemas literários dá-se mediante a continuidade de algumas componentes, o desaparecimento de outras, o surgimento de possibilidades esquecidas, a irrupção de inovações ou o impacto lento de outras. Aqui, "la desaparición y la extinción, aunque parezcan negativas, son un fruto crucial del cambio histórico". (Guillén 1989: 265).

Guillén define inter-historicidade como o conhecimento de estruturas inter-históricas cujo esclarecimento é feito, por um lado, pela reunião de pelo menos dois sectores do tempo histórico e, por outro, pelo estabelecimento de relações estruturais entre estes. "Lo primordial es contraponer y pensar conjuntamente, sin esquemas previos, dos o más momentos históricos: es decir, sin conceder primacía a la cronología concebida como evolución o desarrollo" (Guillén 1989: 283), esclarece em "De la interhistoricidad". As estruturas analógicas têm, em geral, por base semelhanças entre dois objectos diferentes.

Nas palavras de Guillén, a recuperação de elementos passados, perdidos ou esquecidos é uma característica da história da literatura ocidental. As artes situam-se entre o esquecimento e a memória:

no se compone el tiempo de la cultura, a diferencia de los fenómenos biológicos, de curvas ininterrumpidas. De tal suerte una serie de rupturas y recuperaciones, interrupciones y reescrituras, forman lo que ha denominado George Kubler [...] una "duración intermitente"¹. (Guillén 1989: 289-290).

O crítico defende que existem diversas durações num mesmo período e que um sistema predominante de normas e convenções não exclui outros projectos e procedimentos, sejam eles anteriores, periféricos ou dirigidos ao futuro. As componentes do conjunto não desaparecem para sempre: "se alterará el conjunto, o el sistema de convenciones que lo domina, pero el elemento singular seguirá siendo rescatable y podrá desempeñar funciones nuevas." (Guillén 1989: 307) A criação de um artista surge em parte das obras anteriores, mesmo as esquecidas ou heterodoxas, ou de saberes e poderes antigos: "en ello radican tanto su *libertad* ante la temporalidad vivida por sus contemporáneos como las

¹ Acontece algo semelhante com o realismo mágico português, cujas raízes são antiquíssimas e que vai sobrevivendo à passagem do tempo e manifestando-se de diversas formas ao longo dos séculos, de maneira mais ou menos discreta, mesmo antes da criação da sua designação.

posibilidades que tiene de afectar u orientar el *cambio* de la sociedad en general." (Guillén 1989: 307)

Helena Carvalhão Buescu, por seu lado, afirma que a história literária pode ser concebida como produto e como processo ou questionamento e que a opção por um modo se reflecte nos seus objectivos e na sua própria possibilidade. A história literária vista enquanto produto corresponde à visão tradicional e positivista e à sua fixação de paradigmas com o objectivo de integrar ou excluir "objectos" literários. "Encarada deste ponto de vista, a história literária coincidiria com o produto resultante num discurso completo, estável e idealmente (mas também aparentemente) fechado" (Buescu 2001: 54), explica a especialista, acrescentando que a história literária consiste no "relato extensivo e na narração consistente de um cânone literário como estável" (Buescu 2001: 55).

Helena Carvalhão Buescu considera possível que a história literária não seja inserida nesse paradigma se os investigadores tiverem consciência dos "fenómenos flutuantes" que dela fazem parte:

como por exemplo a ressurgência literária e cultural de elementos residuais em diferentes contextos históricos (Guillén, 1978), ou o constante movimento entre o(s) centro(s) e as periferias do sistema literário e entre vários sistemas literários, tanto sincrónica como diacronicamente (Even-Zohar, 1990), ou ainda a constante reconformação dos objectos canónicos e do(s) próprio(s) cânone(s) (Guillory, 1993). (Buescu 2001: 56)

A ensaísta indica diversas consequências decorrentes da forma de encarar a periodização literária. Em primeiro lugar, o período pode ser visto como um conjunto de códigos potencial ou efectivamente em tensão. Simultaneamente, a dinâmica histórica não é visível apenas em fases de transição entre períodos, estando igualmente presente na fundação de cada período: "a evolução não é, apenas, intrassistémica, mas também intraperiodológica – e o período pode então ser visto como um tecido temporal *estratificado*" (Buescu 2001: 60). Por fim, diferentes períodos e mesmo períodos divergentes coexistem no tempo, o que impossibilita modelos lineares e homogéneos.

Chegamos, finalmente, a Wolfgang Iser. Este crítico considera que não existe apenas uma forma de interpretar e que cada discurso interpretativo deve ser avaliado pelos seus resultados. Não é possível a existência de um monopólio interpretativo devido à apropriação recíproca dos discursos interpretativos e à necessidade comum de apoio do exterior. Iser classifica a interpretação como um acto de tradução:

En un mundo cada vez más pequeño, muchas culturas distintas entablan un contacto estrecho entre sí y demandan un entendimiento mutuo en términos no

sólo de la cultura propia, sino también de aquellas con las que contactan. Cuanto más ajenas sean estas últimas, más inevitable será alguna forma de traducción, conforme la naturaleza específica de la cultura a la que se expone sólo se comprenda cuando se proyecta en lo que se conoce. (Iser 2005: 28)

A interpretação implica uma transformação, a criação de uma diferença e o aparecimento de um espaço limiar entre o tema e o registo. Ao mesmo tempo, dá-se uma tentativa de reduzir o próprio espaço produzido pela interpretação. Uma das consequências é a diversificação do quadro em que se encontra o tema, com a mudança dos registos e a apreciação dos actos de interpretação. "La interpretación ocurre dentro de situaciones históricas de las que no podemos retirarlos" (Iser 2005: 30), salienta o autor.

Iser aborda a recursividade sistémica e analisa o trabalho de Francisco Varela, um dos principais representantes da Escola de Santiago do Chile da Teoria dos Sistemas, que, embora vise primordialmente a biologia, pode também ser aplicada à cultura. A recursividade está no centro da sua teoria, tal como a ideia de que a descrição se baseia na distinção. A primeira distinção é entre o objecto de estudo e os seus antecedentes, surgindo assim fronteiras físicas, grupos funcionais e categorizações conceptuais. Como assinala Iser, estas distinções produzem fronteiras e o investigador deve descobrir o que implica atravessá-las. As unidades separadas por estas fronteiras são denominadas sistemas por Varela. A sua estrutura interna e as suas relações externas são igualmente objecto de estudo, e há que ter em conta que não existe uma divisão clara do mundo em sistemas e subsistemas. Tanto os sistemas vivos como os sistemas sociais são autónomos e autopoieticos e funcionam juntos para constituir sistemas mais elaborados: no caso dos sistemas sociais, a sociedade ou a cultura. As fronteiras e as diferenças cruzam-se e sobrepõem-se, e a recursividade é a melhor forma de as compreender.

Para Varela, os sistemas autónomos são "máquinas autopoieticas", que se organizam como redes de processos de produção de componentes. Estes regeneram e efectuam a rede de processos, através das suas interacções e transformações, e formam a máquina como uma unidade concreta no espaço ao determinar a área específica da sua realização. A essência destes sistemas encontra-se fora e, portanto, é diferente dos mecanismos internos do sistema vivo. No seio destes sistemas complexos verifica-se a transmissão e a recepção de informação, acções comparadas por Varela a uma conversa, pois, tal como esta, dependem da acção e retroacção contínuas entre os níveis do sistema. Assim, o sistema produz as suas próprias componentes e dá origem a uma rede dinâmica e ao carácter unitário desse sistema. Trata-se, portanto, de uma organização auto-regulada, com uma rede de "interconectividade mútua", que faz com que as interacções se seleccionem e afectem entre si

como uma conversa. Esta recursividade permite fechar o sistema e torna-se vital ao gerar a sua auto-sustentabilidade. Quando se verifica uma "perturbação ambiental" de outros sistemas à volta desencadeia-se uma operação compensatória dentro do próprio sistema, com a sua remodelação. O ruído é processado através da recursividade interna do sistema. Por seu lado, o processamento do ruído externo pode causar ruído interno, visto que as espirais de retroalimentação interna não têm um padrão pré-estruturado. A recursividade, portanto, produz ruído interno e este condu-la, na medida em que o processamento do ruído cria ordem. "Lo que produce la recursividad es la identidad y la autosustentabilidad del sistema" (Iser 2005: 206), conclui Iser, acrescentando que "la autosustentabilidad surge sin cesar, y las espirales de retroalimentación como agentes del surgimiento no generan un producto definido" (Iser 2005: 206).

Um aspecto fundamental é o facto de os sistemas não existirem isolados, antes interagindo. Trata-se de "interacções comunicativas" e, "si la perturbación que experimenta un sistema da por resultado una remodelación interna de su estructura, ésta también causará una perturbación para el iniciador del ruido" (Iser 2005: 208). O sistema é plástico e, quando se une a outros sistemas, a perturbação que causam um no outro não altera totalmente as suas estruturas, provocando antes uma alteração do comportamento de forma a garantir a auto-sustentabilidade. Como salienta Wolfgang Iser:

Esta plasticidad inherente hace que los cambios del comportamiento del sistema sean viables, y eso a su vez es indispensable para que el ruido ambiente se convierta en orden funcional. De no existir tal plasticidad, los sistemas vivos perecerían, pues serían incapaces de reaccionar. Y la reacción significa conservar su autoorganización mediante su capacidad de compensar las deformaciones que sufren. (Iser 2005: 209)

Varela – citado por Iser – afirma que a sociedade e a cultura são sistemas compostos com uma unidade de aparência viva. Isto significa que:

Como sistema compuesto, la cultura tiene como componentes a sistemas autónomos de orden inferior. Mediante el acoplamiento estructural estos sistemas adoptan funciones alopoiéticas y representan así las necesarias para el sistema compuesto. El observador-comunidad es capaz de identificar estos sistemas de orden inferior que, mediante su acoplamiento, hacen que la cultura surja como un sistema de orden superior. (Iser 2005: 221)

Conclui Iser:

En términos operacionales, la cultura aparece como una circulación entre su conjunto de sistemas de orden inferior; en términos simbólicos, aparece como un segundo plano y un primer plano de sus unidades acopladas con carácter

intercambiable, fuera del cual surge el panorama de la cultura caleidoscópicamente cambiante. (Iser 2005: 223)

Veamos agora a teoria dos polissistemas e os seus antecedentes teóricos.

2. A teoria dos polissistemas

2.1 Antecedentes da teoria dos polissistemas

2.1.1 Iuri Tinianov

Victor Sklovski, um dos autores mais destacados do formalismo russo, classificou Iuri Tinianov (1894-1943) como "un hombre de la revolución que estudia el pasado para conocer el presente" (Sklovski 1973: 133). Em *La disimilitud de lo singular. Los orígenes del formalismo*, Sklovski elogia o trabalho desenvolvido por aquele na análise do verso e analisa vários artigos de Tinianov, sublinhando que este procurava compreender a relação, por um lado, entre função e forma e, por outro, entre sentido e género. Sklovski destaca que Tinianov:

[...] mostró, o previó, la ley del desplazamiento: la lucha de sistemas en la obra viva. [...] Lo que dice Tyniánov no es una cosa parcial, sino lo total, ese total que se veía antes de llegar él, pero que no se expuso de forma circunstanciada. [...] en la propia obra se produce un choque dialéctico y una reevaluación de los sistemas poéticos, lo cual con frecuencia lo siente el propio poeta. (Sklovski 1973: 128-129)

Sklovski salienta ainda que Tinianov revelou como "lo viejo queda en lo nuevo, es reconocible, pero recibe una nueva interpretación, adquiere alas, otras funciones" (Sklovski 1973: 133). Como escreve Claudio Guillén:

La famosa frase de Tyniánov -"la novela histórica de Tolstói entra en correlación no con la novela histórica de Zagiskin sino con la prosa de su tiempo"- quiere decir no sólo que Tolstói se erguía contra sus antecesores sino que se diferenciaba de otras formas no histórico-novelescas de escritura *coetánea*, entrando en correlación con ellas por vía de contraste o superación dialéctica [...]. (Guillén 2005: 358)

Recordemos as circunstâncias do aparecimento das teorias de Tinianov, integrado na Opoiáz (Sociedade de Estudo da Linguagem Poética). Funcionando na cidade russa de São Petersburgo, o grupo editou a sua primeira publicação em 1916, *Colectivas sobre Esquívela Teoria da Linguagem Poética*. Este trabalho propunha romper com a análise da literatura seguindo uma causalidade mecanicista, as explicações

genéticas, a personalidade do autor e o critério de verdadeiro ou falso. Catherine Depretto-Genty, na Introdução à obra de Tinianov *Formalisme et histoire littéraire*, considera que Tinianov é talvez a figura central da Opoiaz e que as suas investigações desempenharam um papel capital na evolução do grupo: "C'est lui, en effet, qui a opéré le retour le plus convaincant vers les catégories fondamentales du *sens* et de *l'histoire*." (Depretto-Genty 1991: 18) A obra poética é vista por Tinianov como uma construção em que todos os elementos mantêm uma inter-relação. A estrutura consiste numa configuração dinâmica dos elementos, relacionados como factores. Como resume Krystyna Pomorksa:

Tinianov examina a organização intra-estrutural e aponta a conexão entre um determinado gênero e seu contexto posterior, que é o *sistema literário* de um determinado período. [...] Tinianov fala de uma *dominante* de um determinado gênero, dentro de um sistema literário amplo e do processo literário. Portanto, aqui a dominante aparece como um fator de transformação, um fator móvel. (Depretto-Genty 1991: 54)

Passemos aos textos do próprio Tinianov. No já citado artigo "A noção de construção", Iuri Tinianov associa o estudo da literatura a duas dificuldades: por um lado, a palavra; por outro, o princípio de construção. Há que ter em conta o carácter heterogéneo e polissémico da palavra e a existência de elementos não equivalentes dependentes da função concreta da palavra. "A noção de "material" não transborda os limites da forma, o material é igualmente formal; e é um erro confundilo com elementos exteriores à construção" (Tinianov 1999a: 120), salienta.

Para o autor russo, o princípio de construção ou formação não é estático, mas variável. A própria unidade da personagem oscila ao longo do texto, adaptando-se à dinâmica geral da obra: "Basta que haja aí um *signo* designando a unidade: a sua categoria torna legítimos os casos mais ostensivos de violação efectiva e obriga-nos a considerá-los como *equivalências dessa unidade*." (Tinianov 1999a: 121) A unidade é composta por uma integração dinâmica, permitindo a Tinianov afirmar que "não há herói estático, há apenas heróis dinâmicos" (Tinianov 1999a: 121). A unidade da obra é, assim, composta por uma integralidade activa, cujos elementos estão ligados por correlação e integração, levando o autor a considerar que "a forma da obra literária deve ser sentida como uma forma dinâmica" (Tinianov 1999a: 122) e que esta se manifesta pela interacção e promoção de determinados factores à custa de outros. Os factores subordinados são deformados pelo factor promovido e a arte surge nesta interacção. O facto artístico depende dessa interacção. Ao longo da história, registam-se novas interacções. Tinianov dá o exemplo do metro: se este contactar com novos factores, será renovado com novas

possibilidades construtivas. Contudo, as categorias fundamentais da forma poética são imutáveis.

No artigo "Da evolução literária" (1927), o autor começa por abordar a própria expressão "história literária", considerando que o tipo de estudo é determinado pelo ponto de vista adoptado: o estudo da génese dos fenómenos literários ou o estudo da variabilidade literária (evolução da série). A significação e o carácter do fenómeno dependem do ponto de vista. Tinianov defende que o estudo da variabilidade literária deve estar desligado de qualquer ingenuidade que confunda os pontos de vista, sob pena de tomar critérios próprios de um sistema para julgar fenómenos de outro. Para o autor, a tradição é:

a abstracção ilegítima de um ou vários elementos literários de um sistema no qual têm um certo emprego e desempenham um certo papel, e a sua redução aos mesmos elementos de um outro sistema no qual têm um certo emprego. O resultado é uma série que apenas é unida ficticiamente, que não tem senão a aparência da *entidade*. (Tinianov 1999b: 129)

A noção fundamental da evolução literária corresponde à substituição de sistemas, sustenta Tinianov, para de seguida afirmar que "a obra literária constitui um sistema" (Tinianov 1999b: 129) e a literatura outro. É possível isolar o assunto, o estilo, o ritmo e a sintaxe na prosa e o ritmo e a semântica na poesia, mas estes elementos estão em interacção e cada um desempenha diferentes papéis em distintos sistemas. A função construtiva de um elemento da obra literária como sistema corresponde à sua possibilidade de se correlacionar com os outros elementos do sistema:

O elemento entra simultaneamente em relação com a série dos elementos semelhantes que pertencem a outras obras-sistemas, isto é, a outras séries, e, por outro lado, com os outros elementos do mesmo sistema (função autónoma e função sínoma).

Assim, o léxico de uma obra entra simultaneamente em correlação, por um lado, com o léxico literário e com o léxico tomado no seu conjunto; por outro lado, com os outros elementos desta obra. Estas duas componentes, ou antes estas duas funções resultantes, não são equivalentes. (Tinianov 1999b: 139)

Tinianov dá o exemplo dos arcaísmos, explicando que a sua função depende do sistema em que se insere: em Lomonossov, dão ênfase a um estilo elevado, mas, em Tiutchev, designam noções abstractas.

Outro aspecto abordado é a impossibilidade de estudar isoladamente a literatura. O facto literário está ligado à sua correlação com a série literária e uma série extraliterária, ou seja, com a sua função. Um facto literário numa época deixa de o ser noutra, como é o caso das epístolas. Por isso, "o estudo isolado de uma obra não nos dá a certeza de falar correctamente da sua construção, e até de falar da própria construção da

obra" (Tinianov 1999b: 131). Tinianov sublinha que a função autónoma (as relações de um elemento com outros semelhantes que pertencem a outras séries) constitui uma condição necessária à função construtiva do elemento. Daí que um elemento literário não desapareça, apenas a sua função se torne auxiliar.

O sistema da série literária está em constante correlação com outras séries. Os elementos desse sistema não ocupam uma posição de igualdade, mas antes de dominantes e deformados: "a obra entra na literatura e adquire a sua função literária graças a esta dominante." (Tinianov 1999b: 137) Por outro lado, quanto mais visível for o desvio de uma série literária, mais evidente se torna o sistema de que esta se afasta. As séries vizinhas à literatura integram-se na "vida social". Em primeiro lugar, encontramos o aspecto verbal e a actividade linguística: "a orientação da obra (e da série) literária será a sua função verbal, a sua correlação com a vida social." (Tinianov 1999b: 138) Simultaneamente, a personagem de uma obra representa a "orientação verbal da literatura, e, a partir daí, penetra na vida social" (Tinianov 1999b: 139). Tinianov dá o exemplo de Lord Byron: a personalidade literária que o leitor imagina relaciona-se com os heróis do autor e entra na vida social. A função social da literatura só pode ser estudada a partir da análise das séries vizinhas. Contudo, a noção de "orientação" da função verbal está relacionada com a série ou sistema literário, não com a obra. Por isso, é necessário:

pôr a obra particular em correlação com a série literária antes de falar da sua orientação. [...] Se para cada obra e cada autor particular estabelecermos as séries causais vizinhas, estudaremos, não a evolução do sistema literário mas a sua modificação, não as alterações literárias em correlação com as das outras séries mas a deformação produzida na literatura pelas séries vizinhas. (Tinianov 1999b: 140)

Tinianov analisa alterações em obras que se explicam, não por mudanças de personalidade do autor, mas sim por condições objectivas, de evolução das funções da série literária em relação às séries sociais vizinhas. Passa, então, para a questão da "influência", presumindo que algumas influências pessoais, psicológicas ou sociais não deixam vestígios nas obras e outras modificam os textos sem "significação evolutiva". Existe ainda o caso de indícios exteriores aparentemente indicadores de influências que nunca existiram. São exemplos de convergência ou coincidência. Segundo o autor:

o momento e a direcção da "influência" dependem inteiramente da existência de certas condições literárias. No caso de coincidências funcionais, o artista influenciado pode encontrar, na obra "imitada", elementos formais que servem para desenvolver e estabilizar a função. Se esta "influência" não existir, uma

função análoga pode, contudo, levar-nos a elementos formais análogos sem a sua ajuda. (Tinianov 1999b: 141)

A evolução é uma substituição de sistemas, não através da renovação repentina e total dos elementos formais, mas da "criação de uma *nova função destes elementos formais*" (Tinianov 1999b: 141-142), devendo fazer-se o confronto de fenómenos literários segundo as formas e as funções, visto que fenómenos diferentes integrados em sistemas funcionais diferentes podem ter funções semelhantes. "Cada corrente literária procura, durante um certo tempo, pontos de apoio nos sistemas precedentes" (Tinianov 1999b: 142), acrescenta Tinianov.

Podemos, portanto, concluir que, de acordo com o autor russo, só se pode estudar a evolução literária tomando-a como uma série ou sistema em relação com outras séries e sistemas. Devem analisar-se as funções construtiva, literária e verbal, bem como as séries correlativas vizinhas, e "não as mais afastadas, mesmo que sejam principais" (Tinianov 1999b: 142), considerando os principais factores sociais.

No artigo "Tioutchev et Heine", Tinianov defende que a génese de um fenómeno literário depende do acaso provocado pela passagem de uma língua para outra, de uma literatura à outra, enquanto o domínio das leis obedece à tradição e é limitado ao círculo das literaturas nacionais. O teórico considera que:

La construction d'une histoire génétique de la littérature est impossible, mais la détermination de la genèse a sa valeur négative: elle démontre une fois de plus l'originalité de l'art verbal qui repose sur la complexité et le caractère non élémentaire exceptionnels de son matériau - le mot. (Tinianov 1991: 182)

Reflectindo sobre a questão das tradições e influências estrangeiras, Tinianov sublinha que "nous n'avons pas affaire, dans ce cas, à des éléments dont le phénomène étudié serait le prolongement ou l'achèvement historique mais à ce qui lui a servi de prétexte" (Tinianov 1991: 182). Um único fenómeno pode estar relacionado com um modelo estrangeiro e, simultaneamente, ser o desenvolvimento de uma tradição da literatura nacional¹, estrangeira ou mesmo contrária a esse modelo.

Em "Le fait littéraire", o autor mostra que as definições de literatura com origem em traços "essenciais" chocam com o "facto literário" vivo. As fronteiras da literatura, a sua periferia, mas também o próprio centro são flutuantes:

¹ Não querendo antecipar demasiado o exposto nos capítulos seguintes do nosso trabalho, não podemos deixar de notar que, na opinião de João de Melo, acontece um fenómeno com estas características no caso do realismo mágico português ou "etno-fantástico", na medida em que este resulta do fantástico tradicional, da religião católica e da literatura de autores hispano-americanos da segunda metade do século XX.

on n'a pas affaire à un grand courant continu qui se déplacerait et évoluerait au cœur de la littérature tandis que sur les côtes seulement se formeraient de nouveaux phénomènes; non, ce mêmes nouveaux phénomènes occupent précisément le centre, et le centre, lui, se déplace vers la périphérie. (Tynianov 1991: 215)

Quando se dá a desagregação de um género, por exemplo, este desloca-se do centro para a periferia e é substituído nesse espaço por um novo fenómeno, trazendo consigo outras tradições e outras camadas históricas. Cada novo fenómeno é uma continuação do antigo e cada fenómeno de continuação é extremamente complexo, ao ponto de não ser possível falar de filiação quando se trata de fenómenos de escola e de imitação quando estamos perante fenómenos de evolução literária. O princípio é a luta e a sucessão. Os fenómenos que possuem uma força dinâmica excepcional, mas que não se desenvolvem num terreno literário habitual e que por isso não deixaram um "rasto" estático, não podem ser previsíveis. Se isolarmos uma obra literária, não a posicionamos fora das projecções históricas, antes a abordamos através de um dispositivo defeituoso e inadequado. Como Tinianov salienta, uma época literária que nos é contemporânea não constituiu um sistema imóvel que se oporá à série histórica móvel, em evolução.

Na sincronia, desenvolve-se a mesma luta histórica das diferentes camadas e formações que na série histórica diacrónica. A essência de uma nova construção pode estar na nova utilização de processos antigos, na nova significação construtiva que adquirem. Isto não significa que as obras não possam viver através dos séculos. Cada época retém determinados fenómenos que lhe são próximos e esquece os restantes. Mas os fenómenos secundários agitam-se, surgem novos trabalhos a partir de materiais emprestados. A individualidade de um autor é dinâmica, tal como a época literária em que e com que ele evolui.

A literatura é uma construção verbal dinâmica. Essa exigência contínua de dinamismo constitui o motor da evolução pelo qual cada sistema se autonomiza e se começa a esboçar de forma dialéctica o princípio construtivo oposto. "L'originalité d'une oeuvre littéraire réside dans l'application d'un facteur constructif à un matériau, dans la " mise en forme " [...] de ce matériau" (Tynianov 1991: 219), escreve o autor. O "material" não é absolutamente oposto à "forma", é igualmente "formal": é o elemento da forma subordinado aos elementos construtivos, em destaque. "Factor construtivo" e "material" são conceitos estáveis, enquanto o "princípio construtivo" evolui continuamente. A essência de uma "forma nova" consiste no novo princípio de construção adoptado, numa nova utilização da relação entre factor construtivo e factores subordinados. Para manter a dinâmica, deve haver uma variação da interacção do factor construtivo e do material. Tinianov considera que

um contemporâneo se apercebe dessas interações, acrescentando que a percepção do que é novo é a consciência de evolução.

O autor defende igualmente que, no centro da literatura, não estão apenas nem em exclusivo os géneros patenteados, mas igualmente a carta comum: "Anciennement document, la lettre devient fait littéraire." (Tynianov 1991: 224) Os factos da vida social incidem, pois, na literatura. Tinianov apresenta o exemplo da difusão de jornais e revistas, que tanto podem desempenhar um papel neutro como ganhar dimensões literárias. E sublinha que o facto literário não é homogéneo e que, a partir de determinado ponto de vista, a literatura "est une série en continuelle évolution". (Tynianov 1991: 229)

O conceito de "orientação" está no centro do artigo "The Ode as an Oratorical Genre". Neste texto, Tinianov considera que, se for transposto do contexto de um dado sistema literário para outro, um trabalho adquire outras características, perde o seu género e entra noutra e a sua função é deslocada. As próprias funções dentro do texto são desviadas e pode acontecer que um factor subserviente se torne dominante.

Os textos literários que são transferidos do seu sistema nacional para outro adquirem uma função completamente diferente, visto que "the literary system correlates with the closest nonliterary series". (Tynianov 2003: 566) O termo "orientação" surge quando tentamos compreender a aproximação da função social da série literária. A orientação é a dominante do trabalho ou género que torna coloridos os factores subordinados e simultaneamente a função do trabalho ou género que mantém uma relação com a série de discursos extraliterários mais próximo: "Hence the enormous significance of speech orientation in literature." (Tynianov 2003: 566)

Tinianov analisou também o conceito de "equivalente", definindo-o como "all the extralinguistic elements that come to replace the poetic text can be called its equivalent—that is, primarily the omission of its parts, and then, their replacement by graphic elements, etc." (*apud* Zgorzelski 1997: 516) O autor defende que o fenómeno das equivalências não diminui nem enfraquece um texto, sinalizando a pressão total e a tensão de elementos dinâmicos ainda não dispersos. "The constructional principle manifests itself in the minimum rather than the maximum of the system's constitutional conditions" (*apud* Zgorzelski 1997: 516), afirma Tinianov.

Em "O problema dos estudos literários e linguísticos" (1927), artigo de Iuri Tinianov e Roman Jakobson, os autores consideram que a história da literatura se relaciona estreitamente com as outras séries históricas e que cada uma delas reúne um conjunto complexo de leis estruturais próprias. Alguns problemas dependentes da génese literária e

extraliterária por vezes intervêm fora do sistema, o que dificulta a compreensão da evolução literária. Tinianov e Jakobson afirmam que

cada sistema sincrónico contém o seu passado e o seu devir, que são elementos estruturais inseparáveis do sistema. [...] cada sistema nos é obrigatoriamente apresentado como uma evolução e [...] a evolução tem inevitavelmente um carácter sistemático. (Tinianov; Jakobson 1999: 146)

Fazem parte do sistema sincrónico literário obras próximas no tempo e obras inseridas no sistema, mesmo originárias em literaturas estrangeiras e de épocas anteriores. Tinianov e Jakobson concluem que as leis imanentes à evolução literária proporcionam várias soluções possíveis e destacam o estudo da correlação da série literária com as séries sociais.

2.1.2 Roman Jakobson

Prossigamos com Roman Jakobson (1896-1982), que começou a desenvolver o seu trabalho de investigação integrado nos formalistas russos, mas que mais tarde se autonomizou e se tornou uma das figuras cimeiras dos estudos linguísticos do século XX. Em *Dialogues*, Jakobson resume algumas das suas concepções e explicita outras. Para ele, o tempo é a questão vital da nossa época, em particular a eliminação do estático e a expulsão do absoluto. Segundo o autor, os conceitos de sistema e de mudança estão indissociavelmente ligados: "la coexistence et la modification non seulement ne s'excluent pas l'un l'autre, mais sont au contraire indissolublement liées." (Jakobson 1980: 61)

Na senda da Opoiaz, Jakobson defende que a imanência das mudanças na literatura e a sua proximidade com o sistema de valores literários devem implicar uma coordenação da sincronia e da diacronia na literatura. O autor destaca a relação entre a literatura e os diferentes níveis do contexto cultural em que ela se insere e sublinha o conceito de "sistema de sistemas", que une os níveis culturais sem recorrer à ideia de um encadeamento de causas e efeitos. As mudanças da língua correspondem a um sistema e a uma finalidade, e a evolução da língua e o desenvolvimento de outros sistemas socioculturais convergem num fim conjunto. Os autores esquecidos são recuperados pela evolução das preferências na arte, integrando o sistema dos valores literários da época juntamente com os novos escritores e poetas. Nas palavras de Jakobson:

l'idée d'un temps discontinu et d'une marche inverse du temps, qui permettait de faire un retour aux classiques ou même d'inclure dans un répertoire actuel certaines valeurs artistiques qui, au commencement, n'avaient pas été admises, de les réhabiliter à titre posthume et de le faire revivre. (Jakobson 1980: 70)

Quanto ao factor espaço, Jakobson considera que este se integra no sistema da língua, sublinhando que a diversidade contextual implica a diversidade de interlocutores e que não é possível traçar uma fronteira absoluta entre o foco das transformações e a zona de expansão, pois "la modification est en elle-même indubitablement et inévitablement une expansion" (Jakobson 1980: 81). O estilo elíptico da linguagem contribui para o surgimento, a estabilização e a difusão posterior de uma inovação, podendo existir aceitação e rejeição de uma inovação no centro e numa zona secundária de uma forma idêntica. Jakobson refere que, se uma comunidade assimila um elemento de uma linguagem enraizada nos seus vizinhos de forma a aproximar-se deles, esse elemento contribui para a identificação e o estreitamento da comunicação mútua.

No seguimento da teoria de Charles Peirce, segundo a qual a palavra e o futuro estão indissociavelmente ligados, Jakobson considera que esta ideia constitui uma condição de todas as réplicas futuras possíveis e que a constante do signo literário - o seu significado comum - adquire um novo significado particular no contexto de réplica. Sendo o contexto variável, cada novo contexto confere à palavra um significado novo e é aí que reside a força criadora do signo literário: "par sa force créatrice, le signe se ménage des chemins vers le futur indéfini, il anticipe, il prédit l'avenir." (Jakobson 1980: 92) A questão do paralelismo - combinação binária que assenta na equivalência, não na identidade - é também abordada por Jakobson, defensor de que esta confere a cada similitude e a cada contraste um peso particular.

2.1.3 Iuri Lotman

O sistema e o extra-sistémico são analisados por Iuri Lotman (1922-1993) em *A Estrutura do Texto Artístico*, em que defende que são possíveis duas abordagens: tudo é sistémico na obra de arte ou tudo representa a transgressão de um sistema. Para o autor, na natureza, é único o que é extra-sistémico, "o que não é essencial para uma dada escritura enquanto tal" (Lotman 1978: 117). A literatura, ao tentar imitar a realidade, cria a partir desse material um modelo de extra-sistemicidade, pois, "para parecer "contingente", um elemento num texto artístico deve pertencer pelo menos a dois sistemas, encontrar-se na sua intersecção" (Lotman 1978: 117). Assim, os factos contingentes ou únicos da vida não se inserem em nenhum sistema, ao passo que os factos abstracto-lógicos fazem sempre parte de algum sistema. No caso dos factos na arte, estes pertencem a dois sistemas. Lotman considera que a capacidade de um texto artístico se integrar em diferentes estruturas contextuais e ter diferentes significações é uma das suas propriedades mais profundas.

O modelo artístico e cada elemento deste fazem parte de mais do que um sistema de comportamento, mas, em cada um deles possuem uma significação particular. Estas diferentes significações de cada elemento mantêm uma correlação recíproca. "O princípio lúdico torna-se o fundamento de uma organização semântica" (Lotman 1978: 127), define Lotman, acrescentando que a construção do texto artístico se faz pela introdução do texto e de cada pormenor em diferentes sistemas de relações. Daí resulta a recepção simultânea com várias significações.

O autor defende que existem dois mecanismos simultâneos na estrutura do texto artístico. Em primeiro lugar, um mecanismo que tende a submeter os elementos do texto ao sistema, "a transformá-los numa gramática automatizada, sem a qual o acto de comunicação é impossível" (Lotman 1978: 137). Em segundo lugar, um mecanismo com tendência para a destruição da automatização e para tornar a estrutura no portador da informação. Nesse sentido:

o mecanismo de destruição da sistemicidade recebe no texto literário um aspecto particular. Oposto a um sistema artístico dado "como individual", "extra-sistémico", esse facto é na realidade completamente sistémico, mas pertence a uma *outra* estrutura. [...] Qualquer facto "individual", qualquer "não sei quê" no texto artístico é o resultado de uma complexificação da estrutura fundamental por estruturas complementares. Ele surge enquanto intersecção de pelo menos dois sistemas, recebendo no contexto de cada um de entre eles um significado particular. [...] O extra-sistémico na vida reflecte-se na arte enquanto polissistémico. (Lotman 1978: 138)

Para Lotman, a estrutura relacional corresponde a um conjunto de relações que são o fundamento e a realidade da obra de arte. Esse conjunto é construído como:

uma estrutura complexa de subestruturas que se intersectam com numerosas penetrações de um único e mesmo elemento em diferentes contextos construtivos. São precisamente estas intersecções que constituem a "coisidade" do texto artístico, a sua multiformidade material, reflectindo a bizarra assistemidade do mundo ambiente com uma tal autenticidade, que no espectador desatento surgirá a crença na identidade dessa contingência, crença na individualidade não reiterada do texto artístico e das propriedades da realidade reflectida. A lei do texto artístico é: quantas mais normatividades houver que se intersectem num dado ponto estrutural, mais esse ponto parecerá individual. (Lotman 1978: 145)

Nesse sentido, para conhecer a multiformidade do texto artístico há que estudar a não reiteração "enquanto função de determinadas repetições, do individual enquanto função da normatividade" (Lotman 1978: 145).

Em "Point of View in a Text", Lotman defende que um sistema literário é composto por uma hierarquia de relações e que o ponto de vista se desenrola como a relação do sistema com o seu "sujeito" ou "centro

consciente", podendo o "sistema" situar-se no nível linguístico ou num nível superior. "Sujeito" ou "centro consciente" corresponde, para o autor, à consciência que pode gerar uma estrutura desse tipo, reconstruída através do processo de leitura.

"A text is a mechanism constituting a system of heterogeneous semiotic spaces, in whose continuum the message [associated with the first textual function] circulates. We do not perceive this message to be the manifestation of a single language: a minimum of two languages is required to create it." (Lotman 1994: 377) É desta forma que Iuri Lotman inicia o seu artigo "The Text Within the Text", em que afirma que o texto não é um receptor passivo de conteúdos introduzidos pelo exterior, mas antes um produtor de outros textos. O processo de produção expande as estruturas e estimula a sua interação. Se um texto interage com consciências heterogêneas, surgem novos significados e a estrutura imanente do texto é reorganizada sob diferentes formas possíveis. No entanto, o impulso pragmático não pode ser levado a diferentes tipos de reinterpretações do texto: "this principle constitutes the active aspect of textual functioning itself." (Lotman 1994: 378)

Lotman refere que o texto necessita de um interlocutor, tal como a consciência, para funcionar, necessita de outra consciência: "the text within the text, the culture within the culture" (Lotman 1994: 378). O texto externo torna-se o campo estrutural de outro significado do texto e é criada uma nova mensagem. Além disso, as poderosas "erupções textuais" externas registadas em culturas concebidas como um texto enorme levam a cultura a adaptar mensagens exteriores e a introduzi-las na sua memória, ao mesmo tempo que estimulam o autodesenvolvimento da cultura. Durante o seu processo de desenvolvimento, o sistema integra textos vizinhos, facilmente traduzíveis para a sua língua:

In moments of cultural (or, in general, semiotic) explosion, the texts incorporated are more distant and are untranslatable (or incomprehensible) from the point of view of the system. In these moments the more complex culture does not always play the role of stimulus for the more archaic one; the opposite tendency is also possible. (Lotman 1994: 379)

Em "Texte et Hors-Texte", Lotman afirma:

The text is only one of the elements of the account. The real flesh of the literary work consists of a text (a system of intratextual relations) in its relationship to extratextual reality: life, literary norms, tradition, ideas. It is impossible to conceive of a text thoroughly extracted from this network. (Lotman 1973/1978: 206)

Em "Text and Function", Lotman e Piatigorsky definem a função de um texto como o seu papel social, a sua capacidade de satisfazer

determinadas necessidades da comunidade que cria o texto, o que significa que a função corresponde à relação mútua com o sistema, a sua realização e o emissor-receptor do texto. Quando se verifica uma ruptura consciente com uma cultura ou se ignora o seu código, tal facto significará a negação do sistema de significados do texto inerente a essa cultura.

À medida que aumenta o significado do texto, surge uma hierarquia de textos. O sistema de significados do texto determina a função social dos textos numa cultura. Os autores apontam três tipos de relação: sentidos de subtexto, significados de texto e funções dos textos num dado sistema de cultura. Consequentemente, é possível descrever uma cultura em três níveis: nível dos conteúdos gerais linguísticos dos seus textos constitutivos, nível dos conteúdos do texto e nível das funções do texto. Lotman e Piatigorsky advertem que estes níveis não devem ser separados.

Da mesma forma, um sistema cultural também deve ser descrito em três níveis: a descrição das mensagens do subtexto, a descrição da cultura como um sistema de textos e a descrição da cultura como um conjunto de funções servidas pelos textos. Podem ser postulados dois tipos de cultura: por um lado, a cultura que tende a especializar os seus textos ao ponto de existir um tipo adequado de texto para cada função cultural; por outro, a cultura em que as fronteiras entre textos tendencialmente desaparecem para que textos idênticos sirvam o conjunto das funções culturais: "In the first type the text is more important, and in the second, the function." (Lotman / Piatigorsky 1978: 243)

No artigo "On the Semiotic Mechanism of Culture", Iuri Lotman e B. Uspensky consideram que as culturas têm características específicas e todas produzem um modelo especial e peculiar de cultura para si. A cultura:

is never a universal set, but always a subset organized in a specific manner. Cultures ever encompass *everything*, but forms instead a marked-off sphere. [...] nonculture may appear as not belonging to a particular religion, not having access to some knowledge, or not sharing in some type of life and behavior. But culture will always need such an opposition. Indeed, culture stands out as the marked member of this opposition. (Lotman / Uspensky 1978: 211)

Outra questão é a longevidade da cultura, em dois planos - a longevidade dos textos e a longevidade do código na memória colectiva -, que podem não estar sempre relacionados. A longevidade dos textos forma uma hierarquia dentro da cultura, enquanto a longevidade do código depende do comportamento dos seus princípios básicos estruturais e do seu dinamismo interno. Lotman e Uspensky identificam três formas de prolongar a memória colectiva através da cultura: o

aumento do conhecimento; a redistribuição na estrutura dos nós, provocando uma alteração na noção de "facto a ser recordado" e uma avaliação hierárquica do que foi registado na memória; e, finalmente, o esquecimento, que surge inevitavelmente da selecção e condensação de acontecimentos.

Outra forma de esquecimento é produzida pela exclusão de textos pela cultura. Contudo, esta destruição surge a par da criação de novos textos. Como indicam os autores, cada novo movimento recusa a autoridade dos textos de referência de épocas anteriores e classifica-os como "não-textos" ou destrói-os. No entanto, a cultura, sendo por natureza contra o esquecimento, supera-o e transforma-o num mecanismo da memória. "Despite their apparent similarity, there is a profound difference between forgetting as an element of memory and forgetting as a means of its destruction" (Lotman / Uspensky 1978: 216), alertam Lotman e Uspensky.

Ambos defendem que o dinamismo das componentes semióticas da cultura se relaciona com o dinamismo da sociedade humana: "Man is included in a more mobile world than all the rest of nature, and in a very basic way he regards the very notion of movement differently." (Lotman / Uspensky 1978: 223) O dinamismo é inseparável da arbitrariedade das causas externas. Por outro lado, o processo da transformação gradual de uma cultura pode não ser percebido como contínuo e as várias etapas do processo podem fazer parte de diferentes culturas. Num sistema cultural, as mudanças estão relacionadas com a acumulação de informação pela comunidade humana e com a introdução da ciência na cultura como um sistema relativamente autónomo. Por outro lado, há elementos que podem ser explicados desta forma, como é o caso do sistema da moda. Este último pode ser estudado tendo em conta os processos sociais externos, como as leis da propriedade industrial ou as concepções estéticas.

Em "On semiosfere", Iuri Lotman propõe o termo "semiosfera", adaptação do conceito "biosfera" de Vladimir Vernadskii e que corresponde à actividade permanente de todos os níveis de cultura, "from the relations between the hemispheres of the brain, to dialogue, to the productions and consumption of cultural artifacts, to large scale changes in nation cultures" (Alexandrov 2000: 340), como explica Vladimir Alexandrov. O mais importante é o sistema no seu conjunto, a semiosfera, não os seus elementos. Nesse texto, Lotman defende que todos os fenómenos fazem parte de um contínuo especialmente organizado, a chamada semiosfera. Esta relaciona-se com uma determinada homogeneidade e individualidade, havendo uma separação do espaço circundante. A fronteira funciona como filtro especial e mensagens exteriores têm de forçar a sua entrada para se

transformarem em factos numa semiosfera. "To do this, they have to adapt to the conditions of a given semiosphere, in such a way that the alien may become familiar. What is external becomes internal; what is nontextnontext becomes text" (Zylko 2001: 398), refere Boguslaw Zylko. Internamente, a semiosfera é composta por irregularidades estruturais, não existindo uma ordem predeterminada. Por outro lado, há uma heterogeneidade interna e a organização e estrutura de cada centro podem ser bastante diversas. As periferias, por seu lado, são formalmente menos organizadas e mais flexíveis, além de serem menos limitadas por metadescrições, como os sistemas gramaticais. Nesse sentido, "peripheries are considered a reservoir of innovation and a source of dynamic processes, within semiosphere" (Zylko 2001: 399). Vejamos outras duas características da semiosfera: os fragmentos particulares são envolvidos de uma forma não sincrónica e a lei fundamental é o diálogo entre as diferentes esferas, o que implica a existência de níveis dentro da semiosfera. Estes níveis variam conforme a semiosfera autónoma de cada pessoa e a semiosfera do mundo contemporâneo. A dimensão da estrutura mais alargada tem vindo a aumentar.

Sendo dinâmica, a cultura é caracterizada por variadas contradições. A primeira está relacionada com as relações que mantém com elementos sistémicos e não-sistémicos, simultaneamente absorvendo os segundos e expelindo os primeiros. O material extra-sistémico apresenta diversidade e poderá constituir a base de uma oposição estrutural. A segunda contradição diz respeito à ambiguidade/ambivalência: o sistema é flexível e o seu comportamento imprevisível, devido a ambivalências internas, que, por sua vez, resultam das várias opções e possibilidades sem qualquer escolha predeterminada. "Ambivalence would therefore mark any cultural transformations, when paradigms formerly used erode, and new ones have not yet taken shape" (Zylko 2001: 402), indica Boguslaw Zylko. A contradição núcleo/periferia relaciona-se com o espaço: o centro tem uma organização mais formal, concentrando-se numa energia autodescritiva que ignora a periferia. Contudo, os núcleos e as periferias podem trocar de posições. Passemos para a quarta contradição: quando descrito, o fenómeno passa a ser um facto social. No entanto, o acto de descrever tem como consequência o aumento da organização do sistema e a diminuição da sua dinâmica. Quinto e último ponto: qualquer signo visa a redundância ou a relevância. O que parece redundante de um ponto de vista sincrónico pode ser relevante de uma perspectiva dinâmica. A redundância é, pois, uma condição necessária da mudança, sem que o sistema perca a sua identidade.

Todos os sistemas semióticos se inserem na história e no tempo, o que significa que a memória desempenha um papel importante no seu

desenvolvimento¹. A memória criativa tem particular importância na dinâmica cultural, bem como uma "pancronisidade", em que todas as camadas temporais podem estar potencialmente activas.

2.2 Teoria dos polissistemas

A Teoria dos Polissistema, desenvolvida por académicos como Itamar Even-Zohar e José Lambert, reconhece que os sistemas literários não são estáticos, mas sim dinâmicos e receptivos a fenómenos não literários (como factos e interesses políticos, económicos e sociais), valorizando ainda tipos de literatura que tradicionalmente eram considerados irrelevantes para os estudos literários (por exemplo, a literatura traduzida ou a literatura infanto-juvenil).

Com uma dedicatória inicial a Roman Jakobson e em memória de Iuri Tinianov "*sine quibus non*", Itamar Even-Zohar (1939) assume, em "Polysystem Theory", que a sua proposta emana da Escola de Genebra, dos formalistas russos e do estruturalismo checo, em particular de Iuri Tinianov e Roman Jakobson: "Their notion of a dynamic system, undergoing constant change, the process of which is in itself a system has regrettably been ignored to a large extent in both fields." (Even-Zohar 1979: 290) Em "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas", Even-Zohar considera que o formalismo russo trouxe uma "sorprendente ruptura" (Even-Zohar 1999b: 25) com a tradição, procurando substituir a "literatura" pela "literariedade" e mostrar que é possível redefinir objectos de estudo independentemente das instituições estabelecidas para os sustentar. A heterogeneidade do sistema e a mudança estão relacionadas, bem como a mudança e a estrutura. Tinianov distingue acções e traços concretos que podem estabelecer-se como um campo de acção na sociedade e analisa as fronteiras mutáveis da literatura, "en cuanto campo de acción institucionalizado en el que los rasgos específicos que operan en él y por él están sometidos a una transformación constante" (Even-Zohar 1999b: 26). "La Teoría de los Polisistemas se presenta [...] como una continuación del funcionalismo dinámico" (Even-Zohar 1999b: 26), afirma.

No artigo "Polysystem Theory", Itamar Even-Zohar defende que os fenómenos semióticos devem ser encarados como sistemas e não como aglomerados de elementos díspares, numa abordagem funcional baseada na análise de relações: "Viewed as systems, it became possible

¹ Veremos, mais à frente, como isso acontece no caso do fantástico popular português, a acumulação de camadas de séculos até à actual religião popular, por exemplo, ou imaginário popular que origina produtos culturais, entre eles o realismo mágico português.

to describe and explain how the various semiotic aggregates operate." (Even-Zohar 1979: 288) Procura-se, pois, identificar as regras que governam a diversidade e a complexidade dos fenómenos.

Even-Zohar opõe a "teoria do sistema estático" à "teoria do sistema dinâmico", considerando que a primeira foi erroneamente identificada com a abordagem funcional ou estrutural. Nesta, o sistema é concebido como uma rede de relações estática (sincrónica), em que o valor de cada item é a função da relação específica em que entra. Dificilmente são percebidas mudanças e variações. O factor de tempo-sucessão foi eliminado do sistema. O ensaísta destaca que, quando a componente histórica é admitida na abordagem funcional, surgem várias implicações: em primeiro lugar, a ideia segundo a qual sincronia e diacronia são históricas, embora a segunda não possa ser identificada exclusivamente com a história. Isso significa que a sincronia não deve ser equacionada com estatísticas.

A base da teoria dos polissistemas é a assunção de que o sistema é composto por sincronia e diacronia e que cada um em separado constitui um sistema. Um sistema semiótico é necessariamente uma estrutura aberta e heterogénea, um polissistema, um sistema múltiplo, "a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent" (Even-Zohar 1979: 290). O conceito de "sistema" corresponde a uma rede de relações cujos membros recebem os seus valores através das suas oposições, ao passo que uma estrutura aberta é composta por várias redes de relações. O termo "polissistema" acentua a multiplicidade de intersecções e a complexidade da estrutura.

Passando para as características gerais da teoria proposta por Even-Zohar, o sistema aberto é feito de inúmeros níveis, o que dificulta a sua análise e proporciona uma maior entropia. Permitirá igualmente a possível existência de mais de um centro, em especial em sociedades bilingues. Estes casos são de difícil análise, mas o autor sublinha que a sua teoria foi criada precisamente para os abordar, visto que:

not only does it make possible the integration into semiotic research of objects (properties, phenomena) previously unnoticed or bluntly rejected, but, also such an integration becomes a precondition, a sine qua non, for an adequate understanding of any semiotic field. Thus, standard language cannot be accounted for without the non-standard varieties; literature for children is not considered a phenomenon sui generis, but is related to literature for adults; translated literature is not disconnected from "original" literature; mass literary production (thrillers, sentimental novels, etc.) is not simply dismissed as "non-literature" in order to evade discovering its mutual dependence with "individual" literature. (Even-Zohar 1979: 292)

Nesta teoria, os julgamentos de valor não servem de critério *a priori* na selecção do *corpus* e este não se limita às chamadas "obras-primas". As opiniões de qualquer período fazem integralmente parte dos objectos a observar.

Seguindo as teorias do formalismo russo, Itamar Even-Zohar salienta que existem hierarquias dentro do polissistema, com relações centro-periferia ou estratificação dinâmica: "It is the permanent struggle between the various strata, Tynjanov has taught us, which constitutes the synchronic state of the system." (Even-Zohar 1979: 293) O eixo diacrónico modifica-se em função da vitória de um estrato sobre outro, numa deslocação permanente de fenómenos que se aproximam e afastam do centro, em movimentos centrífugos e centrípetos. São possíveis inúmeras modificações dentro do sistema. Even-Zohar dá o exemplo de um item que é transferido da periferia de um sistema para a periferia de um sistema adjacente dentro do mesmo polissistema, movendo-se em seguida para o centro deste último. Estes processos de transferência denominam-se conversões. Uma das primeiras conclusões do autor é que as relações dentro do polissistema são importantes nos processos e nos procedimentos deste, o que significa que as restrições polissistémicas podem ser determinantes na selecção, manipulação, amplificação ou supressão que têm lugar nos produtos verbais e não verbais que fazem parte do polissistema.

Para Even-Zohar, "a major achievement of the Russian Formalists has been, in addition to the general law of stratification, the formulation of the particular hypothesis on the respective status of the various strata" (Even-Zohar 1979: 294). Fazendo referência a Shklovskij, o autor sublinha que a discrepância entre os estratos decorre das diferenças socioculturais, o que implica que determinadas propriedades são canonizadas, enquanto outras se mantêm não-canonizadas. Na formulação de Baktin, as primeiras são oficiais e as segundas não-oficiais. Segundo o próprio Shklovskij, a automatização e a exaustão da canonização tornam possível a substituição pelas propriedades não-canonizadas. E, se a mudança literária é explicada pela conversão, esta surge, de acordo com Shklovskij, da incapacidade crescente das propriedades canonizadas que ocupam o centro da literatura de cumprir determinadas necessidades funcionais.

A tensão entre cultura canonizada e não-canonizada é universal, estando presente em todos os sistemas semióticos humanos, pois "a non-stratified human society simply does not exist" (Even-Zohar 1979: 295). O sistema cultural necessita de uma balança que o regule de forma a não colapsar ou desaparecer, e esta manifesta-se nas oposições de estratos. Sob pressão, o sistema canonizado altera-se e é isso que garante a sua evolução e preservação. Quando as pressões não são permitidas,

verifica-se o abandono gradual do sistema e a passagem para outro sistema ou, em alternativa, o seu total colapso através de meios revolucionários. É a existência de uma "subcultura" e a liberdade de exercer pressão sobre a cultura oficial ou canonizada que permite que esta última tenha vitalidade, pois só assim surge a necessidade de uma competição real e se evita a petrificação. O aparecimento desta implica um distúrbio operacional, porque mostra que o sistema não é capaz de responder às necessidades de mudança da sociedade em que está inserido.

Uma das características dos polissistemas é o facto de o seu centro ser identificado com o sistema canonizado com mais prestígio, o que implica que o grupo que governa o polissistema determina a canonização dos repertórios. Quando a canonização é determinada, esse grupo adere às propriedades canonizadas (conferindo-lhes controlo sobre o polissistema) ou altera o repertório das propriedades canonizadas de forma a manter o controlo. Se estes procedimentos não forem bem-sucedidos, o grupo e o seu repertório canonizados são pressionados por outro grupo para se afastarem, aumentando a possibilidade de um repertório diferente ser canonizado e passar a ocupar o centro. Se um outro grupo aderir ao repertório canonizado, dificilmente ganha o controlo do centro do polissistema, ficando em geral na periferia do polissistema e sendo classificado como epígono. Contudo, quando o polissistema estagna, os epígonos podem perpetuar um repertório estabelecido há muito tempo e tornar-se idêntico ao grupo original do ponto de vista da estratificação.

Em relação à canonização, Even-Zohar afirma que esta não expressa uma relação, mas sim um conjunto de relações. É comum expressar ainda o estatuto adquirido por uma unidade literária (texto, modelo) e o seu estatuto potencial, através da proximidade de ideias. Como o autor refere, pode ser aplicado a unidades literárias prestes a ganhar ou a perder estatuto: "The former, because of newly created options, possess the potential of moving from the periphery into the center of the canonized system. The latter, on the other hand, tend to decline in the center although their status may still be perpetuated." (Even-Zohar 1979: 297) Trata-se, pois, dos epígonos. Estes podem ser pressionados para estratos não-canonizados, visto que estas unidades desistem de algumas características. A canonização é análoga, não às oposições hierárquicas das funções linguísticas, mas às relações hierárquicas que regulam o polissistema linguístico. As oposições que determinam que variante da linguagem será considerada padrão, civilizada, vulgar, gíria ou intelectual são essencialmente socioculturais. A literatura canonizada, apoiada por elites conservadoras ou inovadoras, é delimitada pelos padrões culturais que regulam o comportamento das elites inovadoras.

Even-Zohar acrescenta: "Facts of "literary life", i.e., literary establishments such as criticism (not scholarship), publishing houses, periodicals and other mediating factors, are often "translation" functions of the "more remote" constraining socio-cultural system." (Even-Zohar 1979: 297)

As conversões relacionam-se com a transformação. Estes procedimentos constituem numas ocasiões as precondições das conversões e noutras são resultado destas. Even-Zohar detecta tipos primários e secundários de princípios que regem a conversão, dificilmente identificáveis, mas que existem de facto. A oposição entre ambos baseia-se no princípio que rege as características dos tipos semióticos do ponto de vista da possibilidade de entrarem nos repertórios estabelecidos. Temos um sistema conservador quando um repertório se estabelece e todos os modelos derivados que lhe pertencem são construídos de acordo com o que ele disponibiliza. Cada produto individual do sistema é altamente previsível e qualquer desvio é visto como inadmissível. Os produtos do sistema secundário são classificados como secundários pelo autor. A argumentação e reestruturação de um repertório através da introdução de novos elementos são expressões de um sistema inovador e resultam em produtos menos previsíveis. O sistema primário, depois de ser admitido no centro do sistema canonizado, acaba por se tornar secundário se for perpetuado por um longo período. A evolução do sistema é determinada tanto pela luta entre as opções primárias e secundárias, como pelo conflito entre as camadas altas e baixas dentro do sistema. A mudança ocorre apenas quando um modelo primário se apodera do centro do polissistema. A sua perpetuação reflecte estabilização e um novo conservadorismo. Os modelos heterogéneos acabam por ser transformados em modelos homogéneos. O número de padrões incompatíveis dentro da mesma estrutura é reduzido e as relações complexas são gradualmente substituídas por outras menos complexas. "Naturally, the reverse procedure takes place when a secondary model is manipulated in such a way that it is virtually transformed into a primary one." (Even-Zohar 1979: 297)

Estes princípios são válidos para as intra-relações e inter-relações do polissistema. As inter-relações dão-se em conjugação com dois tipos de sistemas adjacentes: por um lado, aquele em que um todo alargado pertencem à mesma comunidade e, por outro, em que outro todo ou as suas partes pertence a outras comunidades. No primeiro caso, supõe-se que qualquer polissistema semiótico é apenas uma componente de um polissistema mais alargado e, portanto, em correlação com o grande todo e as restantes componentes. Os factos sociais não têm de ter uma expressão imediata, unidireccional e unívoca na literatura. As correlações nos sistemas culturais podem ocorrer de forma oblíqua,

através de sistemas de transmissão ou por via periférica. "Moreover, if we assume that the literary system, for instance, is iso-morphic with, say, the social system, its hierarchies can only be conceived of as intersecting with the hierarchies of the latter" (Even-Zohar 1979: 299-300), escreve Even-Zohar. O grau de autonomia e heteronomia depende da posição central ou periférica. A estratificação literária não opera apenas ao nível dos textos, nem os textos são exclusivamente estratificados de acordo com as suas características inerentes. Na verdade, as restrições impostas ao polissistema literário pelos seus co-sistemas semióticos contribuem para as relações hierárquicas de governo. Isto é igualmente válido para o segundo caso.

Even-Zohar garante que a sua teoria permite abordar funcionalmente os mecanismos de interferência intersistémica. As condições particulares que levam à interferência de uma literatura noutra e que resultam na transferência de propriedades de um polissistema para outro constituem uma tarefa importante para a teoria das interferências. As propriedades periféricas podem entrar no centro se a capacidade do repertório do centro desempenha determinadas funções. Este princípio funciona igualmente a nível intersistémico. A estrutura polissistémica das literaturas envolvidas actua em vários processos de interferência. Exemplo disso é a grande frequência com que a interferência se dá pelas periferias e se movimenta em direcção ao centro. Daí que o autor sublinhe a importância dos textos semiliterários, da literatura traduzida, da literatura infantil e da literatura popular como objectos de estudo indispensáveis para a compreensão das transferências dentro dos sistemas e entre eles.

No conjunto das condições necessárias para a funcionalidade de um polissistema, encontramos a lei do dinamismo ou lei da polissistematização: para dar resposta a necessidades, um sistema recorre a um crescente inventário de opções alternativas. Quando um polissistema acumula um *stock* suficiente, é provável que consiga preservar-se com material próprio. De outra forma, as transferências entre sistemas surgem como única solução. Even-Zohar chama a atenção para o facto de instabilidade não significar mudança nem estabilidade ser sinónimo de petrificação. Antes:

a system which is incapable of maintaining itself over a period of time and is often on the verge of stagnation or collapse is, from the functional point of view, instable; while a system undergoing permanent, steady and well-controlled change, is a stable one. It is only such stable polysystems which manage to survive, while others simply perish. (Even-Zohar 1979: 303-304)

As crises ou catástrofes dentro de um polissistema correspondem a ocorrências que darão lugar a mudanças radicais através de conversões

internas ou de interferências externas. Estas crises, se forem controladas pelo sistema, reflectem vitalidade. Em períodos estáveis, a natureza e o estatuto dos produtos podem ser de certa forma unívocos. Quando, por outro lado, as mudanças se tornam evidentes, dão-se imediatamente sobreposições. Aí, pode verificar-se uma mistura de estados contraditórios, que podem funcionar em mais de um sistema simultaneamente.

Este tipo de ambivalência é uma condição da mudança, e não apenas seu resultado. "The idea of ambivalence, owed to Jurij Lotman [...], has been, after some modification, demonstrated to be of particular importance for the PS by Yahalom [...] and Shavit" (Even-Zohar 1979: 304): a ideia de sistema não se relaciona com ideias de classificação e nomenclatura. Sendo o polissistema um todo dinâmico e um sistema com vários níveis, os seus "factos" devem, pois, ser analisados nas suas várias relações. Daí que os textos não possam ser estudados separadamente. A importância de um texto depende da posição que terá ocupado no processo de criação e/ou preservação de modelos. "Instead of dealing with texts exclusively as closed systems, we are directed towards developing concepts of the literary repertory and model" (Even-Zohar 1979: 305), conclui o autor.

Em "Constraints of Realeme Insertability in Narrative", Even-Zohar afirma que, por um lado, partes relacionadas com o mundo real, se inseridas em textos de uma cultura, não são inseríveis em textos de outra e, por outro, garante que é normal que o observado não tenha de ser necessariamente o que é narrado e vice-versa. Quanto mais estabelecida estiver uma cultura, mais os seus repertórios serão codificados e mais os seus modelos estarão desvinculados do mundo real.

A mudança é constante - garante - e os modelos novos têm oportunidade de surgir. No entanto, o grau de discrepância tolerado entre um modelo conhecido por ser convencional e o que é sentido como acessível pela observação no mundo real depende da estrutura de uma cultura. O mesmo acontece na luta entre a introdução de novos modelos e a satisfação com os já estabelecidos. O repertório - definido por Even-Zohar como um conjunto de elementos governados por um sistema de relações - constitui a forma como uma cultura pode expressar informação sobre a realidade.

Nas culturas existem repertórios e sub-repertórios de situações possíveis. O tradutor, quando tem de transferir a descrição de uma situação de uma língua para outra e quando verifica que ela não existe ou está proibida no seu repertório, destrói-a completamente ou manipula as suas componentes de acordo com os modelos disponíveis

na sua própria cultura. Daí que seja comum a substituição de realemas, as destruições parciais ou as amplificações.

Um repertório pode estabelecer-se numa determinada cultura, mas pode igualmente mover-se para outras. Estes movimentos, aliás, verificam-se continuamente e sustentam o carácter convencional dos repertórios, visto que, na cultura em que são transplantados, o seu afastamento da capacidade de observar o mundo real pode ser ainda maior.

Contudo, esta situação pode não provocar distúrbios na cultura-alvo, pois em nenhuma sociedade humana os princípios da inserção de realemas envolvem o transporte da experiência do mundo real como condição essencial. Os repertórios de realemas são compatíveis com a noção tradicional de ficcionalidade na literatura e com a noção de campos internos de referência. Para Even-Zohar, trata-se de um princípio semiótico mais amplo, não exclusivamente literário, mesmo se funcionar como elemento distintivo desta em determinados momentos históricos.

Como os realemas são virtualmente constrangidos pelo repertório-estrutura, é possível impor-lhes funções adicionais além das informações do mundo real. "Indeed, in some periods such impositions have been considered indispensable aesthetic norms", acrescenta o autor. Estes realemas, libertados das obrigações do mundo real, passam a ser funcionais para outros interesses e, assim, motivados.

Quando se estabelece um repertório de correlações torna-se muito previsível e desprovido de informação específica do mundo-real, transformando-se num conjunto de componentes fundamentais para as relações estereotípicas e em marcadores de modelos. À medida que a convencionalização do uso cresce, os realemas tendem a receber funções secundárias e a perder a sua potencialidade referencial. A inserção de um realema num texto não depende da referência ao mundo real nem da livre modelagem. Encontramos nas culturas um repertório heterogéneo de realemas prontos, expressos de formas diferentes em cada uma.

No já citado "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas", Itamar Even-Zohar defende que a noção de sistema ou o pensamento relacional tornou possível diminuir o número de parâmetros que devem ser assumidos em qualquer trabalho e apresentar um pequeno conjunto de relações para explicar uma série de fenómenos ampla e complexa, para além de permitir conjecturar sobre objectos não reconhecidos, tornando-se uma ferramenta de descobertas.

Seguindo as concepções de Roman Jakobson sobre o acto de comunicação, Even-Zohar assume que cada manifestação discursiva

depende do código, da mensagem e de todo um conjunto de factores inter-relacionados e adapta o seu esquema aos fenómenos culturais em geral:



Even-Zohar não fala em hierarquias de factores, mas sim na interdependência entre factores que põe em marcha o seu funcionamento, sem qualquer isolamento:

Un *consumidor* puede consumir un *producto* producido por un *productor*, pero para que el *producto* pueda ser generado y después propiamente consumido debe existir un *repertorio* común, cuya utilización está delimitada, determinada o controlada por una *institución* y por un *mercado* que permita su transmisión. (Even-Zohar 1999b: 30-31)

O autor analisa a fundo o conceito de repertório, definido como "un conjunto de reglas y materiales que regulan tanto la construcción como el manejo de un determinado producto, o en otras palabras, su producción y su consumo" (Even-Zohar 1999b: 31). Equivale ao "código" de Jakobson. A construção ou produção corresponde a uma operação activa do repertório ou um repertório activo, enquanto a utilização ou o consumo consiste numa operação passiva ou repertório passivo. O repertório cultural é o depósito dos elementos necessários para a esfera que torna possível a organização da vida social, ou seja, a cultura. O repertório activo seria, então, o repertório de hábitos, técnicas e estilos utilizados para construir as estratégias de acção das pessoas, ao passo que o repertório passivo é formado pelas técnicas em que são formadas as estratégias conceptuais, aquelas que permitem compreender o mundo. Even-Zohar salienta que "sin un repertorio común compartido, sea total o parcialmente, ningún grupo de personas podría comunicarse ni organizar sus vidas de modo aceptable y con sentido para los otros miembros del grupo" (Even-Zohar 1999b: 32). A cultura é, então, a rede de interdependências de todos os factores que compõem o repertório.

A facilidade e a liberdade com que um produtor ou consumidor se pode desenvolver no seu ambiente dependem da inter-relação com os factores determinantes do mercado, principalmente a instituição e o mercado. Para ser utilizado, o repertório tem de estar disponível e a sua utilização deve ser legítima - e as condições de legitimação dependem da instituição e da sua relação com o mercado. Por vezes, o acesso a um repertório pode ser uma aspiração para um produtor; noutras, partes de

um repertório não são acessíveis a muitos membros de uma sociedade, devido à falta de conhecimentos ou competência.

"No existe nunca una situación en la que funciona solamente un repertorio para todas las posibles circunstancias de una sociedad" (Even-Zohar 1999b: 33), afirma o autor, acrescentando que diferentes opções constituem repertórios em competição. É frequente que um repertório se torne dominante, excluindo os restantes ou tornando-os ineficazes. Contudo, os repertórios alternativos podem ser utilizados por grupos sociais que recusem o repertório dominante. É ainda possível que um repertório recusado atinja uma posição dominante. Em geral, quanto mais repertórios, mais recursos existirão para que se produza uma mudança. Esse fenómeno relaciona-se frequentemente com o grau de antiguidade da cultura:

Cuando una determinada cultura se encuentra en sus comienzos su repertorio suele ser limitado, por lo que existe una mayor disposición a utilizar otras culturas que le resulten accesibles. Una vez que ha acumulado mayor número de opciones, adquiere un repertorio más amplio y multiforme, y en consecuencia durante los períodos de cambio puede mostrar más inclinación a reciclar "repertoremas" antes que a buscar repertorios ajenos. (Even-Zohar 1999b: 33)

Uma cultura pode chegar a um ponto em que as opções alternativas fiquem bloqueadas. Nesse caso, os repertórios recusados são substituídos por repertórios adjacentes ou acessíveis de outras formas. A interferência é, assim, uma estratégia da cultura para se adaptar a novas circunstâncias.

A estrutura do repertório pode ser analisada ao nível dos elementos e dos modelos. Em relação aos primeiros, inclui morfemas, lexemas, "repertoremas" (qualquer elemento de um repertório) e "culturemas" (repertoremas de uma cultura, entidades dentro de uma cadeia maior). Os elementos individuais podem ser abstrações ou elementos que contribuem para a formação de novas séries ou cadeias. As unidades culturais criam cadeias e modelos, agrupando-se horizontalmente e produzem vizinhanças quando se organizam no sentido vertical. "Por ejemplo, la noción de ego, 'yo', no puede funcionar sin la de 'tú', 'él/ella', y 'ellos'" (Even-Zohar 1999b: 35), esclarece o autor.

Por seu lado, os modelos consistem na combinação de elementos, regras e relações sintagmáticas (temporais) impostas sobre o produto. Quando o produto é um acontecimento, o modelo é a soma dos elementos, das regras aplicáveis ao acontecimento e das relações potenciais que podem ser concretizadas durante esse facto. O conhecimento da sequência é parte integral do modelo e indica ao produtor o que fazer e quando. Normalmente, os modelos não são aplicados de forma analítica. O conhecimento analítico é mais comum em produtores hábeis e produtos

específicos. O potencial consumidor encara o modelo como um conhecimento prévio que permite interpretar os conhecimentos. É possível encontrar modelos que actuem na totalidade de um acontecimento e outros para um segmento desse conjunto.

Não podemos prever o percurso da interacção entre os factores. O grau de fixação e de deriva depende da capacidade de combinar modelos diferentes, de acordo com o poder da instituição, a posição de cada membro da cultura face à instituição e a capacidade de acesso aos recursos do repertório. As relações entre o repertório e a sua realização são flexíveis: a sua concretização implica a existência de combinações de diversos recursos e erros. O modelo (conjunto de instruções) deve, então, ser visto como uma cadeia aberta e com várias possíveis ramificações. Como atenta Even-Zohar, "la puesta en práctica concreta de un repertorio es resultado de una negociación dinámica entre opciones previamente conocidas y las características específicas de la situación en curso" (Even-Zohar 1999b: 40).

Um repertório corresponde a um produto acumulado por gerações anónimas. No entanto, podemos encontrar testemunhos sobre pessoas que introduziram inovações em repertórios. Isto significa que a origem dos repertórios deve ser analisada tendo em conta o facto de ser anónima e espontânea e os repertórios poderem ser modificados em função de desejos ou aspirações. Também os grupos ou indivíduos que pretendem manter o seu poder sobre a cultura (a instituição) configuram activamente o seu repertório. Muitas vezes aderem a um repertório existente e são os seus opositores que apresentam um repertório novo. Seguindo as concepções de Edward Sapir, Even-Zohar comenta que os grupos humanos costumam retirar elementos destacados de um repertório predominante para criar uma identidade própria ou um "sentido de si mesmo": alimentos, roupas, aromas, características corporais, gestos ou preferências.

Passemos, então, ao produto, definido como a realização de um conjunto de signos e/ou materiais, incluindo comportamentos. É a instância concreta de uma cultura. Podemos considerar como produto o resultado de qualquer acção ou actividade: uma declaração, um texto, um artefacto, um edifício, uma imagem ou um acontecimento. Um produto cultural é um elemento do repertório da cultura que é posto em prática. Só é possível haver produtos com repertórios. Os novos elementos são gerados em ligação com o repertório. Este permite várias possibilidades de combinação de elementos concretos e modelos existentes. A inovação pode resultar da falta de competência ou de um alto grau desta. No primeiro caso, é possível que os erros originem novas opções no repertório. No segundo, poderão surgir combinações intencionais que podem ser aceites como novas opções. Por isso, "la posición del

productor frente al repertorio no debería verse siempre y exclusivamente confinada a la reproducción de opciones preestablecidas", afirma Even-Zohar, referindo-se à "negociación dinámica de dichas opciones" (Even-Zohar 1999b: 44).

A "literatura" como campo de acção origina vários produtos, como os textos e os escritores. Estes comportam-se de acordo com modelos estabelecidos na cultura e, muitas vezes, são os principais defensores e distribuidores do repertório. Podem também ser os principais produtores de um novo repertório literário e de um repertório cultural geral. Even-Zohar considera que os fragmentos textuais de uso quotidiano são um produto muito utilizado (citações, breves parábolas ou episódios) e que o produto sociosemiótico mais importante da literatura reside nas imagens, modos, interpretações da realidade e opções de acção:

En este nivel los productos son elementos integrantes del repertorio cultural; modelos para organizar, ver e interpretar la vida. Así se constituye en origen de los modelos adoptados los *habitus*, que predominan en los distintos niveles de la sociedad y contribuyen a dirigirla, preservarla y estabilizarla. Esto puede conseguirse no únicamente mediante la realización de textos, sino también, e incluso más a menudo, mediante las diversas facetas de otras actividades institucionales dentro de la literatura. (Even-Zohar 1999b: 46)

Um produtor ou agente é aquele que produz produtos "repetitivos" ou novos, trabalhando activamente no repertório. Os novos produtos podem ser pouco eficientes e ser integrados com dificuldade no mercado ou ser alvo da recusa da audiência ou das instituições. Os produtos potenciais ou modelos são produzidos directamente (através da elaboração de elementos para um possível repertório) ou indirectamente (fruto de um processo de extracção e dedução de um produto finalizado). Esta é a forma mais habitual de os indivíduos adquirirem os repertórios culturais. Estes podem actuar como "arquiprodutores" do repertório. No caso dos intelectuais, espera-se inclusivamente a apresentação de novas opções. Em geral, os produtores individuais não criam impactos importantes na cultura e, mesmo quando isso acontece, não saem do anonimato. Contudo, alguns indivíduos que se envolvem em produções inovadoras por vezes são aceites como fornecedores reais ou potenciais de novos elementos. Os produtos deste grupo de produtores competem no mercado com mais força do que os produtos sem identificação. Entre os produtores, encontramos políticos, legisladores, fundadores de religiões e igrejas, intelectuais, artistas e magistrados.

O consumidor é o indivíduo que utiliza um produto passivamente, identificando relações entre o produto e o conhecimento que possui do repertório. Este acto de "compreender" é simples no caso dos produtos reconhecíveis, mas mais difícil quando se trata de produtos "novos". Isto acontece porque, "aunque cualquier persona en la cultura es

normalmente a un tiempo productora y consumidora, el conocimiento y las habilidades implicadas en la producción no son idénticas a las que exige el consumo", pois "la capacidad de interpretar no necesariamente conlleva la capacidad de actuar" (Even-Zohar 1999b: 48-49). O conjunto de consumidores forma uma rede relacional de poder que pode determinar o destino de um produto. Trata-se do mercado. É possível verificar a eficácia imediata de um produto (real ou virtual) através da interacção com o mercado.

A instituição corresponde ao conjunto de factores do controlo da cultura. É ela que regula as normas, sancionando-as ou recusando-as, paga e reprime produtores e agentes, determina que modelos e produtos serão conservados, funcionando como intermediária entre as forças sociais e os repertórios de cultura, paralelamente ao mercado. Não obstante, ao contrário deste, pode tomar decisões aplicáveis durante um período de tempo maior. Trata-se, segundo Even-Zohar, da memória colectiva enquanto factor de coesão e da preservação de um repertório canonizado que será transmitido entre gerações. As instituições centrais são aquelas relacionadas com a educação e os meios de comunicação. As instituições podem apoiar os produtores na criação de repertórios e não se apresentam de forma homogénea, registando-se lutas internas pelo poder. Ao mesmo tempo, diferentes instituições podem funcionar simultaneamente em distintas secções do sistema:

Por ejemplo, cuando cierto repertorio ha conseguido ya ocupar el centro, las escuelas, las iglesias y otras actividades organizadas a veces todavía siguen ciertas normas ya no aceptadas por el grupo que apoya el repertorio central. En pocas palabras, la institución en la cultura no es un cuerpo unificado. (Even-Zohar 1999b: 50)

A produção e o consumo são regulados pela instituição, embora dependendo da correlação de forças do conjunto de factores.

Regressemos ao mercado. Este é constituído pelo conjunto de factores implicados na produção e na venda do repertório cultural, promovendo tipos de consumo. À semelhança da instituição, medeia a intenção de um produtor de criar um produto e a possibilidade deste atingir o seu objectivo, sendo, pois, responsável pela concretização de tentativas em oportunidades reais. Sem mercado não haveria espaço para o repertório cultural se desenvolver. "Cuanto más espacio proporciona, mayor será la proliferación de diversas opciones" (Even-Zohar 1999b: 51), assevera o autor. O mercado manifesta-se em escolas e associações, mas inclui ainda os factores que influem no intercâmbio semiótico. Alguns dos elementos que compõem o mercado fazem também parte da instituição, como é o caso dos salões literários e do sistema de ensino.

No artigo "Planificación de la cultura y mercado", Itamar Even-Zohar estuda as relações entre a planificação da cultura e as forças do mercado, começando por apresentar sete hipóteses gerais. A primeira é a ideia de que a planificação da cultura é habitual na história das entidades colectivas, adquirindo maior importância nas sociedades ocidentais desde o fim do século XVIII e transformando-se num factor fundamental na configuração e manutenção dessas entidades. Segunda possibilidade: a planificação leva à coesão sociosemiótica ao gerar um espírito de solidariedade. Terceiro caso: esta coesão pode transformar-se em condição para a constituição de uma nova entidade ou para a sobrevivência de outra. A quarta hipótese consiste na ideia de que o mais importante é a possibilidade da planificação cultural ser concretizada com êxito. Para isso, os planificadores devem ter poder político, manter relações com este ou ter o seu apoio. Passemos para a quinta: os detentores do poder e os planificadores podem dominar ou controlar a entidade social correspondente. Penúltima possibilidade: as perspectivas de êxito de uma planificação cultural dependem da exploração eficaz das condições do mercado, sendo, portanto, possível o seu fracasso. A sétima hipótese corresponde ao fracasso. Se este se verifica, a planificação não leva necessariamente a resultados negativos para a entidade envolvida. Todas as actividades de planificação provocam uma melhoria das condições da entidade, defende Even-Zohar, propondo o termo "energia":

Para el mantenimiento de cualquier entidad sociosemiótica humana, la actividad de planificación *per se* genera a largo plazo una cierta dinámica, un aumento de la vitalidad que posibilita a la entidad en cuestión el acceso a opciones de las que previamente pudo haber sido excluida. (Even-Zohar 1999d: 72-73)

O autor define cultura como um conjunto ou repertório de opções que organizam a interacção social. Os termos "conjunto" e "repertório" remetem para a ideia de elementos que mantêm relações interdependentes. Para Even-Zohar, os repertórios são conjuntos preestabelecidos a partir dos quais as selecções podem ser realizadas, sendo divididos em diferentes níveis: unidades discretas (o conjunto de pronomes, por exemplo), combinações preestabelecidas (frases ou comportamentos, como um aperto de mão), e modelos. A estruturação é a característica principal de um repertório, ou seja, a interdependência das suas componentes: o seu valor é determinado pela relação que estabelecem entre si. O termo "opção" corresponde à oportunidade de escolher entre duas ou mais possibilidades numa determinada situação, embora o acesso a elas não seja igual em todas as circunstâncias. "Una posibilidad concreta puede estar presente en un repertorio y ausente en otro" (Even-Zohar 1999d: 74), especifica Even-Zohar. A cultura não é

uma superestrutura social ou um reflexo de fenómenos sociais, antes a organizadora da vida social. Isto significa que não é possível um grupo não ter cultura ou um grupo definir-se enquanto tal sem aderir a uma cultura.

Certos sectores ou indivíduos acedem mais facilmente a determinadas opções do que outros devido à existência de múltiplos repertórios. Em consequência:

Cuanto más complejo es el repertorio más le importa saber al grupo y a sus miembros en qué medida son accesibles y apropiadas las opciones en una situación concreta. Es más, una de las opciones que operan en esos momentos es propiamente la capacidad de saber si una opción resulta apropiada o no. (Even-Zohar 1999d: 75)

Para manter a interacção colectiva e individual, é indispensável a familiaridade com a cultura. Mas tal não é suficiente para produzir um repertório. O produtor possui um capital mais poderoso do que um consumidor, intérprete ou difusor.

Planificar uma cultura é uma forma de criar novas opções num repertório. Quando um grupo ou indivíduo promove certos elementos ou procura suprimir outros, a espontaneidade e os actos deliberados passam a ser interdependentes. Se um grupo promete criar novos elementos, a planificação torna-se mais evidente e frequentemente a sua concretização é dificultada. O autor explica que:

a través del propio acto de estructurar se pueden crear nuevas relaciones para una serie de categorías ya existentes, pero también pueden introducirse nuevos componentes a través de la combinación, la analogía o el contraste. (Even-Zohar 1999d: 77)

Even-Zohar destaca que o acto de pôr em prática a planificação proporciona coesão sociosemiótica a uma entidade real ou potencial através da criação de um espírito de filiação entre quem adere ao repertório em causa. "Coesão sociocultural" é definida como uma situação marcada por um sentimento de solidariedade ou estreita unidade entre um grupo de pessoas, dispensando-se a imposição de uma conduta pela força física. O conceito de "disponibilidade" é central, na óptica do autor que a caracteriza como uma disposição mental que leva os indivíduos a actuar de um modo que, de outra forma, poderia ser contrário às suas "inclinações naturais". É o caso, por exemplo, de participar numa guerra.

Para a planificação ser posta em prática, os planificadores devem ter poder ou contar com o apoio de quem o detém. Contudo:

una vez que el producto rompe el círculo inicial y consigue de algún modo entrar en el mercado, llega a un círculo más amplio, que en último término se constituye en la base de poder necesario para comenzar un proceso de transformación del actual estado de cosas. Entonces la situación cambia de manera drástica, convirtiendo a unos aparentemente inofensivos productores culturales en poderosos agentes de poder. (Even-Zohar 1999d: 86)

Algumas planificações originam a substituição de um repertório e iniciam-se com um produto aparentemente inofensivo, como as epopeias com origem oral que proporcionam uma diferente coesão sociosemiótica.

Even-Zohar considera que os detentores do poder procuram reforçar a sua posição transformando um repertório acomodatório em aceitável para amplos sectores, ao passo que os produtores culturais podem exercer o poder fazendo com que se aceitem os seus produtos ou obtendo o apoio dos governantes. Com frequência, componentes fundamentais dos repertórios alternativos estão relacionados com a discriminação ou a humilhação, evitáveis se o repertório em vigor fosse revogado. As condições do mercado também são importantes no êxito de um novo repertório e muitas vezes mercado e instituição confundem-se. Exemplo disso são os salões literários e as escolas. "La puesta en práctica de la planificación cultural exige por tanto capacidad de venta, propaganda y publicidad" (Even-Zohar 1999d: 90), salienta. Para substituir um repertório, não é necessária a mudança de repertório dentro de um grupo social, mas a alteração das posições dentro da sociedade, "por medio del cual el grupo que sostiene un repertorio determinado se ve empujado hacia la periferia de la estructura global de la sociedad" (Even-Zohar 1999d: 91). Assim:

cada vez que observamos una "nueva fase" en un sistema lo que realmente observamos -como claramente teorizó hace muchos años Tynianov- es el éxito de un nuevo repertorio en su conquista del centro. Su triunfo no aniquila necesariamente el repertorio previo, simplemente lo destrona. El repertorio derrotado [...] puede hacerse lo suficientemente fuerte a lo largo del tiempo como para intentarlo de nuevo en el futuro. (Even-Zohar 1999d: 92)

A periferia pode apenas desenvolver o que tem origem no centro, enquanto este pode constantemente criar novas opções. Qualquer produção da periferia é inferior, visto que quem ocupa o centro domina melhor o seu repertório e tem mais liberdade de o ampliar e transformar. As periferias podem ser uma fonte alternativa de inovação, mas necessitam de planificação cultural. Para os planificadores, o conteúdo de um repertório pode ser mais importante do que o seu objectivo último. Se os planificadores e os detentores de poder colaborarem desde o início, a planificação pode ser levada a cabo a curto prazo. Se, pelo contrário, os planificadores têm de começar por criar um

repertório atractivo, pode passar muito tempo até que obtenham resultados. Nestes casos, o repertório pode estar antiquado quando for posto em prática.

Ao longo das últimas décadas têm sido desenvolvidos inúmeros estudos de caso à luz da teoria dos polissistemas. Algumas das suas conclusões podem ser-nos úteis. Por exemplo, Shelly Yahalom, no artigo "De lo no-literario a lo literario. Sobre la elaboración de un modelo novelístico en el siglo XVIII", considera que o deslocamento das fronteiras e a modificação das especificidades se desenvolvem em paralelo. Os textos que permitem estes processos encontram-se, em geral, nas fronteiras ou na margem, entre a literatura e outro tipo de actividades semióticas.

A complexidade e a abertura do sistema cultural permitem-lhe produzir novos modelos e, assim, evoluir, adaptar-se e sobreviver. Essas duas características dependem da existência de relações dinâmicas no interior do sistema e entre os sistemas e o seu ambiente. São as "interferências". Shelly Yahalom distingue entre a evolução que parte de um dinamismo interno (interferências entre textos literários canónicos e não-canónicos ou entre "estados sistémicos" afastados na diacronia mas co-presentes segundo os processos de reactualização) e o recurso à interferência com conjuntos exteriores (os restantes sistemas artísticos, os textos verbais não-literários, etc.)¹. O domínio de um desses sistemas depende, acima de tudo, das condições específicas do sistema afectado pela interferência, ou seja, o sistema receptor.

O conjunto cultural divide-se em várias unidades (sistemas), sendo cada uma delas caracterizada pela produção e pela actualização de modelos semióticos específicos. Esta divisão fundamenta-se em considerações de ordem histórica: a "pessoa-na-cultura" tem a capacidade de reconhecer a existência e identificar o comportamento específico de diferentes conjuntos culturais. O seu comportamento por vezes é perturbado, verificando-se zonas de interferência, criadas pela passagem de elementos de um sistema para outro, os chamados campos ou sistemas ambivalentes. Yahalom defende o estudo do modelo no momento da sua constituição - num estado primário e heterogéneo em que os elementos constitutivos são relativamente independentes -, visto permitir detectar o sistema fonte, conhecer melhor os mecanismos de integração dos elementos externos activados e o processo de mudança funcional verificados nos elementos textuais durante a sua passagem de um sistema para outro. Não serão estudados todos os níveis do modelo textual, mas sim o nível dos tipos de discurso que o modelo explora, dos

¹ No caso português, analisado adiante, destacam-se o papel da crítica literária e o impacto na actualidade nacional da situação política, social e cultural hispano-americana, em especial em Cuba e no Chile.

seus repertórios e dos seus modelos de integração num conjunto textual coerente.

Como afirma Rakefet Sheffy, os movimentos e os escritores "no surgen de la nada" (Sheffy 1999: 125). A investigadora sublinha que é frequente os repertórios dominantes delimitarem a visão do mundo dominante e gerarem ordens sociais e ideologias, acrescentando que "muchas veces la ideología misma emerge como una opción de un repertorio cultural" (Sheffy 1999: 129). Os cânones vão mudando e alguns são completamente novos, como aconteceu com o cânone nacional alemão. O processo de canonização está longe de ser apenas uma selecção e avaliação de textos, figuras e tendências. Fazendo parte da dinâmica do mercado cultural, produz *corpus* aceites *ad hoc*, sem garantir a sua perpetuação como canónicos. "Canónico" não significa "central" ou "na moda". O cânone inclui "un corpus inquebrantable de modelos y de ejemplos legitimados, transmitidos y preservados durante generaciones como un "almacén" o "programa" de larga duración para el futuro" (Sheffy 1999: 130). A posição do cânone como fonte colectiva de autoridade funciona como caixa-forte: o valor do elemento aceite será sempre assegurado. Trata-se, assim, de um factor de uniformidade que resiste às lutas ideológicas. O processo de canonização pode consistir na consolidação de um repertório legitimado já existente ou num acto que "prefigura un repertorio óptimo como vía de reorganización de un campo cultural" (Sheffy 1999: 131). A primeira estratégia é mais comum do que a segunda, registando-se principalmente em campos culturais num equilíbrio social rígido com uma codificação "absoluta". Neste caso, os canonizadores explicitam as categorias obrigatórias do campo cultural e formalizam as regras de uma "conduta correcta", produto de textos legitimados e modos normativos. Esta estratégia pode permitir a entrada no cânone de "inventários adicionais" dentro da lista autorizada, o que significa que as aparentes inovações são na verdade remodelações. Como consequência, as regras estabelecidas nesse campo cultural são ampliadas. Podemos aqui reconhecer uma situação semelhante no nosso caso de estudo, na medida em que a leitura (pelo público português em geral e por escritores nacionais) de obras hispano-americanas a partir de meados da década de 1960 leva a "aparentes invenções" (o realismo mágico português) que consistem em reinvenções de elementos que podem ser integrados nessa categoria, embora com existência anterior à criação dessa designação. Por outras palavras: existia um realismo mágico português antes de essa expressão ter sido criada e ele foi "remodelado" a partir das últimas décadas do século XX, em parte devido ao impulso dado pela leitura de textos realistas-mágicos oriundos da América Hispânica.

"Cualquier texto escrito es en alguna medida el resultado de las constricciones de cierto modelo" (Shavit 1999: 147), escreve Zohar Shavit, num artigo sobre literatura infantil. A autora propõe que o conceito de ambivalência seja aplicado apenas a textos que mantêm na sincronia (de forma dinâmica) uma posição ambivalente no polissistema literário. Estes textos:

pertenecen simultáneamente a más de un sistema y, en consecuencia, se leen de forma diferente (aunque al mismo tiempo) por parte de dos grupos de lectores al menos, que divergen en sus expectativas así como en sus normas y hábitos de lectura. En consecuencia su comprensión del mismo texto será muy diferente. (Shavit 1999: 151)

Cada grupo de leitores compreende o texto de diferente maneira, visto estar acostumado a distintas normas de compreensão. Por exemplo, um leitor mais próximo do imaginário popular fantástico pode ler como realismo mágico algo que outro, mais distante desse universo, não lerá como tal. Se os imaginários portugueses e hispano-americanos são ainda hoje mais marcados por esses contextos, é natural que se produzam nesses espaços obras enquadráveis no realismo mágico literário.

Os próprios estudos de caso levados a cabo por Even-Zohar podem ser úteis. Lemos, por exemplo, em "El nacimiento de una cultura hebrea nativa en palestina: 1882-1948":

[...] el querer llevar a cabo una oposición cultural genera la búsqueda de materiales alternativos capaces de desempeñar las funciones deseadas; sin embargo, la "gente-en-la-cultura" puede buscar alternativas *sólo donde es probable que las encuentren*, lo que significa por lo general en contextos próximos o accesibles. (Even-Zohar 1999a: 191)

Daí que os escritores portugueses de esquerda contemporâneos possam ter sentido uma identificação com obras de autores hispano-americanos do mesmo espectro político, como Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Isabel Allende, Julio Cortázar, etc.

As componentes da cultura antiga não são completamente suprimidas pelo esforço de adoptar maciçamente novos elementos nem um sistema que mantenha uma existência ininterrupta consegue substituir todas as suas componentes. Em geral, muda apenas o centro do sistema, enquanto as relações na periferia sofrem alterações de forma mais gradual. As decisões deliberadas podem provocar mudanças em certos aspectos dos comportamentos dos indivíduos, mas apenas nas componentes predominantes, ou seja, "en aquellos en los que existe un mayor grado de conciencia" (Even-Zohar 1999a: 192). Even-Zohar define o princípio da inércia da institucionalização: "elementos establecidos resistirán el mayor tiempo posible las presiones que tratan de obligar a

pasar del centro a la periferia, o a salir por completo del sistema." (Even-Zohar 1999a: 194)

3. O fantástico, o maravilhoso, o estranho, o real maravilhoso e o realismo mágico

O conceito "realismo mágico" não deve ser confundido com outros que integram a grande família do fantástico, como o próprio fantástico, o maravilhoso e o estranho. Evitando ser desnecessariamente exaustivos, limitemo-nos a apresentar de cada um.

O género fantástico foi, ao longo dos anos, objecto de inúmeras definições e considerações. No entanto, Tzvetan Todorov ocupa sem dúvida um lugar fundamental na sua teorização, com *Introduction à la littérature fantastique*, extensa obra dedicada ao tema, publicada em 1970. Seguindo a definição de Todorov, o fantástico é um género que se caracteriza por uma "percepção particular de acontecimentos estranhos" (Todorov 1975: 100), que se fundamenta numa hesitação do leitor em relação à natureza desses factos. O leitor em geral identifica-se com o protagonista e faz sempre uma leitura que recusa tanto a interpretação alegórica como a poética. O sobrenatural surge da linguagem, tornando-se um símbolo desta. O narrador é participante e normalmente o protagonista, um duplo estatuto que lhe confere posições diferentes: o discurso como narrador não tem de ser submetido à prova de verdade, enquanto o discurso como personagem pode ser mentiroso. "Se o acontecimento sobrenatural nos fosse contado por um narrador desse tipo [narrador não participante] estaríamos imediatamente no maravilhoso; mas haveria possibilidade, com efeito, de duvidar de suas palavras; mas o fantástico [...] exige a dúvida." (Todorov 1975: 91) Além disso, é "quem conta" que permite a identificação do leitor com a personagem. Ao mesmo tempo, este narrador deve ser um "homem médio", precisamente para permitir esse reconhecimento. Mas que funções tem o fantástico? Socialmente, permite "franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre" (Todorov 1975: 167), abordando temas que normalmente são alvo de censura externa e interna, como o incesto. Do ponto de vista literário, emociona ou prende o leitor; através do uso e dependência da linguagem, constitui a sua própria manifestação; e entra no desenvolvimento da narrativa. Em ambos os universos, o fantástico corresponde a uma transgressão da lei, pois "quer seja no interior da vida social ou da narrativa, a intervenção do elemento sobrenatural constitui uma ruptura no sistema de regras pré-estabelecidas e nela encontra justificação" (Todorov 1975: 174).

Numerosos outros autores escreveram sobre o fantástico, como Vladimir Propp, que produziu textos tão importantes que foram inclusivamente recuperados por Todorov. No seu artigo "As transformações dos contos fantásticos", de 1928, Propp aborda a estrutura do conto fantástico e os elementos constantes e variáveis, verificando que as personagens, embora tenham aparências distintas, realizam os mesmos actos ao longo da acção. Mantêm-se, pois, constantes as funções das personagens, embora variem as motivações. O autor considera que o conto fantástico "reflecte muito pouco da vida corrente" (Propp 1989: 115) e que os elementos da realidade surgem através de formas secundárias e defende a estreita relação entre o fantástico e as antigas religiões¹.

Filipe Furtado, em *A Construção do Fantástico na Narrativa*, de 1980, considera que, no fantástico, o sobrenatural, como fenómeno meta-empírico, surge em ambientes quotidianos e familiares e "está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência". Mas este sobrenatural tem de ser sempre negativo ou maléfico para que haja uma confrontação com um sistema aparentemente normal. É assim que surgem figuras monstruosas extremamente más, uma índole que pode alastrar ao espaço. O sobrenatural positivo é, pois, colocado à margem do fantástico por não ser transgressor da ordem natural, mas sim em geral um elemento coadjuvante ao equilíbrio. Também o sobrenatural religioso está fora do fantástico, pois "a fenomenologia meta-empírica propícia ao género deverá ser completamente alheia à experiência física ou psíquica do destinatário da enunciação" (Furtado 1980: 25). Neste campo, a excepção admitida é a existência de um teor negativo no sobrenatural religioso.

Um dos aspectos em que Filipe Furtado mais insiste é a unidade do texto, defendendo que a manifestação sobrenatural deve ser coerente ao longo da narrativa. Outro ponto é a ambiguidade: deve manter-se um certo debate entre dois elementos que aparentemente não podem coexistir – o mundo natural e o mundo sobrenatural – numa dialéctica permanente e nunca desfeita, sem aceitações ou exclusões, numa constante indefinição, sem que a dúvida seja resolvida. Aqui a unidade é também fundamental, visto que este debate deve ser alimentado por todas as estruturas do texto. Estas devem "ser organizadas e articuladas de forma a servi-lo" (Furtado 1980: 36). Entre outros elementos contraditórios, encontramos "real"/imaginário, racional/irracional, verosímil/inverosímil, transparência/ocultação, espontaneidade/sujeição à regra e valores positivos/valores negativos. São de sublinhar os

¹ Refira-se que a tradução do título do mesmo texto de Vladimir Propp, quando integrado em *Morfologia do Conto*, surge diferente: "As transformações dos contos maravilhosos". Esta tradução é da responsabilidade de Jaime Ferreira e de Vítor Oliveira, enquanto a citada, de *Teoria da Literatura*, é de Isabel Pascoal.

processos que conferem plausibilidade e verosimilhança à narrativa e à manifestação metaempírica que ela encerra, construindo uma lógica própria. Ao mesmo tempo, a racionalização plena deve ser evitada, embora seja possível incluir explicações parcelares. Ao contrário de Todorov, Filipe Furtado considera que o fantástico não se define apenas pela hesitação, sendo que esta é um reflexo do género, constituindo "mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos" (Furtado 1980: 40). Existem ainda outras características importantes que procedem ao fantástico: a existência de um narratário, que reflecta a indefinição e transmita a perplexidade ao leitor real; a instauração de personagens que permitam a identificação do leitor; a organização das funções das personagens numa estrutura que reflecta o género; a utilização de um narrador participante (homodiegético), que assuma uma maior autoridade; e a evocação de um espaço híbrido, que junte o mundo real e indícios da sua subversão.

Para o escritor argentino Julio Cortázar, o fantástico não corresponde ao sobrenatural, ao mágico ou ao esotérico, é antes um sentimento natural que pode surgir a qualquer momento, em qualquer lugar ou durante qualquer gesto banal, no autocarro ou no banho: "hay como pequeños paréntesis en esa realidad y es por ahí, donde una sensibilidad preparada a ese tipo de experiencias siente la presencia de algo diferente, siente, en otras palabras, lo que podemos llamar lo fantástico", refere o autor em "El sentimiento de lo fantástico" (Cortázar). O fantástico é, pois, a inversão e polarização de valores. Ou – recorrendo às suas palavras na conferência "Del cuento breve e sus alrededores" (Cortázar s.d.) – é a "alteración momentánea dentro de la regularidad", com o excepcional a passar a regra "sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado". Essa excepcionalidade é deixada em aberto, numa oferta ao leitor. Se houvesse explicação, o fantástico desapareceria. Como explica Cortázar em "El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica" (Cortázar 2004a: 134), o fantástico não é apenas uma ruptura com o razoável e o lógico ou uma aparição áspera, directa ou cortante. Aparece de forma "intersticial, que se desliza entre dos momentos o dos actos en el mecanismo binario típico de la razón humana a fin de permitirnos vislumbrar la posibilidad latente de una tercera frontera".

A "família" do fantástico é normalmente denominada "*fantasy*", sobressaindo ainda o maravilhoso e o estranho, como refere Filipe Furtado no seu texto "Os discursos do metaempírico", incluído em *O Fantástico na Arte Contemporânea*, publicado em 1992. O maravilhoso acompanha o homem desde os seus alvares, desempenhando uma função de ligação entre o real e o onírico, entre a vida e o desejo, através da formação de uma alteridade: "O maravilhoso procura ocupar um

vácuo multiforme: cognitivo (explicando o mundo, as coisas e a História); ético (estatuindo e exemplificando padrões de comportamento); institucional (fazendo a apologia das estruturas e camadas sociais dominantes); libidinal (proporcionando uma satisfação vicarial do desejo e, através dela, uma acalmia das tensões conflituais do aparelho psíquico)." (Furtado 1992: 51) Há um outro, uma ponte entre os dois domínios, uma mediação que não é uma explicação, uma forma de aceder ao sobrenatural e ao fundamental que, apesar do seu carácter excepcional, faz parte do quotidiano. Encontramos o maravilhoso em obras tão antigas como *Gilgamesh* ou em outras mais próximas cronológica e culturalmente, como os livros de linhagem, as hagiografias, a literatura cavaleiresca ou os contos de fadas. Por seu lado, o estranho não permite o salto final, mantém o leitor na sua segurança, pois apresenta sempre uma conclusão racional. Como se encontra, então, a fronteira entre os três géneros? Como afirma Filipe Furtado, eles distinguem-se no fundamental pela atitude perante o sobrenatural: "enquanto o maravilhoso o aceita sem críticas ou dúvidas e o estranho o recusa, reduzindo-o a proposições racionais, o fantástico encara-o de forma dúbia, nunca o admitindo ou excluindo completamente". (Furtado 1992: 54)

Regressemos a Todorov e à sua *Introdução à Literatura Fantástica* para aprofundar estas definições. Para o autor, no fim de uma narrativa de tipo genericamente fantástico, o leitor pode optar por assumir que as leis da realidade se mantêm e que explicam os fenómenos ou optar por admitir que os acontecimentos provêm de novas leis da natureza. No primeiro caso, estamos perante o estranho; no segundo, o maravilhoso. O estranho relaciona-se apenas com os sentimentos das personagens e não com acontecimentos materiais irracionais, enquanto o maravilhoso apresenta exclusivamente factos sobrenaturais e é independente da reacção que provoque nas personagens. Os três géneros correspondem a situações e a tempos diferentes: o fantástico implica a hesitação, situando-se no presente; o estranho coloca o inexplicável ao nível de factos conhecidos, uma experiência anterior, ou seja, no passado; por fim, o maravilhoso admite fenómenos desconhecidos, nunca vistos, de futuro. Todorov apresenta um conjunto de subgéneros transitórios: o estranho-puro (surgem acontecimentos que podem ser explicados racionalmente, mas que parecem extraordinários e que provocam nas personagens e no leitor uma reacção semelhante à do fantástico); o fantástico-estranho (acontecimentos que parecem sobrenaturais, mas que são explicados racionalmente no fim); o fantástico-maravilhoso (narrativa que se apresenta como fantástica e onde há uma aceitação do sobrenatural); e o maravilhoso-puro (sem limites claros, depende da natureza dos acontecimentos). Todorov explicita ainda outras categorias:

maravilhoso hiperbólico; maravilhoso exótico; maravilhoso instrumental; e maravilhoso científico.

O conceito "realismo mágico" aparece inicialmente na Alemanha, em 1925, quando o crítico de arte Franz Roh o utiliza para definir uma corrente que então se começava a desenvolver na pintura, no artigo "Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der Neusten Europäischen Malerei". Esta corrente dava atenção ao que Roh considerava como os aspectos místicos não-materiais da realidade. Nos anos seguintes, este conceito extravasou o âmbito das artes plásticas e alargou-se à literatura, nomeadamente através do italiano Massimo Bontempelli e da sua revista *900.Novecento*, fundada em 1926. Nesta publicação são editados textos de realismo mágico e crítica, visando abrir a consciência colectiva às perspectivas mágicas e míticas. Tanto Roh como Bontempelli tiveram um grande impacto nos meios artísticos e académicos europeus e, mais tarde, latino-americanos, através quer de publicações espanholas exportadas para o subcontinente, quer de escritores imigrados na Europa, em particular em França, como o cubano Alejo Carpentier, o guatemalteco Miguel Ángel Asturias e o venezuelano Arturo Uslar-Pietri. Neste ponto, não podemos esquecer a importância inicial do surrealismo ao despertar a atenção destes autores para uma literatura distante do realismo e a provocar a sua apetência para desenvolver o chamado realismo mágico hispano-americano, num importante processo transcultural. Recordemos o conceito, introduzido por Fernando Ortiz em *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940): "transculturação" corresponde às diferentes fases do processo de transição de uma cultura para outra, porque "éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura", mas também "necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente" (Ortiz 2002: 260). Em causa está a transição entre duas culturas activas, que contribuem e cooperam no aparecimento de uma nova realidade, um processo em que "cada nuevo elemento se funde, adaptando modos ya establecidos, a la vez que introduciendo propios exotismos y generando nuevos fermentos" (Malinowski 2002: 127), nas palavras de Bronislaw Malinowski.

Tal conceito é pertinente para compreender o processo de recuperação, feito pelo escritor cubano Alejo Carpentier do barroco e do surrealismo europeus na formação do neobarroco e do real maravilhoso. Com eles, Carpentier procura retratar a autenticidade latino-americana como jamais havia sido feito. Porque recorre o autor a estratégias europeias para expressar o que é diz ser único na América Latina? Carpentier assume as heranças do Velho Continente, que, sofrendo um complexo processo de transculturação, foram integradas e transformadas em novos instrumentos: o real maravilhoso e o neobarroco.

Como reflectimos no artigo "A recuperação do surrealismo e do barroco na expressão da identidade caribenha em Alejo Carpentier", "os traços considerados típicos da América Latina estão fortemente ligados a processos transculturais, responsáveis pelo processo de construção da identidade do subcontinente, e que juntam ingredientes europeus, indígenas, africanos e crioulos" (Branco 2012a: 240). Carpentier vai mais além e utiliza as heranças europeias presentes na América Latina, assumindo que a região é hoje uma mistura ou um resultado transcultural. Não obstante:

ao mesmo tempo que assume esse fruto de transculturalidade, Carpentier contribui para a criação de conceitos próprios que pretendem reflectir a identidade latino-americana, ou seja, de uma tradição: o *real maravilloso* e o neobarroco. A origem destes instrumentos é exterior ao subcontinente, mas, através de um riquíssimo e complexo processo de transculturação, foram integrados e alterados na América Latina. São, pois, outros, diferentes dos originais. A aparente contradição que seria a utilização de instrumentos europeus para a caracterização fiel da América Latina é, de facto, apenas aparente. Sem querer esconder a parcial origem europeia, o *real maravilloso* e o neobarroco pertencem ao subcontinente. (Branco 2012a: 240-241)

Relacionado com este aspecto, devemos abordar o "real maravilhoso", concepção apresentada pela primeira vez por Carpentier no Prólogo a *El reino de este mundo* (1949): "Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados." (Carpentier 2004: 12) Este real maravilhoso é, para Carpentier, exclusivo da América e provém das suas exuberantes e riquíssimas naturezas e culturas humanas, fortes e dinâmicas especialmente se comparadas com a "esgotada" Europa do surrealismo. Na sua base, está uma fé, pois "los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de *Amadis de Gaula* o *Tirante el Blanco*" (Carpentier 2004: 10). Segundo o autor cubano, o real maravilhoso aparece:

de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite". (Carpentier 2004: 10)

O escritor haitiano Jacques Stéphen Alexis, no I Congresso Internacional de Escritores e Artistas Negros, realizado em Paris no ano de 1956, também aborda o termo "realismo maravilhoso", comentando que a arte haitiana apresenta o real acompanhado pelo estranho, pelo fantástico, pelo elemento do sonho, pelo crepúsculo, pelo misterioso e pelo

maravilhoso: "Viva un realismo vital, ligado a la magia del universo, un realismo que conmueve no sólo el espíritu sino también el corazón y todo el árbol de los nervios!" (*apud* Menton 1998: 175)

Voltemos ao realismo mágico. Aplicável a diversos campos – da pintura ao cinema –, desenvolveu-se bastante, como se sabe, na literatura. Será frequentemente associado às letras hispano-americanas, mas na verdade está presente em todos os pontos do globo. Sublinhamos esta concepção, que partilhamos: é possível encontrar textos com características do realismo mágico em qualquer literatura, independentemente da sua localização geográfica, ou seja, narrativas que integram elementos "não normais" que acabam por ser aceites pelas personagens e integrados no seu quotidiano, sem o medo ou hesitação permanente típicas do "fantástico", sem a intervenção divina ou de um plano superior que encontramos no "maravilhoso" e sem a explicação racional final do "estranho".

Para Amaryll Chanady (Chanady 1985), o realismo mágico correspondem a uma amálgama de um ponto de vista racional e irracional, ao passo que Geoff Hancock descreve o realismo mágico como a conjugação de dois mundos (o mágico e o real). Lois Zamora e Wendy Faris falam numa mistura de culturas opostas que origina um terceiro espaço em que as duas componentes têm a mesma importância. Roberto González Echevarría distingue realismo mágico ontológico e realismo mágico epistemológico: o primeiro tem como base crenças ou práticas materiais vindas do contexto cultural que serve de pano de fundo à ficção e o segundo possui elementos que não têm de coincidir com o contexto cultural do texto ou do autor.

Em *Magic(al) Realism*, Maggie Ann Bowers faz uma distinção entre *magic realism* (o retrato da realidade, que inclui os elementos misteriosos do dia-a-dia) e *magical realism* (a narrativa que apresenta ocorrências extraordinárias como fazendo parte da realidade quotidiana). Na sua opinião, o real maravilhoso é similar a realismo mágico, mas, respeitando a posição de Carpentier, Bowers admite que o primeiro se deva utilizar apenas em referência à América Latina, distinção que nos parece correcta e pertinente. Assim, segundo esta concepção, uma obra portuguesa como *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge, pode ser integrada no realismo mágico (e não no real maravilhoso, por não ser americana), ao passo que *Cien años de soledad*, de García Márquez, sendo colombiana, pode ser classificada como realismo mágico (existente em todo o mundo, inclusive na América) e, simultaneamente, como real maravilhoso (por ser americana). Para Bowers, na narrativa do "magic(al) realism" os acontecimentos reais e mágicos são apresentados com a mesma verosimilhança e autoridade, colocados a par num cenário realístico reconhecível pelo leitor. Aqui, a aceitação é fundamental: o elemento

mágico é aceite como parte da realidade material: "they cannot be simply the imaginings of one mind, whether under the influence of drugs, or for the purpose of exploring the workings of the mind, imagining our futures, or for making a moral point" (Bowers 2004: 31).

Segundo Maggie Ann Bowers, o realismo mágico desenvolve-se em geral em áreas rurais, distantes dos centros políticos e das suas influências, mas também sem possibilidade de os marcar. Daí a sua forte presença em países periféricos e regiões pós-coloniais que, de alguma forma, se opõem ao poder político, económico, social e cultural dos seus antigos colonos. Esta marginalidade face ao poder central faz com que esteja presente igualmente noutros contextos, como a escrita feminista, as narrativas de muçulmanos na Grã-Bretanha ou as dos povos indígenas. Também o exemplo de *Os Profetas* (2011), de Alice Vieira, aqui se encaixa: a novela inicia-se na Madeira renascentista, na periferia do centro colonial, e os protagonistas fazem frente ao poder político, económico e religioso. Mas também aqui podemos incluir exemplos dados pelo colombiano Gabriel García Márquez e pelo português Valter Hugo Mãe. Escrevia Valter Hugo Mãe, no artigo "O filho de mil homens. O lado invisível", na edição de 21 de Setembro de 2011 do *Jornal de Letras*, a propósito do processo de escrita e dos lugares onde trabalhou o seu último romance, *O filho de mil homens*:

Uma senhora contou-me que as vacas ganham afeto e que reconhecem as pessoas e dão-se pelo nome, gostam de mimos e mimam. Mugem a determinadas horas à espera de determinadas rotinas que vão muito além das refeições. Gostam de ver as pessoas empenhadas naquilo que sempre fizeram. Uma senhora dizia-me que depois que lhe faleceu o pai, uma das vacas nunca mais foi feliz, habituada que estava a ver o senhor sentado num varandim, gozando a luz. Eu ainda insisti, queria saber mais. A senhora jurou-me que, à hora da luz, no pico do sol, a vaca preferia esconder-se. Recusava também a beleza da tarde, como se não fizesse sentido a beleza da tarde sem a presença do velho dono. [...] Em Fevereiro, quando estive em Parada Lindoso, o país estava em alerta amarelo por causa das tempestades e estava um frio de rachar, chovia bíblicamente, com vento à força bruta e noites escuras. Postas no mundo como terminais. Tinham-me dito que os cães vadios podiam ser lobos, coisa que encontrei dificuldade em confirmar. Eu abria a janela e ficava a escutar os cães, ou lobos, ali próximos, a passar atazanados com a chuva e talvez com a fome. (Mãe 2011b: 14-15)

Estas palavras fazem-nos recordar um artigo de Gabriel García Márquez, "Botella al mar para el dios de las palabras", o seu discurso no I Congreso Internacional de la Lengua Española, em que aborda a presença da poesia no quotidiano da América Hispânica. O escritor colombiano recorda o deslumbramento de um jornalista francês perante a poeticidade da vida doméstica no subcontinente:

Que un niño desvelado por el balido intermitente y triste de un cordero dijo: "Parece un faro". Que una vivandera de la Guajira colombiana rechazó un

cocimiento de toronjil porque le supo a Viernes Santo. Que don Sebastián de Covarrubias, en su diccionario memorable, nos dejó escrito de su puño y letra que el amarillo es "la color" de los enamorados. ¿Cuántas veces no hemos probado nosotros mismos un café que sabe a ventana, un pan que sabe a rincón, una cerveza que sabe a beso? (García Márquez 2012: 121)

Recuperemos outro texto de García Márquez, "Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe", em que apresenta exemplos da realidade inacreditável do subcontinente, assumindo-se como testemunha dela:

En algún lugar de la costa de Colombia yo vi a un hombre rezar una oración secreta frente a una vaca que tenía gusanos en la oreja, y vi caer los gusanos muertos mientras transcurría la oración. Aquel hombre aseguraba que podía hacer la misma cura a distancia, siempre que le hicieran la descripción del animal y le indicaran el lugar en que se encontraba. [...] Otra de las extrañas experiencias de mi vida fue mi primer encuentro con el ajolote (axólotl). Julio Cortázar cuenta, en uno de sus relatos, que conoció el ajolote en el Jardín des Plantes de París, un día en que quiso ver los leones. Al pasar frente a los acuarios — cuenta Cortázar — "soslayé los peces vulgares hasta dar de pronto con el axolotl". Y concluye: "Me quedé mirándoles por una hora, y salí, incapaz de otra cosa". A mí me sucedió lo mismo, en Pátzcuaro, sólo que no lo contemplé por una hora sino por una tarde entera, y volví varias veces. Pero había allí algo que me impresionó más que el animal mismo, y era el letrero clavado en la puerta de la casa: "Se vende jarabe de ajolote". (García Márquez 1998)

Temos, pois, duas realidades separadas por um oceano, mas que partilham várias características. Entre elas, conta-se uma população que faz uma interpretação profundamente poética de elementos do real - a vaca que sente falta do dono morto, na povoação minhota de Parada; o menino hispano-americano a quem o balido do cordeiro soa como um farol; e o curandeiro colombiano que García Márquez viu a salvar uma vaca doente com uma simples oração. Questões pecuárias? Certamente que não. É o excepcional tornado comum, não de todos os dias, porque não é banal, mas ganhando contornos usuais. São estes indícios de perspectivas e imaginários partilhados entre a América Hispânica e Portugal marcas da presença em ambos os territórios do chamado realismo mágico.

Voltemos a Maggie Ann Bowers, que escreve: "postcolonial and cross-cultural contexts, and particularly those in the english-speaking world, are producing writers who adopt magical realism in order to express their non-western mythological and cultural traditions" (Bowers 2004: 65). Bowers considera que estes autores estão a desenvolver novas variantes do realismo mágico. Devemos, contudo, fazer notar que existem muitas outras obras encaixáveis nesta categoria que têm como pano de fundo cidades, como *Memorial do Convento* (1982), de José Saramago, ou *Lillias Fraser* (2001), de Hélia Correia, o que nos leva a

concluir que o afastamento dos centros políticos não é uma condição do realismo mágico.

Maria Fernanda de Abreu desenvolve as suas concepções sobre a categoria cruzando literatura e cinema, mais especificamente a *novela Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, e o filme *Volver*, de Pedro Almodóvar. Recordando que a base da película é a suposta aparição de uma mãe às filhas numa povoação espanhola, o cineasta refere que na sua terra natal "essas coisas acontecem (me criei ouvindo histórias de aparecidos)" (*apud* Abreu 2012: 165). Maria Fernanda de Abreu salienta a "naturalidade com que, entre as pessoas da aldeia, se aceita a existência daquele 'fantasma', tão real e verdadeira como o será a da mãe viva", algo que "parecerá 'totalmente inverosímil' a espectadores formados em princípios cartesianos ou, como diria García Márquez, aos 'racionalistas incrédulos'" (Abreu 2012: 166). Nesse sentido, a especialista argumenta que o recurso a rótulos como "realismo mágico" é eurocentrista – ou seja, "oriundo de uma Europa de que se exclui a Península Ibérica" (Abreu 2012: 167) – e assenta na ideia de que existe um conflito entre "real" e "fantástico", inculcada por teorias positivistas e que limita "a percepção, entre outras estéticas, de muitas excelentes práticas artísticas" (Abreu 2012: 167). Por outras palavras, por trás da designação "realismo mágico" está a necessidade de obedecer a um conceito de verosimilhança que impõe "en muchos ambientes de reflexión académica y científica visiones estrechas que nos han limitado y conformado la percepción de "otras" realidades" (Abreu 2009: 144). Assim, Maria Fernanda de Abreu conclui que a questão não é de *mimesis*, de representação ou verosimilhança, mas antes de "construção de credibilidade, esse patamar como sabemos fundamental em qualquer pacto de comunicação estética, e ficcional, em particular. E um dos factores mais determinantes do problema é nada mais, nem nada menos, que as palavras. " (Abreu 2012: 168) Palavras com que se "forjan realidades, identidades, naciones" (Abreu 2009: 144). O conceito de verosimilhança é relativo e obedece a factores antropológicos, geográficos, culturais e linguísticos, de acordo com os quais a credibilidade depende, decorrente do pacto entre autor e leitor.

Maria Fernanda de Abreu aborda também a narrativa portuguesa contemporânea, comentando que, em alguns casos, nas últimas décadas tem

habilmente aproveitado e seguido o modelo latino-americano [...], com ele revivificando um património de práticas realistas desenvolvidas ao longo, mais ou menos, dos últimos 150 anos, e com ele criando novos realismos: o "fantástico" em Saramago é, sem qualquer dúvida, produto dessa apropriação de modelos latino-americanos, abrindo assim caminhos novos para uma herança neo-realista; ou o "telúrico" de Hélia Correia, cujo modelo é, confessadamente, o de Juan Rulfo. (Abreu 2012: 170-171)

Para a especialista, trata-se de uma nova representação realista – embora um novo realismo – que recupera programaticamente a imaginação na representação da realidade.

Por seu lado, José Manuel Camacho Delgado, em *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico* (2006), traça outras características pertinentes desta categoria. Abordando a componente mítica do realismo mágico, Camacho Delgado afirma que este pode procurar apresentar "el mundo como virginal, surgido de un nuevo génesis" (Camacho Delgado 2006: 21), apoiando-se no ideário interpretativo proporcionado pelos mitos, em particular os cosmogónicos, de vida e apocalípticos: "La literatura se impregna así de una atmosfera de irrealidad, a mitad de camino entre lo bíblico y lo mitológico, en la que suceden cosas increíbles y los acontecimientos primordiales tienen un protagonismo especial en la construcción del mundo literario." (Camacho Delgado 2006: 21) No realismo mágico, o tempo e o espaço tendem a ser circulares, construindo um todo unitário, em que as coisas parecem ganhar vida própria: "La naturaleza puede ser modificada, pero siempre desde dentro, por mediación del mago, el hechicero o el brujo." (Camacho Delgado 2006: 22) Há uma repetição, uma circularidade, que por vezes oferece uma leitura ética das ações e comportamentos, com personagens demarcadas de outras e acontecimentos que são decalques de anteriores. Com frequência, os textos do realismo mágico têm como pano de fundo territórios insulares – ilhas de facto ou espaços sujeitos a um certo isolamento do mundo exterior e do mundo interior, ou seja, entre profano e sagrado. Neste último, tudo é possível "porque los personajes están sujetos a leyes que nada tienen que ver con la lógica y la razón" (Camacho Delgado 2006: 22). Assim, é comum este território estar rodeado por rios, selvas ou planícies longas e desertas:

Una vez dentro del espacio sagrado, el personaje se ve inmerso en un nuevo orden de cosas en el que desaparecen las fronteras entre la vida y la muerte, se neutralizan las diferencias entre lo animado y lo inanimado, se presenta lo verosímil como inverosímil (o viceversa) y la naturaleza puede convertir a sus criaturas en hombres y a los hombres en criaturas. [...] Estos territorios míticos son microcosmos que poseen un valor universal. Los problemas, las situaciones, las inquietudes que afectan a los personajes trascienden la referencia geográfica inmediata para convertirse en modelos arquetípicos del comportamiento humano. (Camacho Delgado 2006: 23)

Microcosmos com valor universal, portanto. Ou, recuperando Aristóteles, o remeter da literatura para o universal e para o filosófico. Podemos já, pelo menos de forma parcial, responder à pergunta formulada anteriormente: permitem a literatura e o realismo mágico em particular uma maior elucubração? Seguindo o raciocínio de Camacho Delgado, sim.

Darío Villanueva também reflecte sobre as diferenças entre fantástico e realismo mágico, dizendo que em ambos:

o discurso apresenta no seu conteúdo diagético dois planos perfeitamente diferenciáveis, o plano do natural e o do sobrenatural. Muda, no entanto, o modo como ambos os planos se relacionam entre si. A antinomia irreductível do fantástico resolve-se em harmonia por causa do tratamento formal próprio do "realismo mágico". O irreal não é, assim, apresentado como problemático, de modo que não desconcerte o leitor [...]. (Villanueva 2004: 322)

Irlemar Chiampi adopta a expressão "realismo maravilhoso" em vez de "realismo mágico", mas os conceitos coincidem. A especialista brasileira opta por "realismo maravilhoso" em detrimento de "realismo mágico", argumentando que "maravilhoso" é um termo com forte tradição literária, ao passo que "mágico" tem uma ligação essencial com o "mundo real". Logo, conclui, tratando-se de literatura, deve adoptar-se "realismo maravilhoso", e não "realismo mágico". Esta concepção, no nosso entender, faz sentido, embora corra o risco de excluir qualquer possibilidade de compreensão do fenómeno literário através da sua contextualização no momento histórico em que surge e se desenvolve e até do estudo de aspectos não literários, que se revelam pertinentes para a sua interpretação, como nos demonstra a teoria dos polissistemas. Como vimos noutra ocasião (Branco 2020), a Revolução Cubana de 1959 e o processo político chileno associado ao governo de Salvador Allende e ao golpe de Estado comandado por Augusto Pinochet (1973) desempenharam um papel preponderante na dinâmica do polissistema português, em particular no que diz respeito à situação do sistema das literaturas hispano-americanas e na predisposição para a recepção do realismo mágico americano e o aparecimento do realismo mágico português. Contudo, embora aquela seja a posição de fundo de Irlemar Chiampi, por vezes admite a importância da contextualização e dos elementos não-literários para o estudo da literatura. Nesse sentido, afirma, por exemplo, que, "muitas vezes, a causalidade interna do relato que justifica o impossível em óptica racional, tem que ver com as profundas raízes autóctones de um povo, em cujo universo cultural (ainda que dessacralizado) se desenvolve a acção" (Chiampi 2012: 64). No nosso trabalho mantemos, pois, a designação de realismo mágico, não optando por realismo maravilhoso, sublinhando que o sentido das designações é coincidente, mas explicitando a nossa decisão: a expressão "realismo mágico" assume-se universal, ao passo que o criador do conceito "real maravilhoso", Alejo Carpentier, considerava que este era exclusivamente americano. Logo, e não querendo desrespeitar estas concepções, parecemos mais pacífico e consensual a expressão em que é englobado todo o planeta, nomeadamente Portugal.

Na óptica de Chiampi, o realismo maravilhoso, ao contrário do fantástico, "desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror" (Chiampi 2012: 59), optando antes pelo "encantamento como um efeito discursivo":

O insólito, em ótica racional, deixa de ser o "outro lado", o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projecção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, tem causalidade no próprio âmbito da diegese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor. (Chiampi 2012: 59)

Chiampi destaca as "histórias" e as descrições e considera que, nesta categoria, o efeito de encantamento é fruto da contiguidade entre o real e o irreal e da revelação de uma causalidade omnipresente, "por mais velada e difusa que esteja" (Chiampi 2012: 61). Havendo inúmeros procedimentos para produzir a imagem de uma "realidade total", é constante a procura da neutralização da censura imposta por movimentos culturais institucionalizados e visa anular a distinção entre natureza e sobrenatureza, o antagonismo entre real e irreal. Outro aspecto valorizado por Chiampi é a recuperação do "familiar colectivo", superando a mera função estético-lúdica da leitura individual e visando "tocar a sensibilidade do leitor como ser da coletividade", visto que "o efeito do encantamento restitui a função comunitária da leitura, ampliando a esfera de contato social e os horizontes culturais do leitor" (Chiampi 2012: 69). Assim é atingido um "projecto de comunhão social e cultural, em que o racional e o irracional são recolocados igualmente" (Chiampi 2012: 69).

Também Biruté Ciplijauskaitė falava em "real maravilhoso", numa designação equivalente a realismo mágico, defendendo que pode surgir em países que mantêm uma forte tradição folclórica muito ligada ao mundo rural, "donde la sociedad todavía no es ni totalmente racional ni realista, pero que ha mantenido viva la condición básica señalada por Carpentier: la fe que no exige pruebas" (Ciplijauskaitė 1998: 163).

Iuri Tinianov explicava como a génese de um fenómeno literário depende do acaso provocado pela passagem de uma língua a outra, de uma literatura a outra, etc. Tal aconteceu com o realismo mágico nos vários planos locais (também com o realismo mágico português e as suas relações com o *Boom*, como será claro no seguimento deste trabalho), sendo fruto de vários processos transculturais que mesclam elementos de diferentes origens. Não vem, em parte, o real maravilhoso de Carpentier do surrealismo francês? Não conta Miguel Ángel Asturias que passou a interessar-se pelas raízes culturais populares da Guatemala (elas próprias resultado de um poderoso processo transcultural com

origem na América, África e Europa) durante a sua estada em Paris e devido às propostas de André Bretón e outros surrealistas?

Sobre a forma nova, Tinianov defende que a sua essência consiste no novo princípio de construção adoptado, numa nova utilização da relação entre factor construtivo e factores subordinados. A percepção do que é novo pelos contemporâneos corresponde à consciência da evolução. Tal aconteceu no realismo mágico hispano-americano, com a recuperação de diferentes fenómenos culturais e literários de vários pontos do globo, criando algo novo e tendo plena percepção disso. Em Portugal, como veremos, essa consciência não é de imediato assumida, com José Saramago a dar mais importância à continuidade da tradição (desde Homero) e João de Melo a sublinhar a continuidade em relação ao fantástico popular e aos imaginários e mentalidades cristãos, talvez temendo ser vistos como cópias desinteressantes. Tinianov afirma também que a "dimensão" é o traço distintivo para a conservação do género, acrescentando que é uma noção energética. Também o realismo mágico português se encontra dentro da mesma dimensão de outros realismos mágicos, embora com características próprias.

Iuri Lotman, por seu lado, salienta que o dinamismo da cultura se relaciona com o dinamismo das sociedades humanas, sendo inseparável da arbitrariedade das causas externas. De facto, se Carpentier e Asturias não tivessem ido viver para França, haveria um realismo mágico hispano-americano? Abordando a longevidade da cultura, Lotman aponta três formas de prolongar a memória colectiva através da cultura, sendo uma delas a redistribuição da estrutura dos nós levando a uma avaliação hierárquica do que foi registado na memória. Sabemos que permanece na memória colectiva o que é considerado mais relevante, daí a repetição de elementos nas lendas populares (algumas na base do realismo mágico) ou mesmo de algumas figuras, como a rapariga lisboeta que tinha a capacidade de ver debaixo da terra de que falaremos em seguida, referida por Cavaleiro de Oliveira e recuperada literariamente por José Saramago através da sua personagem Blimunda e por Hélia Correia com Lillias Fraser, protagonista do romance homónimo.



II. O realismo mágico e a literatura portuguesa

Recuperemos a citação Álvaro Manuel Machado retirada de *A novelística portuguesa contemporânea*: "Se tentássemos determinar uma tendência de escrita comum claramente dominante nestes autores [contemporâneos] que abordam todos o mesmo tema, tal tentativa seria improfícua. A não ser que se considere significativa a genérica influência estrangeira predominante duma certa ficção latino-americana contemporânea, a do chamado realismo fantástico ou realismo mágico, via García Márquez, Juan Rulfo, Manuel Scorza ou Carlos Fuentes./Aliás, o fantástico de origens várias na ficção portuguesa mais recente é explorado frequentemente noutras obras por outros autores que não estão ligados à temática colonial." (Machado 1984: 18)

Temos, pois, detectada uma relação entre a literatura portuguesa contemporânea e as obras do *Boom* latino-americano que surge por aquilo que Álvaro Manuel Machado refere na generalidade como fantástico. Parecendo quase um acaso a coincidência de elementos comuns entre as literaturas dos dois lados do Atlântico, certamente não o será, como se comprova, por um lado, pelos estudos internacionais sobre o *realismo mágico* ou *real maravilhoso* e, por outro, pelas próprias concepções dos autores portugueses e pelas suas obras ficcionais.

Maggie Ann Bowers considera que o *realismo mágico* comporta tantas formas de "magia" "as the number of cultural contexts in which these works are produced throughout the world" (Bowers 2004: 5). Nesse sentido, o mágico pode ser sinónimo de mistério, de acontecimentos extraordinários e do sobrenatural e "can be influenced by european christianity as much as by, for instance, native american indigenous beliefs". O próprio Alejo Carpentier, no Prólogo de *El reino de este mundo*, escreve que "la sensación de lo maravilloso presupone una fe" e que apenas os que acreditam em santos podem ser alvo dos seus milagres, lembrando que Don Quijote se introduziu no universo da literatura cavaleiresca, como vimos. O autor cubano apresenta outros casos: frases de Rutilo em *Os Trabalhos de Pérsiles e Segismunda*; a crónica das viagens de Marco Polo; as visões do diabo por Lutero e do fantasma de Leopoldina por Victor Hugo; e os girassóis de Van Gogh. Todos os exemplos são de obras ou personalidades europeias, o que indicia que, embora Carpentier considere o "maravilhoso latino-americano" mais rico do que qualquer "maravilhoso europeu", há sem dúvida pelo menos um maravilhoso autêntico na Europa. Porque o fundamental é a fé – e a fé pode estar presente em todos os homens. Carpentier vai mais longe em "De lo real maravilloso americano", quando escreve sobre a passagem de *Os Cantos de Maldoror* em que o protagonista escapa a um enorme batalhão de polícias e espões adoptando o aspecto de animais e

passando instantaneamente de cidades tão longínquas como Pequim para Madrid e São Petesburgo. "Esto es "literatura maravillosa" en pleno" (Carpentier 1976: 99), considera Carpentier.

Como refere Maggie Ann Bowers ao abordar as posições do crítico Angel Flores, Jorge Luis Borges é encarado como um precursor do *realismo mágico* do dia-a-dia, recolhendo influências tanto dos movimentos culturais europeus, como latino-americanos. "The mixture of cultural influences has remained a key aspect of magical realist writing" (Bowers 2004: 18), afirma Bowers, acrescentando que "many writers set their work in Latin America whilst importing European modernist literary techniques." (Bowers 2004: 18)

Gabriel García Márquez é disso exemplo, pois declara que Franz Kafka, James Joyce, Joseph Conrad, Antoine de Saint-Exupéry, Tolstoi, William Faulkner, Virginia Woolf, Arthur Rimbaud, a poesia espanhola do *Siglo de Oro* e Sófocles são os seus autores de referência. Em *El olor de la guayaba*, afirma mesmo que Kafka, "en alemán, contaba las cosas de la misma manera que mi abuela" (García Márquez 1996: 43) e que foi a leitura d'A *Metamorfose* que o fez desejar ser escritor: "Al ver que Gregorio Samsa podía despertarse una mañana convertido en un gigantesco escarabajo, me dije: 'Yo no sabía que esto era posible hacerlo. Pero si es así, escribir me interesa.'" (García Márquez 1996: 43) E conta como foram importantes os conselhos de Ernest Hemingway na escrita de contos e de Graham Greene na utilização de poucos elementos dispersos, mas com uma coerência subjectiva e real. García Márquez reconhece inclusivamente que Graham Green lhe ensinou "nada menos que a descifrar el trópico" (García Márquez 1996: 45), pois com o seu "método se puede reducir todo el enigma del trópico a la fragancia de una guayaba podrida" (García Márquez 1996: 46). Temos, pois, um cruzamento intenso entre as literaturas europeias, latino-americanas e norte-americanas, uma matriz comum e uma constante interpenetração, um diálogo forte e produtivo, que resulta na produção ficcional de autores integrados no *realismo mágico*. Esta ideia afasta, então, a concepção da absoluta originalidade e singularidade da ficção do *Boom*.

Também o Caribe de que García Márquez tanto fala – afirmando que é não só o pano de fundo das suas obras, mas igualmente a inspiração da sua escrita – afinal é uma mistura de presenças internacionais. Quando interrogado sobre a origem da narração de acontecimentos extraordinários, García Márquez faz referência à Galiza, ao Brasil e a Angola:

Mis abuelos eran descendientes de gallegos, y muchas de las cosas sobrenaturales que me contaban provenían de Galicia. Pero creo que ese gusto por lo sobrenatural propio de los gallegos es también una herencia africana. La costa caribe de Colombia, donde yo nací, es con el Brasil la región de América Latina

donde se siente más la influencia de África. En ese sentido, el viaje que hice por Angola en 1978 es una de las experiencias más fascinantes que he tenido. Yo creo que partió mi vida por la mitad. Yo esperaba encontrarme en un mundo extraño, y desde el momento en que puse los pies allí, desde el momento mismo en que olí el aire, me encontré de pronto en el mundo de mi infancia. Sí, me encontré toda mi infancia, costumbres y cosas que ya había olvidado. Volví a tener, incluso, las pesadillas que tenía en la niñez. (García Márquez 1996: 74-75)

Esta citação revela que o imaginário supostamente tão caribenho de García Márquez tem muito a ver com o imaginário português em geral – e naturalmente com o imaginário de escritores portugueses. Portugal mantém relações culturais, históricas e sociais muito fortes com a Galiza, o Brasil e Angola. Devido à história e à proximidade geográfica, a cultura e o imaginário da Galiza e do Norte de Portugal mantêm ainda hoje muitas pontes. Quanto ao Brasil e Angola, ambos foram colonizados por Portugal. As trocas culturais são ainda hoje uma realidade, em grande parte devido aos movimentos migratórios nos dois sentidos. Nesse sentido, quando García Márquez diz que na viagem a Angola descobriu que a sua "cultura era mestiza, se enriquecia com diversos aportes", podemos adotar a frase do colombiano e aplicá-la a Portugal e à cultura e literatura portuguesas. Tudo isto em consonância com Maggie Ann Bowers, segundo a qual:

the international recognition of Latin American magic(al) realists such as Carpentier and most particularly García Márquez has led to a misconceived assumption that magic(al) realism is specifically latin american. This ignores both the Latin American connections of early twentieth-century European art and literature and the very different related german art movement known as "magic realism" with its influences within Europe. (Bowers 2004: 18)

As suas concepções são partilhadas por outros especialistas. Amaryll Chanady, por exemplo, acusa Alejo Carpentier de tentar apropriar-se do *realismo mágico* de um modo narrativo, considerando que este não é específico de uma só cultura, a latino-americana. Já Roberto González Echevarría procura expandir o *realismo mágico* a todos os contextos em que o sistema de crenças compatibiliza as duas componentes, sem o associar a uma cultura ou região específica.

O "real sobrenatural" proposto por José Saramago ou o "etno-fantástico" de João de Melo podem ser aqui enquadrados. Melo defende que a literatura nacional tem uma forte tradição fantástica e classifica as suas obras como "etno-fantásticas", uma categoria criada por ele próprio e em que se encontram simultaneamente o fantástico português tradicional e o *realismo mágico* latino-americano. O autor não recusa nenhuma das "origens" da sua escrita, mas opta por as fundir numa nova categoria, somando as duas componentes e criando um novo resultado. Insiste que este "género português" nasce da religião e da tradição fantástica. Por

seu lado, José Saramago propõe o "real sobrenatural", considerando que as características do *realismo mágico* latino-americano existem há muitos anos na literatura portuguesa. Analisaremos ambas as propostas mais à frente.

Melo e Castro, na Introdução à *Antologia do Conto Fantástico Português*, datada de 1974, aponta precisamente as vertentes do catolicismo e dos contos medievais, que terão dado origem a uma aceitação banal do elemento sobrenatural, ao ponto de este ser considerado verosímil. O crítico não fala em *realismo mágico*, mas abre a porta a uma espécie de originalidade do fantástico português com base nestes elementos. A transgressão das condições básicas do real quotidiano ou científico surge muitas vezes como característica "de uma extra-realidade coabitando connosco ou perfeitamente verosímil" (Melo e Castro 1974: XVI). A questão da verosimilhança é, segundo Melo e Castro, central nos textos fantásticos portugueses, pois "os factos narrados são autênticos e sobre eles não deve haver dúvidas: que sejam estranhos, anormais, inacreditáveis, raros, isso é da sua própria natureza" (Melo e Castro 1974: XVI). Afirma então que:

talvez essa certeza (quase atávica) da existência e da presença da sobrenaturalidade e da possível relação com seres não humanos, ou da interferência de diversos mundos, ou da não diferença absoluta (mas apenas relativa) entre natural e sobrenatural, venha directamente da influência medieval católica, e da realidade admitida antropomorficamente de uma corte celeste e uma tribo infernal, de anjos, beatos, santos e demónios, diabos, mafarricos e diabretes, etc., etc., influenciando para bem ou para mal a vida real dos homens portugueses. (Melo e Castro 1974: XVII)

Melo e Castro dá como exemplo dessa "coabitação" o *Fradinho da Mão Furada* ou a interferência de santos e a realização de milagres como factos reais e naturais na *História Trágico-Marítima*. Coloca mesmo em causa a origem do fantástico em Portugal, perguntando-se se:

com uma tradição de "tu-cá, tu-lá" com seres não humanos e factos extra-naturais, obrigatoriamente admitidos como reais e verídicos, será possível a existência de uma literatura fantástica em português, [...] ou se, pelo contrário, não serão apenas intuítos moralistas que fazem despertar no século XIX o conto fantástico em Portugal. (Melo e Castro 1974: XVII)

Nesse sentido, refere os sermões e pregações da Igreja, povoados de diabos, santos, tentações, penas, horrores infernais, recompensas e maravilhas celestes, "todas elas certamente reais e certamente fantásticas" (Melo e Castro 1974: XVIII). Melo e Castro aborda ainda fontes mais directas, "mais propriamente fantásticas", como os contos medievais de tipo satânico ou de magia negra, alguns relacionados com o cabalismo.

Acrescente-se que Maria Alzira Seixo, no seu artigo "Dez anos de ficção em Portugal (1974-1984)", faz uma abordagem das obras de numerosos escritores portugueses contemporâneos e afirma que uma certa "dimensão fantástica" tem "conhecido entre nós certa fortuna" (Seixo 1986: 51). Prossegue, chamando a atenção para a recepção do *Boom*: "Esta perspectiva, certamente vinculada a leituras da literatura sul-americana, não deverá também ser desligada de um alargamento da forma romanesca em função de, pelo menos, três componentes: a sua contaminação lírica [...]; a sua capacidade de irradiação semântica [...]; o recurso a formas evasivas do transcendente [...]." (Seixo 1986a: 51)

1. Originalidade, coincidência ou partilha?

Chegámos ao momento de nos perguntarmos se as literaturas portuguesa e hispano-americana não partilharão, à partida, um conjunto de características que potenciam uma certa predisposição da primeira à recepção da pujança inovadora (e mediática) da segunda. Haverá uma tradição comum – embora ignorada ou discreta – que faz com que se tornem visíveis traços e temáticas que estão presentes em ambas e que, depois do reconhecimento, resultem num caminho novo? Terá a literatura portuguesa uma propensão prévia para este tipo de escrita, que vem de trás, mas que se acentuou no contacto com a literatura hispano-americana?

Jacinto do Prado Coelho, em *Originalidade da Literatura Portuguesa*, considera que "cada literatura seria a variante dum arquétipo que poderíamos formar com os traços comuns a todas as literaturas" (Prado Coelho 1977: 11), pelo que a literatura universal e a literatura nacional, apresentando-se como conceitos complementares, estariam em constante comunicação e retroalimentação, o que permite concluir que só é possível compreender uma literatura nacional em função da literatura universal. E lança uma pergunta: "Até que ponto condições idênticas, sejam elas de natureza histórica (económica, social, política) sejam de natureza geográfica, têm levado a resultados semelhantes nas literaturas?" (Prado Coelho 1977: 12)

Coloca-se, pois, a questão: será possível países ou regiões distantes entre si produzirem o mesmo tipo de literatura, levados por condições históricas e culturais? Concretamente: será possível a literatura portuguesa e as literaturas hispano-americanas – partilhando em parte a base cultural do judaico-cristianismo e das tradições peninsulares – chegarem por caminhos diferentes a algo que se pode classificar como *realismo mágico*? Será possível uma dupla originalidade, numa espécie de coincidência de pontos de chegada? Ou tratar-se-á da simples recepção

de uma literatura pela outra? Será possível haver uma partilha? As respostas não serão fáceis nem unívocas.

Não há dúvida de que a literatura se alimenta da cultura ou subcultura em que surge. Também sabemos que tanto as culturas como as literaturas estão em constante devir, num processo de transformação permanente que tem como fonte a criatividade individual dos autores e a criatividade colectiva da sociedade e das sociedades com que de alguma forma contactam. Assim, graças a um fundo cultural e à existência de uma certa comunicação, verificam-se trocas e desenvolvimentos paralelos de determinados traços que podem levar – e levam – a um resultado que será ou não partilhado por outras culturas. Ou seja, é possível que as literaturas portuguesa e hispano-americanas, partilhando parcialmente uma cultura comum, tenham chegado ambas ao *realismo mágico*, cada uma juntando elementos de origens diferentes e funcionando ambas provavelmente como receptoras das obras uma da outra. Tendo algumas raízes comuns, este conjunto de literaturas terão chegado ao *realismo mágico* por caminhos distintos e utilizando ingredientes diferentes (o que confere traços também diferenciados, como é natural), uma situação a que se terá de juntar um novo elemento, o da comunicação entre elas, o fenómeno da recepção, o da troca, que dará lugar a obras com características inovadoras.

No artigo "O imaginário português neste fim de século" (Lourenço 1999), Eduardo Lourenço admite que a cultura portuguesa está desde sempre mais ligada à fantasia e ao fantástico do que ao realismo, fazendo referência à hagiografia, à alegoria e à literatura cavaleiresca e concluindo que o realismo e o "olhar frio, à Kafka", constituíram uma excepção. Considera que mesmo Eça de Queirós, visto como o paradigma do realismo, "teve de lutar não só com a nossa inclinação tradicional para o sonho, mas contra si mesmo. Em fim de percurso, mas também como fantasma subjacente a toda a sua obra, a visão alegórica acabou por submergir a sua decisão heróica de pintar, com o maior distanciamento possível, a sociedade do seu tempo." (Lourenço 1999: 21) Eduardo Lourenço refere nomes de contemporâneos como José Cardoso Pires, António Lobo Antunes, Almeida Faria, Mário de Carvalho e Alexandre Pinheiro Torres, todos eles cedendo, "como se uma força superior os empurrasse nessa direcção, ao encanto da alegoria, ou mesmo da fantasmagoria" (Lourenço 1999: 21). Uma solução encontrada é juntar sem paradoxos o real e o imaginário. Nesse sentido, Eduardo Lourenço fala de:

autores que, à sua maneira, sem abdicar de todo da perspectiva realista, inventam fábulas e histórias onde a temporalidade clássica perde os seus poderes. Os seus personagens não vão para um destino definível, nem existem por conta de nenhum enigma. A História onde, na aparência, se enquadram e em função da

qual deviam dar um sentido aos seus actos ou destinos, nada tem a ver com a do antigo romance histórico, à Walter Scott ou Herculano, é um puro cenário, cenário mais ou menos fantasmagórico como das personagens para um registo operático, como o *Memorial do Convento*, *A Paixão do Conde de Fróis*, ou *As Naus*. (Lourenço 1999: 22)

Verifica-se, então, a conjugação de realidade e fantasia na literatura portuguesa, tendo como fonte o pendor para a imaginação e invenção e simultaneamente uma tradição popular profundamente marcada pelas superstições, credences, lendas e religiões pagãs e católica. Recuperemos a concepção de *realismo mágico*: nele, os elementos "não normais" são encarados com tanta normalidade como os outros, fazendo parte do mundo comum e quotidiano e sendo vistos como plenamente integrados. Não será então isto que Eduardo Lourenço refere, uma literatura que pende para a fantasia e que a funde com o real de uma forma harmoniosa?

Joseph Addison, em *Os Prazeres da Imaginação*, defende que cada leitor elabora múltiplos pensamentos, característicos da sua própria maneira de pensar e que o diálogo com outros leitores "propiciará com naturalidade ideias a que não prestáramos atenção, permitindo-nos o usufruto das capacidades e meditações de outras pessoas, bem assim como das nossas" (Addison 2002: 41). Isto significa que não só as nossas leituras se podem modificar, como se podem desdobrar em novas perspectivas, com base em leituras alheias e em leituras próprias que a partir daí se desenvolvam. Ler é, portanto, multiplicar os sentidos e estender continuamente as leituras. A leitura pode evocar as imagens de uma cena e despertar ideias até aí adormecidas. Addison sublinha:

A nossa imaginação segue tal indício e conduz-nos inesperadamente a cidades ou teatros, planícies ou prados. Podemos observar ainda que, depois de a fantasia reflectir assim sobre as cenas que por ela anteriormente passaram, aquelas que a princípio se revelaram aprazíveis à contemplação tornam-se ainda mais aprazíveis ao serem objecto de reflexão, pelo que a memória eleva o encanto do original. (Addison 2002: 75)

Novos mundos surgem através das páginas de um livro, construídos a partir da soma da leitura, da nossa imaginação e da memória de experiências passadas. A constante acumulação de experiências – e aí incluem-se as experiências de leitura – está directamente relacionada com a construção de novos universos.

Podemos pensar a relação entre a literatura portuguesa e as literaturas hispano-americanas à luz das concepções de Addison. Ao lerem obras latino-americanas, os autores portugueses ficam alerta para determinados aspectos ligados a um universo sobrenatural e, consequentemente, recuperam esses elementos que já existiam na

literatura portuguesa e recriam-nos desenvolvendo um novo *realismo mágico* – ou "real sobrenatural", no conceito de José Saramago, ou "etno-fantástico", na definição de João de Melo. Nessas leituras, os autores portugueses recordam um substrato já existente e recuperam-no, dando-lhe novos sentidos. Presentificam-no e apropriam-se dele, dando lugar a um *realismo mágico* português. Porque este *realismo mágico* português não surge do nada, como criação espontânea. Tão pouco é uma cópia, uma simples passagem para as letras portuguesas do *Boom* latino-americano. Há uma soma, um despertar, uma recuperação aliada a uma recriação. Mas, sublinhe-se, uma recuperação de algo que não tinha desaparecido (mesmo que se mantivesse discreto) e uma recriação inovadora, com elementos novos que introduzem um carácter diferente a essa tradição.

Aqui terá sido fundamental o contacto com as literaturas hispano-americanas, que surgem como que a lembrar que aquelas raízes existiam e a mostrar o que é possível fazer a partir delas. Como diz Claudio Guillén em *Teorías de la historia literaria*, "el cambio no es total, y brota, donde el campo poético es afectado, de formas ya existentes y de ciertas elecciones o decisiones, en presencia de modelos y convenciones, por parte del escritor" (Guillén 1989: 262). Da mesma maneira que o contacto com as vanguardas literárias e artísticas europeias contribuiu para o desenvolvimento do *Boom* latino-americano, também este desempenhou um papel semelhante em relação à literatura portuguesa. Recuperemos uma memória de Miguel Ángel Asturias:

Para nosotros el surrealismo representó el encontrar en nosotros mismos no lo europeo, sino lo indígena y lo americano, por ser una escuela freudiana en la que lo que actuaba no era la conciencia, sino el inconsciente. Nosotros el inconsciente lo teníamos bien guardadito bajo toda la conciencia occidental. Pero cuando cada uno empezó a registrarse por dentro se encontró con su inconsciente indígena [...]. (*apud* Camacho Delgado 2006: 15-16)

Algo equivalente terá acontecido com os autores portugueses, mas em sentido contrário, ou seja, descobrindo as suas origens a partir de leituras latino-americanas.

Num artigo publicado no jornal *La Vanguardia*, em 2009, o crítico, professor e escritor Gabriel Magalhães abordava "la época espléndida de la expansión marítima y del imperio, los siglos XV y XVI, en que Portugal, entrando en contacto con otros mundos del mundo, se perfiló como una novela de ensueño, inventando el realismo mágico antes de que fuera inventado" (Magalhães 2009).

David Mourão-Ferreira, em *Magia, Palavra, Corpo: perspectivas da cultura de língua portuguesa* (1993), sustenta que os portugueses mantiveram

uma subterrânea aliança entre o pensamento lógico e o pensamento mágico, de tal modo que este último, a par da consabida maleabilidade que os caracteriza, os habilitaria também, melhor que a muitos outros, a harmoniosamente se adaptarem nos trópicos. Mais: a igualmente nos trópicos reforçarem o sentido da magia que já levavam consigo. (Mourão-Ferreira 1993: 17)

Na senda destas duas afirmações, defendemos que o realismo mágico, mesmo antes de ter esta designação, existia já em Portugal, em tempos remotos, e se desenvolveu através do contacto com as culturas de outros pontos do globo, em particular da América Latina, onde convergiram povos indígenas, africanos e europeus. Este riquíssimo processo de transculturação deu origem, entre outros fenómenos, ao desenrolar deste realismo mágico, que cresceu no subcontinente a par do realismo mágico peninsular, que, por sua vez, também recebeu influências americanas e que prosseguiu a sua evolução ao longo dos séculos. O "pensamento mágico" de que fala Mourão-Ferreira inclui a literatura, a cultura, as mentalidades, as tradições – e podemos incluir o realismo mágico, que "harmoniosamente" se adapta à América Latina. Dizia o mexicano Octavio Paz, no seu discurso de recepção do Prémio Nobel da Literatura, em 1990, aludindo à presença da língua espanhola no subcontinente:

Las lenguas nacen y crecen en un suelo; las alimenta una historia común. Arrancadas de su suelo natal y de su tradición propia, plantadas en un mundo desconocido y por nombrar, las lenguas europeas arraigaron en las tierras nuevas, crecieron con las sociedades americanas y se transformaron. Son la misma planta y son una planta distinta. (Paz 1990)

O mesmo se pode dizer sobre a cultura. O mesmo se pode dizer sobre o realismo mágico. Ilustremos esta ideia com exemplos retirados da História do Brasil envolvendo indígenas e portugueses. Em meados do século XVI, em Olinda, na capitania de Pernambuco, o donatário Duarte Coelho e a sua população estavam cercados por nativos e franceses, sendo salvos por um cobrador de impostos, Vasco Fernandes de Lucena. Vejamos o testemunho de frei Vicente de Salvador:

E era este Vasco Fernandes de Lucena tan temido, e estimado entre os gentios, que o Principal se tinha por honrrado em te-llo por genro, porque o tinham por grande feiticeiro; e assim huma vez, que o cerco era mais apertado e estavam os de dentro rezeosos de os entrarem sahio elle só fora, e lhes comessou a pregar na sua lingoa brazilica que fossem amigos dos Portugueses, como elles o erão seus, e não dos Franceses, que os enganavão e traziam aly pera que fossem mortos; e logo fes hũa risca no cham com hum bordão, que levava, dizendo-lhes, que se avizassem, que nenhum passasse daquela daquela risca pera a fortaleza porque todos os que passassem havião de morrer, ao que o gentio deu hũa grande rizada, fazendo zombaria disto, e sete, ou oito indignados se forão a elle para o matarem, mas em passando a risca cahirão todos mortos. (Oliveira; Salvador 2008: 85, 286)

Verdade ou imaginação? Realidade ou narrativa? Independentemente da resposta a estas questões, importa acima de tudo o facto de este relato reflectir as mentalidades e as práticas dos portugueses na América Latina: um faz um risco no chão como efectiva barreira protectora contra o inimigo, o outro perpetua o episódio num texto histórico. O episódio "Do monstro marinho que se matou na capitania de São Vicente no ano de 1564", contado por Pero de Magalhães de Gândavo em *História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil* (1576), constitui outro exemplo. Trata-se de uma narração que pretende ser absolutamente rigorosa e pôr fim a versões fantasiosas do acontecido¹, visto que "a maior parte dos retratos, ou quase todos, em que querem mostrar a semelhança de seu horrendo aspecto andam errados, e além disso conta-se o sucesso de sua morte por diferentes maneiras, sendo a verdade uma só, a qual é a seguinte" (Gândavo 2004: 93). Conta Gândavo que, numa noite, numa quinta à beira-mar, uma índia viu andar o tal ser, "com passos e meneios desusados, e dando alguns urros de quando em quando" (Gândavo 2004: 93). Alertou o amo, que, céptico, "e deixando-se estar na cama, a tornou outra vez a mandar fora, dizendo-lhe que se afirmasse bem no que era" (Gândavo 2004: 94). Ela obedeceu e "voltou mais espantada", o que levou o português a procurar o animal:

E vendo o monstro que ele lhe embargava o caminho, levantou-se direito para cima como um homem, fincando sobre as barbatanas do rabo. E estando assim o mancebo a par com ele, deu-lhe uma estocada pela barriga [...]; o grande torno de sangue que saiu da ferida lhe deu no rosto com tanta força que quase ficou sem nenhuma vista. [...] [O mancebo] saiu todavia desta batalha tão sem alento, e com a visão deste medonho animal ficou tão perturbado e suspenso que, perguntando-lhe o pai o que lhe havia sucedido, não lhe pôde responder, e assim esteve como assombrado, sem falar coisa alguma, por um grande tempo. [O monstro] Tinha quinze palmos de comprido e semeado de cabelos pelo corpo, e no focinho tinha umas sedas mui grandes como bigodes. [...] e tudo se pode crer, por difícil que pareça: porque os segredos da natureza não foram revelados todos ao homem para que com razão possa negar e ter por impossíveis as coisas que não viu, nem de que nunca teve notícia. (Gândavo 2004: 94-96)

Estes casos resultam do realismo mágico que existia no território original destes homens, ou seja, Portugal. Mas, ao mesmo tempo, esta mundividência está em consonância com as mitologias e práticas do subcontinente. Gândavo conta, por exemplo, que alguns indígenas morrem quando decidem que tal aconteça: "E muitas vezes, pode neles tanto a imaginação, que se algum deseja a morte, ou alguém lhes mete na cabeça que há de morrer tal dia ou tal noite, não passa daquele termo que não morra." (Gândavo 2004: 97) A dinamização destes processos foi

¹ Sheila Moura Hue sublinha o carácter científico dos textos de Gândavo, em oposição à maioria das obras contemporâneas (Introdução a *A Primeira História do Brasil. História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Lisboa, Assírio & Alvim, 2004).

facilitada pela existência prévia no território de mitos ou elementos mitológicos semelhantes aos europeus. É o caso da personificação do grão de milho como deusa mãe na América, enquanto a Europa tinha a mãe de cevada e a mãe de trigo. Ou do costume asteca de comer pão como símbolo do corpo de um deus, tal como os cristãos comem a hóstia, na missa: "Dos veces al año, en mayo y diciembre, hacían de masa de harina una imagen del gran dios mexicano Huitzilopochtli o Vitzilipuztli, y la rompían después en trozos que eran comidos solemnemente por sus adoradores." (Frazer 1981: 554) A doutrina da transubstanciação fazia parte da vivência dos astecas, que acreditavam que os sacerdotes podiam transformar o pão em corpo de deus e assim fazer a comunidade participar na comunicação mística com a divindade. O mesmo povo imolava o representante humano de um deus. Durante o festival de Toxcatl:

sacrificaban anualmente a un joven en el carácter de Tezcatlipoca, "dios de dioses", después de haber sido mantenido y adorado como aquella gran deidad en persona por un año entero. [...] En este festival el gran dios moría en la persona de un representante humano y volvía a la vida otra vez en la persona de otro que estaba destinado a gozar del mortal honor de la divinidad durante un año y a perecer como sus predecesores al cabo de aquél. (Frazer 1981: 662)

Vejamos brevemente três exemplos de obras pré-colombinas ou de um período imediatamente posterior à conquista e, portanto, fruto do referido processo de transculturação: o *Manuscrito de Huarochirí*, o *Popol Vuh* e o *Chilam Balam de Chumayel*.

O manuscrito *Runa Yndio Ñiscap Machuncona*, também conhecido como *Manuscrito de Huarochirí*, foi escrito entre o fim do século XVI e início do século XVII e constitui o único texto em quéchua com "una visión completa y, como decía Arguedas, coherente, de la mitología, los ritos y la sociedad de una provincia del Perú antiguo" (Marchena Fernández 2013: 14), segundo Juan Marchena Fernández. O seu objectivo é manter a memória dos povos indígenas para a posteridade:

Si los indios de la antigüedad hubieran sabido escribir
la vida de todos ellos, en todas partes, no se habría perdido.
Se tendrían también noticias de ellos, como existen sobre los españoles y sus jefes.
(*apud* Marchena Fernández 2013: 13-14)

Um dos aspectos mais importantes deste texto é ter sido escrito, não em espanhol, mas em quéchua, utilizando as palavras e os conceitos locais, mesmo se produzido sob a protecção de um clérigo espanhol, Francisco de Ávila. Os europeus ocupam, aliás, um lugar importante na obra, nomeadamente na descrição dos primeiros contactos entre os dois povos. A sua invasão terá sido prevista pelos americanos através da adivinhação:

Uno de los quince yankas de turno, un hombre llamado Llaqwas K'ita Pariyuasqa, cuando esos treinta hombres examinaban el corazón de la llama, se dirigió a ellos diciendo: "¡Oh, que desgracia! El mundo no está bien, hermanos", y añadió, "en el futuro Pariya Qaqa, nuestro padre, va a ser abandonado." [...] Muy pocos días después de ésta su predicción, oyeron decir: "Los españoles ya han sido vistos en Qasa Marca." [...] Cuentan que, cuando los españoles llegaron allí, les preguntaron: "¿Dónde está la plata y los tejidos de este waqa [Huaca]?" Pero ellos no querían decírselo. Estando así las cosas, los españoles se enojaron, hicieron amontonar paja y quemaron vivo a Qasali Uya. (*apud* González Ortega 2006: 49-50)

A componente mágica está presente em diversas explicações do mundo natural, cósmico e quotidiano. Segundo Nelson González Ortega, as duas modalidades mágicas mais importantes para os huarochiri eram a metamorfose e a petrificação. De facto, encontramos no texto a transformação do falcão em deus, de um deus em homem, de homens em animais (veados e aves) e de animais em humanos, bem como a passagem de homens e de animais a pedras e de pedras a humanos. O aparente abandono da religião local corresponde a uma estratégia de oposição à submissão dos espanhóis: "la práctica semiclandestina de la magia, la adivinación, la metamorfosis y la adoración de huacas (piedras, cerros y lagos), representada en el manuscrito quechua, pone al descubierto las diversas formas empleadas por los antiguos habitantes de Huarochiri para oponerse a la destrucción de su cultura por los conquistadores españoles." (González Ortega 2006: 51)

Entre vários outros elementos naturais - como animais e plantas -, destacam-se as montanhas no grupo das divindades presentes no *Manuscrito de Huarochiri*. Não desenvolveremos as múltiplas variantes e manifestações destes deuses, mas não podemos deixar de fazer referência ao movimento messiânico de Taki Onqoy, descoberto a 1565, que previa a vitória dos deuses locais sobre o cristianismo porque as "huacas" ou montanhas entre os extremos norte e sul da América do Sul estavam unidas: "consolidada su fortaleza, arrojarían a los españoles al mar y convertirían en bestias a los indígenas cristianizados" (Millones; Mayer 2013: 38). Mais uma vez, um fenómeno periférico de resistência ao centro do poder.

Agora todas avían resucitado para dalle batalla [al dios cristiano] e vencerle, e que las dichas guacas ya no se incorporavan en piedras ni en árboles ni en las fuentes, como en tiempos de ynga [Inca] si no que se metían en los cuerpos de los Yndios y los hacían hablar, e de allí tomaron a temblar diciendo que tenían las guacas en el cuerpo. (Millones 2007: 201)

Como indica Luis Millones, são muitos os paralelos entre o *Manuscrito de Huarochiri* e o *Popol Vuh*, o livro sagrado dos maias: "resulta fascinante reconocer, en la elección de los seres que se hizo en México o Guatemala,

a los que también son parte (no siempre con roles semejantes) de los mitos andinos" (Millones; Mayer 2013: 21). É o caso do puma e do jaguar e do condor e da águia. Escrito depois da conquista espanhola, o *Popol Vuh* aborda as antigas cosmogonias, mitos e histórias do povo maia, por vezes interpoladas com elementos cristãos. Conhecida no início do século XVIII, a obra foi encontrada por acaso pelo padre Francisco Ximénez, que a transcreveu e traduziu para espanhol. O texto narra quatro diferentes criações do mundo: a criação dos animais; a criação dos homens feitos de barro; a criação dos homens de madeira; e a criação do povo maia, feito de milho. No capítulo final, fala-se da interrupção da civilização maia com a chegada do homem branco. Encontramos aqui uma concepção dual do mundo divino: em geral, os deuses são pares que correspondem a dualismos como o Sol e a Lua, a luz e as trevas e o homem e a mulher. Os maias acreditavam nos "sábios da palavra" que mantinham contacto com os deuses e interpretavam os seus sinais. Também aqui encontramos a arte da adivinhação e da invisibilidade, a reencarnação, a ressurreição, a petrificação e a metamorfose em peixes, macacos, montanhas e estrelas:

Grandes Señores y hombres prodigiosos eran los reyes portentosos Gucumatz y Cotuhá, y los reyes portentosos Quicab y Cavizimah. Ellos sabían si se haría la guerra y todo era claro ante sus ojos; veían si habría mortandad o hambre, si habría pleitos. Sabían bien que había donde podían verlo, que existía un libro por ellos llamado *Popol Vuh*. (2002: 156)

O nahualismo ou transformação de homens em animais ou vice-versa surge como "tópico cultural y recurso de composición narrativa [...] para relatar las antiguas leyendas mayas" (González Ortega 2006: 84-85), sendo "anunciada por los personajes y enunciada por el narrador como un acto (narrativo y cultural) que sucede "sólo por arte de magia". En ese sentido, el nahualismo se representa en el *Popol Vuh* como un acto intencional de prestidigitación narrativa realizado por el narrador y los personajes en el relato" (González Ortega 2006: 86).

O *Chilam Balam de Chumayel*, por seu lado, relaciona-se com a interpretação de adivinhas maias e inclui profecias atribuídas ao sacerdote Chilam. Nesta obra, "la mitología, la teología y la cosmología y la historia maya se interrelacionan profundamente [...] con la magia, la mística y con un tipo de numerología sagrada" (González Ortega 2006: 89-90). Fruto de um processo transcultural, o *Chilam Balam* mistura símbolos sagrados maias (como a serpente emplumada) com conceitos religiosos cristãos (o caso da Trindade), a par das tradições literárias maia e europeias. Contudo:

esta "disglosia narrativa" [...] no parece ser completamente auténtica, sino simulada con la intención de esconder la práctica de rituales y tradiciones

religiosas precolombinas. [...] se puede conjeturar que, con el fin de ocultar y tal vez preservar para la posteridad prácticas religiosas precolombinas censuradas por la Iglesia católica imperial de la época, los mayas hubieran usado un sistema de escritura esotérico, que sólo algunos selectos "iniciados" o conocedores (profetas y sacerdotes) de sus tradiciones pudieran interpretar y transmitir a futuras generaciones. (González Ortega 2006: 90-91)

Com a continuação do processo de colonização, muitos são os exemplos que poderíamos apresentar. Os europeus chegam à América com uma mentalidade ainda profundamente marcada pela Idade Média, e, acreditando no que hoje classificamos como mitos, fazem por corresponder a realidade que se lhes depara àquilo que esperam encontrar. O seu imaginário era influenciado pelas narrativas de viagem que circulavam pela Europa, reais e imaginárias, repletas de seres considerados verdadeiros e fabulosos. A sua perspectiva é inevitavelmente marcada pela sua cultura e experiência pessoal: o olhar sobre o novo arrasta sempre o antigo, o *eu* que vê e interpreta. Não é possível fugir à "enorme influência que as imagens do passado podem exercer sobre o modo como as pessoas se comportam" (Cardim 1998: 11), como explica Pedro Cardim. Daí que os europeus que chegam à América procurem, por exemplo, o reino das amazonas – mito que remonta à Grécia Antiga – ou o paraíso terrenal. Uma suposta prova da localização do paraíso no subcontinente era o elevado número de esmeraldas nele encontradas, símbolo da vida eterna durante a Idade Média. Outra era a existência de papagaios, aves que articulam frases e têm uma longevidade rara e que, como tal, constituiriam um indício do tempo em que os animais falavam e da proximidade do paraíso. Havia inclusive quem considerasse que o fruto da árvore da ciência do bem e do mal não era a maçã, mas sim o maracujá, o ananás ou o tabaco, originários daquele continente. Recordemos que então se via o tabaco como uma forte planta medicinal, o que "aproximaba la maravillosa mata de América a esa aspiración de la alquimia medieval tan sospechosa de herejía" (Ortiz 2002: 443). Os colonos procuravam também a pedra bezoar nos animais americanos, no seguimento da tradição segundo a qual dentro de alguns bichos existia uma concreção que funcionava como antídoto e medicamento para várias doenças. Lemos, por exemplo, em *Descrição Geral do Reino do Peru, em Particular de Lima*, texto anónimo datado do início do século XVII:

Nestas montanhas, e por todas as que tem o Peru, há grande quantidade de vicunhas, que é o animal em que se cria a pedra bezoar fina. Este animal, quando pasta no campo, come uma erva peçonhenta, e, assim que se sente tocado daquela peçonha, como conhece a contra-erva, procura-a e traga-a, e logo fica são. Desta contra-erva forma-se a pedra bezoar, que se vai criando nas entranhas deste animal e crescendo, até que o matam, e, conforme o tempo que vive, assim crescem as pedras, de que há no Peru grande abundância, valendo bons dinheiros. (Branco; Rodríguez García; Lacerda 2013: 414-415)

Esta pedra bezoar é referida igualmente em *História Trágico-Marítima*, de Bernardo Gomes de Brito, como salvadora de vários homens:

E como em todo aquele tempo, que prologávamos esta infernal alagoa, não achássemos brejos, raízes, ervas, frutas, nem outro algum modo de mantimento com que nos sustentássemos; veio a necessidade a ser tanta, que nos forçava a comer umas favas, que foi a maior e mais arrebatada peçonha de quantas neste caminho comemos; porque em acabando de as engolir, davam com que tal fazia no chão com todos os acidentes mortais: de modo que se lhe logo não acudiam com pedra bezoar, não podia mais dar passo avante, e ficavam fazendo torceduras e jeitos com a dor, e afrontamentos que pareciam endemoninhados [...]. (Brito 1994: 101-102)

Também a crença no poder de bruxas foi trazida para o Novo Continente e integrado no quotidiano local, mesclando práticas europeias, indígenas e africanas. José Pedro Paiva faz referência a um registo da Inquisição segundo o qual, no Brasil, em 1713, "muitos portugueses iam consultar feiticeiros negros para que estes desfizessem os feitiços que tinham" (Paiva 2002: 64). Martha Few, em *Women Who Live Evil Lives: gender, religion, and the politics of power in colonial Guatemala*, indica que na América Latina eram especialmente temidas as mulheres índias e negras (africanas e descendentes de africanos). Estas teriam, entre outros poderes, a capacidade de se transformar em insectos, aves e outros animais. Tal é evidente nos autos da Inquisição e noutros testemunhos da época. Encontramos relatos semelhantes aos estritamente europeus, como o registado por José de Baños y Sotomayor, líder da Inquisição da Guatemala, sobre uma criada chamada María de la Candelaria, que, durante três anos, terá vomitado um conjunto alargado de objectos que incluía novelos de cabelo, pedaços de carvão, casca de milho e sabão à frente de várias testemunhas. Mas, também aqui, o processo transcultural se manifesta, pois as bebidas feitas com chocolate eram tomadas como fonte de bruxaria com intuítos sexuais: "Chocolate, especially in the form of na indigenous-style hot beverage, provided an ideal cover for items associated with sexual witchcraft because of its dark color and grainy texture." (Few 2002: 54-55)

Regressemos à literatura portuguesa e à sua relação com o realismo mágico. Como vimos, Maggie Ann Bowers defende que podem existir tantas formas de "magia" como o número de contextos culturais que originam os textos literários. Assim, segundo Bowers, como vimos, o realismo mágico latino-americano é fruto da recepção de outras literaturas, em especial as europeias e norte-americanas. Recordemos que o próprio Gabriel García Márquez – um dos expoentes máximos do realismo mágico – aponta como autores de referência Antoine de Saint-Exupéry, Arthur Rimbaud, Ernest Hemingway, Franz Kafka, Graham

Greene, James Joyce, Joseph Conrad, Sófocles, Tolstoi, Virginia Woolf e William Faulkner.

Vejamos o caso de *Húmus*, do português Raul Brandão, e *Pedro Páramo*, do mexicano Juan Rulfo. É possível estabelecer um paralelo entre as duas obras, embora não se possa falar em intertextualidade ou recepção, visto ser muito pouco provável que Rulfo, mais recente, conhecesse a obra do autor português. No entanto, há sem dúvida um paralelo entre os dois textos, o que indicia uma partilha cultural, literária e até de uma certa cosmovisão. Indicia também, com grande probabilidade, uma particular predisposição da literatura portuguesa ao entretanto classificado como realismo mágico, dado que os seus traços estão já presentes em obras portuguesas anteriores à suposta constituição desta categoria. Isto leva-nos de novo a várias interrogações: a possível predisposição da literatura portuguesa a esses elementos não explica então a presença dos aspectos classificados como pertencendo ao realismo mágico em textos de autores portugueses? Não serão eles herdeiros não dos autores hispano-americanos, mas sim da história da literatura portuguesa (e europeia)? Sim e não. Por um lado, é indesmentível a herança cultural e literária portuguesa que é colocada nas mãos de escritores como José Saramago, Hélia Correia ou João de Melo, mas, ao mesmo tempo, não é possível fugir à evidência de um universo onde ocorrem profundas trocas culturais, viagens literárias, diálogos de mundos e de suas expressões, de convergência entre o *Boom* latino-americano e autores portugueses. O realismo mágico do outro lado do Atlântico – especialmente devido à sua projecção mediática mundial – chegou sem dúvida a Portugal e teve impacto nos autores nacionais. Daí a passar de alguma forma às suas obras é apenas um passo. É a intertextualidade e a interculturalidade a funcionar.

2. *Húmus*, de Raul Brandão, e *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo

Húmus, de Raul Brandão, publicado em 1917, ocupa ainda hoje um lugar essencial na literatura portuguesa. Escrevia David Mourão-Ferreira em 1967: "Acabo de reler o *Húmus*, de um fôlego, numa só noite, e dessa leitura saio, ao mesmo tempo, sufocado e eufórico, impregnado até aos ossos de uma sensação física de 'mixórdia' e de 'espanto'" (Mourão-Ferreira 1992: 181), concluindo que é "'uma' obra-prima da nossa literatura; ou melhor: 'uma' obra-prima em qualquer literatura". Ainda hoje o livro é estudado nas universidades portuguesas, dada a sua qualidade e actualidade.

Já *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, é editado em 1955 e assumido como uma das obras de referência não só da literatura mexicana e latino-americana,

mas também mundial, sendo um dos livros mais vendidos do mundo. Em 2003, Gabriel García Márquez lembrou a forma como conheceu a obra, no programa radiofónico *De 1 a 3*: no início da sua estada no México (onde escreveria *Cien años de soledad*), Álvaro Mutis apareceu em sua casa com o livro:

"Lea esa vaina, carajo, para que aprenda." [...] Aquella noche no pude dormir mientras no terminé la segunda lectura; nunca, desde la noche tremenda en que leí *La metamorfosis*, de Kafka, en una lúgubre pensión de estudiantes de Bogotá, casi 10 años atrás, había sufrido una conmoción semejante. Al día siguiente leí *El llano en llamas* y el asombro permaneció intacto; mucho después, en la antesala de un consultorio, encontré una revista médica con otra obra maestra desbalagada: *La herencia de Matilde Arcángel*; el resto de aquel año no pude leer a ningún otro autor, porque todos me parecían menores. (García Márquez 2003c)

García Márquez conta que a análise da obra de Rulfo serviu para encontrar o caminho que procurava para os seus livros, acrescentando que, sempre que a lia, enchia-se do mesmo assombro que sentiu da primeira vez: "No son más de 300 páginas, pero son casi tantas y creo que tan perdurables como las que conocemos de Sófocles." (García Márquez 2003c)

Também a portuguesa Hélia Correia escreveu sobre *Pedro Páramo*, numa edição especial do *Jornal de Letras* sobre o 50.^o aniversário da publicação da obra:

O trabalho literário em *Pedro Páramo* é, de certa maneira, o trabalho de um cego que sente a energia da linguagem e com ela levanta um edifício que determina as suas próprias linhas e fabrica o seu próprio material. Na minha estante, dentro dessas folhas, tenho guardado o acontecimento que é a obra de pura criação, dessas que fazem com que perca o fôlego como se o ar ficasse envenenado. Às vezes, abro-o, para sossegar e confirmar que ainda está tudo ali. (Correia 2005: 21)

Temos, pois, duas obras separadas por um oceano e por 38 anos de intervalo, mas ambas integradas no cânone literário. Passemos à sua análise comparada. Ambas estão escritas em fragmentos, aliás duplos fragmentos: *Húmus* tem a forma de diário (escrita fragmentária por excelência), mas cada dia encerra em si parágrafos isolados, fragmentários. *Pedro Páramo* é constituído por 69 fragmentos e, dentro destes, encontram-se alguns subfragmentos em itálico com a memória de frases de Dolores Preciado. Outro aspecto é a presença do elemento terra no título: húmus é o material orgânico que se encontra em decomposição na camada superior do solo e que nutre as plantas; o páramo, em português

e em espanhol¹, designa um terreno ermo e raso, uma planície deserta e desabrigada. Há uma componente acentuadamente telúrica, que marca a narrativa e as personagens, com particular evidência aquelas que têm como apelido "Páramo". Por outro lado, temos a narração na primeira pessoa do singular, embora no caso da novela mexicana muitas vezes se sobreponham outras vozes à de Juan Preciado, sendo introduzidos outros narradores. Há também a mistura de tempos, com o passado e o presente a surgirem lado a lado e a tornar iguais os dias e os séculos. São os gestos banais que se repetem, mas também a duração desses actos que se eterniza: o jogo de cartas das velhas, as refeições com côdeas de pão, as lágrimas choradas. Há ainda a indefinição das personagens: quem são; como são; que histórias têm; como interagem entre si; são reais ou imaginárias; são contemporâneas umas das outras? Não se sabe, nada se sabe. Só há sugestões, ideias. É a indefinição que perdura.

Em *Húmus* e *Pedro Páramo*, a vila é a protagonista, embora os textos estejam repletos de referências a personagens. Além de palco, a vila está no centro das narrativas, unindo e representando todos os habitantes, todos os intervenientes, mais ou menos activos, mais ou menos discretos. É o eixo principal, que aglutina todos os outros, o lugar simbólico que representa uma visão de mundo. No caso de *Húmus*, a obra abre com um capítulo intitulado "A vila", em que a povoação é descrita como encardida, com ruas desertas e árvores raquíticas, restos de uma muralha sem préstimo, tudo num tom uniforme e denegrido, cada vez mais soterrada pela cinza invisível. O narrador faz referência a uma escada que não leva a lado nenhum e conta que a única vida que existe é a de uma figueira brava que nasceu entre as pedras: "[...] isto é como Pompeia, um vasto sepulcro: aqui se enterraram todos os nossos sonhos" (Brandão 1991: 9). Falar na povoação é falar de um todo composto por partes que são os seus habitantes. Se gritam as velhas, grita a vila; se alguém não recebe sol, é a vila que está à sombra de si mesma. A localidade está como que petrificada, morta, porque cheia de figuras mortas, mesmo que ainda respirem. Nos seus alicerces estão os outros, os mortos, tão vivos e tão presentes como os vivos. É o outro lado, mas igualmente evidente, da povoação quotidiana, onde todos são iguais, onde todos se coíbem de agir, onde esperam apenas, aguardando que a morte não chegue nunca, mas sem nada fazer para não morrerem em vida. "A vila é um simulacro. Melhor: a vida é um simulacro" (Brandão 1991: 19), afirma o narrador, misturando a povoação com tudo o mais, usando a designação muitas vezes como antonomásia: "o que a vila escarnece é o que a vila inveja" (Brandão 1991: 54).

¹ Segundo alguns dicionários, a palavra portuguesa "páramo" deriva precisamente da palavra espanhola, que por sua vez vem do latim "paramu-". É o caso do *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa*, de Cândido de Figueiredo, e do *Dicionário da Língua Portuguesa On-Line* da Priberam.

Em *Pedro Páramo* sucede o mesmo. Comala é descrita como uma localidade que "está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno" (Rulfo 2003: 67), vazia e silenciosa, com casas ocas, cheias de ervas e portas destruídas, mas com muitos ecos, ecos dos passos de Juan Preciado, mas também das vozes do passado e dos fantasmas que hoje a habitam. Está rodeada por uma terra que não produz fruta doce: as laranjas e os murtos que nascem são azedos, do sabor da morte. Todos a deixaram, emigrando ou morrendo, mais numa expulsão do que num abandono. Contudo, existe uma memória (talvez falsa) de um tempo em que Comala era alegre, bonita e produtiva, tão diferente da vila que Juan Preciado conhece. No meio fica o *pueblo* contemporâneo de Pedro Páramo, por ele transformado, por ele agrilhado, uma Comala que o crítico José Carlos González Boixo considera ser a real, a que se torna mais persistente ao longo do texto. "El Comala real es el verdadero protagonista de la novela" (González Boixo, 2003: 34) defende, apoiando-se nas palavras do próprio autor, Juan Rulfo: "[...] es la historia de un pueblo que va murriendo por sí mismo. No lo mata nada. No lo mata nadie. Es el pueblo. [...] Cómo aquella gente dejó morir el pueblo".

Em ambos os livros a morte tem uma presença constante. Há a morte genérica, indefinida e há a presença dos fantasmas. E há ainda a morte dentro da vida. Em *Húmus*, a morte é anulada, desaparece, e os fantasmas que já existiam surgem com mais força e chegam a impor-se aos vivos. Em *Pedro Páramo*, a morte existe, mas é como se não existisse ou como se fosse igual à vida, porque vivos e mortos se misturam sem se distinguirem. É igual viver e morrer, nada muda. Em ambos os textos, a existência que as pessoas levam é já uma morte em vida, uma nulidade. Depois, há a presença constante da morte e dos fantasmas dos mortos. "Não sei bem se estou morto ou se estou vivo..." (Brandão 1991: 12), comenta o narrador de *Húmus*. É a existência que as personagens levam que faz com que repilam a vida, por isso "é exactamente o que está vivo, a morte. É o que está mais vivo" (Brandão 1991: 29). A vila "é povoada pelos que se agitam numa existência transitória e baça, e pelos outros que se impõem como se estivessem vivos. Tudo está ligado e confundido" (Brandão 1991: 181). Como escreve Manuel João Gomes, "*Húmus* é a epopeia duma civilização morta, mas florescente. Estamos num espaço-tempo habitado por fantasmas vivos, por mortos e por mortos-vivos, convivendo pacificamente. Os mortos são o húmus da vida, até porque o homem, HOMO, é feito de Húmus que é formado pelo mesmo homem" (Gomes 1992: 204).

Em *Pedro Páramo*, todas as personagens, excepto até certo momento Juan Preciado, estão mortas ou são fantasmas apesar de parecerem vivas: vida e morte partilham o mesmo espaço e o mesmo tempo. Os hábitos, as mentalidades e as conversas perduram e os fantasmas fazem

precisamente as mesmas coisas que faziam em vida. Juan não se apercebe de que são fantasmas e interage normalmente com eles. Sem o saber, parte para Comala à procura de um morto e é isso que encontra: mortos. Começa por Abundio, que lhe indica o caminho e um sítio onde ficar. É lá que Eduviges lhe diz que aquele já morreu. Mais tarde descobre que ela também está morta. Todos estão mortos e Juan acaba também por morrer. Mas a morte é apenas um estado, por isso Juan continua a conversar e ouve as conversas dos outros mortos. Tudo se mantém igual. "Estar muerto es, sobre todo, no poder vivir experiencias nuevas. Se vive en cada muerte la representación de una historia acabada, sin la posibilidad de cambios dentro del espacio cerrado de un signo físico llamado libro" (Silva s.d.), refere Simone Andrea Carvalho da Silva em "Muerte y religiosidad en *Pedro Páramo*". As velhas de *Húmus* são muito semelhantes aos fantasmas de *Pedro Páramo*, sempre na sua vida quotidiana, comezinha, sem fugir aos ritmos do dia-a-dia e às funções que é suposto desempenhar, antes de morrer, depois de morrer, sempre igual. A morte é um episódio secundário, porque o essencial não muda, os hábitos mantêm-se, sem entusiasmo, sem projectos, sem alegria, controlando os outros e sendo controlados por eles. Por isso, as personagens vivas de *Húmus* estão mortas já em vida. Por isso, há uma presença constante da morte na vila e uma mistura de tempo. Por isso também os fantasmas estão lado a lado com os vivos: "Os mortos é que estão vivos!" (Brandão 1991: 87) *Húmus* termina com a declaração "É preciso matar segunda vez os mortos" (Brandão 1991: 211). A última frase da *novela* de Rulfo surge como uma espécie de resposta: Pedro Páramo, morto, caminha quase sem forças: "Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras." (Rulfo 2003: 178) Como uma segunda morte.

Depois da análise comparada das duas obras, vejamos os testemunhos de dois autores portugueses consagrados – e em estudo no nosso trabalho –, José Saramago e João de Melo, sobre as literaturas hispano-americanas e alguns escritores em particular, destacando-se Gabriel García Márquez. João de Melo aborda a questão com uma maior frequência, mas as palavras de José Saramago sobre o tema, embora mais raras, assumem um renovado interesse, fazendo inclusivamente referência à sua própria obra e à sua relação com a América Latina.

3. Origens culturais, históricas e literárias do realismo mágico português e ibérico

Propomo-nos agora fazer um percurso histórico pela sociedade, cultura e literatura portuguesas procurando um proto-realismo mágico ou as origens deste realismo mágico peninsular. Começemos por Fernão

Lopes. Na *Crónica de D. João I*, o cronista promete "escrever verdade sem outra mistura [...] e nuamente mostrar ao povo quaisquer contrairas cousas da guisa que avieram" (Lopes 1990: 85), pois

mentira em este volume é muito afastada da nossa vontade.

Oh, com quanto cuidado e diligência vimos grandes volumes de livros, de desvairadas linguagens e terras, e isso mesmo públicas escrituras de muitos cartários e outros lugares, nas quais, depois de longas vigílias e grandes trabalhos, mais certidão haver não pudemos da conteúda em esta obra! (Lopes 1990: 85)

É, pois, com base no compromisso do narrador que lemos a obra e encontramos vários exemplos de um proto-realismo mágico¹, nomeadamente em episódios relacionados com Nuno Álvares Pereira. O seu pai, Álvaro Gonçalves Pereira, era "astrólogo e sabedor" (Lopes 1990: 143) e, com base na sua arte, percebeu que um dos seus filhos seria recordado pela mestria na guerra e pelas vitórias alcançadas. Já em adulto, o futuro do herói também é previsto por um alfageme que lhe corrige a espada:

– Senhor: eu por ora não quero de vós nenhuma paga; mas ireis muito em boa hora e tornareis per aqui conde de Ourém, e então me pagareis o que mereço.
– Não me chameis senhor, disse Nun'Álvares, ca o não sou. Mas todavia quero que vos paguem bem.
– Senhor, disse ele, eu vos digo a verdade, e assim será cedo, trazendo a Deus.
E assim foi depois como ele disse, ca ele a pouco tempo tornou per ali conde de Ourém, e lhe pagou bem o corregimento da espada, como adiante ouvireis. (Lopes 1990: 149)

Depois da morte do seu irmão Fernão Pereira, Nuno Álvares envolve-se num novo episódio. Pretendendo tomar Vila Viçosa, parte de noite para a cidade. No caminho, a haste da bandeira parte-se, facto que é tomado por todos como um sinal negativo. Nuno Álvares ignora o "aviso" e avança no seu projecto. O final do episódio não foi feliz, com a morte de outro seu irmão e de mais um homem.

Também o Mestre de Avis se vê envolvido nestes episódios. Tentando conquistar Sintra, é impedido por uma enorme tempestade, comparada pelo narrador ao dilúvio: a chuva é tanta que os rios saem das margens, o vento tudo abana e o céu enche-se de relâmpagos e trovões "fora do razoado costume, como se cientemente fossem enviados pera trovar o Mestre de sua ida" (Lopes 1990: 402). O fenómeno do Corpo Santo ou fogo-de-santelmo, típico do mar, surge, então:

¹ Ou até a um realismo mágico, embora anteriores à criação da categoria, mas identificáveis no texto.

[...] em esta danosa noite apareceram três candeias nas pontas das lanças dalguns que eram acerca do Mestre. Vendo ele estonce tão nojoso aquecimento, falo àqueles que achou junto consigo e disse esta razão: que pois que a Deus não prazia de cessar aquele mau tempo, ante era cada vez pior, que não fossem mais por diante, mas cada um trabalhasse de se tornar, se entendesse acertar caminho, ou per onde melhor pudesse. (Lopes 1990: 402)

Os agoiros e as maravilhas vão-se sucedendo. As tropas de D. João de Castela, em Toledo, avançam com uma bandeira em que o símbolo de Portugal é cosido sob o do país vizinho, em sinal de subjugação. Mas esta sujeição figurativa é cessada pela própria natureza:

Descoseu o vento os sinais de Portugal que iam em baixo e ficaram pendurados; e o cavalo em que ia o alferes foi topar em o canto fora da Sé, e quebrou-lhe uma espádua, e caiu com ele. Alguns que esto viam, tiveram-no a mau sinal, dizendo antre si que nunca el-rei de Castela havia de ser rei de Portugal. E disseram a el-rei que não era bem de os sinais de Portugal andarem assim em fundo, e ele mandou logo poer os sinais ambos em escudos iguais. [...] dizendo uns aos outros que nunca o Deus havia de fazer senhor de Portugal. (Lopes 1990: 182)

Outra "maravilha" (Lopes 1990: 276) aconteceu em São Vicente de Fora, em Lisboa, perto da Capela dos Mártires, quando os guardas viram à meia-noite vinte homens vestidos de branco, alguns com velas acesas, murmurando entre si e entrando e saído do templo:

Os do muro, quando viram aquesto, ficaram muito espantados e começaram de chamar os outros que olhassem tão grande milagre, e supitamente desapareceram. E logo nessa hora, falando uns com outros em esto, viram nas pontas das lanças que estavam nas torres senhas candeias acesas de claro lume, que durou acerca de uma hora; e desto deram testemunho sete cristãos e três mouros que velavam uma torre. (Lopes 1990: 277)

O narrador acrescenta em seguida que, dias antes, em Montemor-o-Velho havia chovido cera e que um homem tinha trazido ao Mestre de Avis uma amostra. Um último exemplo: a peste que se abate sobre os castelhanos que cercam Lisboa provoca milhares de mortos, mas não atinge nenhum dos portugueses que se encontram prisioneiros no campo: "morriam os castelãos doentes e dos portugueses nenhum percia, nem dentro na cidade que era tão perto do areal, nem fora em no termo." (Lopes 1990: 364)

Passemos para Gil Vicente. *Exortação da Guerra* é apresentada na corte, ao rei D. Manuel, num momento solene, iniciando-se com uma longa introdução de um "clérigo nigromante", que, ao longo de quinze estrofes, apresenta as suas artes mágicas. É "natural de Portugal" (Vicente 1984: 161), vem da "cova Sibila" (Vicente 1984: 161) e diz ser

"mágico e nigromante / feiticeiro mui galante, astrólogo bem avondoso" (Vicente 1984: 162). Entre as suas capacidades e obras "impossíveis", trata de desencontros amorosos, prolonga paixões, põe pessoas a dormir, protege e amaldiçoa cidades e lança chuvas copiosas. Acaba por convocar um conjunto de diabos, utilizando fórmulas em português e numa mistura de latim e hebreu, o que reflecte a mistura das culturas católica e judaica presentes no espaço ibérico. A legitimidade e aceitação geral de uma personagem que representa a hierarquia da Igreja e que desenvolveu conhecimentos mágicos provam que este tipo de práticas estaria presente no quotidiano ou, pelo menos, nas mentalidades e imaginários correntes. Aliás, o facto de esta personagem ser apresentada sempre como o "Clérigo", nunca com o nome próprio, acentua a sua ligação à Igreja e a sua condição de personagem-tipo, tão característica de Gil Vicente e, como tal, passível de generalizações. Tanto como a questão puramente literária, interessa-nos aqui os imaginários e o fundo cultural, pois é também daí que surgem as obras literárias e o realismo mágico português. Trata-se do repertório cultural de que fala Itamar Even-Zohar: os elementos que tornam possível a cultura, seja na sua vertente activa (hábitos, técnicas e estilos utilizados para construir estratégias de acção das pessoas), seja na vertente passiva (técnicas em que são formadas as estratégias conceptuais que permitem compreender o mundo). Acrescentemos mais um dado que nos ajuda a comprovar esta ideia: de acordo com José Pedro Paiva, durante o século XVI, na Corte de Vila Viçosa, a rainha D. Catarina "teria ao seu serviço algumas feiticeiras e curadoras. Mais tarde, D. João IV teria inusitadas vezes dado ouvidos e até sido curado por um tal de Domingos da Madre de Deus." (Paiva 2002: 175) Voltemos à peça. Convocados pelo Clérigo, aparecem os diabos Zebron e Danor. Tratam-se com confiança e o homem designa-os "irmãos", "manos", "compadres, primos, amigos" (Vicente 1984: 165) e pergunta pela saúde de uma conhecida, como se se tratasse de entes com grande convivência e até confiança. Pelo contrário, os diabos mostram-se aborrecidos por serem incomodados e classificam o padre de "ladrão" (Vicente 1984: 165). O Clérigo acaba por recorrer à sua autoridade sobre eles para que lhe obedçam.

N'O *Auto das Fadas*, a introdução indica que a primeira personagem é uma feiticeira ameaçada de prisão que recorre ao rei argumentando com a importância e necessidade do seu ofício. Apresenta-se como Genebra Pereira, solteira e idosa, mulher do povo que "nunca fez mal a ninguém" (Vicente 1984: 402). Pelo contrário, "por querer bem / ando nas encruzilhadas / às horas que as bem fadadas dormem sono repousado" (Vicente 1984: 402). Conta que afasta o mal e auxilia "mulheres mal casadas" (Vicente 1984: 402) e rapazes apaixonados. Ela ajuda e alivia o sofrimento de muita gente, por isso não merece ser perseguida pela justiça: "Assi, que as tais feitiçarias / são, senhor, obras mui pias, / e não

há mais, na verdade." (Vicente 1984: 404) Genebra Pereira convoca diabos para lhe trazerem fadas marinhas e surgem sereias. Estas fadam o rei e a rainha, como forma de os proteger.

Igualmente em *Comédia de Rubena* temos várias figuras extraordinárias. Rubena, prestes a dar à luz uma filha ilegítima, é acompanhada por uma parteira que pede ajuda a uma feiticeira. Esta convoca quatro diabos para servir a rapariga: devem levá-la a um local onde ter a criança escondida. Assim, os diabos protegem a rapariga da vergonha social e da raiva do pai. Têm, portanto, um papel positivo, auxiliador, mais próximo do dos anjos da guarda do que de figuras malignas. Depois de dar à luz, Rubena decide ficar a viver isolada nos montes e confia o bebé aos diabos, indicando-lhes o nome com que deve ser baptizada: Cismena. Informada pelos diabos, a feiticeira manda-os trazer um berço e uma ama-de-leite, não deixando de invocar vários santos, como São João, São Pedro e São Martinho. Intervêm ainda as fadas Cedéra e Minéa, que decidem o destino de Cismena: irá sofrer muito, mas depois tornar-se-á uma grande e feliz senhora. Anos mais tarde, avisam-na que a mãe adoptiva a quer vender e aconselham-na a fugir para a cidade de Creta, onde será perfilhada por uma senhora honrada de quem se tornará herdeira aos 15 anos. Anunciam ainda que um ano depois se casará, o que vem a acontecer. Temos, pois, figuras católicas, diabólicas e maravilhosas lado a lado. Cismena é ajudada por todas elas.

Também Luís de Camões inclui personagens com poderes especiais nas suas obras. É o caso do Pastor de *Filodemo*, apresentado logo no Argumento inicial como um "homem sábio na Arte Mágica" (Camões 1980: 174). Castelhana de origem, o Pastor, no fim do quarto acto, revela que criou Filodemo e Florimena, encontrados em bebés, e que conhece, através da magia, a sua origem real. Conta que aprendeu com o pai estas artes e que é muito popular pelos seus poderes, prometendo fazer chegar estrelas à terra através da utilização de ervas, animais e "outras cosas" (Camões 1980: 242):

Como yo fuese enseñado
De chico á la mágica arte
Por mi padre, qu'es finado,
Muy conocido y nombrado
Soy por tal en toda parte.
Yo con yerbas de la sierra,
Animales y otras cosas
Haré, si el arte no se yeraa,
Que descendan á la tierra
Las estrellas luminosas. (Camões 1980: 242)

Também na já citada *História Trágico-Marítima* encontramos referência a acontecimentos não "comuns", reflectindo as crenças e mentalidades da

época e do autor, Bernardo Gomes de Brito, ou constituindo estratégias narrativas correspondentes ao realismo mágico. Em "Naufrágio da nau "S. Bento" no cabo da Boa Esperança no ano de 1554", por exemplo, o narrador fala numa "grande folia de vultos negros, que não podiam ser senão diabos", provocando uma enorme gritaria de quem os vislumbrava por ser "cousa tão espantosa" (Brito 1994: 43), bem como num rio que se tornou vermelho como o sangue "do muito que corria das feridas" (Brito 1994: 51) sofridas pelos homens que morriam na sua margem. Depois do naufrágio, as almas das vítimas continuam junto do navio nas suas tarefas correntes de navegação, em luta contra a tempestade¹. O narrador resiste a contar a história, pois "as cousas de admiração e espanto, ainda que verdadeiras, sejam antes de passar caladas, que de contar com risco de serem mal cridas" (Brito 1994: 56) – como, aliás, aconselhava Aristóteles nas suas reflexões sobre a verosimilhança. Conta-a apenas porque tem muitas testemunhas:

[...] quando era já bem cerrada a noite, ouvíamos claramente brados altos no lugar onde se a nau quebrara, que por muitas vezes gritavam, dizendo: A bombordo, a estibordo, a riba, e outras muitas palavras confusas, que não entendíamos, assim e da maneira que nós fazíamos, quando já alagados vínhamos na força da tormenta que nos ali fez encalhar. [...] posto que ao princípio cada um cuidasse, que a ele só se representava aquele espantoso som, e pela dificuldade que nisso havia, não cresse ser verdade; a continuação do tempo fez perguntar uns aos outros, se ouviam o mesmo? E afirmando todos que sim, assentámos, segundo as horas, escuro e tempestade das noites, ser alguma cousa das que dito tenho. (Brito 1994: 56-57)

Se estes episódios são localizados no tempo, outros permanecem constantes nas mentalidades. É o caso das lendas, transmitidas oralmente de geração em geração, mas também por escrito em vários meios, nomeadamente no ensino primário. Ainda hoje os livros de leitura dos primeiros anos escolares incluem em geral a reprodução de histórias lendárias nacionais. Como se sabe, estas foram recolhidas e registadas por etnógrafos – mesmo antes de existir esta denominação. Uma das mais conhecidas é "A dama pé-de-cabra", incluída em *Lendas e Narrativas*, de Alexandre Herculano, e que inclusive serviu de base ao conto "Fascinação", de Hélia Correia². A figura da dama pé-de-cabra está presente igualmente na mitologia galega, complementada pela cabra com pernas de mulher. Maria Fernanda de Abreu, no artigo "Del romance medieval hacia el cuento romántico: *A dama pé-de-cabra* de

¹ Acontece algo semelhante aos fantasmas das vítimas do avião em *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, de João de Melo, que permanecem junto dos destroços e protegem os seus bens dos ladrões.

² Aliás, a intertextualidade das duas obras é de tal forma assumida que a edição de *Fascinação*, em 2004, integra o texto de Herculano (Correia, Hélia (2004): *Fascinação. Seguido de A Dama Pé-de-Cabra*. Lisboa, Relógio d'Água). Esta lenda divulgada por Herculano deu origem a outras obras de várias áreas artísticas, como a série "A Dama Pé-de-Cabra", de Paula Rego, exposta pela primeira vez em Julho de 2012, na Casa das Histórias, em Cascais.

Alexandre Herculano", considera que Herculano "no podía desaprovechar un material que le permitía, a la vez, entroncar no sólo con las tradiciones nacionales, tan queridas de los románticos, sino también con la moda gótica inglesa donde directamente se habían recogido los modelos literarios para esa renovación" (Abreu 1997: 309), recordando que, em 1840, Herculano publicou em *O Panorama* as suas investigações sobre "Crenças populares portuguesas ou superstições populares". Maria Fernanda de Abreu sustenta que ainda hoje os leitores de *Lendas e Narrativas* são seduzidos particularmente por este texto, em especial os mais novos, atraídos pelos "elementos sobrenaturales y excepcionales de la historia" (Abreu 1997: 309), e comenta que o autor poderia temer não ter público preparado para aceitar o novo género "fantástico". Daí que "introducir lo "fantástico" a través del "rimance" podría, pues, dar lugar a un eficaz compromiso que, conjugando viejas tradiciones con nuevos gustos, sirviera a diferentes lectores" (Abreu 1997: 315).

Adolfo Coelho, nos alvares da etnologia portuguesa, fez os primeiros levantamentos de histórias tradicionais no nosso país. O seu *Contos Populares Portugueses* inclui uma narrativa protagonizada pela princesa Brancaflor que, juntamente com a mãe, faz inúmeros feitiços: "A mãe podia fazer quanto quisesse desde a madrugada até à meia-noite e Brancaflor podia usar dos seus poderes de noite e de dia." (Coelho 2008: 111) O texto narra diversas transformações da princesa em animais e termina com um casamento feliz. Esta capacidade fenomenal está presente também em "O criado do estrujeitante". Refira-se que "estrujeitante" é o nome dado no Minho aos mágicos, principalmente aos que operam metamorfoses. Neste texto, um rapaz aprende artes mágicas através dos livros do amo e transforma-se em vários animais e objectos. O estrujeitante imita-o como modo de o controlar e vencer, numa sucessão de metamorfoses: galgo, cavalo, peixe, lontra, pomba, milhafre, maçã, painço, galinha, pintos e raposa. O essencial desta narrativa está presente em *Os Meus Amores*, de Trindade Coelho, em "O conto das artes diabólicas", em que um rapaz e um padre se transformam em cão, cavalo, lebre, pomba, águia, anel, romã, galinha, pintos e raposa.

É inevitável relacionar estas populares metamorfoses – populares, tanto por se incluírem no domínio do povo, como pela sua frequência nas lendas – com as capacidades de Mackandal de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, novela fundacional do real maravilhoso. No texto cubano, o escravo é inicialmente conhecido pelas histórias que contava sobre a sua vida na Guiné natal e as comparações que traçava entre as práticas magníficas de África e a pobreza na sociedade colonial europeia. Quando perde um braço num acidente, torna-se pastor e

debruça-se sobre a fauna e a flora que o rodeia na ilha de São Domingos, no território do futuro Haiti. Aos poucos descobre o poder de se transformar no animal ou na planta que deseja, ao mesmo tempo que proclama uma cruzada dos escravos contra os colonos com vista à criação de um império de negros livres. Os escravos seguem-no, rendidos às suas ideias e às suas capacidades mutantes:

Todos sabían que la iguana verde, la mariposa nocturna, el perro desconocido, el alcazaz inverosímil, no eran sino simples disfraces. Dotado del poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, pez o insecto, Mackandal visitaba continuamente las haciendas de la Llanura [...]. De metamorfosis en metamorfosis, el manco estaba en todas partes, habiendo recobrado su integridad corpórea al vestir trajes de animales. Con alas un día, con agallas al otro, galopando o reptando, se había adueñado del curso de los ríos subterráneos, de las cavernas de la costa, de las copas de los árboles, y reinaba ya sobre la isla entera. Ahora, sus poderes eran ilimitados. (Carpentier 2004: 43)

Trata-se, pois, do real maravilhoso no seu pleno. Recordemos um excerto do Prólogo da obra, em que Carpentier afirma que, no Haiti, entrou em "contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo *real maravilloso*" (Carpentier 2004: 11):

Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución. [...] A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera [...]. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados. (Carpentier 2004: 11-12)

Mackandal materializa esse real maravilhoso, mudando de corpo e impressionando todos os que o vêem, ficando na sua memória e influenciando a acção futura mesmo depois da sua morte. Acrescentemos que recolhidas sobre bruxaria realizadas no País Basco durante o século XX dão conta de descrições semelhantes. Julio Caro Baroja lembra que era comum assumir que "para colocar sus hechizos, las brujas adoptan formas de animales, como ratas, gatos y asnos, o incluso de hierbas u hojas secas" (Caro Baroja 1993: 290-291) e recorda uma história ouvida por si:

Mi vecino contaba cosas como ésta con toda serenidad: "Una vez, estando de contrabando por la parte de Tolosa, mi padre pasó por un trance apurado. Entonces Dios le debió dar la virtud [...] de convertirse en perro y volvió así a casa, sin que le molestaran. También solía volar y andar por los aires, de surte que cortaba con un hacha las puntas de las ramas más altas de los árboles." (Caro Baroja 1993: 292)

Voltemos à obra de Adolfo Coelho. Aí encontramos casos "excepcionais" como o fantasma que habita a casa de "O homem que busca estremecer" ou o rei que manda ler o destino dos filhos à nascença e que age de acordo com a resposta obtida, em "A sina". Vários contos misturam santos e diabos, assumindo estes uma postura neutra e até auxiliadora, como acontecia em Gil Vicente. Em "Mais vale quem Deus ajuda que quem muito madruga", o diabo dá informações a quem por ele passa. Em "O preço dos ovos", o diabo ajuda um rapaz sem receber nada em troca, revelando-se uma figura auxiliadora e justiceira, mesmo sem ser evocado. Outra figura que nos remete para os textos medievais e renascentistas é "Os meninos perdidos", protagonizado por uma bruxa e dois irmãos. Estes vencem a mulher apelando à intervenção da Sagrada Família, aconselhados por uma velha que encontram na floresta, também ela possivelmente bruxa:

Levaram os meninos a lenha; a bruxa aqueceu o forno e disse aos meninos: "Dançai aqui na pá." "Dançai vós primeiro para nós aprendermos." A bruxa pôs-se a dançar na pá e os meninos disseram: "Valha-me Nossa Senhora e São José" e deitaram a bruxa para dentro do forno.

A bruxa deu um grande estoiro e morreu, e os meninos voltaram para casa de seu pai e levaram o dinheiro que a bruxa tinha em casa. (Coelho 2008: 166-167)

Neste conto estão presentes vários elementos que contribuiriam para o realismo mágico português, como as bruxas, a religião católica e a religião popular.

Esta "religião popular" manifesta-se também em *Os Meus Amores*, de Trindade Coelho, anteriormente referida. Em "Idílio rústico", sabemos que foi construído a meio de uma ponte um oratório ao Senhor Salvador, que protegia todos os barqueiros e almocreves que a ele se dirigissem. A ponte é importante do ponto de vista simbólico, visto representar a passagem entre dois estados ou a separação entre contrários. Por baixo, corre o rio e o que as águas levam não volta atrás. Em "Abyssus Abyssum", dois irmãos assustam-se ao ver uma estrela cadente e automaticamente murmuram uma oração protectora: "Deus te guie bem guiada,/Que no céu foste criada." (Coelho 1988: 103) Comentam em seguida que, caso apontem para a estrela, lhes nascerão cravos nas mãos. E um deles recorda a cerimónia de protecção em que participou em criança, pela mão da mãe, e o compromisso que assumiu, como retribuição:

À meia-noite levaram-me à fonte e esparrinharam-me água para cima do corpo! E a água que havia de estar fria - observou encolhendo os ombros. - Depois, viraram-me para as estrelas e disse então a mãe:

*Ar vejo,
Lua vejo,*

Estrelas vejo:

O mal do meu corpo

Pra trás das costas o despejo.

[...] Agora, em paga, uma vez por ano (ao menos uma vez por ano) tenho de olhar pelos ralos do lenço prás *cinco chagas*, umas estrelas que além estão, e rezar uma ave-maria.

– Sempre, sempre?!

– Até que morra. Depois de morrer, diz que vou morar três dias com três noites dentro de uma.

– Ora! – tornou-lhe incrédulo o irmão. – Tu não cabias lá!

– Não sei! Assim é que anda nos livros! (Coelho 1988: 113)

Acabámos de ver exemplos relacionados com o realismo mágico retirados de obras de Fernão Lopes, Gil Vicente, Luís de Camões, Alexandre Herculano, Adolfo Coelho e Trindade Coelho. Na sua base está a cultura popular e erudita portuguesa (e peninsular), composta por uma longa história e tradição, desenvolvida ao longo dos séculos. A Península Ibérica está associada ao extraordinário desde sempre. Vários são os autores da Antiguidade que falam nos cavalos da finisterra ocidental, cujas éguas eram fecundadas pelos zéfiros, na zona do Cabo da Roca. Aliás, o topónimo Vale de Cavalos está relacionada com esta lenda. Lemos na *Íliada*, de Homero: "Automedonte baixou o jugo sobre os cavalos ligeiros Xanto e Bálio, que voavam como o vento, e a quem concebera de Zéfiro a Harpia Podarge, quando pascia num prado junto ao curso do Oceano." (Homero 2004: 242) O mesmo mito é referido por Marco Terêncio Varrão, Lúcio Moderato Columela, Plínio, o Velho, Justino, Pompónio Mela, Sílio Itálico e Lactâncio. Horácio também faz referência à península. No Epôdo V, fala da feiticeira Canídia e da utilização de filtros mágicos com "hervas trazidas / De Cólcos, e de Hibéria. / Duros Paizes, de venenos férteis [...]" (Horácio 1806: 193).

Já na Alta Idade Média existiam referências escritas à religiosidade popular no Noroeste da Península Ibérica, em zonas que correspondem hoje a Portugal, em particular nos escritos de São Martinho de Dume ou de Braga (c. 520-579). No seu "De correctione rusticorum" (574), descreve a ritualidade religiosa mais comum da população por ele classificada como pagã, em parte de inspiração celta. O texto surge no seguimento do Concílio II de Braga, de 572, que decidiu intensificar o catecismo dos "rústicos", ou seja, dos simples, dos populares. O documento redigido por Martinho vai ao encontro desta decisão de ensinar que o culto à deusa Mãe devia ser substituído pela que considera ser a verdadeira religião, a católica. Interessa-nos aqui, não os argumentos de conversão, mas precisamente a descrição das práticas comuns no território citadas pelo bispo. Assim, Martinho de Dume começa por assumir que as gentes rurais "continuam presas a antigas superstições de pagãos e prestam culto e veneram mais os demónios do que a Deus" (Dume 2010). Refere

"adivinhações e augúrios" (Dume 2010), a colocação de velas junto de pedras, árvores, fontes e encruzilhadas, bem como cerimónias como a ornamentação de mesas, a utilização de louros e o derrame de grãos e vinho sobre o fogo ou de pão em fontes, entre outros:

As mulheres invocarem Minerva no tear, e observarem o dia de Vénus para o casamento, e atenderem ao dia em que se sai para viajar, que outra coisa é senão culto do diabo? Fazer encantamentos de ervas para malefícios e invocar os nomes dos demónios com encantamentos, que outra coisa é senão culto ao diabo? E há muito mais que seria demorado enumerar. [...] Deixastes de lado o sinal da cruz que recebestes no baptismo e apegais-vos a outros sinais do diabo, por aves e espirros e muitas outras coisas. [...] Quem quer que despreze o sinal da cruz de Cristo e volte a olhar para esses sinais, já perdeu o sinal da cruz que recebeu no baptismo. O mesmo se passa com aquele que se atém a outros sortilégios congeminados por magos e homens de mal; ao sortilégio do símbolo santo e da oração dominical que recebeu com a fé de Cristo, já o perdeu e calçou aos pés a fé de Cristo, pois não se pode cultuar ao mesmo tempo a Deus e ao diabo. (Dume 2010)

Aliás, foi Martinho de Dume que alterou a denominação dos dias da semana com origem nos nomes de deuses pagãos para o que futuramente, em português, utilizamos: segunda-feira, terça-feira, etc. Lemos no texto:

Que loucura é, pois, essa que um homem baptizado na fé de Cristo não cultua o dia de domingo, em que Cristo ressuscitou, e afirma cultuar o dia de Júpiter, de Mercúrio, de Vénus e de Saturno, que não são senhores de qualquer dia, antes foram adúlteros, magos e iníquos e morreram com má reputação na sua pátria? Pelo contrário, como dissemos, sob o disfarce desses nomes é prestada honra e veneração a demónios, por homens estultos. (Dume 2010)

José Francisco Meirinhos considera que a estratégia de Martinho de Dume:

não é destruir a religiosidade popular, é mostrar que ela está mal orientada, que é uma submissão a certos e falsos ídolos, devendo sim submeter-se a verdadeiros símbolos. Por isso insiste na apropriação cristã da crença, dando outro sentido à vida humana, quer ao nível do quotidiano (divisão e ritmo do tempo, designação dos dias), quer ao nível individual (responsabilidade pessoal e fuga ao crime), quer ao nível moral (opção ou pelo bem ou pelo mal), quer ao nível histórico e escatológico (compreensão da origem, vivência e destino do homem). (Meirinhos 2006: 398)

Jacques Le Goff defende que o maravilhoso medieval provém, em grande medida, de heranças pré-cristãs e que inclusivamente o "maravilhoso cristão" surge dessa presença prévia. Nas suas palavras, este está "substancialmente encerrado dentro destas heranças anteriores, de que encontramos alguns elementos "maravilhosos" nas crenças, nos textos, na hagiografia. Na literatura encontra-se quase sempre um maravilhoso

cuja raízes são pré-cristãs." (Le Goff 2010: 17) Segundo Le Goff, entre os séculos V e XI, na Europa, registou-se uma repressão do maravilhoso através da sua ocultação ou destruição, uma atitude que contrasta com a que se verificou nos séculos XII e XIII, quando aparece o maravilhoso no meio culto, relacionado com a procura da identidade da cavalaria em oposição à cultura eclesiástica. Os cavaleiros têm uma vivência associada a objectos mágicos auxiliares e a monstros que devem vencer. Por outro lado, nesta época, a estrutura eclesiástica já não sente necessidade de "levantar barreiras contra o maravilhoso", visto ele ser então "menos perigoso, a ponto de a Igreja poder já domesticá-lo, recuperá-lo" (Le Goff 2010: 18). A terceira fase corresponde ao que o historiador classifica como "estetização" do maravilhoso.

Le Goff fala em vários níveis de maravilhoso. O primeiro corresponde à ampliação ou deformação do mundo normal ou natural, com a junção ou adunção de órgãos, como acontece com os gigantes. Esclarece:

não são habituais mas, no fundo, "naturais"; do mesmo modo o é o ser fabuloso e mítico e, no limite, os *Mischwesen*, com as formas extremas que encontramos em Bosch e que se tornam insuportáveis, que já não são uma mistura de homem e animal e que terminam em objectos. Como nada disto existe mas poderia existir, estamos perante um primeiro nível do maravilhoso; parece-me que no "verdadeiro" maravilhoso há realmente qualquer coisa que não se contenta em ultrapassar a natureza mas que está contra a ordem da natureza. [...] uma das características profundas do maravilhoso, a *metamorfose*, escapa a estas noções de acentuação, de multiplicação, de associação, de deformação, que são válidas para o ser maravilhoso "simples", estático. (Le Goff 1994: 61-62)

O historiador considera que o maravilhoso escandaloso corresponde à transformação de um ser feito à imagem de Deus num animal, como acontece com o lobisomem. Durante a Idade Média, a transformação em vegetal é, em geral, referida nos meios eruditos, ao passo que a animal está presente na literatura oral e tradicional. Contudo, regista-se uma dialéctica entre estes dois campos, retroalimentando-se, pois "a cultura erudita manipula a cultura "popular" mas esta "recebe" e "larga" cultura erudita e cria os seus próprios bens" (Le Goff 1994: 129). Um dos géneros em que mais se cruzam os dois universos são as narrações de viagens ao Além. Le Goff considera que uma prova da intercessão dos universos erudito e popular é a presença de importantes elementos destes textos no folclore e vice-versa. Do ponto de vista espacial, este cruzamento dá-se na praça pública, nas tabernas e nos mosteiros, onde existem monges vindos das camadas dominantes do ponto de vista social e cultural e monges simples e quase iletrados. Descrevendo uma visão, as narrações de viagens ao Além constituem a continuação de três tradições: a tradição antiga de descida aos infernos; as narrativas de viagens ao outro mundo da apocalíptica judaico-cristã; e escritos "bárbaros" de viagens ao Além, particularmente celtas. Le Goff explica que as visões

medievais são a continuação destas duas últimas fontes. Alguns textos, com origem na tradição celta, incluem viagens por mar com paragens em locais diferentes do paraíso e inferno cristãos: "Há ilhas povoadas de seres sobrenaturais – monstruosos e sedutores – e maravilhas, assustadoras ou atraentes, disseminadas em mares cheios de monstros e provações – um mundo dos mortos mas onde o prazer sobreleva, frequentemente, o medo ou o mal." (Le Goff 1994: 133) Esta descrição faz-nos recordar os livros de viagens pela América Latina escritos por ibéricos, bem como por outros europeus noutras partes do mundo.

A tradição árabe e moçárabe peninsular proporcionou um importante contributo para estes imaginários, nomeadamente através da Escola de Tradutores de Toledo e de Afonso X, o Sábio. Vejamos o exemplo do *Libro de dichos maravilhosos*, manuscrito encontrado na zona de Saragoça em 1884 e que contém um tratado de adivinhação, instruções para a feitura de talismãs, ritos de magia branca e lendas e tradições muçulmanas, entre outros. O documento foi escrito em árabe, mas inclui fragmentos em espanhol e será uma cópia tardia (fim do século XVI ou início do século XVII). Trata-se, portanto, de um produto transcultural, numa mescla de diferentes culturas. Como indica Ana Labarta:

el copista o el compilador disponía de obras fruto de una tradición mágica islámica bien consolidada desde hacía siglos: obras como las atribuidas a Aristóteles, Hermes o Yabir, el *Picatrix*, los compendios de al-Buni o Ibn al-Hayy; e otras que la religiosidad popular atribuía a grandes tradicionistas, filósofos o teólogos islámicos, como el imam Ya'far, al-Gazali o Ibn 'Abbas. Y disponía al mismo tiempo de la tradición mágica cristiana, que no sólo se había nutrido de sus propios principios, sino que había tomado también elementos judíos y musulmanes. [...] Los componentes que se van integrando con el paso del tiempo al corpus mágico, aun procediendo de distintas culturas, no son incompatibles. Es fácil, por ejemplo, asociar creencias que tienen como base el número siete [...]. El reconocimiento de la Biblia como Sagrada Escritura por parte de los cristianos y el reconocimiento de la Biblia y de los Evangelios, además del Corán, como Libros Sagrados por parte de los musulmanes hace posible la utilización indistinta de fragmentos de cualquiera de estos textos, si bien la magia musulmana privilegiará los pasajes coránicos y la judeo-cristiana los Salmos. Esos mismos textos, con sus referencias a milagros y hechos portentosos, a seres celestiales e infernales, con sus letras y palabras incomprensibles, han propiciado su injerto al tronco de la magia. (Labarta 1993: 0.7)

O *Libro de dichos maravillosos* fala sobre as utilidades dos animais, com propriedades curativas e mágicas, em particular os morcegos e as popas. Serviriam para acabar com a insónia, impedir a fuga de pombos, evitar formigas, diminuir dores, tornar alguém invisível, evitar a amnésia e ver o futuro em sonhos. As plantas poderiam beneficiar o homem com as suas propriedades terapêuticas através de infusões, emplastos e defumações e permitiriam, por exemplo, que uma pessoa deixasse de comer

algo que a prejudicasse, como sal e terra¹. A obra ensina também como fabricar talismãs. As fórmulas indicadas devem ser obrigatoriamente registadas em papel, baseando o seu poder quase exclusivamente na escrita, "ya sean sellos, fórmulas mágicas, invocaciones o passajes de los textos sagrados, ignorando aspectos que eran esenciales en la magia talismánica culta de épocas anteriores" (Labarta 1993: 0.34), como refere Ana Labarta. Podemos, portanto, afirmar que esta "magia" de tipo verbal está mais próxima da palavra, mais próxima da literatura e mais próxima do realismo mágico. Trata-se da sacralização da palavra e da escrita, através da repetição de excertos ou da paráfrase e da glosa de textos corânicos e outros.

A palavra e o livro enquanto elementos sagrados existem igualmente no medievo cristão peninsular. As *Cantigas de Santa María*, de Afonso X, o Sábio, integram duas composições de carácter autobiográfico que recordam o processo de cura do próprio rei através do poder do Livro de Santa Maria sobre o seu corpo. Trata-se da cantiga 209, "Como ele Rey don Afonso de Castela adoeceu en Bitoria e ouv'~ua door tan grande que coidaron que morresse ende, e poseron-lle de suso o libro das Cantigas de Santa María, e foi guarido", e da cantiga 279, "Como el rei pediu mercee a Santa María que o guarecesse d~ua gran'enfermidade que avia; e ela, como sennor poderosa, guarecé-o". A primeira é acompanhada, num manuscrito de Florença, por uma sequência de seis imagens que ilustra o episódio, semelhante à nossa contemporânea banda desenhada. Cada vinheta é legendada, dando conta do processo de cura do monarca. Podemos ler na quarta: "Como abrieron o libro de Santa Maria e llo poseron sobelo door." E na quinta: "Como el Rey foy logo sano e non sentiu nungun door, e loou Santa Maria." (*apud* D'Agostino 2012: 63) A posição do volume não é indiferente, pois, como indica Alfonso D'Agostino, "el libro abierto permite una comunicación que el cerrado impede, aunque en todo caso se trata de un libro com poderes talismánicos. El libro de las CSM tiene pues una doble naturaleza: por un lado es un libro religioso, de profunda devoción a la Virgen, por el otro es un libro mágico, dotado de poderes sobrenaturales." (D'Agostino 2012: 67) Sendo o sujeito poético o protagonista do milagre, dá credibilidade aos acontecimentos extraordinários que narra e valida o milagre. A propósito da obra, Diane M. Wright salienta que:

La sociedad medieval, dispuesta a creer en lo milagroso, lo concibe como manifestación de la presencia divina en el mundo y en la historia. Por eso se manejaba la documentación de sucesos milagroso con mucha precisión como si fuera cualquier evento notable. En el marco narrativo de las *Cantigas*, la voz del

¹ Recordemos que também existe um caso de geofagia em *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez: em criança, Rebeca comia terra.

historiador [Afonso X] manifiesta esta precisión crítica y la comunica a los receptores del texto. (Wright 2012: 162-163)

Clavícula de Salomão foi uma das obras "mágicas" de referência desde a Idade Média, sucessivamente retraduzida e refeita. Trata-se "de la síntesis o la quintaesencia de toda una serie de escritos mágicos, atribuídos al rey sabio por antonomasia" (Caro Baroja 1992: 160). Ligada à Cabala, apresenta influências gregas, babilônicas e egípcias. Nos últimos séculos, passou a circular como "livro de cordel", o que reflecte a perda da sua importância no domínio culto, mas igualmente a continuação da sua circulação junto das classes populares.

A própria Igreja católica faz os seus seguidores acreditarem no poder da palavra, nomeadamente através da prece a Deus. Manuel Vale de Moura, inquisidor de Évora, escreveu sobre a legitimidade e eficácia dos ensalmos, considerando que "alguns santos instituíram algumas bênçãos e limitadas palavras sagradas, às quais Deus influía os seus méritos, através dos mesmos santos, e que essas práticas eram válidas". (Paiva 2002: 27) Na mesma época, as feiticeiras, bruxas, mulheres-de-virtude e afins utilizavam também a palavra como elemento poderoso, neste caso assumidas como mágicas, intercedendo junto a Deus e/ou outras entidades sobrenaturais. Muitas vezes, o papel destas pessoas era apenas o de transmitir a fórmula a repetir, pois esta devia ser pronunciada pelo próprio. Falamos, portanto, de encantamentos, devoções, conjuros, malefícios, curas, "inclinação de vontades", etc.

Esta componente sagrada da palavra assume um carácter semelhante em alguns textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII, baseados na filosofia hermética, no cabalismo, nos textos islâmicos, na astrologia e na alquimia. Como afirma Ana Hatherly, entre o fim do século XV e meados do século XVII, "os pensadores cristãos recorreram acentuadamente às fontes cabalísticas medievais, pois a tendência humanista para tentar conciliar o pensamento antigo com a tradição cristã permitiu também a inclusão do pensamento arábico e judaico" (Hatherly 1983: 56). É neste contexto que devemos situar os textos-amuletos, que protegeriam quem os transportasse. São muitas e variadas as formas e objectivos, mas o aspecto mais relevante para nós consiste novamente na recorrência da palavra como meio mágico em território ibérico.

O tema da palavra é sem dúvida fundamental, inclusive para compreender as mentalidades. Lembremos a questão formulada por Georges Duby:

como tentar ver o mundo e outrem pelos seus próprios olhos, sem conhecer bem o vocabulário que empregam – ou de preferência os vocabulários, pois muitos homens utilizam vários, adaptados aos diferentes grupos onde se inserem –, e por isso, sem dispor de um inventário sistemático e cronológico das palavras? De tal

modo que a história das mentalidades não pode progredir sem a colaboração dos lexicólogos. (Duby 1999: 44)

Temos, assim, mais um elemento na questão da proximidade das regiões galega e portuguesa, dada a contiguidade linguística e cultural. Se a língua reflecte os sistemas culturais e se o português e o galego partilham a mesma origem, haverá uma cosmovisão semelhante. Por outro lado, a literatura, como defende Yvette Centeno, "ajuda-nos a memorizar aquilo que de outro modo permanece oculto no nosso inconsciente ou no nosso subconsciente colectivo, e que surge ocasionalmente noutras formas, ou na Arte ou nos sonhos, ou então em matérias literárias complexamente tratadas" (Centeno 1999: 11). Jacques Le Goff, por seu lado, afirma que o problema do maravilhoso tem de ser analisado, antes de mais, ao nível do vocabulário: "Creio ser impossível levar por diante um estudo sério sobre tal tema se antes não se fizer um reconhecimento adequado do campo semântico do maravilhoso." (Le Goff 2010: 15) Mais uma vez, há que encarar a questão da palavra.

Regressemos ao mundo medieval, à sua cultura e ao seu imaginário. O *Apocalipse do Lorvão* é considerado um dos mais importantes livros medievais de Portugal¹. Produzido em meados do século XII no mosteiro de São Mamede do Lorvão, baseia-se no texto bíblico de São João e apresenta ilustrações de bestiário, reflectindo assim as crenças e os medos do homem da época. Entre elas, contam-se peixes, aves, dragões, cavalos com cabeça de leão e bestas marinhas e terrestres. O mesmo *scriptorium* produziu na época o *Livro das Aves*, baseado em *De bestiis et aliis rebus*, de Hugo de Folieto. As aves são utilizadas como alegorias edificantes, pois "a imagem visual não só explicita o texto mas também atrai a atenção e estimula a imaginação daqueles a quem este se destina" (Miranda; Melo 2007). Devemos fazer referência a outros bestiários ibéricos, como *El libro de los gatos*, uma colecção escrita entre o fim do século XIV e o início do século XV, em que aparecem seres reais e imaginários. Apesar do título, os animais mais abordados são aves: a popa e o rouxinol. A função principal do bestiário aéreo é a expressão da transcendência, como explica Carmen Elena Armijo Canto:

Amigo del espacio, del viento, nativo en la dimensión del aire, el pájaro simboliza la vastedad. Sutilmente, además, enseña la clave de la existencia, de la realidad más profunda. Por su naturaleza, con su redondez y su perfección, las aves pertenecen al espacio, desprovisto de caminos. [...] Simbólicamente, en el espacio el pájaro se alimenta de aire, de la desnudez más absoluta, y de luz. (Armijo Canto 2012, 25-26)

¹ Edição fac-similada disponível em <https://digitalq.arquivos.pt/details?id=4381091>.

Em Portugal, contudo, "apesar das versões provindas em especial de França, a criação de bestiários foi quase inexistente" (Aparício; Pelúcia 2002: 226). A difusão do simbolismo dos animais como forma de pensar as qualidades e defeitos do homem (e os seus deveres morais) fazia-se essencialmente pelas esculturas e vitrais nas igrejas, em particular nas fachadas, "verdadeiros bestiários a três dimensões, [...] que serviriam de elemento informativo e pedagógico de extrema importância para os frequentadores do culto, os quais, na sua maioria, eram analfabetos" (Aparício; Pelúcia 2002: 227) e que assim poderiam compreender mais facilmente conceitos abstractos. Estes monstros vão-se, assim, introduzindo e aprofundando no imaginário popular, assumindo um papel simbólico mas também de projecção de uma realidade alternativa – próxima ou distante. Estão presentes nos provérbios, na heráldica, no mobiliário, nas peças de decoração, nos objectos de uso doméstico. Os bestiários e o seu simbolismo foram também importantes na tentativa de explicar as realidades que os europeus iam conhecendo durante o período da expansão, contribuindo para a compreensão e assimilação destes "novos" mundos (mesmo se de uma forma incorrecta), para a sua divulgação na Europa e para o desenvolvimento da literatura de viagens a eles associada. Como vimos anteriormente, estes novos universos eram mais facilmente entendíveis utilizando as ferramentas mentais anteriores de quem os descobre. Assim, nas descrições de zonas de vários pontos do globo e de animais locais, "reais ou imaginários, coabitam com monstros medievais e partilham das suas virtudes e defeitos" (Aparício; Pelúcia 2002: 229). Por outras palavras, "a viagem apenas conduziu a memória, coisificando no real a maravilha do ideal" (Amorim 2002: 149).

Neste ponto, vamos ao encontro da questão do monstro. E há que fazer referência aos seres que supostamente habitavam diferentes áreas da Terra, como os homens com um único olho, os seres com a cara no tronco ou aqueles com corpo humano e cabeça de cão, entre muitos outros. Sendô monstruosos – e, portanto, podendo provocar todo o tipo de reacção no europeu –, são vistos como reais e extraordinários ao mesmo tempo. "Muitos viajantes da Idade Média tardia lançam-se à descoberta de novas terras até porque estão fascinados por este Maravilhoso, e esforçam-se por encontra-lo, apesar de não existir" (Eco 2004: 142), comenta Umberto Eco, recordando que Marco Polo identifica rinocerontes com os lendários unicórnios. Estes seres "não estão contra a natureza porque nascem por vontade divina. Não são *contra a natureza*, mas contra a natureza a que estamos habituados." (Eco 2004: 147) O mais importante é o efeito produzido, "o avolumar de maravilhas, o crescer em espanto. Fabuloso e real, verdadeiro e verosímil, fantasia e realidade, tudo se misturava num cadinho alimentado por cada invulgaridade, por cada pormenor insólito" (Amorim 2002: 133), considera Maria Adelina

Amorim. Contudo, como sublinha José Gil, não é necessário ir para longe para encontrar estas figuras, pois "o mundo está cheio de fronteiras, os sítios do maravilhoso encontram-se mesmo aqui, no fundo de um vale, à beira de um caminho, no meio de uma montanha onde se esconde um ogro ou um dragão" (Gil 1994: 35). Nesse sentido, a localização da fronteira é relativa: para alguém cosmopolita, o monstruoso estará noutras zonas do globo; para quem nunca abandonou a sua região natal, pode situar-se a poucos quilómetros e ser igualmente exótico ou estranho. Exemplo disso é a literatura de cordel portuguesa setecentista. Vejamos algumas conclusões do estudo de Ana Margarida Ramos sobre o tema, *Os Monstros na Literatura de Cordel Portuguesa do Século XVIII*.

No *corpus* eleito, composto por 42 folhetos, a noção de maravilha, milagre, portentoso ou prodígio é equivalente a insólito e é muitas vezes assumido como uma manifestação divina. Nesse sentido, os folhetos de cordel "são a prova de que o tipo de pensamento que suporta e estrutura os bestiários não se extingue no Renascimento e é perpetuado sob outras formas e outros géneros literários, mantendo-se activo durante vários séculos" (Ramos 2008: 107). No conjunto estudado, os temas intemporais correspondem a monstros, partos extraordinários e acontecimentos insólitos e cruéis. A sua recorrência indica que estes casos reflectem o gosto popular, dado o carácter comercial inerente aos folhetos. Por outro lado, dá-se uma reelaboração constante da tipologia dos monstros, embora mantendo as características essenciais. O número de publicações é elevado e frequente a edição em série sobre um mesmo caso, o que demonstra o fascínio dos leitores. Este grupo não é constituído apenas pelas camadas populares, mas também pelas classes altas. Os folhetos de cordel são lidos transversalmente pela sociedade portuguesa, sendo inclusive a autoria de alguns deles "atribuída a figuras mais ou menos marcantes da sociedade de então, como é o caso de José Freire Monterroio Mascarenhas" (Ramos 2008: 313). Existem relatos de casos dentro e fora do país, mas com diferenças claras: "no caso português estamos mais no domínio das feras, dos animais selvagens e das deformações de carácter físico, resultantes tanto de partos humanos como animais, do que no campo das figuras quase mitológicas que são descritas nos relatos sobre fenómenos estrangeiros" (Ramos 2008: 314), assinala Ana Margarida Ramos. Um dos episódios mais conhecidos é o da "fera de Chaves", reproduzido em vários documentos. A maioria dos casos ocorre longe de Lisboa, em Trás-os-Montes, no Alentejo e no Algarve, havendo uma "descentralização do elemento monstruoso, reservado para zonas de acesso difícil, pouco habitadas, inóspitas ou dominadas por florestas" (Ramos 2008: 213) – isoladas, portanto, como acontece com os cenários do realismo mágico, mas também afastadas dos centros de poder e de produção.

Utilizando a classificação da teoria dos polissistemas, a literatura de cordel é periférica, embora com bastante circulação no mercado interno. Ana Margarida Ramos sublinha que:

são práticas literárias afastadas do centro da produção que constituía, por alturas do século XVIII, o cânone literário, herdeiras de tradições culturais ancestrais, sobrevivendo, durante muito tempo, nos relatos orais, principalmente em verso e não sujeitas, por isso mesmo, às imposições das escolas e correntes literárias vigentes. As publicações literárias sob a forma editorial do "cordel" mantiveram-se quase inalteráveis durante vários séculos [...]. (Ramos 2008: 315)

Outros aspectos podem introduzir os folhetos na família do fantástico, muito próximos do realismo mágico:

surgimento do elemento sobrenatural num universo normal e racional; ambiguidade e indefinição no tratamento discursivo do fenómeno meta-empírico; presença do narratário, conferindo plausibilidade à intriga; referência a documentos como forma de atestar a credibilidade; existência de personagens que funcionem como identificação para o leitor, no sentido de proporcionarem uma percepção ambígua do fenómeno; um narrador (de primeira ou terceira pessoa) que possua um certo relevo e domínio da acção; recriação de um espaço misto e indefinido representando um mundo real, mas contendo elementos da subversão dessa mesma realidade. (Ramos 2008: 234-235)

A preocupação com a veracidade e, em consequência, com a credibilidade é constante, com o narrador a recorrer a referentes geográficos reconhecíveis pelo público, a localizar os acontecimentos no tempo, a optar pela género epistolar ou por uma proto-crónica jornalística e a recorrer a dados objectivos (números, quantidades e medidas), a testemunhas assumidas como credíveis (por vezes, o próprio narrador) e a ilustrações: "Daqui resulta uma coexistência que, ao contrário do que se poderia pensar, parece, do ponto de vista do leitor, pacífica e pouco problemática. Veja-se, a comprová-lo, as referências assíduas a textos que relatam "factos inacreditáveis", em que a expressão assegura a junção de dois universos distintos, mas que surgem perfeitamente conciliados." (Ramos 2008: 146) Trata-se, pois, de acontecimentos extraordinários integrados no mundo real, banal e reconhecível e perfeitamente aceites pelos contemporâneos e pelo leitor, como acontece no realismo mágico. Temos aqui, então, mais uma evidência do percurso que esta categoria fez ao longo dos tempos.

Regressemos à Idade Média para complementar o nosso trajecto. Para o homem medieval, o visível e o invisível sobrepõem-se e são expressão um do outro. O sobrenatural está presente no quotidiano e é constante. Como lemos em *O Homem Medieval*, "não existe qualquer linha divisória, não existe quaisquer barreiras entre este mundo e o outro. [...] A aparição aterroriza, mas não surpreende." (Le Goff 1989: 26) Como, aliás,

acontece no realismo mágico, em que a fronteira não é absoluta nem intransponível e os dois planos se entrecruzam constantemente. O "não normal", aí, também não provoca espanto, porque, mesmo que não seja banal, é aceitável, verosímil e integrado na realidade quotidiana. Recordemos a subida aos céus de Remedios, em *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Ela é levada por um "delicado viento de luz", um "viento irreparable" (García Márquez 2004a: 286), juntamente com os lençóis alvos de que se ocupava. Ela deixa-se levar pelo ar calmamente, acenando uma despedida com a mão à avó, Úrsula, cada vez mais distante até que "no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria" (García Márquez 2004a: 286). Esta ascensão não é vista como normal, mas é aceite por todos os habitantes de Macondo.

Neste contexto, é importante conhecer a perspectiva dos alquimistas medievais e renascentistas. Como explica Pierre Laszlo, a alquimia "considera o cosmos como um Todo, um organismo gigante contendo uma miríade de outros organismos, entre os quais o homem, sendo dado adquirido que ela implica também uma crença de tipo mágico na adequação da palavra e da coisa, do significante e do significado" (Laszlo 1997: 25-26). A busca da quinta essência norteava os alquimistas - um espírito presente em toda a natureza, que estaria a par dos quatro elementos. O homem deve elevar-se e participar do espírito divino e pode alcançá-lo através da alquimia. A língua é também importante, visto que "a mestria das palavras, de determinadas palavras sagradas muito particularmente, é comparável à mestria da natureza" (Laszlo 1997: 55). No início do século XVI, Paracelso, um dos mais reconhecidos alquimistas europeus, desenvolve a *verba* mirífica, uma logoterapia, isto é, uma cura pela palavra: "as palavras são naturais, e não arbitrárias, a linguagem é a expressão do espírito, quer dizer, do que permanece divino na nossa natureza imperfeita." (Laszlo 1997: 68)

A componente árabe da alquimia foi fundamental para o seu desenvolvimento europeu. A Toledo muçulmana constitui, aliás, um dos centros mais activos. O catalão Raimundo Lúlio é igualmente uma peça importantíssima desta história. Outro elemento ibérico é a Cabala, sistema teosófico criado na península durante a Idade Média com base na doutrina dos dez nomes de Deus. O *Zohar*, grupo de livros em hebreu que inclui interpretações sobre teologia, cosmogonia e mística, surge neste território cerca de 1275. A alquimia estendeu-se no espaço e no tempo e ainda no século XVIII se publicava com frequência em França textos clássicos e inéditos sobre o tema e "mesmo um periódico científico como o *Journal des sçavans* apresentava resenhas de novas obras de alquimia" (Laszlo 1997: 97). Em causa está, pois, o cruzamento dos planos material e espiritual, do visível e do invisível, numa visão complexa e completa do universo. E, mais uma vez, encontramos

com elementos peninsulares e a importância da palavra. O poder da palavra está presente em diversos textos ao longo dos tempos, como meio mágico e protector. Acabámos de referir os textos-amuletos moçárabes e portugueses, as fórmulas verbais alquímicas e a logoterapia de Paracelso, mas aludimos antes à cura através das palavras em *Os Profetas*, de Alice Vieira. Uma vez mais, temos o mágico próximo da literatura no contexto ibérico.

Entre as criaturas extraordinárias mais arreigadas nas mentalidades, imaginários e culturas ibéricas encontra-se os diabos, as mouras, as fadas e os duendes, numa tradição que se prolonga até aos nossos dias. A escritora Hélia Correia fala com frequência sobre estes seres, dizendo que fazem parte da sua vida. As fadas fascinam-na por:

não serem criaturas morais. São imprevisíveis e caprichosas. São uns seres bravios e inumanos. [...] São pequenas luzes, pequenos momentos em que a natureza evolui para qualquer coisa que a transcende e que poderá encontrar-se com o humano. Depende muito dos lugares. [...] Claro que, como sou animista, toda a natureza é, para mim, mágica e sagrada. (Almeida 2012: 49)

A autora associa as fadas às raízes celtas da cultura portuguesa:

Nós temos influências célticas, mas deixámos de acreditar nas outras coisas da Natureza, que para os escoceses ou irlandeses ainda são de tomar em conta. [...] Aquilo a que chamamos fadas, fantasmas, aparições, emanações da terra. [...] Mas ainda conheço quem garanta que viu as fadas e as suas danças... (Nunes 2001: 12)

Explica a escritora que as fadas não são materiais, mas que fazem parte do conjunto de seres do universo que não são visíveis, mas que não deixam por isso de existir. E argumenta com recentes descobertas da física, acrescentando:

Há muita coisa que a gente não conhece, não consegue entender, muita simultaneidade, muita alternativa que escapa completamente à nossa educação positivista, e isso coincide com uma visão mais mágica do Universo, que é a que eu tenho. Não é transcendente, é imanente. A imanência é que é mágica. Para mim, é a natureza que é divina. O transcendente está no imanente, aqui. (Almeida 2012: 50)

Trata-se, pois, de uma visão que encaixa no conceito de realismo mágico, com uma transcendência imanente, isto é, com o extraordinário transformado em realidade quotidiana, enraizado nas tradições populares. José Pedro Paiva considera precisamente que a crença em poderes extraordinários nos séculos XVII e XVIII resulta de um quadro complexo que inclui "uma noção animista e vitalista da natureza, que a tornava um palco onde tudo podia suceder, ou a não delimitação clara entre 'possível e impossível'" (Paiva 2002: 122).

Outro ser referido com frequência por Hélia Correia é o duende, presente tanto nas crenças rurais, como nas urbanas e inclusive objecto de definições académicas ao longo dos tempos. Por exemplo, em pleno século XVI, Torreblanca escrevia em Córdoba, no seu *Iuris spiritualis practicabilium. Libri XV*, que os duendes costumam andar pelas casas fazendo barulho e mexendo nos objectos e que são vistos apenas por algumas pessoas. Francisco J. Flores Arroyuelo conta que a crença nos duendes era de tal forma generalizada nas sociedades ibéricas do século XVIII que se registaram intrigas na Corte espanhola protagonizadas por pessoas que se dissimulavam desses seres. Foi o caso de frei Manuel de São José, pertencente ao grupo português que combatia o ministro Patiño e que colocava notas anónimas em diferentes lugares dos palácios: "Estos papeles llegaron a aparecer en la casaca del ministro Patiño y en la servilleta de la Reina." (Flores Arroyuelo 1985: 261) Esta personagem ficou conhecida como "duende crítico". Muitos são os espaços ibéricos supostamente habitados por duendes: casas, castelos, covas, bosques... Estas histórias têm origem celta, nas lendas de uma raça de anões ou gnomos que viveu no Oeste e no Norte da Europa e que foi empurrada por sucessivas invasões para regiões inóspitas e menos férteis, saindo principalmente à noite. "Dado que el conquistador considera siempre la religión del conquistado como superior a la propia en cuanto a artes de magia maléfica, la raza de gnomos adquirió la reputación de una casta de magos y hechiceros" (Murray 1978: 19), refere Margaret A. Murray.

Com origem nas cosmogonias do Crescente Fértil, os diabos, durante a Idade Média ibérica, passaram a ser seres familiares, integrados no dia-a-dia popular, num processo resultante de reminiscências pré-históricas e da "constante predicación de los eclesiásticos en su vigilancia didáctica" (Flores Arroyuelo 1985: 19-20). Inclusive o décimo sétimo Concílio de Trento critica estas tradições e afirma que são perpetuadas pela literatura, transmitidas de geração em geração. Como escreve Flores Arroyuelo:

Los constantes anatemas doctrinales que la sabiduría de los Santos Padres difundía a todos los niveles produjeron una sensación de familiaridad y de perpetua presencia del diablo en la sociedad; es más, no se podía concebir el fluir de la vida cotidiana sin la presencia más o menos solapada del "enemigo". [...] El diablo era un personaje familiar, un personaje de la vida familiar. Los frailes predicadores habían difundido su imagen hasta tal punto que desapareció toda sorpresa que su presencia como ser maravilloso y maligno podía llevar en sí. [...] El diablo es un personaje más en la existencia sobre la tierra. (Flores Arroyuelo 1985: 26-27)

Comprendemos, assim, a intervenção dos diabos nas peças de Gil Vicente, como seres banais, presentes nas acções comuns. Tão banais, tão

familiares, que se tornam auxiliares. Há, portanto, uma subversão dos conceitos rígidos de bem e mal da Igreja, transformando esta entidade num ser de mediação. Em "O diabo e a caça às bruxas em Portugal", Augusto Joaquim afirma que não se trata "do Maligno, do Pai da Mentira, nem do tentador de paixões e de luxúria, mas de um intermediário (que se pretende eficaz) entre o global e o local, prestando serviços aos seus fregueses (bem mais do que "pactuantes"), sem dar grande atenção aos princípios ou a uma qualquer contrateologia" (Joaquim 2003: 169). Moisés Espírito Santo, por seu lado, lembra que alguns santos têm fama de manterem relações com o demo, recupera a expressão segundo a qual "o diabo não é tão mau como o pintam" e enumera algumas práticas a ele atribuídas pela religião popular portuguesa:

Personagem "elegante e simpática", como dizem os contos populares, ele aconselha as mulheres que são vítimas de um marido violento, protege as crianças que ninguém quer apadrinhar, constrói pontes um pouco por todo o lado e é mesmo o fundador de uma aldeia, São Bartolomeu do Mar (Espôsende), que o venera com banhos santos, a 24 de Agosto, reunindo mais de cem mil pessoas. (Espírito Santo 1990: 26)

Trata-se, pois, de uma figura que ainda hoje é encarada como auxiliadora. Mas, olhando para a história, surge uma questão: porque não temem de forma grave os portugueses o diabo? Porque se dá menos repressão neste campo, nomeadamente pela Inquisição? José Pedro Paiva avança com algumas hipóteses, em relação aos séculos XVII e XVIII: as elites intelectuais acreditavam que quem tinha fé em Deus e praticava os seus preceitos não podia ser atingido pelo diabo e confiavam em absoluto nos remédios da Igreja. Em parte, isto acontece porque o nosso país foi pouco afectado pelas heresias tardo-medievais e pelas correntes protestantes. Por outro lado, o modelo de cristianização do território assumiu um carácter brando e tolerante em relação aos hábitos considerados pagãos. Assim se compreende que "o combate movido pela Igreja não podia ser muito violento, pois as práticas e crenças condenadas faziam parte de uma visão do mundo comum à generalidade de uma população, que se assumia ter que ser emendada sem criar clivagens profundas e com tempo" (Paiva 2002: 354). Ainda hoje isto acontece, uma prática visível na "sensibilidade dos evangelizadores portugueses à religiosidade popular, patente tanto na atenção que os missionários lhe dedicam, como pela tolerância que ela, em regra, lhes merece" (Macedo 1988: 10), como declara Jorge Borges de Macedo. "Tem sido impossível suprimir a religiosidade popular" (Macedo 1988: 14), assume. Manuel Clemente, patriarca de Lisboa, considera, por seu lado, que "a religiosidade popular é sobretudo uma vivência de fé numa

cultura" (Lusa 2013), defendendo "o aproveitamento da 'riquíssima imaginaria' a ela ligada" (Lusa 2013).

O diabo podia entrar nos corpos humanos, possuindo e controlando homens e mulheres. Os exorcismos, desenvolvidos por eclesiásticos, eram, pois, fundamentais para libertar a população deste mal. Foram muitos os tratados sobre esta prática publicados desde o período medieval, um tormento tão comumente aceite que existiam até pessoas que conscientemente se fingiam possuídas para lucrarem com a compaixão de terceiros. O diabo podia estar presente também nas forças da natureza, provocando tempestades, pragas, terremotos e outros fenómenos destruidores, daí a necessidade da existência de um "protector" das povoações. Escrevia no século XVII, o espanhol fray Martín de Castañega: "Por maravilla, no hay Pueblo de labradores donde no tenga su salario señalado y una garita puesta en el campanario o en algún lugar público para el conjurador de las nubes y demonios, que se ofrecen a guardar de piedra el término." (*apud* Flores Arroyuelo, 1985: 186) Em algumas aldeias portuguesas, esta figura ainda hoje existe.

Georges Minois defende que, durante a Idade Média, os "meios monásticos foram um dos principais pólos de difusão do imaginário diabólico" (Minois 2003: 47). A vida solitária de privação de monges e eremitas podia levar a alucinações e perturbações psicológicas e físicas, atribuíveis ao demónio. O historiador aponta como exemplo paradigmático a *Vida de Santo Antão*, escrito por Atanásio cerca do ano 360 e que serviu de tema a inúmeras obras literárias e artísticas, como o "Tríptico das Tentações de Santo Antão", de Jheronimus Bosch, pintado cerca do ano 1500 e patente no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa. Esta obra reflecte de uma forma única os medos e o imaginário do homem medieval e renascentista, numa aparente mescla de devaneio, fantasia e metáfora visual do pecado em figuras que, mais do que sinistras ou assustadoras, são absolutamente inesperadas. Além dos animais que assumem papéis distantes do seu comportamento natural, encontramos diversos seres híbridos que, num só corpo, possuem elementos de diferentes proveniências: o bispo-veado, o conviva com focinho de porcino, o homem que apenas tem cabeça e pernas, etc. Umberto Eco considera que estas criaturas "não são os demónios da tentação, demasiado maus para serem levados a sério. Quase divertidos, como personagens carnavalescas, são muito mais insinuantes." (Eco 2007: 102) Virginia Pitts Rembert, por seu lado, aponta como marcas da pintura de Bosch o domínio do imaginário e a proximidade "mais das fontes populares do que dos [mestres] flamengos" (Rembert 2004: 56) – ambos os elementos, aliás, próximos do realismo mágico. Podemos classificar tais figuras como exemplos desta categoria na pintura? Deixamos a questão para os especialistas em história de arte, mas não

podemos deixar de assinalar a referência ao pintor em *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier:

Allá, detrás de los árboles gigantescos, se alzaban unas moles de roca negra, enormes, macizas, de flaneos verticales, como tiradas a plomada, que eran presencia y verdad de monumentos fabulosos. Tenía mi memoria que irse al mundo del Bosco [Bosch], a las Babels imaginarias de los pintores de lo fantástico, de los más alucinados ilustradores de tentaciones de santos, para hallar algo semejante a lo que estaba contemplando. Y aun cuando encontraba una analogía, tenía que renunciar a ella, al punto, por una cuestión de proporciones. (Carpentier 2006b: 175)

Outras figuras comuns no imaginário ibérico são os bruxos e os feiticeiros. Contudo, ao contrário do que aconteceu no Norte da Europa, a bruxaria não foi uma preocupação central da Inquisição ibérica. Prova da pouca importância dada à bruxaria pela Inquisição é o escasso espaço dedicado à questão em *Directorium inquisitorum*, de Nicolau Emérico. Escrito no século XIV e impresso pela primeira vez em 1578, a obra é apontada como o texto jurídico sobre o tema mais importante na Península Ibérica. O apartado "Sinais para conhecer certos hereges" inclui uma descrição dos "magos nigromantes ou invocadores e sacrificadores dos espíritos" (Emérico 1972: 129): têm os olhos tortos, procuram adivinhar o futuro, dedicam-se à astrologia e à alquimia e invocam o diabo. Mais à frente, debate-se a questão "se os feiticeiros e adivinhadores devem ser considerados hereges ou suspeitos de heresia; e se portanto estão sujeitos ao julgamento do inquisidor" (Emérico 1972: 150). Todavia, o número de páginas sobre a questão é diminuto no conjunto do volume.

Em Espanha, já no século XVI, muitos inquisidores "no sólo dudaban de la realidad de los actos atribuídos a las hechiceras, o, mejor dicho, a las brujas, sino que creían que, en su proporción mayor, eran ilusiones, aunque, a veces diabólicas" (Caro Baroja 1974: 193-194). Por isso, Julio Caro Baroja afirma que "la tan censurada Inquisición española en estos asuntos era mucho más prudente que otros tribunales de la época" (Caro Baroja 1993: 197). Vários teólogos espanhóis mostravam-se contrários à realidade dos voos de bruxas, por exemplo. Esta cautela, inclusive registada em documentos, não foi divulgada por ir contra as concepções dos juízes leigos: "así, nunca sino en tiempos modernos se ha podido aquilatar, justipreciar esta moderación, que contrasta con la severidad observada con los judaizantes y con los hereges de aire más intelectual." (Caro Baroja 1993: 230) Um dos inquisidores mais cépticos foi Alonso de Salazar y Frías, um dos juízes do processo e auto-de-fé de Logroño, em 1609, dando como falsas a maioria das declarações que obteve de supostos bruxos. Este foi um dos casos mais conhecidos em Espanha, transcrito em plena montanha de Navarra, região conhecida pelas

suas muitas "bruxas". Caro Baroja considera que "estas famas, fundadas en hechos más o menos legendarios, sirven para justificar actuaciones reales. El miedo a las brujas y brujos era, de todas suertes, cosa muy extendida en el país vasco-navarro." (Caro Baroja 1974: 189)

Em Portugal, a situação foi semelhante. Os intelectuais portugueses conheciam o debate europeu sobre a bruxaria, mas não o desenvolveram. Não foram escritos tratados especificamente dedicados ao tema e aspectos como o sabat, o voo e a metamorfose das bruxas quase não são abordados. Este cepticismo reflecte-se na "descrença e desinteresse por relatos que [os inquisidores] consideravam inverosímeis" e na recusa de confissões de alguns réus "pela sua impossibilidade, à luz da crença dos eruditos inquisidores" (Paiva 2002: 44). Da mesma forma, muito raramente se pede a pena de morte prevista na lei para casos de bruxaria: "Chegam a aconselhar-se apenas penas espirituais para os que confessassem terem sido feiticeiros, desde que, com arrependimento, promettessem quebrar o pacto que supostamente haviam feito com o Diabo." (Paiva 2002: 67) Nesse sentido, José Pedro Paiva defende que "em Portugal não houve caça às bruxas, entendida esta como uma repressão dos supostos agentes de malefícios" (Paiva 2002: 224).

Entre 1536 e 1821, a Inquisição prendeu mais de 40 mil pessoas. Destas, 80 por cento foram acusadas de judaísmo. Como indica Augusto Joaquim, do total, apenas três por cento foram incriminados por feitiçaria, "uns 1200 casos em 285 anos, e apenas alguns resultaram em condenação à morte" (Joaquim 2003: 171). Tratava-se de mulheres, na sua maioria:

A mulher bruxa, regra geral, tem aproximadamente quarenta anos, é a alcoviteira da aldeia, conhece os segredos de uns e outros, intervém em casos amorosos (fazer e desfazer relações) e nas maleitas físicas, sobretudo, das mulheres. Os conhecimentos de que se utiliza recebeu-os, em geral, por via familiar. A par dos unguentos e mezinhas, utiliza rituais, rezas e sortilégios. (Joaquim 2003: 172)

Na Inquisição de Évora, até 1668, foram registados cem casos de feitiçaria, isto é, 1,2 por cento dos processos. Apenas um acusado foi justicado na fogueira: Luís de la Penha. Em *Inquisição de Évora. 1533-1668*, Luís Borges Coelho recupera vários processos. Por exemplo, Inês Rodrigues Catela foi acusada de adivinhar a morte e condenada à pena habitual das feiticeiras, ou seja, manter-se à porta da Sé:

em cima de uma escada, em corpo, descalça, com uma corda ao pescoço e carocha na cabeça pintada de demónios, com rótulos nos peitos que manifestem seus delitos, onde estará das oito horas até que se acabe a missa maior. E dali seja levada fora dos degraus da dita porta onde lhe sejam dados cem açoutes nas costas nuas sem efusão de sangue. (Coelho 2002: 293)

Além disso, foi condenada a dois anos de prisão e a ouvir missa e pregação aos domingos e a comungar três vezes por ano. Por seu lado, Maria Gonçalves foi acusada de seguir os conselhos de um grupo de ciganas e, visando atrair a si um homem, queimar ervas, vestir um jubão de tafetá vermelho e lançar objectos à cama, comunicar com familiares mortos e manter cerimónias com sombras negras. Maria Jorge gabava-se de ter erguido um homem morto e amortalhado e de o fazer varrer a casa e dançar, ao passo que Violante Nunes dizia conseguir adivinhar segredos, embruxar pessoas e fazer aparecer objectos perdidos e regressar os ausentes. Luzia Fernandes transformar-se-ia em cão e em bode. António Fernandes curava doenças de frialdade e provocadas por dentadas de cão através de uma beberagem de frutas e vegetais, acompanhada por uma reza em que invocava figuras católicas. Rebutava as bolhas e chupava-as com a boca, antes de benzer em cruz repetidamente os pacientes. A famosa devassa às bruxas de Lisboa iniciou-se em 1559, com a prisão de vinte e sete mulheres e um homem. Uma delas foi queimada no Rossio e outras condenadas a degredo e açoites. Borges Coelho comenta que este processo "espelha exemplarmente o que a credence atribuía às bruxas e é difícil marcar os limites da credence e das práticas reais. O seu mundo, o mundo da luxúria e da negação do real era o mundo temido-desejado por certo inconsciente colectivo." (Coelho 2002: 300) O referido Luís de la Penha, cristão-velho natural de Évora, foi queimado naquela cidade em 1626, acusado, entre outras coisas, de escrever orações a santos e ao diabo com fins de feitiçaria. Estas deveriam ser ditas em determinadas ocasiões, em locais e momentos por ele definidos. Mais uma vez nos deparamos com o poder das palavras e a potenciação de feitos através delas.

Eram muitos os procedimentos utilizados nos feitiços, uma amálgama que "constitui um bom exemplo da fusão cultural de elementos de crenças e tradições com raízes profundamente distintas, e que o sincretismo popular ia moldando" (Paiva 2002: 99). É o caso da utilização pelas feitiçarias e curadores de objectos cristãos, como hóstias e água benta. Outro aspecto interessante é a aplicação destas práticas no dia-a-dia e visando atingir objectivos integrados nesse quotidiano. Por exemplo, não ser roubado ou preso, evitar que o gado se perdesse, afastar trovoadas, ter sorte num jogo de cartas ou aumentar a freguesia de um comerciante. Um caso concreto: a uma Maria Andrade, julgada pela Inquisição em 1730, perguntaram-lhe nos interrogatórios se o diabo "a ajudara nos exercícios da casa" (Paiva 2002: 47). Podemos afirmar que será difícil atingir uma maior banalização e familiaridade do sobrenatural. Por outro lado, a pouca importância dada à bruxaria mostra que o objectivo central da Inquisição ibérica era combater os judeus e os cristãos-novos, encarados como uma ameaça, reflectindo simultaneamente a familiaridade e aceitação geral dessas práticas e a

ideia vulgarizada de que não são realmente maléficas. Ainda hoje subsiste esta concepção, como se prova nos estudos sobre a religião popular portuguesa.

Há algumas zonas mais associadas à bruxaria. É o caso do País Basco e da Galiza¹. No âmbito do nosso estudo, é mais pertinente a segunda região, dadas as ligações históricas e culturais que manteve ao longo dos séculos com Portugal e a partilha da herança celta, a que, aliás, já fizemos referência. Algumas práticas específicas ligadas ao mundo "mágico" são comuns ao Norte de Portugal e à Galiza, como os saludadores, a água e as moiras. Estas últimas não correspondem a mulheres muçulmanas deixadas para trás durante a reconquista cristã, mas antes a um cruzamento entre a *moira* grega (ou parca), a *maira* dos antigos germanos, a *moira* do gaélico irlandês e a deusa celta Morgana. De acordo com as mitologias populares portuguesa e galega, estas mulheres vivem em grutas, ruínas, rochedos e pontes e podem representar os antepassados mais antigos. No Minho, "as freguesias mais católicas são também aquelas onde as mouras são mais numerosas" (Espírito Santo 1990: 40), o que constitui mais uma evidência do cruzamento das religiosidades. Uma outra figura mitológica galega é a feiticeira, portuguesa. Estas "feiticeiras" "viven no Miño, entre Arbo e Melgaço" (Reigosa et al 2008: 120). O *Livro de S. Cipriano* ou *Ciprianillo* é igualmente conhecido em ambas as regiões como um compêndio de feitiçaria, alquimia, medicina popular e astrologia, ainda hoje bastante popular. São Cipriano é, aliás, padroeiro, de várias freguesias minhotas. Na Galiza, "parece que alguns chegaram a destender as terras e os traballos para atender só á súa dedicación a buscar tesouros" (Reigosa et al 2008: 81) supostamente indicados pela obra. Por outro lado, o caminho de Santiago faz parte do imaginário português, não só pelas rotas de peregrinação a Compostela, como também no âmbito da concepção do percurso das almas para o outro mundo, assumindo-se que naquela cidade se encontra a entrada do céu ou do inferno. A peregrinação tem de ser feita por todos os cristãos, sendo mais fácil de concretizar em vida do que na morte. Acrescente-se que esta ideia tem raízes celtas. A Via Láctea é também conhecida por Caminho de Santiago, com as estrelas a representarem almas.

Outro elemento "mágico" bastante presente em ambas as regiões é a água. Basta lembrar a cerimónia de baptismo e como existem fontes que são consideradas santas. Mas temos também a água dos rios, das lagoas e do mar. A relação com o mar é, sem dúvida, marcante em Portugal e na Galiza. A água salgada é a mãe que tudo dá, embora nem sempre de forma pacífica. Há que ser corajoso para obter os seus frutos e saber

¹ Julio Caro Baroja foi um dos autores que mais profundamente estudou o fenómeno no País Basco e Antonio Reigosa na Galiza.

acalmá-la. Parte dessa estratégia corresponde à realização de procissões de barcos e à construção de capelas em altos promontórios com vista para o oceano, dedicados com frequência a uma outra "mãe", Nossa Senhora. Os "banhos santos" são expressão desta força mágica. No nosso país, dão-se principalmente a 1 de Janeiro e no dia de São Bartolomeu (24 de Agosto)¹. O mar é também a casa do desconhecido e do fantástico, dos monstros e das sereias. Entre outras personagens ligadas ao Atlântico, encontramos a afogada, o cão-do-mar e o fogo-de-santelmo. A primeira é uma rapariga linda que aparece no mar e indicia um naufrágio, uma má pescaria ou mar bravo. O cão-do-mar também avisa do perigo de morte, uivando furiosamente durante a noite, a partir das águas. O fogo-de-santelmo - a que fizemos referência quando abordámos Fernão Lopes - consiste na aparição de uma luz em tom azul no mastro dos barcos quando se aproxima uma tempestade ou outro perigo. "Curiosamente, as interpretações do seu significado variam e tanto pode presaxiar desgraças, infortúnios e morte, como tranquilizar a tripulação porque se cre que é o corpo do patrón dos mariñeros" (Reigosa et al 2008: 126).

A predominância da água está bem presente na citada *Antologia do Conto Fantástico Português* (1967), organizado por Melo e Castro. Dos 35 textos coligidos, onze incluem a água como elemento relacionado com o sobrenatural. Em "O canto da sereia", de Júlio Dinis, está presente o mito da sereia numa povoação piscatória do Norte do País. "A igreja profanada", de Pinheiro Chagas, é também protagonizada por um pescador que conta, em pleno mar, a lenda da paixão de Inês e Guilherme. "A torre derrocada", de Osório de Vasconcelos, narra a história de uma donzela que vive numa torre à beira-mar e que se junta ao cadáver do noivo, no oceano. Em "O véu", de Teófilo Braga, Olinara suicida-se atirando-se ao mar, enquanto o conto "A reencarnação deliciosa", de Aquilino Ribeiro, decorre numa aldeia na Judeia, junto a um lago. O elemento marítimo está presente do princípio ao fim de "A princesinha das rosas", de Fialho de Almeida, ao passo que "O Senhor dos Navegantes", de Ferreira de Castro, é passado junto a uma capela dedicada a esse Cristo, com vista sobre o mar. Outros exemplos: em "FC, o banho e não só", de Mário Henriques Leiria, temos a água do banho e do mar; "Nem tudo é história", de David Mourão-Ferreira, inclui lagos e paisagens da costa do Mar do Norte; em "No restaurante", de Ana Hatherly, encontramos sereias e sugestões aquáticas; e, finalmente, "Peregrinação", de Almeida Faria, tem como ponto de partida uma série de assassinatos num lago.

¹ A romaria de São Bartolomeu do Mar, em Esposende foi retratada por uma curta-metragem de Pedro Neves, *Água Fria* (2011).

O estrangeirado e iluminista Cavaleiro de Oliveira, no século XVIII, falava sobre figas, sortilégios, a arte de atalhar ao quebranto, mezinheiras e mulheres de virtude, recordando:

Consiste o quebranto num estado de prostração e lassitude, acompanhado de dôres de cabeça e espreguiçamentos invencíveis.

Os médicos recambiam tais enfermos para as mezinheiras, por via de regra, pobres e incultas mulheres. [...] Os inquisidores não ousam perseguir estas mulheres. E compreende-se: vítimas muitas vezes do quebranto, não obstante a santidade de suas pessoas, a elas têm de recorrer para se reverem livres do flagelo. A mulherzinha que me tratava, Catarina do Espírito Santo, era a mesma que assistia ao cardial Cunha, quando padecia da moléstia. (Oliveira 1966: 284-285)

Cavaleiro de Oliveira lembra ainda "um caso extraordinário de olhar magnético" (Oliveira 1966: 282). Afirma-se céptico quanto ao mau-olhado, mas, todavia, declara ter testemunhado uma experiência extraordinária protagonizada pelo arquitecto Domingos Nunes. Este confessou-lhe que tinha o poder de causar mal a outros através do olhar, podendo até matar galinhas ou pombos. Não querendo pôr em prática a capacidade, prometeu contudo ao narrador mostrar esse poder, comprometendo-se a destruir com o olhar um vidro escolhido pelo amigo: "Indiquei-lhe um, assestou o olhar nêle e, em menos de minuto, o vidro estoirava pelo meio. Pois estava à distância de cinco ou seis passos e encostado à parede." (Oliveira 1966: 286) Cavaleiro de Oliveira testemunhou ainda um exorcismo numa igreja lisboeta. Uma rapariga vomitou um número alargado de alfinetes, o que foi interpretado pelos presentes como evidência da presença no seu corpo de um grande número de demónios de vários tipos. Comenta o narrador: "Fui testemunha ocular deste sucesso extraordinário. Andava eu ao tempo, em 1714, nos estudos com o P.^e Lourenço Pinto, e, lembro-me que nesse dia, nos dispensou da aula para irmos assistir à cerimónia do esconjuro." (Oliveira 1966: 289)

Cavaleiro de Oliveira escreve ainda sobre uma criança de pouco mais de dez anos que, cerca de 1725, conseguia ver o que existia debaixo da terra e dentro dos corpos, uma espécie de versão real da personagem Blimunda de *Memorial do Convento*, de José Saramago, e de Lillias Fraser, de Hélia Correia:

Vi-a pela primeira vez em Paço de Arcos, na quinta de Jerónimo Lobo Guimarães, onde a tinham chamado a designar o local mais apto a tirar água. Num lance de olho a rapariga fixou um ponto; o proprietário mandou abrir um poço e encontrou água quanta quis. [...] A moça tinha-lhe afiançado que encontraria água à fundura de seis ou sete braças. E a água apareceu, se não àquela profundidade exacta, a oito braças. Olhando-me dos pés à cabeça, deu uma resenha certa dos sinais que eu tinha pelo corpo e na roupa branca. Igual menção fêz quanto a cinco outras pessoas que ali apareceram e a interrogaram.

[...] Os tribunais, entre eles o Santo Ofício, foram avisados que a moça se negava a entrar nos cemitérios e nas igrejas, alegando o horror que lhe causavam os defuntos. Debaixo da terra ou debaixo de lousa via-os, e o espectáculo tremendo agoniava-a. Abriram uma campa para experiência, ouvi contar, e o corpo encontrava-se no mesmo estado e feitio que a moça anunciara. (Oliveira 1966: 292-294)

Ainda no final do século XIX, A. C. Teixeira de Aragão escrevia sobre excepionalidades portuguesas no seu *Diabruras, Santidades e Prophecias*, assumindo logo à partida que no seu "escripto não ha inventos: além das tradições populares, e do extractado dos livros de demonomania, colligimos a melhor parte d'elle nos archivos nacionaes, e nas chronicas, que tambem tem autoridade historica" (Teixeira de Aragão, 1894: 1). Na obra, é feita referência a várias entidades e personagens, como as fadas, as mouras encantadas, as feiticeiras, as bruxas e as mulheres de virtude, distinguindo-as e analisando o seu papel e capacidades lembrando que:

algumas testas coroadas gosaram por muito tempo privilégios sobrenaturaes. Assim os reis de França curavam as alporcas só com o contacto das mãos; os de Inglaterra faziam desaparecer a gotta, e benziam uns aneis que livravam da mesma enfermidade, e os de Castella possuiam o condão de expulsar com a vista o diabo, quando se encaixava em qualquer corpo christão. (Teixeira de Aragão, 1894: 31)

Juntando o registo histórico, a referência a experiências científicas positivistas suas contemporâneas e memórias pessoais, Teixeira de Aragão elenca casos, pessoas e práticas, em Portugal e no estrangeiro, alguns ainda familiares para nós, no século XXI. Vejamos apenas alguns exemplos:

considerar as terças e sextas feiras dias aziagos para qualquer empreendimento; receiar o dia de S. Bartholomeu, no qual dizem andar o diabo á solta; não se sentar á mesa para jantar sendo treze o numero de commensaes; nascerem de um casal sete filhas, pois a ultima será pieira, e só poderá escapar a este fadario se fôr afilhada de alguma das irmãs.
Para evitar que as bruxas façam mal ás creanças recém-nascidas crê-se útil conservar no quarto uma tripeça de pernas para o ar, e uma luz até se baptizarem. No Algarve chamam ás creanças emquanto não entram no gremio da egreja *Ignacio* ou *Ignacia*, conforme o sexo, para as livrem de feiticeiras. Dizem também que uma tesoura aberta possui a virtude de afugentar as bruxas; e como estas teem grande antipathia ao trovisco e ao fumo das plantas aromaticas, perfumam com ellas as casas á noite. (Teixeira de Aragão, 1894: 33)

Falando sobre os lobisomens, o autor comenta que tal fenómeno tem sido pouco vulgar no nosso país, onde "talvez, por ser quente, o homem se metamorphoseia as mais das vezes em burro" (Teixeira de Aragão, 1894: 41).

Neste percurso verificámos vários casos da banalização do milagre e, portanto, da familiaridade com o extraordinário nas mentalidades e culturas populares. Registámos também exemplos da proximidade da magia com a palavra. Este complexo panorama linguístico e cultural foi-se reflectindo em diversas expressões literárias mais ou menos próximas daquilo que, no século XX, é denominado realismo mágico. Foram séculos de mesclas transculturais, apuradas tanto em cenários rurais como urbanos, transmitidas oralmente e por escrito e que estão presentes na sociedade contemporânea em diversos planos e de diferentes formas. Podemos dizer que a religiosidade popular – tão próxima desse realismo mágico – está bem presente no Portugal contemporâneo. Aliás, Moisés Espírito Santo afirma que os sermões medievais de Martinho de Dume sobre as "práticas diabólicas" poderiam "ser retomados por numerosos párocos rurais e urbanos sem riscos de anacronismo, mas seria necessário acrescentar a esse rol todas as "superstições" que os fiéis, por vergonha ou por medo, esconderam do seu bispo e todas aquelas que nasceram depois dele" (Espírito Santo 1990: 216-217). A familiaridade com o sobrenatural reflecte-se, nos nossos dias, na aceitação do espiritismo e da mediunidade. O sociólogo defende que o espiritismo constitui "uma expressão religiosa portuguesa, herdada das culturas mediterrâneas, inexistente ou sem relevância no conjunto das crenças da Europa de Além-Pirenéus" (Espírito Santo 1990: 224), funcionando como "terapia sagrada" oficiada por cristãos. "Os católicos portugueses são cada vez mais adeptos e frequentadores das assembleias espíritas sem que vejam nisso contradição alguma" (Espírito Santo 1990: 224), afirma Espírito Santo, destacando a força da corrente kardecista no nosso país e lembrando que em França, de onde Allan Kardec é originário, este é conhecido apenas como médico.

De facto, o espiritismo vai ao encontro da religião popular a que temos vindo a fazer referência. N'O *Livro dos Espíritos*, de Allan Kardec, existem várias passagens que o atestam, cruzando esta corrente com a religião católica e os seus princípios universais:

Encontramo-lo [ao espiritismo] por toda a parte, em todas as religiões, principalmente na religião católica e aí com mais autoridade do que em todas as outras, porquanto nela se nos depara o princípio de tudo que há nele: os Espíritos em todos os graus de elevação, suas relações ocultas e ostensivas com os homens, os anjos guardiães, a reencarnação, a emancipação da alma durante a vida, a dupla vista, todos os gêneros de manifestações, as aparições e até as aparições tangíveis. Quanto aos demónios, esse não são senão os maus Espíritos e, salvo a crença de que aqueles foram destinados a permanecer perpetuamente no mal, ao passo que a senda do progresso se conserva aberta aos segundos, não há entre uns e outros mais do que simples diferença de nomes. (Kardec 1985: 485-486)

A obra faz referência aos duendes, gnomos e diabretes e classifica-os como "espíritos levianos", englobando-os no grupo dos espíritos imperfeitos: "São ignorantes, maliciosos, irrefletidos e zombeteiros. Metem-se em tudo, a tudo respondem, sem se incomodarem com a verdade. Gostam de causar pequenos desgostos e ligeiras alegrias, de intrigar, de induzir maldosamente em erro, por meio de mistificações e de espertezas." (Kardec 1985: 91) Encontramos também uma descrição do fluido vital que em muito faz lembrar as "vontades" retiradas por Blimunda, de *Memorial do Convento*, de Saramago, quando estavam lassas¹:

A quantidade de fluido vital não é absoluta em todos os seres orgânicos. Varia segundo as espécies e não é constante, quer em cada indivíduo, quer nos indivíduos de uma espécie. [...] O fluido vital se transmite de um indivíduo a outro. Aquele que o tiver em maior proporção pode dá-lo a um que o tenha de menos e em certos casos prolongar a vida prestes a extinguir-se. (Kardec 1985: 77)

A explicação de alguns fenómenos aproxima-se bastante do realismo mágico, na medida em que se afirma que o que muitas vezes é considerado fantástico é apenas algo natural ainda que raro. Por exemplo, a propósito da possibilidade de algumas pessoas curarem apenas pelo contacto, vemos que a força magnética pode atingir esse ponto, se se apoiar em sentimentos puros e no auxílio de espíritos bons, e que se deve desconfiar "da maneira pela qual contam as coisas pessoas muito crédulas e muito entusiastas, sempre dispostas a considerar maravilhoso o que há de mais simples e mais natural" (Kardec 1985: 279). Na Conclusão, afirma-se que os fenómenos que servem de prova ao espiritismo:

de sobrenaturais só têm a aparência. E parecem tais a algumas pessoas, apenas porque são insólitos e diferentes dos fatos conhecidos. Não são, contudo, mais sobrenaturais do que todos os fenómenos, cuja explicação a Ciência hoje dá e que pareceram maravilhosos noutra época. Todos os fenómenos espíritas, *sem exceção*, resultam de leis gerais. Revelam-nos uma das forças da Natureza, força desconhecida, ou, por melhor dizer, incompreendida até agora, mas que a observação demonstra estar na ordem das coisas. (Kardec 1985: 479)

Hélia Correia, no século XXI, também refere, como vimos, os avanços científicos que explicam ou explicarão acontecimentos aparentemente extraordinários.

Regressemos à literatura. Lemos como Melo e Castro o "fantástico" está embrenhado no imaginário, nas crenças religiosas, nas práticas quotidianas e nas narrativas tradicionais, numa inserção de elementos ou figuras "não normais" como verosímeis e familiares. Esta posição

¹ Abordaremos estas "vontades" e a capacidade de Blimunda seguidamente.

coincide, no essencial, com a proposta de João de Melo de "etno-fantástico". Atentaremos nela em seguida, mas podemos já resumi-la. Melo defende que o "etno-fantástico" ou realismo mágico português tem origem no fantástico popular e no imaginário católico. Também Lídia Jorge, a propósito de *O Dia dos Prodígios* – obras que analisaremos mais à frente e que é considerada por alguma crítica como o primeiro romance português que apresenta realismo mágico – fala das origens fantásticas portuguesas, garantindo que teria escrito este livro mesmo se não conhecesse Gabriel García Márquez. Não sabemos se realmente seria assim, mas deixamos as declarações da escritora:

La autora opina que su primera novela estaba a mitad de camino entre las obras del escritor brasileño Guimarães Rosa y el mexicano Juan Rulfo. "Tiene algo de realismo fantástico y esta experiencia mía es anterior a *Levantado do chão* de Saramago que podría encuadrarse en la misma línea. Rechazo la relación que pudiera verse con la literatura iberoamericana. Yo utilizaba las raíces de mi folklore, aunque no hubiera existido García Márquez lo hubiera hecho igual. Todos son recuerdos de mi infancia reconstruidos con total ingenuidad. (Molina 1990: 314)

Pela mesma época, Lídia Jorge aborda a questão numa entrevista à revista *Ler* a propósito de *A Costa dos Murmúrios*, dizendo que a leitura dos hispano-americanos lhe deu um empurrão para *O Dia dos Prodígios*, mostrando-lhe que era lícito escrever uma obra com aquelas características:

Comecei de facto por fazer, com *O Dia dos Prodígios*, uma narrativa fantástica, que tem a ver com o imaginário popular português, e no qual a "contaminação" que tive dos sul-americanos foi só a de me dizer: "Podes escrever aquilo que te aprouver e o que trazes dentro da tua cabeça, porque noutros países se faz o mesmo sem que ninguém atire pedras." Penso que seria capaz de ter escrito aquilo só para mim se soubesse que não havia sul-americanos... No fundo é uma coisa perfeitamente portuguesa, e é parte do nosso maravilhoso. (Pedrosa 1988: 11)

Podemos, assim, concluir que Lídia Jorge utiliza um repertório português mas só o contacto com o *Boom* lhe permitiu reconhecer que era possível fazer literatura a partir dessa cultura, imaginário e sistema de crenças. Mesmo nos seus livros mais recentes é possível encontrar rastros do realismo mágico. É o caso de *O Vale da Paixão*, em que vários fenómenos naturais estranhos que vão acontecendo ao longo do capítulo 65 são interpretados por Francisco Dias como sinais do regresso dos filhos emigrados:

Os filhos Dias estavam para chegar porque em Valmares as explosões das pedreiras criavam estremecimentos contínuos na terra, abrindo fendas nas paredes por onde cabiam braços [...]. As aves do sapal [...] apareciam caminhando no restolho sequeiro, vesgas, tresmontadas, pondo ovos fora do tempo e do lugar.

Um as ermas desapareciam, outras que nunca tinha visto alastravam. [...] De pé, no meio do monte, ele via o que ninguém via – a terra a elevar-se no ar em forma de fumaça empurrada pelo vento. Ele pensava que assim o mundo se decompunha, mirrava e apodrecia a partir do seu mundo. (Jorge 2009a: 133)

Podemos, então, afirmar que o realismo mágico e um proto-realismo mágico, mantendo uma posição periférica, é constante ao longo dos séculos no polissistema português. Há momentos em que se torna menos periférico devido às transformações do contexto cultural, como acontece com a valorização das lendas pelo romantismo novecentista ou, nas últimas décadas do século XX, com a popularização de obras como *Memorial do Convento*, de José Saramago, ou *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, de João de Melo, associadas ao realismo mágico internacional. No primeiro caso, deve-se ao retorno ao que se considerava ser o espírito autêntico português; no segundo, a um mercado e público impressionáveis por este tipo de obras, sensibilizados pelo impacto internacional do *Boom* editorial e uma maior receptividade aos ideais de esquerda vindos da América Latina, mas certamente também se identificando com acções, personagens, imaginários e fundos culturais. Seguindo a proposta teórica de Iuri Tinianov, trata-se da "evolução", com a introdução de novos sistemas de forma progressiva e com elementos anteriores. Na sua "gênese" está o imaginário católico e o fantástico popular. O conceito de sincronia é-nos particularmente útil, pois mostra como a essência de uma nova construção pode consistir na utilização de processos antigos com uma nova significação, com cada época a reter determinados fenómenos que lhe são próximos. É o que acontece no século XX com o aparecimento do conceito do realismo mágico enquanto tal a partir dos processos anteriores a que aludimos. Daí Tinianov considerar que a essência de uma "forma nova" consiste numa nova utilização da relação entre factores construtivos e subordinados. Neste jogo, repetimos, desempenha um papel importante a recepção das literaturas hispano-americanas através do impacto do *Boom*, mas igualmente o repertório próprio, pois, como explica a lei do dinamismo ou da polissistemização de Even-Zohar, quando um polissistema acumula um *stock* suficiente, pode preservar-se com material próprio. Seguindo a concepção deste crítico, o repertório pode servir de inspiração para um produtor. É o que acontece com o milenário fundo cultural ibérico utilizado – e actualizado – por escritores portugueses contemporâneos.

Um exemplo paradigmático da expressão artística deste complexo panorama é o filme *Veredas* (1978), de João César Monteiro, que cruza práticas, imaginários e histórias de habitantes reais de Trás-os-Montes e do Alentejo no final da década de 1970 com personagens de lendas ibéricas centenárias, como a de Brancaflor. Tudo isto transmitido através de um meio moderno, o cinema, por um dos realizadores portugueses

mais importantes do final do século XX. À primeira vista, trata-se da sobreposição de tempos diferentes, mas, na verdade, esses elementos, mesmo os mais antigos, são perfeitamente actuais porque continuam a fazer parte das crenças e dos imaginários. Daí não ser estranho que, nos séculos XX e XXI, a literatura portuguesa produza obras integradas no realismo mágico.

4. "Tudo é ficção e pode ser também realidade": o conceito de "etno-fantástico" de João de Melo

João de Melo é provavelmente o escritor português que mais vezes aborda publicamente a sua relação com os autores hispano-americanos, analisando também o reflexo na generalidade da literatura portuguesa. O percurso literário do autor é geralmente associado à sua infância rural nos Açores, à experiência de sete anos num seminário perto de Fátima, à passagem pela guerra colonial e, em menor grau, ao realismo mágico e à potencial influência dos escritores do *Boom* latino-americano. Todas essas "origens" são plenamente assumidas pelo autor, embora a última tenha sido objecto de alguma resistência. Uma resistência acompanhada por uma declaração de admiração em relação às obras vindas do outro lado do Atlântico.

Numa entrevista ao *Jornal de Letras*, em 1987, sobre *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, João de Melo manifesta o seu desejo de ir "ao encontro de um imaginário profundamente português. Aquilo que os latino-americanos definiriam como fantástico eu prefiro designar como etno-fantástico" (Viegas 1987: 10). Assim, o autor situa-se a si mesmo dentro do universo do realismo mágico, mas colocando-se numa posição particular e com uma designação própria. No entanto, na mesma entrevista, afirma que os críticos que vêem no seu romance uma inspiração latino-americana "erraram, porque desconhecem, afinal, que há um fantástico português de tradição já muito antiga, quase imemorial" (Viegas 1987: 10). E refere *A Peregrinação*, *Os Lusíadas* e textos de Alexandre Herculano e Eça de Queirós. O entrevistador não aceita a resposta e contrapõe que em *O Meu Mundo Não É Deste Reino* "há um fantástico que não tem nada a ver com essa tradição literária" (Viegas 1987: 10). João de Melo acede, falando do cruzamento entre "esse fantástico português" e a sua "viragem interpretativa da religião" (Viegas 1987: 10). O autor revela uma resistência em assumir a presença latino-americana na sua prosa, mas, não a recusando na totalidade, sublinha, por um lado, a presença indesmentível do género fantástico na literatura portuguesa e, por outro, a herança dessa presença em si.

Um ano depois, João de Melo é novamente interrogado sobre as suas influências, em particular sobre o *realismo fantástico*. "É evidente que na minha obra há influências, ou não fosse eu um animal ledor: eu leio imenso e identifico-me com muitos escritores" (Martins 1988: 7), responde avançando com vários nomes: o português Eça de Queirós ("especialmente o Eça fantástico"), os europeus Fiodor Dostoievski e Franz Kafka, o argentino Jorge Luis Borges, o paraguaio Augusto Roa Bastos, o cubano Alejo Carpentier e o colombiano Gabriel García Márquez. Temos, portanto, três autores europeus e quatro latino-americanos:

E projectei-me bastante nos latino-americanos, sim: García Márquez não é exclusivo: eu tenho tanto de Borges como de García Márquez e em certos textos até talvez mais. Mas devo muito a um escritor chamado Augusto R. Bastos, que fez ressoar em mim um certo eco ao encontro da pesquisa dos chamados mundos primordiais. Outro é Alejo Carpentier - *Os Passos Perdidos* é um livro espantoso, de leitura difícil mas admiravelmente bem escrito. Ah, e admiro muito os actuais escritores portugueses, isso é elementar. (Martins 1988: 7)

Numa entrevista concedida em 1992, João de Melo regressa ao tema e comenta que "algo levemente, algumas pessoas tentam colar a minha escrita à herança do *realismo mágico* latino-americano" (Nunes 1992: 10). À pergunta se recusa essa influência, o escritor responde com um categórico "Não", e avança com outras fontes do carácter "não normal" da sua literatura: o seu passado religioso nos Açores, em que Deus tinha uma dimensão "misteriosa e prodigiosa"; "milagres" relacionados com o vulcanismo do arquipélago; e uma certa noção de épica.

Em 1998, numa entrevista ao *Jornal de Brasília*, o autor explica como as suas leituras de autores portugueses e hispano-americanos e do texto bíblico o marcaram, declarando que "a vertente latino americana, o chamado "realismo mágico", [operou] uma influência muito forte em mim e também em muitos escritores da minha geração" (Paganini 1998). E prossegue:

O realismo mágico latino-americano foi apenas um impulso para a descoberta do nosso próprio realismo mágico português que é muito antigo, vem desde os românticos. Nos Açores, o realismo mágico tem uma aplicação muito particular. Na minha infância, uma avó contava sempre aquelas histórias de almas que voltavam do outro mundo para virem visitar os vivos, mortos que ressuscitavam na porta dos cemitérios. Todos esses milagres e prodígios associados à extrema religiosidade do açoriano e também aos fenômenos sísmicos e vulcânicos das ilhas, tudo isso moldou em mim um imaginário em literatura muito próximo do imaginário latino-americano. (Paganini 1998)

Em 2006, João de Melo admitiu plenamente a sua opção pelo realismo mágico, numa entrevista sobre *O Mar de Madrid*, quando é interrogado sobre um capítulo no qual a personagem do poeta português, Francisco

Bravo Mamede, depois de uma noite de muita chuva, apanha uma gôndola para chegar à estação de Atocha, onde encontra navios em vez de comboios. Diz o escritor:

Deu-me um suplementar prazer escrever o episódio: foi um regresso às experiências do realismo mágico, que em mim tem sempre uma componente etno-fantástica. No fundo, trata-se de uma geografia de representação. Mesmo as lendas e os equívocos históricos nascem tanto de uma realidade territorial, como dos imaginários que suscitam. Sou um estrangeiro e um ilhéu em Madrid: nada me impede de ver a cidade à luz dos meus desejos. (*Jornal de Letras* 2006: 14)

E acrescenta: "Tudo é ficção e pode ser também realidade." (*Jornal de Letras* 2006: 14)

Há ainda que atentar em três textos fundamentais da autoria de João de Melo: "O lado sublime do Mundo", "Público elogio de Mario Vargas Llosa" e "Gabriel García Márquez e o Realismo Mágico Latino-Americano". O primeiro corresponde ao agradecimento do Premio Cristóbal Colón de la Novela, que recebeu em 1990 por *Gente Feliz com Lágrimas*, em que assume a importância do imaginário para conhecer os diferentes povos e culturas e dos "pontos de contacto" (Melo 1990b: 32) entre Portugal e a América do Sul, "o continente mais solitário da Terra" (Melo 1990b: 32). Fala, então, da vontade política e sobretudo da "utopia da Literatura" (Melo 1990b: 32), que surge como "um grito e uma declaração de amor" (Melo 1990b: 32) e é associada à justiça social, ao direito à educação e à cultura e ao conhecimento recíproco. Admitindo ter uma "relação pessoal" (Melo 1990b: 32) com Roa Bastos, Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa, Manuel Scorza, Ciro Alegria, Alcides Arguedas, Julio Cortázar, García Márquez, Alejo Carpentier, José Lezama Lima e Carlos Fuentes, escreve o autor:

Se não existem rios nem pontes entre Lisboa e muitas, quase todas as cidades latino-americanas, nem por isso deixam de unir-nos os fios visíveis e invisíveis de uma cultura. Em Portugal, podemos ler livros gloriosos, sonhar com os mitos e com as imaginações destes Povos. Humildemente confessamos que a Literatura latino-americana causou em nós o espanto e o encantamento deste universo de magias e epopeias modernas. [...] É porém a hora de garantir que a descoberta deste imaginário literário teve efeitos decisivos sobre quase todos os escritores portugueses da minha geração. (Melo 1990b: 32)

"Público elogio de Mario Vargas Llosa" – Introdução à primeira edição sob a chancela das Publicações Dom Quixote do romance *Conversa na Catedral*, de Mario Vargas Llosa, publicada em 1993 – aborda a obra do escritor peruano, mas também o *Boom* das literaturas latino-americanas, que inspiraram "ao fenómeno literário moderno um autêntico choque de modernidade e de descoberta de um novo imaginário para a ficção e para a sua escrita" (Melo 1993: VI). João de Melo considera que o

realismo mágico teve como fruto um "segundo 'renascimento'" (Melo 1993: VII), uma "nova alquimia de fascínios, revelações e tessituras" (Melo 1993: VII), que se caracteriza por uma "uma estratégia de narração prolixa, barroca e maravilhada – em cuja dinâmica expressiva o real suporta a concorrência de todas as fantasias" (Melo 1993: VII). Para o escritor, surgem novos mitos de acontecimentos fantásticos que remetem para a epopeia, para a Bíblia e para a mitologia e a grande revelação consiste no carácter incisivo de escrita total. O leitor sente, então, os mitos universais e a intemporalidade. Melo volta a referir vários escritores desse universo, acabando por dizer que dá a sua "preferência a Márquez" (Melo 1993: VIII). Refere ainda que a imagem preconceituosa e parcial da Europa sobre uma América Latina repleta de ditadores, miséria e lutas foi ultrapassada por estes autores e a sua "ficção vertiginosa, algo excessiva nos próprios horizontes e comportando tudo o que fora dito e pensado mas ainda não escrito sobre a memória, o quotidiano e os destinos do homem" (Melo 1993: IX). O autor vai mais longe e desenvolve um paralelo entre a Lisboa dos anos 1960 e a Lima de *Conversa na Catedral*: o ambiente, as ruas, as tascas, a censura, a repressão, as greves, as "manifestações espontâneas", a resistência... São dois países "que se miram num só espelho e nele vêem os mesmos rostos" (Melo 1993: IX).

Por fim, em "Gabriel García Márquez e o realismo mágico latino-Americano", o escritor português fala na projecção do *Boom* latino-americano e afirma que este estimulou "o aparecimento, por toda a Europa, de uma nova geração de escritores" (Melo 1998: 38), comentando que a literatura hispano-americana "estabelecia as bases de um novo fascínio: o desafio dos limites impostos à própria convenção literária" (Melo 1998: 38).

"Também em Portugal os latino-americanos deixaram visíveis, quem sabe se insuperáveis sinais de uma influência temática e formal" (Melo 1998: 40), garante João de Melo, acrescentando contudo que não existem "borgesianos" ou "márquezianos" puros. E prossegue, dizendo que:

entre difuso e avassaladoramente sísmico, esse impulso exterior contribuiu para instaurar entre nós uma consciência literária que, em muitos casos, coincide com a prática de pelo menos duas gerações de escritores portugueses: ainda que não obsessiva, essa influência é mais do que palpável em certos livros de José Riço Direitinho, Hélia Correia, João de Melo, Lídia Jorge, Almeida Faria, António Lobo Antunes, Mário de Carvalho, Fernando Dacosta, A. M. Pires Cabral, José Viale Moutinho, Mário Ventura – e mesmo nos de Urbano Tavares Rodrigues e de José Saramago. (Melo 1998: 40)

Citando Gabriel García Márquez e Julio Cortázar, referindo muitos outros autores e enunciando algumas das suas obras preferidas¹, João de Melo considera que o essencial naquela ficção é uma "prática simples e simultaneamente deslumbrada, recorrendo aos grandes temas sociais, sem dúvida, mas envolvendo as realidades descritas numa auréola de sonhos, crenças e rituais lendários que bem podem estar na origem de uma nova mitologia literária"(Melo 1998: 41). Refere vários factores, nomeadamente a ideia de que "compete à ficção iluminar o real":

Melhor: realidade e ficção entram nos dados do jogo para reciprocamente se anularem, ou para que ambas pareçam superiormente sublimadas num universo de fábulas e símbolos, cuja resultante é a amplitude máxima do próprio conceito de imaginário. (Melo 1998: 41)

O leitor sente "uma espécie de regressão afectiva" (Melo 1998: 41), uma estratégia que passa por contar aos adultos histórias que desafiam "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" (Melo 1998: 42).

Para João de Melo, esta nova mitologia literária tem sobretudo o mérito de revelar o que estava oculto "dentro (e ao redor) de todos nós" (Melo 1998: 43), fazendo uso dos "prodígios" da Bíblia e das metamorfoses quotidianas numa convergência nos "mundos do excepcional", em que as dimensões do sagrado e do profano já não estão separadas pela linha do racionalismo, tanto na escrita como na leitura.

Gabriel García Márquez surge como o escritor mais lido e mais citado, sendo, nas palavras do autor português, uma estrela universal do romance moderno e um nome glorioso da literatura. Melo aborda a experiência jornalística do autor colombiano e da sua obra em geral e afirma que "poucos serão os autores que, como ele ou por ele, nos forcem não apenas a ler, mas a viver os seus livros" (Melo 1998: 43). Já em relação a *Cien años de soledad*, este "fica na História da Literatura como um dos mais expressivos romances do nosso tempo, entre o fulgor e a glória das obras que registam e interpretam a fundo a condição humana" (Melo 1998: 43).

Conclui-se, portanto, que João de Melo, depois de uma certa resistência à herança latino-americana, acaba por a assumir plenamente. Afirma igualmente outras fontes, mas acima de tudo a proximidade visceral

¹ No artigo "O mar de Barcelona", João de Melo escreve sobre uma viagem à cidade catalã, fazendo referência a vários livros que ecoam por aquelas ruas, entre eles *Doce cuentos peregrinos*, de Gabriel García Márquez, em particular uma das suas narrativas, dedicado à cidade. (Melo, João de (16 de Agosto de 2006): "O mar de Barcelona". *Jornal de Letras*)

entre a literatura portuguesa de pendor fantástico (a começar pela literatura tradicional) e o realismo mágico – e coloca-se no centro desta relação, classificando parte do seu trabalho como "etno-fantástico", categoria original que agrega essas suas duas fontes: a terra e a cultura de origem (que representa a literatura portuguesa) e a dimensão fantástica do real mágico. Entre os nomes que mais cita, encontra-se o de Gabriel García Márquez e não será coincidência o facto de *Cien años de soledad* ocupar o primeiro lugar no seu "Top Dez" de obras estrangeiras de eleição, elaborado para a secção "Os livros de uma vida" do *Jornal de Letras*, em 1992¹.

Que proximidades sente João de Melo? A busca pelos "mundos primordiais", uma dimensão épica, o elemento fantástico, misterioso e prodigioso e finalmente um conjunto de traços culturais comuns. Além das afinidades, reconhece a importância das obras do *Boom*, pela sua contribuição à modernidade literária e a introdução de um novo imaginário (novo para os não latino-americanos), tão próxima do maravilhoso como do barroco, devendo tanto ao real como ao fantástico, alcançando um equilíbrio perfeitamente singular. E será por tudo isso que – e repetimos as palavras de João de Melo – o realismo mágico "teve efeitos decisivos sobre quase todos os escritores portugueses" da sua geração. Não será esta uma confissão fácil, mas também não será apenas uma declaração cordial num contexto de agradecimento público a um prémio. Corresponderá, pois, à verdade, pelo menos na perspectiva de João de Melo, que encontra essas marcas num conjunto significativo de autores nacionais, alguns dos quais tratamos precisamente neste trabalho.

Um aspecto interessante é a relação entre realidade e ficção num conceito que parece paradoxal, o de realismo mágico. Mas João de Melo resolve a questão facilmente, explicando que não há um movimento de violência entre as duas partes, mas sim de sublimação e complementaridade, que dá acesso a um mundo épico de sabedoria. É, pois, um processo de revelação do oculto ou discreto, mas que está já presente no quotidiano, num quadro em que o sagrado e o profano se confundem.

5. A proposta do "real sobrenatural": Testemunhos de José Saramago

Numa entrevista concedida a Beatriz Berrini, realizada para o seu livro *Ler Saramago: O Romance* (publicado em 1998), José Saramago reconhece que se integra na "família alargada" do realismo mágico. Quando Berrini

¹ Refira-se que, em 1988, João de Melo preparava-se para ler nas férias, entre outros, *Eva Luna*, de Isabel Allende, outra autora do universo latino-americano, embora com características diferentes dos autores já citados ((20 de Setembro de 1988): "O que eles lêem nas férias". *Jornal de Letras*).

o interroga sobre o seu "fantástico" e apresenta como exceção, entre outros, o caso de *Levantado do Chão*, responde Saramago:

Creio que vai sendo tempo de rever umas quantas ideias feitas sobre o que se tem denominado "realismo mágico" ou "real maravilhoso" na ficção latino-americana contemporânea. Não para lhes negar, evidentemente, mas para distinguir neles o que haja de inovação autêntica e o que é aproveitamento e reelaboração de temas e visões provenientes doutras regiões literárias. Escusado será dizer que não pretendo (por absoluta falta de competência) pôr mãos nesse trabalho. Lembro, em todo o caso, que não faltam nas literaturas europeias exemplos de escritores que sendo considerados, com maior ou menor propriedade do termo, realistas, também percorreram em algum momento da sua vida os caminhos do maravilhoso. Realista, e mesmo naturalista, foi Maupassant, e escreveu *Le Horla*. De *Prosas Bárbaras*, de Eça de Queiroz, apetece-me dizer que pode ser lido como um compêndio de temas do maravilhoso para uso de autores em crise de imaginação. O maravilhoso é coisa velha: realistas, e maravilhosos também, são a *Iliada* e a *Odisseia*. No que a mim respeita [...], recordo um brevíssimo conto - "A morte de Julião" - publicado no longes de 1948, onde já o maravilhoso dilui um acto de suicídio consumado. Atrevo-me mesmo a pensar que essa dimensão do olhar literário nunca esteve inteiramente ausente do meu trabalho. Mesmo nos livros que cita como excepções. *Levantado do Chão* não poderia ter sido escrito sem o pressentimento do "real sobrenatural" (este rótulo, que acabo de inventar, serve tão bem como qualquer outro) e *História do Cerco de Lisboa*, com os seus distintos níveis sedimentares de leitura e as suas transmigrações de factos históricos, não é entendível de um ponto de vista estreitamente realista. E que direi das crónicas reunidas em *Deste Mundo e do Outro* e *A Bagagem do Viajante*? Não é que eu queira ser "maravilhoso" à força, para aproveitar a maré, simplesmente me parece que a literatura não pode respirar fora dessa quarta dimensão que é a imaginação fértil. Para ser ainda mais claro: custa-me tanto a compreender, para dar só este exemplo, um surrealista que não seja realista, como um realista que não seja surrealista... Ecletismo topa-a-tudo? Nada disso. Apenas uma visão circular do mundo. (Berrini 1999: 242-243)

Nesta longa mas deveras interessante resposta, torna-se evidente que Saramago considera que o chamado *realismo mágico* não é exclusivo da América Latina e está presente já na Antiguidade Clássica europeia. Cita uma tradição existente na Europa, em que se integram autores aparentemente tão díspares como Homero e Eça de Queirós, mas que, no entanto, têm em comum a utilização de elementos fantásticos que supostamente seriam incompatíveis com outras das suas características. Saramago coloca-se dentro dessa tradição e desse grupo e aponta um dos seus primeiros trabalhos publicados, o conto "A morte de Julião", editado no número 39 da revista *Ver e crer*, em Julho de 1948. O texto apresenta na verdade marcas do estranho, não do fantástico ou do realismo mágico, pois a luz que o protagonista vê e que pensa ser uma expressão da morte é no final explicada pelo narrador: trata-se de fogo-de-artifício com que uma criança brinca no outro lado da rua. Contudo, o mais interessante é a referência do autor a esse texto e a sua integração num processo internacional de realismo mágico, referindo um dos seus

primeiros trabalhos e assim mostrando que desde cedo manifestou essas características. Afirma, sem qualquer pressão, que os elementos do realismo mágico estão presentes em toda a sua obra, mesmo nos livros apontados por Beatriz Berrini como exceções. Entre eles, indica *Levantado do Chão* e as crônicas jornalísticas, que, por definição, têm características diferentes de um texto literário, mesmo que partilhem outras. Saramago propõe uma classificação alternativa à de realismo mágico e apresenta o conceito de "real sobrenatural", dizendo que se trata de um "rótulo" tão válido como qualquer outro. Este "real sobrenatural" será então uma denominação equivalente à de *realismo mágico*, que se integra numa tradição europeia antiga, de que Saramago assume fazer parte. A pergunta impõe-se: as marcas de realismo mágico ou "real sobrenatural" na obra de Saramago surgem dessa tradição europeia e nunca da literatura hispano-americana? Não necessariamente, pois é o próprio autor que refere repetidas vezes as estreitas ligações entre a Península Ibérica e a América Latina.

É o caso do artigo "O (meu) iberismo", publicado em 1988. Escrevendo sobre a Europa e o "forçado" movimento de aproximação peninsular à então Comunidade Europeia, Saramago diz que, na reflexão sobre a questão, se viram os seus "melancólicos olhos para a América Latina" (Saramago 1988b: 32), referindo os conhecimentos que tem da história, geografia e literaturas do subcontinente. Escreve o autor que a Península Ibérica corre o risco de perder na América Latina "não o mero espelho onde poderia rever alguns dos seus traços, mas o rosto plural e próprio para cuja formação os povos ibéricos levaram quanto então possuíam de espiritualmente bom e mau, e que é, esse rosto, [...] a mais superior justificação do seu lugar no mundo" (Saramago 1988b: 32), para acrescentar que antevê que "não iremos muito longe na vida se escolhermos caminhos e soluções que nos levem a esquecer-nos dela". Propõe mesmo o conceito de "trans-ibericidade" (Saramago 1988b: 32).

Mais tarde, em 1992, no artigo "A Península Ibérica entre a Europa e a América Latina", José Saramago, aludindo ao repto da Comunidade Europeia para a realização de um exame da sua relação cultural com o resto do mundo, afirma que Portugal e Espanha estão profundamente ligados pela história mas principalmente pela língua e pela cultura à América Latina e a África, e que apenas é possível compreender os nossos países na sua relação com os povos do outro lado do Atlântico. Saramago antecipa que "viremos a descobrir reduzida a nossa própria vitalidade cultural se persistirmos em procurar ou aceitar soluções e vias que, por equivocadamente as entendermos excludores doutras, nos levem a que sejamos nós a esquecer-nos deles" (Saramago 1992: 11).

O movimento ficcional da península n'A *Jangada de Pedra* é, no fundo, uma metáfora desta situação, como admitia indirectamente o autor em

1986 numa entrevista, aquando da publicação do romance: "Ponho a Península a vogar para o seu lugar próprio, que seria no Atlântico, entre a América do Sul e a África Central. Imagine, portanto, que eu sonharia com uma bacia cultural atlântica." (Pedrosa 1986: 24) Diz que o seu fim é "tentar arrancar esses países [...], por esforço próprio, do atraso, da miséria, da fome. Chame-lhe utopia. Alejo Carpentier diz que todo o futuro é fabuloso. Talvez seja precisa a fábula para fazer o futuro." "Todo futuro es fabuloso" (Saramago 1991a: 7) – é precisamente uma citação do escritor cubano que surge como epígrafe n'*A Jangada de Pedra*, o autor que desenvolveu o conceito do real maravilhoso, como sabemos. Esta epígrafe não será uma mera coincidência, reflectindo sem dúvida a existência de um diálogo entre Saramago e as literaturas hispano-americanas. Acrescente-se que as relações entre José Saramago e a América Latina vieram a estreitar-se no século XXI. Exemplo disso é a edição de *Don Quijote de la Mancha*, publicada e distribuída gratuitamente na Venezuela em 2005, integrada nas comemorações dos quatrocentos anos da edição da obra de Miguel de Cervantes, que contou com um prefácio de Saramago. Foram distribuídos um milhão de exemplares.

Façamos agora o exercício com base no movimento contrário e atentemos nas palavras de Gabriel García Márquez sobre José Saramago. Conta o próprio Saramago numa entrevista ao *Jornal de Letras* em 1999 que, quando García Márquez soube da notícia da atribuição do Prémio Nobel da Literatura ao escritor português disse: "Isto é um prémio para nós." (Silva 1999: 6) E comenta Saramago: "E, efectivamente, foi-o para muito mais gente do que eu poderia imaginar." (Silva 1999: 6) A conversa surge a propósito do espanto de Saramago em relação à enorme receptividade de que foi alvo na América Latina, referindo os casos do Peru, Bolívia, México, Venezuela, Uruguai e Argentina. "Recebi jornais desses países e vi títulos que se justificariam se o premiado fosse de lá" (Silva 1999: 6), acrescenta.

É possível tirar várias conclusões destas declarações. Em primeiro lugar, Saramago é maciçamente lido na América Latina, como aliás se comprova nos escaparates das livrarias daquela região e pelo número de vezes que é citado não só em textos escritos (académicos, jornalísticos, etc.), mas igualmente nas conversas banais do dia-a-dia. Em segundo lugar, Saramago é encarado quase como um autor doméstico, um conterrâneo. Pelos leitores latino-americanos, mas também – e mais importante – pelo principal escritor contemporâneo da América Latina. Não é uma coincidência o facto de o autor mais conotado com o realismo mágico comentar que, ao ser atribuído a Saramago o Nobel da Literatura, o prémio foi "para nós". Nem será também por acaso que Saramago cita o episódio numa entrevista. García Márquez assume que

se integra numa mesma família ou grupo que Saramago, o que este indirectamente confirma ao contar a história.

Não há, pois, dúvida de que ambos se consideram parceiros de um grupo. Mas de que grupo? Como o classificar? O dos vencedores do Prémio Nobel da Literatura? O dos escritores situados politicamente na "esquerda"? O dos escritores de língua ibérica? Não: o de escritores latinos, numa concepção territorial que tem como centro a América Latina. A afirmação parecerá exagerada, mas o contexto da entrevista confirma-a. Saramago fala da reacção dos leitores daquela região e dos jornais locais e introduz de imediato a referência à afirmação de García Márquez para então rematar com a sua confirmação de que o prémio tinha sido para "muito mais gente" do que havia imaginado. Não há, portanto, dúvida de que o "nós" dito por García Márquez é o "nós" latino-americano.

Significa isto que, para o escritor colombiano e para o escritor português que o cita e confirma, Saramago é um autor latino-americano? Obviamente que não, pois ninguém duvida da sua condição de português (e ibérico). Significa, sim, que Saramago faz parte de uma cultura e de uma literatura em que se enquadram também a cultura e a literatura de García Márquez, ou seja, o realismo mágico ou "real sobrenatural", na expressão do autor português. A receptividade dos leitores anónimos latino-americanos confirmam-no: se não sentissem essa grande proximidade, não o receberiam de uma forma tão entusiástica. Como é referido na entrevista, Dario Fo – autor italiano com intervenção social e política de esquerda e grande visibilidade mundial – recebeu o Nobel um ano antes e não foi alvo de uma recepção semelhante na América Latina. O que faz a diferença, no caso de Saramago, então? Sem dúvida a obra e a proximidade que os leitores sentem.

5.1 Realismo mágico ou "real sobrenatural"

Não acredito em magias ou feitiços de espécie alguma. Mas se somos todos diferentes, uns mais morenos do que outros, uns mais inteligentes do que outros, também posso conceber que haja pessoas que vêem o mundo como se estivessem simultaneamente dentro e fora dele... (Pedrosa 1986: 26)

A afirmação é de José Saramago, numa entrevista de 1986. Para o autor, as capacidades excepcionais, singulares, não normais existem, mas são inerentes aos homens, não exteriores, não dadas por uma entidade superior ou estranha. Fazem parte deles – ou de alguns deles –, tal como outras características mais ou menos comuns. Ele próprio afirma ter uma certa predisposição para este tipo de percepções, mesmo não tendo uma

explicação para elas. Decrevendo a sua entrada numa igreja onde decorre um funeral, escreve o narrador de *Viagem a Portugal* (um narrador que se pode mais facilmente confundir com o autor por se tratar de uma crónica de viagens, embora sem lhe querermos retirar a componente ficcional que inevitavelmente um texto destes tem):

Já teme não passar da soleira [da porta da Igreja de São Lourenço, em Almansil] quando sente (não pode explicar como, mas sentiu) que ali ninguém se escandalizará se avançar um pouco, se deslizar por um lado e outro, com licença e [...] olhar os famosos azulejos [...]. E assim fez. (Saramago 1995: 378)

Numa entrevista a Manuel Gusmão, Saramago – aqui, sem dúvida, o autor – confessa ter algo semelhante a visões ou projecções mentais que se tornam visuais e conta um episódio ocorrido quando passava de carro pelo Terreiro do Paço, em Lisboa, quando vê não a praça contemporânea, mas uma de séculos atrás:

[...] durante se calhar um décimo de segundo, ou centésimo de segundo, aquilo que eu vi, aquilo que eu julguei ver não foi de facto o Terreiro do Paço como ele é hoje mas foi um Terreiro do Paço que eu tinha construído dentro da minha cabeça através das pinturas e gravuras da época e, por um momento, um relâmpago, eu projectei sobre a realidade uma imagem mental que não durou mais que eu sei lá, eu chego a perguntar-me se existiu. Agora que eu tenho a impressão de que isso aconteceu, isso tenho. (Gusmão 1989: 86)

Não se trata de um confronto entre a realidade e a ilusão ou o extraordinário, mas uma convergência entre o mundo real e o mundo sobrenatural num mesmo ponto, como aliás acontece no realismo mágico. Como diz o escritor nessa entrevista, "sou mais realista do que todos os romancistas que há. Mesmo que eu ponha nos meus livros coisas fantásticas" (Gusmão 1989: 94). Porque não há uma contradição entre os dois universos, mas sim uma interligação, uma teia que o narrador tece ao longo do texto, numa negação de fronteiras, num trânsito corrente e fluente entre dois mundos, que, afinal, talvez não sejam dois, mas apenas um, com facetas diferentes. Declara Saramago, em 1984, que procura fomentar precisamente essa indefinição nos seus leitores, num derrubar de demarcações que permite o acesso a novos sentidos do texto:

Gostaria que o leitor circulasse entre o real e o imaginário sem se interrogar se aquele imaginário é imaginário mesmo, se o real é mesmo real, e até que ponto ambos são aquilo que de facto se pode dizer que são.

Podemos sempre distinguir o real e o imaginário. Mas o que gostaria é de ter criado um estado de fusão entre eles de modo a que a passagem de um para o outro não fosse sensível para o leitor, ou o fosse tarde de mais – quando já não pode dar pela transição e se acha já num lado ou

no outro, vindo de um ou outro lado, e sem se aperceber como é que entrou. (Vale 1984: 3)

Falando especificamente de *Memorial do Convento* (1982) e de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), Saramago refere a introdução de "elementos de fantástico", sendo este contudo objecto de um "processo de realização, no sentido de o tornar real". Trata-se, então, de um processo integral, a soma de diferentes partes de um todo uno. Nesse sentido, compreendem-se as palavras do autor, quando declara que nas suas obras está presente "não o fantástico pelo fantástico, mas o fantástico enquanto elemento do próprio real e integrando-se nele", um modo "de tornar mais rico, mais denso, mais florestal, o real". Compreende-se assim, igualmente, quando Saramago afirma, em 1995, que não há nada em *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) "que não possa ser encontrado no mundo real". (Nunes 1995: 16)

Esta percepção do mundo vem-lhe dos tempos da infância e do contacto com os avós - à semelhança do que acontece com Gabriel García Márquez -, como recorda no próprio discurso na Academia Sueca, aquando do recebimento do Prémio Nobel da Literatura, em 1998. Lembrou então as histórias que o avô contava durante a noite: "[...] lendas, aparições, assombros, episódios singulares, mortes antigas, zaragatas de pau e pedra, palavras de antepassados, um incansável rumor de memórias que me mantinha desperto, ao mesmo tempo que suavemente me acalentava" (Saramago 1998b: 36). Sentia um misto de surpresa e de conforto e é esse universo que acabaria por passar para a sua obra, "como quem vai recriando, por cima do instável mapa da memória, a irrealidade sobrenatural do país em que decidiu passar a viver" (Saramago 1998b: 37).

5.2 A relação de José Saramago com autores latino-americanos

José Saramago fala em diversas ocasiões dos autores que leu, de que gosta e que o marcaram: Almada Negreiros, Almeida Garrett, António Vieira, Aquilino Ribeiro, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Francisco Manuel de Melo, Luís de Camões, Jorge de Sena e José Rodrigues Miguéis, entre os portugueses; Albert Camus, Gonzalo Torrente Ballester, Italo Calvino, Marcel Proust, Michel de Montaigne, Miguel de Cervantes, Nikolai Gogol e Romain Rolland, entre os estrangeiros. Refere ainda Raul Brandão e o seu *Húmus*, dizendo que foi "uma das leituras que me impressionou mais fortemente" (Baptistas-Bastos 1996: 36 e explicando que durante anos pensou "que todos os escritores portugueses destas últimas gerações, ou muitos deles, tinham nascido,

mesmo que não se apercebessem disso, do *Húmus*" (Baptistas-Bastos 1996: 36).

Saramago recusa, contudo, ter sido "influenciado": "Influências, influências, na obra, julgo que não houve." (Vasconcelos 1989: 12) A propósito do seu trabalho como tradutor, afirma que não é influenciável, mas sim permeável, por isso não teve de se esforçar para "repelir influências", acrescentando que a sua permeabilidade "não se resolve em imitações ou na adopção de processos e estilos de escola. Sou permeável, mas sem alteração sensível das matérias que me constituem" (Berrini 1999: 230). Garante, noutra ocasião, que as leituras que faz não o levam a escrever de determinada forma ou a optar por certos temas: "A verdade é que cada um fala e escreve o seu português. E eu ando a ver se falo e escrevo o meu." (Pedrosa 1986: 25) E defende, mais tarde, que "o processo criativo não tem nada que ver com essa parafernália da inspiração, da angústia da página branca, tudo isso", e que escrever "é um trabalho" (Caseirão 2004: 17). Significa isto que o autor recusa qualquer fenómeno de recepção? Não totalmente, pois considera que, em paralelo a um "pensamento consciente, que mais ou menos vamos orientando ou nos vai orientando" (Caseirão 2004: 17), existe um "pensamento subterrâneo, que trabalha por sua própria conta e, de vez em quando, de forma não previsível, sobe à superfície" (Caseirão 2004: 17). A forma como aborda o neo-realismo torna mais explícita a sua perspectiva. Diz Saramago que as suas raízes são as do neo-realismo, mas depois "tudo isso" passou "por lentes de aproximação que não são as mesmas, e, sobretudo, por uma espécie de cepticismo, que não podia ser admissível, sequer ideologicamente, no neo-realismo, e que enforma todo o meu trabalho" (Baptista-Bastos 1996: 23). Há, portanto, uma recepção devidamente digerida e transformada na escrita de Saramago, que acrescenta elementos seus.

Tem-se escrito bastante sobre o fenómeno da recepção nas obras do autor e com frequência é referido o diálogo entre Saramago e os escritores do *Boom* latino-americano, em particular Gabriel García Márquez:

A sua marca [de Saramago] passa a ser um estilo metafórico com coragem para o fantástico, uma arte para inventar histórias sem nunca esquecer a responsabilidade social do escritor. Uma mistura devido à qual tem sido comparado com autores latino-americanos e com o realismo mágico dos mesmos. (Buschmann 1998)

Les paradoxes de la forme romanesque au XXème siècle veulent que tout en se proposant de raconter des histoires, le roman s'auto-observe, se méta-textualise et devien conscient d'une innérrabilité du monde. Cependant les grands projets romanesque du XXème siècle, ceux de Joyce, de Doblin, de Musil et de Broch et García Márquez ne se sont pas tous résignés à l'innénarrable. José Saramago

assume cet héritage du romanesque moderne. Son oeuvre exprime la nécessité de démythifier le réel, mais aussi de la saturer de contenus sémantiques inédits produits par le narrateur qui propose une nouvelle et fascinante intelligibilité du monde et de l'Histoire. (Krysinski *apud* Baptista-Bastos 1996: 83)

À imagem de *Crónica de Uma Morte Anunciada*, de García Márquez, Saramago dá cartas. (Leme 2002: 7)

E Ruben Braga, no Rio de Janeiro, numa noite inesquecível, a repetir o que Millôr Fernandes havia escrito no *Jornal do Brasil*, ainda Saramago não era Saramago: "*Memorial do Convento* vai muito mais além do que *Cem Anos de Solidão*, porque manipula a cronologia para alterar todos os tempos do romance". (Baptista-Bastos 1996: 71)

Refira-se que esta comparação, sem dúvida controversa, do escritor e jornalista Millôr Fernandes entre *Cien años de soledad* (de 1967) e *Memorial do Convento* (de 1982) contribuiu decisivamente para a divulgação da obra do autor português no Brasil.

Os críticos brasileiros frequentemente estabelecem estas relações. Já em 1987, o jornalista Duda Guennes aborda o sucesso que José Saramago está a fazer junto dos leitores brasileiros, citando inclusive figuras públicas que recomendam os seus livros e os elogiam largamente. Alguns críticos estabelecem um paralelo entre as suas obras e as de García Márquez. O citado Millôr Fernandes escreve em *Jornal do Brasil*: "*Amor nos Tempos de Cólera* é excelente, mas definitivo é *Memorial do Convento*, do português José Saramago." Doc Comparato destaca a "atmosfera idealística [...], sobreposta a um fundo fantástico" e afirma que *Memorial do Convento* "tem ao mesmo tempo elementos históricos e coisas fantásticas, tipo García Márquez". (Guennes 1987: 5)

É, portanto, relativamente consensual que existe um diálogo entre a obra de José Saramago e a literatura hispano-americana, embora raramente o autor falasse sobre o tema ou assumisse a sua leitura. No entanto, em 1983, a propósito do barroco e do surgimento de um neobarroquismo, Saramago afirmou:

Os escritores latino-americanos, por exemplo, estão a surpreender-nos a toda a hora e a mostrar como o barroco pode ser realista e o realismo pode ser barroco. Da mesma maneira que penso que não há nada fora da história, penso também que não há nada fora do realismo. (Dacosta 1983: 17)

Saramago mostra, assim, pouco depois de publicar *Memorial do Convento*, que é um leitor das obras do *Boom* e que as considera inovadoras na sua dupla concepção barroca e realista. E não se trata de uma surpresa passageira, mas que ocorre "a toda a hora", ou seja, que se

mantém e demora. É previsível que um impacto destes no autor tenha consequências na obra.

As referências às literaturas hispano-americanas multiplicam-se nos seus textos, em particular nos últimos anos e em intervenções do outro lado do Atlântico, em conferências e entrevistas. Várias universidades do subcontinente reconheceram a sua obra concedendo a Saramago doutoramentos *honoris causa*, como a Universidad de Santiago de Chile e a Universidad de la República (Montevideu, Uruguai). A Academia Argentina de Letras nomeou-o correspondente em 1994 e integrou vários júris de prémios literários, como o Premio Clarín de Novela (Argentina), durante várias edições. Numerosos escritores hispano-americanos identificam-se com as suas narrativas ou mesmo com o próprio autor, como é patente nos textos escritos a propósito da morte de Saramago¹. Afirmava a mexicana Elena Poniatowska a *La Jornada*: "A morte de Saramago é uma perda imensa para nós." (Fundação José Saramago 2011) A sua conterrânea Ángeles Mastretta, por seu lado, escrevia: "Saramago do nosso coração, não nos deixes descansar em paz." (Fundação José Saramago 2011) O chileno Luis Sepúlveda recorda a noite em que o conheceu, na Alemanha, num jantar de escritores que já se tinha iniciado quando o português chegou:

Entrou então aquele homem magro [...] que olhava para os que estavam ali reunidos com ar de quem está perdido, até que reconheceu o romancista uruguaio Mario Delgado Aparain e os dois se fundiram num abraço.

Formou-se logo o canto dos latino-americanos, que tentávamos responder às mil perguntas que Saramago nos fazia, ele que sabia dos nossos países mais do que nós próprios. (Fundação José Saramago 2011)

Como José Saramago contou no Congreso Internacional de Lengua Española, realizado no México, em Novembro de 2004, ouviu falar pela primeira vez de vários títulos canónicos hispano-americanos a um "amigo providencial" (Saramago 2005: 7), durante os anos 1950, em Lisboa, numa época em que imperavam as literaturas francesa e norte-americana: *Martín Fierro* de José Hernández; *La gloria de Don Ramiro*, de Enrique Larreta; *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes; *El paisano Aguilar* de Enrique Amorim; *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias; *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos; *Los ríos profundos*, de José María Arguedas; *Bestiario*, de Julio Cortázar; *El Aleph*, de Jorge Luis Borges; *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares; *La región más transparente*, de Carlos Fuentes; e *El túnel*, de Ernesto Sabato.

Nas obras de Saramago vamos encontrando variadas referências ao subcontinente, inclusive em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991),

¹ Consultar *Palavras para José Saramago*, em particular as secções Argentina, Chile, Colômbia, Cuba, México, Nicarágua, Panamá, Peru, Uruguai e Depoimentos (Fundação José Saramago 2011).

passado há dois mil anos na Palestina, em que nos deparamos com a tradicional representação animal de Quetzalcóatl: "[...] o anjo transformou-se e apareceu o mendigo, sumiu-se, quem quer que fosse, do outro lado do muro, as longas folhagens arrastando atrás de si como uma serpente emplumada [...]." (Saramago 1991b: 196)

Nos seus artigos, ensaios e memórias, além de abordar situações políticas e sociais latino-americanas¹ (com destaque para o Movimento dos Sem-Terra do Brasil e o Exército Zapatista de Libertação Nacional do México), faz referência, em particular em *Cadernos de Lanzarote*, a encontros e conversas com autores como Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos, Abel Posse, Mario Benedetti, Juan José Arreola, Ernesto Sabato, Bioy Casares, Roberto Fernández Retamar, Alfredo Bryce Echenique, Juan José Saer, José Donoso (sobre quem dá uma conferência na Universidade de Santiago, Chile, com o tema "José Donoso e o inventário do mundo", em Outubro de 1994) e Carlos Fuentes. Cita poetas como Rubén Darío ("juventud, divino tesoro" (Saramago 2009: 51)) e Eliseo Diego ("um dos grandes poetas deste século" (Saramago 1994: 77)). Outros são alvo das suas críticas, como Mario Vargas Llosa e Octavio Paz. Depois de assistir a uma conferência de Alfredo Bryce Echenique, comenta que o subcontinente corre o perigo de, ao querer fugir da Europa, "cair, e não só culturalmente, nos braços dos Estados Unidos. O mais provável, vendo bem as coisas, é que a América Latina não alcance nunca a ser América Latina..." (Saramago

¹ Por exemplo, em "O outro lado da lua", conferência apresentada na Colômbia, em 2007, Saramago aborda o tema da identidade ibero-americana. Trata-se de um texto indigenista e, em certa medida ingênuo, na medida em que questionando se os povos indígenas são ibero-americanos, assume implicitamente que existe uma "pureza" cultural nos índios. Ora, os povos indígenas também sofreram processos de transculturação. Quinhentos anos de trocas culturais (mesmo se muitas delas foram impostas de forma violenta) inevitavelmente deixam marcas em todas as partes envolvidas. Há uma nova realidade desde há cinco séculos, o latino-americano, fruto dessa mescla entre europeus, indígenas e africanos, estes últimos aparentemente esquecidos por Saramago na sua conferência. Se hoje os índios são "puros" e nada têm a ver com a Europa ou outras zonas do globo, os descendentes de europeus também não terão nada das culturas indígenas? Tal é impossível culturalmente, ainda mais tendo em conta o imenso número de pessoas nascidas de pais com diferentes proveniências e educadas segundo essas diferentes origens, dando lugar a essa nova realidade: o latino-americano. Saramago entrevê esta situação, embora sem a compreender, quando diz que os guatemaltecos "dão às igrejas uma utilização muito pouco canónica, porque se sentam no chão, acendem velas no chão, não dão importância nenhuma ao altar". Trata-se precisamente de uma noutra realidade, fruto transcultural, como o comportamento dos católicos no seu templo, na Guatemala: não existem índios "puros", como não existem europeus ou descendentes de europeus "puros", são já outra coisa, diferente das suas matrizes. "Acontece que há descendentes daquelas antigas civilizações", alerta Saramago, mas estes descendentes de civilizações pré-colombianas são simultaneamente herdeiros de outras civilizações, mesmo se em menor medida. Ser "americano" é, pois, descender de várias culturas, não apenas de uma. Há quinhentos anos não existiam americanos, não só por os conceitos geográficos, políticos, sociais e culturais serem outros, mas porque ainda não estavam presentes no subcontinente europeus e africanos, "ingredientes" fundamentais para o que entretanto passou a ser o americano (Saramago, José: "O outro lado da lua", Fundação José Saramago, <http://media.josesaramago.org/images/O_outro_lado_da_lua.pdf> (consultado 28-VIII-2008).

1994: 28) Um conto de Eliseo Diego acompanha-o algum tempo, visto ter como protagonista um português que viveu em Havana, Matias Peres, e que ficou conhecido pelas suas experiências com balões e outros meios de voo no século XIX. Saramago transcreve o texto, "Ascensión en La Habana" no volume II dos *Cadernos de Lanzarote* e durante um período procura descobrir quem é esta figura marcante do imaginário havanês, prolongando-se os seus comentários ao volume III. Faz também várias referências a Jorge Luis Borges, como veremos noutro capítulo.

Sobre Ernesto Sabato, recorda, através de uma eloquente imagem, a impressão que lhe causou a leitura de *El túnel*, nos anos 1950, aprofundada no contacto com outros títulos:

o punhal Sabato, depois de cravado, não se retirava da ferida, permanecia ali, movendo-se por si mesmo, devagar, para que o sangue não deixasse de correr e a desejada cicatriz não viesse a ser mais do que um sonho impossível... As leituras seguintes que fiz de Sabato, quer dos romances, quer dos ensaios, ao longo de todos estes anos, só viriam confirmar aquela minha intuição inicial, a de que me encontrava perante um autor trágico e ao mesmo tempo iminente lúcido que, além de ser capaz de abrir caminho pelos corredores labirínticos do espírito dos leitores, não lhes consentia, nem por um só instante, que desviassem os olhos dos mais obscuros recantos do ser. (Saramago 2005: 7)

No volume IV de *Cadernos de Lanzarote* narra o seu primeiro encontro com Sabato e a conversa sobre os cegos presentes na obra de ambos e em textos de outros, ao passo que, no artigo "Ernesto Sabato. Entre o temor e o tremor", lembra que, à medida que se voltavam a reunir, sentiam uma maior proximidade. Saramago assume-se como uma espécie de parente-aprendiz: "cada vez mais próximos um do outro pela inteligência e pelo coração, ele, irmão mais velho, eu, irmão só um pouco mais novo, dois seres que, no exacto momento em que se encontraram, compreenderam que se tinham andado buscado." (Saramago 2005: 7) Naturalmente estão em causa acima de tudo *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) e *Sobre heróis y tumbas* (1961), em particular a parte III, "Informe sobre ciegos". Em ambos são abordadas questões como as relações humanas e sociais, o poder, a reacção do homem ao processo de cegueira própria e a descoberta de um outro universo daí decorrente, marcado pela solidão e pela impotência. Seria interessante realizar uma leitura comparada das duas obras. Contudo, não nos parecendo que se trata de um caso de recepção, não assumimos aqui essa tarefa.

O conhecimento de Saramago sobre a obra de Sabato é reconhecido por Lakis Proguidis, que lhe pede um ensaio sobre o argentino para o seu *L'atelier du roman*. Embora tivesse já título, acabou por não o escrever, como conta no volume III de *Cadernos de Lanzarote*:

Chamar-se-ia "O olhar sobrevivente". [...] Aliás, é bem possível que o título me tenha vindo, por desconhecidos caminhos, daquele "olhar sobrevivente" que, em sentido literal, existe no *Ensaio sobre a Cegueira*. Isso, e por diferentes vias, o *Informe sobre cegos* do mesmo Sabato (onde o número de cegos não conta comparado com os do *Ensaio...*), é o que provavelmente me terá levado ao título desse outro "ensaio" que ficou por escrever. (Saramago 1999a: 15)

Dizia Saramago a um jornal português, em 1982, quando começava a ter projecção em Portugal:

Os meus livros são pouco europeus. Para além de serem portugueses, são também de certo modo ibéricos e, por essa mesma característica, aproximam-se em termos gerais da ficção e do romance que têm vindo da América Latina. Não sinto, contudo, que exista influência dessa literatura. Talvez a única coisa que possa ter colhido nela seja um certo modo amplo de respirar. De resto, nem as figuras se parecem. (Letria 1982: 7)

Saramago entra aparentemente em contradição – ou talvez não. Na sua opinião, a sua obra não sofre influências americanas mas partilha elementos comuns. Isso significará que, tendo as mesmas raízes, percorreu um caminho paralelo e chegou a um ponto semelhante. Essa é, aliás, a nossa ideia, como atrás formulámos, acrescentando, contudo, um outro aspecto que nos parece fundamental: esse percurso contou também com o afluente das leituras hispano-americanas pelos portugueses, que, de certa forma, os fizeram recuperar os antecedentes tradicionais portugueses.

A propósito das relações de Saramago com Gabriel García Márquez, Pilar del Río afirmava recentemente que o primeiro encontro pessoal de ambos teve lugar em Madrid no início da década de 1990 e, entre os autores de referência de que conversavam habitualmente, encontra-se Julio Cortázar, Jorge Luis Borges e Juan Rulfo. Recorda a festa do 40.º aniversário de *La región más transparente*, quando Carlos Fuentes "apareceu pelo braço de García Márquez e de José Saramago apresentando-os como 'O escritor colombiano e mexicano, o escritor português e mexicano'" (Río 2013: 23). Escreve ainda Pilar del Río:

O primeiro livro de García Márquez que José Saramago leu foi *Ninguém Escreve ao Coronel* e o deslumbramento foi total. A seguir chegou *Cem Anos de Solidão*, os outros romances, os contos, as crónicas. Saramago não renunciou nunca ao elogio devido a García Márquez, citava-o e recomendava-o como luz que ilumina e abre caminho. Gabo comentou com José Saramago aspectos de *Memorial do Convento*, de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e mais tarde falaram de *Ensaio sobre a Cegueira* e *Todos os Nomes*. (Río 2013: 23)

Já em 2011, Pilar del Río, aquando do lançamento de *El último cuaderno de José Saramago*, no México, falava da admiração do escritor português pelo colombiano: "Le tenía mucha rabia, pues se preguntaba cómo se

podía escribir tan bien. Cuando leyó *El general no tiene quien le escriba*, se sintió, por un lado, enaltecido como lector y, por el otro, hundido como una persona respecto a que algún día le gustaría escribir, pues en ese momento aún no lo hacía." (Fundação José Saramago 2011) Bastantes anos antes, enquanto escrevia *A Jangada de Pedra*, já José Saramago comentava a Maria Fernanda de Abreu: "Quero ser o García Márquez da Península Ibérica¹."

Também Mario Benedetti constituía uma referência, mantendo com ele contactos regulares. Em relação a Fuentes, "sentía deslumbramiento y decía que le podía perdonar todo a él: le puedo perdonar el que haya enseñado México, que haya escrito los libros que ha escrito, entre ellos, *La región más transparente*, le puedo perdonar que sea tan buen amigo, pero no le perdonaré que siempre lleve los pantalones tan impecablemente planchados" (Fundação José Saramago 2011).

Nos seus artigos, Saramago elogia a criação da designação "território de La Mancha" por Carlos Fuentes para "exprimir a diversidade e a complexidade das vivências existenciais e culturais que unem a Península Ibérica e a América do Sul" (Saramago 2009: 66) e recorda que o primeiro livro que leu do escritor mexicano foi *Aura*:

[...] guardei até hoje (mais de quarenta anos passaram) a impressão de haver penetrado num mundo diferente de tudo o que conhecera até então, uma atmosfera composta de objectividade realista e de misteriosa magia, em que esses contrários, afinal mais aparentes que efectivos, se fundiam para criar no espírito do leitor uma envolvimento em todos os aspectos singulares. Não foram muitos os casos em que o encontro de um livro tenha deixado na minha memória uma tão intensa e perene lembrança. (Saramago 2009: 66)

Prossegue falando da leitura de outros "livros fundamentais" como *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Terranostros* e *El espejo enterrado*, frutos de "um escritor de altíssima categoria artística e de uma incomum riqueza conceptual". (Saramago 2009: 67)

Aura pode ser integrada no realismo mágico, tendo em conta o desdobramento de uma mulher em duas versões de si mesma, uma jovem (*Aura*) e outra muito idosa (*Consuelo*), surgindo por vezes lado a lado e, nessas ocasiões, agindo em espelho. A terceira personagem, Felipe, apenas no final da novela compreende o que se passa na casa onde entrou poucos dias antes, respondendo a um anúncio de trabalho publicado num jornal que estranhamente lhe parece dirigido: pretende-se que ele, de certa forma, substitua o marido de Consuelo, o general Llorente, falecido dezenas de anos antes, escrevendo as suas memórias e até redigindo no seu estilo. A casa situa-se no centro da cidade, numa

¹ Segundo testemunho pessoal da própria.

zona que Felipe pensa que já não é habitada, uma espécie de ilha urbana. Quando aí entra, acentua-se o isolamento, como se ingressasse num mundo fechado, com o tempo suspenso e um ambiente que o envolve como se o quisesse prender. Mesmo a sua roupa e os objectos pessoais são recolhidos por um criado em sua casa, sem que ele saiba, e aparecem arrumados no quarto. As portas de empurrar, sem fechadura, permitem uma circulação especial, mas exclusivamente interna, nunca com o exterior. A escuridão reinante (excepto no quarto de Felipe, encimado por uma clarabóia) leva ao desprezo da visão e à preponderância dos restantes sentidos, em particular do tacto e do ouvido: "Piensas en todo esto al seguir los pasos de la joven -te das cuenta de que no la sigues con la vista, sino con el oído: sigues el susurro de la falda, el crujido de una tafeta- y estás ansiando, ya, mirar nuevamente sus ojos." (Fuentes 1994: 18) A utilização continuada do presente e do futuro pelo narrador pode, contudo, levar a uma certa desconfiança do leitor sobre os acontecimentos, como se se tratasse de uma projecção e não uma descrição de algo que aconteceu.

III. Realismo mágico em obras literárias portuguesas contemporâneas

1. José Saramago: o real sobrenatural ou a posta em cena do realismo mágico português

1.1 *Levantado do Chão*

Levantado do Chão (1980) é um dos romances de José Saramago menos estudados, especialmente no que diz respeito aos aspectos relacionados com o *realismo mágico* e conceitos afins. Abundam os estudos e análises sobre *Memorial do Convento*, *A Jangada de Pedra*, *Ensaio sobre a Cegueira* e *Todos os Nomes*, entre outros, sendo *Levantado do Chão* em geral referido apenas de passagem. A exceção mais evidente é o importante estudo *José Saramago entre a História e a Ficção: Uma Saga de Portugueses*, de Teresa Cristina Cerdeira da Silva, editado em 1989, que dedica um de três capítulos a *Levantado do Chão*, com o subtítulo "No mar do latifúndio, uma epopeia campesina". Acrescente-se que há uma certa tendência para considerar que a obra essencial de José Saramago se iniciou com *Memorial do Convento*, deixando para trás *Levantado do Chão*. O próprio autor discorda desta opinião. "Eu acho que me encontrei num certo momento da vida e provavelmente encontrei-me no *Levantado do Chão*", afirma em *Diálogos com José Saramago*, de Carlos Reis (Reis 1998: 42). O livro *José Saramago. O Período Formativo*, de Horácio Costa, não estuda *Levantado do Chão*, mostrando que definitivamente o romance não faz parte da formação do autor, mas é já uma obra plena, embora um pouco esquecida¹.

Diz José Saramago:

Foi com *Levantado do Chão*, em 1980, que de repente o meu nome e o próprio livro são projectados de uma maneira diferente do que tinha acontecido antes. Depois, penso que é a continuidade, o desenvolvimento de um trabalho que começa aí, e que poderia ser interrompido aí. O aprofundamento de um caminho, de uma estética também, de um estilo, de um modo de ver, entender ou procurar entender a realidade, até os próprios temas. (Letria 1995: 20)

¹ *Levantado do Chão* acabou por ser marcante para o Alentejo, tendo o seu título sido inclusivamente utilizado numa edição comemorativa da passagem do milénio, publicada pela Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, em que são utilizadas várias citações e em que existe um capítulo dedicado à obra e ao autor (Saramago [2003]: *Levantado do Chão: Montemor-o-Novo*. Montemor-o-Novo, Câmara Municipal de Montemor-o-Novo).

Levantado do Chão é, pois, uma espécie de ponto de partida, pelo menos um entre vários pontos de partida da obra de Saramago, desenvolvendo então o seu estilo próprio, o seu olhar sobre o mundo, os temas que lhe interessa abordar e principalmente a forma de o fazer. Maria Lúcia Lepecki, no artigo "*Levantado do Chão: história e pedagogia*", publicado no *Jornal de Letras*, em 1981 – texto, aliás, tido como um dos momentos da descoberta do autor, segundo Fernando Venâncio em "Os primeiros leitores de Saramago" (Venâncio 1995: 28) – considera que o romance abre novos caminhos "no quadro geral da narrativa portuguesa" (Lepecki, 1981: 12) e desde logo o enquadra no realismo mágico, embora reconhecendo igualmente raízes na literatura nacional:

Na escrita, na linguagem, no modo do imaginário, o último romance de José Saramago é profundamente inovador, revolucionário mesmo, no quadro da ficção dos nossos dias, no nosso espaço. São seus parentes próximos os textos da grande narrativa ibero-americana actual. García Márquez, Nélide Piñon de *Tebas no Meu Coração* e, recuando no tempo, Guimarães Rosa, de *Grande Sertão: Veredas*. [...] Lembrando embora mestres da Literatura Ibero-Americana de hoje, até por tratar, num espaço socio-cultural antigo – Portugal – uma das formas possíveis de Novos Mundos, o romance de Saramago não renega raízes nacionais. (Lepecki, 1981: 12)

Vejamos, então, as relações de *Levantado do Chão* com as literaturas ibero-americanas e, em particular, *Cien años de soledad* (1967), procurando paralelos e tentando compreender os traços de intimidade.

Cien años de soledad e *Levantado do Chão* têm como núcleo central as várias gerações de uma família, no caso do primeiro romance a dos Buendía, no do segundo a dos Mau-Tempo. Os acontecimentos pessoais dos elementos familiares enquadram-se num contexto social específico, reflectindo a época, os problemas, os acontecimentos, as inovações, etc. Mas, de facto, o essencial nas obras é a família. O narrador de *Levantado do Chão* deixa-o muito claro desde os primeiros capítulos, quando fala do desaparecimento de Domingos Mau-Tempo:

Tornará a aparecer ainda para dizer algumas palavras e ouvir outras, mas a sua história terminou. Durante dois anos será maltês. (Saramago 1980: 44)

Dois anos de maltês encerrariam certamente muitas, interessantes e variadas aventuras para contar, mas o narrador opta por não as expor, não por não ter acesso a elas, visto ser omnisciente, mas porque estão fora do universo familiar de que se ocupa, à semelhança, aliás, do que acontece com os pergaminhos de Melquíades em *Cien años de soledad*, que narram no essencial a história familiar e de passagem o ambiente em que esta se enquadra.

Ambas as famílias têm muitas semelhanças entre si, a começar pelo nome, composto por um adjetivo ("bom" e "mau") e um substantivo masculino com conotação temporal ("dia" e "tempo"). Os adjetivos opõem-se, são antónimos perfeitos, mostrando uma perspectiva contrária sobre o percurso das duas famílias: uma perspectiva positiva sobre os Buendía e negativa sobre os Mau-Tempo. No entanto, no final das narrativas, são os Buendía que desaparecem, ao passo que os Mau-Tempo iniciam uma nova e promissora fase.

Os primeiros capítulos das duas obras abordam o momento da segunda fundação da família, quando os primeiros elementos – José Arcádio e Úrsula Buendía, por um lado, e Domingos e Sara Mau-Tempo, por outro – abandonam a terra onde se conheceram e se casaram e partem para uma nova localidade, num momento fundacional da família, pois implica uma decisão e uma deslocação, em busca de um recomeço. A saída da terra inicial é provocada por acontecimentos negativos fruto do comportamento masculino – o assassinio de Prudencio por José Arcádio e a inconstância de Domingos. Ambos os casamentos foram contrariados pelas famílias, ambas as famílias chegam ao novo lar com um filho pequeno, ambas as mulheres estão grávidas pela segunda vez. A forte chuva que perturba a viagem dos Mau-Tempo pode ser vista como um indício do sofrimento que o casal e a futura família irá sofrer, mas igualmente como um símbolo do dilúvio e da formação de um novo mundo, de uma nova fundação.

As primeiras mulheres, Úrsula e Sara, desempenham papéis fundamentais na família, como mulheres e mães, ao passo que José Arcádio e Domingos são figuras com as quais não se pode contar: o primeiro porque está acima de tudo envolvido nos seus projectos científicos e depois enlouquece; o segundo porque evita trabalhar, é alcoólico, abandona a família e acaba por se enforcar. São as mulheres que assumem então as responsabilidades e o poder doméstico, tomando conta dos filhos, educando-os e assegurando a sobrevivência de todos: Úrsula com a venda de doces e Sara trabalhando no campo e arranjando também ocupações remuneradas para os filhos mais velhos, embora ainda crianças.

Aureliano Buendía e João Mau-Tempo partilham bastantes características. Ambos pertencem à segunda geração familiar e ambos têm olhos extraordinários desde criança. Os de João, azuis, atravessam o espaço e prendem-se insolitamente nos outros: "distinguirá, [...] fitando-o, lá daquele dentro íntimo, o olhar muito azul do filho, insólita luz clara que do berço costumava fitá-lo, transparente e severa" (Saramago 1980: 18). Aureliano nasceu de olhos abertos e desde então o seu olhar se destaca. Um dia, com três anos, entra na cozinha e, sempre com "la intensidad de esa mirada " (García Márquez, 2004a: 25), avisa que uma

panela que estava no centro da mesa vai cair. De facto, ela começa a tremer e acaba por se despedaçar no chão.

Os percursos de vida são distintos, mas convergem em alguns momentos. Um deles é o facto de se transformarem nos "homens da casa" face à ausência do pai, no caso de Domingos por desaparecimento e suicídio e no de José Arcádio por loucura. Outro momento é o da prisão por crimes políticos, contra o regime: Aureliano envolve-se na guerra civil fazendo frente ao governo e João destaca-se aos olhos da GNR e da Pide na contestação às condições de trabalho e aos baixos salários praticados no latifúndio alentejano. Acabam os dois detidos durante meses. Mas, enquanto Aureliano é um coronel temido e consequentemente respeitado, João é um simples operário agrícola semianalfabeto, violentamente torturado pela polícia política. Ambos resistem à prisão e ao sofrimento e tanto um como o outro ficam com sequelas físicas da experiência: João caminha com as pernas abertas, Aureliano com os braços abertos.

Encontró al coronel Aureliano Buendía en el cuarto del cepo, tendido en un catre y con los brazos abiertos, porque tenía las axilas empedradas de golondrinos. (García Márquez, 2004a: 153)

[João] parece um marinheiro de longo curso que acabou de desembarcar e se espanta da imobilidade do chão que pisa, ou então é como se viajasse na carcova dum camelo, navio do deserto [...]. (Saramago 1980: 296)

As famílias Buendía e Mau-Tempo mostram outras semelhanças: os amores contrariados (de Úrsula e José Arcádio, de Rebeca e José Arcádio, de Amaranta e Pietro Crespi, de Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição, e de João e Faustina), a loucura que assalta José Arcádio e Sara, o adiamento dos casamentos de Rebeca e Pietro e de Gracinda Mau-Tempo e Manuel Espada, o fascínio pelas cidades, os partos sofridos de Amaranta Úrsula e Gracinda e a hereditariedade das características familiares. Por um lado, as características dos José Arcádios e Aureliano Josés repetem-se continuamente ao longo das gerações, os primeiros impulsivos e empreendedores, os segundos introvertidos e inteligentes. Por outro lado, João e a sua neta Adelaide herdam os olhos azuis do alemão conquistador de terras que, quinhentos anos antes, violou e fecundou uma rapariga alentejana. É um momento marcante na saga familiar, um momento exemplar que poderia ter dado origem ao apelido "Mau-Tempo", ou seja, mau momento: um representante da elite política e social abusa do seu poder e viola uma camponesa humilde que não conhece e que nunca mais verá, deixando-a com a responsabilidade de criar um filho que não sabe sequer que existe. Este herda a cor dos seus olhos, um azul profundo e singular que contrasta com o tom moreno dos alentejanos, e ao mesmo

tempo carrega um olhar inquiridor e profundo, como se fosse o contributo dessa rapariga sofrida e injustiçada. Esses olhos, que vão saltando algumas gerações mas que acabam sempre por reaparecer, são, pois, uma metáfora da violação e da situação social de todos os membros da família que daí resultou: fica a marca azul do violador e a gravidade da vítima.

Outro aspecto a referir está relacionado com os mortos. Em ambos os romances, estes reaparecem nas suas ocupações habituais ou actividades mais marcantes, como se a morte não os libertasse de preocupações e afazeres, como se fosse apenas uma mudança de lugar. Os fantasmas dos Buendía deambulam pela casa, os dos Mau-Tempo reaparecem no episódio final, na ocupação do latifúndio e no início da reforma agrária:

Sara da Conceição, [...] com uma garrafa de vinho e um trapo, e Domingos Mau-Tempo, com o vinco da sua corda ao pescoço, e agora passa Joaquim Carranca [...] e Tomás Espada de mãos dadas enfim com sua mulher Flor Martinha, tanto tardaste, como é que estes vivos não dão por nada [...]. Põe João Mau-Tempo o seu braço de invisível fumo por cima do ombro de Faustina [...]. E olhando nós de mais longe [...] podemos ver Augusto Pintéu, o que morreu com as mulas na noite do temporal, e atrás dele, quase a agarrá-lo, sua mulher Cipriana, e também o guarda José Calmedo, vindo doutras terras e vestido à paisana, e outros de quem não sabemos os nomes, mas que conhecemos a vida. (Saramago 1980: 365-366)

Ao contrário dos fantasmas de *Cien años de soledad*, os de *Levantado do Chão* reconhecem os vivos e tentam interagir com eles, interrogando-se mesmo sobre a impossibilidade de aqueles os verem e de os sentirem.

É inevitável um outro paralelo, desta vez com *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Como vimos anteriormente, na *novela*, o vivo Juan Preciado – o único vivo, aliás – relaciona-se com os mortos. Neste caso é o vivo que pensa que os fantasmas são seres humanos, dado que os vê e interage com eles, conversando, partilhando tarefas, viajando na sua companhia e compreendendo as suas vidas e as suas acções, acabando por formar um retrato de uma época e de um espaço concreto a partir das peças que vai juntando, ou seja, os "testemunhos" dos vários mortos que encontra. Há uma confusão de tempos e de seres que conversam no presente como se estivessem no passado (e vice-versa) e que não assumem a sua condição de mortos:

Afuera en el patio, los pasos, como de gente que ronda. Ruidos callados. Y aquí, aquella mujer, de pie en el umbral [...].
- Han matado a tu padre.
- ¿Y a ti quién te mató, madre? (Rulfo 2003: 86)

Há, pois, uma variação relevante, na medida em que existe de facto uma comunicação entre os dois mundos e um diálogo claro, aberto e

permanente entre vivos e mortos, ao contrário do que acontece em *Cien años de soledad* e *Levantado do Chão*.

As sociedades de *Cien años de soledad* e de *Levantado do Chão* apresentam características muito diferentes, mas ambas são perturbadas tanto pela guerra, como pela contestação dos trabalhadores. No primeiro romance, a guerra civil entre liberais e conservadores que abala durante anos o país estende-se a Macondo e aos próprios Buendía, com o envolvimento destacado do coronel Aureliano mas também de outros familiares. Os episódios de guerra narrativamente mais marcantes são aqueles passados na cidade, à excepção da tentativa de suicídio de Aureliano depois da assinatura do tratado de paz. A guerra não é narrada directamente, mas referida ou recordada. Como aponta Selma Calasans Rodrigues, "ela é narrada do ponto de vista e com a relatividade da percepção dos habitantes de Macondo [...] em meio a mil pequenos acontecimentos quotidianos" (Rodrigues 1993: 82). No romance de Saramago, as duas guerras mundiais e a Guerra Civil de Espanha têm repercussões no dia-a-dia alentejano, mas são igualmente aludidas de passagem e em relação às personagens: o aumento dos preços dos alimentos básicos, as senhoras da família de Norberto que se vêm obrigadas a adiar uma viagem a Paris, o luto de alguém a quem morreu um parente num conflito, o comício em Évora de apoio a Franco e Salazar em que os trabalhadores rurais são obrigados a participar, as alusões às chacinas na praça de touros de Badajoz e as recordações da conquista cristã e das invasões espanholas. Escreve Giuseppe Tavani sobre *Levantado do Chão*:

[...] todos os factos da História [...] não contrapõem o fundo do cenário histórico: porque neste romance os homens são a história, e é através da sua história que chegam ao leitor os ecos da situação portuguesa e europeia, com todas as dificuldades de percepção desses factos que um camponês do Alentejo, atado à terra e sem acesso à cultura e à informação, podia ter. Uma história relida na perspectiva do homem rural face aos acontecimentos que constituem a História oficial, factos filtrados pela consciência de quem os percebe. (Tavani 1993: 12)

Mas, ao contrário do que acontece na *novela* colombiana, o narrador aproveita para explicar sobre o tema, assumindo sempre uma perspectiva própria e relacionando a guerra com os restantes aspectos da situação social:

Muito comia a guerra, muito a guerra enriquecia. É a guerra aquele monstro que primeiro que devore os homens lhes despeja os bolsos, um por um, moeda atrás de moeda, para que nada se perca e tudo se transforme, como é lei primária da natureza, que só mais tarde se aprende. E quando está saciada de manjares, quando já regurgita de farta, continua no jeito repetido de dedos hábeis, tirando sempre do mesmo lado, metendo sempre no mesmo bolso. É um hábito que, enfim, lhe vem da paz. (Saramago 1980: 57)

Enquanto a guerra é mais marcante em *Cien años de soledad*, em *Levantado do Chão* evidencia-se a contestação social. Aliás, esta atravessa todos os capítulos, mesmo que indirectamente (a origem das desigualdades sociais, o abuso do poder, a violência física e psicológica, o desrespeito pelas leis, a cumplicidade da Igreja, a repressão policial, as prisões e a tortura), acabando por ser transmitida a perspectiva do narrador sobre a sociedade e a fonte do descontentamento. Este surge primeiro em pequenos gestos, depois em movimentos organizados e reivindicativos, num processo de aumento da consciência social e de classe. É, na verdade, de um conflito de classe que se trata e a narrativa está assumidamente do lado dos camponeses, contando a sua gesta e desenvolvendo as suas razões. Vítor Viçoso considera que a narrativa tende "para a carnavalização da história oficial e dos seus mitos" e para a "sacralização laica" da gesta dos trabalhadores alentejanos, acentuando-se "a paródia à épica cavaleiresca ou aos rituais litúrgicos e mesmo a passagens bíblicas" (Viçoso 1999: 245). Viçoso acrescenta ainda que:

a mitologia, as narrativas e as canções populares ou o vocabulário profissional campesino remetem-nos para um universo simbólico que constitui uma modalidade peculiar do registo da memória colectiva daqueles que nunca puderam escrever a própria história. (Viçoso 1999: 244)

Essa mitologia remonta ao século XV, ao momento fundador que é a violação da rapariga alentejana pelo colono alemão e às marcas que esse acto deixa na prole, e prolonga-se por toda a narrativa, incluindo as referências à guerra. É disso exemplo a alusão à perda de Olivença para Espanha e o episódio do ramo de laranjeiras que Manuel Godoy envia à rainha Maria Luísa, fazendo o narrador uma ponte entre aquela história do passado e o dia-a-dia no século XX, com grande dose de ironia:

[...] alguma coisa má têm as laranjas e mau efeito nos destinos pessoais e colectivos, pois se não fosse assim decerto não mandaria Alberto enterrar as que no tempo frio caem, e tornar a dizer ao feitor, Enterrem as laranjas, se algum for apanhado a comê-las é despedido ao sábado, e assim foram despedidos alguns porque às escondidas, fruto proibido, comeram as laranjas que ainda estavam boas em vez de se irem estragar e apodrecer debaixo da terra, enterradas vivas, coitadinhas, que mal fizemos, nós e elas. (Saramago 1980: 117-118)

Nesta passagem - e outras poderíamos citar - encontramos precisamente os vários elementos que refere Vítor Viçoso: a paródia à épica cavaleiresca (o senhor que supostamente protege os outros do mal que as laranjas conterão), à Bíblia (o fruto proibido, que neste caso não é uma maçã) e aos rituais religiosos (o enterro dos corpos), mas simultaneamente a sacralização do homem comum, vítima do abuso do poder e da repressão dos mais fortes, como os primeiros mártires do cristianismo. Não há aqui leões que os devorem, mas há feitores e autoridades que os

prendem. E há também uma atitude de honra, seriedade, dignidade, virtude e distinção que confere aos camponeses a aura de santidade e nobreza. E é nesse processo que a história oficial é contestada e carnalizada.

Todos os actos têm consequências na vida de quem os pratica e na dos outros. É com base nesta ideia que a história dos Mau-Tempo é contada, com uma certa perspectiva pedagógica ou explicativa por parte do narrador. Nesse sentido, compreende-se que se fale primeiro dos actos de injustiça, depois do sofrimento que provocam e só então da reacção dos visados. E é aí que se chega à contestação. Por conseguinte, só quase no fim da obra se fala das iniciativas concretas (em que se destaca a concentração dos trabalhadores em Montemor-o-Novo e a reforma agrária), pois surgem como resultado de razões acumuladas. Uma acção resulta sempre de outra, mas as acções mais difíceis – as que requerem mais coragem, que podem prejudicar os próprios e que implicam a união colectiva de esforços – são naturalmente mais demoradas e surgem mais tarde. Se tudo começa na violação da fonte, os actos seguintes e consentâneos prolongam-se por séculos, passam da monarquia para a república e desta para a ditadura, havendo sempre um conflito entre ricos e poderosos, de um lado, e pobres e fracos, do outro.

O primeiro movimento de trabalhadores surge no capítulo cinco, no período republicano, quando um grupo de operários agrícolas se junta para entregar uma petição às autoridades pedindo a melhoria das condições de vida. A única resposta que têm é a prisão e a transferência para Lisboa, detidos por homens iguais a eles, soldados obrigados a cumprir um papel, que se diferenciam apenas pela farda e pela arma que carregam na mão:

Emprestam-te uma espingarda, mas nunca te disseram que a apontasses ao latifúndio, Toda a tua instrução de mira e fogo está virada contra o teu lado, é para o teu próprio e enganado coração que olha o buraco do cano da tua arma, não percebes nada do que fazes e um dia dão-te voz de atirar, e matas-te [...].
(Saramago 1980: 36)

Nos capítulos seguintes vão-se multiplicando os protestos, espaçados temporalmente e sempre marcados pela repressão. Todos eles podem ter um paralelo com o movimento dos trabalhadores da empresa bananeira de *Cien años de soledad*. À falta de condições básicas, os operários respondem com uma greve: "Los obreros aspiraban a que no se les obligara a cortar y embarcar banano los domingos y la petición pareció tan justa que hasta el padre Antonio Isabel intercedió a favor de ella porque la encontró con la ley de Dios." (García Márquez 2004a: 355) Os trabalhadores saem vitoriosos e outras acções são promovidas nos meses seguintes, destacando-se nelas a actividade de José Arcadio Segundo. A

tensão vai aumentando até que estalam manifestações, acompanhadas pela repressão policial. Os protestos visavam "la insalubridad de las viviendas, el engaño de los servicios médicos y la iniquidad de las condiciones de trabajo " (García Márquez 2004a: 358) e o sistema de pagamento por vales. Os empresários desaparecem, os representantes da administração recusam aceitar as reivindicações e chegam ao cúmulo de provar legalmente que as reclamações não eram válidas porque a companhia bananeira nunca tinha tido funcionários ao seu serviço. Inicia-se uma nova e grande greve e o exército é incumbido de restabelecer a ordem pública, sob a lei marcial. Trocam as espingardas por machetes e começam a embarcar as bananas abandonadas nos comboios. Os trabalhadores reagem com violência à sabotagem.

Tudo termina na matança de milhares de pessoas na praça de Macondo. Concentram-se ali a pedido das autoridades para receber o Chefe Civil e Militar da província, que chegaria de comboio para interceder no conflito. Horas depois do previsto, não é o dignitário que aparece, mas sim um tenente. No telhado da estação, acompanhado por soldados com metralhadoras, impõe o silêncio e lê um decreto "declarando a los huelguistas *cuadrilla de malhechores* y [que] facultaba al ejército para matarlos a bala" (García Márquez 2004a: 364). O oficial dá cinco minutos à multidão para dispersar, mas ninguém se mexe. As metralhadoras começam então a disparar. Os grevistas mantêm-se, compactos, no mesmo sítio até que se ouve o grito do primeiro morto:

Una fuerza sísmica, un aliento volcánico, un rugido de cataclismo, estallaron en el centro de la muchedumbre con una descomunal potencia expansiva. José Arcadio Segundo apenas tuvo tiempo de levantar al niño, mientras la madre con el otro era absorbida por la muchedumbre centrifugada por el pánico. [...] la masa desbocada empezaba a llegar a la esquina y la fila de ametralladoras abrió fuego. [...] los sobrevivientes trataron de volver a la plazuela, y el pánico dio entonces un coletazo de dragón, y los mandó en una oleada compacta contra la otra oleada compacta que se movía en sentido contrario, despedida por el otro coletazo de dragón de la calle opuesta, donde también las ametralladoras disparaban sin tregua. (García Márquez 2004a: 365-366)

Todas as pessoas são mortas, à exceção de José Arcadio Segundo, que acorda no meio dos cadáveres num comboio a caminho do mar, e da criança que tinha sustido aos ombros. Só eles testemunham o massacre e são os únicos a contrariar durante anos a versão oficial, segundo a qual nada se passou na praça e ninguém ali morreu.

Passemos então a *Levantado do Chão*, em que encontramos uma cena que muito se assemelha à de Macondo, em especial no que diz respeito às posições dos intervenientes e às suas movimentações. Os trabalhadores do concelho decidem concentrar-se junto à Câmara Municipal de Montemor-o-Novo para exigir trabalho, contra o *lockout* dos patrões. O

largo enche-se de pessoas de diversas freguesias, entre elas vários membros da família Mau-Tempo: João, António, Gracinda e Manuel Espada, juntamente com Sigismundo Canastro. No alto, nas muralhas do castelo, concentram-se os latifundiários e os seus parentes. É uma espécie de palanque, que funciona ao mesmo tempo como camarote para a elite sobre o espectáculo que está prestes a iniciar-se e como torre de vigia e controlo para os soldados. Em frente da Câmara colocam-se em posição as metralhadoras, mas os gritos de reivindicação começam a ouvir-se. A guarda, em cima dos cavalos, desembainha os sabres e rompe a trote sobre o largo e "logo ali vai ao chão um magote de gente que tenta escapar-se por entre as patas e as sabradas" (Saramago 1980: 313). Voam pedras contra os soldados, únicas armas possíveis para além da voz:

Era uma cena de batalha [...], a guarda imperial de sabre desembainhado, sovando de prancha ou fio, consoante calhava, a peonagem insurrecta que corria para trás numa maré que logo tornava, malditos. (Saramago 1980: 313)

As metralhadoras começam a disparar, primeiro para o ar, depois para baixo. Três pessoas caem no chão, atingidas. Uma delas, José Adelino dos Santos, é morta. Mas, enquanto a primeira vítima de Macondo grita bem alto, a personagem de Montemor pensa apenas para si: "Ah malandros que me mataram." (Saramago 1980: 314) Outro homem, José Medronho, sangra da cara, devido a uma bala que passou de raspão, "mas vai ficar-lhe a cicatriz para o resto da vida". É um sobrevivente que carregará para sempre uma marca, como uma prova viva de que o episódio foi real, um testemunho carnal, como José Arcadio Segundo e o menino o são do massacre de *Cien años de soledad*. O pânico é geral, como em Macondo:

Gracinda Mau-Tempo chora agarrada ao marido, vai roldando com outra gente pelas travessas em redor, oh miséria, ouve-se o alarido triunfante da guarda que anda a fazer prisões [...]. (Saramago 1980: 314)

Em Macondo morrem milhares de pessoas, em Montemor apenas uma, mas a violência é terrível nos dois casos. Gracinda faz eco da morte de José Adelino, repete que o mataram, apesar de haver quem a desminta, como acontece com José Arcadio Segundo, que até ao fim insistirá na sua versão do acontecido:

Eu bem vi, ficou estendido no chão, estava morto, isto é o que ela afirma, mas há quem jure que não, levaram-no para o hospital, não se sabe como, se foi de maca ou em braços, de rastos não se atreveriam, ainda que a vontade fosse essa [...]. (Saramago 1980: 315)

Eran más de tres mil - fue todo cuanto dijo José Arcadio Segundo -. Ahora estoy seguro que eran todos los que estaban en la estación. (García Márquez 2004a: 374)

Temos, pois, duas concentrações de protesto de trabalhadores num largo; acções de repressão com metralhadoras e outras armas por parte das autoridades; o pânico dos populares em movimentos ondulares entre arremetidas de diferentes pelotões; a morte - o número de vítimas é muito díspar -; e, do alto, a elite a assistir e a participar, em Macondo lançando balas, em Montemor ordenando-as: "Matem-nos a todos, ouve-se gritar do castelo." (Saramago 1980: 315)

Refira-se ainda que, em *Viagem a Portugal* - que Saramago aponta, em entrevista em *Conversas com Letras*, como irmão gêmeo e consanguíneo de *Levantado do Chão* - o viajante descreve Montemor-o-Novo: a ilusão da construção do castelo, o matadouro mourisco, a antiga Igreja de Santa Maria do Bispo, o Paço dos Alcaldes, a Igreja de São João, o Convento de Santo António e o Santuário de Nossa Senhora da Visitação. Não faz comentários de natureza sociopolítica, mas falando da paragem seguinte, Arraiolos, conta um episódio eloquente:

O viajante pára num pequeno largo, pergunta onde é a Sempre Noiva e o Convento dos Lóios. Um velho sequíssimo e enrugado, cujas pálpebras, moles, mostram o interior róseo da mucosa, dá as explicações. E estão os dois nisto, o velho a falar, o viajante a ouvir, quando passam três homens fardados e armados. O velho calou-se de repente, não se ouvia no largo mais do que os passos dos guardas, e só quando estes desapareceram numa esquina o velho continuou. Mas agora tinha a voz trémula e um pouco rouca. O viajante sente-se mal por andar à procura de um convento de frades e de um solar [...]. (Saramago 1995b: 316)

Os animais surgem frequentemente na narrativa de *Levantado do Chão*, mas alguns têm um papel destacado: o cão *Constante*, os coelhos e as lebres das histórias de caça, os milhanos que assistem às reuniões clandestinas nos bosques e outros acontecimentos correntes e as formigas que testemunham o assassinio de Germano Santos Vidigal pelos agentes da Pide. Para Óscar Lopes, esta recorrência aos animais reflecte a "convergência entre a feitiçaria e os jogos transcendentais da época barroca, por um lado, e as simples desumanidades da política política". (Lopes 1998: 14)

Também em *Cien años de soledad* encontramos a figura da formiga, aqui como agente de destruição, primeiro da casa em degradação, depois da morte da própria família dos Buendía. São as formigas que matam o bebé com a cauda de porco, filho de Amaranta Úrsula e Aureliano Babilónia:

Era un pellejo hinchado y reseco, que todas las hormigas del mundo iban arrastrando trabajosamente hacia sus madrigueras por el sendero de piedras del jardín. Aureliano no pudo moverse [...], porque en aquel instante prodigioso se le

revelaron las claves definitivas de Melquíades, y vio el epígrafe de los pergaminos perfectamente ordenado en el tiempo y el espacio de los hombres: *El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas.* (García Márquez 2004a: 493)

As formigas, neste caso, destroem o pequeno bicho que é aquela criança, fruto de incesto e marcado pela sua origem: a cauda de porco. As formigas – em colectivo, sem que haja individualização – matam mas ao mesmo tempo repõem com essa acção a ordem natural, normalizando a situação e tentando assim salvar o que pode ainda ser salvo. Não o conseguem, contudo, porque um vento prodigioso põe fim a Macondo e à história dos Buendía.

Em *Levantado do Chão*, as formigas desempenham funções bastante diferentes, sendo usadas como metáforas dos trabalhadores ("Parecem formigas, diz uma criança herdeira imaginosa, e o pai rectifica, Parecem formigas, mas são cães" (Saramago 1980: 312)) e como testemunhas do assassinio de Germano Santos Vidigal, reflectindo ao mesmo tempo sobre os vários momentos do acto. Neste aspecto, assemelham-se aos coros das tragédias gregas, que, na origem, eram o elemento mais importante das peças. "O coro era considerado o ponto de partida da representação" (Romilly 1999: 28), explica Jacqueline de Romilly, acrescentando que, nalgumas peças, o coro intervém e suplica e as suas emoções marcam o ritmo da acção, ao passo que noutras perde alguma importância para assumir essencialmente um papel testemunhal e da apresentação de interpretações e justificações, reflectindo também as emoções do público:

Nos momentos em que não o submergem as vagas de terror, vemo-lo a interrogar-se. Procura as causas. Dirige-se aos deuses. Esforça-se por compreender. E, para isso, rememora o passado, a fim de descobrir a lição. Apresenta, então, ao espírito dos espectadores, novas perspectivas, tão amplas no seu conteúdo quanto a amplitude da forma lho permitia. E a meditação do coro dá, assim, à acção propriamente dita, como que mais uma dimensão. (Romilly 1999: 32)

O carreiro de formigas acompanha os vários momentos da tortura, sem perceber completamente o que é dito, mas seguindo o seu desenrolar. Uma formiga em particular, que se destaca por ser das maiores e por levantar a cabeça como um cão, servirá como medida de tempo: tudo estará acabado ao fim de dez das suas viagens. Germano cai e elas observam os pormenores do seu rosto, a cor do cabelo e dos olhos, o feitio da boca, da orelha e da sobrancelha, registando tudo, futuro material das "longas conversas [feitas] no formigueiro para ilustração das gerações futuras" (Saramago 1980: 169). Testemunham que o homem morrerá sem falar, a degradação que o seu rosto sofre ao longo da tortura e o momento da morte. Comunicam entre si a propósito do que

se passa naquele quarto, chamando a atenção para a saliva cheia de sangue que cai no chão, admirando-se com a brutalidade dos carrascos, tentando perceber se há novidades na cena, interrogando-se sobre por que não se defende ele. Aqui responde-lhes o narrador – num diálogo a dois, ambos espectadores e ambos a reflectir sobre o que vêem –, explicando que Germano Santos Vidigal luta não com os espancadores, mas com as dores do seu próprio corpo, tentando resistir-lhes e não falar. Assustam-se as formigas quando o homem cai perto delas, mesmo sem as atingir. E, neste passo, transforma-se um dos insectos numa segunda vítima da Pide. Uma formiga decide agarrar-se à roupa de Germano para o ver melhor, interessada no protagonista da cena, mas os pides batem no homem e esmagam o animal com apenas uma cacetada. Já no fim, ele abre os olhos e a única coisa que vê é o carreiro de formigas. É uma espécie de correspondência, de agradecimento involuntário a quem o acompanhou naqueles momentos. Depois da morte do homem, indignam-se as formigas porque circula a versão de que ele não foi morto, mas que se enforcou. Elas "assistiram a tudo, ora umas, ora outras, mas entretanto juntaram-se e juntaram o que viram, têm a verdade inteira" (Saramago 1980: 176). Elas que, como informara o narrador, mal encontram o cadáver de uma companheira, o transportam para sítio apropriado, mais humanas afinal do que os próprios homens. Funcionam, pois, como um coro, que comenta o que vê, compara situações, procura compreender, impressiona-se com o que é perturbador, desmente e procura repor a verdade, medita e apresenta uma versão consistente dos factos. E o leitor – como o espectador das tragédias – observa a cena e reflecte a partir do que vê e dos comentários das formigas – ou do coro.

"Embora relacionando-se com uma clara instância ideológica, [Saramago] ao mesmo tempo inspira-se na dialéctica de uma razão fantástica, onde a realidade histórica – que se alimenta dela – se submete ao acto libertador da reinvenção poética." (Tavani 1993: 11) A afirmação, de Giuseppe Tavani, aplica-se a *Levantado do Chão*, à semelhança de outras obras do autor. Essa "razão fantástica" corresponde, como vimos, ao "real sobrenatural" de que fala o próprio Saramago ou ao realismo mágico, expressão mais convencional. Se, numa leitura mais distraída, os elementos que dão corpo a esse "real sobrenatural" podem parecer ténues, a verdade é que eles existem e não são raros, mesmo se mais discretos do que noutras obras do autor.

"A vida do latifúndio tem muito destes casos que parecem impossíveis e são inteiras verdades" (Saramago 1980: 200), afirma o narrador de *Levantado do Chão*. Os seus comentários sobre a verdade dos episódios que parecem inverosímeis vão-se repetindo, mas essas pequenas histórias muitas vezes nem precisam de ser acompanhadas por

observações. Surgem espontaneamente, porque é natural que assim seja. É o caso das assombrações que aparecem nos caminhos nocturnos, que passam pelos viajantes ou os esperam sentadas numa pedra; dos homens aparentemente normais que se transformam em lobos e porcos; de Joana Canastra, que acorda sozinha, quinze minutos antes da hora devida, como se tivesse um despertador interior; e dos pressentimentos que acometem a mulher de Montemor, ao ver Germano Santos Vidigal passar com os guardas, ou a João Mau-Tempo, quando se apercebe de que José Calmedo se aproxima do capataz e prevê que é com ele que o guarda quer falar. Há outros exemplos: a surda Faustina, preocupada com a família que tinha ido para o protesto de Montemor, ouve tudo o que os vizinhos contam sobre a repressão policial; as "falas místicas e políticas" e as "histórias e casos de curas miraculosas e intercessões" sobre que Maria Graniza conversa com os seus clientes, mulher de "palavras sibilinas" (Saramago 1980: 341); o facto de Faustina não poder chorar na morte do marido, enquanto Joana "nunca chorou" (Saramago 1980: 345); ou a decisão de Adelaide de se sentar no murete da fonte, "como se estivesse à espera de alguém", a fonte onde a antepassada foi violada pelo alemão. É o caso também de algumas histórias de caça contadas por António Mau-Tempo, em especial a da dança nocturna dos coelhos em comemoração por o "pai dos coelhos" não ter sido morto e a da técnica de caçar lebres com um jornal e pimenta, servindo o primeiro para lhes despertar a curiosidade com as notícias que contém e a segunda para as fazer espirrar e bater com a cabeça na pedra que as matará. Serão apenas histórias de caçadores? António garante, por um lado, que a lebre é um animal curioso, que "não pode ver um jornal caído numa estrada que não vá logo ver o que se passa" (Saramago 1980: 282), e, por outro, dá como prova da dança dos coelhos não ter presenciado a cena, mas sim ter sonhado com ela: "Vi-os, Não vi, mas sonhei." (Saramago 1980: 287) E isso basta.

Se estes são os episódios menores e mais discretos, outros há mais evidentes, como a chuva de estrelas que acorda os camponeses. Não são estrelas cadentes comuns, pois iluminam o céu como se fosse dia, impressionando quem assiste ao fenómeno:

e pelas frinchas das canas que fazem as paredes entra uma claridade nunca vista, a manhã ainda vem longe, manhã não é, sai um deles cá fora e fica tolhido de temor, que todo o céu é um chuveiro de estrelas, caindo como lampiões, e a terra está clara como a não faz nenhum luar. (Saramago 1980: 81)

Outra luz insólita é a dos dois pirilampos que iluminam o caminho de Manuel Espada na noite do nascimento da filha. Voam à sua frente durante horas, um de cada lado, no percurso de ida e no de regresso:

assim se sobem colinas e se descem vales, se ladeiam campos de arroz e atravessam chapadas, eis as primeiras casas de Monte Lavre, e agora os vagalumes pousaram nas ombreiras da porta, à altura da cabeça, a luzir, glória ao homem na terra [...]. Os dois vagalumes que tinham estado à espera puseram-se outra vez a voar, rentinho ao chão, com tal claridade que as sentinelas dos formigueiros gritaram para dentro que estava o sol nascendo. (Saramago 1980: 300-301)

Os animais fazem com frequência parte destes episódios, como é o caso do cão *Constante*, que guarda até à morte a perdiz caçada, à espera de que o dono a encontre. Morrem ambos naquela posição de guardador e guardado, a perdiz presa e o cão mostrando a sua fidelidade a Sigismundo Canastro, que descobre os esqueletos de ambos dois anos depois. Também ele segue um pressentimento: "parecia que alguém me estava a aconselhar, não desistas" (Saramago 1980: 229). António Mau-Tempo confirma de seguida o episódio, dando como garantia mais uma vez um sonho que teve: "Ainda lá estão esses dois, o cão e a perdiz, sonhei uma vez com eles, não há maior prova [...]" (Saramago 1980: 229)

António está, aliás, associado a outros casos de "real sobrenatural". É visitado em sonho pelo destino, encarnado na figura de uma mulher muito velha, que lhe conta os traços essenciais da sua existência futura. Ela abre-lhe a mão e diz:

Reza na tua mão, António Mau-Tempo, que não casarás nunca nem darás filhos, que farás cinco grandes viagens a longes terras e arruinarás a tua saúde, não terás terra tua a não ser a da sepultura [...], mas enquanto fores vivo não farás nada mal feito, ainda que te digam o contrário, e agora levanta-se [sic] que são horas. (Saramago 1980: 200)

Não o faz António, que, dormindo, está desperto dentro do sono e resolve não acordar, decisão errada segundo o narrador, pois assim não chega a ver que afinal quem estava a seu lado era uma princesa que chorava sobre a sua mão. A velha é, no fim de contas, uma rapariga nobre que derrama as suas lágrimas sobre a dura mão do rapaz, que, ao acordar, descobre que "estava o mato coberto de flores brancas que antes não vira" (Saramago 1980: 200), marcas materiais da passagem dessa mulher.

Em *Cien años de soledad* surge também uma figura feminina sobrenatural que anuncia o futuro. Considerada pelo narrador "una virtuosa en los ritos de la muerte" (García Márquez 2004a: 333), Amaranta é avisada do seu falecimento vários anos antes pela própria Morte, que aparece sob a forma de uma mulher de vestido azul com um ar antiquado. Só Amaranta a vê. "Varias veces Fernanda estuvo presente y no la vio, a pesar de que era tan real, tan humana, que en alguna ocasión le pidió a Amaranta el favor de que le ensartara una aguja" (García Márquez

2004a: 333), refere o narrador. A morte coabita com a vida na casa e partilha tarefas quotidianas. É mais uma moradora, ilustrando a estreita ligação entre vida e morte na obra. Fazendo uso das palavras do texto, é real – interage com os vivos – e humana – avisa Amaranta de que se aproxima a sua hora final, dando-lhe a liberdade de ser ela própria a definir esse dia através da manufactura da sua mortalha com os pormenores que desejasse. Pede-lhe apenas que o faça de forma honrada, ou seja, que não a engane ao fazer esse trabalho. Informa-a ainda de que morrerá sem dor, medo ou amargura, tirando assim todo o peso da morte que a generalidade dos humanos sente.

De facto, "a atitude antiga, em que a morte é simultaneamente familiar, próxima e atenuada, opõe-se muito à nossa, em que a morte provoca medo, a ponto de nem ousarmos dizer-lhe o nome" (Ariès 1989: 25), como indica Philippe Ariès, em *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*. Portanto, esta relação de intimidade no romance de García Márquez está de acordo com a perspectiva antiga sobre a morte. Ariès fala em "morte domesticada", isto é, na relação pacífica entre o homem e a morte que se prolongou durante séculos no Ocidente e que se prolonga em *Cien años de soledad*. Salienta Ariès:

Esta familiaridade não fora afectada, mesmo entre os ricos e poderosos, pela ascensão da consciência individual a partir do século XII. A morte tornara-se um acontecimento pleno de consequências; convinha pensar nela mais aturadamente. Mas ela não se tornara nem assustadora nem angustiante. Continuava familiar, domesticada. (Ariès 1989: 44)

Os paralelos entre Amaranta e este modo antigo de encarar a morte podem ir mais longe, nomeadamente com o exemplo dos cavaleiros da canção de gesta ou dos romances, que são, em geral, avisados da sua morte com antecedência, por meio de sinais naturais ou por uma convicção íntima. Temos ainda um último ponto comum. Por um lado, Amaranta anuncia calmamente a sua morte a Macondo, para que pudesse levar cartas de todos os habitantes aos familiares falecidos, chama um carpinteiro para que a meça e construa um caixão, reparte as suas coisas entre os pobres e a casa permanece cheia de vizinhos barulhentos, que só não ficam até ao momento final porque são afastados por Úrsula. Por outro lado, sabemos que até muito tarde no Ocidente a morte é aguardada no leito, numa cerimónia pública, organizada pelo próprio moribundo, que a ela preside perante os familiares, os amigos e os vizinhos. Ariès destaca "a simplicidade com que os ritos da morte eram aceites e cumpridos, duma maneira cerimonial, é certo, mas sem carácter dramático, sem movimento de emoção excessivo". (Ariès 1989: 24)

Também a figura do destino que aparece a António Mau-Tempo tem origens remotas. Na Grécia Antiga o conceito de destino era personificado numa figura humana, "concebido como um deus supremo a que tudo está submetido, seres vivos e coisas" (820), como lemos na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. A consulta aos oráculos para aceder ao conhecimento do futuro e seguir indicações benéficas de sacerdotes era uma prática habitual entre os Gregos, destacando-se os oráculos de Delfos, Dodona, Trofónio, Claros, Dídima, Pito e Efira, este último considerado oráculo dos mortos. Existem também oráculos pelos sonhos, sendo que os sacerdotes "estão a postos para ajudar a interpretar os sonhos" (Burkert 1993: 235). António Mau-Tempo parece mais perto destes, embora não contando com a ajuda de sacerdotes, provavelmente por não precisar deles. A sua capacidade de aceder a outras dimensões é evidente e repete-se ao longo da obra. Aliás, António tem várias vezes visões em sonhos: a dança dos coelhos, a guarda fiel do cão *Constante* e a figura do Destino. Mas, neste último caso, fica com uma espécie de prova material que aniquila qualquer dúvida possível: na palma da sua mão encontra duas gotas de água, que "não se misturavam uma com a outra" e "rolavam como pérolas" (Saramago 1980: 200). António acaba por perder as gotas quando chega a casa, no gesto de abraçar a mãe. Elas escapam-lhe da mão, voam pela porta, "ruflando umas asas brancas" (Saramago 1980: 201). Há uma metamorfose de que mãe e filho se apercebem, interrogando-se sobre aqueles "pássaros"¹. Como comenta o narrador, são "prodígios" que existem também no latifúndio.

Uma outra evidência do "real sobrenatural" ou realismo mágico é a referida coexistência de vivos e mortos. António Mau-Tempo – mais uma vez, António – diz que "se os chamarem [os mortos] eles voltam, os mortos não desejam outra coisa, e aqui já eu dou pela presença de Flor Martinha, alguém a chamou" (Saramago 1980: 224). Eles de facto vêm e misturam-se, mesmo passando despercebidos. Não a todos, pois Tomás Espada dá a mão a Flor Martinha, sua falecida mulher. Foi ele quem a chamou em pensamento e ela respondeu prontamente. Podemos fazer um novo paralelo com *Pedro Páramo*, em que de certa maneira os fantasmas surgem porque Juan Preciado os procura, mesmo não sabendo que estão mortos. É ele que busca aquele mundo e aquelas pessoas, no fundo, que os chama e os convoca à sua presença. E eles aparecem, então, interagindo com ele.

Nos parágrafos finais de *Levantado do Chão*, como já indicámos, os mortos unem-se ao grupo dos trabalhadores que se preparam para iniciar a reforma agrária naquelas terras, num acto de justiça secular, de

¹ Também a crónica "O lagarto", de José Saramago, inserida em *A Bagagem do Viajante*, narra a história de um lagarto que sofre várias transformações até se converter em bomba. A crónica será analisada neste capítulo.

concretização da equidade devida a milhares de pessoas de inúmeras gerações. Juntam-se à luta dos vivos, pois aquele momento histórico só foi possível devido às acções dos mortos no passado, à resistência e coragem das anteriores gerações - porque todas as acções têm consequências, boas e más. Aquele momento, aquele acto pertence tanto a mortos como a vivos, porque todos contribuíram de alguma forma para ele. Por isso, a festa e a alegria da concretização do sonho da justiça pertencem a vivos e mortos, tal como a responsabilidade perante si próprios e os outros. Logo que surgem, os fantasmas procuram com os olhos os familiares e amigos e "se não encontram quem buscam juntam-se aos que vêm a pé, meu irmão, minha mãe, minha mulher e meu homem" (Saramago 1980: 365). Muitos deles são membros da família Mau-Tempo, como vimos:

como é que estes vivos não dão por nada, cuidam que estão sozinhos, que andam no seu trabalho de gente viva, quem morreu, enterra-se, é o que julgam, os mortos vêm muitas vezes, ora uns, ora outros, mas há dias, é certo que raros, em que saem todos, e hoje quem é que seria capaz de os segurar nas suas covas conformados quando os tractores atroam o latifúndio e as palavras não se calam [...]. (Saramago 1980: 365)

Os mortos não compreendem como é que os vivos pensam que eles simplesmente desapareceram e tentam interagir com eles. O fantasma de João Mau-Tempo põe o braço sobre os ombros de Faustina e esta, apesar de nada sentir, começa a entoar uma canção antiga, do tempo em que dançavam os dois, solteiros ainda, mas já apaixonados. Fá-lo sem pensar e aparentemente sem razão: à sua frente está-se a dar a reforma agrária, porquê evocar os bailes do namoro? A canção surge-lhe do contacto invisível com o marido, do abraço reencontrado, que fisicamente não sente mas que no fundo a toca e lhe provoca o canto. Pensa então que João morreu três anos antes. Anota o narrador: "é este o errado voto de Faustina, como há-de ela saber". (Saramago 1980: 365)

1.2 *Memorial do Convento*

Em grande parte dos textos de Saramago, o realismo mágico é um ponto de partida da trama e da sua manutenção, mas não se multiplica em diferentes casos. É uno, não múltiplo, ao contrário do que acontece em textos de outros autores, em que o realismo mágico se vai manifestando de diversas formas. Em *Memorial do Convento* (1982), trata-se apenas da capacidade de Blimunda Sete-Luas ver por dentro dos corpos quando está em jejum: é absolutamente estruturante no romance, mas é singular.

Blimunda é filha de Sebastiana, condenada ao degredo pela Inquisição por ter visões:

tenho visões e revelações, mas disseram-me no tribunal que era fingimento, que ouço vozes do céu, mas explicaram-me que era efeito demoníaco, que sei que posso ser santa como os santos o são, ou ainda melhor, pois não alcanço diferença entre mim e eles, mas repreenderam-me de que isso é presunção insuportável e orgulho monstruoso, desafio a Deus [...]. (Saramago 1990a: 52-53)

Em pleno auto-de-fé, a mãe indica à filha que deve falar com o desconhecido que se encontra junto a si e esta pergunta-lhe o nome. Mais tarde conversam sobre isso:

Por que foi que perguntaste o meu nome, e Blimunda respondeu, Porque minha mãe o quis saber e queria que eu o soubesse, Como sabes, se com ela não pudeste falar, Sei que sim, não sei como sei, não faças perguntas a que não posso responder, faze como fizeste, vieste e não perguntaste porquê [...]. (Saramago 1990a: 56)

As capacidades de Blimunda não vão tão longe, mas, ao longo do romance, percebe que consegue puxar para si as "vontades" que têm uma relação mais lassa com os seus donos, localizadas no interior do seu corpo, perto da alma. São essas vontades que, acumuladas, permitem que a passarola projectada por Bartolomeu de Gusmão voe de Lisboa a Monte Junto. Os olhos de Blimunda destacam-se, porque a sua cor vai mudando: "claros de cinzento, ou verde, ou azul, que com a luz de fora variam ou o pensamento de dentro, e às vezes tornam-se negros nocturnos ou brancos brilhantes como lascado carvão de pedra." (Saramago 1990a: 55) Uns olhos que fazem lembrar os de Aura, da novela homónima de Carlos Fuentes: "ojos de mar que fluyen, se hacen espuma, vuelven a la calma verde, vuelven a inflamarse como una ola: [...] esos ojos fluyen, se transforman, como si te ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar y desear." (Fuentes 1994: 17) A descrição que Blimunda faz da sua capacidade, sublinhando como é algo natural, não uma feitiçaria, tem ecos das declarações do próprio autor sobre o não-normal imanente na realidade: "O meu dom não é heresia, nem é feitiçaria, os meus olhos são naturais, [...] eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que é de fora dele, céu ou inferno, não digo rezas, não faço passes de mãos, só vejo [...]." (Saramago 1990a: 77) Para Maria de Fátima Marinho, Blimunda é a estrela, com um estatuto muito próximo do da feiticeira ou da mulher de virtudes. Ela tem poderes sobrenaturais [...], que lhe permitem o acesso ao saber, quebrando o interdito milenar e aproximando-a de algumas místicas medievais de que Hildegard von Bingen pode ser um exemplo [...]. (Marinho 2009: 83)

Baltasar Sete-Sóis, não tendo nenhuma capacidade extraordinária, partilha vários traços com uma das personagens mais marcantes do realismo mágico ou, mais especificamente, do real maravilhoso: Mackandal de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier. Ambos

perderam a mão durante o trabalho, ambos ganharam uma nova vida depois disso. O próprio narrador de *Memorial do Convento*, numa ocasião, não se refere à personagem como maneta, mas como "manco", palavra que, em português, é normalmente associada a um coxo, mas que em espanhol significa precisamente "maneta" e que é várias vezes utilizada pelo narrador da obra de Carpentier para fazer referência a Mackandal. Por outro lado, os dois morrem queimados em público, como castigo das autoridades políticas, Baltasar pela Inquisição, Mackandal pelo poder colonial francês. De certa forma, ambos voaram numa época em que tal é tido como impossível, o primeiro na passarola, o segundo devido aos seus poderes de metamorfose. Os dois, em certa medida, sobrevivem à morte, mantidos por quem neles acredita: a vontade de Baltasar é atraída por Blimunda, enquanto a população negra do Haiti acredita que Mackandal não desapareceu na fogueira, atribuindo-lhe diversos feitos posteriores:

Naquele extremo arde um homem a quem falta a mão esquerda. [...] E uma nuvem negra está no centro do seu corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprende-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda. (Saramago 1990a: 357)

Y a tanto llegó el estrépito y la grita y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito. [...] Aquella tarde los esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino. Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo, una vez más eran burlados los blancos por los Altos Poderes de la Otra Orilla. (Carpentier 2004: 51-52)

De referir ainda o contexto em que *Memorial do Convento* tem lugar, um Portugal setecentista fortemente marcado pela Igreja católica e pela religiosidade popular. O romance, aliás, inicia-se com a previsão de um frade franciscano de que o rei D. João V teria descendência caso promettesse ordenar a construção de um convento em Mafra e a consequente promessa do monarca a Deus. A alquimia está também presente através das investigações de Bartolomeu de Gusmão, bem como as crenças populares no poder de pedras para curar a peste:

[...] é que tais pedras, e umas outras, redondas, tamanho de grãos-de-bico, são de soberana virtude contra as febres malignas justamente, porque, sendo feitas de subtilíssimo pó, podem mitigar o demasiado calor, aliviar as areias, e algumas vezes provocar suor. O mesmo pó, resultante da moição das pedras, é conclusivo contra o veneno, qualquer que seja e qualquer que tenha sido a sua ministração [...]. (Saramago 1990a: 180)

1.3 A *Jangada de Pedra* e o conceito de "transibericidade"

Lemos em *A Jangada de Pedra* (1986): "Com o homem começa o que não é visível." (Saramago 1991a: 269) Podemos tomar esta frase como a chave do romance – até mesmo do conjunto da obra de Saramago – ou como tentativa de explicação do realismo mágico. Maria Fernanda de Abreu atenta na formulação "histórias de fadas, embruxamentos e andantes cavalarias" a que recorre o narrador como termo de comparação em relação aos acontecimentos da obra, considerando que aquela serve para inserir a narrativa naquela linhagem e para concretizar a função da viagem "como eixo estruturante [...], no seu sentido utópico ou na paródia literária" (Abreu 2003a: 638). A ensaísta recupera palavras do próprio Saramago para daí tirar algumas conclusões: "'O romance não pode ser *realista* nem *naturalista*. Será *fantástico*. Mas como? Como?', escreveu o autor no caderno de preparação do livro [...]. Os factos insólitos narrados na abertura do romance, factos que o Narrador nomeia de 'enigmas', instauram-no nesse 'fantástico'." (Abreu 2003a: 633)

Em *A Jangada de Pedra* verificam-se vários "prodígios" relacionados entre si, embora nem sempre seja claro como. Quanto ao porquê, esse será mais fácil de compreender. Quando Joana Carda, numa clareira de uma floresta do centro de Portugal, faz um risco no chão com uma vara de negrilho provoca dois efeitos, por ela jamais conhecidos: por um lado, a separação da Península Ibérica do resto da Europa, num movimento de navegação que se prolonga durante meses pelo Atlântico; por outro, os latidos em unísono dos cães de Cerbère, nos Pireneus franceses, animais que, garante o narrador, "sempre tinham sido mudos" (Saramago 1991a: 9). Esse risco revela-se indestrutível: se o apagam com o pé, se o molham com água, se o misturam com outros riscos ou se o enterram sob pedras, ele volta a formar-se em seguida. Assim o comprovam os protagonistas masculinos do romance, todos associados a um acontecimento ou capacidade anormal e involuntária: Pedro Orce, que sente a terra tremer desde que a península se começou a mover; José Anaíço, acompanhado por um bando de milhares de estorninhos; e Joaquim Sassa, que, numa praia no Norte de Portugal, atirou uma pedra de seis quilos ao mar, fazendo com que caia a quinhentos metros de distância. A estes juntar-se-á Maria Guavaira – mulher com um nome criado pela mãe enquanto sonhava –, que, ao desfazer um velho pé-de-meia azul, acumula um novelo de lã tão grande que, se quisesse transportá-lo, não caberia na galera em que os cinco acabam por viajar, já formado o grupo destes homens e mulheres, portugueses e espanhóis, no território desta península transformada em ilha, também ela a navegar, também ela à procura de si própria no oceano que a separa e simultaneamente a une à América Latina e a África, os restantes pontos do globo que compõem a "Transibéria" proposta por Saramago. Aliás,

podemos afirmar que este movimento de escape ficcionalizado no romance é paradigmático no pensamento de Saramago, tendo em conta que este defende repetidamente a confluência de autor e narrador: "a figura do narrador não existe [...] e só o autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja, romance, conto ou teatro". (Saramago 1997: 38) A "transibericidade" é uma espécie de vocação do Sul. É, no essencial, uma proposta de futuro que englobaria não só a Ibéria, mas também países da América e de África com tradições ibéricas, e que teria como base indispensável o conhecimento mútuo dos povos peninsulares e a recusa de preconceitos históricos e culturais. Lembra o autor:

Como qualquer outro português antigo e moderno, fui instruído na convicção firme de que o meu inimigo natural era, e sempre haveria de ser, Espanha. Não atribuíamos demasiada importância a que nos tivessem invadido e saqueado os Franceses, ou que os Ingleses, nossos aliados, nos tivessem explorado, humilhado e governado [...]. Absoluto, o que se chama absoluto, do nosso ponto de vista de Portugueses, só o rancor ao Castelhana [...]. (Saramago 1988b: 32)

Em 1986, Saramago fala da sua relação com a arte espanhola e afirma-se tão português como ibérico:

Pasar de él [*Don Quijote*] a la literatura española en general ha sido fácil. Y de la literatura a la pintura, al arte, y también a la historia. Me ha sido natural como respirar o dar un paso tras otro. Y eso a pesar de todos esos malentendidos, prejuicios e incomprensiones que contrariaban y todavía contrarian cualquier movimiento serio de acercamiento. Soy portugués pero también ibérico. Nada que atañe a los pueblos de España me es indiferente. (Abreu 1986: 4/165)

O caminho passa pelo verdadeiro conhecimento dos povos. Este resultará num olhar diferente do "outro" espanhol e numa melhor compreensão do "eu" português, complementados pelos outros povos que fazem parte do universo "transibérico". Como sublinha Saramago, "a própria Península Ibérica não poderá ser hoje plenamente entendida fora da sua relação histórica e cultural com os povos de além" (Saramago 1988b: 32). Caso a Península opte cegamente pela Europa, poderá "perder, na América Latina, não o mero espelho onde poderia rever alguns dos seus traços, mas o rosto plural e próprio para cuja formação os povos ibéricos levaram quanto então possuíam de espiritualmente bom e mau, e que é, esse rosto, assim o penso, a mais superior justificação do seu lugar no mundo" (Saramago 1988b: 32). A América Latina constitui, assim, um prolongamento da Ibéria e permite o intercâmbio e o enriquecimento cultural. Como escrevemos no artigo "José Saramago. "Todo futuro es fabuloso": construção literária e social", na concepção do escritor, o futuro é uma construção humana, não um destino inevitável, encarando ele a América Latina como "a

concretização da luta que conduzirá ao futuro desejado, nomeadamente pelos zapatistas, no México, tão admirados por Saramago" (Branco 2013: 98). São elucidativas as palavras do autor a propósito de Dom Quixote:

não há um destino: há um momento em que começamos a caminhar. Começamos a caminhar e caminhamos noutra direcção. Não é, de facto, a direcção que parecia fatal, irrecusável... até podemos falar de predestinação, se se quiser, mas o momento em que começamos a caminhar é uma metáfora do movimento e não só do movimento pessoal, mas também do movimento da sociedade. (*apud* Gómez Aguilera 2010: 363)

Podemos tomar uma outra frase como chave do romance, esta não de Saramago, mas de Alejo Carpentier, e que serve de epígrafe a *A Jangada de Pedra*: "Todo futuro es fabuloso." Não é assinalada a origem da citação, mas sabemos que se trata de um excerto de *Concierto barroco* (1974), quando, quase no final da narrativa, o americano e Filomeno estão prestes a separar-se:

De fabula se alimenta la Gran Historia, no te olvides de ello. Fábula parece lo nuestro a las gentes de acá porque han perdido el sentido de lo fabuloso. Lllaman *fabuloso* cuanto es remoto, irracional, situado en el ayer [...]. No entienden que lo fabuloso está en el futuro. Todo futuro es fabuloso. (Carpentier 2003: 83)

Se a epígrafe funciona como chave do texto, podemos afirmar, com o auxílio da leitura do romance, que *A Jangada de Pedra* aponta para o futuro projectado para a Ibéria, afastando-se da Europa (na ficção, inclusive fisicamente) até ocupar, de acordo com as palavras do autor, o "seu lugar próprio, que seria no Atlântico, entre a América do Sul e a África Central" (Pedrosa 1986: 24), ou seja, o seu lugar natural do ponto de vista histórico, cultural e social, assente no passado e projectando um futuro mais equilibrado para os seus habitantes. Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, acompanhamos um diálogo entre Fernando Pessoa e o seu heterónimo que de certa maneira, reflecte esta ideia: "Em suma, você anda a flutuar no meio do Atlântico, nem lá nem cá, Como todos os portugueses." (Saramago 1988a: 361) A população peninsular, como verificamos ao longo do romance, vai progressivamente formando uma nova sociedade ibérica. Nos hotéis, abandonados pelos turistas e entretanto ocupados por famílias, são organizadas comissões especializadas em higiene e conservação, educação, cozinha, lavandaria e "tudo quanto é indispensável à harmonia e bom funcionamento de qualquer comunidade" (Saramago 1991a: 105). O mesmo é dizer, as necessidades e os direitos da população, fundando um novo país, mesmo se não há mudança de nomenclaturas, uma utopia a ponto de se concretizar, também ilha, como a de Thomas Moore. Ou com ecos da "ilha baratária" de Sancho Panza, personagem de *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, obra cuja relação com o texto saramaguiano é, aliás, estudado

por Maria Fernanda de Abreu no que diz respeito às "andantes cavalarias" e a muitas outras marcas de intertextualidade. Também os protagonistas de *A Jangada de Pedra* formam um grupo coeso, harmonioso, generoso e solidário, com os seus membros a respeitarem diferenças e semelhanças, numa viagem iniciática (não o serão todas?) por diversas regiões da península¹.

Deixemos de lado esta questão, menos relevante no âmbito do nosso presente trabalho, e concentremo-nos na expressão do realismo mágico em *A Jangada de Pedra*. Vimos já os principais acontecimentos extraordinários, a que devemos juntar alguns outros, como a companhia do mudo cão Constante/Ardent, que, vindo do outro lado dos Pirenéus, leva o grupo desde o local do risco de Joana Carda à casa de Maria Guavaira, na Galiza. Ou o fulgor desta habitação, "uma espécie de luz não luminosa" (Saramago 1991a: 195) vista por Pedro Orce quando os casais José e Joana e Joaquim e Maria fazem amor. Ou o passeio de Pedro ao mar, que espanta os companheiros pela distância real que teve de percorrer e a dificuldade do caminho, e a barca de pedra, com todos os seus pormenorizados contornos, avistada apenas por ele, guiado pelo cão. Ou a suspensão do movimento da península "no exacto momento em que os viajantes se debruçam para o mar" (Saramago 1991a: 296), em plenos Pirenéus. Ou o facto de a vara de negrilho se tornar verde depois de encimar a campa de Pedro Orce, nas últimas páginas do romance, pouco depois de a península deixar de se mover. Ou existirem cães sem cordas vocais em Cerbère, os estorninhos desviarem a atenção dos polícias na fronteira e todas as mulheres férteis se declararem grávidas.

"Acredito no que tem de ser" (Saramago 1991a: 10, 141), afirma Joana Carda em duas ocasiões. Mesmo que não se compreenda a razão dos acontecimentos extraordinários, mesmo que aquilo que governa alguns gestos seja algo parecido com os instintos, "tantas vezes vagos e involuntários como se não nos pertencessem" (Saramago 1991a: 17). Tudo com a aceitação típica do realismo mágico, de integração no quotidiano: "[...] nada havendo de natural nele, as coisas se passavam como se uma normalidade nova tivesse vindo instalar-se no lugar da

¹ Sobre a proposta de futuro para a Península Ibérica, consultar o artigo "Amigos ou inimigos? As relações ibéricas na obra de José Saramago", em que propomos uma leitura de quatro dos seus romances procurando compreender a imagem de Ibéria proposta. Concluímos que, através da ficção, se faz uma história das relações ibéricas, no sentido do real ao ideal e, ao mesmo tempo, do passado para o futuro: da disputa histórica entre os países ibéricos (*A Viagem do Elefante*) até um estado de equilíbrio futuro (*A Jangada de Pedra*), passando por uma fase intermédia, de mistura de povos, em que as fronteiras não se estabelecem entre portugueses e espanhóis, mas entre ideologias e opções políticas, independentemente das nacionalidades (*Levantado do Chão e O Ano da Morte de Ricardo Reis*). Esta leitura das obras de Saramago não é cronológica, mas respeita a cronologia histórica. (Branco, Isabel Araújo (2011): "Amigos ou inimigos? As relações ibéricas na obra de José Saramago". Saringen, Kathrin; Gimeno Ugalde, Esther (org.): *Perspectivas Actuais da Lusitanística*. Munchen, Martin Meidenbauer, Verlagsbuchandlung, pp. 77-91).

normalidade antiga, mas sem convulsões, abalos ou mudanças de cor [...]."(Saramago 1991a: 126) De facto, se os turistas ibéricos fogem, os habitantes ibéricos movimentam-se pacificamente, ou para testemunhar os acontecimentos estranhos que se dão (vão ver "passar" Gibraltar, que se mantém no mesmo sítio) ou ocupar os hotéis sem clientes, para melhorar o seu conforto diário.

"[...] ainda há quem não acredite em coincidências, quando coincidências é o que mais se encontra e prepara o mundo, se não são as coincidências a própria lógica do mundo" (Saramago 1991a: 127), comenta o narrador. Por outras palavras, os acontecimentos estão relacionados (mesmo que não se compreenda como) e o extraordinário desempenha uma função. Neste caso, os estorninhos que acompanhavam José Anaiço no início do romance servem para o juntar a Joana Carda. Conhecendo-se os dois em Lisboa, o mesmo é dizer, cumprida a missão, os pássaros desaparecem rumo ao Sul. O risco de Joana separa a Ibéria da Europa. Os tremores de Pedro Orce e de Constante funcionam como sismógrafos do movimento das terras – e, quando a península pára, o homem morre. A pedra de Joaquim Sassa comprova que o extraordinário está instalado no território. O fio azul de Maria reúne ficcionalmente todo o grupo e as pulseiras e colares que dele a mulher tece mantêm a unidade num momento de crise e inevitável separação: "[Joaquim Sassa] afagou a cabeça do cão que se aproximara, depois com as pontas dos dedos tateou-lhe a coleira de lã azul, fez o mesmo à pulseira que tinha no braço, enfim disse, Ficarei [...]."(Saramago 1991a: 290) O cão reúne todo o grupo, um animal parente dos demónios das peças de Gil Vicente: aparentemente vem do inferno (de Cerbère, a entrada do mundo dos mortos¹), mas protege e orienta os homens como um anjo-da-guarda. Todos são personagens "separados da lógica aparente do mundo" (Saramago 1991a: 147), como reflecte Joana. Aparente, porque haverá outra lógica por trás, aquela que dá sentido ao excepcional. Como diz um aluno numa aula: "Então o senhor professor acha que tudo isto está a acontecer para tudo ficar na mesma. E realmente não ficou" (Saramago 1991a: 302), remata o narrador.

Aludíamos há pouco ao como e ao porquê: estes extraordinários feitos servem para mostrar que as relações da Península Ibérica com o exterior são muito mais intensas com a América Latina e com África do que com a restante Europa (distante, egoísta e sobranceira) e que o futuro fabuloso de que fala Carpentier deve ser construído com base nesta aceção, bem como nos princípios de igualdade e justiça que foram postos em prática na fundação deste novo território (geográfico e humano). "Quem de palavras tenha experiência sabe que delas se deve esperar tudo" (Saramago 1991a: 205), afirma o narrador. E destas

¹ Jorge Luis Borges também inclui este animal mitológico no seu *El libro de los seres imaginarios*.

palavras, desta narrativa e de tudo o que a compõe espera-se que constitua um novo ponto de partida para a compreensão dos povos ibéricos por si mesmos e para a construção de um novo projecto colectivo – a concretização de uma nova utopia. No artigo "Sobre a invenção do presente", José Saramago escreve:

[...] a invenção do presente dependeria, acima de tudo, da possibilidade de uma reinvenção do passado, isto é, de um reexame, de um reordenamento, de uma reavaliação dos factos pregressos, como condição, inclusive, de futuro. Um presente assim inventado, sobre os dados novos ou renovados do passado, orientar-nos-ia, penso, para um futuro quiçá diferente do que parece prometer-nos este momento em que vivemos. (Saramago 1989b: 45)

A Jangada de Pedra contribui para essa reinvenção do passado de forma a propor um futuro alternativo. Porque o mundo, "talvez só pela palavra possa vir a ser transformado". (Saramago 1991a: 36)

1.4 Ensaio sobre a Cegueira

Em *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) o realismo mágico marca o ponto inicial da trama: de repente, sem que existam condicionantes de saúde, as pessoas cegam em massa, como se ocorresse uma epidemia contagiosa. Trata-se de uma reflexão sobre a sociedade e a construção do futuro num cenário apocalíptico com base num elemento extraordinário que é aceite por todos. A própria cegueira – ou melhor, aquilo que as personagens vêem na sua condição – não é normal: é uma cegueira branca, não negra, como se fosse sempre dia. Esta espécie de luz interna representa a possibilidade – ou mesmo a obrigação – de ver, ou seja, de aprender, de melhorar enquanto seres humanos, de humanizar o animal em que se tornaram. A luz é branca, as trevas são negras. Se a cegueira é branca, é uma cegueira de esperança, de possibilidades em aberto. É uma porta que se abre, uma porta para a salvação.

Os primeiros cegos são internados num antigo manicómio, em quarentena, porque, no fundo, quem não vê tendo condições para ver é inábil – é louco. Segundo o dicionário, "louco" é "aquele que perdeu o uso da razão" (Figueiredo 1953: 862). "Cego" é um "homem que não vê" e, em sentido figurado, "alucinado", "inconsciente", "desvairado", "obscuro", "obliterado" (Figueiredo 1953: 304). Como concluiu o médico protagonista de *O Alienista*, do brasileiro Machado de Assis, o normal é o não excepcional, por outras palavras, o que ocorre em maior número. O louco ou alienado constituiu a excepção. No caso da obra de Saramago, o normal acaba por ser a cegueira. Os cegos são loucos, então? Ou são loucos os que cegaram? O próprio narrador faz a identificação numa única passagem, quando o grupo abandona o manicómio e

regressa à cidade: "O portão está aberto de par em par, os loucos saem." (Saramago 1995a: 210) Como diz o ditado – também citado no romance, entre muitas outras expressões relacionadas com a visão e os olhos –, o pior cego é aquele que não quer ver. E o que não querem ver estes cegos? O essencial da vida e da sociedade, o que é bom e o que é mau ou assessorio, a injustiça e a desrazão que governam o mundo, a bestialidade que tomou conta das relações sociais. Apenas uma pessoa não cega: a mulher do médico. Não cega, porque toma a decisão de ir com o marido para o manicómio mesmo vendo, uma decisão de profundo amor e solidariedade com o outro, revelando que, tendo algo a aprender, não está ao nível dos demais. A mãe do rapaz estrábico não faz o mesmo, talvez por não se lembrar. A mulher do médico mostra que possui amor, inteligência e um espírito voluntarioso e prático.

Com o fim da visão, as aparências são anuladas. Fica o essencial, não só porque sem os olhos não se podem ver as manifestações exteriores das futilidades e convenções sociais, mas também porque as acções são reduzidas à sobrevivência e ao fundamental (alimentação, evacuação, sexo, relações humanas, amor, amizade, solidariedade). Verifica-se um movimento de igualitarização das pessoas: ficam apenas patentes as vozes e os pensamentos por elas expressos, os corpos e as atitudes por eles manifestados. Tornam-se irrelevantes roupas, modas, poses, penteados e bens materiais e as pessoas até se passam a tratar por "tu". Por outro lado, os corpos assemelham-se pela sujidade, pelas necessidades básicas e pelo instinto de sobrevivência. É uma certa igualdade na diversidade.

Se é a desumanização reinante na sociedade que provoca a cegueira generalizada – a cegueira física, portanto, provocada pela cegueira ética –, há que desaprender o que é fútil, assumir a animalidade e aprender a regressar à essência do humano. Portanto, de desumanos, as personagens passam a animais e daí a humanos, recuperando então a visão. Mas esta fase intermédia é marcada pela esperança, pois há sinais de humanidade e humanização. A primeira mostra disso é o arrependimento do ladrão e da rapariga dos óculos escuros, ele por a ter apalpado, ela por o ter ferido com o salto do sapato na perna. No dia seguinte, a consciência do homem volta a manifestar-se: não devia ter roubado o carro ao primeiro cego. O manicómio funciona como uma comunidade e a "camarata dos malvados" (Saramago 1995a: 159) é um reflexo dos centros do poder capitalista: os honrados são expulsos do espaço pelos usurpadores, que proíbem os ocupantes das restantes camaratas de utilizarem as instalações sanitárias da ala esquerda, provocando a sobreutilização e a dificuldade de acesso das casas-de-banho da ala direita. Ao mesmo tempo, açambarcam comida e bebida de que não necessitam, fornecidas pelo exército, enquanto a restante

população passa fome e contrai doenças por falta de alimento: "preferem deixar que se estrague comida a dá-la a quem dela tão precisado está" (Saramago 1995a: 160). Os protestos são reprimidos com violência psicológica e física e, depois dos cegos não terem mais bens materiais que dar em troca da alimentação, esta é distribuída apenas quando as mulheres são prostituídas. Em todo este processo, destacam-se as personagens femininas pela sua coragem, sacrifício, sensibilidade e solidariedade em relação a homens, mas essencialmente a outras mulheres. Tal é visível não apenas no referido gesto da mulher do médico de se juntar aos "doentes" estando ainda "saudável" em nome do amor pelo marido, mas em numerosas acções femininas ao longo do romance, desde os cuidados e carinhos da rapariga dos óculos escuros ao rapaz estrábico à própria decisão de se prostituírem. A primeira mulher a tomar esta resolução fá-lo em defesa da mãe idosa. As restantes fazem-no pela família e pela sua comunidade. Deixam de fora a mulher alienada, porque "era tão infeliz, tão desgraçada, que o melhor seria deixá-la em paz, da solidariedade das mulheres não tinham por que beneficiar só os homens" (Saramago 1995a: 167). Trata-se, pois, de um sacrifício por si e pelos outros, por amor, um acto que os próprios homens confessam não serem capazes de imitar, caso isso se colocasse.

A mulher do médico utiliza a tesoura como arma e mata o chefe dos usurpadores. Esta aparente desumanização faz parte da luta contra a animalidade e pela humanidade, por defesa própria e da sua comunidade. A ideia surge acompanhada por algum temor, revelando bom senso, respeito pelo outro e sensibilidade, importantes qualidades do humano enquanto ser e para a preservação do grupo enquanto entidade social de organização dos seus membros, neste caso com valores de justiça e fraternidade. Na camarata dos protagonistas do romance, a alimentação é distribuída de forma ordeira e tranquila, com a rapariga a dar uma parte do seu quinhão ao rapaz estrábico. Quem não tem bens não deixa de comer, pois "de cada um segundo as suas possibilidades, a cada um segundo as suas necessidades" (Saramago 1995a: 142). São os valores da justiça social, da organização equitativa, da solidariedade, em contraste com os da "camarata dos malvados". É uma nova sociedade que aqui vai surgindo. Desta cegueira branca e desta camarata sairá também o homem novo - começando na mulher nova. Quando a mudança é consolidada, quando às personagens passa a importar apenas o que é relevante do ponto de vista ético, a visão física é recuperada. Mais uma vez, sem explicação racional, em mais uma manifestação do extraordinário feito quotidiano.

Muitas são as obras de Saramago marcadas pelo realismo mágico, mas atentemos brevemente em *A Viagem do Elefante* (2008), tendo em conta a leitura comparada com uma *novela* de Carpentier, *El arpa y la sombra*.

Nesta última expressa-se "una visión donde lo maravilloso –lo insólito cotidiano– integra de forma activa la realidad" (Padura Fuentes 2002: 418). Na primeira, os episódios em que aquilo que não se explica é justificado apenas como a manifestação da outra face da realidade: a fogueira que comenta as conversas que são feitas à sua volta; a bruma que envolve o grupo que acompanha o elefante Salomão e os homens que aparecem e desaparecem sem explicação; a despedida do animal e dos carregadores, personalizada e carinhosa, com a tromba acariciando os humanos.

Uma mesma visão política do mundo é partilhada pelos dois narradores, conferindo um tom profundamente irónico à História e à narrativa sobre as "grandes façanhas" ibéricas do período da expansão, mostrando as suas verdades pouco heróicas. Tal é evidente desde o início, na descrição das cortes portuguesa e espanhola em ambas as obras, acentuando a inabilidade dos monarcas para tomar decisões e resolver problemas¹. Outro tema recorrente nos dois textos é o encontro dos europeus com o desconhecido e as suas reacções perante o novo numa mesma época: em Carpentier, as viagens por mar das frotas de Colombo; em Saramago, a viagem de um elefante e da sua comitiva (animal exótico e símbolo do Oriente) por terras portuguesas, espanholas, italianas e austríacas. Encontramos referências a monstros e animais mitológicos e a tentativa de descrever novas realidades. Também as figuras de Colombo de *El arpa y la sombra* e do comandante de *A Viagem do Elefante* têm paralelos, ambos liderando um grupo de "argonautas", descobrindo caminhos e cumprindo uma missão definida pelos reis. Os dois utilizam técnicas semelhantes no seu posto de comando. Iguamente ambos os grupos de homens assemelham-se no percurso, inclusive quando desejam ser os primeiros a avistar terra.

1.5 Contos e crónicas

Diz José Saramago, em *Conversas com Letras*, que as suas crónicas têm "toda a matéria que vem depois ser amplificada nos romances, ou pelo menos muito do que se encontra nos romances", referindo "a memória como recordação, a observação do quotidiano, a interpretação dos factos, a aproximação entre dois factos aparentemente distintos" (Letria 1995: 22). Afirma também o autor, em *Diálogos com José Saramago*:

¹ Esta e outras questões foram por nós aprofundadas no artigo "A Viagem do Elefante, de José Saramago, y El arpa y la sombra, de Alejo Carpentier: diálogos, viajes, 'real maravilloso' y 'real sobrenatural'", (Branco, Isabel Araújo (2010): "A Viagem do Elefante, de José Saramago, y El arpa y la sombra, de Alejo Carpentier: diálogos, viajes, 'real maravilloso' y 'real sobrenatural'". *Actas del VI Congreso ALEPH – Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica*. Lisboa, ALEPH – Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

"quando eu digo das minhas crónicas que há que lê-las, porque está lá tudo, há que acrescentar que está lá tudo, menos o romancista que vim a ser". (Reis 1998: 52)

Seguimos o conselho e encontramos em *A Bagagem do Viajante*, editado em 1973, precisamente o universo dos romances do autor, entre eles algumas marcas de realismo mágico ou de "real sobrenatural", mostrando como "tão arreigado está em nós o gosto do maravilhoso" (Saramago 2000: 171), como escreve Saramago em "O tempo das histórias". Este plural engloba a generalidade dos portugueses, mas igualmente o autor. Citando Maria Alzira Seixo, as crónicas abarcam, entre outras temáticas, "efabulações de tipo onírico que hesitam entre a vocação para um destinatário infantil e uma acentuada propensão do escritor para os domínios do maravilhoso e do fantástico que mais tarde vemos concretizar-se melhor na sua restante obra". (Seixo 1999: 19)

Na crónica "E também naqueles dias", tudo começa na infância, um episódio passado durante as suas estadas no Ribatejo, quando o cronista, feito personagem, vai com o tio vender porcos à feira de Santarém. Enquadrada num contexto rural, a criança vive uma das suas grandes aventuras, de contornos mitológicos (pelo menos a nível pessoal), e, como tal, marcada pelo excepcional:

foi aí que aconteceu aquilo que não tornou mais a acontecer. Por cima de nós formou-se um anel de nuvens que quase ao sol-pôr enegreceram e começaram a largar chuva, e então por muito tempo andámos sem que uma gota nos apanhasse, enquanto à nossa volta, circularmente, uma cortina de água nos fechava o horizonte. (Saramago 2000: 25)

Temos, pois, um momento único e irrepetível em que as personagens são o centro de um círculo espacial que as protege da água da chuva, no fim do dia, no regresso a casa, depois de cumprida a sua missão. Não é uma protecção passageira, muito menos uma coincidência: caminham sempre secas, como entre dois espaços e dois tempos, o antes e o depois, andando sem parar. É como se as nuvens e o intervalo entre elas fossem moldados em função dos dois pequenos viajantes.

O universo infantil é marcante igualmente em "História para crianças"¹, texto que conta a história de um menino que encontra uma flor isolada no deserto, murcha e moribunda, salva depois pela água que a criança transporta com as suas próprias mãos. O percurso do menino é mítico, repetido inúmeras vezes, despejando sobre a planta as gotas que consegue manter entre os dedos, com os pés descalços mas sem mostrar de cansaço. A flor cresce até atingir proporções inimagináveis e "como se

¹ A crónica foi adaptada ao cinema numa curta-metragem de animação realizada por Juan Pablo Etcheberry e que conta com a narração em castelhano do próprio José Saramago, intitulada *La flor más grande del mundo* (2008).

fosse um carvalho deitava sombra no chão" (Saramago 2000: 77). Dando pela falta da criança, a família procura-a por todo o lado até que vê a enorme flor ao longe. Desloca-se até lá e, sob ela, encontra o menino adormecido, resguardado do frio por "uma grande pétala perfumada, com todas as cores do arco-íris". Mais uma vez surge a natureza protectora, num registo marcado, por um lado, pela experiência iniciática da criança e, por outro, por um acontecimento excepcional que é encarado com naturalidade.

O cronista adulto tem igualmente acesso a este universo, como em "Os portões que dão para onde?", em que narra a impressão sobrenatural que sente ao atravessar portões aparentemente abandonados junto às estradas. São vozes e energias do passado, dos muitos homens e mulheres que ali viveram, cujas marcas sobrevivem à passagem do tempo, marcas não visíveis mas sensíveis:

Quando vou atravessar o espaço que eles guardam, não sei que força rápida me retém. Penso naquelas pessoas que vivas ali passaram e é como se a atmosfera rangesse com a respiração delas, como se o arrastar dos suspiros e das fadigas fosse morrer sobre a soleira apagada. (Saramago 2000: 84)

Interroga então o leitor sobre se sentiu essas forças, como fantasmas que comunicam corporalmente com os vivos, numa conjugação de dimensões diferentes:

Não sentiu que os seus ombros roçaram outros ombros? Não reparou que uns dedos invisíveis lhe apertaram os seus? Não viu esse longo mar de rostos que enche a terra de humanidade? (Saramago 2000: 85)

Em "As coincidências" encontramos mais uma vez marcas de realismo mágico, quando o narrador lê no jornal uma notícia sobre um homem que se suicidou em nome da paz. Precisamente nesse momento, na rádio, o locutor anuncia a transmissão da *Ode à Paz* de Haendel. São "coincidências" que fazem pensar que:

a vida não é nada simples, e que os seus caminhos são de tal modo semeados de desvios e armadilhas que muito é de espantar que não nos percamos nela a todo o momento. (Saramago 2000: 175)

São factos inverosímeis num texto – pese embora Aristóteles pontifique, na *Poética*, que "na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade" (Aristóteles 2000: 145) –, mas que indiciam que o universo não é limitado e "tem o seu tamanho multiplicado pelo número infinito de instantes que formam, juntos, o tempo do mundo" (Saramago 2000: 177). A simultaneidade de acontecimentos não será, pois, um mero acaso. Haverá um significado e uma intenção, mais do

que não seja a acentuação do tema – neste caso, a paz – e condução do sujeito a reflectir mais demoradamente sobre ele.

O cronista sabe que este tipo de escrita pode ser olhado com cepticismo ou enfado pelos leitores, por isso faz um aviso na primeira frase de "Apólogo da vaca lutadora": "Não invento nada." (Saramago 2000: 147) Prevê os sorrisos de quem pensa que "o extraordinário é sempre sinónimo de mentira", "pobres pessoas que não sabem que o mundo está cheio de coisas e de momentos extraordinários" (Saramago 2000: 147). São eles os cegos, os que não vêem para lá do que lhes é apontado por outros, que não são capazes de vislumbrar o que está além do imediato. Mas, mesmo assim, merecem que se continue "a dizer que o mundo e o que está nele não são o tão pouco que julgam". Há, pois, muito mais, uma riqueza incomensurável e ao alcance de todos, desde que saibam a ela aceder. Foi o que fez o cronista, numa noite comum, no regresso a casa, quando decidiu não se desviar de um bêbado que gesticulava na rua. "E fiz bem, pois ali me aconteceu a tal extraordinária coisa" (Saramago 2000: 148), conclui. O homem estende-lhe a mão, ele segura-a e assim permanecem, em silêncio, olhos nos olhos, numa "comunicação viva".

Em "O lagarto", crónica mais próxima do fantástico do que do realismo mágico, comenta que pretende há muito tempo contar "uma história de fadas", coisa em que já ninguém acredita e que provavelmente provocará o gozo dos leitores. Trata-se da história de um lagarto que aparece em pleno Chiado, em Lisboa, e que todos assusta, entre eles uma vendedora de violetas que deixa as flores rolaem pelo chão. As plantas ficam expostas no chão de tal maneira que formam "um círculo perfeito, como uma grinalda de aromas" (Saramago 2000: 96), à volta do animal. Então, o lagarto transforma-se numa rosa e depois numa pomba, por intervenção de fadas, como o narrador sublinha.

Passemos agora aos contos de José Saramago, em particular aos integrados em *Objecto Quase*, de 1978. Como refere Maria Alzira Seixo, os textos apresentam uma via de significação fantástica e "uma condução discursiva que sabiamente integra a marca lírica numa criação de mundo que oscila constantemente entre o peso irrecusável dum quotidiano transposto em termos de ficção e a transcendência alegórica dum sentido universalizante e até moralista" (Seixo 1986: 189). Encontramos exemplos disso em "Cadeira", texto em que o narrador conta que o ditador usou sempre botas para que ninguém visse que tinha pés bifurcados, em intertextualidade com "A Dama Pé-de-Cabra", de Alexandre Herculano.

Conta José Saramago a Manuel Gusmão que, numa entrevista a um jornal holandês, referiu a sua tendência "para a sobrenaturalização da

realidade" (Gusmão 1989: 94). Gusmão pergunta então se há relação entre isso e o religioso. Saramago garante que "não tem nada a ver" (Gusmão 1989: 94), que estará mais ligado ao surrealismo, pois "aquilo a que chamamos sobrenaturalização não era na realidade sobrenatural, enfim, no sentido transcendente, é realmente ver a realidade como a teriam querido ver e como a viram os surrealistas" (Gusmão 1989: 94). Esta afirmação leva-nos a recordar Miguel Ángel Asturias que, ao conviver com surrealistas em Paris, descobre as suas raízes latino-americanas e desenvolve o realismo mágico, como aludimos. O mais interessante é encontrarmos no conto "Cadeira" uma espécie de versão literária da afirmação do autor: existe um sobrenatural que não está relacionado com o religioso, mas que é absolutamente real:

Os santos estão de costas, assobiam, fingem-se distraídos, porque sabem muito bem que não há milagres, que nunca os houve, e, quando alguma coisa de extraordinário se passou no mundo, a sorte deles foi estarem presentes e aproveitarem. (Saramago 1999c: 26)

Existe, pois, uma dimensão extraordinária que é ilegitimamente apropriada pelo catolicismo e que deve ser separada da Igreja e dos santos, por não serem eles os autores dos feitos. Quem o é, então? Nem o autor entrevistado nem o narrador do conto o dizem, numa aproximação indirecta a uma explicação natural do sobrenatural, como fazendo simplesmente parte do mundo – como na concepção do realismo mágico.

Em "Centauro", a mulher raptada por aquele ser mitológico, depois de uns primeiros momentos de pânico, protege-o da violência dos homens e fala com ele: "Tu és um centauro. Tu existes." (Saramago 1999c: 135) Ela apercebe-se de que aquele ser é real e precisa de o oralizar, de o exteriorizar pela palavra, não com uma pergunta mas com uma afirmação. O centauro percorre a terra há milhares de anos, o único sobrevivente da sua espécie, fazendo a viagem final ao país natal, um país com grandes costas marítimas que faz fronteira com a nação onde viu um homem de lança e armadura investir contra um exército de moinhos de vento. O centauro é, portanto, português e sente-se tão próximo de Dom Quixote que, quando o cavaleiro cai no chão, ele próprio retoma a batalha. Não será por acaso que o centauro nasceu em Portugal, terra de prodígios vários, como o de ter dado vida ao único ser desta espécie mitológica que ainda vive. Ou o da mulher por ele raptada o proteger. "Tu existes", declara ela, como se utilizasse a palavra como acto performativo de paridade, numa conversa entre iguais. Pede-lhe ainda para a cobrir, deitando-se no chão. Ela crê no que vê porque sabe que é possível ser verdade o que vê. Procura aumentar a intimidade com esse ser extraordinário, voluntaria e entusiasticamente. "Cobre-me", diz,

esperando talvez manter em si uma prova do excepcional que sabe ser para outros inverosímil.

O centauro vive escondido, caminhando de noite e dormindo de dia, desde que os homens deixaram de acreditar nas mitologias. Antes, "enquanto o mundo se conservou também ele misterioso, pôde andar à luz do sol" (Saramago 1999c: 122). No final da sua vida é visto apenas como monstro que as poucas populações que o descobrem tentam matar. É uma espécie de anjo caído na terra – ou uma versão do homem alado que apareceu na Macondo de *Cien años de soledad* ou do conto "Un señor muy viejo con unas alas enormes", de García Márquez, capturado pelos habitantes. Ambos têm partes do corpo humanas e animais – um de cavalo, o outro de pássaro – e ambos provocam o susto numa população que acaba por os matar.

2. João de Melo e *O Meu Mundo Não É Deste Reino*

Escreve Julio Cortázar, conhecido também pelos seus contos fantásticos, em "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata", em 1975:

Salvo que una educación implacable se le cruce en el camino, todo niño es en principio gótico. En la Argentina de mi infancia, la educación distaba de ser implacable, y el niño Julio no vio jamás trabada su imaginación, favorecida muy al contrario por una madre sumamente gótica en sus gustos literarios y por maestras que confundían patéticamente imaginación con conocimiento.

Mi casa, vista desde la perspectiva de la infancia, era también gótica, no por su arquitectura sino por la acumulación de terrores que nacía de las cosas y de las creencias, de los pasillos mal iluminados y las conversaciones de los grandes en la sobremesa. Gente simple, las lecturas y las supersticiones permeaban una realidad mal definida, y desde muy pequeño me enteré de que el lobizón salía en las noches de luna llena, que la mandrágora era un fruto de horca, que en los cementerios ocurrían cosas horripilantes, que a los muertos les crecían interminablemente las uñas y el pelo, y que en nuestra casa había un sótano al que nadie se animaría a bajar jamás. (Cortázar 2004b: 107)

Cortázar afirma, assim, que todas as crianças encerram em si o gérmen do fantástico e este apenas poderá desaparecer mediante uma educação férrea ou extremadamente racional que contrarie a imaginação e a criatividade. Estas desenvolvem-se em ambientes favoráveis às superstições, às crenças, às lendas e à fantasia. Considerações semelhantes faz o português João de Melo, ao referir que o ouvido é o sentido que, em si, desempenha um papel privilegiado na percepção e no conhecimento, o ouvido que tantas histórias e mitos escutou ao longo da vida, em especial na infância. Escreve em "Auto-retrato", inserido em *Dicionário de*

*Paixões*¹: "ouvir para crer, e crer para imaginar – eis o ponto de partida de uma sensibilidade que procura dar corpo, raiz e substância a essa aproximação ou reciprocidade entre a Literatura e a vida" (Melo 1994a: 40). Também Gabriel García Márquez diz pertencer a um mundo com este tipo de características, admitindo, em *El olor de la guayaba*, que ao escrever está "simplemente captando y refiriendo un mundo de presagios, de terapias, de premoniciones, de supersticiones, [...] que era muy nuestro, muy latinoamericano". (García Márquez 1996: 86)

Temos, portanto, a partilha de um ambiente propício ao fantástico – embora com características muito diferentes – que origina escritas marcadas pelo género ou pela sua "família". Mas a existência ou não de um certo ambiente na infância não é o único elemento determinante nestas escritas. Muitos outros haverá (a maioria de difícil percepção), mas entre eles se inclui certamente a leitura, a comunicação através das letras, a convivência e o transporte de temáticas e imagens que só encaixam em posteriores escritas porque existe um terreno disponível e predisposto a recebê-las. Como escreve Lídia Jorge em "Memória de leitura e afecto", texto sobre João de Melo, "os livros não existem sós, ou se existem, chamam-se mutuamente, invocam-se e associam-se, colocam-se uns ao lado dos outros como pedaços dispersos do mesmo firmamento a que foram retirados" (Jorge 1996: 12).

Regressemos então a Cortázar, quando escreve que, "gracias al camino preparado por [su] infancia y a la aceptación natural de lo fantástico en sus diversas y numeras formas" (Cortázar 2004a: 128), a literatura fantástica encontrou nele um excelente leitor, disposto a entrar no jogo e a viver num estado de "suspensión de la incredulidad". Trata-se, portanto, de um imaginário partilhado que permite a abertura de novas portas e de novas leituras, numa espiral de comunicações, leituras e produções.

Falando especificamente sobre a narrativa de *O Meu Mundo Não É Deste Reino* e sobre os processos de escrita, João de Melo declara, em entrevista, que "há coisas do perfeito domínio do real e que têm a ver com o rico universo imaginário da infância" (Viegas 1987: 11). E admite que alguns episódios do livro têm uma correspondência com acontecimentos reais, como a queda do avião e o eclipse: "eu e o meu irmão mais velho largámos as vacas, que andávamos a guardar, mais cedo, porque o mundo ia acabar dali a meia hora". São esses mitos que circulavam e que contribuía para construção das mentalidades e dos imaginários que são a base da escrita de João de Melo – os mitos e as histórias da "religião em que fui educado". É nesse sentido que João de

¹ O texto foi publicado também na secção "Auto-retratos" do *Jornal de Letras* com o título "A ilha da Utopia", na edição de 8 de Outubro de 1997.

Melo afirma, noutra entrevista, que *O Meu Mundo Não É Deste Reino* aborda "sociedades primordiais" (Martins 1988: 6) e uma infância mítica, que está mais próxima da "crónica do sobrenatural" (Martins 1988: 6) do que da vivência real, o que o torna "um livro mais fantástico" (Martins 1988: 6), com personagens "intemporais" que se desdobram ao longo de quinhentos anos e que assimilam e transportam experiências. "Esta é a proposta fantástica" (Martins 1988: 6), comenta então.

São inúmeros os paralelos que encontramos entre *O Meu Mundo Não É Deste Reino* e *Cien años de soledad*, bem como marcas do realismo mágico ou "etno-fantástico", a nível das personagens, da acção e das estratégias narrativas. Começamos pelo início do romance de João de Melo: a fundação da povoação açoriana por um grupo de navegantes que vêm de longe, com fome e exaustos, predispostos a esquecer o passado para fundar um novo futuro. Ao comando estava o capitão Diogo de Paes, que, depois de assentarem naquela que seria a povoação do Rozário da Achadinha, decidiu procurar outras gentes que ali vivessem, desbravando a mata e regressando sem notícias. São as mulheres que pedem para que ali fiquem, assinalando os perigos da viagem e temendo a perda de mais companheiros. Mais tarde um novo grupo empreende uma nova busca, mas os homens envolvidos desaparecem para sempre.

Em *Cien años de soledad*, considerado por seu lado o paradigma do romance de fundação, também Macondo surgiu pela mão de um conjunto de famílias, encabeçado por José Arcadio Buendía. Percorreram as selvas durante 26 meses e acabaram por fixar-se naquela terra. Mais tarde, incentivado pelas visitas dos ciganos e pelas descobertas tecnológicas trazidas por eles, o patriarca lidera uma nova jornada, procurando entrar em contacto com outras povoações e os grandes inventos da civilização. Entram pela selva, perdendo o rumo no meio da forte vegetação, sem sequer conhecer o caminho de regresso, cada vez mais longe de tudo. A sua orientação é uma bússola, como os navegantes que chegaram aos Açores. A única coisa que encontram é um velho galeão espanhol no meio de um bosque de flores, em terra firme, e decidem regressar, convencidos do isolamento de Macondo. Ambas as povoações crescem com a chegada de novos habitantes e de inovações tecnológicas. No caso de Macondo, temos os ciganos e as pessoas que Úrsula traz no seu regresso à cidade, na busca infrutífera do seu filho José Arcadio. Iniciam-se então os contactos com o espaço exterior e vai chegando cada vez mais gente, dos árabes aos empresários norte-americanos. O Rozário também passa a comunicar com o mundo quando abrem estradas em várias direcções. Uns partem e outros chegam, em geral negociantes, cavadores e raparigas que casam com rapazes da terra.

Este é um tempo mítico, um tempo circular em que passado, presente e futuro se misturam, em que as personagens se repetem sem que se dê por isso, com constantes analepses e prolepses, evitando as linhas rectas do tempo e indo ao encontro das estruturas mágicas da criação. Trata-se de uma característica comum do realismo mágico, numa aproximação à natureza, onde "se suceden las estaciones de forma ininterrumpida en un proceso que recrea infinidad de veces el esquema vida-muerte-vida" (Camacho Delgado 2006: 22), como refere José Manuel Camacho Delgado. Assim, na consciência mítica, "todo lo que ha existido en algún momento puede volver a existir y puede hacerlo *aquí y ahora (hic-nunc)*". De ahí que tengan una importancia crucial los mitos que hacen referencia a la circularidad del tiempo, como el mito del eterno retorno". Enquadramos aqui a expressão "Muitos anos depois...", tantas vezes repetida em *O Meu Mundo Não É Deste Reino* e em *Cien años de soledad*. O início é uma prolepse, uma antecipação de factos relacionados com o que se narra naquele ponto, mas com uma intenção circular, de presentificar o futuro e projectar o passado, numa mistura de tempos e de acções. Lemos, por exemplo, em *O Meu Mundo Não É Deste Reino*:

Muitos anos mais tarde, a sua voz, que antes não cabia no mundo e parecia mesmo explodir no meio das pedras, transformar-se-ia num arfar penoso, como o guincho das galinhas em crise de respiração. (Melo 1994b: 76)

Anos mais tarde, quando uma velha criada foi dar com ele de olhos esbugalhados para o tecto, ainda tinha as orelhas tão grandes como as de um burro e o ventre tão duro e inchado como um saco de areia. (Melo 1994b: 103)

Em *Cien años de soledad* temos a marcante primeira frase, mas muitas outras:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. (García Márquez, 2004a: 9)

Muchos años después, el coronel Aureliano Buendía volvió a atravesar la región, cuando era ya una ruta regular del correo, y lo único que encontró de la nave fue el costillar carbonizado en medio de un campo de amapolas. (García Márquez, 2004a: 22)

O próprio espaço é circular e isolado. O Rozário situa-se numa ilha no meio do oceano; Macondo durante anos permaneceu incomunicável, separada do mundo, numa situação também insular. Esta geografia circular é igualmente uma marca do realismo mágico, funcionando como uma extensão do tempo mítico. Diz José Manuel Camacho Delgado que "los territorios míticos poseen un carácter insular que marca la diferencia entre el mundo exterior (profano) y el mundo interior (sagrado)" (Camacho Delgado 2006: 22), acrescentando que neste

último "todo es posible porque los personajes están sujetos a leyes que nada tienen que ver con la lógica y la razón". Além disso:

el territorio mítico suele estar rodeado por un río o una selva, por llanuras de polvo o simplemente por caminos alambrados que cruzan en sentido contrario. Una vez dentro del espacio sagrado, el personaje se ve inmerso en un nuevo orden de cosas en el que desaparecen las fronteras entre la vida y la muerte, se neutralizan las diferencias entre lo animado y lo inanimado, se presenta lo verosímil como inverosímil (o viceversa) y la naturaleza puede convertir a sus criaturas en hombres y a los hombres en criaturas. En cierto sentido, estamos frente al tópico medieval del *mundo al revés*, lo que permite al mito y a la conciencia mítica revelar una nueva dimensión de la realidad profundamente arraigada en muchos pueblos, dentro y fuera de Hispanoamérica. (Camacho Delgado 2006: 23)

Veamos como o Rozário e Macondo aqui se enquadram: além do isolamento em que se encontram, estão de facto rodeados por mata e, lá dentro, surge uma ordem não normal, em que os elementos extraordinários surgem lado a lado e com a mesma verosimilhança do que os elementos banais. No Rozário, mesmo a referida fronteira entre vida e morte se esbate, com a presença permanente de fantasmas e de acontecimentos de outra dimensão: a mulher gorda e com pés de cabra que aparecia em casa do padre Governo; os paroquianos que, em coro, respondem à missa em latim, nunca tendo aprendido essa língua; as crianças que, no primeiro dia da catequese, já sabem o que o padre se tinha preparado para ensinar; o velho Jesus Mendonça, que nunca dormia; os bois que choram, acompanhados pelos cães, ovelhas e cabras; as crianças que nascem todas com olhos azuis; os ratos vivos que saem do vômito de Guilherme José¹; a transformação imediata do corpo de José-Maria e o envelhecimento da população; ou os fantasmas das vítimas do acidente de aviação que perseguem quem roubou os seus pertences. Recordemos que também na Comala de *Pedro Páramo* há uma íntima relação entre diferentes dimensões, entre mortos e vivos, fora das regras da verosimilhança, com os fantasmas a povoar a localidade.

- Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. (Rulfo 2003: 101)

¹ No conto em forma de epístola "Carta a una señorita en Paris", de Julio Cortázar, o protagonista também vomita, não ratos, mas pequenos coelhos. Fá-lo involuntariamente, num gesto que se tornou incontrolável e perigoso. Os coelhos vomitados acabam por destruir muitos bens do apartamento onde o homem está hospedado, levando-o a escrever a carta à sua anfitriã que se encontra na capital francesa. Acrescente-se que o conto, à semelhança de uma parte da obra de Cortázar, pertence ao género fantástico e não ao realismo mágico.

Em *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, a própria natureza manifesta vontades, como acontece na escolha do local 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. (Melo 1994b: 36)

Um dos elementos do realismo mágico ou "etno-fantástico" é o não crescimento de Jorge-Maria, associado ao desejo físico pela mãe (que por sua vez se associa ao tema do incesto, tão presente em *Cien años de soledad*). Os anos passam e o rapaz não cresce, sem que haja um motivo aparente para isso. É consultado pelo curador Cadete, que deseja conhecer todos os pormenores da vida do rapaz. É no seu passado que procura a resposta para o enigma, lembrando a história do rapaz que tinha a mão direita atrofiada como a pata de um lobo porque havia batido na mãe. A solução prescrita foi o rapaz procurar a mãe, abraçá-la, trazê-la para casa e ser por ela perdoado: "Feito isto, a mão reencontrou logo a primitiva e castigada energia do crescimento." (Melo 1994b: 218) Recorda ainda o caso da rapariga que não pensava porque tinha ainda o cordão umbilical: "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" (Melo 1994b: 219). Encontramos aqui não só um sinal de realismo mágico, mas também de intertextualidade com a obra de García Márquez. No conto "La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada", existe uma mulher que se transformou em aranha por desobedecer aos pais, enquanto em *Cien años de soledad* o segundo circo dos ciganos mostra o homem que, pelo mesmo motivo, viu o seu corpo ficar igual ao de uma víbora.

Há marcas de realismo mágico associadas ao cristianismo, como o milagre do Sol, durante o dilúvio dos 99 dias, e a peste que tantos habitantes mata. No decurso da missa, o padre Governo derrama muitas lágrimas e em poucos minutos o cálice transborda, dirigindo-se então ao adro, seguido pelos fiéis, esperando algo prodigioso, que acaba por acontecer: uma língua de fogo faz desaparecer o conteúdo do cálice e os animais enlouquecem. É inevitável um paralelo com o milagre do Sol de Fátima, a 13 de Outubro de 1917, quando milhares de pessoas asseguraram ter testemunhado o astro a ziguezaguear depois de uma chuva torrencial.

Por seu lado, quando Sara morre, é enterrada sob uma figueira e as folhas da árvore caem de repente: "as folhas da figueira não eram mais do que asas de anjos invisíveis, mandados à Terra para resgatar a alma

daquela santa" (Melo 1994b: 160). Mais tarde, quando abrem o caixão, vêem que o corpo desapareceu. Nesse preciso dia, o dilúvio de 99 dias chega repentinamente ao fim, num duplo milagre. A Sara do Antigo Testamento, mulher de Abraão, morreu devido ao sacrifício do filho, Isaac. Existem duas versões da lenda. Segunda a primeira, ela morreu de desgosto; de acordo com a segunda, morreu de alegria ao saber que afinal o filho vivia. A Sara de *O Meu Mundo Não É Deste Reino* também acaba por morrer por amor aos filhos. O marido, João Maria, desiste da existência e esconde-se no celeiro, simplesmente à espera da morte. Ela fica então com a responsabilidade de sustentar os dois filhos pequenos, mas, apesar do esforço, acaba por ter de os empregar numa quinta, onde o trabalho é abundante e o salário parco. Também os filhos desta Sara são sacrificados pelo pai, não à morte, mas à privação da infância e à brutalidade do trabalho duro. A mulher sofre com isso todos os dias, em especial no regresso dos filhos a casa, mas, sozinha, não consegue manter a família, sofrendo em silêncio. Morre de fome e doença ou do sofrimento e remorso de privar os filhos da liberdade própria das crianças? Provavelmente por tudo isso, com um forte desgosto no peito. Como a Sara de Abraão.

Temos também de fazer uma associação entre Sara e Úrsula de *Cien años de soledad*, que toma o destino da família e da casa nas mãos enquanto o marido se dedica em exclusivo às suas investigações científicas e, mais tarde, quando este enlouquece e é amarrado a uma árvore. É ela a alma e o sustento da casa, mas, talvez fortalecida pela companhia da família, resiste muitos anos e morre com mais de 120 anos, vendo o seu corpo diminuir de tamanho, "fetizándose, momificándose en vida. [...] Parecía una anciana recién nacida" (García Márquez, 2004a: 407), como diz o narrador. Esta redução do tamanho do corpo é como o fim do ciclo, um regresso à infância, mas neste caso ocupando menos o lugar da criança e mais o do brinquedo. É por isso que Amaranta Úrsula e o pequeno Aureliano brincam tanto com o seu corpo, transportando a trisavó pela casa e escondendo-a em vários recantos. Acrescente-se apenas que a bíblica Sara, mulher de Abraão, morreu com 127 anos.

Uma outra personagem está associada a este realismo mágico ou "etno-fantástico" fortemente marcado pelo cristianismo. João-Lázaro funciona como uma espécie de santo, autor de milagres. Ele faz calar cães atidos e acalma outros animais. As pedras que lhe são arremessadas regressam em sentido contrário. Durante a peste, passa por algumas casas da vila e é precisamente nelas que se dão as curas. Quando Cadete se apercebe do facto, obrigam-no a visitar todos os doentes. "Aquele homem tem artes de bruxo, ou de apóstolo, ou então de doutor da Igreja", comenta Cadete quando revela a sua descoberta ao padre, misturando paganismo com catolicismo. João-Lázaro toca em todos os doentes, sempre a chorar,

salvando um a um. As pessoas comovem-se, projectando-se numa dimensão onírica e, mais uma vez, num tempo circular e mítico: "É tudo um sonho, nada é verdade; nós mesmas ainda não nascemos, por isso também não existimos' - e pediram umas às outras que se batessem e beliscassem para despertarem [...]." (Melo 1994b: 173) A aldeia fica curada e João-Lázaro morre por ter absorvido toda a peste no seu corpo. Depois de morto, crescem cabelos na sua sepultura e a terra move-se ao ritmo de respiração. Posteriormente, João-Lázaro ressuscita à vista de muitas testemunhas:

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. [...] assemelhavam-no tanto com os retratos de Cristo que as pessoas logo pararam de correr e começaram a ajoelhar-se em terra, crendo enfim na sua aparição. (Melo 1994b: 176)

João-Lázaro traz notícias sobre a ciência do futuro, do progresso e do crescimento, como diz, em mais uma evidência da circularidade do tempo. Fala de mundos alegres, de maquinarias precisas e do ócio que proporcionam, de comboios e aviões, de relógios e da electricidade, da electrónica e das debulhadoras. Nesta segunda vida, a população esquecera já a primeira, como se ele não tivesse existido antes. Nem os mais velhos o reconheciam, "porque tinham perdido por completo o conhecimento do seu nome. É aliás, João-Lázaro jamais existira em qualquer parte do mundo, antes da ressurreição" (Melo 1994b: 180). É o tempo mítico, a presentificação do futuro e o olvido do passado, porque o ontem se mistura com o hoje e o amanhã.

São Lázaro do Novo Testamento é também um ressuscitado, mas por obra de Cristo, seu amigo. Segundo o Evangelho de São João, quatro dias depois da morte de Lázaro, Jesus dirige-se à sua sepultura e diz-lhe simplesmente para se levantar. O morto regressa à vida e sai da tumba, com ligaduras nas mãos e nos pés e um lençol no rosto. O seu nome é utilizado frequentemente como sinónimo de ressurreição.

Não podemos também esquecer a chuva que cai sobre o Rozário ininterruptamente durante 99 dias. É um dilúvio semelhante tanto ao da Bíblia, como ao de Macondo, que se prolonga por quatro anos, onze meses e dois dias. Em *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, o professor Calafate interpreta as chuvas "como uma espécie de ciclo sem fim, entre o nascimento e a morte" (Melo 1994b: 72) e o próprio narrador refere que a povoação, perante a dificuldade em transitar nas ruas, "recolhia ao ovo original, fechando-se por dentro das casas para deixar que os aguaceiros cumprissem a profecia das águas bíblicas" (Melo 1994b: 164). A chuva é, pois, uma purga, uma purificação do Rozário, como foi o dilúvio do tempo de Noé, que visava uma refundação da sociedade humana com

base na retirada do mal, como acontece com o dilúvio de Macondo, que libertou a cidade da exploração e opressão dos empresários bananeiros norte-americanos.

A chuva de *Cien años de soledad* poderá ter sido provocada artificialmente pelos estrangeiros, mas marca uma nova fase na história da povoação, um regresso a um tempo mais primitivo e mais essencial, com menos estranhos e uma vida mais centrada na casa e na família. Mesmo Aureliano Segundo – conhecido pelas suas imensas farras e por se dividir entre a casa da família e a casa da amante – decide ficar com a mulher e o resto dos familiares, adiando os seus hábitos festivos até ao fim da chuva. É um tempo de acalmia, de recolhimento e de essência que principia, numa recusa do luxo e do supérfluo, afinal do inútil. São estas tempestades que "desenterraron de raíz las últimas cepas de las plantaciones" (García Márquez 2004a: 375) bananeiras, a libertação final do jugo estrangeiro. O dilúvio do Antigo Testamento é decidido por Deus quando verifica que o mal e a violência governam os homens e se arrepende de os ter criado. Noé, "varão justo e recto em suas gerações" (2002, Génesis, 6,7), vê a "graça" nos olhos de Deus. Este diz-lhe para construir uma grande barca com vários pisos, onde a sua família se abrigará do futuro dilúvio, acompanhada por um macho e uma fêmea de cada espécie animal. "Contigo estabalecerei meu concerto" (2002, Génesis, 6,18), decreta Deus. Chove durante quarenta dias e quarenta noites, período em que a morte assola a terra. As águas permanecem mais de 150 dias, ao fim dos quais a família de Noé aporta nos montes de Ararat: "Povoem abundantemente a terra, e frutifiquem e multipliquem sobre a terra." (2002, Génesis, 8,17)

É, pois, um novo começo para a humanidade, uma nova oportunidade, uma nova fundação da espécie, purgada do mal. No entanto, o mal retorna às sociedades bíblicas, mesmo que não de imediato. No caso do Rozário e de Macondo, o regresso é mais rápido, porque o mal não foi totalmente extirpado. No primeiro vivem ainda o padre Governo e Guilherme José; no segundo não desapareceu a solidão e a incapacidade de amar dos Buendía.

Em *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, a intertextualidade com a Bíblia começa logo no título. Interrogado por Pilatos sobre as suas relações com os judeus, Jesus Cristo declara: "O meu Reino não é deste mundo. Se o meu Reino fosse deste mundo, os meus guardas teriam lutado para que Eu não fosse entregue aos judeus. Mas, de facto, o meu Reino não é de cá." (2002, São João, 18,36) No título do romance o "mundo" e o "reino" trocam de posição, como que numa transposição deturpada do original, num movimento de espelhos em que os elementos mudam de lugar. Na frase de Jesus o reino está para lá do mundo terreno onde se encontra, enquanto no título as personagens estão num reino mas o seu

mundo é outro. Henriqueta Maria Gonçalves defende que há aqui uma subversão do texto dos Evangelhos, "negando um Reino promissor e centrando a atenção não no Reino, mas no mundo concreto" (Gonçalves s.d.) e onde "o mundo da vivência insular é percebido como sub-mundo e o mundo exterior assume as proporções desse reino messiânico de que fala o texto bíblico" (Gonçalves s.d.). O próprio autor aborda a questão na supracitada entrevista ao *Jornal de Brasília*, considerando que se trata do "contrário da frase de Cristo, que é exatamente a experiência desse imaginário profundamente insular, mas também muito próximo do realismo latino-americano" (Paganini 1998). Assinale-se que, com o título, se procura chamar a atenção para um mundo que está longe do ideal, um mundo duro, violento e injusto, em que o próprio representante da Igreja, o padre Governo, é um dos principais responsáveis pela opressão, ignorância, exploração e repressão sobre o povo. Longe de o libertar, aumenta o seu jugo.

O título de João de Melo tem outra intertextualidade evidente com a *novela* de Alejo Carpentier *El reino de este mundo*, um dos livros mais conhecidos do autor cubano e obra fundamental para o real maravilhoso, devido não só à narrativa mas também ao Prólogo do autor. Como vimos, é neste paratexto que Carpentier faz referência ao real maravilhoso e à sua experiência no Haiti. A sua concepção reflecte-se no texto literário através da acção e de personagens como Mackandal. João de Melo, leitor assumido de Carpentier, conheceria certamente também este livro.

Voltemos à relação entre a Bíblia e os textos de João de Melo. De facto, o escritor associa publicamente os seus livros ao catolicismo, assim definindo o seu "etno-fantástico" como "a súpula entre o conhecimento desse fantástico português e a minha viragem interpretativa da religião em que fui educado e que tive de superar" (Viegas 1987: 10). O autor assume assim o cruzamento entre várias fontes, onde a Bíblia surge destacada. Também Gabriel García Márquez diz conhecer a Bíblia: "Fue entonces cuando la novela empezó a interesarme. Cuando decidí leer todas las novelas importantes que se hubiesen escrito desde el comienzo de la humanidad. [...] Todas, empezando por la Biblia, que es un libro cojonudo donde pasan cosas fantásticas." (García Márquez 1996: 72) A intertextualidade entre a Bíblia e *Cien años de soledad* foi objecto de numerosos estudos, nomeadamente por Selma Calasans Rodrigues, em *Macondamérica. A paródia em Gabriel García Márquez*, que analisa a relação entre a narrativa do romance e o Éden, o pecado original, o dilúvio, as pragas, o êxodo e o apocalipse. Trata-se, pois, de um texto fundamental no substrato literário do escritor português e do escritor colombiano. Nesse conjunto de raízes de João de Melo, temos de destacar ainda as

obras do *Boom* latino-americano e a forma como estas assimilaram o texto bíblico.

Numa entrevista de 1988, João de Melo confessa que tentou descrever sociedades primordiais em *O Meu Mundo Não É Deste Reino* – e nelas é fundamental a questão da sedentarização e da casa. Este tema é, de resto, central no romance de García Márquez, tanto que uma versão preliminar teve como título *La casa*, porque, como recorda o próprio autor, pensava que "toda la historia debía transcurrir dentro de la casa de los Buendía" (García Márquez 1996: 108). De facto, tudo gira em torno da casa familiar, que permanece central nas várias gerações. Todos habitam nela, todos trazem para ali a sua família e os poucos que saem, como José Arcadio e Aureliano Segundo, acabam por voltar. José Arcadio regressa à família após longos anos a viajar com o circo e como marinheiro, saindo depois quando se casa com Rebeca contra a vontade familiar. Contudo, quando morre misteriosamente de um tiro, o seu sangue percorre Macondo, atravessando ruas e ultrapassando obstáculos, até chegar aos pés da mãe na cozinha de sua casa. É como um regresso final ao seu centro primordial, a casa. Amaranta Úrsula, a última mulher da família, troca inclusivamente uma vida de luxo na Europa pela casa familiar, ocupando-se a reformá-la e recusando qualquer projecto que a excluísse, tão persistente nos seus planos para aquele espaço como havia sido Úrsula, a fundadora, sua trisavó.

No romance de João de Melo, a casa surge com maiúscula: a Casa. É o centro da vida da família de Sara e João-Maria. A casa funciona mesmo como uma metáfora da família: ainda antes de João-Maria se retirar do mundo para se deixar morrer no celeiro, a casa conhece um grande estado de abandono. A degradação está nas relações familiares e no ânimo dos seus membros e reflecte-se naquele espaço, espelho das suas existências. Esta é como um ser vivo, um ser em sofrimento mas vivo, que "respirava através das gretas do telhado" (Melo 1994b: 108), numa respiração que se ouvia "através das janelas mutiladas" (Melo 1994b: 108), com um "hálito que cheirava à porosidade latente" (Melo 1994b: 108): "A Casa era uma espécie de pulmão de bolor e sal e água, um pulmão adoecido no seu olhar, como se toda a humanidade tivesse sido transferida para o interior das paredes." (Melo 1994b: 108) O sofrimento dos homens reflecte-se naquele espaço comum: quando João-Maria sofre, humilhado por Guilherme José, também a casa esmorece, entristecida, desesperada, sem perspectivas, como os seus habitantes. Mais tarde, quando o filho mais velho, José-Maria, regressa a casa, com o corpo desenvolvido e com a companheira pela mão, tem como primeiro ímpeto recuperar o espaço, a forma que encontra de recuperar o pai e a honra da família: "Assustado com a eventualidade dessa morte [de João-Maria], recebeu já não ter tempo para reconstruir a casa e obrigar os

inimigos a virem ali pedir-lhe perdão ou castigo." (Melo 1994b: 249)
Neste afã de reabilitação do espaço, os gestos são demasiados para o tempo que supostamente demoram, em mais uma marca de realismo mágico:

No espaço de cinco horas apenas, consertou as três camas, substituiu o folheio dos colchões, aparafusou mesas e cadeiras, cimentou o lar e a boca do forno e, depois, iniciou o trabalho de enterrear todas as divisões da casa, com excepção do antigo quarto dos pais. (Melo 1994b: 249)

Bate com tanta força que a companheira, Maria Água, corre assustada, convencida de que a casa está a ser abalada por um sismo. Hipérbole ou *realismo mágico*? A mesma questão pode ser colocada no que diz respeito ao resultado do dia de trabalho: a casa ficou a cheirar a terra lavrada, o cheiro que José-Maria associa às suas memórias de infância. As obras prosseguem nos dias seguintes, já com a ajuda de dezassete rapazes. Resulta um espaço tão diferente – sonoro, limpo e renovado, longe do escuro e da podridão –, que João-Maria fica a pensar na sua miséria da véspera e, em vez de desejar desaparecer, emociona-se e deixa "de acreditar nos factos que tinham feito da sua vida um desmazelo de morte e solidão" (Melo 1994b: 250). É uma nova geração familiar que avança, preparada para construir um outro futuro – e naturalmente começa a sua acção pela casa, o centro de tudo. Este movimento é tão forte que o pai assume que as misérias do passado não existiram, que "não era já verdade que alguém lhe tivesse roubado as terras, nem que a mulher tivesse partido tão cedo deste mundo" (Melo 1994b: 250). Sente a presença de Sara e considera que o seu espírito passa para José-Maria e a mulher, numa perpetuação do clã através da conservação do espaço comum. A casa é renovada, logo automaticamente também o é a família. João-Maria é sensível à circularidade do tempo e vê naquelas obras uma evidência de que "a casa andara para trás no tempo, estremecida como num ovo aberto, tão confortável agora como o ninho primitivo onde amara Sara e vira nascer os meninos". (Melo 1994b: 250)

Regressamos, pois, ao tema do tempo, tão arreigado nas duas narrativas. Os seus movimentos circulares são uma constante, como se não fossem possíveis outros. Como se fosse natural que João-Lázaro regressasse da morte e trouxesse notícias sobre o futuro. Ou como, no texto de García Márquez, fosse de esperar que todas as gerações partilhassem os mesmos traços de carácter de acordo com o nome de baptismo. Quando Úrsula ouve os planos de Aureliano Triste para trazer o transporte ferroviário para Macondo, "confirmó su impresión de que el tiempo estaba dando vueltas en redondo" (García Márquez 2004a: 267). Também Pilar Ternera tem consciência destas reproduções, porque a cartomancia e a observação tinham-lhe ensinado que "la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera

seguido dando vueltas hasta la eternidade, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje" (García Márquez 2004a: 471). A família está condenada a este ciclo repetitivo e a única saída é o seu desaparecimento. No entanto, há uma possibilidade de fuga, quando nasce o último membro. A mãe, Amaranta Úrsula, quer que se chame Rodrigo, mas o pai opta pelo nome de Aureliano, garantindo que "ganará treinta y dos guerras" (García Márquez 2004a: 489). Esta disputa pelo nome é como que uma luta entre a vida e a morte. O nome de Rodrigo cortaria o ciclo, salvando a criança e a família, mas, com "Aureliano", o ciclo prossegue por opção dos pais, tornando inevitável o desaparecimento. É por isso que só depois da escolha do nome se descobre que o recém-nascido tem uma cauda de porco, a marca do incesto tão temida por Úrsula. Se optassem por "Rodrigo" talvez se salvassem todos.

O último parágrafo do romance é esclarecedor quanto à visão do tempo do narrador. Aureliano Babilónia decifra os pergaminhos de Melquíades e descobre que se trata da história dos Buendía. Os acontecimentos de cem anos são afinal simultâneos, coexistem num instante, segundo o pergaminho, como se compreende na descrição do momento em que Aureliano lê, concentrado, o documento: "Entonces empezó el viento, tibio, incipiente, lleno de voces del pasado, de murmullos de geranios antiguos, de suspiros de desengaños anteriores a las nostalgias más tenaces." (García Márquez 2004a: 494) O pergaminho é coerente, pois "Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante" (García Márquez 2004a: 494). As personagens coexistem no tempo. Circulam simultaneamente pela casa e concentram-se todas no último Aureliano, que as sente como um peso que não consegue suportar, como se todos os familiares que viveram nos cem anos anteriores estivessem concentrados nele:

[Aureliano] Se derrumbó en el mecedor, el mismo en que se sentó Rebeca en los tiempos originales de la casa para dictar lecciones de bordado, y en el que Amaranta jugaba damas chinas con el coronel Gerineldo Márquez, y en el que Amaranta Úrsula cosía la ropita del niño, y en aquel relámpago de lucidez tuvo conciencia de que era incapaz de resistir sobre su alma el peso abrumador de tanto pasado. Herido por las lanzas mortales de las nostalgias propias y ajenas, admiró la impavidez de la telaraña en los rosales muertos, la perseverancia de la cizaña, la paciencia del aire en el radiante amanecer de febrero. (García Márquez 2004a: 492)

No jogo dos paralelos entre as personagens dos dois romances talvez a questão mais interessante seja a do duplo. Em *Cien años de soledad*, temos os gémeos José Arcadio Segundo e Aureliano Segundo que trocam de identidade ao longo de toda a vida (e depois, já no caixão, onde também

são trocados), mas acima de tudo a perpetuação dos traços fundamentais da personalidade e da experiência dos Josés Arcádios e dos Aurelianos. Úrsula é quem melhor se apercebe disso:

En la larga historia de la familia, la tenaz repetición de los nombres le había permitido sacar conclusiones que le parecían terminantes. Mientras los Aurelianos eran retraídos, pero de mentalidad lúcida, los José Arcadio eran impulsivos y emprendedores, pero estaban marcados por un signo trágico. (García Márquez 2004a: 221)

Em entrevista ao *Jornal de Letras*, João de Melo admite a sua "paixão pelo duplo" e a presença deste esquema em *O Meu Mundo Não É Deste Reino*:

consigo explicar muito melhor os mundos que vou construindo pela duplicidade, pela correspondência que possa haver entre dois indivíduos, não propriamente físicos mas anímicos e que se animam ou reanimam um ao outro, que estão quase numa relação como a que existe entre o espelho e o objecto. (Martins 1988: 7)

O tema está presente essencialmente nos gémeos Guilherme José e José Guilherme, o regedor e o caçador de ratos. Fisicamente semelhantes, distinguem-se pela maioria dos traços de carácter: o primeiro sem escrúpulos, ladrão de toda a povoação, rico, poderoso e violento; o segundo, indiferente ao que o rodeia, pequeno vigarista que engana quem o contrata para matar ratos e não o faz, guardando os pequenos animais consigo como companheiros; que teme pela vida da cunhada às mãos do irmão e que o persegue na noite da sua morte pela mata dentro, dois animais a correr. Como diz o narrador, Guilherme José "não era um homem, não; mas um bicho acoitado pelo medo de morrer nas garras de outro bicho" (Melo 1994b: 256). De facto, ambos são comparados diversas vezes a animais, em especial o regedor, conhecido como "o Goraz": touro, rã, cavalo, polvo e baleia. O espelhismo está presente no próprio nome dos homens, um o reverso do outro: "Guilherme José era um espírito sempre à beira do conflito, pronto mesmo para matar, se fosse necessário; ao passo que José Guilherme conservava em si a miúda paciência dos ratos e de todos os pequenos bichos tendo mesmo a sua frieza húmida e aflita." (Melo 1994b: 130) Estão à altura um do outro, medem-se e sabem que só um pode vencer o outro. Não sentem medo, mas raiva e ódio, e evitam cruzar o olhar para não explodir.

Várias outras personagens de *Cien años de soledad* se cruzam no texto de João de Melo: José Arcadio Buendía e Melquíades, José Arcadio, o coronel Aureliano Buendía, Aureliano Segundo e Petra Cotes. Começamos pelo primeiro par, José Arcadio Buendía e Melquíades, e cruzemo-lo com o curador Cadete e o peregrino Bárbaro. Melquíades e Bárbaro trocam objectos com propriedades especiais, no caso do primeiro ligadas à ciência mas que parecem tão mágicas como as do

segundo. É o astrolábio, a lupa, o íman, o binóculo, os mapas de navegação, um laboratório e uma dentadura postiça. Bárbaro troca a bola perpétua que havia recebido do frade Apanaguião, que serve para descobrir doenças e a sua cura. Ambos são muito viajados e falam de lugares estranhos e exóticos em várias partes do mundo. Além disso, os dois parecem ter o dom da imortalidade. "He alcanzado la inmortalidad" (García Márquez 2004a: 93), diz Melquíades a José Arcadio Buendía. Antes, tinha contado que "la muerte lo seguía a todas partes, husmeándole los pantalones, pero sin decidirse a darle el zarpazo final" (García Márquez 2004a: 14). Bárbaro, por seu lado, conta aventuras com figuras míticas da antiguidade clássica como nereidas e ninfas, viagens por mares nunca navegados, combates com gregos e os seus deuses marinhos, castigos pelos hunos e pelos eunucos da Mongólia e a salvação de Apanaguião no Tibete, que lhe ofereceu a bola e o segredo do elixir da máxima longevidade. Não são então imortais? Apenas duram muitos anos? Depois da última morte do seu corpo, Melquíades regressa inúmeras vezes ao seu pequeno quarto, partilhando os seus conhecimentos com várias gerações e protegendo os objectos do pó e da ruína. Será que Bárbaro não visita Cadete já numa fase semelhante? Não serão os transatlânticos de que fala propulsores das viagens entre morte e vida, de regresso à terra, como faz Melquíades?

Passemos ao segundo par. José Arcadio Buendía e Cadete procuram aprender a fundo, isolando-se dias seguidos dentro de casa, num estudo intenso em que não há lugar para a alimentação nem para terceiros. Buscam o conhecimento científico, conhecer a razão das coisas e ambos o conseguem à sua maneira: Buendía descobre sozinho que a Terra é redonda, o curador trata das doenças de homens e animais.

Vejamos outro caso. José Arcadio, filho de Úrsula e José Arcadio Buendía, partilha muitas características com José-Maria, além do nome. São os primogénitos, saem de casa e realizam largas viagens e, no regresso, evidenciam-se pelo corpo descomunal que apresentam. José-Maria era "um homem tão sólido como o cimento" (Melo 1994b: 230) e "teria decerto uma força semelhante à de Hércules e podia enfrentar sem risco qualquer animal e, ainda mais, qualquer homem do mundo" (Melo 1994b: 249). José Arcadio mal cabia nas portas e "su corpulencia monumental provocó un pánico de curiosidad entre las mujeres" da loja de Catarino, onde vence o braço-de-ferro com cinco homens ao mesmo tempo. Os dois têm variantes de amores proibidos, José-Maria juntando-se com uma prostituta, José Arcadio com a sua suposta irmã, Rebeca, afinal adoptada. Estes amores são absolutos e inultrapassáveis. Maria Água é possuída "de uma forma absoluta"; Rebeca "alcanzó a dar gracias a Dios por haber nacido, antes de perder la conciencia en el placer inconcebible de aquel dolor insuportable" (García Márquez 2004a: 117).

João-Maria cruza-se com o coronel Aureliano Buendía na luta contra a tirania e o despotismo, o primeiro através da guerra, o segundo fazendo frente a Guilherme José. Vai ao escritório do regedor recusando-se a dar-lhe as terras que herdara do pai, acto singular no Rozário. A cena é seguida pelos populares, que pensam que "estava acontecendo que a coragem ainda existia, [...] a coragem antiga como o suor das axilas e como a memória do trabalho" (Melo 1994b: 84). Guilherme José ataca-o com um chicote, mas João-Maria é auxiliado por diversos homens que espancam o regedor. A reacção deste é a esperada: mandar prender e bater em todos os envolvidos, decidindo ele próprio as sentenças e as multas. Ao ser preso, João-Maria grita "que as cadeias não são eternas, [...] ele no regresso arrumaria as suas contas". Nessa altura procura ajuda na justiça, mas nem o dinheiro dos subornos é suficiente para fazer valer a sua razão. Transforma-se então num homem derrotado que tem como único fito esperar a libertação pela morte. Isola-se no celeiro, embebeda-se, torna-se íntimo de ratos e aranhas. Apenas o desaparecimento de Sara o desperta para uma nova existência, tomando conta dos filhos, sentido a falta da mulher e voltando a fazer frente ao despotismo, desta vez do padre Governo. Aureliano Buendía tem um percurso semelhante: depois da guerra, regressa vencido e isola-se de todos dentro de casa a construir pequenos peixes em ouro, só reagindo às situações de injustiça do novo governo nacional. Nem um nem outro morrem quando desejam, porque, como diz o coronel, "uno no se muere cuando debe, sino cuando puede" (García Márquez 2004a: 292).

Resta-nos, então, Aureliano Segundo e Petra Cotes, impressionantemente próximos de Josefa Luísa. Os três estão habituados a grandes festas e esta última, convencida de que o eclipse é um sinal do fim do mundo, organiza uma farra no quintal, cada vez com mais gente, com muita comida e bebida até à indigestão, numa "monumental gula colectiva" (Melo 1994b: 48) que acaba numa orgia e na morte dos participantes. Contudo, as festas e os concursos de ingestão de comida de Aureliano Segundo e Petra Cotes terminam muito melhor, sem mortes e com cenas de prazer apenas entre os dois.

Para além destes paralelos entre as personagens dos dois romances, podemos encontrar outros pontos comuns. O mais evidente será a coexistência de mortos e vivos. Jorge-Maria vê habitualmente ao anoitecer os fantasmas da mãe, Sara, e do avô. Este último levita pela casa e cheira a enxofre, errando pela terra até alguém pagar as suas promessas a São Cipriano. O rapaz compromete-se a fazê-lo, mas depois de se tornar um "cristão perfeito", quando recebesse o crisma pelo bispo. Entra assim em diálogo com o morto, que o avisa de que "os espíritos são malignos e vingativos" (Melo 1994b: 207), e lhe pergunta se se encontra com Sara no caminho para a casa. O avô responde que não, que

ela "mora noutra parte da morte, para onde não posso ir enquanto me não resgatarem deste fogo" (Melo 1994b: 207). Jorge-Maria deseja a visita da mãe para adormecer descansado, consolado, porque essa é a sua forma de contrariar o passado. Ele quer de facto a sua ressurreição para ser por ela acarinhado, por isso não desiste de esperar diariamente. É ela vem...

Estas não são as únicas visitas de fantasmas, o que nos leva a novos paralelos com *Pedro Páramo* devido à coexistência de mortos e vivos dentro da localidade. Em *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, as vítimas da orgia e do veneno dos ratos exigem ser enterradas num cemitério e não em terrenos baldios, tal como bichos, como a população tinha feito por ordem do padre Governo. Todos os dias e todas as noites percorrem o Rozário procurando familiares e amigos, que identificam as figuras de alguns dos falecidos. Rapidamente começam a atribuir-lhes todos os problemas da povoação, mesmo os mais banais, como o tresmalhar de um bezerro. Como o padre se mantinha irredutível, os populares instituem uma escala para colocar uma sarça ardente no local onde tinham sido enterrados os corpos, como a de Moisés no monte Sinai.

Outro grupo de fantasmas visita a povoação: a dos estrangeiros mortos no desastre de avião. Populares correm para o local do acidente e roubam muitos dos seus pertences, indiferentes à tragédia que têm diante dos olhos. Usam a força para agarrar caixas e outros objectos, arrancando peças dos próprios cadáveres, alguns já profanados pelos pássaros, que depenicam olhos e lábios. Tudo vale, excepto para João-Lázaro e João-Maria, emocionados perante aquele horror. O primeiro "ia de morto em morto e repetia em voz alta a última palavra das suas bocas paradas a meio das sílabas". Num gesto comovente, projecta o medo da criança que chamava pela mãe, a jovem mulher já sem braços que apelava ao seu "love" e o homem que apelava a "God", entre outros. Surge então a menina sentada num tronco, com a cabeça apoiada numa pedra. Não sabem se está viva ou morta, tão real parece. Chamam por ela e só então, comovidos, percebem que morreu. A passividade dos mortos não dura muito. Perante o roubo descarado dos seus objectos, perseguem os ladrões pelo monte abaixo: "Voaram cabeças de um lado para o outro, ao encontro dos corpos degolados, e pernas correram sozinhas à procura dos troncos." (Melo 1994: 200) A fuga corre bem, porque os fantasmas não se querem afastar do avião, talvez ainda confusos, na sua nova condição.

A opressão por parte das autoridades constitui outro elemento comum de *O Meu Mundo Não É Deste Reino* e *Cien años de soledad*. No texto de García Márquez, os actos de tirania surgem com a chegada de representantes do governo e do exército. Falamos da guerra e da prepotência dos militares e da exploração descarada e desenfreada dos

empresários norte-americanos. Na narrativa de João de Melo, esses actos manifestam-se depois de o padre Governo se instalar na povoação e de Guilherme José tomar posse como regedor. É uma autoridade imposta que regulamenta a vida quotidiana que não precisa de ser regulada e que introduz jogos de poder, arbitrariedade, medos, injustiças e instabilidade. São admoestações pouco cristãs, decretos prepotentes e usurpadores. A revolta cresce, mas o medo tem mais peso, mesmo no caso de João-Maria: "Havia quem promettesse fazer-lhe [a Guilherme José] uma espera num valado para o degolar, mas essa e outras ameaças continuavam a chocar com a sua indiferença ou faziam já parte da glória de mandar e de afrontar os inimigos." (Melo 1994b: 79) O regedor cai em desgraça com a morte da mulher. Mata-a e finge que esta se suicidou, mas o seu gémeo, o seu duplo, persegue-o pela mata dentro disposto a assassiná-lo. Com a casa abandonada, o povo recupera os seus pertences usurpados, nada ao nível dos luxos das vítimas do avião: cabras, ovelhas, galinhas, pães de trigo, milho, feijão, tremoço... José Guilherme compreende que "a casa do irmão teria de ser despida de tudo quanto pertencia ao povo" (Melo 1994b: 261), pois, "se os homens podem perdoar tudo o que alguma vez os tenha afrontado, o povo não" (Melo 1994b: 260).

Há ainda que referir outros aspectos comuns: Jesus Mendonça, o velho que nunca dormia e passava as noites a trabalhar no quintal, como que infectado pela peste da insónia de Macondo; os almocreves que vão de terra em terra contando histórias do que vai ocorrendo, como Francisco, o Homem; e o tema do incesto, acto tão temido por Úrsula e que no texto de João de Melo está presente em João-Lázaro, filho de uma irmã, e no desejo de Jorge-Maria e José-Maria pela mãe.

2.1 Contos e outros romances

Na obra de João de Melo, a presença do realismo mágico ou "etno-fantástico" e as marcas de intertextualidade com as literaturas hispano-americanas não se limitam a *O Meu Mundo Não É Deste Reino*. Por exemplo, *Gente Feliz com Lágrimas* - romance publicado em 1988 e que recebeu o Prémio da Associação Portuguesa de Escritores em 1989 - inicia-se com a seguinte frase: "Com excepção dos nomes e das cores, que se haviam delido no tempo, seriam apenas os barcos - os mesmos desse dia feliz em que papá decidira levá-la a vê-los de perto pela primeira vez." (Melo 1990a: 9) Esta passagem remete-nos de imediato para a frase inicial de *Cien años de soledad*, tão marcante para os seus leitores: "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo." (García Márquez 2004a: 9) Em

ambos os casos, temos uma analepse que recupera acontecimentos da infância em que a figura paterna é central, um momento em que o pai leva os filhos a ver algo que eles consideram fabuloso: num caso os barcos, que tornam o dia "feliz"; no outro o gelo, produto recordado quando a personagem enfrenta a morte por fusilamento, num contexto de guerra civil. Pela mão do pai, as personagens de Gabriel García Márquez e João de Melo, fazem uma descoberta que se salienta na sua memória e no seu imaginário e que se repercute ao longo da vida. É, repetimos, a figura paterna que proporciona esse momento distante no tempo, mas sempre presente, como uma apresentação da criança ao mundo ou do mundo à criança: eis uma amostra do que o universo te pode proporcionar. É, pois, uma espécie de iniciação, uma passagem de testemunho e uma partilha de saberes entre gerações.

No conto "O homem da idade dos corais"¹ (Melo 1989: 32), encontramos um novo paralelo com *Cien años de soledad*: no dia da morte do padre Governo² "choviam em silêncio pequenas quantidades de peixes cor de chumbo, especialmente arenques, tainhas e maramóis – e caranguejos cegos, dum absurdo estanho lunar, inundaram aos poucos as ruas [...]". Temos, pois, uma manifestação celeste (embora não necessariamente divina) que assinala a morte de uma figura paternal para a vila e que enche as artérias da povoação de animais marinhos. No romance de García Márquez, José Arcadio Buendía, o patriarca da família e da própria Macondo, morre depois de anos de loucura, amarrado a um castanheiro. A morte foi anunciada por um antigo criado da casa, o índio Cataure, que regressa a Macondo anos após a partida explicando que "he venido al sepelio del rey" (García Márquez 2004a: 173). A família verifica que José Arcadio Buendía está morto – "no pudieron despertarlo" – e, enquanto o carpinteiro tira as medidas ao corpo para construir o ataúde:

vieron a través de la ventana que estaba cayendo una llovizna de minúsculas flores amarillas. Cayeron toda la noche sobre el pueblo en una tormenta silenciosa, y cubrieron los techos y atascaron las puertas, y sofocaron a los animales que durmieron a la intemperie. Tantas flores cayeron del cielo, que las calles amanecieron tapizadas de una colcha compacta, y tuvieron que despejarlas con palas y rastrillos para que pudiera pasar el entierro. (García Márquez 2004a: 173)

Em Macondo, o céu também assinala a morte do patriarca inundando a terra de flores, uma das expressões da natureza mais comumente apreciada, numa espécie de homenagem ao fundador da cidade.

¹ Mais tarde, em 1992, uma versão deste conto é publicada em *Bem-Aventuranças*, em que a referência ao padre Governo desaparece, dando lugar a um anónimo padre de aldeia.

² Recorde-se que o padre Governo é uma das personagens de *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, romance em que não é narrada a sua morte.

Ninguém podia ficar indiferente àquela morte. Enquanto aqui temos um elemento da flora, no conto de João de Melo encontramos representantes da fauna, peixes, naturalmente mais ligados ao mar, tão presente na obra do autor. Mas o próprio peixe pode ser associado a *Cien años de soledad*, já que esta figura marinha ocupa um importante papel no romance, ao funcionar como símbolo do coronel Aureliano Buendía, filho de José Arcádio Buendía, que, depois da guerra civil, se dedica à sua manufactura em ouro no laboratório de alquimia da casa da família:

[El oficial] ordenó una requisa tan minuciosa, que no se les escaparon los dieciocho pescaditos de oro que se habían quedado sin fundir [...] "Quisiera llevarme uno, si usted me lo permite", dijo. "En un tiempo fueron una clave de subversión, pero ahora son una reliquia." (García Márquez 2004a: 371).

Outra figura de *Cien años de soledad*, Remedios, é associada ao conto "O gémeo e a sombra" (Melo 2002: 15-16), de João de Melo, texto em que se desenvolve a temática do duplo – como vimos, tão recorrente na obra do autor –, num gémeo desaparecido em bebé que surge como a sombra demasiado definida do protagonista, uma sombra que revela contornos extremamente bem definidos, projectada na areia da praia, junto ao mar. Para a personagem, o mar representa a figura da mãe – "a vida da minha mãe não terminou ainda; apenas se mudou do júbilo vivo da terra para a tal região do espírito que agora caminha sobre as águas. [...] o mar é ela em mim, e sou eu nela." (Melo 2002: 15) – e é nele que, no final, se une ao seu duplo, desaparecendo sob as águas:

Estendo a mão à minha sombra, vejo que ela corresponde ao gesto: a mão do meu irmão une-se logo à minha [...]. Vamos pela água, vamos sobre as águas, e depois pousamos nelas como pousam os anjos ou as aves ao caírem do céu com a tarde. [...] Por fim, a mãe abraça-nos contra o seu imenso seio oceânico [...] – e nós lá vamos com ela não sei bem para onde, talvez para um lugar marinho qualquer, um lugar de ausência que é suposto ser o sítio das mães mortas que perduram cantando sob o mesmo sol branco do mar [...]. (Melo 2002: 16)

A Remedios de *Cien años de soledad* ascende ao céu, levada por um "delicado viento de luz", um "viento irreparable" (García Márquez 2004a: 286), acompanhada por lençóis abertos, numa alusão às imagens religiosas cristãs. Ela simplesmente voa pelo ar, mantendo-se calma: diz adeus com a mão à avó, Úrsula, cada vez mais distante.

Ambas as personagens desaparecem diluindo-se na natureza, uma no céu, a outra nas águas do mar, como que puxadas por um desconhecido que não temem nem as surpreende. São ambas levadas por uma força natural (o vento e o mar) e aparentam-se às aves: Remedios voa, rodeada por lençóis que lembram as asas dos animais alados; a personagem do conto da praia pousa nas águas, como "os anjos ou as aves". As reminiscências marinhas projectam também a inspiração de

autores portugueses, em especial Sophia de Mello Breyner Andersen e os seus poéticos contos, particularmente "Homero".

"O gémeo e a sombra" é como que o eixo do triângulo que une a literatura portuguesa e o realismo mágico, ocupando o lugar do "etno-fantástico" ou "real sobrenatural". É então uma prova da existência deste triângulo que une as literaturas dos dois lados do oceano e que produzem estas novas obras.

Uma palavra ainda para a última obra de João de Melo, *O Mar de Madrid*. Na citada entrevista do autor sobre o romance, este admite, como dissemos, que o quarto capítulo é "um regresso às experiências do realismo mágico, que em mim tem sempre uma componente etno-fantástica" (2006: 14). No entanto, o episódio enquadra-se não no realismo mágico ou "etno-fantástico", mas sim no onírico. É o próprio texto que nos dá as indicações de que se trata de um sonho de uma das personagens, Francisco Bravo Mamede, e não de uma experiência real por ele protagonizada. A primeira surge precisamente na última frase do capítulo anterior: "Mas tudo se perdia em vão e para sempre no esquecimento nocturno; e tudo enfim se embrulhava e dissolvia na sua consciência [...] – e então era o sono, o sono, o sono..." (Melo 2006: 85)

O episódio é marcado pela intertextualidade com *Don Quijote de la Mancha*, *Odisseia* e o seu Ulisses, a obra do escritor grego André Kédros¹ e os quadros de Van Gogh –, além de uma curiosa intervenção do narrador, dirigindo-se ao leitor para explicar a sua perplexidade perante a viagem de gôndola da personagem pelas ruas e avenidas de Madrid, sobre um novo mar que percorre a cidade, até à estação de Atocha, repleta de barcos de todas as cores, alguns decorados com flores. Francisco é conduzido pelo sonho, com a personagem a reconhecer com estranheza várias situações: "Tudo lhe parecera um sonho, com água e mais água sob arcos e pontes [...]." (Melo 2006: 90) Já com Francisco dentro da gôndola e guiado pelo cigano navegante, o narrador explica que este não sabe se escuta um fado, se está a ter uma miragem ou se foi hipnotizado – tudo situações anormais. Ele está surpreendido e deslumbrado com os grandes navios, vendo-os como uma "aparição", numa água semelhante "às névoas que costumam assombrar e encher de enigmas os sonhos" (Melo 2006: 94), com mistérios "esculpido como visões e miragens" (Melo 2006: 94), em nebulosas que "talvez fossem de castelos encantados [...] sem dúvida imaginários" (Melo 2006: 94). O narrador continua a falar das águas e dos desejos de Francisco, comentando que "deviam ser assim, aliás, os mares de verdade" (Melo

¹ Um dos principais livros de André Kédros é precisamente *Le Navire en Pleine Ville*, publicado em 1948 em francês e traduzido para português com o título *O Navio Dentro da Cidade*, editado como número 2 da mítica colecção "Os livros das três abelhas", da Gleba, em 1952.

2006: 95). Repetem-se, então, referências ao sonho, pesadelo, milagre, surpresa e semelhanças.

Para além das várias referências ao universo onírico, os acontecimentos surgem não com a normalidade dos elementos sobrenaturais do realismo mágico, mas sempre com um acentuado grau de estranheza e perplexidade que impedem que os episódios sejam integrados naquela categoria. Se se tratasse de realismo mágico, não seria um sonho, mas sim um episódio real e vivido pela personagem, que assimilaria as experiências extraordinárias com normalidade, como tão verosímeis e tão prováveis como os acontecimentos mais banais. Ou seja, embora João de Melo considere que este episódio é uma expressão do realismo mágico, encontram-se marcas não desse género, mas sim do onírico.

3. Lídia Jorge: *O Dia dos Prodígios* ou os prodígios do "real sobrenatural" ou do "etno-fantástico"

A obra inaugural de Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios* (1980), é tida por alguma crítica como a primeira obra portuguesa que manifesta características do realismo mágico. De facto, como veremos, existem várias marcas dessa categoria no texto, mas é possível enquadrá-lo na categoria do "real sobrenatural", proposta por José Saramago, ou do "etno-fantástico", defendida por João de Melo para a sua obra e para outras narrativas da literatura portuguesa. Isabel Allegro de Magalhães defende que "este texto abre uma brecha na prosa portuguesa recente, e também em relação à antiga [...]. Representa uma inovação, evoque embora claramente alguma prosa latino-americana das últimas décadas: ecoa neste romance a atmosfera de Vargas Llosa, de Miguel-Ángel Asturias e muito particularmente o ambiente dos *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez" (Magalhães 1987: 488). Maria Alzira Seixo considera que a obra se caracteriza por "uma qualidade descritiva que reabsorve componentes lexicais múltiplas, por uma atitude de relato com características específicas e novas e por uma visão do mundo", marcada pela "duplicidade do concreto e do imaginário, do quotidiano e do onírico, do rotineiro e do insólito" (Seixo 1986: 216).

O elemento mais evidente deste "real sobrenatural" ou "etno-fantástico" é o episódio do segundo baptismo do José Jorge, avô. Em rapaz, mata uma cobra - "da grossura de um cevado" (Jorge 1990: 30) - que amedrontava os companheiros, e a mulher que o encontrara e criara acrescenta ao seu nome primitivo, José, o nome do arcanjo que destruiu o dragão, Jorge: "Ah José. Tu és parente de São Jorge, meu filho. E eu te pranto esse nome." (Jorge 1990: 30) Estamos perante uma mistura de fantástico e de catolicismo, os dois ingredientes do "etno-fantástico",

segundo Melo: por um lado, temos a cobra grande como um porco, que personifica o mal e provoca o medo geral; por outro, o salvador que extermina a maldade e todos salva, à imagem do arcanjo. A história da personagem tem várias marcas da religião católica. Como Moisés, José Jorge é encontrado em bebé, dentro de um cesto, abandonado, no meio da natureza, pela mulher que o educará. Como Jesus, é baptizado em adulto, neste caso num segundo baptismo. E, como São Jorge, destrói o mal, a cobra. Na Bíblia, aliás, a serpente e o dragão são os dois animais que representam o mal, o caos, a destruição e a crueldade, sendo muitas vezes fundidos num só através da representação de serpentes aladas e por vezes com patas. Nos mitos populares portugueses, a figura da serpente ou da cobra é muito comum, sendo uma divindade boa ou má, mas sempre solidária com as mulheres. Escreve Moisés Espírito-Santo: "Acusam-na de "morder" [...] mas, por outro lado, ela é a fonte de felicidade, favorece a procriação e é um símbolo da autonomia feminina." (Espírito Santo 1990: 46) Na mitologia celtibera, a serpente era o totem de algumas tribos do Norte de Portugal, por isso "existe uma cobra "debaixo de cada casa", a cobra familiar que parece perpetuar a espécie. Ela é também um deus ocioso, um antepassado adormecido" (Espírito Santo 1990: 48). Os celtas da Gália representavam a Deusa-mãe pelas figuras da árvore e da serpente. Acrescente-se que estes seres estão também presentes na mitologia latino-americana, em especial na asteca, tolteca e maia, na figura de Quetzalcóatl, o "pássaro serpente" ou "serpente emplumada", uma das principais divindades destas culturas.

Não querendo cair no biografismo, temos de atentar em algumas afirmações de Lúcia Jorge de carácter biográfico. Afirma a autora em *A Literatura Portuguesa em Perspectiva: simbolismo e modernismo*, de Álvaro Cardoso Gomes:

Quando miúda eu era muito imaginosa. Havia muita cobra naquele sítio, valhanos Deus, e eu vivia em pânico, com medo delas. E a ideia de que elas voavam e estavam por toda a parte, ao mesmo tempo, apavorava-me e deliciava-me, porque sentia que era uma espécie de temor abismal, magnífico. Percebia também que havia muitas pessoas que faziam desenhos e bordavam o dragão, mas que não diziam dragão, diziam "cobra com asas, a cobra falada". [...] Transporteiei tudo isso para o livro, mas de forma inocente, quer dizer, de uma forma sem mérito. (Gomes 1994: 151)

Lúcia Jorge assume assim que a sua experiência pessoal de infância foi utilizada como matéria-prima na escrita de *O Dia dos Prodígios*, tanto no elemento central que é o voo da cobra, como no bordado do dragão na colcha de Branca. Recupera, pois, perspectivas infantis imaginosas, que, em muitos casos, são transportadas para a idade adulta, fazendo parte do imaginário colectivo. Recordamos, neste passo, Gabriel García Márquez quando afirma que a sua obra literária está profundamente

marcada pela vivência na casa dos avós em Aracataca, uma pequena cidade do interior da Colômbia, e pelas histórias que lá ouvia. São recordações que estão impressas em si ao ponto de todos os dias acordar com a impressão de que sonhou ter estado nesse espaço: "estoy allí, sin edad y sin ningún motivo especial, como si nunca hubiera salido de esa casa vieja y enorme" (García Márquez 1996: 19). García Márquez considera mesmo que a pessoa que lhe foi narrativamente mais útil foi a avó, pois:

me contaba las cosas más atroces sin conmoverse, como si fuera una cosa que acabara de ver. Descubrí que esa manera imperturbable y esa riqueza de imágenes era lo que más contribuía a la verosimilitud de sus historias. Usando el mismo método de mi abuela, escribí *Cien años de soledad*. (García Márquez 1996: 43)

Curiosamente, também neste ponto Lídia Jorge coincide com o escritor colombiano, pois, na própria dedicatória de *O Dia dos Prodígios*, revela que a sua avó Maria das Dores foi a sua "primeira mestra" e a sua "primeira ouvinte" (Jorge 1990: 7). Como defende García Márquez em *El olor de la guayaba*, "la mejor fórmula literaria es siempre la verdad" (García Márquez 1996: 40). Também em *Cómo se cuenta un cuento*, García Márquez refere que lhe interessa ver como se pode forçar a realidade, "cuáles son los límites de lo verosímil. Son más amplios de lo que uno se imagina. Pero hay que ser consciente de ellos" (García Márquez 2003a: 34), afirma, ilustrando a ideia com o jogo de xadrez: estabelece-se com o leitor as regras e, desde o momento em que estas são aceites, passam a ser invioláveis. Se forem mudadas a meio, o outro não aceita. "La clave está en la grande jugada, la historia misma. Si te la creen, estás salvado; puedes seguir jugando sin problema" (García Márquez 2003a: 34), garante. É o pacto de leitura que se estabelece com o leitor. Importa aqui também recorrer ao conceito de horizonte de expectativa, introduzido pela Estética da Recepção, que abarca os pressupostos pelos quais o leitor recebe a obra, e se forma consoante a experiência do público leitor. Ainda em *Cómo se cuenta un cuento*, mais à frente, em diálogo, García Márquez defende que não importa se a história é credível: "Lo importante es que creamos en ella." (García Márquez 2003a: 156) Ou, como refere em *La bendita manía de contar*, "si nadie se cree la historia que uno cuenta, no hay historia" (García Márquez 2003b: 116). Porque é natural que nem todos acreditem, mas o autor deve tentar que a maioria dos leitores creia. Para García Márquez, a literatura pode ser mais real do que a própria realidade, uma ideia que remete imediatamente para Aristóteles e a sua *Poética*. O filósofo grego salienta que "às vezes, irracional parece o que o não é, pois verosimilmente acontecem coisas que inverosímeis parecem." (Aristóteles 2000: 145-146) Ou, como diz García Márquez, "las ficciones no se construyen sobre la norma, sino

sobre las excepciones. Una historia es más interesante cuanto más casualidades contenga. Pero tienen que ser casualidades originales y verosímiles. Y tienen que sorprender". (García Márquez 2003b: 74)

Regressemos ao romance de Lídia Jorge. O sobrenatural surge logo no título, com a referência a um dia em que ocorreram prodígios. E o grande "prodígio" é a cobra que, ferida por Jesuína Palha, em vez de morrer, ganha asas e voa sobre cabeças e árvores, nunca mais sendo vista. Conta a protagonista da cena que o animal foi pelo ar "como se fosse uma avezinha de pena" (Jorge 1990: 23), ou seja, como a "serpente emplumada" latino-americana. Porque não se limitou a voar: dizem os populares que lhe saíram "duas asas dos flanquinhos como uma fantasia de circo. Só que aqui era tudo verdade o que a gente víamos. Com os nossos próprios olhos"¹. O "não normal" convive com o quotidiano, sendo tudo igualmente real para quem assiste.

Este é o ponto de partida da busca incessante dos habitantes de Vilamaninhos, aldeia de um Algarve afastado do turismo da costa². O voo da cobra é visto como um sinal de algo grandioso e transformador, aguardado por todos como acontecimento garantido e próximo. Ninguém pode ficar alheio ao sucedido, por isso Jesuína Palha e um grupo de populares vão até casa de Carmo Rosa contar o que se passou. Todos os pormenores são relatados, porque qualquer um pode indiciar o desconhecido grandioso. Todos se envolvem de alguma maneira na história. O velho José Jorge Júnior chega mesmo à conclusão de que a cobra lhe tinha subido pela perna nessa manhã. O episódio é encarado como um sinal divino e os habitantes da aldeia, dividindo-se entre o entusiasmo e o medo, estreitam relações, passam as noites em grupo, olhos nos olhos. Todos se modificam, à espera de mais sinais mas principalmente à espera da sua decifração. E, enquanto a explicação não surge, os sinais avolumam-se: as moscas invadem as casas; a chuva cai em grande quantidade; um soldado desconhecido chega na camioneta e torna-se noivo de Carma Parda; morto este, chega um novo soldado, que também fica noivo da rapariga. "Confusos os sinais. Sim, se são" (Jorge 1990: 56), comenta o narrador. Mas não se espera nada mau, pelo

¹ No Norte de Portugal, em Macedo, existe uma lenda semelhante sobre um hectare de terra que rodeia uma capela que não é cultivado por ninguém por pretensamente abrigar "uma cobra gigantesca com asas, pêlos e patas, que sai de tempos em tempos para aterrorizar os que passam" (Espírito Santo, Moisés (1990): *A Religião Popular Portuguesa*, 2.^a ed. Lisboa, Assírio & Alvim, p. 48).

² Alguns estudos consideram que Vilamaninhos é um lugar medieval, como é o caso da tese "A Questão da Alienação em *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge", da autoria de Elisângela Godêncio (Universidade de São Paulo, 2007). Contudo, a aldeia terá tanto de medieval como as aldeias do Algarve teriam na década de 70 do século passado: muito e pouco. A submissão das mulheres aos maridos, os relatos de feitos e personagens do passado pelos idosos, a maledicência, a discriminação das mães solteiras, as preocupações das mulheres com as actividades domésticas e os filhos serão tipicamente medievais, mas estão igualmente presentes nos meios rurais (e nos urbanos) do final do século XX e início do século XXI.

contrário. O que virá será bom para todos: a cobra "viera carregada dum sinal, sem dúvida, de maravilha" (Jorge 1990: 85) e todos se enchem de esperança.

É já quase no fim da narrativa que surge a revelação. "Em Lisboa os soldados fizeram uma revolução para melhorarem a vida de toda a gente" (Jorge 1990: 156), conta Maria Rebôla, acrescentando que não houve mortes, mas sim música, flores e abraços. São tantas as "maravilhas" que "os ausentes estão a chegar. Os cegos vêem sem óculos nem outro aparelho. Os coxos deixaram de dar saltinhos, ficando as pernas da mesma altura. Mesmo os manetas tocam violino." (Jorge 1990: 156) Finalmente surge o prodígio por que esperavam, um prodígio também ele contado com traços do cristianismo, repleto de milagres semelhantes aos de Cristo e dos santos. Até uma revolução política é tomada como um acontecimento com traços simultaneamente sobrenaturais e cristãos, os do "etno-fantástico". Aguarda-se então que chegue a Vilamaninhos o "ímpeto de renascença", os soldados que vêm ouvir todas as queixas, homens com características de anjos que virão mudar tudo e explicarão o significado da cobra voadora. Eles chegam, de facto, maravilham todos com palavras inovadoras de esperança e confiança, mas desconhecem a história da cobra. A desilusão é geral perante a rapidez com que partem e o facto de não terem decifrado o mistério. Os soldados escutam a história da cobra, dizendo que vieram também para aprender e mostrando-se satisfeitos porque "nesta terra ainda se gosta de milagres" (Jorge 1990: 185). Há um choque entre o maravilhoso esperado e o maravilhoso encontrado, que parece muito menos resplandecente do que deveria e que provoca a decepção e o desânimo, numa terra mais habituada à maledicência do que à mudança. É o cantoneiro José Maria, o único com consciência social, que o lamenta e critica:

Porque aqui se uma cobra salta dizem todos que voa. E ficam embasbacados, de queixo levantado, olhando a pontinha das chaminés. Mas se um carro aparece cheio de soldados, falando da mudança das coisas, olham para o chão desiludidos. E dizem. Mudança? Que mudança? Só porque os indivíduos apesar de fardados, têm boca e cu como os demais. [...] Vocês queriam asas, mantos, luzes, chuva de maravilhas e outras coisas semelhantes. (Jorge 1990: 203)

O título do romance fala em "prodígios", no plural, por isso estes não se limitam à serpente alada. As marcas de realismo mágico estendem-se ao rio que desapareceu; ao menino vedor que, de olhos fechados, adivinha a presença de água no subsolo para construir um poço; à lenha da fogueira de José Jorge Júnior que se desloca sozinha; aos pressentimentos que todos sentem; às cigarras que continuam a cantar à passagem de João Martins; e às insolações lunares de que sofre Macário, cantor e poeta repentista da aldeia, que passa metade do mês a dormir,

sem dar acordo de si, e que mantém uma existência normal nos restantes dias. A mula de Pássaro ri-se para ele, num gozo descarado e inteligente, com a desfaçatez e a insolência de quem se sente a salvo. E, de facto, acaba por fugir, mesmo estando bem presa a uma árvore e ao lado do dono. Este procura-a por muito tempo, mas nunca a consegue encontrar. A mulher, Branca, explica-lhe que o animal lhe conhece o cheiro e por isso o evitará sempre.

Carminha Rosa, mulher sem poderes especiais, interpreta mal a má disposição que a acomete numa manhã que parece igual às outras. Conclui que aquela "queimadura" não vem do estômago, mas talvez do coração, o físico ou o metafórico, o centro do corpo e da alma: "Isto é o sabor do passado. Disse. Isto é uma espécie de lembrança de coisa vivida noutros tempos. É alguém a chamar-me. Não é azia, nem merece erva-cidreira. Isto é alguém a chamar-me de santa." (Jorge 1990: 111) Engana-se: não é um chamamento do padre que anos antes a engravidou e abandonou. Apercebe-se disso aos poucos, sentada na latrina, tonta da dor que a acomete. Pega então num pedaço de jornal que serviria para a higiene e encara um pequeno retângulo, demasiado pequeno para ter significado, mas importante o suficiente para ser publicado. Reflectindo neste aparente paradoxo, lê o seu conteúdo, uma e outra vez, incessantemente. E descobre que o noivo da filha, o soldado que fora enviado para a Guerra Colonial, tinha morrido. Era esse o sinal que a angústia que a assaltou queria indiciar. Não era uma indicação do passado, mas uma negação do futuro. O pressentimento estava certo, algo se tinha passado (a morte do soldado) e algo se passaria (a descoberta do acontecimento, a desolação de mãe e filha e a mudança de planos), mas a mulher não o soube interpretar no momento. Teve acesso a um sinal, mas não foi capaz de o olhar de frente e perceber o seu significado. Ainda assim, ele materializou-se.

Branca, por seu lado, compreende os seus poderes. Começa por saber algumas coisas sobre o seu futuro – aos 17 anos, reconhece o homem com quem virá a casar, Pássaro, porque este tinha o olhar de quem é capaz de lhe bater até à morte – e escuta coisas que se passam a grande distância: "Consigo ouvir animais, pessoas, rumorejo de folhas. Chego a ouvir as ondas. Este tam tam que vem e vai." (Jorge 1990: 49) Depois começa a dormir de olhos abertos, mesmo quando sonha. É então que passa a adivinhar o futuro, coisas pequenas e insignificantes primeiro, o ladrar dos cães na vizinhança, a brincadeira dos filhos com os berlindes; posteriormente, factos mais importantes, "as intenções, alegrias e desgostos que cada um transporta" (Jorge 1990: 162). Lê o pensamento do marido, antecipa-lhe as falas e as acções, as mudanças interiores que ocorrerão, anunciando-lhe os propósitos que ele terá daí a um minuto. Vê que Carminha casará com Macário e que está prestes a engravidar.

Indica a localização de um canivete perdido há décadas. Prevê a morte de José Jorge Júnior em Novembro e a chegada de dois dos seus filhos, em representação dos outros. Sabe que em breve muitos desconhecidos virão de longe bater à sua porta, pedindo auxílio. O tempo aqui é circular, mítico, como é típico no realismo mágico. É a própria Branca que o indica: "Para mim, a pouco e pouco deixou de haver presente. O tempo é um ovo de galinha, e eu posta [...] num ponto movediço de viscosidade. Vendo um redondo. Porque no fundo, tudo é redondo." (Jorge 1990: 197)

Maria Alzira Seixo sublinha que é "sintomático que a dimensão do fantástico se ligue quase sempre, no romance [português] contemporâneo, a uma questionação da terra e do homem português e não à evasão que em princípio a partir deles seria praticada se a relação com o género fosse unívoca" (Seixo 1986: 179). Disso é exemplo *O Dia dos Prodígios*, em que encontramos não a fantasia pura e evasiva, um simples aceso à fuga para outras dimensões, distantes e remotas, mas sim um apego à realidade concreta, olhada a partir de uma outra perspectiva, uma visão alternativa mas igualmente arraigada no mundo porque é parte integrante dele. Como escreve Miguel Real, Lídia Jorge "traz uma escrita cujo realismo é espiritualmente atravessado por auréolas exemplares de deslumbramento". (Real 2001: 101)

4. Hélia Correia: animismo e extraordinário no quotidiano português

- Sabe que o Alvarinho me contava uma história assim, em episódios, como estas brasileiras? Um bocadinho cada dia, e eu zangava-me. Não sei porquê. Naquele tempo, a maior parte das histórias tinha esse feito de folhetins... Era a história de um homem. Queria voltar à terra e nunca conseguia. Por isto ou por aquilo. As mais da vezes, eram mulheres, rainhas, que o prendiam. Bruxas, sereias, mulheres más e mulheres boas. Queriam ficar com ele, porque era bonito. E ele, no seu barquinho, zac, zac, por aqueles mares de Deus.

- Não se chamava Ulisses?

- Era o Ulisses, pois. Conhece a história?

Encara-me, risonha, um tanto admirativa. Há de repente um fio entre mim e o Álvaro que se torna visível, como uma semelhança de postura ou um trejeito, reveladores de consanguinidade.

[...] - Aquela história. O Alvarinho nunca a terminava. Que fim levou o homem? Sempre voltou ao sítio onde queria voltar?

Apoio a mão na arca que mobila a entrada e pergunto a mim mesma o que poderá conter.

- Não. Era um mentiroso. Esse tal sítio, a terra, nunca tinha existido.

- Mas tinha nome. Tinha um nome, sim.

- Era inventado.

- Ah. Então não havia mesmo final para a história. E eu que lhe levava aquilo a mal... - suspira, desligada de mim, já desatenta.

Caminho de regresso ao centro de Amóris, primeiro envergonhada, depois surpreendida com as minhas respostas. (Correia 1991: 78-79)

A obra de Hélia Correia é normalmente associada, por um lado, à forte recepção da literatura grega – em obras como *Perdição* e *O Rancor*, peças de teatro respectivamente sobre as figuras de Antígona e Helena de Tróia –, e, por outro, a um certo pendor para o fantástico – presente, por exemplo, em *Soma* e *Fascinação*, esta última versão de "A Dama Pé-de-Cabra", de Alexandre Herculano¹.

A citação acima, de *A Casa Eterna*, reflecte todo o labor de intertextualidade dos textos de Hélia Correia (neste caso com a *Odisseia*, de Homero), assumindo simultaneamente uma posição de reinvenção e reinterpretção dos textos e das palavras. É o "fio" que liga obras e autores e que revela parentescos, relações íntimas e fontes comuns. Fio que permite tudo, inclusive a "mentira", ou seja, a criação e recriação que podem surpreender o próprio autor ou narrador.

Uma ligação menos evidente ou menos conhecida é a que une os textos de Hélia Correia ao realismo mágico. Algumas análises da sua obra apontam nessa direcção, mas sem o dizer claramente ou sem que tenham disso consciência. Eduardo Prado Coelho, por exemplo, num artigo sobre *Lillias Fraser*, considera que o dom da protagonista "é dado ao leitor quase sem que ele se aperceba disso: com notações aparentemente realistas, embora desde sempre esta surpreendente e perigosa diferença de Lillias nos seja explicada" (Prado Coelho 2001: 15). O crítico reconhece assim a coexistência pacífica de elementos sobrenaturais e da realidade. Noutra passagem, refere o tempo mítico: "um fragmento de real intemporal" (Prado Coelho 2001: 15) que "vem do fundo dos tempos, desaparece também numa zona indefinível de luz entre dois reinos" (Prado Coelho 2001: 15). E afirma que "as imagens de Hélia Correia têm quase sempre este toque de magia vertical" (Prado Coelho 2001: 15).

Miguel Real, numa crítica a *Bastardia*, afirma que o estilo habitual dos romances da autora inclui um narrador "que explica o real pelo simbolismo do sobrenatural" (Real 2006: 25), considerando que "este realismo negro, mineralógico e biológico, expressão de forças arqueológicas da Terra, sublima-se num lirismo simbólico fantástico, poético, que modela a frase, conferindo-lhe um sentido estético" (Real 2006: 25). Também José Jorge Letria, na introdução à entrevista à autora inserida em *Conversas com Letras*, considera que "a sua escrita tem o toque mágico daquilo que mergulha fundo na raiz da memória e do mito e, talvez por isso mesmo, é tão vizinha da poesia que às vezes temos dificuldade em traçar a fronteira" (Letria 1995: 85). Um dos críticos que terá ido mais longe será Paulo Alexandre Pereira que, em "Contar contra a Ruína:

¹ Recordemos as marcas de intertextualidade de José Saramago com a mesma lenda, no conto "Cadeira".

Lillias Fraser, de Hélia Correia", atenta que a obra da autora combina "a amenidade coloquial [...] com a sondagem niilista e a imaginação grotesca e expressionista reminescentes do Brandão de *Húmus*, e com o vício aforístico colocado sob a tutela de um certo telurismo mágico-realista à Agustina" (Pereira 2006: 63). As observações estão feitas; é necessário então tirar conclusões.

Hélia Correia explica em vários textos e entrevistas o poder que tiveram na sua formação as histórias e lendas camponesas, com origem na cultura popular, em que diabos se misturavam com mágicos. Vimos já alguns exemplos anteriormente. Na sua "Autobiografia. A menina dos gatos", conta que muitas vezes saía do contexto racional dos pais e mergulhava no ambiente da aldeia dos antepassados e ia:

aprendendo pela boca dos adultos que não deve pisar-se o rasto às bruxas nem ocultar-se o fato ao lobisomem. Coisas inomináveis espreitavam dentro da natureza e eu amava-a. Ela não aceitava condições. (Correia 2005b: 44)

Ao mesmo tempo, ouvia histórias de morte e assombrações por mulheres da cidade, que povoavam o seu sono de "fantasmas". Mas existiam também figuras protectoras, que a poupavam à crueldade de outras crianças. "Vivi a infância como se vivesse uma ficção jamais interrompida" (Correia 2005b: 44), declara. A própria forma como escreve parece ter algo a ver com esse universo – ou com as musas gregas que inspiravam os poetas: "As criaturas aparecem-me" (Pedrosa 1987: 5), dizia já numa entrevista em 1987, em que a jornalista (a escritora Inês Pedrosa) a confronta com "coincidências, clarividências" (Pedrosa 1987: 5). Ela responde com um riso: "Pois é. Tem graça. Mas não pensei nisso. Isto sai-me tudo ao natural." (Pedrosa 1987: 5) Mais tarde, em 1996, Hélia Correia diz ser levada para um "universo imaginário" (Nunes 1996: 15), mesmo num texto urbano como *A Fenda Erótica*: "É realmente para onde a escrita me leva." (Nunes 1996: 15) Em entrevista de 2005, explica:

os vestígios de paganismo que ainda existem, nomeadamente nas sociedades rurais, são, de facto, a matriz do meu imaginário, embora eu também gostasse de experimentar outros registos. [...] acabo por sentir o apelo duma espécie de mundo paralelo que, ao longo, dos séculos, resistiu aos impulsos repressivos da Igreja Católica. São crenças que podem causar perturbação e terror, mas que também são fonte de esperança. Não me posso queixar delas – têm-me alimentado a escrita. (MJM 2005: 24)

A tudo isto há que juntar as influências célticas, insistindo Hélia Correia que fazem parte da cultura portuguesa e da sua própria escrita, lamentando que os portugueses, ao contrário de escoceses e irlandeses, já não acreditem em seres da natureza como fadas, fantasmas e aparições. "Mas ainda conheço quem garanta que viu as fadas e as suas

danças" (Nunes 2001: 12), comentava em 2001, defendendo que "é importante soltar o imaginário". *Lillias Fraser* (2001) é o vértice deste conjunto que reúne elementos ligados ao mundo celta, ao realismo mágico e à cultura popular portuguesa. Aliás, a personagem de Lillias apareceu à autora na sequência de uma visita a Culloden. Como explica Hélia Correia na entrevista realizada para a edição do romance na coleção "Mil Folhas", "as afinidades que tenho com aquelas terras célticas devem-me ter caído todas em cima nessa viagem e foi por causa desse chamamento que fui lá" (Silva). Mantendo relações com *Cien años de soledad*, a obra está, no entanto, sobretudo ligada ao realismo mágico (ou "real sobrenatural" ou "etno-fantástico"), como veremos mais à frente.

Como acrescenta numa entrevista dada por Hélia Correia em 2010, os gestos e práticas rurais estavam impregnados da religião católica e popular. Lemos:

- [...] havia uma cobertura católica algo repressiva, mas era uma cobertura muito frágil.
- **Havia qualquer coisa de pagão.**
- Havia, ali mesmo a querer romper. E os próprios rituais sendo católicos, como eu não estava imbuída deles, pareciam-se gestos bonitos - por exemplo, benzerem-se antes de comer... E muitas crenças: cada erva tinha uma história à volta. (Nabais 2010: 42)

Este imaginário ligado ao sobrenatural marca várias obras de Hélia Correia, numa confluência de mito, sociedade, tradição, sobrenatural e teluricidade, e como tal reconhecido por alguns críticos. Jorge Listopad, por exemplo, a propósito de *Montedemo* (1983), fala na "natureza animada, elementarmente anímica, pagã, composta também por elementos irreduzíveis: a água, a terra, a pedra, o grão, a farinha, o homem em situação limite (medo e morte, canto e criança, luz e cegueira...)" (Listopad 1987: 29). César Antonio Molina recupera a classificação de Hélia Correia como a mais celta das escritoras portuguesas, pela "conjunción de elementos fantásticos rescatados de la tradición y las leyendas populares, sin perder por ello su contemporaneidad" (Molina 1990: 317). Molina cita a própria Hélia Correia que, em conversa consigo, considera que:

de nuevo se volvió a escuchar la voz del pueblo: una voz magnífica y alucinada en la cual las mismas piedras guardan su odio, las moras se peinan sobre las dormidas agua y los asesinos chocan en la noche con sus muertos. **Con esto no se hace una literatura, pero a la escucha de esto es como crece.** La recién ficción fue reuniendo los relatos de una cultura oral campestre y de ciudad que la civilización niveladora amenaza con hacer desaparecer para siempre. A todo este proceso se unió un retorno a la portugalidad [...]. (Molina 1990: 317)

A par destas fontes, há que aludir à leitura de autores do *Boom* hispano-americano. Actualmente, Hélia Correia admira apenas Juan Rulfo, mas, em tempos, a lista de referências não era tão reduzida. Em 2005, afirmava, num *dossier* especial do *Jornal de Letras* sobre *Pedro Páramo*, em testemunho recolhido por Maria Fernanda de Abreu:

Sabe-se que Juan Rulfo detestava a interferência biográfica na escrita. Não se inspirava na realidade, por muito imaginosa que ela fosse. Isso o diferenciava dos restantes latino-americanos cujo encanto sobre mim cedo se mudou em decepção. Foi como se eu crescesse e não pudesse já repetir as circunstâncias de leitura. Só não guardei no sótão *Pedro Páramo*. (Correia 2005c: 21)

Em Abril de 2013, numa mesa-redonda integrada no Colóquio ACT 29, organizado em Lisboa pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e pela Fundação Calouste Gulbenkian, a autora admitiu: "No século xx, a literatura portuguesa foi influenciada pela literatura hispano-americana, incluindo eu própria¹."

O atrevimento dos brasileiros, o atrevimento da forma, a ousadia da vanguarda que já tinha acontecido com a poesia e que depois em termos de romance continuou, em especial com Guimarães Rosa e Clarice Lispector [...]. A ousadia temática, o atrevimento de passar para lá do real. Enquanto nós aqui estávamos, com muito boas intenções, completamente aprisionados pelo realismo social. Quem queria sair do realismo social caía no existencialismo francês. O referente, o suporte real é completamente diferente em Portugal e na Europa, com um grande domínio do positivismo, também com muito boas intenções, mas tudo o que ultrapassava o elemento da denotação do real era considerado popular, estudantista, primário... O grande nome que abanou toda a gente e que mostrou aos portugueses que era possível escrever com outra liberdade foi García Márquez. Foi um tremor-de-terra. *Cien años de soledad* constituiu um grande acontecimento em Portugal. Deixou marcas em muitos escritores, como José Saramago, em *Memorial do Convento*. Poderia ter sido uma obra de realismo histórico, mas ele saiu do real.²

4.1 Novelas várias

A ligação à terra é visível de diferentes formas na obra de Hélia Correia. Em *Soma*, recolhem-se ervas, bagas e folhas nos campos: urtiga, cálice-de-Vénus, pervinca, violeta bravia, dedaleira, beladona, nogueira e agrimónia:

Havia dentro um cheiro tão doce e tão pesado que os pulmões recusavam, nos primeiros instantes, sorver aquele ar. E quando finalmente retomavam o fôlego faziam-no a medo, com cuidado, mergulhados num meio onde as regras da vida perdiam o controlo, e a nutrição, o chamamento dos labelos, os pólenes, os perfumes, as cascas putrefactas, tudo exibia o excesso e o desequilíbrio. (Correia 1987b: 87)

¹ Declarações recolhidas por nós.

² Declarações recolhidas por nós.

Telúrica é também a religião popular reflectida por Hélia Correia. O conto "Fascinação" (já por nós citado, datado de 2004) narra a história de Dona Sol, filha da Dama Pé-de-Cabra, e da sua família. O fantástico presente no texto mistura-se com a religião popular, na medida em que conjuga a acção da Dama Pé-de-Cabra (o diabo) e a de Deus:

[Dona Sol e D. Afonso] Estavam às vezes próximos, tão próximos nas suas correrias pelos bosques que os seus cavalos se empinavam e riscavam com as patas da frente no vazio. E digo bem: vazio. Pois o senhor mandava a sua legião de anjos rarefazer os ares com as suas asas, tornando o sítio terra de ninguém. Às vezes, a mais grossa escuridão caía entre eles e, no entanto, era meio-dia. Muito à distância, a Dama Pé-de-Cabra esticava os negros beijos e uivava. Porém, não conseguia competir. (Correia 2004: 21)

Em *O Separar das Águas* (1981), assistimos à necessidade da população de recorrer à bruxa Gertrudes para se proteger dos males do mundo, num prolongamento do catolicismo:

Era em defesa da religião que o povo lhe oferecia galinhas e pães de milho, cordões de ouro e tapetes, peles de ovelha e chouriços. E a bruxa, apressada, pendurou na parede um enorme rosário de contas de bugalho, enquanto o coronel, descobrindo uma nova aptidão, escrevia ladainhas e resposos rimados. (Correia 1986: 30)

O coronel Bartolomeu Pimenta de Albuquerque junta-se a Gertrudes nas visitas aos:

prados semeados, nas noites luminosas propícias à magia. Com uma estaca de loureiro bento, escavavam a terra em busca da raiz que era o corpo de Deus. Seria uma raiz que reproduziria, minuciosamente, a figura de um homem, até nos seus detalhes vergonhosos. (Correia 1986: 28)

Os donos dos terrenos aceitam estas actividades: "E habituaram-se aos danos que os buscadores de Deus lhes faziam nas terras, como se tinham desde sempre habituado aos corvos e às doninhas." (Correia 1986: 29) O próprio padre alimenta o imaginário ligado ao sobrenatural, ao desejar que ocorresse algo extraordinário, "um sinal que descesse da lua derretida ou mesmo uma criança que nascesse a declamar os salmos em latim" (Correia 1986: 10), como acontece com José Arcadio Buendía depois de enlouquecer. Este livro de Hélia Correia poderia também ser relevante enquanto exercício de intertextualidade com a "novela de ditador", tão associada às literaturas hispano-americanas. A autora, comentando a personagem do coronel, numa entrevista, diz: "No fundo a loucura dele será o meu desejo de fugir à regra das coisas. Se o velho coronel procura Deus é porque o Deus oficial não o satisfaz. Quer fugir a sistemas de valores que herdou e só o pode fazer aparentando loucura."

(Vale 1982: 18) Parecendo maluco, portanto como quando Alonso Quijano se transforma em Dom Quixote.

A presença do paganismo e da religião popular é marcante igualmente em *O Número dos Vivos* (1982), obra mais tarde relegada para segundo plano pela autora, ao ponto de a incluir na lista dos livros que mais detesta (*Ler*, Outono de 1988). Encontra-se principalmente no ambiente da aldeia de que Maria Emília é originária. Os seus pais vão-se afastando do catolicismo e revelando traços de paganismo. Têm no rosto uma "luz cruel e misteriosa" (Correia 1997: 24) e erguem o filho, João, "de encontro à lua cheia" (Correia 1997: 24). A mulher anda "levemente, como se receasse acordar sob o chão sepulcros esquecidos" (Correia 1997: 24), queima alecrim para purificar os quartos e fala em "coisas de bruxedo e histórias de mocitas transformadas em pedra por sapos coroados" (Correia 1997: 31-32). Embora de forma discreta, Maria Emília transporta estes imaginários para o ambiente urbano, contando a Romana que é possível descobrir se alguém está apaixonado pondo clara de ovo num copo de água ou com uma alcachofra. Romana "amava essas histórias de medo e ritual, com adivinhações, sinais e lobisomens de que a companheira conhecia versões intermináveis" (Correia 1997: 68-69). Acredita-se em "pós" com a capacidade de afastar pessoas e no efeito das pragas rogadas. Os milagres são banalizados e até o padre "estava muito cansado" (Correia 1997: 72) destas ocorrências extraordinárias. Neste contexto, é fácil dar o salto para o realismo mágico.

Encarnação anuncia a sua morte, horas antes de esta acontecer, sem estar doente. Deita-se na cama, comenta o desconcerto da vida com boa disposição e simplesmente morre: "Descaiu a cabeça para o lado direito e começou a arrefecer." (Correia 1997: 75) Depois da sua morte, as paredes da quinta começaram a exalar uma transpiração gelada "que todos os aquecedores da casa, acesos, não tinham conseguido evaporar" (Correia 1997: 77). Como vimos, Amaranta, de *Cien años de soledad*, passa por um processo semelhante, anunciando calmamente a sua morte a Macondo e oferecendo-se para levar cartas dos vizinhos aos familiares falecidos.

Em *O Número dos Vivos*, o padre mantém uma relação tão próxima com os pombos que se vê obrigado a "deixar a aldeia em plena noite para que as aves não sentissem que ele partia" (Correia 1997: 109). O exemplo mais marcante de realismo mágico é a aura de luz que com frequência rodeia Romana, à imagem do que acontecera com o bisavô. Inicialmente apenas Aninha se apercebe disto e tem de recorrer a "toda a sua força de vontade para não se benzer e não gritar" (Correia 1997: 78). Romana vai-se tornando cada vez mais solitária e misteriosa, dando longos passeios longe da família. Numa noite, notam que "Romana tinha um brilho translúcido, azulado" (Correia 1997: 98) e que deixava os móveis e objectos da casa por que passava a resplandecer "num luar de fósforo"

(Correia 1997: 98). Pouco depois desaparece e com ela todas as suas coisas: "Era como se nunca lá tivesse vivido." (Correia 1997: 99)

Vejamos o conto "A compaixão", transcorrido numa zona de fronteira entre Portugal e Espanha e com personagens a falar por vezes em espanhol, noutras numa mistura das duas línguas. A própria casa é "de fronteira, num tem pátria [...]. Escapa a Espanha e escapa a Portugal" (Correia 2008: 10), diz a estalajadeira. Escapa também aos mundos estanques, situando-se num meio-termo entre o real e o mágico e exercendo um poder sobre as personagens. Afirma Picota, recordando a ida de Flor para o Alentejo: "Eu caminhando para a frente e ela para trás, mas uma e outra comandadas pela casa. Tal como me chamou, a despediu." (Correia 2008: 58) Efectivamente, o poder da casa acompanha Flor na sua ida para Serpa, mas, em parte, mantém-se em Ventalillas, resiste à passagem do tempo e afecta Regina e Filipe:

Era evidente que existia algures na casa um sopro venenoso [...]. Isso explicava o estado de Regina e, em certa medida, o braço negro que o empurrara para a violação. Talvez o pano a que ela dera uma intenção, um desamparo de animal que crava as unhas e dilacera aquele que o socorreu, estivesse também ele impregnado de sujidade activa, de bolor. (Correia 2008: 54-55)

Este pedaço de tecido aparentemente provoca a incontrolável e inexplicável perda de sangue de Regina. A partir de então dá-se a busca de uma explicação e de uma resolução, com o retorno à casa. Aí, Regina intui factos relacionados com o *parador*, como a venda do armário e a falsidade do nome da gerente. Mais tarde, a conversa que mantém com Flor é feita em parte como que por telepatia. Tudo se relaciona com a estalagem, um espaço que nos remete para a casa dos Buendía: as marcas da passagem do tempo, a luta contra a decadência, a presença das plantas enfileiradas...

A propósito de *Bastardia* (2005), afirma Hélia Correia:

Os vestígios de paganismo que ainda existem, nomeadamente nas sociedades rurais, são, de facto, a matriz do meu imaginário, embora eu também gostasse de experimentar outros registos. Eu bem tento caminhar de costas voltadas a esse universo, mas acabo sempre por sentir o apelo duma espécie de mundo paralelo que, ao longo dos séculos, resistiu aos impulsos repressivos da Igreja Católica. São crenças que podem causar perturbação e terror, mas que também são fonte de esperança. Não me posso queixar delas - têm-me alimentado a escrita. (MJM 2005: 24)

Este "paganismo" desenvolve-se numa aldeia marcada pelo isolamento, com poucos contactos com os centros do poder - como é típico no realismo mágico:

Era pouco porosa essa película que envolvia pessoas e terrenos, isolando-as de vilas e cidades. Pouca coisa passava para dentro, e já desfeita, volatizada: moda, ideias, notícias de jornais. E não as rejeitavam pelo escândalo, mas porque não faziam falta ali, naquele espaço sem falhas, arrumado segundo uma instintiva ecologia. [...] Preferiam receber os seus fantasmas que só surgiam na intimidade e com grande clareza de intenções. (Correia 2005a: 12)

A novela narra a história de Moisés, um rapaz que foi concebido depois de a mãe ter recorrido a uma bruxa para conseguir engravidar. Seguindo as suas indicações, a mulher deita-se nas margens do rio Lis, sob uma ponte, e deixa-se cobrir pelas águas: "O mar. O mar é que te vai cobrir!", anunciava a bruxa sobre a ponte. O rio, até então parado, recuou. E a estéril, caída sobre o leito, sentido o toque das areias mornas, viu avançar o azul." (Correia 2005a: 29) Para desfazer um possível pacto com o diabo, a mulher fala com o abade: "Ele resgatara a alma da criança, tanto mais que a mulher se arrependera no exacto momento de pecar." (Correia 2005a: 31) Moisés conhece esta história na adolescência e, desde então, fica obcecado com o mar, o seu pai, e tudo faz para o conhecer. Muda-se para Leiria, onde trabalha na estalagem de um tio, e acaba por morrer na costa, nas areias da praia: "De manhã, o rapaz estava azul e o mar, também azul, resplandecia." (Correia 2005a: 72) Finalmente pai e filho reuniram-se.

O elemento aquático é preponderante neste texto, à semelhança do que acontece em *Antologia do Conto Fantástico Português*. É, pois, mais uma evidência do atlantismo da literatura portuguesa. Logo no primeiro capítulo, encontramos pescadores e um veraneante que ouve as sereias no mar, como no conto "O canto da sereia", de Júlio Dinis. É a mulher-peixe que "leva à perdição os marinheiros, não por maldade, mas por condição" (Correia 2005a: 8): faz parte da sua natureza, é uma tendência inata e inevitável. Estas sereias são feias, como as gregas, as originais, não as belas e atraentes que surgem no século XIX. A água está presente também no nome do protagonista: Moisés é um profeta do Antigo Testamento que foi abandonado em bebé no rio Nilo. Também o Moisés de *Bastardia* tem um destino diferente do comum. O seu nascimento constitui um milagre para a mãe e a criança é sempre tratada de forma privilegiada em relação às irmãs. A sua movimentação até à costa é semelhante à de um rio até à sua foz, desaguando no pai, tornando-se azul como ele, confundindo-se e dissolvendo-se, portanto: "um destino secreto e alto" (Correia 2005a: 63).

As práticas de fertilidade feminina são comuns na tradição popular. Escreve Moisés Espírito Santo:

Passar uma ponte, atravessar o seu espaço para o dos estranhos pode comportar riscos inesperados, o menor dos quais será "esquecer o caminho de regresso", perder-se. É por isso que as pontes são protegidas por cruces, capelas ou nichos.

Não podendo penetrar no espaço da aldeia, que é sagrado, o Diabo refugia-se "debaixo do arco da ponte" que separa duas povoações. Esta crença dá origem a um rito curioso, no Minho e na Galiza: a água que corre "ao meio, debaixo do arco" da ponte é suposta garantir o nascimento do filho trazido no ventre de uma mulher que já tenha dado à luz um nado-morto. (Espírito Santo 1990: 29)

Na novela, a bruxa do Pilar ajuda todas as mulheres que pretendem engravidar levando-as para serem cobertas pelas águas, uma atitude comum e aceite até pelos membros da Igreja. O excepcional é, também aqui, integrado no quotidiano. Tal acontece igualmente com a irmã de Moisés que enlouquece depois de dar à luz uma criança morta: "Passados alguns meses, a ocorrência estava arrumada na memória entre os mistérios nos quais não se consegue perceber se há sordidez ou sobrenatural. Encontros sexuais com lobisomens, embora raros, também aconteciam." (Correia 2005a: 15) Existem também fantasmas que, à noite, "passavam nos seus mantos, brancos como doentes, como noivas" (Correia 2005a: 25). A bruxa, por seu lado, não podia morrer antes de passar o seu dom, como acontece fora da ficção, segundo a religião popular: "Ela estendia, sem cessar, noite e dia, o seu novelo até que alguém, por um momento de bondade, recebesse nas mãos aquela sina." (Correia 2005a: 33)

Finalmente, em *Insânia* (1996), Francisco Amor acredita numa profecia segundo a qual o fim do mundo está próximo. Por isso se sente alegre com o que interpreta serem sinais do desastre, como a precocidade dos frutos dos morangueiros, o fervilhar das poças no leito seco da ribeira, o desaparecimento da Primavera e do Outono ou a metamorfose de plantas. A chegada de Natalina é vista por ele como mais um sinal, com o seu "olhar de água e a sua mudez" (Correia 1996: 9) e uma atitude tão próxima da dos animais, afagada pelo velho "como o dorso de um felino" (Correia 1996: 15), enroscando-se no seu colo e no da mulher e recusando-se a aprender o que quer que fosse e a respeitar as regras sociais.

O regresso do filho dos Amores e da sua família parece vir acelerar este tempo mítico. Como dizia Francisco, "asseguravam os profetas que as estradas deviam estar todas de luto e ainda faltava ali um pedacinho" (Correia 1996: 40). Quando Frank alcatroa a última parte do caminho, o pai conclui que "seria aquele o último dos Verões" (Correia 1996: 56). Aliás, muitos eram os sinais:

o corrimento das torneiras tinha a brancura e a tepidez de um leite, enquanto as vacas davam, ao que ouvia contar-se, uma aguadilha leve e sem sabor. E o clarão da noite, reflectido por tanto pó capaz de irradiação, definia melhor as sombras do que o dia, separado do sol por fumo eterno. Do sol, não do calor, que aquele Agosto queimava ainda mais que os anteriores, e bem difíceis foram eles de suportar. (Correia 1996: 56)

O tempo mítico revela-se também na conjugação de esforços da comunidade para que a nova família não descubra a presença de Emília, surgindo uma nova ligação intersticial, quase instintiva ou primitiva, a liga-los: "Parecia haver um nervo sensitivo a ligar toda a gente de forma a que as notícias passassem sem palavra, tal como acontecia muito século atrás, quando o grupo caçava e se aquecia, e o percorria um certo frémito animal." (Correia 1996: 58-59) O capítulo XV do Livro 1 acentua este carácter excepcional, com a morte dos animais domésticos e a procriação exagerada dos gatos; a escassez de alimentos, incluindo as cápsulas de substituição, por vezes confundidas "com calmantes ou alucinogénios" (Correia 1996: 71); o arremesso suicida de gaivotas gigantes contra os vidros das janelas; e a invasão dos ratos. Também o espaço assume um carácter insular, característico do realismo mágico: "Dizia-se 'Lá fora', significando, assim, não o exterior das casas mas o espaço no qual a vila terminava e a paisagem fervia, venenosa, reciclando os seus ácidos e as suas podridões." (Correia 1996: 70) Este isolamento é interrompido por Talívio, que abre caminho por uma aparente selva que, à sua passagem, volta a cobrir o caminho:

Que os carreiros se haviam sumido sob as ervas, isso sim, e tornava-se difícil avançar. Acabou por abrir caminho à catanada, como dantes se via nos filmes sobre a selva. Era certo, porém, que não ficava rasto. Os ramos ressaltavam num impulso de mola, tornavam a cobrir o espaço que se abria para aceitar por um instante o pé do homem que a grossura da bota protegia. (Correia 1996: 87)

Um ano depois, a estranheza dos acontecimentos acentua-se. É então que as mulheres da Levada assumem uma missão de salvação, transformando-se em modernas bacantes, membros de uma espécie de seita messiânica que vê os homens como inimigos. Munidas de crucifixos, entram no matagal, acompanhadas por um homem, Sapas, tomado como uma cria em perigo. Caminham pela paisagem, "toda ela um fremente cortinado que obstinadamente se fechava, no seu peso de espinhos e lianas, contra os ombros de quem o queria abrir" (Correia 1996: 173). Dirigem-se a Moinho-Dó, a aldeia rival, onde encontram a população morta, caída pelo chão das casas, rodeada por árvores e arbustos artificiais. Na fuga que se segue, algumas perdem-se para sempre. É um cenário apocalíptico, em que, no final, Berta projecta a origem do mal na criança misteriosa, Natalina, vista como um demónio. A menina é levada da aldeia por Sandrinha, numa tentativa de a salvar. Natalina - nome que significa "nascimento", portanto, "vida" - é associada ao diabo e aos animais: trata-se da natureza que os homens não conseguem controlar. Por isso, desaparece na mata, libertando-se do domínio protector de Sandrinha. A obra termina com o relato da mulher aos seus salvadores, gente desconhecida que a encontra e cura, uma

espécie de história bíblica sobre um tempo, um espaço e um conjunto de acontecimentos míticos, suspensos numa realidade paralela.

4.2 *Lillias Fraser*

Lillias Fraser, a menina escocesa, tem uma característica singular: o poder de antecipar o futuro, através de visões involuntárias do momento da morte de outras pessoas. Esta capacidade sobrenatural remonta-nos ao menino que foi o coronel Aureliano Buendía de *Cien años de soledad*, quando previa o futuro. Ou ao coronel, já adulto, que sentia as aproximações da morte, como avisos de protecção: "Eran inútiles sus esfuerzos por sistematizar los presagios. Se presentaban de pronto, en una ráfaga de lucidez sobrenatural, como una convicción absoluta y momentánea, pero inasible." (García Márquez 2004a: 155) Em Lillias, este poder começa também por ser salvador: a menina antecipa o assassinio do pai pelos soldados ingleses e, pensando ser um acontecimento real, assusta-se e foge. Este momento é de tal maneira marcante na narrativa que é com ele que o texto se inicia. Neste ponto, temos não só o início da fuga de Lillias de sua casa para um exílio que dura anos, mas também o poder visionário da rapariga, sua característica singularizadora.

Lillias vê muitas mortes – mulheres no parto ou em aborto, transeuntes com que se cruza na rua, o afogamento de Frances Connelly, o pus do bebé Vincent, a velha freira do convento, o cancro de soror Theresa, os cadáveres amontoados das vítimas do terramoto, os aldeões assaltados pelos fugitivos de Lisboa, o enforcamento do ajudante do escultor Alessandro Giusti, a execução do padre Malagrida na fogueira, a queda mortal de Tomás, o último momento de poucos soldados de Almeida –, mas só muito lentamente se começa a aperceber de que se trata de antecipações do futuro e não de observações do presente. Aquilo que funciona como aviso assusta-a e por isso foge. Mas, se na verdade está a escapar como forma de precaução, na sua visão está a evadir-se do que existe já, do que está diante de si. Só mais tarde o compreende – e então Lillias tem "sobretudo a percepção da inutilidade do seu dom" (Correia 2002: 57). Acaba por fazer uso dele, pelo menos para se acalmar, como acontece durante as réplicas do terramoto, estando ela dentro do convento de Mafra: "Lillias não tirava os olhos dele [um dos ajudantes do escultor Alessandro Giusti] porque o vira enforcado e, assim, sabia que ele não ia morrer em breve ali. Por isso temeu pouco quando a terra estremeceu outra vez, e com maior intensidade que nas outras réplicas." (Correia 2002: 126) Mesmo sabendo que apenas pode receber essas visões e não emitir quaisquer "ordens cósmicas", Lillias procura interceder por Jayme, o seu primeiro amor, e decide não olhar mais para

ele: "Se eu nunca o vir morrer, talvez não morra." (Correia 2002: 195) De uma forma semelhante, utiliza o raciocínio para perceber se a doença de Cilícia é ou não grave. Como não antecipa a sua morte, conclui que a mulher não tem um mal mortal.

De acordo com Moisés Espírito Santo, as "rezadeiras", "benzedadeiras", "curandeiras", "mulheres de virtude" ou "sábias" são "mulheres iletradas, de condição modesta e não recebem nada pelo seu trabalho", "consideradas como mulheres poderosas e também conhecidas de modo pejorativo como 'bruxas'" (Espírito Santo 1990: 149). O seu poder pertence ao mesmo tempo à magia e à religião, pois entre o mundo profano e o mundo sagrado há seres intermediários como demónios e génios. Lillias Fraser poderá ser enquadrada nesta categoria, mesmo sem fazer nenhum "trabalho". Para Hélia Correia, as bruxas:

são seres não do caos, mas da desordem. Hoje há senhoras que dão consultas e que nada têm a ver com as minhas bruxas provindas do imaginário rural ainda muito nítido quando eu era criança. Nas minhas bruxas, a palavra não é solta, mas poderosa. (Gastão 2005)

Em *Bastardia*, obra profundamente marcada pela acção de bruxas, refere o narrador:

[O espírito aldeão] Nunca ouvira falar sobre sereias. Tinha o seu nome para as mulheres que dançavam à meia-noite sobre o rio. Ninguém devia vê-las: eram bruxas. Vestiam-se de branco, e delas mesmas saía a luz que iluminava o baile. Estavam, assim, os nossos camponeses servidos de beleza e de perigo. Estavam servidos de proibição. (Correia 2005a: 12)

Cilícia está convencida de que Lillias fez o "trabalho" encomendado, intercedendo por si e trazendo para Lisboa o seu filho, Jayme, quando, na verdade, isso não aconteceu. Contudo, mesmo sem outros poderes além da visão da morte, Lillias tem uma aura que intimida e simultaneamente atrai, como algo de sobrenatural que as pessoas sentem e não sabem explicar. É uma figura que emana algo, que provoca sugestões na mente de quem a vê. Os seus olhos dourados, o cabelo louro, a pele transparente, a luz que lança faz com que surja como uma "espécie de chama" (Correia 2002: 55). Em Edimburgo, muitos queriam instalar-se na pensão da viúva Davidson só para estar perto dela. Na véspera do terramoto, o seu vulto branco é confundido pelos galegos com um fantasma e lhe é dada passagem. Nessa noite, "a sua cabeleira, a sua saia de riscado cor de grão, recolhiam o brilho das estrelas invulgarmente forte para a época" (Correia 2002: 98). Depois, amada por Jayme em encontros nocturnos e pensando nele a todas as horas, ela "refulgia de maneira que o fogo se pegava às suas saias, como se ela emanasse um combustível. Tiveram de afastá-la dos braseiros" (Correia 2002: 197). Em

Almeida, meio pequeno, a sua figura torna-se central e dá lugar a mitos: "Que a pequena, diziam, se encontrava no meio de um cerco de magia, intransponível. Que homem algum, diziam, a tocava. E aconselhavam mesmo a evitar que se caísse sob a sua luz, que causava delírios e desejo, como se a temperatura disparasse." (Correia 2002: 244)

Em várias ocasiões, Lillias pode ser associada à figura de Mackandal de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier. Diz o narrador de *Lillias Fraser*: "O seu vulto doirado e silencioso ia-se desdobrando pelas sombras, tão persistente e fugidio que, às vezes, a confundiam com os galgos de Eva." (Correia 2002: 46) Quando se apaixona por Jayme e este sai de Portugal, Lillias acompanha-o em espírito na sua viagem. Procura-o à noite nas estradas e estalagens, depois entra no seu corpo já sem necessidade de o localizar. "Muitas noites gemeu com o prazer dos encontros de amor que ele arranjava" (Correia 2002: 216) e, no final, "cheirava nas axilas e no sexo o cheiro a vinho, a camas e a cavalos que Jayme tinha sempre no seu corpo" (Correia 2002: 217). Chega a afirmar: "Eu sou ele. [...] Nem mesmo eu estou aqui." Também Mackandal se transfigura e toma o corpo de pessoas, animais, plantas e objectos, com o fim de poder estar em qualquer lugar e intervir, numa existência secreta de disfarces e poderes sobrenaturais.

Lillias Fraser tem poderes especiais, mas também uma protecção especial, em particular na Escócia. Por um lado, a visão da morte do pai, que a salva do assassinio pelos soldados, mas, por outro, a protecção que faz a velha encontrá-la no caminho, recolhê-la na mata e, mesmo sem força para a pegar ao colo, puxá-la pelo braço, já consciente do perigo que a criança corre. Na casa da mulher, Lillias é salva novamente, não apenas porque a velha a oculta, mas principalmente porque os soldados estão demasiado bêbados para se aperceberem de que está ali um corpo. Matam todos à sua volta, menos a pequena Lillias. Ainda assim, a criança poderia ter perecido: o incêndio que os ingleses provocam devoraria toda a casa e encurralaria Lillias, se não começasse a chover naquela altura. O fantasma da mãe, Margaret Fraser, surge então como uma concretização dessa força protectora e faz com que a pequena a siga pela floresta, afastando-se assim do perigo e indo parar ao Castelo de Moy, onde Anne MacIntosh a salvará dos ingleses. Esta torna-se sua protectora e leva-a consigo no exílio, admostando-a a nunca falar, para que ninguém se aperceba da sua origem pela pronúncia. Mais tarde, já em Edimburgo, entregue aos cuidados da viúva Davidson, quando Lord MacIntosh parte, "o equívoco tomou o lugar dele, continuando a proteger a vida da menina" (Correia 2002: 55). Todos a tomam por filha bastarda do nobre, por isso ninguém se atreve a fazer-lhe mal.

Os poderes que Lillias emana e que circulam à sua volta são extraordinários, mas simultaneamente conotados com as forças da

natureza. Nesse sentido, a personagem é inúmeras vezes comparada a animais, inclusive por ela própria: a posição em que se costuma enrolar aos pés de soror Theresa, como um cão ou um gato; o sentido de sobrevivência que a leva a pensar em água e comida depois do terremoto; a forma como come a carne ainda encruada do cavalo; a maneira como se protege mentalmente da violação, satisfeita por não ser morta; o hábito, já em casa de Cilícia, de se recusar a dormir no sótão, preferindo o chão da cozinha. Ana, a criada, pensa inclusive que a rapariga à noite "regressava a uma natureza de animal que precisava de enroscar-se, usando o solo" (Correia 2002: 156). Lillias tinha desenvolvido a "linguagem da sobrevivência" (Correia 2002: 110), sendo os seus poderes uma espécie de instinto, um impulso inato, um receptáculo de informações do universo, uma força da natureza.

Sem nunca perder os seus traços essenciais, Lillias muda o carácter em Portugal, transformada pela convivência com formas de estar e pensar diferentes das que conhecia até então. Os seus primeiros contactos com a sociedade portuguesa deram-se no convento, por um lado, através da religião - "As cores, os cânticos, as imagens [...], tudo a excitava por contraste com a severa fé presbiteriana" (Correia 2002: 90) -, por outro, através das criadas e cozinheiras. Ria muito e mantinha-se num estado alegre, aprendendo a desviar os olhos das visões de morte. Mais tarde, com os companheiros de Mafra, tem consciência de que se "sentia feliz com eles" (Correia 2002: 124) e, depois, instalada na casa de Cilícia, afirma a si própria: ""Esta é a minha casa." [...] Pensara em português. Não se lembrava de alguma vez ter dito aquela frase." (Correia 2002: 164) Ao lado de Cilícia, pelas ruas de Lisboa, "caminhava com felicidade" (Correia 2002: 165). Lillias não era, aliás, a única, pois "os escoceses, que abundavam entre as tropas britânicas, sofriam de uma estranha influência em Portugal. Bebiam pouco e davam o exemplo de uma delicadeza de maneiras que em casa própria nunca haviam cultivado" (Correia 2002: 225). Há, pois, uma mudança que se opera na passagem para território português, uma mudança positiva, associada ao abandono da rudeza e à descoberta da alegria e da felicidade, como se se tratasse de uma transposição para uma espécie de paraíso, embora um paraíso com traços familiares, uma extensão da sua terra celta, mas pacificada e abençoada. É a casa que não podem ter no seu território natal, a que se adaptam facilmente, deixando apenas de lado a violência e o desespero. Na verdade, a adaptação de Lillias é tão grande que formula a ideia de aquela ser a sua casa não na língua natal, mas na portuguesa.

As marcas de realismo mágico vão povoando o texto e tornam o extraordinário quase banal: a palavra "solteirona" escrita na neve vista por Frances Connelly; o anjo que aparece a Cilícia; o grito dos Távoras,

escutado uma e outra vez, ao longo dos séculos; o barulho dos ossos de Maria Aires, enterrada na cozinha; as ratazanas do Convento de Mafra, semelhantes a seres racionais e que se terão atirado ao mar; ou os "bosques encantados" à volta de Lisboa, onde Cilícia parece afastar-se cada vez mais do caminho. Há ainda variadas referências à intervenção de fadas e à presença de bruxas nas aldeias e cidades, qualidade hereditária, que passaria entre mulheres, de geração em geração, e de que os olhos dourados de Lillias seriam prova.

Outro elemento importante é o aparecimento do fantasma de Margaret Fraiser, que surge para salvar a filha procurando atraí-la para longe dos locais mais perigosos. Ela "não descuidaria os assuntos da terra até que a filha estivesse entregue à castelã de Moy" (Correia 2002: 27). Esta é a sua última missão, completando a sua função materna. Depois de morta, mantém as preocupações de viva e, não conseguindo proteger mais nenhum filho, salva Lillias dos ingleses. Já fantasma, arrepende-se de ter tirado a bracelete de Anne McIntosh do pescoço da filha, pois ela assim reconheceria mais facilmente a menina. "Está morta, Margaret, e não se pense que os mortos sabem muito mais que nós. Ela não vê o que o destino reservou para a filha" (Correia 2002: 36), diz o narrador. Por isso, a mulher faz tudo para a ajudar. A personalidade e os cuidados habituais sobrevivem à morte, tal como acontece com os fantasmas de *Cien años de soledad*, que, movimentando-se pela casa dos Buendía, mantêm as mesmas características que detinham em vivos:

Oyeron a Úrsula peleando con las leyes de la creación para preservar la estirpe, ya a José Arcadio Buendía buscando la verdad quimérica de los grandes inventos, ya a Fernanda rezando, y al coronel Aureliano embruteciéndose con engaños de guerras y pescaditos de oro, y a Aureliano Segundo agonizando de soledad en el aturdimiento de las parrandas, y entonces aprendieron que las obsesiones dominantes prevalecen contra la muerte [...]. (García Márquez 2004a: 488)

Parte da narrativa passa-se em Lisboa, cidade destruída pelo terramoto, onde anos depois do abalo as ruas continuam obstruídas pelo entulho e as pessoas têm de esperar que outras passem para que possam também elas seguir caminho. Tudo é, no entanto, encarado com grande normalidade:

Não fossem os abalos que prosseguiam, como restos do vômito do chão, julgaria-se que a cidade de Lisboa tivera sempre arquitectura de ruínas, de tão natural modo se vivia. [...] Todos os que escaparam do desastre tinham [...] retomado o dia a dia, num cenário que logo a alma portuguesa decorou, ao estilo profuso dos altares domésticos. (Correia 2002: 214)

Mas o que é normal em Lisboa não o seria noutras partes do mundo, em especial na Europa. Esta característica não pertence ao domínio do sobrenatural, mas mostra algum distanciamento dos padrões do que é

considerado habitual. Esta excepcionalidade no cenário, no contexto, nas práticas e nas mentalidades aponta para uma abertura a outros tipos de excepcionalidade, nomeadamente a do sobrenatural. Juntamos aqui a experiência religiosa e mística, em que as chamadas bruxarias são encaradas como tão comuns e tão reais (embora censuráveis) que há leis que visam a sua extinção e se dá como provado nos tribunais da Inquisição práticas dessa natureza, condenando à tortura e à morte as supostas bruxas ou pessoas com algum poder sobrenatural. Temos, pois, o pólo do fantástico (bruxaria) e o pólo da religião (Igreja e o seu braço inquisitório) que se juntam num espaço e num tempo específicos e que permitem a posterior emergência do realismo mágico (ou "real sobrenatural" ou "etno-fantástico"). Este manifesta-se também em *Lillias Fraser*, obra em que a estrutura é mais visível por ter como pano de fundo uma época histórica em que estes factores são particularmente evidentes.

Gabriel Malagrida é um exemplo da junção desses pólos. É padre (Igreja), mas simultaneamente prevê o futuro (sobrenatural): anuncia o terramoto e a morte da rainha. Nascido em Itália, ruma, aos 32 anos, ao Brasil para evangelizar os índios, integrado na Companhia de Jesus. A sua fama cresceu à medida que se ia destacando nas missões no interior do território brasileiro e o seu misticismo se tornava mais evidente. Lemos na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*: "Na narrativa das suas missões, não se falava senão em vozes misteriosas que o avisavam; tudo são milagres e prodígios. Malagrida julgava-se favorito do céu." (p. 989) É tomado como autor de milagres e conhecido como "apóstolo do Brasil" e, quando se desloca para Lisboa em 1749, é recebido como santo. O rei, D. João V, na altura muito doente, faz-lhe todas as concessões que requer. A influência operada sobre as altas figuras do Estado torna-se evidente nos anos seguintes. Em 1751, regressa ao Brasil, mas três anos depois volta a Lisboa a pedido da rainha. O confronto com o conde de Oeiras - mais tarde Marquês de Pombal - dá-se de imediato, impedindo-o de aceder à intimidade da rainha. Depois do terramoto de 1755, que destruiu Lisboa, o ministro mandou imprimir e pôr a circular um folheto escrito por um padre, recusando a origem divina do abalo e apresentando causas naturais. Malagrida responde, no ano seguinte, com outro folheto, *Juizo da Verdadeira Causa do Terramoto que Padeceu a Corte de Lisboa no 1.º de Novembro de 1755*, defendendo que o desastre fora um castigo de Deus, citando profecias de freiras, condenando quem construía abrigos nos campos e os que recuperavam a cidade e recomendando a realização de penitências, procissões, recolhimento e meditação. Os exemplares do folheto foram queimados por ordem do governo e o padre enviado para Setúbal. Aí terá escrito uma carta ameaçadora que, mais tarde, na altura do atentado a D. José e do julgamento dos Távoras,

serve como motivo da sua prisão. Considerado réu de lesa-majestade em 1759, é entregue à Inquisição e condenado à morte.

Malagrida é denominado santo, ganhando assim uma aura superior e uma fama que o protegerá da fogueira até à intervenção de carácter político do Marquês de Pombal, na sua tentativa de concentrar o poder e de introduzir as concepções do Iluminismo. Mas, na verdade, o que o distingue das bruxas e das videntes? Em que diferem os seus poderes? Será o facto de ser um homem da Igreja, respeitado pelo rei? Ou simplesmente por ser homem? Haverá vários factores para esta "salvação", mas, no essencial, o padre não se distingue de outros videntes. Tem o mesmo tipo de poder, um poder de antecipação, uma visão do futuro, vedado ao homem comum. É admirado e entusiasma fortemente os ouvintes dos seus sermões com as suas palavras. O povo está predisposto às prédicas e às premonições do pároco, porque estas, embora de cariz marcadamente religioso, vão ao encontro das suas crenças, práticas e mentalidades, imbuídas pelo fantástico, pelas narrativas de fantasmas e pela acção de bruxas e feiticeiros, que, no campo e na cidade, curam, fazem avisos, prevêem o futuro e acedem a um mundo sobrenatural, que afinal está tão presente como o outro, um mundo que se mantém ao lado do real mas apenas com mais discrição. Como assinala Moisés Espírito Santo, "o papel do padre confunde-se com o do mágico" na religião popular: "Esta aproximação é manifesta no escrúpulo pela observância ritual que é exigida ao padre. O rito popular, como a magia, age pelo gesto e pela palavra, mais do que pela acção de uma interposta divindade: os gestos e as palavras forçam a divindade a agir de acordo com o sistema que puseram em acção." (Espírito Santo 1990: 194)

O auto-de-fé de Malagrida tem lugar em 1761, no Rossio. Na narrativa de Hélia Correia, Lillias recusa acompanhar Cilícia e Ana, que vão assistir à execução. "Outra vez, não", afirma. Havia há presenciado a cena tempos antes, numa das suas visões. É a primeira vez que Lillias vê o padre, confundindo o momento presente com o instante da sua morte, a língua inchada devido ao garrote, os cabelos em pé no incêndio que consome o corpo. E a rapariga grita, impressionada. No entanto, ele não foge, não a receia, ao contrário do que sucede a muitas outras pessoas. Encara-a de tal forma que quase ultrapassa a força da visão: "por detrás do fogo, o seu olhar prendia-se ao de Lillias. Era como se não contasse com aquele grito e ele lhe oferecesse uma oportunidade, um caminho de volta para trás" (Correia 2002: 161). Malagrida resiste ao terror que se espalha no rosto da rapariga e pergunta-lhe directamente o que vê. Sem esperar resposta, vai-se embora a sorrir, prática pouco habitual nele. O padre encara Lillias e percebe que se trata de uma visão sobre si. O facto revela um reconhecimento do outro que implica um reconhecimento de

si próprio: ele sabe que ela tem visões, porque sabe o que é ter visões, mesmo que de carácter diferente. E sorri, como se tivesse tido uma confirmação daquilo que já conhecia por outros meios. Há ali, em pleno Rossio, um encontro entre iguais, dois estrangeiros em terras portuguesas, uma plebeia nascida na Escócia e um padre italiano que ganhou fama nas selvas brasileiras, tão diferentes na estrutura social mas tão semelhantes na sua essência: a singularidade de quem tem acesso ao sobrenatural. A própria figura de Malagrida tem algo de alucinante: "Todos, até aqueles que o adoravam, se arrepiavam de temor à sua vista", pois "parecia empurrar as pessoas com os olhos até ao precipício dos infernos" (Correia 2002: 159). Como refere o narrador, ele "era um guerreiro, um pregador armado" (Correia 2002: 160). "Semelhante a um cadáver que se levantasse" e manifestando "a sua cólera de santo", "causava nas mulheres aquela espécie de arrebatamento que elas buscavam na religião para substituir o erotismo" (Correia 2002: 161). E "Deus ressoava pela sua boca".

Regressemos aos dois pólos referidos – catolicismo e sobrenatural – que, de tão arreigados, quase se confundem nas mentalidades e práticas portuguesas. Lillias tem uma visão de fora, quase objectiva, de estrangeira criada noutra ambiente e noutra religião que vê o catolicismo pela primeira vez. O leitor acompanha-a e descobre práticas religiosas que vivem muito de uma encenação voluptuosa, com campainhas e incenso: "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 [...]" (Correia 2002: 90) São descrições que fazem lembrar as religiões indígenas da América Latina, o xamanismo e os seus ritos mágico-religiosos com objectivos divinatórios e terapêuticos, com mediuns que entram em contacto com espíritos de homens e espíritos da natureza através da dança, do canto, do transe ou da simples concentração no silêncio, numa relação particular com a outra dimensão. Reconhecemos esse carácter de transe nas procissões ou nos actos de fé e uma expressão da mesma intimidade nas orações:

Facilmente os católicos chamavam pela mãe de Deus como se fosse sua mãe, para que viesse, de candeia acesa, expulsar da noite todo o pesadelo, passando os dedos pela testa humedecida de uma criança a quem o sono fatigou. Pensavam que, puxando pela manga, beijando a fímbria do vestido num altar, conseguiam chamar-lhe a atenção. (Correia 2002: 92)

Tão íntimos são dos santos que Cílicia, na euforia que a acomete no Convento de Mafra, deitada na cama real, olha para a Nossa Senhora pintada nos frescos e comenta: "Está a rir-se para a gente, vês?" (Correia 2002: 116) A pintura ganha vida – uma vida próxima, muito próxima. O narrador confirma: "realmente a Virgem parecia aliviada ou divertida

com a presença das intrusas". Os portugueses confiam de tal forma nos ritos que, logo a seguir ao terramoto, um grupo de populares rodeia um inglês para o baptizarem e assim o salvarem: "Estavam-lhe fazendo caridade e o homem curvou-se, resignado." (Correia 2002: 101) É a mesma gente que sossega quando, numa aparição no Convento do Carmo, a Virgem acena com um lenço branco, em sinal de paz.

Natália Correia, num artigo publicado em 1984, discorre precisamente sobre a importância dos meios mágicos nas práticas católicas portuguesas, com o oficiante como agente activo, não passivo, à semelhança das religiões em que a natureza está dentro da competência da Deusa-Mãe. Deste modo, com a magia integrada na religião da Mãe, subentende-se:

o poder de produzir a acção divina, a liberdade de agir sobre a vontade das forças que regem a natureza e mesmo de modificá-la, pela eficácia do rito mágico. Esta crença no valor da influência da vontade humana sobre os desígnios divinos, antípoda da passividade da fé no Deus absoluto do sistema patrístico, completa-se na feição teodemocrática do plirriteísmo transferido para o culto dos santos. (Correia 1984: 28)

A poetisa, na sua "espeleologia" da alma popular portuguesa, encontra um outro elemento importante: a crença na eficácia da palavra nas fórmulas encantatórias. Nesse sentido, refere a "sacralização da palavra nos ensalmos ou encantações" e "uma confiança residual na virtude encantatória da oralidade". Por isso, afirma que, mesmo no final do século XX, "a estabilidade emocional da nossa sociedade, atingida por uma massificação espúria à sua realidade anti-burguesa, não dispensa o fantástico e o irracional que têm as suas fontes no matrismo da sua congénita ruralidade".

Como explica Moisés Espírito Santo, apesar de muitas destas crenças estarem em contradição com a doutrina cristã, "a Igreja é obrigada a aceitar na sua liturgia fórmulas especialmente destinadas à expulsão dos espíritos ("dos demónios")" (Espírito Santo 1990: 156). Nesse sentido, é fácil perceber que a magia que existia nas sociedades rudimentares já não existe da mesma forma no meio português, "onde ela se encontra, tal como a feitiçaria, integrada na religião popular" (Espírito Santo 1990: 160). Trata-se de um contexto em que o poder da mãe (que a bruxa representa) e a religião mantêm uma ligação íntima, "de causa e efeito, como a nascente e o rio. A religião tem origem na atracção pela mãe e esta encontra naquela um sólido apoio" (Espírito Santo 1990: 166). Deste modo, "religião, magia, feitiçaria, "superstição" formam um todo" (Espírito Santo 1990: 218). O mesmo se passou no momento da recepção do cristianismo na América Latina, onde os povos locais estão predispostos a aceitar a religião imposta pelos conquistadores europeus

devido às suas práticas anteriores. Também aí a religião junta raízes do passado e conceitos inovadores. O livro de José de Acosta *Historia natural y moral de las Indias*, impresso em Sevilha em 1590, refere esse aspecto:

Fue también no pequeña ayuda para recibir los indios bien la ley de Cristo, la gran sujeción que tuvieron a sus reyes y señores. Y la misma servidumbre y sujeción al demonio y a sus tiranías, y yugo tan pesado, fue excelente disposición para la divina Sabiduría, que de los mismos males se aprovecha para bienes y coge el bien suyo del mal ajeno, que él no sembró. Es llano, que ninguna gente de las Indias occidentales ha sido, ni es más apta para el evangelio, que los que han estado más sujetos a sus señores, y mayor carga han llevado, así de tributos y servicios, como de ritos y usos mortíferos. Todo lo que poseyeron los reyes mejicanos y del Perú, es hoy lo más cultivado de cristiandad, y donde menos dificultad hay en gobierno político y eclesiástico. (Acosta 2019)

Voltemos a Portugal. Não é por acaso que Cilícia, mulher de Lisboa, é a primeira a reconhecer abertamente que Lillias tem visões, a aceitar imediatamente o facto e a tentar tomar partido desse poder. Tal sucede porque ela o toma como admissível e vê nele um lado prático a que se pode recorrer. Daí que afirme simplesmente a descoberta em voz alta e, sem esperar confirmações desnecessárias, peça a Lillias que traga de volta o seu filho, Jayme, convencida de que a rapariga o pode fazer. Antes, Mary Martin, burguesa escocesa a viver em Lisboa, apercebe-se das visões da rapariga, mas mantém-se em silêncio e arranja forma de enviar Lillias para longe, para o convento. Não explica as suas verdadeiras razões temendo não ser compreendida, porque o racionalismo do meio britânico não consentiria os seus argumentos. A portuguesa, por seu lado, encara esta excepcionalidade com naturalidade e não precisa sequer de um comentário de Lillias. E, se não fala dos poderes às amigas, é por não querer chamar demasiado a atenção das autoridades e por considerar que a aparência de Lillias é suficientemente extravagante para a tornar popular junto das vizinhas. Cilícia não hesita em pedir a intervenção de Lillias, habituada que está a esses poderes, como capacidades reservadas apenas a alguns mas nem por isso menos aceites pela sociedade.

Lillias concentra em si este realismo mágico português. Por um lado, temos as tradições fantásticas da Península Ibérica, nomeadamente de origem celta. Por outro, a religião católica, fonte de tantos mitos. No vértice, encontramos o "real sobrenatural" ou "etno-fantástico" na literatura portuguesa. Paralelamente, temos Lillias, uma rapariga escocesa (celta) com visões das mortes que ocorrerão e com a capacidade de se projectar no espaço. Por outro, há um conjunto de elementos do catolicismo e da cultura portuguesa que transforma Lillias depois de esta começar a conviver com a população local. Desta mistura, surgem manifestações literárias do "real sobrenatural".

A influência céltica corresponde, segundo Maria Leonor Machado de Sousa, a uma das três fases do fantástico português. A primeira coincide com o romantismo e a recuperação do espírito da Idade Média e das tradições nacionais. A segunda procura inspiração nas lendas do Norte da Europa, "talvez por reconhecer a pobreza ou, pelo menos, a pouca variedade do fantástico tradicional português" (Sousa 1992: 84). A terceira utiliza preferencialmente referentes nacionais ao mesmo tempo que tenta "transmitir a problemática filosófica e científica do Homem contemporâneo".

Como refere Filipe Furtado, a questão do fantástico – na medida em que o sobrenatural se sobrepõe ao real, com estranheza e espanto, e não encaixando um no outro com naturalidade – não fazia sentido até ao fim do século XVII, quando a execução de pessoas acusadas de bruxaria era prática corrente, normal para o senso comum e a lei. Na Idade Média ainda menos sentido faria, uma época em que "o sobrenatural, de índole religiosa ou não, era geralmente aceite como parte integrante do quotidiano, surgindo em muitos textos literários do tempo em pé de quase total equivalência aos fenómenos concordantes com as leis naturais" (Furtado 1980: 135). Se a personagem Lillias se move num contexto com estas características, o "real sobrenatural" ou "etno-fantástico" de que a narrativa está imbuída tem como fontes precisamente essas tradições e mentalidades, ainda hoje presentes na cultura e literatura portuguesas, como comprova a obra em análise.

Portugal é, pois, um país do realismo mágico, com curandeiras, frades mendicantes e ciganas com amuletos, em que se acredita que beber do mesmo copo que outra pessoa é uma forma de aceder aos seus segredos e onde até uma guerra ganha a denominação de fantástica. Trata-se da Guerra dos Sete Anos, também conhecida em território nacional como a Guerra Fantástica, que decorreu entre 1756 e 1763 e opôs, por um lado, a Prússia, a Grã-Bretanha e Portugal à Áustria, França, Rússia, Saxónia, Suécia e Espanha¹. Lillias Fraser revê nas terras portuguesas a sua Escócia natal em várias ocasiões, mostrando que dois territórios, aparentemente tão diversos têm afinal pontes de ligação, assentes certamente nas tradições celtas comuns. O seu regresso a Lisboa, depois do terramoto, é disso exemplo. Lillias assoma a outra realidade e percorre a cidade destruída no cavalo de Lady Anne MacIntosh. "Os enforcados recebiam os vencidos à entrada de Inverness" (Correia 2002: 136), já não às portas de Lisboa. O próprio Tomás surge como uma representação do pai de Lillias, que projecta nele o seu amor filial: "Quando queria lembrar-se daquele dia em que foram à festa de Moy

¹ Em território português, a Guerra dos Sete Anos afectou essencialmente as regiões de Trás-os-Montes e da Beira, com os populares a combater melhor os invasores do que os exércitos, como reconheciam os franceses.

Hall, ela e o pai, e olhava para baixo, para o grande homem que a levava aos ombros, via o peito e a cabeça de Tomás." (Correia 2002: 156) Mais tarde, durante as conversas conspirativas de Jayme e Tomás, a rapariga retorna ao lar familiar, com a mãe a remexer o braseiro e os homens a falar da guerra contra os ingleses.

Lillias deixava-se embalar, tomando a noite daquele primeiro inverno ao pé de Jayme pela noite das charnecas de Inverness. Era como se o tempo se dobrasse e tudo aquilo que lhe acontecera fosse esmagado até ao esquecimento. (Correia 2002: 191)

Este "regresso a casa" é possível graças a uma elasticidade do tempo, a uma certa circularidade, que permite viagens permanentes e deslocações de personagens em locais diferentes. É o tempo que se "dobra" e que permite a Lillias estar simultaneamente na Escócia e em Portugal, na infância e na adolescência. A questão do tempo surge mais uma vez no final da obra, quando Blimunda Sete-Luas – mais uma marca de intertextualidade, desta vez por meio da protagonista de *Memorial do Convento*, de José Saramago – a encontra na rua desmaiada e a leva para sua casa. A mulher "atravessara o tempo e convencera-o a separar-se dela para sempre" (Correia 2002: 279). Blimunda tem poderes sobrenaturais, tal como Lillias, por isso pôde controlar o tempo, dar-lhe ordens, vencê-lo. Por se sentir bem com ela, a rapariga segue-a encetando um futuro partilhado pelas duas, confiando naquela mulher que deveria ser apenas uma desconhecida. É a Blimunda que conta pela primeira vez que vê a morte, é a ela que também conta a sua vida, sem ocultar nada. Decidem partir de Lisboa, mulheres iguais, agora companheiras de vida. Da mesma maneira que assomam a um tempo sobreposto, a um tempo indeterminado e redondo, dirigem-se para um espaço com características semelhantes: uma terra de ninguém. Vão para uma zona entre as fronteiras de Portugal e Espanha, incontrolada e indefinida, no fundo livre. É lá que querem criar a criança que Lillias traz no ventre, onde possam ser elas próprias, libertas de condicionamentos, pressões e violências, num espaço de liberdade. Nessa viagem final, o tempo circular volta a intervir, concentrando em Blimunda duas das figuras maternas e protectoras do percurso de Lillias: por um lado, a velha que a encontrou no dia da Batalha de Culloden, que puxava "pelo pulso arroxeadado de Lillias" (Correia 2002: 282); por outro, Anne, que a salvou e a levou para longe de Inverness: "Naquele inverno português, a rapariga entrelaçava novamente os dedos à cintura de Lady MasIntosh e, sob a chuva, ia cheirando os seus cabelos." (Correia 2002: 282)

É também possível construir pontes com *Cien años de soledad*, além das que já assinalámos. As personagens Lillias e Rebeca têm bastante em comum, não por poderes sobrenaturais, mas pelos seus percursos de

vida. Lillias, órfã em criança, é entregue a várias pessoas que dela cuidam, mais ou menos bem. Depois de ser ajudada pela velha na floresta, vai ter a Moy Hall, onde primeiro Georgina a resgata e depois Anne MacIntosh acaba por decidir tomar conta dela: "Anne achou Lillias a um canto, acorada, e nesse instante é que ela viu que uma criança lhe fora entregue e não a podia abandonar." (Correia 2002: 39) Fá-la passar por inglesa e leva-a para a casa de Lady Viúva, protegendo-a embora de forma pouco maternal. Pouco depois, Lillias passa para a responsabilidade da viúva Davidson e, mais tarde, através do reverendo Tulloch, para Frances Connelly e a sua tia Aillen, que a trazem para Portugal. Hospedada na casa de Mary Martin, acaba por passar para o convento inglês, onde é tratada como uma filha por soror Theresa: "Lillias, que vivera em privação de um corpo de mulher que a embalasse, necessitava dela anormalmente. Encostava-se à freira, afagava-lhe o cabelo cortado, adormecia com o rosto encostado às suas pernas." (Correia 2002: 88) Cilícia é a figura maternal seguinte e talvez a mais marcante, Blimunda a última, mais companheira do que mãe. Lillias nunca se acomoda, nunca olha para trás, nunca lamenta as separações sucessivas, nunca luta por permanecer onde se encontra.

Lillias surge assim como uma versão antecedente de Rebeca, antes de esta chegar a casa dos Buendía. Não sabemos o que aconteceu a Rebeca desde a morte dos pais, porque nem a carta nem os homens que a levam transmitem informações relevantes. Percebemos apenas que os pais morreram vários anos antes (a menina é acompanhada por uma caixa onde estão guardados os seus ossos) e que terá vivido com indígenas (compreende o que lhe dizem na língua índia). Rebeca poderá ter andado de mão em mão, de terra em terra, como Lillias, o que justificaria o seu comportamento esquivo, passivo e desinteressado nos primeiros tempos, sem falar com ninguém e sem aceitar alimentos, indicando medo e inquietação. Sinal de que também ela não se acomoda é o facto de comer terra e cal das paredes, mantendo-se assim independente e auto-suficiente, sem se ver obrigada a prender-se a nenhum lugar nem depender de ninguém.

Rebeca, tratada como uma filha, acaba por se adaptar rapidamente aos Buendía; Lillias, por seu lado, procura sempre a sua casa, um local que seja seu. Talvez essa busca se reflecta no medo que tem da água, como uma espécie de apelo da terra. Nesse sentido, Lillias enquadra-se, sem saber, no espírito escocês, pois "o movimento que empurra os homens para a conquista, para fora do seu chão, incomodava-os. Não encontravam nele qualquer sentido" (Correia 2002: 16). É o "estado de paixão" que "liga os celtas aos espíritos do berço" (Correia 2002: 21). Lillias sente necessidade de um chão próprio, de uma casa e, como vimos, acaba por

encontrá-la em Lisboa, um solo não escocês, mas que a rapariga sente totalmente como seu.

A guerra ocupa um papel importante em ambas as obras: em *Lillias Fraser*, temos o conflito entre escoceses e ingleses; em *Cien años de soledad*, as guerras civis. No primeiro texto, é a acção dos militares que provoca a fuga de Lillias, a morte da família e a saída do país natal. A violência marca para sempre a maneira de ser da menina, tornando-a calada e discreta, numa atitude defensiva, de sobrevivência. Ela vê os campos repletos de gente massacrada, de olhos ainda espantados com a arma que tiveram à frente; os enforcados pendurados nas árvores, ao vento, intimidando os próprios pássaros; os corpos misturados na lama, como que já regressando ao húmus; a velha que a salvou da floresta, já gelada. Pequena como é, não compreende do que se trata e dorme no colo do cadáver, roendo os biscoitos que encontrou no bolso da mulher. É a morte que a protege e a alimenta. A partir do momento em que Anne a leva para o castelo de Lady Viúva, a guerra termina para Lillias, mas não os seus efeitos. Até encontrar Blimunda, será sempre uma fugitiva sem amigos a quem contar a sua história e mostrar como verdadeiramente é.

A guerra, em *Cien años de soledad*, transformou o coronel Aureliano Buendía num mítico herói nacional, mas teve um profundo efeito de destruição interior na personagem. Se Aureliano era um homem ensimesmado e tímido, passou a ser opaco e completamente desconhecido da família quando regressa do conflito. Neste passo, tem um percurso contrário ao de Lillias, pois a menina aos poucos vai-se encontrando a si mesma, reconhece a sua casa na morada lisboeta de Cilícia e acaba por se abrir sem reservas a Blimunda. Aureliano, depois da guerra, fecha-se cada vez mais, desinteressado do que acontece aos que o rodeiam, tendo como única ocupação fazer e desfazer os peixinhos de ouro, procurando que a concentração desse labor o poupe às tortuosas recordações do passado. Trata-se, pois, de uma fuga mental, uma simples espera da morte. Se o carácter de Lillias apresenta uma evolução positiva, a do coronel é negativa. Prova disso é que este, juntamente com o soldado que persegue José Arcádio Segundo, é o único que vê pó e lixo no quarto de Melquíades. Todos os outros sentem pureza e graça no ar. Já não é possível a Aureliano regressar ao seu estado de criança, quando ajudava o pai nas investigações alquímicas, nem ter sensibilidade para ver mais longe, destruído por anos de guerra e violência.

4.3 *Montedemo*

Em *Montedemo*, publicado em 1983, uma natureza em erupção, incontrollável e inexplicável impõe-se a uma vila costeira e às suas comezinhas mentalidades. Tudo começa com um conjunto de premonições que só mais tarde são vistas como tal, mas que desde esse momento revelam o poder incomensurável da natureza: o tremor de terra, o desvario dos gatos e o seu desaparecimento no pinhal e as ondas roxas e imóveis que surgem no mar. Mas, se esta é a face da excepcionalidade, o mundo natural tem igualmente um lado comum mas não menos espantoso, como mostra o monte, o *Montedemo*, que os religiosos tentaram baptizar de "S. Jorge", mas sem êxito:

Num frenesim de seiva e de sentidos, fome tal que em cada primavera se percebia o monte inchar e encolher, como ofegante, como homem desvaído de desejo. E se ouviam gemidos, um ranger e um muito sofreado soluçar, dir-se-ia que às plantas lhes custava receber tanta vida em tão esguias entranhas. (Correia 1987: 19)

Como uma pessoa que cuida da sua intimidade, o monte não permite a fácil entrada no seu território, escondendo fontes, caminhos, veias e segredos. Em vésperas de casamento, os noivos vão contra as regras do bom senso e da religião e deitam-se na terra, pedindo prazer, harmonia e filhos. Pelo Carnaval, realiza-se uma festa popular à sua volta, sem que os convivas saibam exactamente o que os motiva a participar. De facto, no imaginário popular português, o monte é visto em geral com receio e admiração, "o pavor e o encanto, a repulsa e a atracção, atitudes contraditórias que estão na base de toda a ideia de sagrado" (Espírito Santo 1990: 30), como assinala Moisés Espírito Santo. A montanha representa "a união entre a terra e o céu - ela toca o céu e por isso os santuários situam-se sempre nos cumes". No entanto, o monte de *Montedemo* é inexpugnável aos ritos católicos, expulsando todos os que tentam construir nele capelas. É a natureza inconquistada e inconquistável, que, pelo contrário, manifesta a sua autoridade sobre os homens na noite em que a população esquece relações sociais e hierarquias e se rende à volúpia e ao prazer dos corpos - a noite em que Milena terá engravidado. O seu próprio corpo surge depois como uma metáfora do monte: "Estava embrulhada num casaco de lã verde que lhe dava à barriga contornos de colina. E os seus grandes olhos de lenhite prendiam-se no vago, desatentos." (Correia 1987a: 45)

A partir daí tudo muda na vida da rapariga e de quem a rodeia, excepto a sua tia Ercília, que decide isolar-se do mundo e fechar-se em casa até que morra o cauteleiro com quem dançou nessa noite. O corpo de Milena é o primeiro a dar mostras da transformação operada pela natureza, muito antes de se notar a gravidez. Até então discreta e

circunspecta, relacionando-se apenas com as amigas da tia, é subitamente tomada por uma beleza espantosa, um esplendor que todos provoca. Seguem-na com os olhos cheios de admiração e fervor, rodeada que está de um halo de luz que sugere paz e serenidade. Até o racionalista farmacêutico da vila, Tenório, se deixa envolver neste movimento: abandona os raciocínios lógicos e científicos e fica "embalado por vertigens, maravilhado com as harmonias que há no pulsar do sangue, com os cheiros fantásticos da pele" (Correia 1987a: 40). Será nele que se opera a transformação mais radical, rejuvenescendo à vista de todos e casando com Dulcinha Ferrão, ambos inebriados pelo amor que emanam. O novo casal ainda comenta a desonra que aquela relação clandestina representa para a mulher, mas Milena repõe o evidente: "Posso jurar que nunca se sentiram tão bem. Para que falam de remédios? Amem-se." (Correia 1987a: 45)

Há como que um abandono da civilização castradora, das suas normas sociais inúteis e dos seus preconceitos inábeis para regressar à simplicidade e verdade da natureza, a essência do homem. "Enleios, pressas, alegrias" (Correia 1987a: 45) – tudo isto existe nesta natureza assustadora mas ao mesmo tempo profundamente atraente. Do lado da civilização está o medo do novo e a maledicência; está a intolerância ao filho mulato de pai desconhecido que Milena dá à luz; está a avareza e a mesquinhez de Isaura que, em segredo, compensa o dinheiro retirado pela irmã da conta bancária conjunta jantando em sua casa e levando roupa para lavar. Mas, mesmo o racionalismo frio, mesmo os preconceitos mais disformes têm uma propensão para o sobrenatural e os mais irritados com a situação de Milena vêem nascer no seu corpo pequenas chagas vermelhas, como queimaduras de cigarro: "As pessoas olhavam os estigmatizados como se eles transportassem uma peste e espalhassem nos ares a contaminação." (Correia 1987a: 50) Eles próprios, os representantes desta civilização, deixam extravasar as emoções e adoptam uma atitude selvagem: dirigem-se para a cabana onde se encontra Milena e a criança dispostos a tudo, em grupo, manifestando rudeza e violência. É a natureza má em confronto com a natureza boa, mágica, protegida pelo poderoso monte. É ele que salva a mãe e o bebé: um som indescritível alcança o grupo e um clarão, "como um incêndio verde" (Correia 1987a: 53), cobre tudo. O solo volta a tremer e as ondas do mar fixam-se e tornam-se vermelhas. Porque, como diz Teresa Santa Clara Gomes, "entre a terra e o homem não há fronteiras, em *Montedemo*. Como as não há entre o real e o irreal, entre o acontecido e o imaginado" (Gomes 1983: 8). Estamos, sem dúvida, no território do realismo mágico.

São enigmas, como refere Tenório no final da narrativa, pois "não há limites para o que é humano" (Correia 1987a: 56). É precisamente esse o sentido da epígrafe que abre a obra, um excerto de *Hamlet*, de

Shakespeare: "Há mais coisas no céu e na terra, Horácio, do que a tua filosofia pode conceber." Ou, nas palavras do narrador, "o que há para além disso, e há tanta coisa, nunca foi perguntado ou respondido" (Correia 1987a: 22).

5. Mário de Carvalho: o mais prosaico realismo mágico manifesta-se nos bairros históricos lisboetas

À semelhança de outros autores, Mário de Carvalho não aprecia a elaboração de paralelos entre a sua obra e a de terceiros. Respondia a uma entrevista, em 1996, sobre as influências que reconhece na sua obra: "Não sei, francamente que não. Posso nomear-lhe os autores de que gosto, mas também com a perfeita consciência de que amanhã lhe direi outros. Não consigo ver os meus livros filiados directamente em qualquer autor, nem a fazer parte de qualquer escola." (Cotim 1996: 42) Em 2011, na apresentação pública de *Quando o Diabo Reza*, dizia:

[...] posso isolar três preceitos que, na minha opinião, têm sempre norteado as minhas coisas:
Primeiro: Nunca escrever como os outros andam para aí a escrever;
Segundo: Nunca escrever o que os leitores esperam de mim;
Terceiro: Nunca lisonjear o gosto dominante. (Carvalho 2011)

Contudo, Mário de Carvalho alude várias vezes a Jorge Luis Borges e à sua facilidade em escrever textos que classifica como fantásticos mas que, tendo em conta a referência concreta a *Casos do Beco das Sardinheiras*, se enquadram na verdade no realismo mágico. Deixemos Borges para o Capítulo V e, por agora, vejamos a sua ligação a esta categoria, assumindo que todos os escritores inevitavelmente têm algo que ver com a literatura anterior, como, aliás, o próprio Carvalho afirmou recentemente: "Ai do autor que caia de paraquedas [na literatura] e que não tenha em conta toda uma literatura [que o precede]: nada nele ressoa." (Bonifácio 2012: 43) O jornalista completa o raciocínio do escritor em discurso indirecto: no seu caso, "o "roubo" assume a forma de intertextualidade, de diálogo com o que o antecede." (Bonifácio 2012: 43)

Em primeiro lugar, há que dizer que a América Latina claramente faz parte do imaginário de Mário de Carvalho. Por exemplo, em *Fabulário*, os nomes dos lugares imaginários de Poxatoatl e Xeatl ecoam uma localização asteca ou maia; em *Era Bom que Trocássemos umas Ideias sobre o Assunto*, surge a referência à ilha da Páscoa; em *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina*, fala-se de Fidel Castro e Simão Bolívar; e, em *A Arte de Morrer Longe*, o protagonista imagina uma proveniência americana da tartaruga: "Sabia lá se existia uma lista de tartarugas proibidas e

se aquele exemplar não tinha sido importado clandestinamente dum planalto remoto da América Central, isolado do mundo por cascatas e desfiladeiros, estuante de espécies únicas." (Carvalho 2010: 33) Também nas crónicas o subcontinente está presente, ainda que o tema dos artigos seja estritamente nacional: a recordação dos discursos da personagem cinematográfica mexicana Cantinflas num artigo sobre a escolha de vocabulário (Carvalho 1987: 11); a projecção de uma fuga de Cavaco Silva, então primeiro-ministro, para Acapulco (Carvalho 1989a: 28); ou a comparação do ministro dos Negócios Estrangeiros, João de Deus Pinheiro, com um *mariachi*, quando aborda o tema da coesão económica e social ("É o ministro a abrir a boca e eu a vê-lo de jaqueta bordada, riso de dentes faiscantes a cantar "Ay, ay, ay, ay, ay" ou "Cu currucucuuuu... Palomaaaaa", dedilhando uma guitarra, debaixo dum sombreiro vastíssimo e ondulante..." (Carvalho 1989b: 32))

Falávamos da tendência de Mário de Carvalho para o que o próprio classifica de "fantástico". Recuperemos algumas afirmações suas, retiradas de entrevistas publicadas ao longo dos anos:

Estou um bocado cansado do fantástico. Desconfio da facilidade que tenho em escrever aquelas histórias. Por exemplo, os *Casos do Beco das Sardinheiras*, escrevi-os em dois meses e podia continuar até ao infinito. (Pedrosa 1985: 3)

Nós não temos uma literatura fantástica muito rica, e a única referência é o Álvaro de Carvalho, além de alguns textos dispersos. Na antologia do conto fantástico português [sic], se reparar, dificilmente classificaríamos aqueles contos de fantásticos. Na altura, era qualquer coisa que não estava muito explorada na nossa literatura, e talvez isso me tivesse levado a ir por aí. Em dado momento, havia o gosto pelo chamado realismo mágico sul-americano e eu resolvi mudar de registo. Já tinha dito o que queria. Deu-me a sensação, e foi assim uma espécie de alerta, quando acabei o *O Caso do Beco das Sardinheiras*, de que podia continuar indefinidamente a fazer contos daqueles. Senti que não podia ceder a esse registo de facilidade. (Cotrim 1996: 41)

A dada altura, como estava na moda o realismo fantástico, qualquer coisa que pudesse ser qualificada de fantástico era imediatamente assimilada a essa vaga que veio da América do Sul. Foi extremamente irritante! Penso que os meus textos nem têm nada que ver com o Jorge Luis Borges [...]. (Cotrim 1996: 42)

Comecei a escrever pelos anos 60, uns textos de tom vagamente surrealizante. Textos muito inspirados em Borges, do realismo mágico. Mostrei um texto completamente absurdo, tinha um mouro que dava pauladas, a um amigo que me disse que os surrealistas já tinham feito aquilo, não valia a pena. (Alves 2013: 53)

De facto, os textos de Mário de Carvalho distinguem-se por possuírem uma voz muito própria. Urbano Tavares Rodrigues, em 1983, identificava três aspectos: "a arte de contar despachadamente, o solto humor de veia popular e a riqueza da ironia" (Rodrigues 1983: 19).

Acrescentemos um certo estilo barroquizante e a predominância do insólito, como é visível nos contos "Um serão no Hotel Pfeifer" (Carvalho 1994: 71-75) e "Interminável invasão" (Carvalho 1998: 102-104). Além disso, o primeiro faz lembrar a novela *Concierto barroco*, de Alejo Carpentier, pela concentração num só espaço de personagens reais e ficcionais de várias épocas: no conto, cruzam-se Aquiles, Eusébio Macário e Tom Sawyer, numa conferência de imprensa realizada numa sala de hotel.

Nas declarações de Mário de Carvalho, é evidente uma certa confusão entre as categorias realismo mágico e fantástico. Em alguns dos seus textos, constata-se, em certa medida, uma mistura entre ambos. É o que acontece em *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, em que vários dos seus contos são marcados pelo insólito e pela paródia – paródia na sua dupla acepção: no sentido da reescrita e no sentido de sátira, mas sempre com uma componente laudatória. Tal é visível em "Ignotus Deus" e no encontro da cúpula politeísta num mosteiro cristão. O mesmo se verifica no texto que dá título ao livro e na explicação maravilhosa da trama: apesar de juntar três religiões (católica, muçulmana e romana), mostra que o poder reside na pagã. A origem da história é uma distração de Clio, permitindo que se juntem na zona da praça lisboeta do Areeiro os soldados árabes de 1148 comandados por Ali-bem-Yussuf e os automobilistas portugueses de 1984. No final, Clio acorda da sua pequena sesta e, "num credo, desfez a troca de fios e reconduziu cada personagem a seu tempo próprio" (Carvalho 2009: 32), apagando os acontecimentos da memória dos envolvidos. "Dies irae", por seu lado, pode ser vista como uma paródia ao realismo mágico: o dia de um funcionário de escritório de uma empresa de Lisboa começa com a presença de um monstro na casa-de-banho. A sua reacção é de uma certa estranheza, seguida de uma imediata aceitação e integração no quotidiano:

Considerarei a rijeza córnea das garras e receei que me riscassem o esmalte da banheira.
Não me foi cómodo fazer a barba com o animal por detrás de mim, aos guinchos. Não o perdi de vista, pelo espelho, atento aos seus movimentos [...].
Enquanto me barbeava, mantive fechada a porta da casa de banho, não fosse o animal escapulir-se para o corredor, porque preferia tê-lo ali a vê-lo cirandar pela casa, surpreendendo-me atrás das portas ou dos móveis. (Carvalho 2009: 37)

No quarto, encontra um falcão pousado ao pé da sua gravata e, já na rua, vê um grupo de gente disparar contra um avião comercial. Das janelas do escritório, na Praça de Londres, observa um enorme aquário engastado no Ministério do Trabalho, onde nada uma tartaruga gigante e um cardume de peixes coloridos. Os colegas falam sobre o melhor marcador do campeonato, um jogador pernetá. No restaurante onde

almoçam, a luz natural "vinha e ia intermitentemente, e todo o espaço ora se clareava ora ensombrecia com regularidade" (Carvalho 2009: 43). No fim do dia, prepara-se para jantar em casa de um companheiro, mas, ao rodar a fechadura, descobrem que "a porta dava para um céu azul, com poucas nuvens, em que, aqui e além, voavam pássaros brancos" (Carvalho 2009: 45). Também este acontecimento é encarado com naturalidade:

- Bom, dadas as circunstâncias tenho de cancelar o meu convite: o Teles compreende, não compreende?
Tranquelizei-o. Acabámos por comer um bitoque ao balcão duma cervejaria quase deserta, muito silenciosos.
Sentados em cima de uma máquina de *flippers*, dois anjos conversavam gravemente. (Carvalho 2009: 46)

As tricas celestes são discretamente acompanhadas pelos dois homens e pelo dono do estabelecimento. Já em casa, o narrador dorme na sala, que, nesse momento deixara de ser quadrada e assumira uma forma triangular, o que lhe permitia ver o rio e as luzes da margem Sul. Também esta transformação é integrada no quotidiano, tão aceitável que ele se sente entediado: "Folhee um livro qualquer e adormeci, pensando que aquele tinha sido um dia bem frustrante." (Carvalho 2009: 47)

Um outro conto, "*In excelsum*", tem uma trama semelhante a um texto de Alejo Carpentier, "El milagre del ascensor". Em ambos, o protagonista entra no elevador de um prédio e este não pára no andar desejado, continuando a sua viagem céu acima. João Mendes, o protagonista do conto de Mário de Carvalho, chega até à divindade, que o recebe com ironia: "São imprevisíveis os caminhos que a Mim conduzem." (Carpentier 2007: 15) No texto cubano, Fray Domenico, um frade que se torna "mozo de ascensor" (Carpentier 2007: 23) num arranha-céus, é sugado por uma "luz puríssima" quando se encontra no elevador e sobe pelo prédio acima: "El ascensor subía, subía, cada vez más luminoso, cada vez más ligero..." (Carpentier 2007: 24) No cimo do edifício, o elevador passa a ser transportado por quatro anjos até ao céu, onde o frade é recebido por santos.

Casos do Beco das Sardinheiras é inspirado em bairros de Lisboa conhecidos pelo autor na sua juventude: "é um pouco uma reminiscência dos tempos em que andavam no Liceu de Gil Vicente. E, quando havia furos, íamos dar uma volta pela Costa do Castelo, pela Mouraria. Na altura, eu conhecia aquilo palmo a palmo." (Cotrim 1996: 39) No Prólogo, o narrador situa o beco algures em Alfama ou na Mouraria, perto da Rua dos Eléctricos, sendo habitado por gente comum, apegada "ao seu sítio e às suas coisas" (Carvalho 1991: 13), só à força abandonados. Os seus habitantes participaram na expansão

portuguesa por África, Ásia e América e participaram em guerras por esse mundo – e de todos os pontos do globo trouxeram algo para casa: "Todas as fábulas, todos os contares, todas as imaginações das sete partidas do mundo penetraram o Beco e enriqueceram consideravelmente a sabedoria dos seus vizinhos." (Carvalho 1991: 14) Operou, pois, uma mistura transcultural, tal como aconteceu com o realismo mágico português. Os habitantes são pessoais normais, o beco não tem "nada de especial" (Carvalho 1991: 15) e o que lá acontece "não difere do que se passa noutro lado qualquer, desde Benfica à Ajuda" (Carvalho 1991: 16). "A questão é estar-se atento, abrir-se bem os olhos..." (Carvalho 1991: 16). Ou, recuperando as palavras de José Saramago, "todo o real é fantástico", pois "a percepção do real, operada pelos sentidos, não dá todo o real. A margem do não saber, ou melhor, do não sentir, é que é o inquietante." (Carvalho 1980/2010: 291)

Trata-se, pois, de um mundo comum com gente banal, situado no centro histórico de Lisboa, mas semelhante a outros bairros da cidade. É neste quotidiano vulgar que entra o extraordinário – um extraordinário integrado no dia-a-dia, pertencendo, portanto, ao realismo mágico. Um realismo mágico que, recordamos, o próprio narrador declara ter em parte origem fora do País, trazido pelos habitantes do beco das suas estadas em outros continentes. Mas o beco é igualmente um local poderoso e mítico, onde se encontra uma alavanca que, a ser movida, teria "alterado o eixo de rotação da Terra" (Carvalho 1991: 44). É assim que vamos ao encontro de personagens invulgares, como Zé Metade, cortado ao meio ao tentar separar dois amigos que lutavam com navalhas sevilhanas e que desde então se arrasta "num caixote de madeira com rodinhas" (Carvalho 1991: 17). Ou Andrade, que engole a lua enquanto boceja. Arrota, bebe água e queixa-se do peso na barriga. A mãe de Zé Metade diz que Andrade provocou o astro, a mulher diz que "ele não teve a culpa" (Carvalho 1991: 19), a filha teme que a sanita nova se parta "se ela sair pelo outro lado" (Carvalho 1991: 19), enquanto o presidente da Junta de Freguesia o aconselha a regurgitar a lua "ou o Beco ainda fica malvisto" (Carvalho 1991: 19). A aceitação do ocorrido é geral, tal como acontece quando o gato *Gigas* devora polícias; uma corda vinda do céu aparece, aparentemente em nada pendurada; uma coluna de chuva cai apenas num sítio, como uma torneira celeste, accionada por uma roda mecânica manipulada por um grupo de crianças; o trombone do tio Bento suga os objectos à volta; é descoberto um túnel entre o Cais do Sodré e o marco do correio do beco de onde saem marinheiros estrangeiros; ou uns cornos crescem nas testas das beatas devido à água benta do padre inventor.

Um dos episódios é sobre um rapaz que levanta com facilidade uma pedra preta que ninguém conseguira mover, nem com a ajuda de

motores, uma espécie de rei Artur lisboeta. A primeira reacção é de espanto, mas o facto é imediatamente encaixado na realidade. Os vizinhos pedem a Pedro que coloque a pedra num determinado sítio e tudo volta à normalidade:

- Pronto! - comandou o chefe das obras batendo as palmas. - Todos ao trabalho que o problema já está resolvido. E puxem-me por esses rins, ó seus lázaros do camandro... - E disse para o lado: - Olhem lá, vocês não querem avisar esses gajos lá das universidades, dos institutos, ou lá o que é?

- Pra quê? - respondeu o Virgolino -, isso só dá é chatices ou julga que vem dali algum? - e ofereceu o competente gesto de polegar e indicador esfregados um no outro...

Todos os circunstantes, que já eram poucos, concordaram, com um aceno grave de cabeça, e de novo se fez ouvir o picar das picaretas, o arrastar das pás. (Carvalho 1991: 38)

O voluntarismo e a organização informal da vizinhança, acompanhada pelo senso comum resultante da experiência face aos poderes externos, faz com que muitas vezes se decida deixar as coisas como estão. O mesmo se dá no episódio da máquina de costura gelada: o espírito prático da dona logo conclui que este objecto extraordinário a dispensa de comprar um frigorífico e que até pode lucrar com ele, ao alugar pequenos espaços às vizinhas. Ou com a nuvem que chove em cima de algumas personagens e que é atrapada num balde com uma torneira, ficando assim os habitantes com um novo chafariz com água gratuita. Um divertido realismo mágico à portuguesa? Sim. Ou, como afirma o narrador no Epílogo, "populismo-fantástico-humorístico-coiso" (Carvalho 1991: 86).

6. José Riço Direitinho: Vilarinho dos Loivos não existiria sem Gabriel García Márquez

José Riço Direitinho, escritor em voga durante os anos 1990, nasceu e viveu em Lisboa, mas as suas obras são profundamente marcadas pelo universo rural e por um imaginário ligado ao fantástico tradicional e à religiosidade popular. O resultado são textos que podemos enquadrar na categoria "realismo mágico". Nas palavras do próprio, a componente mais campestre surge em todas as suas narrativas, inclusive naquelas com cenário urbano: "Mesmo que escrevesse sobre uma cidade havia sempre uma coisa qualquer, começavam a aparecer árvores, passarinhos e osgas e tal..." (Azeredo 2009) De facto, se o realismo mágico se desenvolve mais no mundo rural, existem também muitas obras que decorrem nas cidades. Referimos já a lisboeta Blimunda, de *Memorial do convento*, a mais popular personagem do realismo mágico português. Não esqueçamos igualmente que as cidades portuguesas sempre

tiveram muitas bruxas e feiticeiras, distinguindo-se das figuras rurais por se aterem mais aos males do coração e outras questões pessoais e pela fluidez das práticas supostamente secretas. Como refere João Pedro Paiva:

Nas cidades, e há exemplos flagrantes desta situação para Lisboa, Porto, Braga, Faro e Évora, era comum que entre as feiticeiras se estabelecessem redes de relações, de conhecimentos, de troca de informações e até de uma certa hierarquia, não formal entenda-se, de funções e prestígio. [...] Neste mundo de feitiçaria urbana, as informações sobre o que era necessário fazer para alcançar certos desejos e modificar os de terceiros corriam de boca em boca com grande facilidade. (Paiva 2002: 171)

Voltemos ao meio rural. José Riço Direitinho, numa entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 2009, dizia que, ao escrever sobre estes espaços, "é muito difícil esquecermos essa relação com o sobrenatural, com o transparente. Ele está presente em todos os atos, faz parte da natureza. Aliás, a natureza é ela própria o próprio transcendente, o milagre diário." (Krapp, 2009) Esta afirmação – tão próxima da concepção animista de Hélia Correia anteriormente citada e remetendo-nos para o conceito de realismo mágico e para a introdução do extraordinário no quotidiano – é complementada pelo autor quando diz que "os escritores latino-americanos, de quem se diz que criaram o realismo mágico, sempre me influenciaram muito" (Krapp, 2009). Mais recentemente, em 2012, admitia que alguns contos de *A Casa do Fim* "têm muito de García Márquez transformado", de "realismo mágico adaptado" (Bonifácio 2012: 41), acrescentando: "Nunca teria escrito [*A Casa do Fim*] se não tivesse lido [García Márquez]." (Bonifácio 2012: 41) Estas declarações vão ao encontro da nossa proposta teórica: as obras literárias de Riço Direitinho têm origem, por um lado, no realismo mágico tradicional português (ou proto-realismo mágico), transmitido principalmente pelo universo rural, e, por outro, na recepção do realismo mágico hispano-americano. Estes dois vectores levaram ao aparecimento nas últimas décadas do século XX do realismo mágico português.

Um outro aspecto pertinente na obra de José Riço Direitinho é a localização de grande parte da sua narrativa, a povoação ficcionada de Vilarinho dos Loivos, situada no Norte de Portugal, bem perto da Galiza. Interessa-nos, pois, este espaço fronteiriço, o fundo cultural, histórico e linguístico comum e o riquíssimo imaginário ligado ao realismo mágico. Como considera o autor, "nós precisamos para continuarmos vivos" (Azeredo 2009) do fantástico e da magia. Vilarinho dos Loivos serve de pano de fundo a *Um sorriso Inesperado*, *O Relógio do Cárcere*, *A Casa do Fim* e *Breviário das Más Inclinações*, registando-se também nestes textos a repetição de várias personagens, como Crispim e Puríssima de la Concepción.

Em *A Casa do Fim* (1992) reconhecemos, de facto, o estilo de Gabriel García Márquez, em particular no conto "O estrangeiro", seja no tom, na estratégia narrativa, na apresentação das personagens ou na frase inicial: "Há muitos anos atrás, quando naquela tarde o estrangeiro chegou à aldeia, trazia apenas um saco ao ombro e na mão uma mala, a mesma que iria manter fechada durante mais de trinta anos." (Direitinho 1992: 19) Recordemos novamente o início de *Cien años de soledad*: "Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo." (García Márquez 2004a: 9) O conto inclui acontecimentos premonitórios, como o facto de os pássaros não cantarem e os cães não ladrarem. Os pressentimentos são, aliás, uma constante no livro: o desvio dos pássaros para a direita no sonho do protagonista de "Um cheiro forte a flores velhas", a adivinhação do futuro em "Monólogo com erva-cidreira" e o prenúncio de morte através de um sonho em "O amieiro".

É pertinente uma leitura comparada de "Abel e Caim" e *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. No conto, um homem é encontrado degolado num monte, morto pelo próprio irmão acidentalmente durante uma discussão por causa de uma mulher. Ninguém sabe o que aconteceu e o homem carrega o peso do seu crime em silêncio, durante vinte anos, numa localidade rural semelhante a Comala: isolada e rodeada pela natureza, é tremendamente quente. É habitada por abutres e doninhas, os primeiros necrófagos e associados à morte, as segundas com hábitos nocturnos e alimentando-se de ratos. É uma espécie de inferno na terra, em que a natureza funciona como espelho dos caracteres e acções das personagens, solitárias e cruéis. Há um isolamento profundo destas gentes do campo, um isolamento do mundo e dos outros, mesmo que vizinhos. Estamos perante um inferno estendido no tempo, um tormento psicológico e ético prolongado por vinte anos, num percurso circular: o ciclo anual repete-se, com o protagonista a ocupar o mesmo lugar, à porta de casa, a inalar o cheiro da putrefacção das tripas de coelho e aves de capoeira, o odor a ervas e a libertação pelas chuvas de Outono. A morte neste povoado é banal, tanto que as crianças fazem roda à volta do cadáver e do padre gritando: "Lá, lá, lá, já está morto! Lá, lá, lá." (Direitinho 1992: 35) Banal como em *Pedro Páramo*, novela em que as personagens são afinal fantasmas que não se conseguem libertar da sua povoação e do seu passado. No conto, o assassino não socorre o irmão por simplesmente considerar que não vale a pena, numa decisão profundamente desumana: "[...] eu não o queria matar, e Deus bem sabe disso. Aquele gesto com a foice era só para o assustar. Não o socorri porque depois de golpeado eu sabia que ele morreria, já nada adiantava. Por isso lhe virei as costas e me vim embora." (Direitinho 1992: 35) Esta barbaridade é assumida pelo próprio através da forma como se sonha a

si próprio, nu e coberto de pelos, aguardando que o irmão se embarce totalmente na teia de aranha para o degolar tranquilamente. Este sonho prolonga-se sete noites seguidas desde o dia do funeral, repetindo-se nos anos bissextos. Estas réplicas contêm um profundo significado simbólico. Os anos bissextos são associados ao azar e o sete é um número especial na religião popular, chegando mesmo a ser "obsessivo", nas palavras de Moisés Espírito Santo:

As imagens encontradas debaixo das rochas estiveram enterradas várias séries de sete anos ou séculos; os banhos de São Bartolomeu valem por sete; os objectos "benzidos pelo papa" que as pessoas usam são renovados todos os sete anos; as feiticeiras e as videntes são especialmente devotas do número sete; o galo "põe um ovo todos os sete anos, de onde sai uma serpente [...]; nos cemitérios das aldeias, a terra "precisa de sete anos para comer os cadáveres", costume que é admitido pelas posturas municipais [...]. A religião católica admitiu igualmente esta temporalidade: existem sete sacramentos, sete pecados capitais, sete céus; o dia de Páscoa é o sétimo domingo depois do começo da Quaresma, o Pentecostes é o sétimo domingo depois da Páscoa; as igrejas comportam sete altares, há as catorze estações da paixão, as sete dores ou alegrias de Maria, etc. (Espírito Santo 1990: 59)

A religião popular marca profundamente três outros contos da colectânea: "Sinais", "Nasci a cheirar a tomilho" e "A Casa do Fim". No primeiro, quase se faz uma enumeração de práticas relacionadas com a gravidez e os recém-nascidos: virar a telha no telhado da igreja para o bebé se voltar na barriga da mãe; adivinhar o sexo da criança cozendo o coração de uma galinha pedrês; colocar uma foice debaixo da cama da parturiente "para afugentar as bruxas e os espíritos das trevas" (Direitinho 1992: 28); a conveniência de queimar a placenta e de pôr uma moeda sobre o umbigo do recém-nascido e enfaixar a sua barriga; e defumar a roupa a vestir pela parturiente com loureiro verde e grãos de trigo. Estes hábitos são essencialmente transmitidos pela avó da protagonista, o que reforça a autoridade da tradição. O conto apresenta uma série de prenúncios que indiciariam o destino trágico da narradora. O acidente a cavalo, a paraplegia e o cancelamento do casamento não deveriam constituir uma surpresa dado os sinais que a envolveram desde o seu nascimento: o facto de vir ao mundo às 12 horas com o cordão umbilical à volta do pescoço, a sua mãe parir numa cama sob a qual foi colocado um sacho e não uma foice e a sua placenta ter sido enterrada perto de uma figueira, o que fez com que, quando a árvore deu frutos, o leite da mãe secasse e o bebé tivesse sido amamentado com restos de leite de uma cabra, provocando-lhe uma tendência para o fastio e para o macabro. Lemos no final do conto: "tento entender o meu destino e os sinais que aos poucos a vida nos vai dando, sabendo que há coisas que jamais adianta iludir." (Direitinho 1992: 30) É a ideia de sina, tão arreigada na população portuguesa.

Em "Nasci a cheirar a tomilho", o protagonista tem poderes especiais, embora não os exerça conscientemente: cura pessoas, tira a gosma das galinhas e ajuda as vacas a parir. "Não fazia nada para que as galinhas se curassem ou os bichos nascessem mais depressa e sãos" (Direitinho 1992: 68), afirma. "Só se fosse do cheiro a tomilho que se punha no ar quando eu levantava as mãos sobre os animais, como as pessoas me ensinaram a fazer." (Direitinho 1992: 68) Este odor acompanha-o desde o nascimento. Vinte anos depois, os lençóis em que a mãe deu à luz ainda tinham esse cheiro, tão intenso "como se estivessem dentro de uma arca grande a abarrotar de tomilho" (Direitinho 1992: 67). Faz as coisas por intuição, sabendo sem ter sido ensinado, cumprindo o seu destino, porque "há coisas a que não se consegue fugir" (Direitinho 1992: 71).

O conto "A Casa do Fim" narra a história de duas mulheres com poderes especiais, mãe e filha, numa aldeia portuguesa. Ester é uma vidente que benzia e "arrancava espíritos maus com estranhos e mágicos encantamentos" (Direitinho 1992: 77-78). Engravidada ao ser violada e morre ao dar à luz. Um ano depois, a oliveira sob a qual foi enterrada arde sem razão. A campa surge, então, aberta e encontram apenas um vestido em posição fetal servindo de ninho a uma pomba. As mulheres que tudo testemunham lançam flores e o animal sobrevoa três vezes a árvore com uma flor de lótus no bico e afasta-se. A filha é criada pelo Velho, com a ajuda de um conjunto de mulheres da aldeia. Não emite nunca nenhum som e jamais demonstra alegria. Passava horas a olhar o chão do quintal, "as pequenas ervas que despontavam, os complicados labirintos dos bichos rastejantes, e enlevava-se com todos os pássaros à excepção dos corvos" (Direitinho 1992: 88), numa atitude de atenção à natureza que nos faz lembrar Mackandal, de *El reino de este mundo*: "Descubría, con sorpresa, la vida secreta de especies singulares, afectas al disfraz, la confusión, el verde verde, y amigas de la pequeña gente acorazada que esquivaba los caminos de hormigas." (Carpentier 2004: 29) No dia em que faz quinze anos, a Muda, como é conhecida, sonha com uma espécie de metáfora da sua concepção: um retrato da mãe anda em cima de uma nuvem enquanto um homem tenta "furá-lo com um grande pau bicudo" (Direitinho 1992: 90), acabando por destruí-lo. Aos dezasseis anos, assume a função mágica da mãe no seio da aldeia e livra-a da peste dos gafanhotos e da chuva de estrelas. Mais tarde, encontra Tiago. É seu meio-irmão, mas nenhum deles tem conhecimento disso. Ele vê-a tomar banho nua no riacho, fixa "o fogo no fundo dos seus olhos brancos, as imagens do inferno que lá viu" (Direitinho 1992: 76) e desmaia. Quando volta a si, está só, nu e circuncisado. Tiago morre tempos depois, com a Muda, junto à figueira da campa de Esther.

Além deste repertório ligado à crença popular em forças extraordinárias e às suas intermediárias terrenas, interessa-nos o fundo mítico do conto,

em grande proximidade com a Bíblia. Por um lado, trata-se de um tempo e um espaço míticos, típicos do realismo mágico. A povoação tem como nome Vila Fogo ou Vila do Fogo (o texto inclui as duas designações). Na cultura ocidental, o fogo simboliza o lar e a família, existindo inclusive o fogo sagrado, mantido em templos ou em casa. Esta concepção sagrada está associada também à purificação, queimando e assim libertando pessoas e objectos impregnados pelo mal. A aldeia é, então, um lugar sagrado de purificação e dor. Por outro lado, o lar de Ester, da Muda e do Velho é denominado Casa do Fim, com maiúsculas: é a Casa por antonomásia, o lar da aldeia que tem as duas mulheres como sacerdotisas e protectoras da comunidade. Dentro da habitação, o corredor "tinha três portas, duas das quais eram falsas e que ao serem abertas não conduziam a sítio algum" (Direitinho 1992: 82), não como um labirinto, mas antes como uma demonstração de que existem caminhos (e opções) íntegros e outros corruptos. Os espelhos que forram a sala pequena obrigam os sujeitos a olhar para si próprios, impedindo refúgios e ilusões, ao passo que os amuletos e ramos de ervas de cheiro pendurados às dezenas na Sala Grande são símbolos de amparo e encaminhamento. É uma casa protegida, sendo propriedade do Velho – um homem idoso e bom, uma espécie de Deus do Novo Testamento, pelo aspecto e pelas atitudes. Na madrugada da sua morte, à porta da Casa cria-se uma "densa constelação de pirilampos suspensa" (Direitinho 1992: 82), como que uma coroa natural.

A maioria das personagens tem nome bíblico: Ester, Isabel, Job, Marta, Raquel, Tiago e Zebedeu. Santiago Apóstolo pregou na Hispânia mas foi na Judeia que converteu mágicos. Depois de morto, o seu corpo foi transportado para a Galiza, sendo objecto de um dos mais antigos cultos ibéricos. Tanto Santiago como o Tiago ficcional são filhos de Zebedeu. A Ester do conto engravida anos depois de entrar na menopausa (como as bíblicas Sara, Raquel e Isabel) e faz "milagres" como Jesus, recorrendo a magia, mezinhas e ervas. O seu cadáver desaparece – também à imagem de Cristo –, transformando-se em pomba, o símbolo do Espírito Santo. Trata-se, pois, de uma mistura do catolicismo com o paganismo ibérico, mescla que, como vimos, deu origem ao realismo mágico português. Uma palavra ainda para o cão Job do texto de Direitosinho: a figura bíblica representa a inocência e a lealdade a Deus, tal como o animal do conto, cujas acções revelam empenho e fidelidade ao Velho.

A novela *Breviário das Más Inclinações* (1994), por seu lado, parece ser, por vezes, um guia de práticas e crenças da religiosidade popular portuguesa, num cruzamento constante de cristianismo e religião popular¹. Antes de cada capítulo são apresentados em versão *fac-similada*

¹ Maria de Fátima Marinho fala na "descrição simultaneamente *realista* e *maravilhosa* do ambiente rural na primeira metade do presente século" (Marinho, Maria de Fátima (1999): *O Romance Histórico*

excertos do livro *Vida e Morte de José de Risso*, "de autor desconhecido, s/ data, edição dactilografada e policopiada (*stencil*), e de distribuição gratuita durante as romarias" (Direitinho 1994: 9), como explica a nota inicial, acrescentando que o texto foi traduzido para galego. Trata-se, pois, da introdução de um elemento que se pretende real e que faz a ligação com os ritos anuais da população, com interesse tanto para portugueses como para galegos, coincidência que certamente se explica pela partilha de imaginários e culturas. Na novela, voltamos a encontrar o mesmo ambiente de ligação ao fantástico popular, com a repetição de muitos rituais presentes em *A Casa do Fim*, nomeadamente no que diz respeito à gravidez e ao nascimento, acrescentando-se outros: para que a criança nasça sem problemas, a grávida deixa de usar fios, não utiliza copos rachados nem come carne de lebre, não torce roupa ao lavá-la e evita olhar fixamente para o focinho de animais; a parturiente põe um chapéu na cabeça e uma fita vermelha entre os dentes para facilitar o parto; a parteira unta as mãos e os braços na gordura de uma galinha morta para o efeito e despeja a água que lavou o recém-nascido sobre uma ponte dizendo: "água a correr e o menino a crescer" (Direitinho 1994: 21). Existem diversos elementos ligados à religião popular portuguesa: os sonhos são alvo de interpretações; a ama-de-leite passa José três vezes por dentro do fumo de palha, alecrim e rama seca de alho, fazendo o sinal da cruz, para que cresça saudável e não o "engucem" (Direitinho 1994: 33); e, na noite de São João, são colhidas plantas e pendurado à porta das casas um ramo de sabugueiro verde para afastar bruxas e lobisomens. O padre decide que a cova para o cadáver de Jonas, o louco, deve ter o dobro da fundura habitual, "para que as raízes das mandrágoras e das figueiras-do-inferno, que nasciam nas campas abandonadas e que as bruxas usavam em tisanas, não trouxessem de novo a loucura a Vilarinho dos Loivos" (Direitinho 1994: 26). Adão é mais fraco do que os outros rapazes e em jovem começou a espumar da boca e a revirar os olhos. Uma mulher de virtude afirma que "aquilo era causado por uma cruz partida, que alguém enterrara, havia muitos anos, debaixo das fundações das paredes" (Direitinho 1994: 68) de sua casa.

No centro da narrativa está a biografia de José de Risso, nascido no dia de São Bartolomeu, figura associada ao diabo: o santo dominava o demónio, mas, uma vez por ano, a 24 de Agosto, libertava-o. Daí a expressão usada também no texto, sobre o dia "em que diabo anda à

em Portugal. Porto, Campo das Letras, p. 250). Por seu lado, Teolinda Gersão, na declaração de voto do Grande Prémio do Romance e Novela da APE de 1995, dá conta da heterogeneidade que marca o romance: "[...] todo o romance se tece em torno dessa passagem deslizante (ou, frequentemente, da fusão) de um plano a outro – do folheto de cordel, matriz da narrativa (inserido no último capítulo, e mote parcial e truncado de cada um dos outros), à efectiva narração da história, do mágico ao real, da ficção à etnologia, do fantástico ao poético, da ironia à mistificação. (Gersão, Teolinda (2 de Agosto de 1995): "O voto vencido". *Jornal de Letras* 647)

solta" (Direitinho 1994: 20). Em algumas zonas portuguesas, nessa data não se trabalhava para evitar acidentes provocados pelo "senhor do mal". José do Risso está, assim, desde o nascimento associado às forças do bem e do mal, diferenciado por um sinal vermelho em forma de folha de carvalho no meio das costas: "'É uma marca de desgraça', pensavam [as vizinhas], sem conseguirem juntar coragem para o fazerem notar à mãe ou à avó, 'há gente que mais valia não nascer.'" (Direitinho 1994: 22) De facto, a tradição popular assegura a existência de "poderes inatos ou hereditários, muitas vezes descobertos através de sinais ou marcas anatómicas com que se nascia" (Paiva 2002: 164), em particular entre os curadores, como é o caso desta personagem. Ao mesmo tempo, José nasceu com a cabeça envolta nos âmnios, o que leva a mulher mais velha a anunciar: "Há-de ser sempre feliz, e terá o dom da adivinhação." (Direitinho 1994: 19) Como se verá, tudo isto será verdade: José adivinha como curar pessoas e animais e como aplicar e combinar ervas e óleos, utilizando os seus saberes para o bem, mas também para o mal, como o episódio do jogo de cartas e da morte dos cães ou a decisão de drogar um grupo de mulheres e de as prostituir. O sinal manifestava-se sempre que José praticava o bem e o mal:

Não sabia de onde lhe chegavam estas certezas. Nestas alturas lembrava-se sempre do sinal em forma de folha de carvalho com que nascera. Passava então a mão pelo meio das costas e sentia-o debaixo da roupa; com o correr dos anos, parecia-lhe que a folha ia enchendo, e por vezes quase julgava sentir as nervuras e que uma estranha seiva as começara a percorrer. (Direitinho 1994: 60-61)

É como se o destino de José estivesse já definido e não fosse possível evitar nem o bem nem o mal. A mãe do protagonista, quando descobre que carregou uma folha de carvalho negro no bolso do avental durante toda a gravidez, associa-a à marca nas costas do filho e manda queimá-la e deitar a cinza no ribeiro, "para que se afastasse o que trouxe a má sina ao José do Risso" (Direitinho 1994: 30). Contudo, já não tem esperança nessa solução. Como reconhece, "já não há remédio, talvez só alívio, [...] não sei como lá foi parar. Há coisas que têm de acontecer, ninguém lhes consegue fugir." (Direitinho 1994: 30) Esta "folha" cai quando José de Risso toma banho, no dia da sua morte, constituindo mais um prenúncio do futuro.

Entre as várias pessoas e animais curados por José, encontra-se um bezerro que espuma pela boca. O homem olha-o nos olhos, procura inchaços no pescoço e palpa-lhe a língua. O animal ajoelha-se e José anuncia que é necessário defumar o estábulo com flores secas de carqueja e folhas de medronheiro e substituir a palha do chão, de forma a evitar o contágio. O resultado é a cura: "Cinco horas após a fumigação, e depois de o bezerro ter bebido água fervida com sementes de mostarda-negra e de ruibarbo, uma enorme ténia contorcia-se perto do

bebedouro de cortiça." (Direitinho 1994: 101-102) Este cenário é semelhante ao descrito por García Márquez no excerto de "Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe" citado no início do presente capítulo: "En algún lugar de la costa de Colombia yo vi a un hombre rezar una oración secreta frente a una vaca que tenía gusanos en la oreja, y vi caer los gusanos muertos mientras transcurría la oración." (García Márquez 1998)

O capítulo final de *Breviário das Más Inclinações* é passado já na "romaria do Risso", transformada a personagem em santo popular, aclamado pelas populações. Dá-se, portanto, o cruzamento de ficção e realidade, a diversos níveis: o mito do real José do Risso, que seria avô do autor e que serviu de tema ao citado *Vida e Morte de José de Risso*, e o fundo cultural popular do século XX português, marcado por um imaginário ligado ao extraordinário. Como vimos, daí surge o realismo mágico, que se expressa do ponto de vista literário, no percurso do protagonista, mas também noutros episódios da obra. Por exemplo, quando rebentam as águas à mãe de José, a casa é inundada por "um cheiro estranho a aloés e a mar" (Direitinho 1994: 12) e o cordão de ouro da avó, guardado numa gaveta, parte-se "inexplicavelmente no dia da sua morte" (Direitinho 1994: 15). Depois de morta, a mãe de José deita uma água espessa e ensanguentada dos olhos e, horas depois, o seu corpo exala um cheiro a morte que se espalha pela rua, provocando o uivo dos cães. Outro caso é a repetida movimentação do caixão do padre Abraão durante várias sextas-feiras.

7. Valter Hugo Mãe: o imaginário do realismo mágico português da Idade Média ao século XXI

Utilizámos já uma citação de Valter Hugo Mãe sobre tempestades e episódios com vacas. Vamos agora retomar este autor e as expressões do realismo mágico presentes na sua ficção, em concreto em três títulos: *O Nosso Reino* (2004), *O Remorso de Baltazar Serapião* (2006) e *O Filho de Mil Homens* (2011).

O Nosso Reino reflecte a religiosidade popular portuguesa: o povo assume como santo Benjamim, uma criança que afirma não o ser, e começa a fazer-lhe pedidos e a deixar à porta de sua casa velas, figuras de cera e outros objectos, além de um galo preto morto. A personagem, aliás, assemelha-se em muito à de uma figura real referida por Teixeira de Aragão no citado *Diabruras, Santidades e Prophecias*. O autor conta que, em 1885, na herdade "Devesa grande", perto de Vendas Novas, um rapaz chamado Luiz era conhecido por "menino prodígio" porque,

desde os três anos, indicava a utilização de ervas específicas para tratar doenças:

O rapaz era rude: sentado n'um carro alemtejano ouvia distraidamente milhares de pessoas que lhe contavam os queixumes, receitava as ervasinhas e recebia qualquer esportula, segundo os teres e generosidade do consultante. A romaria foi enorme e de todas as classes soiciaes, até que a auctoridade, ainda que tarde e a más horas, mandou acabar com tão indecente especulação! (Teixeira de Aragão 1894: 34)

No romance, em determinada ocasião, um conjunto de sete mulheres vestidas de preto (conhecemos a simbologia deste número) rodeia um rapaz, Carlos, para o salvar da morte, utilizando simultaneamente referências pagãs e católicas:

eram sete mulheres no quarto, revolvendo tudo como bichos de reordenarem tudo, a marcarem o corpo do Carlos com tintas, sangue de ovelha, cabra, cabelos de criança, que as coisas frescas e puras haviam de tocar o seu corpo pra lhe devolverem o prazer da juventude. [...] entre os actos rezavam, coisas da igreja e coisas que a igreja não sabia. coisas secretas que curariam almas até à revelia de deus. (Mãe 2009a: 88)

Mais tarde, estas sete mulheres rodeiam também o narrador, Benjamim, contorcendo-se e usando amuletos e terços. Mais uma vez verifica-se o cruzamento de elementos pagãos e católicos, numa povoação do Norte de Portugal.

Ao longo do livro, deparamo-nos com factos ou acontecimentos não normais, como é o caso da gestação do primo de Benjamim durante doze meses, os muitos ovos postos pelas galinhas nas casas de Manuel e de Benjamim e os milagres que ocorrem na vila num só dia:

As pessoas vieram às ruas, quem não andava corria, quem não via pintava de todas as cores, quem emudecera cantava com os pássaros e o sol abriram em pleno inverno e não havia chuva nem frio. E a loucura da alegria fez na vila um momento nunca visto, com a reunião de todos na praça a louvar e a agradecer ao senhor em filas constantes para a igreja, ajoelhando-se e benzendo-se e até quem não acreditava passou a acreditar. (Mãe 2009a: 127)

Contudo, raramente temos a certeza se os acontecimentos narrados foram efectivos ou são fantasias do narrador, Benjamim, secundadas por habitantes da vila mais crédulos. Ele é fortemente influenciado pelas palavras dos outros. É o caso do seu suposto voo ou quando o rapaz adivinha a morte dos irmãos e dos habitantes da vila. Aqui comprova-se apenas a morte de dois irmãos. O facto de a história ser contada na primeira pessoa e de o leitor não confiar completamente na voz da criança retira, pois, credibilidade a um possível realismo mágico.

Esta hesitação não tem lugar em *O Remorso de Baltazar Serapião*, texto que aborda, entre outros temas, a violência doméstica num Portugal incipiente. Transcorrendo em plena Idade Média, reflecte a imagem generalizada das mulheres como estúpidas, bruxas, poderosas e perigosas – imagem que um narrador do século XXI tem das mentalidades medievais. No romance, misturam-se diversos elementos pertinentes para o nosso estudo: imaginários seculares, religião cristã, religião popular e realismo mágico. A medicina é praticada por um curandeiro "cheio de sabedoria e conselhos de boticário" (Mãe 2009a: 27), com uma poética visão do mundo: "fique com a mão aí por um bom tempo, seguro como deve ser para não mostrar ao ar o que lhe está aberto, se lhe entra ar fica abalado de ventos e a cabeça vai-lhe aérea e inválida." (Mãe 2009a: 54)

Uma das personagens mais relevantes é Gertrudes, a mulher queimada, primeiro perseguida pelos homens, depois perseguidora de Baltazar, do seu irmão, Aldegundes, e do amigo Dagoberto, afinal uma feiticeira que aplica os seus poderes apenas quando se vê gravemente prejudicada. Então é impiedosa, condenando-os a um martírio eterno: sentir um calor infernal, vindo de dentro, controlável apenas se mantiverem uma mão num cântaro com água da chuva, como lhes ensina uma bruxa a que recorrem. Já antes Gertrudes tinha demonstrado poderes especiais ao revigorar as flores da mãe do protagonista e ao indicar aplicações botânicas para curas. Estas práticas são associadas, por um lado, à magia e, por outro, a um poder telúrico, o que confere um lugar especial a quem os domina, um lugar de admiração, mas também de temor. É a própria natureza que abriga estes segredos. Logo, a magia é natural, faz parte do mundo e está fortemente implantada no dia-a-dia, aceite na sua plenitude pelas personagens – realismo mágico, portanto. Neste âmbito, a natureza ocupa um espaço privilegiado, até como se tivesse vontade própria:

ervas do chão têm magias da terra para sarar fome do corpo pelo pó. Se o corpo está de maleita e quer acabar para virar pó, só as coisas da terra o podem abdicar, para lhe restituírem prazer de viver e se esquecer de maleita que teve, e juntou folhas e raízes numa mão, mais unto parecido com matéria de pintar feito pelo aldegundes. [...] nada que não fosse só ervas e raízes como viste. [...] desimpedido de tristeza maior o meu irmão aldegundes recompôs-se e aceitou adiar-se de vontades [...]. (Mãe 2009b: 101-102)

Esta magia é aceite por todos com naturalidade, até pelo rei – um monarca ficcional, mas que poderia ter como modelo, por exemplo, o rei da corte renascentista portuguesa de Gil Vicente, que convive com estas personagens genuinamente. O soberano de *O Remorso de Baltazar Serapião* apresenta aos protagonistas a sua bruxa, depois reconhecida como a mulher queimada. A sua aparente predisposição para a cura dos

irmãos é muito bem recebida. Afinal, como lembra João Pedro Paiva, "a melhor pessoa para sarar um feitiço era aquela que o tinha feito, pois saberia como o fez e teria igualmente poder para o desfazer" (Paiva 2002: 130). Contudo, o feitiço é reforçado e jamais se libertam dele, irradiando um calor atroz que destrói tudo à volta (animais, plantas e objectos) e condenando-os à solidão, como reconhece um bruxo a que recorrem: "mulher que vos vendeu fê-lo sem retorno, está o cornudo convencido de compra feita. é como estais, os três por definitivo entregues à desgraça, e agora ide, nada tenho que em verdade vos falte." (Mãe 2009b: 145) Nada há, de facto, a fazer: a magia é real e efectiva.

Com *O Filho de Mil Homens*, regressamos à contemporaneidade das gentes do povo. Trata-se de um conjunto de histórias encadeadas sobre a adopção e o amor fraterno entre seres humanos. Neste contexto do fim do século XX e início do século XXI encaixam fenómenos não normais, como a mãe da mulher enjeitada, de um dia para o outro, passar a falar involuntariamente com um sotaque estrangeiro; ou a presença fantasmal de Carminda na sua antiga casa, tão querida pelo marido e pelo neto: "Quando um ruído estranho e súbito de novo se fazia escutar, ele sorria e dizia que era a avó. A avó estava por perto. O velho Alfredo respondia: eu e a tua avó vamos estar sempre perto de ti. O rapaz acreditou que a companhia podia vir de dois mundos." (Mãe 2011a: 83)

Talvez o que tenha mais impacto seja a galinha gigante, do tamanho de uma mulher "quando estica o pescoço" (Mãe 2011a: 166): "Estava no galinheiro, comia o mesmo que comiam as outras, embora em maior quantidade, e sentia-se ali confortável sem parecer nada de extraordinário." (Mãe 2011a: 173) A integração no quotidiano deste animal incomum é, pois, total. O facto de se tratar de uma galinha – bicho menor de capoeira – reforça esse carácter, ainda mais por aceitar bem o seu destino banal. O dono, Gemúndio, tem-lhe afecto e, por isso, não a quer sacrificar, pressentindo que nada de bom pode acontecer se matarem a galinha por ostentação. É o que acaba por acontecer: é degolada para a festa do seu casamento com Rosinha e esta, quando a come, cai sem vida. Os restos do animal são mais tarde enterrados pelo recém-viúvo:

Fez o funeral do almoço, a ser servido à natureza para que esta tomasse rédeas do que lhe pertencia. [...] Para ele, um bicho assim caído no seu quintal por uma tempestade podia ser exactamente um anjo, porque ninguém havia de garantir que um anjo era obrigado a ter melhor aspecto. (Mãe 2011a: 199)

Portanto, o regresso à natureza que criou o prodígio, a restituição do seu ser, um animal extraordinário que ali está no quintal e até pode ter origem divina, como o anjo que cai na casa caribenha de Pelayo e

Elisenda no conto "Un señor muy viejo com unas alas enormes", de Gabriel García Márquez: "Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, estaban encalladas para siempre en el lodazal. Tanto lo observaron, y con tanta atención, que Pelayo y Elisenda se sobrepusieron muy pronto del asombro y acabaron por encontrarlo familiar." (García Márquez, 1977b: 12) Na campã da galinha gigante nascem pequenos monstros, "umas faíscas de luz que tinham patas e que apareciam do lado mais esquerdo do enterro. [...] Talvez fossem a disseminação da galinha, como animal mágico que era, por infinitudes de pernas que a levavam dali para fora." (Mãe 2011a: 222) Tempos depois, Gemúndio remove a terra e descobre que o cadáver do animal desaparecera, sem deixar vestígios. Tal não o surpreende, visto que "uma galinha mágica podia desaparecer depois de morta mil vezes que não seria nada mais espantoso do que já começar por ser mágica" (Mãe 2011a: 242).

No final, a "Nota do autor" arrasta-nos uma vez mais para o cruzamento na realidade de várias componentes da religião popular e da religião católica, com as inúmeras figuras de santos sofredores na sala da Dona Alicinha, visitada na infância por Valter Hugo Mãe, e que, imbuído daquele ambiente de santidade popular, procura não a profanar e decide sacrificar as apetitosas bolachas oferecendo-as nada menos do que à terra. Não será esta integração do alimento desejado na natureza um gesto animista, próximo da concepção de Hélia Correia? Mas, a sê-lo, não está desligado do cristianismo, pois estas "sepulturas" eram encimadas por "uma pequena cruz feita com dois paus e um atilho" (Mãe 2011a: 256) - o imaginário que, unindo raízes do fantástico popular e do cristianismo, deu origem ao realismo mágico português está presente, no seu pleno, neste testemunho escrito na segunda década do século XXI.

8. David Machado: como o universo literário hispano-americano faz lembrar o Minho a um leitor e escritor português

Outro autor que assume a sua relação com as literaturas hispano-americanas é David Machado, jovem escritor ligado inicialmente à literatura infantil, depois enveredando pelo romance para adultos. No citado número de Novembro de 2012 da revista *Ler*, David Machado afirma que, no seu romance *O Fabuloso Teatro do Gigante*, há "uma grande quantidade e variedade de 'roubos'" (Bonifácio 2012: 41) e que "a narrativa, o seu tom e o enredo vão assumidamente ao encontro da literatura sul-americana da segunda metade do século XX" (Bonifácio 2012: 41). Machado acrescenta outras ideias, que, aliás, coincidem com a nossa proposta sobre a gênese do realismo mágico português. Lemos no

artigo: "durante os dez anos anteriores à escrita desse livro, DM [David Machado] leu 'muito os autores sul-americanos: o García Márquez, o Vargas Llosa, o Cortázar, o Carlos Fuentes' e esse universo 'lembrava[-lhe] a aldeia da [sua] avó no Minho', onde passa férias desde que nasceu." (Bonifácio 2012: 41) Portanto, este jovem escritor reconhece a existência de uma partilha de imaginários e ambiências entre a América Latina e o Norte de Portugal que o levam a utilizar recursos literários comumente associados ao subcontinente mas que se enquadram na perfeição no nosso país. Daí considerar que "fazia todo o sentido caricaturar uma aldeia minhota realçando os seus elementos mais fantásticos" (Bonifácio 2012: 41). Plágio? Não, porque não se dá uma apropriação, mas sim uma transformação em algo novo: "O roubo torna-se interessante e pertinente quando o autor pega naquilo que roubou e lhe dá uma utilização diferente ou avança por caminhos diferentes" (Bonifácio 2012: 41), conclui Machado. Talvez isso justifique a reacção da crítica à sua obra. Recorda noutra entrevista: "Quando escrevi *O Fabuloso Teatro do Gigante*, foram claras as referências à literatura sul-americana, o que me levou a pensar que me poderiam acusar de escrever livros que não eram portugueses. Contudo, acabou por acontecer precisamente o contrário, dizendo-se que eu captava o que era ser português." (Batista 2009) Segundo o próprio escritor, muitas das suas narrativas "partem de histórias que ouvi na aldeia onde a minha avó nasceu" (Bonifácio 2009), ou seja, no imaginário do Norte de Portugal, nos contos das gentes mais velhas – como acontece com García Márquez, segundo o qual, recordamos, todas as histórias que conta têm origem nas narrações da avó. Em Janeiro de 2014, numa entrevista radiofónica, contava:

Durante muitos anos, li muito sul-americanos. Fui aprender espanhol para poder ler os sul-americanos em castelhano. Foi uma época de oito ou dez anos em que eu me identificava muito com essa literatura e ainda tentei fazer mais ou menos a mesma coisa com o meu primeiro romance, *O Fabuloso Teatro do Gigante*. [...] É uma coisa muito próxima do realismo mágico, passada no Minho. [...] Enfim, foi uma época¹.

Acrescentemos que, em Setembro de 2013, numa entrevista sobre o seu último romance, *Índice Médio de Felicidade*, faz referência apenas a um autor, além de si: Mario Benedetti. "Mario Benedetti escreveu diversos contos passados no mundo empresarial. E tem um romance muito bom, *A Trégua*, que decorre num escritório." (Duarte 2013: 16)

Antes de iniciarmos a leitura de *O Fabuloso Teatro do Gigante*, atentemos brevemente em outras obras de David Machado. *Histórias Possíveis* (2008) inclui vários contos ao estilo de García Márquez (principalmente

¹ David Machado entrevistado por Pedro Rolo Duarte e João Govern no programa radiofónico "Hotel Babilónia", na Antena 1, a 18 de Janeiro de 2014. Declarações recolhidas por nós.

do seu *Doce cuentos peregrinos*), embora sem marcas de realismo mágico: "Inácio e Isabel: o último capítulo", "O perdão de Anabela", "Nada para nós, Caetano", "O gladiador", "Três memórias" e "Penélope". Este estilo está presente também em *Deixem Falar as Pedras* (2011), em particular quando o narrador introduz novas histórias e novas personagens. Parte da vida do protagonista, Nicolau Manuel, é passada em Lagares, uma vila minhota perto da fronteira com a Galiza. Uma referência ainda para o conto "O meu nome é Gervásio", publicado na revista internacional *Manga Ancha*: uma mulher cinquentenária engravida e, com medo de abortar, vai para junto de uma ponte durante a madrugada e pede à primeira pessoa que por ali passa para ser padrinho do bebé que irá nascer. Foi um pastor, um homem, portanto a criança é baptizada com o nome de Gervásio. Devido a este episódio, toda a comunidade sentia por ele um fascínio especial:

O fenómeno não era invulgar - naqueles lugares das serras há dezenas de homens chamados Gervásios pelos mesmos motivos -, mas, ainda assim, o assombro que deixou nos habitantes de Lagares durou muito tempo. A maior parte das pessoas admirava-o, muitas vezes em voz alta, o que o deixava sem jeito. Tratavam-no com uma deferência que não usavam para os outros miúdos e alguns paravam só para o ver a passar. [...]

Por outro lado, havia um grupo de beatas que sempre que ele passava o espantavam com maldições bíblicas como se ele fosse um demónio de carne e osso. Acreditavam por instinto que naquela madrugada na Ponte da Misarela, Inácia Soares tinha sem querer feito um pacto com o Diabo e o Gervásio era o pecado tornado gente. (Machado 2010: 54)

Por trás da trama estão obviamente as práticas religiosas populares, fortemente arreigadas no presente. Aliás, o narrador faz questão de mostrar que a narrativa decorre num tempo muito próximo do nosso, fazendo referência à carrinha do tio de Gervásio e a uma velha máquina fotográfica Canoflex, presente do seu avô.

Analisemos, então, *O Fabuloso Teatro do Gigante* (2006). Existem muitas ligações à América Latina neste romance. Os protagonistas são Thomas, um altíssimo caribenho de Curaçao que utiliza algumas palavras espanholas quando fala, e Eunice, a sua mulher, uma galega que, em adolescente, ajudava o avô, um escritor de radionovelas, "na elaboração dos episódios que davam seguimento à interminável trama das suas novelas" (Machado 2006: 50), num eco da personagem Pedro Camacho de *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa. A residir em Lagares, a aldeia minhota que serve de cenário a outras obras do autor, Thomas torna-se popular pela música que toca e pelas muitas histórias que conta, recuperando aventuras vividas no subcontinente natal. Tanto as recorda que cada vez mais sente falta dos excepcionais amigos que deixou para trás. Acaba por adormecer sem despertar durante três anos, de forma a estar com eles em sonho. Quando finalmente acorda,

confunde os habitantes da aldeia com esses seus antigos companheiros, quase todos latino-americanos. A sua mulher decide, então, montar o "teatro do gigante": cada vizinho assume a personagem que lhe corresponde e, durante dois anos, seguem as indicações e as falas preparadas por Eunice. Tudo para que Thomas não volte a cair no sono profundo em busca dos amigos distantes, o que, contudo, acaba por acontecer. No fim, Eunice junta-se ao marido nesta opção onírica.

O exílio voluntário nos sonhos é uma marca do realismo mágico presente no texto, entre outras. A mais importante é a circularidade do tempo e do espaço, tanto no que diz respeito à aldeia, como à casa de uma outra personagem, o Padre Augusto, mais tarde lar do seu filho, Casimiro, também padre. Voltaremos a ambos em seguida. Isolada numa serra minhota, Lagares faz lembrar a Macondo dos primeiros tempos e Augusto, à imagem de José Arcadio Buendía de *Cien años de soledad*, procura de todas as maneiras quebrar esta insularidade, fomentando a construção de estradas e outras infra-estruturas:

As notícias do resto do país chegavam com vários meses de atraso porque o serviço dos correios nacionais não funcionava tão longe e muito poucos se aventuravam fora da aldeia. Depois de séculos de habituação às adversidades das serras, a aldeia existia num circuito fechado e auto-suficiente onde o progresso tecnológico sobrevivía à custa das invenções locais e os habitantes viviam isolados do resto do país. O tempo estava, desde o início do mundo, parado no mesmo sítio. (Machado 2006: 18)

As casas eram construídas segundo um projecto urbanístico que o próprio Padre Augusto tinha desenhado aos quarenta anos [...]. Era como se ele nunca se tivesse reformado de nenhum dos seus cargos, porque, em toda a parte, o mundo tal como ele o tinha instaurado continuava a funcionar da mesma maneira. (Machado 2006: 154-155)

José Arcadio Buendía, que era el hombre más emprendedor que se vería jamás en la aldea, había dispuesto de tal modo la posición de las casas, que desde todas podía llegarse al río y abastecerse de agua con igual esfuerzo, y trazó las calles con tan buen sentido que ninguna casa recibía más sol que otra a la hora del calor. En pocos años, Macondo fue una aldea más ordenada y laboriosa que cualquiera de las conocidas hasta entonces por sus 300 habitantes. (García Márquez 2004a: 18-19)

La primera vez que llegó la tribu de Melquíades vendiendo bolas de vidrio para el dolor de cabeza, todo el mundo se sorprendió de que hubieran podido encontrar aquella aldea perdida en el sopor de la ciénaga, y los gitanos confesaron que se habían orientado por el canto de los pájaros. (García Márquez 2004a: 19)

No final, a aldeia volta ao isolamento, com as estradas destruídas e os habitantes satisfeitos com a situação:

[...] habituaram-se outra vez a viver nas tradições milenares do comunitarismo. [...] Depressa a roupa que usavam passou de moda em todo o território menos ali, onde os ancestrais costumes das samarras, das socas de couro e das calças de linho branco se haviam fundido com a novidade das minissais, das aerodinâmicas sapatilhas de borracha e velcro e dos blusões de penas, numa miscelânea desconexa de indumentária. (Machado 2006: 202)

Há aqui, mais que uma mistura de tempos, uma suspensão deste, como, aliás, lemos na primeira frase do Epílogo: "O tempo parou de vez." (Machado 2006: 201)

Esta suspensão do tempo está presente, em particular, na residência paroquial: "o casarão do padre tinha atingido a plenitude intemporal. O silêncio era espesso. Fazia tanto tempo que ninguém entrava em algumas das salas que as portas desapareceram na humidade do granito." (Machado 2006: 100) Dentro daquele espaço fechado concentra-se também uma parte do planeta – o mundo do conhecimento na imensa biblioteca, a fauna reunida no pequeno jardim zoológico e a flora, na estufa, que abriga plantas vulgares e flores raras trazidas por viajantes "dos pontos mais longínquos do globo" (Machado 2006: 11). É precisamente na estufa que o Padre Augusto passa os seus últimos anos, meio adormecido num sofá, no seio de um "nevoeiro pré-histórico que mantinha tudo suspenso na penumbra encantada" (Machado 2006: 115). Augusto foi uma criança precoce, que aprendeu a ler sozinho e que, ainda pequeno, conheceu inúmeros clássicos da literatura mundial. Já muito velho, morre atrás de uma figueira, à noite, quando ali vai fazer as suas necessidades, sendo encontrado apenas na manhã seguinte, na mesma posição – à semelhança do que aconteceu, mais uma vez, com o patriarca dos Buendía. Também o filho bastardo, Casimiro, desenvolve sozinho as capacidades de leitura e em adulto é ordenado padre e colocado em Lagares. A identidade e as vivências de ambos confundem-se, não apenas pela aparência física e pelo percurso de vida, mas porque o filho acaba por interiorizar a personagem de Augusto no "teatro do gigante". A própria Francisca confunde o amante e o filho, pressentindo a circularidade que, de facto, se dá:

[...] olhou para dentro da biblioteca e ali encontrou um tempo muito antigo, onde tudo acontecia outra vez. No meio da sala, [...] estava o Padre Augusto, rejuvenescido, com o mesmo olhar luminoso de arcanjo, a mesma profusão da linguagem, ensaiando o discurso da revelação da mesma forma que, noutros tempos, costumava ensaiar as oratórias políticas ou as homilias pascais. (Machado 2006: 150)

A certa altura, Francisca pensa para si: "Minha nossa, está tudo a começar outra vez." (Machado 2006: 131) A história repete-se: há uma rapariga que repara a casa do padre e os terrenos em volta, nasce a atracção física por ela, seguem-se as escapadelas junto a prostitutas...

Casimiro assume as convicções e os conflitos do pai, chegando a escrever cartas datadas de décadas antes e a pressentir quais os selos em falta na sua colecção e onde ele havia enterrado um baú com dinheiro. Era, pois, uma casa "onde o tempo andava em círculos" (Machado 2006: 175). Também isto nos remete para *Cien años de soledad* e para a circularidade de situações e personagens, em particular dos pares José Arcadio e Aureliano Buendía.

Outros elementos da trama podem ser enquadrados no realismo mágico: o chimpanzé que endoidece e que é convencido por Thomas a utilizar "a loucura de uma forma melhor" (Machado 2006: 40); o recado dado por alguém a Eunice avisando que o silencioso e apaixonado Thomas lhe queria falar; os passos dados por Thomas sobre as águas do tanque; o desaparecimento dos altifalantes sob a vegetação, continuando, todavia, a lançar música; os fantasmas dos vários habitantes da casa paroquial; a sobrevivência da Menina Francisca durante duas semanas à sua própria morte por hipotermia, e o cheiro a mofo que imediatamente penetra em toda a habitação, "até no granito das paredes" (Machado 2006: 163); as visões de fantasmas pelo agente Elias, na casa paroquial e no seu lar de infância; os livros que mudam de sítio na biblioteca, ou que não abrem, ou ainda a Bíblia em latim que larga "uma aragem amendoada" (Machado 2006: 182).

Falámos da circularidade, da repetição, dos paralelos com Macondo e José Arcadio Buendía. Resta-nos falar da própria escrita do romance e do pergaminho de *Cien años de soledad*. O narrador da obra de Machado parece ser heterodiegético, mas, por vezes, surge a dúvida: não serão os gémeos Afonso e Leonor, contadores de histórias por excelência, quem narra? Lemos no capítulo VI: "foi através dessa angustiada correspondência [...] que muitos anos depois os gémeos se inteiraram da vida completa do Padre Augusto e assim puderam reescrever essa parte da história." (Machado 2006: 118-119) Também a história de Filha foi por eles ouvida em discurso directo. Serão, pois, os gémeos os narradores? Não sabemos, mas é possível que sim. Aliás, a escrita e a leitura estão presentes do princípio ao fim da obra e, ainda mais, a dramatização através do "teatro do gigante". A leitura é, portanto, uma componente recorrente, inclusive nas premonições. Por exemplo, Thomas, quando procura as crianças desaparecidas, teme encontrá-las afogadas: "Só mais tarde percebeu que tinha lido a premonição do avesso [...]." (Machado 2006: 43) Ler ao contrário, como os pergaminhos de Melquíades, afinal o manuscrito de *Cien años de soledad*. "El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo estás comiendo las hormigas" (García Márquez 2004a: 493): recordamos a epígrafe dos pergaminhos, numa simultaneidade de cem anos. Melquíades escreve a história dos Buendía numa linguagem que une vários tempos. Aureliano Babilónia e

o leitor compreendem no fim que os manuscritos contêm toda a biografia da família. Também em "Me alquilo para soñar" – conto de García Márquez inserido em *Doce cuentos peregrinos*, que, aliás, inclui referências a Portugal – encontramos a interpretação não linear dos sonhos por Frau Frida:

A los siete años soñó que uno de sus hermanos era arrastrado por un torrente. La madre, por pura superstición religiosa, le prohibió al niño lo que más le gustaba que era bañarse en la quebrada. Pero Frau Frida tenía ya un sistema propio de vaticinos.

– Lo que ese sueño significa – dijo – no es que se vaya a ahogar, sino que no debe comer dulces.

La sola interpretación parecía una infamia, cuando era para un niño de cinco años que no podía vivir sin sus golosinas dominicales. La madre, ya convencida de las virtudes adivinatorias de la hija, hizo respetar la advertencia con mano dura. Pero al primer descuido suyo el niño se atragantó con una canica de caramelo que se estaba comiendo a escondidas, y no fue posible salvarlo. (García Márquez 2004b: 30)

Prossigamos com Thomas. Como afirma o próprio narrador, ele "era o ser mais irreal que algum dia aparecera nas serras" (Machado 2006: 38) e parte do fascínio de que é alvo relaciona-se com a sua origem antilhana e a sua altura descomunal. Tudo em si parece desmedido, do corpo à brandura do olhar, da vocação para a música às histórias que conta sobre o seu passado. Essa desmesura agrada e atrai os portugueses, que o enquadram no seu próprio imaginário, relacionado com o passado marítimo e as crenças da terra, as mesmas que deram origem ao realismo mágico português:

Thomas passou a ser encarado como um ser mitológico saído dos relatos dos antigos navegadores, robusto como um touro, expressando-se através de um sotaque misterioso e sedutor, sábio e dotado de poderes sobrenaturais. [...] havia quem afirmasse que ele não era real, que era um fantasma que tinha atravessado o oceano para vir penar na tristeza infinita das serras. (Machado 2006: 40)

Quando Thomas vai à procura das crianças perdidas, estas vêm "sair das águas um ser monumental que julgaram tratar-se do fantasma de um dos mouros que viveram naquelas terras há muitos séculos" (Machado 2006: 43). Esta descrição – que faz lembrar o monstro brasileiro de Pero de Magalhães de Gândavo – tem como fundo as histórias de mouros presentes na Galiza e em Portugal, principalmente no Norte, de que já falámos.

Abordámos as ligações com a América Latina. Devemos referir ainda os vários episódios das memórias de Thomas que têm como pano de fundo o subcontinente (como o Cabo de Hornos, o golfo do México, a selva da Venezuela ou as montanhas do Chile) e a citação do uruguaio Mario Benedetti que funciona como epígrafe ao romance, retirada de

Geografias. Um outro elemento em que ecoa o subcontinente é o uso do vocábulo "caralho" nos poucos diálogos em discurso directo: ao ler estas interjeições reconhecemos a voz de personagens típicas do Norte de Portugal, mas também ressoa o "carajo" empregue por muitos autores hispano-americanos, como García Márquez. Vejamos exemplos do conto "Muerte constante más allá del amor": "—¡Carajo —suspiró asombrado— las vainas que se le ocurren a Dios!" (García Márquez 1977a: 64); —"Qué carajo —decidió— dile al cabrón de tu padre que le voy a arreglar su asunto." (García Márquez 1977a: 69)

Existem numerosas passagens do romance em que impera o estilo de Gabriel García Márquez. Apenas três exemplos:

O nascimento das crianças foi muito celebrado em Lagares, pois por esses dias Thomas tinha já sido elevado ao estatuto de herói e o povo começava a ganhar por ele não só uma admiração e um respeito de peso, mas também uma amizade que duraria para sempre e que viria a ultrapassar os limites da sensatez. (Machado 2006: 41)

E durante as duas horas seguintes, tocou um perfeito repertório composto pelas canções que ele sabia serem as preferidas de Thomas. Cada vez que trocava o disco, aumentava um bocadinho mais o volume; até que finalmente uma das mulheres da casa lhe foi dizer para acabar com aquilo, porque a música já se ouvia na cozinha e até a Menina Francisca tinha ido queixar-se do barulho que atravessara os muros e os jardins e estava a incomodar a sesta do Padre Augusto. (Machado 2006: 74-75)

Falava das coisas do passado com um detalhe perturbador, e a Eunice parecia-lhe impossível que alguém recordasse coisas tão efémeras como que horas eram quando se tinha levantado para ir à casa de banho na segunda noite em que se deitara com o padre; ou então que tivesse a certeza de que estavam trinta e sete rolas no poleiro na manhã em que subiu ao quarto do padre para o consolar depois de Catarina do Nuno o ter trocado pelo primo; ou ainda que Casimiro se tinha ido embora com dez anos, dois meses e dezasseis dias, que ao pequeno-almoço do dia da despedida comera torradas com o primeiro mel desse ano e que essa havia sido a quinta-feira de Primavera mais feliz da sua vida. (Machado 2006: 151)

Se informó más tarde que cuando las autoridades militares obtuvieron el acuerdo de los trabajadores, se apresuraron a comunicárselo al señor Brown, y que éste no sólo había aceptado las nuevas condiciones, sino que ofreció pagar tres días de jolgorios públicos para celebrar el término del conflicto. (García Márquez 2004a; 369)

Tan pronto como José Arcadio cerró la puerta del dormitorio, el estampido de un pistoletazo retumbó la casa. Un hilo de sangre salió por debajo de la puerta, atravesó la sala, salió a la calle, siguió en un curso directo por los andenes dispares, descendió escalinatas y subió pretilles, pasó de largo por la calle de los Turcos, dobló una esquina a la derecha y otra a la izquierda, volteó en ángulo recto frente a la casa de los Buendía, pasó por debajo de la puerta cerrada, atravesó la sala de visitas pegado a las paredes para no manchar los tapices,

siguió por la otra sala, eludió en una curva amplia la mesa del comedor, avanzó por el corredor de las begonias y pasó sin ser visto por debajo de la silla de Amaranta que daba una lección de aritmética a Aureliano José, y se metió por el granero y apareció en la cocina donde Úrsula se disponía a partir treinta y seis huevos para el pan. (García Márquez 2004a; 163)

La gitana se deshizo de sus corpiños superpuestos, de sus numerosos pollerines de encaje almidonado, de su inútil corsé alambrado, de su carga de abalorios, y quedó prácticamente convertida en nada. Era una ranita lánguida, de senos incipientes y piernas tan delgadas que no le ganaban en diámetro a los brazos de José Arcadio, pero tenía una decisión y un calor que compensaban su fragilidad. (García Márquez 2004a; 46-47)

Por outro lado, a recorrência à marcante frase de *Cien años de soledad* "muitos anos depois" é impressionante: ao longo da obra de Machado aparece cerca de vinte vezes. De atentar também na quase ausência de discurso directo. Por duas vezes é referido um personagem, Graciano Marquez, um padre das Caraíbas que chega aos 200 anos. Será uma homenagem ao escritor colombiano?



IV. Outros casos de recepção das literaturas hispano-americanas

Chegados ao último capítulo e tendo já abordado as relações literárias do realismo mágico, devemos agora analisar diálogos estabelecidos fora desta categoria. Concluimos que, neste âmbito, a presença de Jorge Luis Borges é absolutamente marcante, inclusive em autores portugueses por nós estudados no capítulo precedente. É por demais evidente a importância do argentino no polissistema português, não apenas no que diz respeito ao volume das suas obras editadas entre nós, mas também no impacto na arte portuguesa. Não pretendemos repetir as análises sobre a obra de Borges, mas não podemos deixar de referir que o escritor conhecia a cultura, a história e a literatura portuguesa. Descendendo de um "Borges" português, inclui Eça de Queirós na sua *Biblioteca personal*: "El autor se define como realista, pero ese realismo no excluye lo quimérico, lo sardónico, lo amargo y lo piadoso." (Borges 2008: 28) Em *El libro de los seres imaginarios*, na entrada sobre o cavalo-marinho, reproduz a citada lenda de Plínio sobre os cavalos do Ocidente da Península Ibérica:

Más rigurosa es la exposición de Plinio (VIII, 67): "Nadie ignora que en Lusitania, en las cercanías de Olisipo (Lisboa) y de las márgenes del Tajo, las yeguas vuelven la cara al viento occidental y quedan fecundadas por él; los potros engendrados así resultan de admirable ligereza, pero mueren antes de cumplir los tres años".

El historiador Justino ha conjeturado que la hipérbole *hijos del viento*, aplicada a caballos muy veloces, originó esta fábula. (Borges 1998: 25)

Outros escritores hispano-americanos são igualmente pertinentes para este capítulo, como Julio Cortázar e Manuel Puig. Regressemos, então, às obras de José Saramago e Mário de Carvalho e Lídia Jorge, agora adoptando outras perspectivas, e continuemos com títulos de Dinis Machado e António Lobo Antunes. Poderíamos ainda estudar outros autores portugueses, mas não desejamos transformar este capítulo num repositório de referências. Contudo, devemos fazer uma breve alusão a Gonçalo M. Tavares, escritor que acumula uma enciclopédia de alusões à literatura universal, dialogando com textos de diversos pontos do globo. Por exemplo, na sua *Biblioteca* (2004) inclui um leque de 296 escritores e artistas plásticos, parafraseando os seus temas e elementos mais recorrentes em curtos textos marcados pelo simbolismo e pela metáfora, aproximando-se muitas vezes da parábola. Entre eles, estão Adolfo Bioy Casares, César Vallejo, Gabriel García Márquez, Octavio Paz, Pablo Neruda, Roberto Juarroz, Rubén Darío e Vicente Huidobro. Esclarece Gonçalo M. Tavares na "Breve Nota" inicial: "O ponto de partida deste livro é a obra dos autores - nunca aspectos biográficos." (Tavares 2004: 9) Isto confirma, de facto, a singularidade de Tavares, leitor em pleno das literaturas mundiais, incluindo as hispano-americanas.

1. José Saramago: um parente-aprendiz de uma labiríntica miríade de autores hispano-americanos

Saramago faz várias referências a Jorge Luis Borges ao longo dos anos. Em 1998, afirmava em declarações a uma publicação brasileira: "Para mim, este século que termina define-se na literatura em três nomes: Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges e Franz Kafka." (*apud* Gómez Aguilera 2010: 196) Dois anos antes, respondendo a um pedido de uma revista espanhola, elaborou a sua árvore genealógica literária, em que inclui Luís de Camões, Padre António Vieira, Miguel de Cervantes¹, Michel de Montaigne, Voltaire, Raul Brandão, Fernando Pessoa, Franz Kafka, Eça de Queirós, Nikolai Gogol e Jorge Luis Borges, este último, "porque inventou a literatura virtual" (Saramago 1998: 179). Os seus *Livro dos Conselhos* e *Livro das Evidências* – obras imaginárias a que recorre nas epígrafes de alguns títulos – constituem, nas suas palavras, a sua costela "mais borgesiana" (Saramago 2010: 41), como lemos no artigo "Todos os nomes. Um dicionário de Saramago por ele próprio.", publicado pela revista *Ler*.

Em *Cadernos de Lanzarote*, verificam-se diversas alusões a Borges. Por exemplo, em Setembro de 1993 e a propósito de Gonzalo Torrente Ballester, dava razão ao argentino ao dizer que "uma conferência pode ser uma obra de arte" (Saramago 1994: 131). Quatro anos depois, copia um discurso seu lido na Universidade de Brasília, em que faz referência a Pierre Menard e utiliza retoricamente esta personagem do escritor portenho:

Ora, se ao romance não é permitido fazer nenhum percurso inverso, se Pierre Menard, tendo fielmente repetido o *Quixote*, acabou por escrever outro livro, como alcançaríamos nós de novo o canto, o desejado canto, e, se lá chegássemos, que canto seria esse que a nossa boca formaria. Ainda que fosse igual a música e fossem iguais as palavras? (Saramago 1999b: 211)

No *Caderno*, volta a referir Borges, primeiro numa alusão concreta à personagem Pierre Menard e ao aviso do escritor segundo o qual "escrever o termo justiça no século XX não significa a mesma coisa (nem é a mesma justiça) que tê-la escrito no século XVII" (Saramago 2009: 83); depois, a propósito da inauguração de um monumento ao autor, em

¹ Uma das primeiras entrevistas em que Saramago fala sobre Cervantes foi publicada em Espanha, em 1986, pela *Reseña de Literatura, Arte y Espectáculos* (Abreu, Maria Fernanda de (1986): "José Saramago. La revelación tardía de un gran narrador". *Reseña de Literatura, Arte y Espectáculos* 165, pp. 1-4). Maria Fernanda de Abreu analisou a recepção do autor do *Quixote* em *A Jangada de Pedra* no artigo "A Jangada de Pedra: história de fadas, embruxamentos e andantes cavalarias" (Abreu, Maria Fernanda de (2003): "A Jangada de Pedra: história de fadas, embruxamentos e andantes cavalarias". Ceia, Carlos; Lousada, Isabel; Afonso, Maria João da Rocha (coord.): *Estudos Anglo-Portugueses. Livro de Homenagem a Maria Leonor Machado de Sousa*. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Colibri).

Lisboa, descrevendo a cerimónia e a estátua e comentando que considera o autor de *Ficções* "o inventor da literatura virtual, essa sua literatura que parece ter-se desprendido da realidade para melhor revelar os seus invisíveis mistérios" (Saramago 2009: 139).

Acrescente-se que a primeira actividade promovida pela Fundação José Saramago, a 1 de Março de 2008, em Lanzarote, foi precisamente um encontro sobre Borges com María Kodama. Na ocasião, o jornalista João Céu e Silva estava na ilha a preparar o seu livro de entrevistas *Uma Longa Viagem com José Saramago* e aproveitou para conversar com Kodama. Esta declarou que era mais fácil para Saramago do que para si falar sobre o autor argentino, porque "tem uma forma de pensar e de pensar-se em harmonia com a de Borges" (Silva 2009b: 300). O jornalista lembra que o escritor português já afirmara que, apesar de não ter conhecido pessoalmente o argentino, "se reconhecerão quando se encontrarem no paraíso" (Silva 2009b: 303).

Concretamente, um romance de Saramago funciona como homenagem ao escritor argentino. Nas suas palavras:

N'O *Ano da Morte de Ricardo Reis* há muito de Borges. O ser, o não ser, o estar, o não estar, o espelho, o que mostra e oculta. Não é em primeiro grau. Eu também não gostaria que se reconhecesse lá Borges em primeiro grau. Mas é a presença de tudo em tudo. É o que eu digo: Borges está lá. Inclusivamente na ficção que inventei para Ricardo Reis, que se auto-exilou no Brasil e voltará a Portugal depois da morte de Fernando Pessoa e encontra na biblioteca do barco, do *Highland Brigade*, um livro de Herbert Quain, *The God of the Labyrinth*. (Saramago / Jitrik / Glusberg 1999/2010: 324)

Regista-se, pois, neste texto o cruzamento de dois dos autores mais importantes para Saramago (Pessoa e Borges)¹, utilizando a figura tão borgesiana do labirinto e o nome Herbert Quain, criado pelo argentino em "Examen de la obra de Herbert Quain Herbert", integrado em *Ficciones*. No artigo "Algumas provas da existência real de Herbert Quain", o escritor português utiliza a dupla ficção de Ricardo Reis no seu romance para atestar a veracidade do também ficcional Quain, apresentando como "provas consistentes" (Saramago) a leitura de partes do texto pelo poeta e o facto de ter levado o volume do navio para o Hotel Bragança e daí para casa. Aliás, "graças à leitura feita por Reis ficámos a saber algo mais do conteúdo do livro de Quain", até porque "só temos notícia da existência de dois exemplares de *The god of the labyrinth*, aquele que Borges leu e aquele que Ricardo Reis levou da biblioteca do *Highland Brigade*". No artigo, Saramago cita várias passagens do seu romance e, depois de uma delas, comenta: "Tenho

¹ Sobre a intertextualidade do romance com Camões e Pessoa, consultar, entre outros estudos, *Ler Saramago: o Romance*, de Beatriz Berrini.

uma dúvida, não sei se Borges escreveu isto, ou se eu o copiei. O que é evidente é que este jogo mais se assemelha aos inventos de Borges que a operações que eu seja geralmente autor." Quem é o autor, então? Saramago ou Borges? Trata-se sem dúvida de uma intertextualidade com outro conto do argentino, "Pierre Menard, autor del *Quijote*", atrás referido.

Como lemos em "Examen de la obra de Herbert Quain Herbert", este "autor" publicou quatro títulos. Para além de *The god of the labyrinth* (1933), *April March* (um jogo, comenta o narrador de Borges), *The secret mirror* (um espelho secreto como Pessoa e Reis?) e *Statements*, uma colectânea de oito contos, entre eles "Las ruinas circulares", também incluído em *Ficciones*. Passando para este texto, lemos:

Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña, donde el idioma zend no está contaminado de griego y donde es infrecuente la lepra. (Borges 1986: 53)

Este primeiro parágrafo, em certa medida, parece uma descrição poética do Ricardo Reis de Saramago: não tem testemunhas conhecidas do seu desembarque em Lisboa, cidade anoitecida pela ditadura de Salazar e por um Inverno frio e chuvoso, onde tudo parece escuro mesmo de dia: "quando lá fora as nuvens deixam passar o sol entra aqui dentro uma espécie de luar diurno, luz que não é a do dia, luz sombra de luz" (Saramago 1988a: 87). Reis não aporta numa canoa, mas chega num navio ao Tejo, cujas águas, com as cheias, acabam por arrastar o lodo para as ruas ribeirinhas do Cais do Sodré. Como todos no Hotel Bragança sabem, vem do Sul, sim, taciturno, reservado, tristonho. A sua pátria é Portugal, aldeia oceano acima, no flanco do Ocidente europeu, continente em que a violência fascista impera. A língua portuguesa herdou pouco do grego, derivando do latim, embora a Grécia clássica constitua uma importante referência na obra do poeta.

Continuando com o conto, desembocamos num "recinto circular que corona un tigre o caballo de piedra" (Borges 1986: 53), circular como as praças de touros do Campo Pequeno e de Badajoz, dominadas pela violência cega do fascismo. O mago "cerró los ojos pálidos y durmió, no por flaqueza de la carne sino por determinación de la voluntad": também Ricardo Reis decide adormecer, mesmo não tendo sonho, já em sua casa. O mago impõe-se a tarefa de dormir e sonhar um homem e depois impô-lo à realidade: o poeta é este homem sonhado e duplamente imposto ao mundo, por Pessoa e por Saramago. Dos muitos alunos do mestre, fica apenas um, semelhante a si: dos numerosos heterónimos de Pessoa, fica Reis, duplo do seu autor. Mas, afinal, o

mágico compreende que não tinha sonhado: como o Reis de Saramago, real na ficção, deixando de ser um heterónimo.

Outra leitura é possível a partir da segunda parte do conto: o mago sonha com os órgãos humanos, um a um, começando pelo coração, até formar um homem inteiro, a quem toma como filho (como Pessoa formou Reis). Percebe que este está pronto para nascer – o Reis de Saramago, autónomo de Pessoa –, envia-o ao mundo mas sem memória do passado, ou seja, sem conseguir responder à questão "Quem?", formulada pelo narrador de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*:

[...] Herbert Quain, irlandês também, por não singular coincidência, mas o nome, esse sim, é singularíssimo, pois sem máximo erro de pronúncia se poderia ler, Quem, repare-se, Quain, Quem, escritor que só não é desconhecido porque alguém o achou no Highland Brigade, agora, se lá estava em único exemplar, nem isso, razão maior para perguntarmos nós, Quem. (Saramago 1988a: 23)

No fim, o mago compreende que também ele é apenas um sonho de outro homem – também ele personagem, como as de Saramago –, num jogo labiríntico de duplos.

Prossigamos com a *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984). Recapitulemos. Como afirmámos, o protagonista do romance constitui uma dupla ficção: a ficção do heterónimo de Fernando Pessoa e a ficção do heterónimo transformado em personagem por Saramago¹. Ricardo Reis desembarca em Lisboa, nos últimos dias de 1935, no transatlântico *Highland Brigade*. Embora o poeta venha do Brasil, o navio zarpou inicialmente de Buenos Aires, cidade de Borges. E com este estabelecem-se dois elementos intertextuais ao longo do romance: o volume *The god of the labyrinth* e o labirinto.

"O homem, claro está, é o labirinto de si mesmo" (Saramago 1988a: 97), lemos no romance. Tem-no dentro e fora, no mundo interior e no mundo exterior. Uma das primeiras sensações de Ricardo Reis em Lisboa é que está prestes a entrar num: "Estas frontarias são a muralha que oculta a cidade, e o táxi segue ao longo delas, sem pressa, a entrada para o labirinto." (Saramago 1988a: 17-18) A planta da Baixa pombalina por vezes também se assemelha a esta figura, com as ruas a desembocar em fachadas de prédios, semelhantes entre si, como que a confundir quem vem de fora:

[...] ver as altas frontarias de cinza-parda, as fileiras de janelas à mesma altura, as de peitoril, as de sacada, com as monótonas cantarias prolongando-se pelo enfiamento da rua, até se confundirem em delgadas faixas verticais, cada vez mais estreitas, mas não tanto que se escondessem num ponto de fuga, porque lá

¹ A questão do duplo, tão cara a Borges, é abordada em outros títulos de Saramago, nomeadamente em *O Homem Duplicado*.

no fundo, aparentemente cortando o caminho, levanta-se um prédio da Rua da Conceição, igual de cor, de janelas e de grades, feito segundo o mesmo risco, ou de mínima diferença, todos porejando sombra e humidade [...]. (Saramago 1988a: 44)

Mas esta sensação estende-se a outras zonas de Lisboa, em particular ao Bairro Alto e ao Chiado, tantas vezes visitadas pela personagem nos seus passeios diários, tendo como centro o Largo de Camões, com a estátua do poeta quinhentista: "era como se estivesse dentro de um labirinto que o conduzisse sempre ao mesmo lugar, a esse bronze afidalgado e espadachim" (Saramago 1988a: 70). A sensação multiplica-se no tempo e no espaço:

Entra no Rossio e é como se estivesse numa encruzilhada, numa cruz de quatro ou oito caminhos, que andados e continuados irão dar, já se sabe, ao mesmo ponto ou lugar, o infinito, por isso não nos vale a pena escolher um deles, chegando a hora deixemos esse cuidado ao acaso, que não escolhe, também o sabemos, limita-se a empurrar, por sua vez o empurram forças de que nada sabemos, e se soubéssemos, que saberíamos. (Saramago 1988a: 92)

Encruzilhada de caminhos que levam ao infinito, como em "El jardín de los senderos que se bifurcan", conto de Borges em que o labirinto é construído num romance de Ts'ui Pên, "un labirinto en el que se perdieran todos los hombres" (Borges 1986: 96), e especializado por Stephen Albert no jardim dos caminhos que se ramificam, num labirinto infinito, em que se cria:

diversos porvenires, diversos tiempos, que también, proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. (Borges 1986: 100-101)

Em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, existem duas expressões impressas do labirinto. Por um lado, o anúncio ao "Freire Gravador" que Ricardo Reis encontra num periódico, que, nas palavras de Orlando Grossegesse, espelha "a construção selectiva e heterogénea da realidade do país e do mundo presente nos jornais" (Grossegesse 2003: 119) e desempenha um "modelo de uma História possível", cumprindo "esta função em diálogo com outro texto, o discurso de Miguel de Unamuno" (Grossegesse 2003: 126). Por outro lado, o policial de Quain, com a figura labiríntica logo no título. O livro acompanha o protagonista desde a sua chegada a Lisboa até à sua partida com Pessoa, no final, transportado por Reis, apesar de então já não ser capaz de ler. Comenta Maria de Fátima Marinho:

Se o título do livro (*The god of the labyrinth*) aponta para a falta de linearidade do tempo (real, história, pessoa), a incapacidade de leitura é, antes de mais, a recusa de um passado textualizado e que nunca se pode reconstruir, de modo perfeito e inequívoco, mas apenas fragmentado e preenchido por censuras e convencionalismo. Mas não saber ler é também a perda do intelecto, da memória colectiva, do passado que, apesar de tudo, o narrador quer recuperar, mesmo colocando personagens semifictícias em ambientes reais. (Marinho 2009: 44)

Na verdade, Reis teve muitas oportunidades para ler o volume, mas não passou das páginas iniciais do mistério. Avança o suficiente para descobrir que um corpo foi encontrado por jogadores de xadrez num tabuleiro. Não serão os mesmos jogadores do poema do heterónimo Reis, "Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia":

Ouvi contar que outrora, quando a Pérsia
Tinha não sei qual guerra,
Quando a invasão ardia na Cidade
E as mulheres gritavam,
Dois jogadores de xadrez jogavam
O seu jogo contínuo.

[...] Ardiam casas, saqueadas eram
As arcas e as paredes,
Violadas, as mulheres eram postas
Contra os muros caídos,
Traspassadas de lanças, as crianças
Eram sangue nas ruas...
Mas onde estavam, perto da cidade,
E longe do seu ruído,
Os jogadores de xadrez jogavam
O jogo de xadrez. (Reis 1994: 129-130)

No romance, há um cruzamento destes jogadores quando Reis lê uma notícia sobre o ataque a Addis-Abeba, com a descrição do fogo a consumir a cidade e dos soldados a pilhar, matar e violar. Noutra ocasião confunde o noticiário do mundo com o livro de Quain. Reis lê no jornal uma notícia sobre o massacre de Badajoz, ilustrada por uma fotografia da praça de touros, pejada de corpos. Para não se deixar afectar pelo choque, pega no livro, recomeçando-o a ler desde as primeiras linhas, reencontrando o cadáver do assassinato no tabuleiro de xadrez. Esta imagem mistura-se com a dos milicianos mortos, estendidos na arena, um outro labirinto humano, entretanto já fruto da actividade onírica: Lídia, a mulher com que o protagonista mantém uma relação, encontra-o de imediato a dormir. Defende Álvaro Manuel Machado que, "em Borges, o sonho está [...] ligado de uma maneira íntima e imediata à imagem o labirinto" (Machado 1979: 40). Tal como em Saramago, portanto. Um outro ponto de ligação é o xadrez. Reis interioriza o jogo e chega a reflectir que uma das suas alcunhas possíveis

seria o Jogador de Xadrez. Já para o escritor argentino, o tabuleiro e as suas peças constituem um dos *topoi* de eleição, tanto na prosa, como na poesia.

Se o homem é o labirinto de si mesmo, o que procura Ricardo Reis em si ao vir para Lisboa? Sabemos que deixa o Brasil quando toma conhecimento da morte do seu amigo Pessoa. Naturalmente não chega a tempo de participar no funeral nem procura ninguém com ele relacionado. O que pretende, então, no seu regresso? Responder à pergunta formulada pelo narrador, mais uma vez em estreita relação com Borges: quem? Ou: quem sou? A pergunta surge também em relação a Lídia, a criada de hotel, dupla da figura literária, aparentemente antagónica pela posição social que ocupa, mas afinal tão filosófica que encaixaria na perfeição nas odes de Reis. Finge e finge-se Pessoa; Reis também o faz, ao não assumir a relação com a mulher, por exemplo. A busca de identidade vai-se acentuando nele: "Talvez que eu tenha voltado a Portugal para saber quem sou." (Saramago 1988a: 119) Encontrará uma resposta. Ou talvez não. Talvez não haja uma resposta a esta pergunta. Ou pelo menos não uma resposta única, mas uma infinidade delas, como no jardim labiríntico de Borges. Porque "cada uno [desenlaces] es el punto de partida de otras bifurcaciones" (Borges 1986: 101), infinitamente. Porque vamos dando lugar a outros dentro de nós, indefinidamente. Porque "quem acaba uma coisa nunca é aquele que a começou, mesmo que ambos tenham um nome igual, que isso só é que se mantém constante, nada mais" (Saramago 1988a: 51). Como diria Joana Carda de *A Jangada de Pedra* (instalada no Hotel Borges, no Chiado, aquando da sua estada em Lisboa), "se as vidas de cada um de vocês não vos ensinaram isto, coitados, e digo vidas, não vida, porque temos várias, felizmente vão-se matando umas às outras, senão não poderíamos viver" (Saramago 1991a: 147).

2. Mário de Carvalho: como dizia Borges, tudo o que se escreve é autobiográfico

Num anterior subcapítulo, abordámos a obra de Mário de Carvalho e a sua expressão realista-mágica. Vejamos agora, como prometido, a ligação com Jorge Luis Borges. As referências pelo próprio Mário de Carvalho ao escritor argentino multiplicam-se, algumas revelando irritação face a comparações feitas pela crítica, embora assumindo sempre a sua admiração pelos seus escritos. Em 1996, em entrevista à *Ler*, recorda:

Quando se começou a falar do Jorge Luis Borges, que é, devo dizer, um autor que eu prezo muito, a propósito dos *Contos da Sétima Esfera*, fiquei sinceramente

incomodado. As pessoas têm muita tendência para sacarem o rótulo que têm mais à mão, aquele está mais presente e aplicar sobre as coisas. (Cotrim 1996: 42)

Em 1997, na secção "Auto-retratos" do *Jornal de Letras*, abre o seu artigo "Exprimir a meninice" precisamente com uma citação de Borges, retomada no terceiro parágrafo:

Cito de memória Jorge Luis Borges: tudo o que se escreve é autobiográfico. Só que uns dizem "nasci em tal ano, em tal lugar", e outros "era uma vez um rei que tinha três filhos..." [...] Eu confesso-me mais da segunda espécie referida por Jorge Luis Borges. Toda a minha biografia relevante está, de uma forma ou de outra, nos textos que tenho produzido. (Carvalho 1997: 40)

Lemos na citada *Ler* de Novembro de 2012: "Em *Contos da Sétima Esfera* "perpassa Jorge Luis Borges", que leu na década de 60, em particular a *História Universal da Infâmia*." (Bonifácio 2012: 43) De facto, assim é. *Contos da Sétima Esfera* (1981) divide-se em três partes. Na primeira, a maioria dos textos, à semelhança do que acontece num número considerável das narrativas de Borges, é composta por personagens, cenários e acontecimentos mitológicos, míticos e épicos, aparentemente encerrando um ensinamento moral ou ético, mesmo que tudo seja ficcional. Tal poderia retirar credibilidade e autoridade ao texto, mas, ao invés, acrescenta humor e cumplicidade com o leitor, que sabe que a narrativa lhe é contemporânea e que o tom e o enredo arcaicos resultam do *pastiche* de narrativas bíblicas, corânicas, etc. Contudo, embora *pastiche*, não é desinteressante ou falta de originalidade. Aliás, um dos seus pontos de atracção é esse aparente anacronismo e a vinculação a uma tradição literária e mítica, a que pode não estar ligada ideologicamente, mas apenas do ponto de vista narrativo.

O Médio Oriente ressoa também nos contos de Mário de Carvalho, embora naturalmente se trate do imaginário ocidental sobre o Oriente, o que, em geral, não corresponde à realidade, como demonstrou Edward Said em *Orientalism*. O orientalismo é uma maneira de o Ocidente se relacionar com o Oriente, baseando-se no lugar por este ocupado no percurso da Europa Ocidental e produzindo representações, e não retratos "naturais":

[...] the imaginative examination of things Oriental was based more or less exclusively upon a sovereign Western consciousness out of whose unchallenged centrality an Oriental world emerged, first according to general ideas about who or what was an Oriental, then according to a detailed logic governed not simply by empirical reality but by a battery of desires, repressions, investments, and projections. (Said 2003: 8)

Este Oriente, no caso de Mário de Carvalho, é simultaneamente Ocidente. Não deixando de ser exótico e distante (pelo menos no

tempo), o árabe é também uma personagem ibérica. Tal verifica-se em "O desafio", tendo como cenário o Al Andalus do período da reconquista cristã. Aqui procura-se dar uma outra visão da História, a perspectiva dos árabes, mostrando os cristãos como bárbaros, à semelhança de uma obra posterior e com um importante impacto internacional, *Les Croisades vues par les Arabes* (1983), de Amin Maalouf. Em "A pele do judeu", deparamos com a Lisboa árabe, povoada por habitantes das mais diferentes origens. O próprio Oriente é marcado pela presença portuguesa, como se verifica em "Do problema que o capitão Passanha houve de resolver...", conto que, como outros da colectânea, inclui elementos marítimos. Tal não se verifica com tanta insistência em Borges. É, pois, uma herança do imaginário e da História portuguesas, que apresenta especificidades próprias, como vimos.

O fantástico marca várias destas narrativas, como o apocalipse de "O fim", a tarefa de registar aparições num cemitério urbano em "O emprego" e uma espada de um samurai que induz um frade português a matar todos os seus companheiros de convento em "A espada japonesa". Uma parte considerável das narrativas fantásticas de *Contos da Sétima Esfera* decorre em Portugal ou inclui figuras portuguesas. "Almocreve" passa-se no Alentejo e cruza acontecimentos de diferentes séculos que influem positiva ou negativamente uns nos outros, mas sempre de forma directa, com a passagem de objectos e personagens no tempo. No referido "A pele do judeu", a astronomia serve para Rui e Magda descobrirem um túnel que os leva a sair do século XX e a desembocar na cidade árabe. Trata-se de um fantástico todoroviano, pois a rapariga é associada ao mal:

O corpo de Magda então cresceu, pareceu encher todo o túnel, todos os espaços em volta, e Rui debateu-se contra um turbilhão zunidor, de cores vermelho-vivas, que o revolveu, suspendeu nos ares e lançou no chão. Súbito, o redemoinho e o tremor de terra cessaram e no lugar em que Magda se encontrava antes, uma serpente negra e grossa pareceu deslizar, célere, para as profundezas. (Carvalho 1981: 140)

Por seu lado, Rui torna-se invisível e, com isto, duplamente isolado: preso num século que não é o seu e sem possibilidade de regressar, não lhe é permitido comunicar com os outros. Este movimento de descida para, com surpresa, fazer uma descoberta está presente em várias obras canónicas hispano-americanas. Por exemplo, em *Sobre heróis y tumbas*, de Ernesto Sabato, a investigação do protagonista de "Informe sobre ciegos" acerca da organização clandestina de invisuais leva-o de um primeiro andar de um prédio a uma cave através de uma passagem secreta e escura, aí permanecendo preso. Em *El túnel*, também de Sabato, encontramos um túnel psicológico, que separa Juan Pablo de María e que divide as várias fases da vida do protagonista. Em "El inmortal",

incluído em *El Aleph*, de Borges, o narrador encontra a cidade dos imortais descendo a uma caverna labiríntica:

La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior. Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. [...] En el fondo de un corredor, un no provisto muro me cerró el paso, una remota luz cayó sobre mí. Alcé los ofuscados ojos: en lo vertiginoso, en lo altísimo, vi un círculo de luz tan azul que pudo parecerme púrpura. Unos peldaños de metal escalaban el muro. La fatiga me relajaba, pero subí, sólo deteniéndome a veces para torpemente sollozar de felicidad. [...] Así me fue deparado ascender de la ciega región de negros laberintos entretreídos a la resplandeciente Ciudad. (Borges 2004: 14-16)

Talvez o túnel mais fantástico seja o de "De la forma del mundo", incluído em *El héroe de las mujeres*, de Adolfo Bioy Casares, que liga uma povoação argentina a Punta del Este, no Uruguai:

Comprendió que era precisamente en un túnel donde se hallaban: un angosto y largo túnel vegetal, con el piso de hojas y las paredes y del techo de hojas y de ramas, salvo en la parte más profunda que estaba realmente bajo tierra, y donde la oscuridad era absoluta. [...] Empezaba a sentirse muy ansioso cuando se encontró fuera. La travesía no había durado más de tres o cuatro minutos; a cielo abierto hubiera sido cuestión de segundos. [...]

- ¿En qué parte del mundo estamos?
- En el Uruguay, naturalmente. En Punta del Este.

Correa necesitó un tiempo para comprender lo que le habían dicho. Después preguntó:

- ¿A qué distancia queda Punta del Este de Buenos Aires?
- Como Mar del Plata. En avión se tarda más o menos lo mismo.
- ¿Cuántos kilómetros serán?
- Alrededor de cuatrocientos. (Casares 1995: 14,18)

Neste caso, o transporte faz-se apenas no espaço. No conto de Mário de Carvalho, dá-se no tempo. Encontramos uma transposição de planos através de uma descida semelhante em "A passagem": um túnel da cave de um prédio na Amadora leva directamente ao terraço, sem que os viajantes percebam como e sem que haja um caminho de volta:

Vi-me de novo no terraço, onde o meu amigo já me esperava. Os dedos que tinham seguro o degrau enclavinaram-se com a força que eu fazia. E em volta não havia qualquer abertura.
O meu amigo disse-me que me tinha visto aparecer de súbito, como se eu me tivesse materializado no ponto em que estava. (Carvalho 1981: 167)

"Coleccionadores" fala de um mapa encontrado num alfarrabista da alfacinha Rua do Alecrim que regista ao pormenor o território do planeta. Na verdade, não se trata apenas de um registo, mas antes de

uma ordenação: alterações que fossem feitas no portulano tinham como consequência modificações nos territórios reais:

Com uma caneta e sem dar atenção aos seus gestos aflitos, desenhei, bem a meio do Atlântico e das Bermudas, uma espécie de elipse, torta e irregular, que depois preenchi com um marcador verde, a cheio. E, deixando o meu amigo na expectativa, voltei a casa, onde dormi de um sono solto.

Dias depois, porém, toda a cidade comentava as notícias. Uma enorme ilha – ou com mais propriedade, um novo continente – tinha, de repente, surgido do mar a oeste dos Açores, anulando o Mar dos Sargaços e alcandorando a seco os navios de carreira na zona. (Carvalho 1981: 175-176)

Coimbra serve de cenário a "O circuito": num quarto alugado, uma pequena mancha na parede mexe-se num movimento de espiral. Quando chega ao final, ao centro da imagem, o protagonista é sugado para outro plano: "E assim, de repente, vi-me aqui entre vós, ó gente soturna e silenciosa, a contar-vos estas coisas." (Carvalho 1981: 164)

O tema do duplo está presente em "Desdobramento", "A autora" e "O sonho". No primeiro, regista-se a multiplicação de um homem em seres semelhantes durante a lua cheia, na sequência de um ritual que lhe foi feito em criança para o curar de uma doença, em que foi oferecido à lua, num acto perpassado pela religiosidade popular portuguesa:

[...] estendeu-o ao luar que marcava o soalho, para o lado dos celeiros, uma mancha quadrangular de luz branca. Em círculo, por detrás, as velhas perfilavam-se, de mão dada.

Então começou a reza infindável, numa língua desconhecida, que as velhas acompanharam com suspiros cadenciados e gemidos baixos.

A mãe garantiu-lhe que entretanto o luar, no chão, se toara de vermelho e que a Lua parecia ter crescido em bom tamanho, de vermelho raiada também. (Carvalho 1981: 148)

Sabemos que o tema do duplo era caro a Borges. Por exemplo, Pierre Menard é uma espécie de duplo de Cervantes, ao reescrever *Don Quijote de la Mancha* palavra por palavra, em espelho com o "original":

Es una revelación cotejar el *Don Quijote* de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (*Don Quijote*, primera parte, noveno capítulo):

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el "ingenio lego" Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir. (Borges 1986: 49-50)

"A autora" conta a história de uma mulher que descobre por acaso um livro cujas frases e parágrafos lhe são tão familiares que as pode dizer de memória. Não consegue explicar o caso, por isso procura o editor. Durante a conversa, percebe que uma mulher em tudo igual a si escreveu de facto o volume. Já em casa, encontra correspondência para a outra – mas que, afinal, é para si:

Então reparou, sobressaltada, no nome de um endereço reflectido no espelho do vestíbulo: Olet Airam Aneleh. Helena Maria Telo. Lena Maria Telo: Oleta Ira Manel.

Olhou a mulher que a fixava, muito séria, do espelho em frente, elegante, no seu tailleur branco e justo, apresentando um sobrescrito, na ponta dos dedos. Tinha então sido ela. A dama do espelho. A autora. (Carvalho 1981: 159)

Em "O sonho", a protagonista está simultaneamente em dois séculos: acordada na Lisboa do século XX, a dormir na capital dominada pela Inquisição. As perseguições, a prisão e os interrogatórios não são afinal meros sonhos: no fim é encontrada carbonizada. O narrador encontra a explicação num volume que reproduz processos inquisitoriais, mas esta nunca será considerada como prova no julgamento em que é acusado de a ter assassinado:

Num deles, figura como apóstata uma tal Margret Robbins (Margareta Robes, no texto), que teria vindo de Nova Amesterdão para Lisboa viver com uns tios seus, da então numerosa colónia britânica.

Ao fim de dezoito meses de prisão, foi entregue ao braço secular e queimada em auto-de-fé, com mais cento e doze relapsos, no dia 12 de Julho de 1699. (Carvalho 1981: 184)

Este conto remete para temas essenciais em Borges: a circularidade, a repetição e, acima de tudo, a vida como sonho. O escritor aborda a questão numa lição dada na Universidade de Harvard, em 1967, "*This Craft of Verse*", utilizando um excerto de *The tempest*, de William Shakespeare:

[...] the pattern of life's being a dream – the feeling that comes over us that life is a dream. The evident example which occurs to us is: "We are such stuff as dreams are made on." [...] there is a very slight contradiction between the fact that our lives are dreamlike or have a dreamlike essence in them, and the rather sweeping statement, "We are such stuff as dreams are made on." Because if we are real in dreams, or if we are merely dreamers of dreams, then I wonder if we can make such sweeping statements. This sentence of Shakespeare's belongs rather to philosophy or to metaphysics than to poetry [...]. (Borges 1967/68)

O escritor argentino considera que há um entrecruzamento da vida e do sonho – na senda de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, entre outros títulos –, acrescentando que, na sua ficção, procura transmitir o que é sonho, independentemente de ser bonito ou feio, positivo ou

negativo. A Margret do conto de Mário de Carvalho sente-o na pele: os seus sonhos são absolutamente reais na sua vida presente, numa projecção de uma existência passada e da repetição de factos de então, levando à reprodução da sua morte. Dois contos de *Historia universal de la infamia* tocam igualmente este tema. Em "Historia de los dos que soñaron", um egípcio sonha com um homem que lhe indica que a sua fortuna está na Pérsia, em Ispaão. Ele parte para lá e, quando finalmente chega, o capitão dos guardas-nocturnos conta-lhe que sonhou com uma casa no Cairo onde um tesouro está enterrado sob uma fonte. A descrição feita corresponde ao quintal do viajante, que desta forma percebe que o dinheiro estava na sua própria casa. Regressa, escava o jardim e descobre as moedas, agradecendo a Alá a mensagem enviada enquanto dormia. "El brujo postergado", por seu lado, transcorre na Península Ibérica e narra como o mágico Don Illán de Toledo desmascara um deão de Santiago que pretende ser seu discípulo, através da projecção de um futuro que se dará caso ele o aceite junto a si. Em *Ficciones*, o já analisado "Las ruinas circulares" narra o projecto de um homem de criar outro homem através do seu sonho, percebendo que ele próprio é um sonho:

En un alba sin pájaros el mago vio ceñirse contra los muros el incendio concéntrico. Por un instante, pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez, y a absolverlo de sus trabajos. Caminó contra los jirones de fuego. Estos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo. (Borges 1986: 59-60)

Em "El milagro secreto", Deus comunica a Hladík através dos sonhos que, apesar de ter sido condenado à morte, lhe concederá tempo para escrever um drama em verso. Fá-lo, de facto, durante um ano, com o tempo suspenso:

Una voz ubicua le dijo: "El tiempo de tu labor ha sido otorgado." Aquí Hladík se despertó.
Recordó que los sueños de los hombres pertenecen a Dios y que Maimónides ha escrito que son divinas las palabras de un sueño, cuando son distintas y claras y no se puede ver quién las dijo. (Borges 1986: 154)

Mais uma vez, portanto, encontramos o onírico entrelaçado com o real.

A América Latina está também presente em *Contos da Sétima Esfera*. "O bólido" passa-se num país centro-americano ficcionalizado, San Pelayo, sob uma ditadura militar, cujo líder deseja enviar um homem à lua, entrando secretamente na "corrida" dos Estados Unidos e a da União Soviética. Depois de um enorme esforço de engenheiros, matemáticos e operários, uma grande roda é projectada pelos céus e acaba por embater

no cargueiro britânico *Caliban* e provocar o seu afundamento. Não podemos deixar de referir a importância simbólica do nome do navio, no seguimento do impacto ideológico em toda a América Hispânica ao longo do século xx do ensaio *Ariel*, de José Enrique Rodó, publicado em 1900. Como explica José Miguel Oviedo, este manifesto "fue leído como un evangelio para la acción de la juventud" (Oviedo 2007: 326) nas décadas seguintes e parte da "origen, desarrollo, realidad y destino de nuestra cultura frente a la herencia europea y la hegemonía norteamericana" (Oviedo 2007: 327). A obra inclui três personagens shakespearianos de *The tempest*, Próspero, Ariel e Calibán, sendo a segunda tomada como símbolo dos valores do espírito elevado face a um Calibán do Norte, materialista e visando apenas aspectos utilitários, egoístas e imediatos da existência:

Ariel, genio del aire, representa, en el simbolismo de la obra de Shakespeare, la parte noble y alada del espíritu. Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia, —el término ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y de torpeza, con el cincel perseverante de la vida. (Rodó 2009: 139)

Rodó defende a necessidade do triunfo de Ariel na América Latina face às ameaças externas de Calibán. De certa forma, isso acontece no conto de Mário de Carvalho, com a destruição do navio estrangeiro por um projectil local, embora lançado por um governo ditatorial...

Em "As três notícias do diabo", regressamos a San Pelayo, a uma tasca onde, entre copos de *tequila*, o demónio fala sobre possíveis acontecimentos futuros. Um deles envolve o alquimista de Dassvidania (uma transliteração de "до свидания", ou seja, "adeus" em russo), que procura a palavra com que, magicamente, transforme o ferro em ouro. Consegue apenas passar água a mercúrio e, na posse dessa descoberta, acaba por destruir o planeta. O conto pode ser visto, pois, como uma espécie de despedida, de "adeus" ao mundo conhecido. O poder da palavra é aqui central, a palavra como criadora, à semelhança de Deus no surgimento do mundo:

Deus disse: "Faça-se a luz." E a luz foi feita. Deus viu que a luz era boa e separou a luz das trevas. [...]
Deus disse: "Haja um firmamento entre as águas, para as manter separadas umas das outras." E assim aconteceu. Deus fez o firmamento e separou as águas que estavam sob o firmamento das que estavam por cima do firmamento. (2002: 3-7)

Nos textos de Borges este é também um tema recorrente. Citemos apenas um exemplo, retirado do conto "La escritura del dios", integrado em *El Aleph*. Tzinacán, mago da pirâmide de Qaholom, prisioneiro de

Pedro de Alvarado e dos conquistadores espanhóis, recorda que o seu deus escreveu uma frase mágica no primeiro dia da criação e que esta apenas poderá ser lida por um eleito. Sendo o único seguidor que ainda sobrevive, o protagonista conclui que lhe cabe intuir o segredo. Recorda, então, que o jaguar simboliza a divindade e compreende que pode empreender o seu projecto lendo as pintas do animal que se encontra perto de si:

Es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales), y me bastaría decirla en voz alta para ser todopoderoso. Me bastaría decirla para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para ser inmortal, para que el tigre destrozara a Alvarado, para sumir el santo cuchillo en pechos españoles, para reconstruir la pirámide, para reconstruir el imperio. Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán.

Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevistado el universo, quien ha entrevistado los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él*, y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora, es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad. (Borges 2004: 140-141)

Tzinacán recusa-se a utilizar o poder da palavra para criar – ou transformar ou destruir –, porque compreende que as mudanças por ele operadas não teriam significado depois de ter feito uma descoberta ainda mais importante: o indivíduo não é nada no seio do universo.

Para concluir, devemos ainda referir passagens de outros títulos de Mário de Carvalho relacionadas com Borges ou o fantástico. O conto "Isto de amar alguém...", incluído no capítulo "Exemplos" de *Fabulário* (1984), remete-nos para a biblioteca infinita de Borges: na "gigantesca biblioteca de Aqwa" (Carvalho 2008: 61), um sábio compilador pensa ter todos os conhecimentos do mundo. Face à pergunta do narrador – "Como ter mesmo?" (Carvalho 2008: 61) – descobre que não. Anos mais tarde, o narrador encontra no mesmo local outro compilador, que anuncia estar "a coligir tudo, sobre amar alguém" (Carvalho 2008: 62). Em "La biblioteca de Babel", Borges aborda a possibilidade do saber total através dos volumes de uma biblioteca que corresponde ao universo. O narrador considera que não é "inverosímil que en algún anaquel del universo haya un libro total; ruego a los dioses ignorados que un hombre—juno solo, aunque sea, hace miles de años!—lo haya examinado y leído. Si el honor y la sabiduría y la felicidad no son para mí, que sean para otros." (Borges 1986: 86-87) Mas haverá ou terá havido alguma vez este homem? O saber total é impossível.

Em *Era Bom que Trocássemos umas Ideias sobre o Assunto* (1995), encontramos a seguinte descrição do edifício da Fundação:

Numa homenagem a Jorge Luis Borges do arquitecto letrado – ou, quem sabe, do inspirado mestre-de-obras – lá está mesmo uma escada que não leva a parte nenhuma e que, a determinada vadiagem da zona, pareceu vazadouro ideal para seringas usadas e outros dejectos correlativos. (Carvalho 1995: 15)

Prosseguindo no âmbito do fantástico, em *Contos Vagabundos* (2000), para além de um divertido conto inserido nesta categoria escrito em homenagem a Eça de Queirós ("Do conserto do mundo"), encontramos ainda um avião que de repente começa a planar a 240 metros do chão, sem que o consigam controlar, e "Carolina", em que surge um monstro marinho feminino no seguimento de uma revolta de esfinges.

3. Dinis Machado: o salto borgesiano de Pierre Menard para Peter Maynard

O escritor Dinis Machado é conhecido do grande público pelo bem-sucedido *O que Diz Molero*, de 1977, ano em que foram publicadas as primeiras cinco edições da obra. A crítica aborda essencialmente as suas ligações ao romance negro norte-americano, reflectidas nos policiais que editou sob o pseudónimo de Dennis McShade na colecção *Rififi*, esgotados durante décadas e republicados pela Assírio & Alvim em 2008 e 2009: *Mão direita do Diabo* (1967), *Requiem para D. Quixote* (1967) e *Mulher e arma com guitarra espanhola* (1968), além do póstumo *Blackpot* (2009). Mas há que analisar igualmente a relação com a outra América e a sua literatura, em particular com Jorge Luis Borges.

O que Diz Molero inclui variadas referências à América Hispânica. Citemos alguns exemplos: Ângelo tocava tangos com a sua harmónica; o actor argentino Fernando Lamas é aludido; duas personagens fogem para a América Latina; uma das estrelas vistas no céu é "a de Neruda" (Machado 2009: 164); e o Maior Vendedor de Sapatos do Mundo tem como cliente "um homem viajado bem achado chamado Cabrera Infante, avançado imaginado por um certo fraseado que o leva a país distante" (Machado 2009: 133). No percurso do rapaz pelo mundo, relata-se a paixão por "uma negrinha de ébano na Patagónia" (Machado 2009: 141); um emprego como distribuidor de garrafas de leite em Montevideu; a estada "em Caracas a ouvir as razões de um homem que não queria amizade nem amor para estar disponível numa certa hora H" (Machado 2009: 141); a perda de páginas do seu estudo sobre Miró em várias parte do planeta, nomeadamente em Buenos Aires; o regresso a Montevideu, depois de visitar o seu bairro de infância, para "levar um pedaço de terra da pátria longe" (Machado 2009: 152); a travessia do Canal do Panamá,

"por causa do acento tónico no último a" (Machado 2009: 152); e a relação no México com

o mais fascinante dos seres humanos, desabafava-se a alma com ele sem que interrompesse, tinha a imobilidade das esfinges e um olhar asteca orlado de sabedoria, nunca chegou a saber se era homem ou mulher. (Machado 2009: 144-145)

Por outro lado, os moradores do bairro típico de Lisboa e as suas lutas fazem lembrar os populares das zonas operárias da Buenos Aires de Jorge Luis Borges, representadas em contos como "Hombre de la esquina rosada", de *Historia universal de la infamia*, com pelejas corpo a corpo e navalhas. No primeiro, encontramos, por exemplo, o grupo dos Sertórios, "rua acima, rua abaixo, gingando o corpo, fazendo gestos vagamente obscenos para a janela das costureirinhas, combinando petiscadas, provocando quem passava, uma discussão, uns tabefes" (Machado 2009: 28). As rixas fazem parte do dia-a-dia, nomeadamente com marinheiros estrangeiros:

[...] os camones continuaram a subir a rua, pararam junto do Ângelo, que estava sentado no seu banco de madeira a experimentar a harmónica, um deles aproximou-se e disse girls, e fez com o braço o movimento respectivo, we want girls, o Ângelo disse girl é a tua mãezinha, estás a perceber ou precisas de explicador?, [...] e de repente o Ângelo já tinha guardado os óculos e a harmónica no bolso, começou a despachar os camones, enfiou um pela loja de móveis do Ventura, outro foi cair numa das cadeiras da Barbearia Hollywood, exactamente em cima do Pimentel [...], alguém tinha espetado uma faca na barriga do Lucas Pireza, talvez um camone, de certeza que foi um camone, diria mais tarde o Zuca, os camones são uns naifistas do caneco, garantia ele, o Lucas Pireza segurava os intestinos com as mãos, falava baixinho para eles, parecia rezar, os camones iam e vinham [...].(Machado 2009: 34-36)

—Un muerto, amigo — dijo entonces el Corralero. El rostro era como de borracho. Entró, y en la cancha que le abrimos todos, como antes, dió unos pasos marcados — alto, sin ver — y se fue al suelo de una vez, como poste. Uno de los que vinieron con él, lo acostó de espaldas y le acomodó el ponchito de almohada. Esos ausilios lo ensuciaron de sangre. Vimos entonces que traiba una herida juerte en el pecho; la sangre le encharcaba y ennegrecia un lengue punzó que antes no le oservé, porque lo tapó la chalina. Para la primera cura, una de las mujeres trujo caña y unos trapos quemados. El hombre no estaba para esplicar. La Lujanera lo miraba como perdida, con los brazos colgando. Todos estaban preguntándose con la cara y ella consiguió hablar. Dijo que luego de salir con el Corralero, se jueron a un campito, y que en eso cae un desconocido y lo llama como desesperado a pelear y le infiere esa puñalada y que ella jura que no sabe quién es y que no es Rosendo. ¿Quién le iba a creer? (Borges 1989: 333)

Esta não será a única marca do argentino no texto. A estrutura de *O que Diz Molero* tem ecos dos labirintos de Borges, com as descrições e comentários de Molero, as interpretações de Austin e Mister DeLuxe e as

analepses e prolepses sobre a vida do rapaz. Devido a este romance, Machado é frequentemente apelidado de "escritor-de-um-livro-só", mesmo tendo publicado vários. Numa entrevista, em 2002, recorre a Borges para comentar essa classificação:

Acho que gostam de pensar em mim como um escritor-de-um-livro-só porque esse livro tem uma carga pessoal enorme e também porque o seu êxito me criou essa auréola mais ou menos falsa de que sou um escritor de uma única obra. O que é facto é que isso combina comigo - só quis escrever um livro. À maneira de Borges, a minha ideia era que todos os livros se podem condensar num só, uma espécie de última triagem, sabedoria sucinta das coisas. Os anteriores são, pois, livros de arranque, e os posteriores são arrancados a ferros. (*apud* Luís 2008: 55)

Passemos a *Gráfico de Vendas com Orquídea e Outras Formas de Arrumação de Conhecimentos. 20 Textos (de 1977 a 1993)*, editado em 1999. Aí encontramos um Borges domesticado - não no sentido de dominação, mas de adopção, de tornar seu, de o incluir no lar - ao ponto de servir de referência a personagens do Cais do Sodré, zona típica de Lisboa. Vejamos a crónica "Oscura claridad", publicada em Julho de 1986 n'O *Jornal*. Num registo próximo do aforismo, o narrador parte de citações do argentino e comenta-as num estilo que faz lembrar o do próprio Borges, como se se tratasse de um exercício de *pastiche*. Um trabalho semelhante foi feito pelo portenho, afirma, pois, "de Homero a Poincaré, muitos podiam reclamar-lhe direitos autorais" (Machado 1999: 72). A crónica constitui, pois, uma dupla homenagem a Borges, falecido cerca de um mês antes, pois, se a técnica do *pastiche* é por si só uma prova de lealdade, ainda o será mais a um autor definido como "bom ladrão" (Machado 1999: 72) de textos. "[...] nas manchas literárias, os mestres e os aprendizes confundem as palavras, os projectos, o horizonte e as impressões digitais", salienta.

O narrador da crónica começa por indicar que está "um pouco atrasado" na sua homenagem e que pretende espalhar "algumas flores que se destinam à memória prodigiosa e combinada de Jorge Luis Borges" (Machado 1999: 69). Imagina-o numa espécie de paraíso pessoal, rodeado pelos elementos mais presentes nas suas obras de poesia e ficção:

resumindo leituras, arquivando infinitas bibliotecas, com pergaminhos, palimpsestos, eneidas, meditações sobre o destino do homem, vozes shakespearianas, modernidades (com excesso de areia nas palavras, ou brilho excessivo), tangos, contradições políticas, imaginação e angústias. (Machado 1999: 69)

Em determinados parágrafos, o narrador dialoga com frases do argentino:

Borges: "[...] Naquele tempo admirava muito um realizador hoje esquecido: Sternberg. [...] Era muito belo, bastante surpreendente, e eu queria escrever a minha história dessa maneira. [...]"

Comentário: É por empréstimo que se tenta, ou se avança: empréstimo de ideias, das cadências, das imagens, das visões. A obra de Borges [...] é erguida, como poucas, sobre outras feituças, numa escolha feita a dedo. (Machado 1999: 72)

Noutros excertos, desmonta as afirmações de Borges, recorrendo ao seu conhecimento sobre o autor. É o caso do comentário ao "discurso do desinteresse, acentuadamente premeditado" (Machado 1999: 69) pelo Prémio Nobel que jamais lhe seria entregue.

Encontramos ainda observações puras, que são, também elas, expressões de homenagem:

Borges: "Quando se aproxima o fim, escreveu Cartaphilus, já não restam imagens da recordação, só existem palavras. Palavras, palavras, despedaçadas e mutiladas, palavras dos outros, foi a pobre esmola que lhe deixaram as horas e os séculos."

Comentário: São isso as nossas bibliotecas, as que foram as paredes e o infinito, quando olhamos para o fim. A biblioteca de Borges é a mais definitiva porque, na sua arrumação perfeita, terá apenas um livro. (Machado 1999: 70)

O narrador mostra, portanto, um conhecimento profundo da obra e do imaginário do autor argentino, num texto que diz estar marcado pelo "desencanto literário" (Machado 1999: 69). Desencanto, supomos, de um leitor que sabe que nunca mais acederá a novos textos de Borges. Mas também "dele" (Machado 1999: 69), do próprio Borges, insatisfeito com o reconhecimento público.

Outras duas crónicas fazem referência ao escritor portenho: "O fim da aventura de Graham Green" e "Cais Nostrum". Na primeira, escreve sobre a não atribuição do Premio Nobel a Borges e à sua ligação ao cinema; na segunda, recorda experiências na zona do Cais do Sodré e, a propósito de um amigo poeta, lembra a biblioteca utópica de *Ficciones*.

Reduto quase Final (1989) inclui inúmeras referências a escritores, livros, filmes e actores. Mas, aqui, interessa-nos os primeiros parágrafos do Prefácio de Clara Ferreira Alves, sob o título "Caracteres Machado", publicado na edição de 2009:

Começo pelo fim: *Reduto quase final*, livro da série das Obras Completas de Dinis Machado, publicado por Quetzal Editores, foi composto em caracteres *Sabon*, originalmente criados em 1967 pelo alemão Jan Tschichold (Leipzig, 1902-Locarno, 1974) em homenagem ao trabalho tipográfico de Jakob Sabon (1535-1580), e inspirado nos tipos desenhados por Claude Garamond (Paris, 1480-1561). Fiquemos por aqui. Parece ou não parece um texto de Dinis Machado? As referências obscuras a acontecimentos que podem ser verdadeiros e parecem inventados, os nomes escolhidos a dedo (repare-se naquele homenageado senhor Sabon pelo senhor Garamond), as datas inverosímeis e, ainda mais inverosímil,

ver ao lado do nome próprio Dinis Machado, o substantivo "Obras" e o adjetivo "Completas". Só o Dinis inventaria um final assim para o seu *Reduto quase Final*. (Alves 2009: 9)

Apenas Dinis Machado seria capaz de criar um texto com tal mescla de elementos? Não. Também Borges o poderia ter feito, o que, mais uma vez, vem mostrar a proximidade de ambos os escritores. Borges e Machado podem de tal forma trocar de posições que um fictício Tony Messina (autor-personagem bastante borgesiano, aliás) afirmava, em 1987, no relançamento dos três títulos de Dennis McShade, que Borges se apropriou de McShade, e não o contrário:

[...] foi o sr. George L. Borges a adaptar, e não o sr. Dennis McShade, que se portou em todo este caso com absoluta lisura e a quem aproveitou para cumprimentar. O sr. George L. Borges adquiriu segundo se sabe por bom preço – uma quantia de seis algarismos, ao que consta – os direitos de transição das aventuras do sr. Peter Maynard para a língua castelhana e para fins esotéricos [...]. (Messina 1987: 9)

O protagonista dos quatro policiais escritos por Dinis Machado tem como nome Peter Maynard, uma clara intertextualidade com Pierre Menard, o "outro" autor de Quixote, figura arquétipa de Borges. Não podemos também esquecer que o argentino admirava o conto policial, elogiando Edgar Allan Poe, Wilkie Collins, Nicolas Blake, Ellery Queen, Arthur Conan Doyle e Gilbert K. Chesterton, entre outros¹. Maynard é um assassino profissional norte-americano que se move nos meios obscuros das máfias e outras organizações ilegais. José Vegar faz o retrato:

Cultiva o negativo da vida que fotografa. Violento, e falsamente violento. Culto, e falsamente culto. Sentimental, e falsamente sentimental. [...] O principal traço do seu carácter é a feroz independência. Maynard não pactua, não faz alianças, resiste a ameaças e seduções. É um homem totalmente livre, de todos os poderes e todas as ditaduras, sejam elas dos patrões do crime ou do Estado. (Vegar 2005: 59)

Leitor de poesia e ficção, espectador de cinema e melómano, Maynard, nos curtos diálogos que mantém com as outras personagens, vai fazendo referências à literatura, não sendo, em geral, compreendido pelos interlocutores. De certa forma, o ambiente de Maynard é tão baixo como o dos contos de *Historia universal de la infamia*. Os assassinos a soldo nova-iorquinos são tão vis como Lazarus Morell e o seu esquema com os escravos em fuga ou Bill the Kid e as suas fúrias violentas. Mas, se Pierre Menard conta a história de Quixote simultaneamente da mesma e de

¹ Borges fala sobre a questão em várias ocasiões, nomeadamente no livro de entrevistas *En diálogo*, feito em parceria com Osvaldo Ferrari (Borges, Jorge Luis; Ferrari, Osvaldo (1998): *En diálogo*, vol. I e II. Buenos Aires, Sudamerica).

uma forma diferente da de Cervantes, Peter Maynard também dá corpo às narrativas negras de um mundo *underground* ao mesmo tempo encaixando e escapando ao perfil do assassino profissional.

Os quatro policiais transcorrem nos Estados Unidos, mas os textos contêm variadas referências ao mundo hispano-americano (Pablo Neruda, música) e espanhol ("Concerto de Aranjuez", Museu do Prado, Federico Garcia Lorca, Salvador Dali, Pablo Picasso, Diego Velázquez, Francisco de Goya e sobretudo Miguel de Cervantes). Em *Mão Direita do Diabo*, fala-se no "Méjico", com "j", como por vezes aparece grafado naquele país, mas quase nunca em Portugal, enquanto em *Requiem para D. Quixote*, Cassino refere um argentino, Ray Mendonza. *Mulher e Arma com Guitarra Espanhola* inclui uma personagem sul-americana, José, homem magro e moreno, com uma cicatriz na testa, que "podia passar por primo do Manolete" (McShade 2009: 57). O subcontinente é, aliás, palco de algumas intervenções, nomeadamente aquando da protecção de um nazi ali radicado. Em várias destas obras existem algumas falas em espanhol, incluindo uma explicação em nota-de-rodapé para a palavra "pendejo": "expressão insultuosa sul-americana" (McShade 2009: 136).

Em *Mulher e Arma com Guitarra Espanhola*, o protagonista visita um clube onde os clientes se apresentam com pseudónimos que correspondem a nomes de escritores (George Sande, Marquês de Sade, Confúcio, etc.). Emílio Zola pergunta-lhe como se chama e não se espanta com a resposta:

- Como se chama? - perguntou-me de repente.

- Maynard.

Ele mexeu a cabeça muitas vezes para baixo e para cima. (McShade 2009: 84)

Ele é o único cujo verdadeiro nome corresponde a uma personagem literária, dupla personagem, portanto, a de Borges e a de McShade, como acontece com Ricardo Reis. Em *Requiem para D. Quixote*, em casa de Sony, vê em cima de uma mesa um objecto que o fascina, uma esfera de cristal que:

emitia uma pequena luz esverdeada, sem sítio definido dentro de si, ora escondendo-se, ora aparecendo, sempre em movimento, impossível de fixar. Era uma luz muito pequena, de fulgurâncias extremamente rápidas, habitando aquilo que podia ser o pisa-papéis de um grande visionário. Parecia a espécie de luz que todas as pessoas procuram na vida: a luz que foge. (McShade 2008: 72-73)

A esfera constitui mais uma homenagem a Borges, remetendo para o Aleph, uma das figuras mais simbólicas do escritor argentino. O Aleph "es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos"

(Borges 2004: 191) e, no conto com o seu nome, é encontrado nas escadas de uma cave de Buenos Aires. Trata-se de uma:

pequena esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. (Borges 2004: 192)

"Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible" (Borges 1986: 48), lemos em "Pierre Menard, autor del Quijote". Escrever em Portugal e em português policiais passados nos EUA e com um pseudónimo em inglês (para levar o leitor a pensar que se tratava de títulos norte-americanos) é igualmente um projecto que arranha a impossibilidade. Mas McShade/Machado fê-lo.

Resta acrescentar que outra obra de Dinis Machado o situa como leitor das letras hispano-americanas. Trata-se do breve *Discurso de Alfredo Marceneiro a Gabriel Garcia Márquez* (1984). No texto não há marcas de intertextualidade, mas a referência ao autor colombiano no título é reveladora. Sublinhe-se que o conto é editado dois anos depois da entrega do Prémio Nobel a García Márquez, um período de grande popularidade do escritor entre nós. Dinis Machado coloca, assim, em diálogo duas figuras representativas dos universos português e hispano-americano, um diálogo inesperado, mas efectivamente um diálogo. Já em 1977, acabava a crónica "Gráfico de vendas com orquídea" com uma referência ao colombiano: "Pois cada solidão, lo dice un hombre, tem os seus cem anos." (Machado 2011: 22)

4. Lídia Jorge: literatura e reflexão na senda de um futuro que una Portugal à América Hispânica

Lídia Jorge é uma verdadeira leitora de hispano-americanos, fugindo aos nomes mais conhecidos em Portugal, adoptando algumas passagens de obras do subcontinente nos seus textos e fazendo referências a esse universo em várias entrevistas. Conhece igualmente a realidade local, o que contribui para a compreensão da América Hispânica. Não serão tão visíveis nas suas narrativas os diálogos que estabelece, mas não podemos deixar de anotar alguns deles.

Lemos já declarações da escritora sobre a importância do realismo mágico hispano-americano para a escrita do seu romance *O Dia dos Prodígios*. Recuperemos a já citada edição da revista *Ler* para verificar

como justifica Lúdia Jorge o abandono desta categoria: "ao longo dos livros, fui assumindo cada vez mais a fantasia interior, em vez de pôr o fantástico para fora e corporizá-lo em inverosimilhança." (Pedrosa 1988: 119) Deste modo assume um novo estilo, mas as literaturas hispano-americanas não são postas de lado. Por exemplo, em 1998, a propósito da crítica na imprensa, alude a um dos mais importantes escritores cubanos do século XX: "Eu faço como José Lezama Lima em relação à crítica: se ela é má, leio-a rapidamente, se ela é boa, leio-a devagar. Isso ajuda-me. É um método." (Pedrosa 1988: 61) Em 2011, afirma que votaria na mexicana Elena Poniatowska se fizesse parte do júri do Prémio Nobel da Literatura, comentando que gosta de Mario Vargas Llosa, que havia recebido o galardão no ano anterior: "não sou daqueles que o acham um homem horrível e um escritor bom. Os contactos que tive com ele e o que leio dele, do ponto de vista ensaístico, fazem-me considerar que merece o prémio também como ser humano. Gosto dele." (Marques 2011: 86-87)

Em entrevista à revista *Notícias Magazine*, em 2007, Lúdia Jorge conta que a sua única irmã é argentina, fruto da segunda família do pai. Este está inclusive sepultado naquele país. Explica ainda que gosta muito de música argentina e que Astor Piazzolla constitui uma referência para si. Provavelmente devido a esta circunstância biográfica, o contexto social e cultural hispano-americano está presente em várias das suas obras. *A Costa dos Murmúrios*, romance sobre a Guerra Colonial em Moçambique editado em 1988, reflecte a realidade de África e as vivências dos portugueses no território ainda sob o poder colonial de Lisboa. Contudo, mesmo aí encontramos alusões à América Latina. É o caso da menção a Atahualpa, o último imperador inca, derrotado, aprisionado e morto pelos homens de Francisco Pizarro em 1533. Lemos no primeiro capítulo de *A Costa dos Murmúrios*:

O major de dentes amarelos [...] não tinha dúvidas, e lembrava que os povos vencidos por vezes se suicidam colectivamente. E referiu o que tinha acontecido ao Império Inca, nos Andes, depois da morte de Atahualpa Yupanki. (Jorge 2002: 16)

A personagem faz uma analogia entre os povos inca e moçambicano, repetida mais à frente.

Em *O Vale da Paixão* (1998), Walter, o pai da protagonista, estabelece-se em Buenos Aires e é aí que a filha o procura. O encontro dos dois dá-se num bar típico da cidade, alguns anos depois da saída do homem de Portugal. Walter mistura já palavras portuguesas e castelhanas no seu vocabulário, mostrando que a assimilação àquela sociedade foi rápida. Na breve descrição da cidade e do bar é reflectida a situação política argentina e a dura ditadura militar que governa o país. Walter não foi o

único a sair do País. Também outros irmãos o fizeram, emigrando para várias partes do continente, um deles para Caracas. A *Instrumentalina*, conto publicado por Lúcia Jorge em 1992, apresenta várias marcas de intertextualidade com *O Vale da Paixão*, nomeadamente nas viagens de uma personagem para a América: "Durante anos, vários anos, havia quem dissesse que o tinha visto em Caracas, Buenos Aires, Sydney, o fim do Mundo." (Jorge 1999: 37)

Dois dos livros de Lúcia Jorge abrem com epígrafes de obras hispano-americanas. *Notícia da Cidade Silvestre* (1984) inicia-se com os seguintes versos do cubano José Martí, retirados da peça de teatro *Amor con amor se paga* (1875), não identificada no texto, com o objectivo, assumido numa nota inicial, assinada pela autora, de ilustrar a intenção de fazer "a reprodução livre de uma espécie de intimidade falada, com a consciência plena de que o traslado sempre peca por alteração" (Jorge 1994: 5):

Mas piensa, público amigo,
Que cuando el alma se espanta
Y se tiene en la garganta
Fiero dogal por testigo,
La inteligencia se abrasa
Y el alma se empequeñece,
Y cuanto escribe parece
Obra mezquina y escasa. (Martí s.d.)

Em *O Belo Adormecido* (2004), lemos: "São necessárias várias vidas para fazer uma só pessoa." (Jorge 2004: 9) A frase de Carlos Fuentes foi retirada e traduzida de *Terra Nostra* (1975). Acrescentemos que em ambos os casos não foram assinaladas as obras originais e que nem uma nem outra estão publicadas em Portugal. Tal vem confirmar o interesse de Lúcia Jorge pelas literaturas hispano-americanas.

Prosseguimos com o conto "A prova dos pássaros", incluído em *O Marido e Outros Contos* (1997). O ponto de partida da acção é uma citação de Jorge Luis Borges:

No Inverno anterior, alguém [...] lhe enviara a cópia duma página de que só depois havia identificado a autoria e proveniência. [...] Chamava-se *Argumentum Ornithologicum* e abria com uma frase cuja música não lhe saía daquela parte do pensamento, onde as ideias perdem o sentido, para se transformarem em impulso. Era uma divagação de Borges - "Fecho os olhos e vejo um bando de pássaros. A visão dura um segundo ou talvez menos; não sei quantos pássaros vi. Era definido ou indefinido o seu número?" - repetia desde então, de olhos fechados. Mas as linhas determinantes eram as que melhor dizia em voz alta - "Se Deus existe, o número é definido, porque Deus sabe quantos pássaros vi. Se Deus não existe, o número é indefinido, pois ninguém conhecerá ao certo a sua conta..." (Jorge 1997: 29)

Ora, o original de Borges não traduzido integralmente no conto de Lídia Jorge, apresenta uma resposta: o sujeito vê um número "inconcebível" de aves e conclui que Deus existe. Lemos no fragmento original, incluído em *El hacedor*, publicado em 1960:

Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros. La visión dura un segundo o acaso menos; no sé cuántos pájaros vi. ¿Era definido o indefinido su número? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el número es definido, porque Dios sabe cuántos pájaros vi. Si Dios no existe, el número es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta. En tal caso, vi menos de diez pájaros (digamos) y más de uno, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos pájaros. Vi un número entre diez y uno, que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etcétera. Ese número entero es inconcebible, ergo, Dios existe. (Borges 1998: 10)

O Professor de "A prova dos pássaros" deseja tirar a sua própria ilação, por isso desloca-se a uma praia distante, deserta e silenciosa para tentar contar o número de aves em movimento. Como vimos, este projecto utópico nasce da leitura de um excerto do escritor argentino. Esse é o motor da acção. A ficção entra dentro da ficção e a omissão do final do texto de Borges permite ao narrador do conto repetir ele mesmo a investigação, como se não houvesse já uma resposta. O Professor tenta demonstrar que Deus não existe, mas acaba por conseguir contar um número finito de animais. Não atinge o objectivo proposto, mas acaba feliz - e chega precisamente à mesma conclusão do narrador de Borges. Tinha de fazer o seu próprio percurso, mas no fim reencontra-se com o fragmento que o havia despertado.

Para concluir, há que analisar *Contrato Sentimental*, trabalho ensaístico publicado em 2009, integrado na colecção "Portugal Futuro" da Sextante Editora, em que a autora faz várias referências às literaturas hispano-americanas. Logo no primeiro parágrafo utiliza um poema do mexicano José Emilio Pacheco para expressar a sua relação com Portugal, "Alta traición". O poema é apresentado numa tradução para português, feita pela própria Lídia Jorge a partir do que o poeta "pensou em castelhano do México" (Jorge 2009b: 7). Vejamos o original e a tradução:

No amo mi patria.
Su fulgor abstracto
es inasible.
Pero (aunque suene mal)
daría la vida
por diez lugares suyos,
cierta gente,
puertos, bosques, desiertos, fortalezas,
una ciudad deshecha, gris, monstruosa,
varias figuras de su historia,

montañas
-y tres o cuatro ríos. (Pacheco 2009: 152)

Não amo a minha pátria.
O seu fulgor abstracto é inacessível.
Porém (ainda que soe mal) daria a minha vida
Por dez dos seus lugares, certas pessoas,
Portos, bosques de pinheiros, fortalezas,
Uma cidade desfeita, cinzenta, monstruosa.
Várias figuras da sua história, montanhas
E três ou quatro rios. (Jorge 2009b: 8)

Após a tradução, escreve Lúcia Jorge num parágrafo isolado: "Eu também" (Jorge 2009b: 8). Apenas sete páginas depois indica o título do poema, que será recuperado quase no final da obra, no último capítulo. A tradução é relativamente fiel ao original, embora não respeite a mancha gráfica de Pacheco e altere o conteúdo: "bosques" passa a "bosques de pinheiros" e a palavra "desiertos" é eliminada. A nosso ver, esta modificação só será compreensível se exprimir uma tentativa de "aportuguesar" o poema, tendo em conta a ausência de desertos e o grande número daquelas árvores no nosso país. De referir ainda o desaparecimento do travessão na última linha e a introdução do pronome "minha" em "daria a minha vida", opção da tradutora para sublinhar a dívida de algo tão importante, talvez uma intromissão da escritora...

O facto de uma autora portuguesa escolher um poema de um autor mexicano para abordar a sua relação com o país onde nasceu é, no mínimo, revelador. Um assunto que, à partida, deveria estar relacionado com questões nacionais, é motivo para Lúcia Jorge recuperar um texto hispano-americano. Isto indica que a autora conhece o poeta mexicano, apesar de apenas um dos seus livros estar editado em Portugal: *As Batalhas no Deserto (Las batallas en el desierto)*, publicado pela Oficina do Livro, em 2006, com tradução de Luís Diogo e Carlos Torres. Além disso, identifica-se com a sua obra e as suas palavras, considerando-as eloquentes a ponto de as adoptar para si e para expressar a sua relação com Portugal.

Pacheco não é o único hispano-americano referido por Lúcia Jorge no ensaio. Também o argentino César Aira é recordado no quarto capítulo, em que aborda o poder da televisão. A escritora resume num parágrafo a obra de Aira recorrendo a duas citações de quatro linhas. "Vale a pena ler" (Jorge 2009b: 63), salienta, acrescentando depois: "César Aira não está só." (Jorge 2009b: 64) No oitavo capítulo, o argentino é novamente referido: "César Aira continuará a ter razão por muitas décadas." (Jorge 2009: 138)

O "Aleph" de Jorge Luis Borges é utilizado em *Contrato Sentimental* como metáfora da imprensa ao longo do quinto capítulo:

[...] levar em breve o jornal digital na pasta de plástico será transportar o princípio e o centro dum **Aleph** de horizonte interminável que se atingirá até onde se quiser. (Jorge 2009b: 74)

De novo, as respostas serão vagas ou nenhuma, pois tudo dependerá da forma como nos inscrevemos no espaço da Comunicação que se começa a desenhar. [...] Depende do **Aleph** que cada um transporta no interior da sua imaginação, centrado na capacidade da sua própria memória, seu processo de cognição, o seu modo de gerar fantasia. (Jorge 2009b: 76)

São realidades que se comparam, e com conotações especiais, tendo em conta o curto **Aleph** comunicacional que nos diz respeito, enquanto povo que se auto-prime e facilmente emigra de si mesmo. (Jorge 2009b: 87)

No ensaio, o Aleph surge como um ponto em que todo o mundo converge, à imagem do original de Borges. Mas, ao contrário deste, é um ponto pessoal, que encerra em si visões, experiências e imaginários individuais. Ou seja, não existe por si, mas é uma construção pessoal e varia conforme o seu possuidor. A utilização deste conceito pela escritora como metáfora da comunicação social actual é pertinente, visto esta reflectir muitas componentes do nosso mundo, permitindo aceder simultaneamente a registos de acontecimentos do passado e do presente em diferentes pontos do globo.

Contrato Sentimental inclui ainda outras referências ao contexto hispano-americano, citando duas urbes latino-americanas: Bogotá, como símbolo de cidade temida e possivelmente cidade do futuro, e México DF, possuidora de uma "skyline majestosa" (Jorge 2009b: 159).

No capítulo final, Lúcia Jorge afirma que a Europa:

precisa de reconhecer que Portugal, no plano externo, mantém uma relação especial com alguns países de África e da América Latina, e até da Ásia, e essa relação não pode nem deve ser desperdiçada. Neste âmbito, a questão da língua é apenas um detonador no centro de outras relações, as afectivas, as da memória, as do entendimento e do desentendimento, todas elas tecidas ao longo dos séculos, e ainda que atravessadas de muitas espadas, foi todo esse percurso o que nos coube partilhar em conjunto. Esse é o feito da História, e nada há a fazer senão reconstruí-la sobre as novas bases do convívio entre as nações. (Jorge 2009b: 166)

No parágrafo seguinte, a autora salienta:

Portugal tem sensibilidades próprias em relação aos diversos países de África, da América Latina, do Médio Oriente, e nem sempre a sua conduta coincide com a da vizinha Espanha, se bem que por vezes se verifiquem evoluções surpreendentes. (Jorge 2009b: 167)

Lídia Jorge defende, portanto, que Portugal possui relações privilegiadas com várias nações, entre elas latino-americanas, devido à partilha de traços comuns: língua, memória, história, afectividades e momentos positivos e negativos. A autora sugere que as ligações de hoje devem fundamentar-se, não em relações complexadas ou preconceituosas, mas na reconstrução da perspectiva sobre o passado e o presente, criando "novas bases". Não é possível refazer o passado, mas podemos construir um outro futuro. Neste âmbito de relações internacionais, a Europa deve aceitar a idiosincrasia nacional e até tirar partido dela. Trata-se, pois, de uma posição próxima da de José Saramago e da ideia de "Transibéria" a que aludimos anteriormente.

5. António Lobo Antunes: das letras à amizade e da amizade às letras: "Contínuo a achar que a gente não inventa nada. A gente rouba."

António Lobo Antunes revela conhecer bem os principais autores hispano-americanos, indo muito para lá dos nomes mais óbvios, e reflecte a sua experiência pessoal no convívio com alguns deles em entrevistas publicadas pela imprensa e pelas editoras portuguesas. Uma das passagens a destacar insere-se numa reflexão sobre grandes escritores vivos:

Há bons escritores latino-americanos, esses mais velhos, o Vargas Llosa e o García Márquez, houve o Lezama Lima numa geração anterior, o Virgílio Piñera, o Cabrera Infante, que é muito bom, o Reinaldo Arenas, e há um argentino de quem eu gosto muito, que é um gajo que nasceu nos anos trinta e que tinha um grande livro, *Boquitas pintadas*, o Manuel Puig, que é completamente original e escrito como uma fotonovela. (Silva 2009a: 314)

O seu contacto com esta literatura é antigo. Quando estava na guerra colonial, em Angola, a mulher enviou-lhe várias obras:

Paradiso, de Lezama Lima, recordo a imensa alegria que foi recebê-lo: a alegria que me deu Cortázar; Cabrera Infante, Ernesto Sabato... Conheci ali toda a literatura latino-americana. Foi então que comecei a ler Cortázar, Lezama Lima, Cabrera Infante, Sabato, Vargas Llosa, García Márquez, Bioy Casares, de quem gosto mais do que de Borges... (Blanco 2002: 77)

Numa passagem de *Uma Longa Viagem com António Lobo Antunes*, João Céu e Silva pergunta a Lobo Antunes que escritores o impressionam. Ele responde que gosta "de maneiras diferentes" (Silva 2009a: 102), mas adianta cinco nomes. Destes, dois são hispano-americanos: "Vivos? Gosto dos primeiros livros do Vargas Llosa, gosto do *Três Tristes Tigres* [Guillermo Cabrera Infante] [...]." (Silva 2009a: 102) Já em 1985, respondia que lê sul-americanos, "Ernesto Sabato, sobretudo" (Arnaut 2008: 75).

Mais tarde, em 1992, adianta que gosta muito de alguns hispano-americanos, principalmente Juan Rulfo, José Lezama Lima, Julio Cortázar e novamente Ernesto Sabato ("toda aquela desmesura dele" (Arnaut 2008: 155)). Todavia, declara: "Não posso imaginar escritores mais diferentes de mim do que o Jorge Amado ou o Ernesto Sabato." (Arnaut 2008: 155)

Sabato é, aliás, um dos autores mais referidos nas suas entrevistas. Em 1994, por exemplo, afirmava que é seu amigo, classificando-o como um grande escritor e citando-o: "[Sabato] diz que não há escritores sem obsessões, que os temas são sempre os mesmos." (Arnaut 2008: 213) Contudo, em 2001, comenta que o conhece mal enquanto pessoa ("[...] não conheço muito bem Sabato, mas as duas ou três vezes que estive com ele também não falava." (Blanco 2002: 186)) e que a sua obra já lhe inspira menos interesse.

Cabrera Infante é também bastante lembrado, nomeadamente numa entrevista publicada em 1997, quando fala sobre os seus livros: "O Cabrera diz que a gente escreve não para ser lido, mas para ser escrito..." (Arnaut 2008: 301) Em 2000, volta a fazer referência a Cortázar e recorda o uruguaio Felisberto Hernández. O argentino é visto como:

um homem encantador, cheio de charme, daquelas pessoas que o nosso corpo começa a ir para elas, modesto, com um sorriso muito bonito, um homem tão homem que não tinha medo de ser mulher, um homem muito raro. (Arnaut 2008: 336)

Lobo Antunes refere um manuscrito de Cortázar "em que, numa página, não havia uma única linha que não tivesse correcções" (Blanco 2002: 45). Quanto à produção ficcional, prefere os contos aos romances:

Cortázar por vezes tem uma prosa extraordinária, embora eu a trabalhasse mais porque tem repetições inúteis, mas os relatos¹ são muito, muito bons. Não gosto nada dos romances *Rayuela* e tudo isso, penso que são romances que morrerão, que não vão ficar, mas os relatos sim, são muito, muito bons. (Blanco 2002: 222)

As relações literárias de Mario Vargas Llosa e Lobo Antunes foram discutidas no início da década de 1980, quando alguns críticos consideraram que era possível estabelecer um estreito paralelo entre *Conversación en la Catedral* (1969) e *Explicação dos Pássaros* (1981). Lobo Antunes recusa essa hipótese liminarmente, mas sem apresentar argumentos. As suas afirmações são breves, embora claras: "Nunca fiz comentários a críticas malévolas ou maledicentes. Quanto a essa do plágio é uma infâmia e uma filha-da-putice." (Arnaut 2008: 74) Contudo,

¹ Naturalmente, o género literário "relato" em espanhol (do texto original) corresponde a "conto" em português.

anos mais tarde, Lobo Antunes reflecte sobre a técnica de escrita de Vargas Llosa e conclui que é semelhante à sua:

O escritor bom é aquele que trabalha as coisas o suficiente. Porque as primeiras versões são sempre más, vêm à primeira vez; é uma questão de trabalhar sobre aquilo. Muitas vezes encontra-se o essencial reduzindo, suprimindo coisas. Tira-se a areia e a terra e acaba por estar lá o diamante. Por exemplo, o Mario Vargas Llosa escreve, escreve, escreve uma massa informe, um enorme rascunho, e depois daí vai tirar o livro. (Arnaut 2008: 231)

Admite também ter gostado muito dos primeiros romances do peruano: *Conversaciones en la Catedral*, *La ciudad y los perros*, *La casa verde* e *Pantaleón y las visitadoras*.

Gabriel García Márquez é citado várias vezes durante as entrevistas. Lobo Antunes diz que gosta de ler os seus livros, mas não deseja tê-los escrito. Declara igualmente que o colombiano faz parte do grupo de autores que trouxeram "coisas novas" (Arnaut 2008: 404) à literatura, colocando-o num patamar superior. Acrescenta que a sua escrita é "muito saborosa, muito agradável" (Blanco 2002: 56) e não põe a sua qualidade em causa: "García Márquez, sim, é um escritor. Podes apontar-lhe todas as limitações que quiseses, mas é um grande escritor. Eu não gosto, mas sei que é muito bom." (Blanco 2002: 203) Fala sobre *El amor en los tiempos de cólera* para elogiar a descrição de relação sexual entre dois idosos. "Aquilo é feito com uma delicadeza extraordinária, que é muito difícil executar, porque se a mão não é delicada, cai-se muito facilmente no mau gosto"¹ (Silva 2009a: 29), comenta, acrescentando que a descrição é feita "com uma ternura e uma delicadeza extraordinárias" (Silva 2009a: 196). Lobo Antunes considera este romance um "livro magnífico" e "o melhor livro que escreveu" (Silva 2009a: 196) o colombiano. Lobo Antunes recorre a García Márquez noutras ocasiões, nomeadamente para abordar o processo criativo:

[...] há horas mágicas, há momentos em que se está a escrever e a chorar e não é por ser triste ou alegre, é porque era mesmo aquela palavra que nos visitou e fomos habitados por outra coisa. Esses são momentos mágicos que acontecem nas primeiras versões, [...] em que, como dizia o García Márquez, parece que temos o berlinde na mão. (Silva 2009a: 69)

Manuel Puig é descrito como um excêntrico talentoso, que "deixou uma obra interessante" (Silva 2009a: 314). Dela fazem parte o citado *Boquitas pintadas* (1969) – "uma maravilha", "muito bem feito" (Silva 2009a: 314) – e *El beso de la mujer araña* (1976). Para Lobo Antunes, "os livros são jubilatórios e há uma felicidade de expressão e de mão, há alegria

¹ Poderíamos retirar citações sobre esta questão em particular de diversas entrevistas, pois a referência a *El amor en los tiempos de cólera* é recorrente.

naquilo" (Silva 2009a: 314). Lamenta o facto de Puig ser pouco valorizado internacionalmente e analisa o seu trabalho:

[...] ele resolve problemas muito difíceis e mantém um equilíbrio à beira do melodrama sem nunca lá cair. É bastante mais difícil do que parece e é preciso uma vigilância à prosa muito grande, tem de se estar com a mão constantemente a vigiar... [...] Há muito trabalho por detrás, quase de ourives, e onde não se encontra uma só palavra de mau gosto. Aliás, aquilo é só mau gosto e não há mau gosto nenhum, por isso é muito difícil de fazer. (Silva 2009a: 314-315)

O seu amigo Reinaldo Arenas surge ao longo de um parágrafo em *Uma Longa Viagem...* É descrito como "um tipo cheio de talento" e um homossexual "muito teatral" (Silva 2009a: 454). Lobo Antunes recorda alguns episódios da sua vida e da relação de ambos, nomeadamente das conversas telefónicas que mantinham. Elogia dois dos seus títulos, *Celestino antes del alba* (1969) e *Antes que anochezca* (1992). Sobre o primeiro, diz ser "magnífico", "uma maravilha" (Silva 2009a: 454). O segundo é classificado como espantoso e extraordinário. "Nessa altura, havia escritores notáveis em Cuba" (Silva 2009: 454), remata.

Quanto ao mexicano Juan Rulfo, Lobo Antunes afirmava em 1997 que a forma de escrever de ambos é distinta, embora goste de o ler, pois "escreve de uma forma tocante" (Viegas 1997: 35). Em 2001, recordava a leitura e interpretação dos seus textos:

Só este ano compreendi *Pedro Páramo*, que também li nessa altura [durante a guerra colonial], graças a uma edição com um prólogo muito bom. Não compreendi que estavam todos mortos e não compreendia o romance. Depois de ler esse prefácio o livro foi completamente diferente para mim. É muito difícil compreendê-lo, *El llano en llamas* não me parece grande coisa, mas o romance é muito, muito bom. (Silva 2009a: 78)

Reli *Pedro Páramo* várias vezes e creio que comecei a compreendê-lo do ponto de vista sensorial, com os sentidos. É um romance com uma estrutura muito complexa e às vezes penso que Rulfo não compreendesse o que fez, porque a julgar pelas suas declarações ele não o compreendeu. Mas talvez isso aconteça sempre. E também entendo que não escrevesse mais nada, porque o que li dele a seguir não tem essa altura. (Silva 2009a: 222)

Em Junho de 2009, durante as Jornadas de Estudos Antunianos "A Arte do Romance em António Lobo Antunes", que decorreram na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, o autor admitiu que *Pedro Páramo* (1955) é um retrato perfeito do México e que há uma presença forte dessa leitura no seu romance *O Arquipélago da Insónia* (2008). Faremos uma leitura comparada dos dois textos no presente capítulo.

Lobo Antunes afirma não ser "um grande fã" (Silva 2009a: 369) de Jorge Luis Borges e que este o deixa "completamente frio": "É um escritor

européu, minimalista, não me toca nada, e os epígonos dele muito menos." (Arnaut 2008: 155) Noutra ocasião, acrescenta:

A mim, pessoalmente, Borges não me interessa. Não gosto do que escreveu. É muito inteligente mas tem pouco sangue. Não me transporta. É um homem que consegue manejar as palavras com uma grande mestria, mas a sua poesia não me atrai. É possível que o defeito seja meu, mas não me entusiasma. E isto quando acabo de comprar as suas *Obras Completas*. (Blanco 2002: 147)

Elogia o seu trabalho ensaístico, mas critica as intervenções orais. Contudo, uma afirmação do argentino sobre Quevedo é citada pelo escritor português em mais do que uma ocasião: "Quevedo não era um escritor, era uma literatura." (Silva 2009a: 184) Outra opinião do portenho, desta vez sobre a crítica, é recordada, agora para contrapor a sua posição:

Afirmava mais ou menos que [a crítica] não tem nada que declarar se o livro é bom ou mau, mas tem que se tentar, tentar... Bom, é a opinião dele, que é diferente de mim e até nem é escritor que aprecie muito. Deve-se desmontar o mecanismo do livro e torná-lo mais compreensível para o leitor, em vez de emitir juízos de valor. (Arnaut 2008: 87)

Não obstante, anos mais tarde, afirma que está de acordo com Borges num aspecto: "A função do crítico não é dizer "isto é bestial", mas ajudar a pessoa a ler a porcaria do livro." (Arnaut 2008: 187) O argentino é também elogiado enquanto tradutor de William Faulkner. Por seu lado, o parceiro de Borges, Bioy Casares, é valorizado. Em *Conversas com António Lobo Antunes*, declara duas vezes que gosta muito dos seus textos.

A leitura de uma das obras do cubano Eliseo Diego foi o ponto de partida do título de um dos mais recentes romances de Lobo Antunes, *Ontem Não te Vi em Babilónia* (2006):

Há um poeta de quem gosto muito, um cubano que vive no México chamado Eliseo Diego. É um homem que sofreu bastante e que tem uma poesia aparentemente muito simples e muito despojada. Num livro, ele cita o tal pedaço de argila que tem uma frase extraordinária [ontem não te vi em Babilónia] em escrita cuneiforme de argila, 3000 a.C. (Silva 2009a: 221)

Noutra ocasião, afirma que gostaria de traduzir Eliseu Diego.

Este não foi o único título de Lobo Antunes que surgiu a partir das letras hispano-americanas. Como indica em 2006, *Exortação aos Crocodilos* (1999) "apareceu quando estava a ler uma tradução de Octavio Paz" (Arnaut 2008: 510). A frase original pertence ao filósofo taoísta chinês Chuang Tsé.

José Lezama Lima é referido na sua primeira entrevista, em 1979, ao *Diário Popular*, a propósito da relação que a família de Lobo Antunes mantém com a sua obra. O cubano é descrito como "um grande escritor, que publicou um único romance, aos 60 anos" (Arnaut 2008: 8), considerado pela crítica como hermético, mas que, contudo, viu os 20 mil exemplares da primeira edição de *Paradiso* (1966) esgotados apenas numa noite. Quinze anos depois, comenta que a primeira parte do livro que então prepara terá como título "Qualquer palhaço que voe como pássaro desconhecido", uma réplica da "resposta que o Lezama Lima deu quando lhe pediram uma definição de barroco" (Arnaut 2008: 222).

O poeta chileno Pablo Neruda constitui outra referência: "Aquilo que eu gostaria era de poder falar, em palavras simples, às pessoas simples, como o Neruda queria" (Arnaut 2008: 27), declarava Lobo Antunes, em 1979, prosseguindo: "Eu penso que a escrita pode ir directamente ter com as pessoas simples [...], e falar-lhes. Ser tão importante como o pão, como queria o Neruda." (Arnaut 2008: 28)

Uma última referência para o mexicano Carlos Fuentes e para o seu livro *Contra Bush*, de 2004: "É importante escrever isto. [...] Há livros que gosto de ler mas que não gostaria de ter escrito." (Arnaut 2008: 542)

Em 2006, a propósito de uma mudança de agente, Lobo Antunes confessa: "Embora muito diferentes de mim, [García Márquez, Vargas Llosa, Onetti] são escritores de quem me sinto próximo. Como pessoas, não pelo que escrevem." (Arnaut 2008: 522) Ora, os percursos dos três autores referidos são muito diferentes entre si. Tendo partilhado ideais e experiências, seguiram caminhos distintos na vida e na literatura, pelo que não é fácil concluir em que consiste a proximidade que o português diz sentir. Podemos então pressupor que há uma empatia não apenas com os homens, mas também com as obras, pois o seu conhecimento fundamental surge delas.

Passemos a outra declaração de Lobo Antunes. Numa das suas conversas com João Céu e Silva, lamenta:

É pena que se tenha perdido esse conceito de se imitar [outros escritores], que desaparece com os românticos, porque mostrava que pertencemos todos a uma corrente e que quando eu estivesse a imitar – que não é bem imitar – estava a homenagear os autores. (Silva 2009a: 317)

Lobo Antunes assume, assim, como positivos os processos de recepção. Seguindo as concepções teóricas da Literatura Comparada e da Estética da Recepção, a leitura implica um acto de apropriação do leitor, que, no caso de este ser também escritor, poderá reflectir-se posteriormente nas suas obras. E, sendo Lobo Antunes leitor das literaturas hispano-americanas, haverá sem dúvida um processo de recepção nos seus

textos. É o próprio que afirma em 1994: "Eu continuo a achar que a gente não inventa nada. A gente rouba." (Arnaut 2008: 213)

Escreve António Lobo Antunes na crónica "A confissão do trapeiro": "não possuo nenhuma escola literária" (Antunes 2006: 133). Assim será. Contudo, podemos verificar que as literaturas hispano-americanas estão reflectivas em vários textos do autor, entre eles as crónicas. Na verdade, em geral, apesar desta designação, trata-se de contos, pois não apresentam actualidade jornalística. O autor classifica-as como textos menores, mas não o são. Como defende Carlos Reis, "a escrita da crónica ocupa um lugar que está longe de ser meramente acessório" (Reis 2003: 20), constituindo, sim, "o lugar de expressão mínima mas tensamente concentrada da narratividade" (Reis 2003: 20) de Lobo Antunes.

Nestes textos, o autor faz referência a contactos e vivências com outros escritores. Em "crónica do pobre amante", escreve sobre a chamada que recebeu de Nova Iorque do seu amigo Reynaldo Arenas, dizendo-lhe "numa voz ensonada, gaguejando hipnóticos / - Voy a morirme António / o Reynaldo que a sida reduzira a uma chaga sulfurosa" (Antunes 2006a: 199). No texto "Em caso de acidente", escreve sobre Felisberto Hernandez e Eliseo Diego, descrevendo as suas poses nas fotos que deles possui e reflectindo que, caso saísse de casa, "talvez, para além do dinheiro da gaveta, levasse" consigo uma obra do primeiro, "um autor e pêras" (Antunes 2002b: 42-43). O segundo, por seu lado, "exige uma intimidade de quando se está sem ninguém na sala" (Antunes 2002b: 43). Lobo Antunes recorda o poema do cubano sobre a avó, em que ela "pede que tapem os espelhos. Ir-me embora é como tapar os espelhos todos sobre mim." (Antunes 2002b: 43) Em "Crónica de Natal", lembra uma foto em que posa com Jorge Amado e Ernesto Sabato, em Paris, "com o braço nos ombros uns dos outros, [...] Sabato mal disposto como quase sempre, exigindo do mundo um reconhecimento que na sua opinião o mundo lhe não dava" (Antunes 2006b: 162).

Passemos a Jorge Luis Borges. Lemos no primeiro parágrafo de "O coração do coração":

O romance que gostava de escrever era o livro no qual, tal como no último estádio de sabedoria dos chineses, todas as páginas fosse espelhos e o leitor visse, não apenas ele próprio e o presente em que mora mas também o futuro e o passado, sonhos, catástrofes, desejos, recordações. (Antunes 2006a: 51)

Um livro paradoxal que mostrasse todo o espaço e todo o tempo, todas as pessoas e os seus projectos. Um livro que funcionasse, portanto, como um Aleph: "En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultaneo" (Borges 2004: 191-192). Um livro

também como a biblioteca infinita do escritor argentino, à semelhança da sabedoria oriental, seguindo a lenda do Homem do Livro, de acordo com a qual "en algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios" (Borges 1986: 86).

Podemos igualmente estabelecer diálogos com outros autores do Rio da Prata. Lemos em "O nadador olímpico e o amendoim":

E passei a cantar sozinho em casa, sem acompanhamento, com uma colher a servir de microfone

Meu bem
Esse teu corpo parece
Do jeito que ele me aquece
Um amendoim torrãozinho

na esperança que um dos desenhos do Cara Alegre saísse da revista, me tomasse pela mão e desse comigo a volta ao dia em oitenta mundo na cama onde noite após noite eu suspirava pelo Amendoim Torrãozinho a pedalar solitariamente nos lençóis. (Antunes 2006a: 37)

O ir de mão dada com uma personagem ecoa a oitava regra de "Decálogo del perfecto cuentista", do uruguaio Horacio Quiroga: "Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste." (Quiroga 1993: 1194) Quiroga era profundamente admirado por Julio Cortázar, também ele aqui indirectamente mencionado, através do seu *La vuelta al día en ochenta mundos*, a que voltaremos a propósito de *A Morte de Carlos Gardel*. O músico norte-americano Charlie Parker é a figura central tanto de "De Deus como apreciador de jazz", de Lobo Antunes, como de "El Perseguidor", de Cortázar, embora neste sob o nome de Johnny, ambos descrevendo a sua decadência final:

Esse pobre, sublime, miserável, genial drogado que passou a vida a matar-se e morreu de juventude como outros de velhice [...]. (Antunes 2002b: 131)

Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está en la peor de las miserias; la ventana da a un patio casi negro, y a la una de la tarde hay que tener la luz encendida si se quiere leer el diario o verse la cara. (Cortázar 2001: 101)

Lobo Antunes conta que a música o ajudou a amadurecer o seu trabalho dizendo que passou a "compôr por conta própria juntando o que aprendi com os saxofonistas de jazz, principalmente [Charlie] Parker, Lester Young e Ben Webster" (Antunes 2002b: 131-132). Associa o primeiro a uma frase retirada de *Arte Poética*, de Horácio: "uma bela

desordem precedida do furor poético é o fundamento da ode." Trata-se, portanto, do jazz e do seu aparente caos. Catarina Vaz Warrot comparou a estrutura deste estilo musical com alguns trabalhos de Lobo Antunes e encontrou pontos em comum, como a quase simultaneidade de vozes, "um ritmo rápido, a divisão em três partes, as repetições como uma espécie de refrão, os silêncios que pontuam e estruturam o discurso ou as vozes que se respondem umas às outras, numa espécie de polifonia" (Warrot 2011: 134). O mesmo género musical marcou fortemente o trabalho de Cortázar, nomeadamente na estrutura de *Rayuela*, em que se passa do capítulo 73 para o 1, daí para o 2, depois para o 116 e assim sucessivamente, em saltos constantes, como as crianças fazem no jogo da macaca, a "rayuela" do mundo hispânico. Também Cortázar escreveu sobre a importância do jazz na sua obra, como forma de libertar o artista das normas na arte e de toda a mediação do pensamento, em particular através da improvisação e da espontaneidade. Em "Del cuento breve y sus alrededores", Cortázar aponta como ingredientes fundamentais do conto e de uma peça de jazz a tensão, o ritmo, a pulsão interna, o imprevisto dentro de parâmetros pré-vistos, "libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable" (Cortázar s.d.). Explica Cortázar que o que o atrai no jazz é "la manera en que puede salirse de sí mismo [...] permitiendo todos los estilos, ofreciendo todas las posibilidades, cada uno buscando su vía. Desde ese punto de vista está probada la riqueza infinita del jazz; la riqueza de la creación espontánea, total [...]. Cada músico crea su obra, es decir que no hay un intermediario, no existe la mediación de un intérprete [...]. La improvisación, una creación que no está sometida a un discurso lógico y preestablecido sino que nace de las profundidades." (Bermejo 1978: 104-105)

Podemos ver "Uma coisa assim", de Lobo Antunes, como a versão portuguesa de "Casa tomada", de Cortázar. Ambos os textos têm como protagonistas dois irmãos (um homem e uma mulher), que vivem sozinhos numa antiga casa da família, sem ocupação profissional, sem conviverem praticamente com ninguém e sem parentes próximos. As suas ocupações habituais são semelhantes: no primeiro, ela faz *crochet* e ele coleciona selos; no segundo, ela tricota peças em lã e ele lê romances franceses. Os dois contos são narrados pelos homens, que sublinham lembrar-se bem de como tudo começou:

Isto dos passageiros começou há sete meses se tanto. Lembro-me perfeitamente porque a minha irmã fazia anos e era domingo. (Antunes 2006a: 121)

Lo recordaré siempre con claridad porque fue simple y sin circunstancias inútiles. Irene estaba tejiendo en su dormitorio, eran las ocho de la noche y de repente se me ocurrió poner al fuego la pavita del mate. (Cortázar 2006: 12)

Importa nestes contos a relação dos irmãos com a casa, por isso o leitor tem acesso apenas a informações relevantes à luz deste triângulo. Tudo está em relação com a casa. É nela que passam quase todo o tempo. Vivem num mundo fechado e praticamente auto-suficiente. A casa é literalmente o seu mundo, não por fuga ou obrigação, mas porque não sentem necessidade de mais. Não a habitam simplesmente, vivem-na. Ambos os casais abandonam a casa para fugir de um acontecimento que transformou a sua relação com o espaço: no conto de Cortázar, um ruído estranho que vai conquistando partes da habitação e, na crónica de Lobo Antunes, um grupo de três palhaços que choram em silêncio. Numa primeira fase, permanecem no espaço e convivem com os intrusos, embora prescindido de uma área (os irmãos cortazeanos fecham uma porta e ficam com metade da casa para si, os antunianos vão dormir para a cozinha). Nesta fase, não há protestos, apenas aceitação, como que revelando uma esperança numa possível salvação.

Concentremo-nos em "Casa tomada". Se a origem do ruído é tão perigosa, como se justifica a calma coabitação durante algum tempo? O desconhecimento não funciona como explicação, porque o homem age como se já conhecesse o som e as suas consequências, ouvindo-o e imediatamente afastando-se dele. O ruído constitui, então, um perigo ou não? Será real ou produzido pela mente de ambos, ela seguindo as sugestões do irmão? De facto, o primeiro som é ouvido apenas por ele; o segundo é mais uma vez percebido pelo homem e só depois é que a mulher o reconhece, surpreendida pela "brusca manera" (Cortázar 2006: 15) do irmão. Entre as duas ocorrências de sons, aparecem dois parágrafos entre parênteses que contam como a irmã costuma sonhar em voz alta e como o irmão, no quarto ao lado, desperta. É uma "voz de estatua o papagaio" que o incomoda, uma voz "que viene de los sueños y no de la garganta" (Cortázar 2006: 14). Trata-se, pois, de mais um ruído que incomoda o homem, que o perturba durante a noite e que lhe permite, na quietude da casa, reconhecer alguns sons. "De noche se escuchaba cualquier cosa en la casa. Nos oíamos respirar, toser, [...] los mutuos y frecuentes insomnios" (Cortázar 2006: 14), explica. Durante o dia, falavam em voz alta ou Irene cantava para manter a segurança. O ruído funciona, pois, ora como ameaça, ora como protecção. Há uma guerra de sons e, ao contrário do que poderia ser previsível, não ganha a parte que faz mais barulho ou o barulho mais audível; ganha quem produz o som mais discreto, mas aparentemente mais eficaz.

No final de ambos os textos, os irmãos abandonam por completo o espaço, deixando tudo no seu interior, como falta de alternativa e numa mostra de grande desprendimento material. No caso das personagens portuguesas, há uma excepção: lamentam a possível destruição de um gato de gesso por descuido dos palhaços invasores.

Passemos para a leitura comparada de *Pedro Páramo* e *O Arquipélago da Insónia*, seguindo as indicações do próprio Lobo Antunes. Ambas as obras têm como centro uma herdade cujo dono age como um déspota, exercendo indiscriminadamente violência e abuso de poder, ambos expandindo as suas propriedades com o auxílio de um braço-direito em quem confiam tudo e que executa as suas decisões, quase adivinhando os seus desejos. No romance de Lobo Antunes, o homem é tratado por "patrão", não conhecendo o leitor o seu nome. Na *novela* de Rulfo, Pedro Páramo é também denominado pela mesma designação, "patrón". São, de facto, patrões de tudo, donos de terras e das pessoas que os rodeiam, sobre as quais lançam as suas frustrações e os seus impulsos violentos. Pedro Páramo é "un rencor vivo" (Rulfo 2003: 68); o patrão "criava em torno um círculo de receio" (Antunes 2008: 30). Os dois cortam, de certa forma, com o passado: o patrão mata o pai com uma tesoura, Pedro Páramo substitui o seu impondo um novo estilo de comando: "[...] recuérdale que Lucas Páramo ya murió. Que conmigo hay que hacer nuevos tratos." (Rulfo 2003: 100) As suas propriedades são imensas, alargadas ao longo dos anos por meios violentos. A quinta "Media Luna" é composta por "toda la tierra que se puede abarcar con la mirada" (Rulfo 2003: 68), a herdade portuguesa é igualmente imensa. No final, são destruídas pelos seus donos:

[...] e nisto compreendi que não foram os comunistas que deitaram fogo ao celeiro, tombaram o depósito da água e mataram o meu avô, foi você e não a espingarda, o sacho, os camponeses e a tropa e as empregadas da cozinha a fitarem-no quietos [...]. (Antunes 2008: 19)

[...] se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras e mandó quemar los enseres. (Rulfo 2003: 137)

As mulheres são usadas como objectos, espalhando filhos bastardos pelas zonas envolventes. O patrão nem sabe exactamente quem são e procura detectar semelhanças físicas consigo, incluindo num filho da nora. Na prática, nem um nem outro têm herdeiros. No caso de Pedro Páramo, reconheceu apenas Miguel, que morre jovem, e Juan Preciado, de quem nada sabe desde criança. Por seu lado, o patrão repete diversas vezes ao neto "Um dia destes há-de mandar nisto tudo", mas este não tem perfil nem vontade para o fazer. A brutalidade e a falta de sentimentos dos dois são quebradas apenas uma vez. Pedro Páramo tudo faz por Susana San Juan, tendo-lhe um amor extremo ao ponto de se vingar de Comala por a população não assistir ao funeral da sua amada. Por seu lado, o patrão mostra tristeza e respeito aquando da morte do feitor, no fundo a pessoa que sentia mais próxima de si:

[...] foi a única altura em que julguei perceber-lhe uma espécie de sofrimento na cara, de cabelo penteado por consideração pelo defunto e a gravata de luto sobre o botão de cobre, [...] o meu avô acompanhou o funeral inteiro, de cabeça descoberta apesar do sol, logo a seguir ao caixão, entregou o casaco a um homem que nem viu, tirou a pá aos camponeses para a primeira terra na cova e continuou sozinho, sem consentir que o ajudassem [...], pediu o martelo para enfiar a cruz à cabeceira, acendeu a vela e regressou a casa [...]. (Antunes 2008: 68)

Um dos aspectos que mais singulariza as duas obras é o estreito convívio entre vivos e mortos. Na *novela* mexicana, Juan Preciado compreende a certa altura que todas as pessoas que encontra são fantasmas e ele próprio acaba por morrer, continuando a conviver com eles. Em *O Arquipélago da Insónia*, não sabemos se os vários narradores estão vivos ou mortos:

- Há quanto tempo morremos?
de maneira que eu talvez morto porque lhes entendia a linguagem, as vozes nítidas dentro de mim somando dedo a dedo os anos do funeral, sete, oito, decidi
- Não acredito nestes fantasmas
visto que mentem por ruindade e nós defuntos como eles, o segundo homem confundido com uma nespereira ao ponto de os dedos se transformarem em folhas [...]. (Antunes 2008: 32-33)

José Gil considera que "não há múltiplos narradores e autores, mas um sujeito indeterminado que diz "eu" em vários tons e várias vozes e planos". (Gil 2011: 160)

Os dois estados estão de tal forma entrelaçados que um dos netos do patrão tem como mulher Maria Adelaide, falecida em criança. O autista, seu "cunhado", reconhece-a e ela queixa-se dele ao "marido". Maria Adelaide explica que não morreu porque a mãe chamava por ela e ambas convivem ainda que a mãe não o saiba:

- Não vejo
eu a pegar-lhe nas mãos e ela
- Pega-me nas mãos não me deixes
incapaz de notar que as rodeava com as minhas, de olhos abertos sem darem por mim procurando-me na colcha (Antunes 2008: 184)

Contudo, mesmo com o desaparecimento da mãe, ela continua presente. Não é a única a afirmar que continua a existir depois de morta:

[...] pessoas falando à sua volta sem que lhe interessassem as palavras mesmo depois de a luz do tecto, que se apagava aos poucos, se extinguir de vez, quer dizer a luz extinta para ele, não extinta para os demais que se aproximavam tocando-lhe e ele percebendo que lhe tocavam sem sentir que lhe tocavam, ele
- Não me fechem as pálpebras
ao fecharem-lhe as pálpebras
- Não me vistam esse fato

ao vestirem-lhe o fato, quis desprender o cavalo e não topou com a argola, roubaram-no, procurou melhor e lá estavam as rédeas, a sela, pensou
- Vou-me embora
deu fé do galope, dos candeeiros da vila e no entanto ele quieto ou seja o que se movia parado (Antunes 2008: 169)

Em ambos os textos, a morte é experimentada de uma forma semelhante, não só pelo referido convívio, mas igualmente pelo lugar físico dedicado a quem morre: a terra. Juan Preciado conversa com Dorotea na tumba e ouve os monólogos dos outros enterrados:

- Oí a alguien que hablaba. Una voz de mujer. Creí que eras tú.
- ¿Voz de mujer? ¿Creíste que era yo? Ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande. Doña Susanita. Está aquí enterrada a nuestro lado. Le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño. [...]
- ¿Oyes? Parece que va a decir algo, Se oye un murmullo.
- No, no es ella. Eso viene de más lejos, de por este otro rumbo. Y es voz de hombre. Lo que pasa con estos muertos viejos es que en cuanto les llega la humedad comienzan a removerse. Y despiertan. (Rulfo 2003: 135-136)

A própria oração da extrema-unção parece uma descrição da existência subterrânea após a morte: "Tengo la boca llena de tierra." (Rulfo 2003: 167) No texto de Lobo Antunes, os falecidos também têm uma existência subterrânea:

porque os defuntos não se aleijam ao caminharem lá em baixo, nessa noite dei por ele sob o soalho, aborrecido com a falta de luz, procurando comutadores a espantar-se
- O que é isto?
e isto é a sua sina senhor, andar às voltas no escuro numa casa ponto por ponto idêntica à nossa que não consegue ver, os mesmo móveis (Antunes 2008: 188)

Aqui a morte é personificada pela prima Hortelina, que cumpre a sua missão contrariada, visto não gostar de matar ninguém. Chega com um vaso de goivos e anuncia a morte ao defunto.

Temos, pois, duas obras que retratam uma sociedade rural marcada pelo despotismo de um grande terratenente sobre todos os que o rodeiam, com perfis e histórias semelhantes. A violência perpetua-se e alcança todas as personagens, não havendo lugar para a esperança. Há apenas dor e desgosto. Nestes espaços juntam-se vivos e fantasmas e o tempo parece suspenso, imóvel, eterno, numa presentificação do passado. Tal é salientado pelos fragmentos que compõem *Pedro Páramo* e pelos vários narradores de *Arquipélago da Insónia*, ambos marcados ainda por inúmeras analepses e prolepses. Uma curiosidade: tanto Rulfo como Lobo Antunes utilizam onomatopeias regularmente, embora o segundo não tanto no presente texto.

Vejamus uma última obra, *A Morte de Carlos Gardel* (1994). Reduzida será a recepção explícita das literaturas hispano-americanas neste romance, mas a teoria dos polissistemas permite-nos abordar um outro aspecto, não literário, mas igualmente importante: o cantor argentino do título representa um sistema musical que contribui para a introdução e progressão do universo hispano-americano em Portugal e, através do seu sucesso, pode levar o público a interessar-se por outras expressões culturais do subcontinente. A sua utilização na obra de Lobo Antunes confirma-o.

Dizíamos que a recepção explícita é reduzida. No entanto, podemos falar em diálogo com uma obra de Manuel Puig, autor de referência para Lobo Antunes, como vimos. Cada secção de *Boquitas pintadas* (1972) é encabeçada por um excerto de um tango, de uma milonga ou de um bolero. Na "Primeira entrega", a carta de Nélide de 10 de Junho de 1947 é concluída com uma descrição do narrador das letras das canções que ouve no rádio do programa "Tango versus bolero", sobre amores frustrados e paixões dolorosas:

El tango narra la desventura de un hombre que bajo la lluvia invernal recuerda la noche calurosa de luna en que conoció a su amada y la subsiguiente noche de lluvia en que la perdió, expresando su miedo de que al día siguiente salga el sol y ni siquiera así vuelva ella a su lado, posible indicio de su muerte. [...] A continuación, el bolero describe la separación de una pareja a pesar de lo mucho que ambos se aman, separación determinada por razones secretas de él [...]. (Puig 2005: 15)

Em *A Morte de Carlos Gardel*, cada capítulo é designado pelo título de um tema do cantor, de certa forma ilustrando a narrativa que lhe corresponde. Consultando as letras dos tangos e cruzando-os com a narrativa, podemos afirmar que o primeiro, "Por una cabeza", aborda o tema do conflito razão/coração: pelas circunstâncias actuais ganha o pensamento, mas o sujeito sabe que, caso tenha possibilidade, os sentimentos retomam o controlo. Também Álvaro revela uma forte indecisão em relação à primeira mulher, Cláudia, não sabendo se gosta ou não dela, querendo separar-se e depois arrependendo-se. Acontece algo semelhante com Raquel: não gosta dela, mas não acaba com o casamento. As separações familiares vêm de trás. O pai de Álvaro abandona-o, juntamente com a irmã, em casa do avô. Este, por seu lado, foi deixado pela mulher e decide não se afeiçoar a mais ninguém na vida, nem sequer a animais, de forma a evitar o sofrimento. O "noble potrillo/ Que justo en la raya/ Afloja al llegar" tem correspondência em Nuno, jovem toxicodependente, frustrado com a família, que acaba por morrer de hepatite, e que por pouco não vence. No fim, diz que não se deve apostar e brincar com a vida: "Yo jugué mil veces,/ No vuelvo a insistir. [...] / Basta de carreras,/ Se acabó la timba."

"Milonga sentimental" é o título do segundo capítulo. A canção fala sobre a desilusão amorosa. O sujeito, apesar de magoado, perdoa a mulher, visto que o amor é mais forte. "Yo canto pa no llorar": o mesmo faz Graça até acabar a relação com Cristiana, suportando com boa vontade todas as pressões, e Alzira no lar, recusando a nova realidade e projectando o seu passado e os seus desejos num mundo que já não existe. "Tu amor se secó de golpe/nunca dijiste por que": Cristiana não compreende a reacção repentina e sem explicações de Graça; Álvaro recusa a morte inevitável do filho, bloqueando na sua mente os comentários do médico e insistindo numa cura impossível; Alzira foi obrigada a sair do bairro de que tanto gostava mas não aceita a razão por que tal sucedeu. Tanto ela como Álvaro rejeitam a nova realidade, pois "no es facil cortarse/los tientos de un metejon/cuando estan bien amarrados/al palo del corazón".

O terceiro capítulo tem como título "Lejana tierra mía", tema que principia com os seguintes versos: "Lejana tierra mía/bajo tu cielo,/bajo tu cielo,/quiero morirme un día/con tu consuelo": Cláudia, que havia abandonado a sua Alemanha natal em jovem, decide deixar Portugal e, praticamente sem transportar nada consigo e avisando apenas Álvaro, regressa ao seu país de origem. "Tu no estás, faltas tu.../Oh! Mi amor...": falta-lhe o amor, sem marido, sem filho, sem família, sozinha. O penúltimo capítulo é designado "El día que me quieras". "El día que me quieras/endulzará sus cuerdas/el pájaro cantor": rebelde, Nuno, na verdade, tem uma forte sede de amor. A insegurança leva-o a mostrar-se desinteressado (evitando revelar a sua fragilidade interior) e empurra-o para as drogas. No fundo, apenas deseja ser amado e sentir-se em segurança. Finalmente, "Melodia de arrabal" é o título do quinto capítulo. "Barrio, barrio,/que tenés el alma inquieta/de un gorrión sentimental./[...] Viejo barrio/perdoná si al evocarte/se me planta un lagrimón.": são os arrabaldes, os subúrbios onde se movem com naturalidade e afecto algumas personagens e que tanto repugnam outras, em particular Álvaro: a Cidade Nova do Senhor Seixas, o Monte Abraão de Beatriz e o Barreiro de Raquel:

[...] e quando o grande Carlos Gardel colocou Melodia de Arrabalde na grafonola o que me apeteceu foi o Barreiro, os pátios do Barreiro, a estação dos comboios e a oliveira no meio dos carris, apeteram-me os eucaliptos a ramalharem na água, e eu de sandálias brancas, meias brancas, saia branca, casaco de malha branco e um laço branco na trança, correndo, igualzinha a uma noiva, ao longo do pontão. (Antunes 2002a: 364)

Maria Alzira Seixo defende que Raquel "representa, até no título do capítulo que se lhe refere ("melodia de arrabal") uma espécie de arredor da história" (Seixo 2002: 259), lateralidade que não significa uma posição secundária. Não nos parece que este "arrabal" represente uma

"lateralidade", mas sim os subúrbios. Ao longo do romance, multiplicam-se as referências depreciativas aos arredores de Lisboa e este capítulo em particular inclui passagens aí decorridas.

A figura de Carlos Gardel é vista de diferentes formas pelas várias personagens. Para Izabel Margato, "ao insistir reiteradamente na encenação de antigas referências desgastadas pelo tempo [Gardel], o romance indicia um outro tipo de perda: a da capacidade de representação. Já não somos expressivos uns com os outros, afirma [Richard] Sennett." (Margato 2004: 360) Vejamos. Gardel, cantor de uma terra distante, longínquo no espaço e no tempo, encerra em si uma forte componente de identificação e sedução para Álvaro. Funciona como a possibilidade de evasão de um mundo que não lhe agrada e em que se sente invariavelmente deslocado, seja com as duas mulheres com que casa, seja com o filho. A sua obsessão e a insistência em ouvir continuamente os discos do argentino contribuem fortemente para o fim do primeiro casamento. Como escreve Maria Alzira Seixo, Gardel é "morto e ressuscitado no reconhecimento delirante de Álvaro num sócia" (Antunes 2002a: 259). O encontro com o Senhor Seixas representa o confronto entre o sonho perseguido, ou melhor, a ilusão criada por Álvaro, e o mundo real dos pensamentos e preocupações práticas do dançarino:

[...] esperava-me na rua, encantado, feliz, a avançar para mim com um ramo de rosas como se eu fosse a namorada dele ou a namorada que gostaria de ter
- Sempre quis conhece-lo, sabia?
e a Laurinda, incrédula, a olhar para mim, e eu, incrédulo, a olhar para a Laurinda, e os arcanjos à nossa roda, e os bêbados da igreja a disputarem aos encontrões uma sobra de garrafa, [...] quando o senhor canta Melodia de Arrabalde, caro Gardel, não se importa que o trate assim, pois não?, compreendo o sentido das coisas, que a gente entrevê com absoluta nitidez, preciso, perfeito, luminoso, um segundo antes de acordar, e a maçada é que mal despertamos se esfumou, e as raparigas a saírem aos pares da discoteca, e eu a dirigir-me ao Campo Grande para a primeira camioneta da manhã, e ele pressuroso, capaz de beijar-me a fímbria da túnica de gratidão e eu a suspeitar que lhe faltavam parafusos [...]. (Antunes 2002a: 346-347)

Um dos capítulos de *La vuelta al día en ochenta mundos*, de Julio Cortázar, é dedicado a Carlos Gardel, abordando a sua relação com admiradores populares argentinos e destacando os seus tangos da primeira fase, como "Flor de fango", "Mi noche triste" e "Mano a mano". "El Gardel de los años veinte contiene y expresa al porteño encerrado en su pequeño satisfactorio" (Cortázar 1973: 137), lemos. Acontece o mesmo com o protagonista de *A Morte de Carlos Gardel*, que vive para admirar o cantor, num universo fechado e auto-suficiente, afirmando inclusive que aquele continua vivo e projectando a sua fantasia no imitador. Curiosamente, no essencial, acedemos à relação de Álvaro com Gardel através da

intervenção de outros narradores, especialmente de Cláudia, Raquel, Nuno e do Senhor Seixas, mas também de Margarida e Beatriz.

É Cláudia que mais aborda o tema, recordando a primeira vez que ouviu um tango de Gardel, ainda em Colónia, com um tio, ocasião em que se sentiu "afiligida por um tal desespero de paixão que me trazia à memória a sereia e o sangue dos coelhos " (Antunes 2002a: 161). A sensação de mal-estar associada a Gardel torna-se mais profunda ao longo do seu casamento, com a apatia de Álvaro a expressar-se na vontade de permanentemente ouvir os discos. Terá tanta raiva a um como a outro. Recorda Nuno:

[...] e uma tarde a minha mãe trouxe o cesto dos papéis para a sala, abriu o armário, tirou os discos de Carlos Gardel, quebrou-os com um martelo, rasgou as capas, atirou os pedaços para o bojo de verga, e eu calado, e ela zangada como se fosse eu que tivesse destruído os discos

- Para onde é que estás a olhar (Antunes 2002a: 287)

Em criança, a imagem que Nuno tinha do pai entrelaçava Álvaro e Gardel ("durante anos o meu pai para mim, não era o meu pai, era uma voz que saía dos altifalantes" (Antunes 2002a: 285)), acabando o tango por representar o porto seguro que sentia ter antes da separação dos pais: "e afinal com a voz de Carlos Gardel no gira-discos e a gente os dois ali, se não fosse a mulher feia a tossir no quarto era como se a minha mãe e o meu pai não se tivessem separado [...]." (Antunes 2002a: 288) No coma, Nuno imagina-se a cantar enquanto toca as nuvens, pensa-se "a cantar em resistência à morte" (Seixo 2002: 259). Acrescenta-se que um outro livro ligado ao tango também relaciona esta música com o combate à morte: o protagonista de *El cantor de tango*¹, de Tomás Eloy Martínez, canta em locais de Buenos Aires onde foram cometidos crimes que ficaram impunes, numa simbólica tomada de posição contra a injustiça e a crueldade.

Para o Senhor Seixas, dançar ao som de Gardel começa por ser um passatempo mas transforma-se em profissão: durante 42 anos apresenta um número de tangos com a mulher, em bares e festas. Trata-se do "Gardel Português & Partenaire"². É, portanto, um amor proveitoso e frutífero, ao contrário da relação de Álvaro com o cantor, que o leva a abandonar Raquel e o emprego, inicialmente para ajudar o Senhor Seixas, mais tarde simplesmente para reviver o passado. A mulher

¹ Este livro está editado em Portugal, tendo recebido o Prémio de Criação Literária da Casa da América Latina em 2009.

² Na adaptação cinematográfica do romance, esta personagem, que surge apenas no último capítulo, ganha uma posição preponderante (*A Morte de Carlos Gardel*, realizado por Solveig Nordlund, em 2011).

encontra-o a empurrar um baloiço vazio, talvez o mesmo em que o filho brincava em criança.

Resta-nos uma última questão: quem é o Gardel do título, o da morte? Para Maria Alzira Seixo, "encontramos no título do romance, não a referência especificada à música do Gardel, mas uma referência implícita, ocultada pela menção concreta do fenómeno da morte. [...] Carlos Gardel são eles todos, portadores de sonhos e de desalentos da vida." (Antunes 2002a: 272) Serão, de facto, todas as personagens? Será Nuno, pela sua morte física concretizada? Será Cláudia, que se recolhe do mundo em que viveu durante décadas e regressa sozinha ao berço alemão, num fechamento do seu ciclo de vida? Será Álvaro que, ao assumir perante si próprio a morte de Gardel, abandona a sua existência normal e desaparece? Quando sai de casa de Raquel, afirma: "A tua prima tinha razão, Carlos Gardel morreu" (Antunes 2002a: 272). Enquanto o procura, a mulher pensa que "na cabeça dele Carlos Gardel não era Carlos Gardel era ele, e a Cláudia, e o Nuno, e o sótão do médico, e a vivenda de Benfica, e o vento nos loendros" (Antunes 2002a: 392) e encontra-o num jardim a "empurrar de braços estendidos, para trás e para a frente, um baloiço vazio" (Antunes 2002a: 392). Álvaro morre ao aceitar que o seu ídolo e símbolo do sonho e da esperança desapareceu. Nada lhe resta e ele desista da vida. E Raquel? Raquel não será o Gardel do título, porque ela nunca desiste, nunca deixa de ser carinhosa, nunca abandona o seu projecto de ser feliz, mesmo quando tudo aponta em sentido contrário. Além disso, aos 46 anos, engravida e, não tendo o apoio do marido, conta com a ajuda e a presença fiel do jovem Ricardo, antigo companheiro de Cláudia, dedicado e leal. Raquel fica, pois, rodeada pelo novo - Ricardo e o filho que irá nascer -, a juventude que representa a esperança de ruptura com a dor e as desilusões do passado e a possibilidade de construir novas relações familiares com base no afecto sincero.

Conclusão

Lemos em "Revisor em férias (com sombra)", de Dinis Machado:

Quando me coloco um pouco ao longe, [...] pergunto-me com alguma ironia condescendente: se tivesse lido este livro dez anos antes, se tivesse lido este livro dez anos depois, se não tivesse lido este livro – que escreveria hoje, e que rumo levariam as palavras que tento alinhar? Aceitando, à partida, que qualquer projecto de ficção é elaborado na superfície, mais ou menos profunda, da aparência (a sinceridade escrita não é a reprodução da sinceridade vivida), podemos admitir que qualquer estrutura literária, paraliterária ou antiliterária, é uma linguagem de substituição, emanação reorganizada das veias e dos veios onde borbulha a vida [...]. Estalam, então, obscuras sementes no subsolo da função de escrever, terra inculca de papel onde bate o coração dos outros – mesmo que, quem escreve, nada ouça, ou ouça apenas o rumor do que nem sabe que aprendeu. (Machado 2011: 91-92)

Que poder têm, pois, as obras de terceiros sobre a literatura de cada autor? Que "obscuras sementes" repercutem o bater do "coração dos outros"? Com este trabalho, procurámos responder a esta questão no que diz respeito ao eco das literaturas hispano-americanas na literatura portuguesa contemporânea. Em *Tradução e edição de obras hispano-americanas em Portugal* verificámos que sendo desconhecidos do público em geral nomes canónicos do subcontinente, um grupo importante de escritores portugueses conhece com alguma profundidade obras fundamentais do outro lado do Atlântico e que permite que tal transpareça nos seus textos. No presente trabalho, estudámos António Lobo Antunes, David Machado, Dinis Machado, Hélia Correia, José Riço Direitinho, José Saramago, Lídia Jorge, Mário de Carvalho e Valter Hugo Mãe, mas certamente poderíamos acrescentar outros nomes. No entanto, optámos por aqueles que consideramos ser mais representativos das relações literárias em análise.

Utilizemos a teoria dos polissistemas e as propostas dos seus precursores para melhor compreender o amplo panorama por nós estudado. Como vimos, Iuri Tinianov defende que o sistema de série literária está em correlação constante com séries não literárias, integrando-se na "vida social" pela palavra e pela representação simbólica das personagens e suas acções, e assim assumindo uma função na sociedade. Dialogando com *Tradução e edição de obras hispano-americanas em Portugal*, podemos recuperar como exemplo a opção variada de traduções de obras hispano-americanas em Portugal em diferentes décadas em função do domínio político da época correspondente. Se nas décadas de 1970 e 1980 verificámos a prevalência de textos de alguma forma associados aos processos políticos de esquerda

implementados em Cuba e no Chile, nas décadas seguintes confirmar-se uma alteração de paradigma através de publicações de autores que se colocam em posições políticas opostas.

Outro exemplo da correlação do sistema de série literária com séries não literárias é a recepção de categorias comumente associadas à América Latina, como o realismo mágico, e o seu desenvolvimento e autonomização na literatura portuguesa contemporânea: a receptividade do público e dos produtores culturais à realidade política, social e cultural hispano-americana contribui para o alargamento do conhecimento da sua literatura, a admiração pelos seus autores, a identificação ou reconhecimento pelo menos parcial de caracteres, acções e fenómenos narrados (em particular os considerados inovadores do ponto de vista literário, ou seja, os classificados como integrantes do realismo mágico) e a sua adaptação à literatura portuguesa com a recuperação de elementos semelhantes da tradição e conseqüente desenvolvimento do que podemos chamar realismo mágico português nacional (Lotman sustenta que a longevidade da cultura está associada à longevidade do código na memória colectiva: depende do comportamento dos seus princípios básicos estruturais e do seu dinamismo interno). Neste ponto, o próprio público, também leitor dos títulos hispano-americanos, tinha uma maior abertura e interesse em obras portuguesas em certa medida equivalente àquelas, nomeadamente as apresentadas pela crítica como sendo devedoras do estilo de Gabriel García Márquez, entre outros.

Tinianov defende que, se um trabalho ou estilo for transposto do contexto de um determinado sistema literário para outro, adquire outras características, pode entrar noutra género e ver a sua função deslocada. Naturalmente tal acontece com o realismo mágico, que assume diferentes expressões e significados nas diferentes zonas do globo. Roman Jakobson considera que a imitação pode transformar-se em moda e que os falantes de um espaço podem adoptar na sua língua materna elementos fonéticos ou gramaticais de outra língua, que se tornam um ponto de partida da abertura de horizontes. Podemos tornar esta ideia mais abrangente e sair da imitação linguística para incluir outros elementos culturais, temáticos e estilísticos e assim compreender os fenómenos de recepção na literatura portuguesa de Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo e Julio Cortázar, entre outros. Como Even-Zohar argumenta, a reestruturação de um repertório através da introdução de novos elementos é expressão de um sistema inovador e resulta em produtos menos previsíveis. Recuperemos uma afirmação de Lotman: o texto não é um receptor passivo de conteúdos introduzidos pelo exterior, mas um produtor de outros textos. Interagindo com consciências heterogêneas, provoca o aparecimento de novos significados e a reorganização da estrutura

imane do texto. Por outro lado, como explica o ensaísta, as "erupções textuais" externas fazem com que a cultura adapte mensagens exteriores e as introduza na sua memória, ao mesmo tempo que estimulam o desenvolvimento dessa cultura. É o que se verifica na recepção das literaturas hispano-americanas em Portugal.

Tinianov explica que, se se mantém o princípio de construção, conserva-se igualmente a sensação de género, mesmo tendo em conta que não se trata de um sistema constante e imóvel, podendo, pois, variar. Daí que possamos integrar o realismo mágico português num certo movimento mágico-realista mundial (com ligações privilegiadas ao hispano-americano, sublinhamos), mas autonomizando-se enquanto grupo e enquanto escritores individuais. Por exemplo, as marcas desta categoria em *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge, e *Levantado do Chão*, de José Saramago, são bastante diferentes, mas não o suficiente para serem retirados deste "estilo" global. O mesmo se pode aplicar a títulos de um mesmo autor. Basta referir *A Jangada de Pedra* e *Ensaio sobre a Cegueira*, também de José Saramago. A função do género não é invariável, conclui Tinianov. De facto, algumas obras mágico-realistas portuguesas podem relacionar-se mais com uma certa intervenção social (apelando por exemplo, à reflexão sobre o momento histórico que se vive, mesmo se através de narrativas transcorridas noutras épocas, como *Memorial do Convento*, de Saramago, ou *O Remorso de Baltazar Serapião*, de Valter Hugo Mãe), enquanto outras procuram simplesmente expressar a sociedade portuguesa e a forma como as suas raízes e tradições culturais se manifestam hoje (como *Os Casos do Beco das Sardinheiras*, de Mário de Carvalho, e *O Fabuloso Teatro do Gigante*, de David Machado).

Outra ideia de Tinianov é aqui aplicável: a consciência do género nasce do seu confronto com o género tradicional, neste caso um certo paradigma realista e neo-realista, com importante presença até à década de 1980, persistindo sincronicamente a partir de então. Esta coordenação na literatura da diacronia e da sincronia ocorre, de acordo com Jakobson, devido à imanência das mudanças na literatura e a sua proximidade com o sistema de valores literários. Neste ponto é pertinente lembrar que, na concepção jakobsiana, a língua escrita admite a assimilação e reabilitação de cânones antigos (como o "proto-realismo mágico português") e simultaneamente combina tempo e espaço (os vários "realismos mágicos"). Outra ideia importante é que, sendo cada contexto variável, cada novo contexto confere à palavra um significado novo. Como lembra o crítico, é aí que reside a força criadora do signo literário. Haverá, pois, não identidade, mas sim paralelismo e equivalência, o que confere a cada similitude e a cada contraste um peso particular. Tal acontece devido ao facto de todos estes processos serem dinâmicos.

As propostas teóricas de Lotman encaixam aqui: o dinamismo das componentes semióticas da cultura relaciona-se com o dinamismo da sociedade humana, sendo inseparável das causas externas (como os acontecimentos políticos estrangeiros). Nesse sentido, compreendemos a lei fundamental da "semiosfera", segundo o qual existem diálogos entre as diferentes esferas, o que implica a existência de níveis internos que variam conforme a semiosfera autónoma de cada indivíduo (escritor e/ou leitor) e a semiosfera do mundo contemporâneo. A memória criativa desempenha um papel importante, por um lado, no desenvolvimento dos sistemas semióticos, tendo em conta que estes se inserem na história e no tempo, e, por outro, na dinâmica cultural e numa "pancronisidade" (recuperando o conceito de Lotman) em que todas as camadas temporais podem estar potencialmente activas. É possível ilustrar esta ideia com o estudo por nós desenvolvido sobre as origens do realismo mágico português e a manutenção e/ou recuperação de práticas populares (e os seus reflexos culturais e literários) ligadas ao universo fantástico ou maravilhoso, presentes ao longo dos séculos até aos nossos dias. É, na concepção de Even-Zohar, a "subcultura" e a liberdade de exercer pressão sobre a cultura oficial ou canonizada permitindo que esta última mantenha vitalidade e evite a petrificação. Tendo acumulado um *stock* de séculos, o polissistema português conseguiu preservar-se com material próprio e limitar as interferências entre sistemas.

Itamar Even-Zohar explica como a evolução do polissistema resulta do confronto entre opções primárias e secundárias e entre camadas altas e baixas. Aplicando esta concepção ao polissistema português, apuramos a transferência das literaturas hispano-americanas da periferia para uma posição não central, mas mais próxima do centro, especialmente a partir do século XXI, como vimos noutra ocasião. Even-Zohar considera que podem existir diferentes repertórios em competição e que um repertório alternativo ou recusado pode atingir uma posição dominante. É o caso do realismo mágico português nos anos 1970/1980, que fica na moda junto de numerosos escritores e do público (a quem agrada o realismo mágico latino-americano e português). Lembremos as palavras de João de Melo:

[...] entre difuso e avassaladoramente sísmico, esse impulso exterior contribuiu para instaurar entre nós uma consciência literária que, em muitos casos, coincide com a prática de pelo menos duas gerações de escritores portugueses: ainda que não obsessiva, essa influência é mais do que palpável em certos livros de José Riço Direitinho, Hélia Correia, João de Melo, Lídia Jorge, Almeida Faria, António Lobo Antunes, Mário de Carvalho, Fernando Dacosta, A. M. Pires Cabral, José Viale Moutinho, Mário Ventura - e mesmo nos de Urbano Tavares Rodrigues e de José Saramago. (Melo 1998: 38-40)

Este realismo mágico segue-se a um período de domínio realista e neo-realista, época em que o primeiro constituía um repertório alternativo ou recusado. Contudo, este sempre existiu, ainda que ocupando posições mais discretas. Recordemos também as afirmações de José Saramago:

[...] não faltam nas literaturas europeias exemplos de escritores que sendo considerados, com maior ou menor propriedade do termo, realistas, também percorreram em algum momento da sua vida os caminhos do maravilhoso. Realista, e mesmo naturalista, foi Maupassant, e escreveu *Le Horla*. De *Prosas Bárbaras*, de Eça de Queiroz, apetece-me dizer que pode ser lido como um compêndio de temas do maravilhoso para uso de autores em crise de imaginação. O maravilhoso é coisa velha: realistas, e maravilhosos também, são a *Iliada* e a *Odisseia*. (apud Berrini 1999: 242)

Este repertório poderá ser alternativo por ser associado a tradições e crenças populares, e não às elites intelectuais. Recordemos que o repertório é um produto acumulado por gerações anónimas, neste caso um produto transcultural com origem em diferentes culturas europeias e latino-americanas. Even-Zohar insiste que o produtor trabalha activamente no repertório. Isto implica a revitalização contínua deste ao longo dos séculos, a partir de bases que vão sendo reformuladas, desenvolvidas e alteradas, num processo de recriação e reinvenção permanente que permite, aliás, a sua sobrevivência e prolongamento no tempo e no espaço.

"Quando mentes distantes se encontram, mil flores desabrocham", dizia um famoso *haiku* japonês, utilizado por Bartolomeu Cid dos Santos num painel da sua autoria feito para a estação de Nihonbashi, em Tóquio, sobre a relação entre portugueses e japoneses. Foi talvez um "desabrochar" o que se verificou no contacto das literaturas portuguesa e hispano-americana. A distância é, sublinhamos, no essencial geográfica, separadas por um enorme oceano, dada a proximidade cultural existente. Este encontro produziu variadas pontes e diálogos intertextuais, além do desenvolvimento de linhas criativas, que talvez de outra maneira não existissem. Como defende Helena Carvalhão Buescu, a memória cultural e a memória estética mantêm "uma intensa familiaridade com a cultura entendida como história, e com a literatura concebida como arquivo em que a diferença é permanentemente repetida e iterada, e por isso inventada" (Buescu 2013: 27). Em *A Viagem do Elefante*, de José Saramago, lemos: "O passado é um imenso pedregal que muitos gostariam de percorrer como se de uma auto-estrada se tratasse, enquanto outros, pacientemente, vão de pedra em pedra, e as levantam, porque precisam de saber o que há por baixo delas." (Saramago 2008: 35) É este trabalho que a Literatura Comparada pretende fazer, o de descobrir os paralelismos e as relações literárias - e para o qual nós aqui procurámos contribuir.



Referências bibliográficas

1. Textos analisados

1.1. Narrativa de ficção, memórias e diário

- Antunes, Lobo, António (2002a): *A Morte de Carlos Gardel*. 6a ed. Lisboa, Dom Quixote.
- Antunes, Lobo, António (2002b): *Segundo Livro de Crónicas*. Lisboa, Dom Quixote.
- Antunes, Lobo, António (2006a): *Livro de Crónicas*. 6a ed. Lisboa, Dom Quixote.
- Antunes, Lobo, António (2006b): *Terceiro Livro de Crónicas*. Lisboa, Dom Quixote.
- Antunes, Lobo, António (2008): *O Arquipélago da Insónia*. 6a ed. Alfragide, Dom Quixote.
- Borges, Jorge Luis (1986): *Ficciones*. 2a ed. Barcelona, Seix Barral.
- Borges, Jorge Luis (1989): *Historia universal de la infamia. Obras completas*. Vol. I. Ed. Carlos V. Frías, Barcelona, Emecé Editores.
- Borges, Jorge Luis (1998): *El hacedor*. Madrid, Alianza Editorial.
- Borges, Jorge Luis (2004): *El Aleph*. Madrid, Alianza Editorial.
- Borges, Jorge Luis (2008): *Biblioteca personal*. Madrid, Alianza Editorial.
- Borges, Jorge Luis; Guerrero, Margarita (1998): *El libro de los seres imaginarios*. Madrid, Alianza Editorial.
- Brandão, Raul (1991): *Húmus*. Porto, Porto Editora.
- Brito, Bernardo Gomes de (1994): *História Trágico-Marítima*. Lisboa, Círculo de Leitores.
- Camões, Luís de (1980): *Filodemo. Teatro (Anfitriões, El-Rei Seleuco e Filodemo)*. Braga, Câmara Municipal de Braga.
- Carpentier, Alejo (1976): «De lo real maravilloso americano». Carpentier, Alejo (ed.): *Tientos y diferencias*. Buenos Aires, Calicanto Editorial, pp. 83-99.
- Carpentier, Alejo (2003): *Concierto Barroco*. 3a reimpr. Madrid, Alianza Editorial.
- Carpentier, Alejo (2004): *El reino de este mundo*. Madrid, Alianza Editorial.
- Carpentier, Alejo (2006a): *El arpa y la sombra*. Madrid, Alianza Editorial.
- Carpentier, Alejo (2006b): *Los pasos perdidos*. Madrid, Alianza Editorial.
- Carpentier, Alejo (2007): *Guerra del tiempo y otros relatos*. Madrid, Alianza Editorial.
- Carvalho, Mário de (1981): *Contos da Sétima Esfera*. Lisboa, Vega.
- Carvalho, Mário de (1991): *Casos do Beco das Sardinheiras*. 3a ed. Lisboa, Caminho.
- Carvalho, Mário de (1994): «Um serão no Hotel Pfeifer». *Ler 27* (Verão de 1994), pp. 71-75.
- Carvalho, Mário de (1995): *Era Bom que Trocássemos umas Ideias sobre o Assunto*. 2a ed. Lisboa, Caminho.
- Carvalho, Mário de (Março de 1998): «Interminável invasão». *Vida Mundial*, pp. 102-104.
- Carvalho, Mário de (2008): *Fabulário*. 4a ed. Lisboa, Caminho.
- Carvalho, Mário de (2009): *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho e Outras Histórias*. Alfragide, Bisleya, Caminho, Leya.
- Carvalho, Mário de (2010): *A Arte de Morrer Longe*. 2a ed. Alfragide, Caminho.
- Casares, Adolfo Bioy (1995): «De la forma del mundo». *De la forma del mundo y otros relatos*. Madrid, Aguilar.
- Coelho, Adolfo (2008): *Contos Populares Portugueses*. 2a ed. Lisboa, Booket, Dom Quixote.
- Coelho, Trindade (1988): *Os Meus Amores*. 3a ed. Mem Martins, Publicações Europa-América.
- Correia, Hélia (1986): *O Separar das Águas*. 2a ed. Lisboa, Ulmeiro.
- Correia, Hélia (1987a): *Montedemo*. Lisboa, Relógio d'Água.
- Correia, Hélia (1987b): *Soma*. Lisboa, Relógio d'Água.

- Correia, Hélia (1991): *A Casa Eterna*. Lisboa, Círculo dos Leitores.
- Correia, Hélia (1996): *Insânia*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Correia, Hélia (1997): *O Número dos Vivos*. 2a ed. Lisboa, Relógio d'Água.
- Correia, Hélia (2002): *Lillias Fraser*. 2a ed. Lisboa, Relógio d'Água.
- Correia, Hélia (2004): *Fascinação. Seguido de A Dama Pé-de-Cabra*. Lisboa, Relógio d'Água.
- Correia, Hélia (2005a): *Bastardia*, Lisboa, Relógio d'Água.
- Correia, Hélia (2008): «A compaixão». *Contos*, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 9-63.
- Cortázar, Julio (2006): *Bestiario*, Madrid, Santillana.
- Cortázar, Julio (1973): *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid, Siglo XXI de España, Vol. I.
- Cortázar, Julio (2001): *Las armas secretas*. Madrid, Santillana.
- Direitinho, José Riço (1992): *A Casa do Fim*. Porto, Asa.
- Direitinho, José Riço (1994): *Breviário das Más Inclinações*. Porto, Asa.
- Fuentes, Carlos (1994): *Aura*. Bogotá, Norma.
- García Márquez, Gabriel (1977): *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. 5a ed. Barcelona, Barral Ediciones.
- García Márquez, Gabriel (2004a): *Cien años de soledad*. 3a ed. Barcelona, DeBolsillo.
- García Márquez, Gabriel (2004b): *Doce cuentos peregrinos*. Madrid, Mondadori.
- Jorge, Lúcia (1990): *O Dia dos Prodígios*. 6a ed. Mem Martins, Publicações Europa-América.
- Jorge, Lúcia (1994): *Notícia da Cidade Silvestre*. 10a ed. Lisboa, Dom Quixote.
- Jorge, Lúcia (1997): «A prova dos pássaros». Jorge, Lúcia (ed.): *Marido e Outros Contos*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 25-37.
- Jorge, Lúcia (1999): *A Instrumentalina*. 2a ed. Lisboa, Dom Quixote.
- Jorge, Lúcia (2002): *A Costa dos Murmúrios*. Porto, Público.
- Jorge, Lúcia (2004): *O Belo Adormecido*. 2a ed. Lisboa, Dom Quixote.
- Jorge, Lúcia (2009a): *O Vale da Paixão*. Alfragide, Leya.
- Lopes, Fernão (1990): *História de Uma Revolução. Primeira parte da Crónica de El-Rei D. João I de Boa Memória*. 2a ed. Mem Martins, Publicações Europa-América.
- Machado, David (2006): *O Fabuloso Teatro do Gigante*. Lisboa, Presença.
- Machado, David (2008): *Histórias Possíveis*. Lisboa, Presença.
- Machado, David (2010): «O meu nome é Gervásio». *Manga Ancha* 3, p. 54.
- Machado, Dinis (1999): *Gráfico de vendas com orquídea e outras formas de arrumação de conhecimentos. 20 textos (de 1977 a 1993)*. Lisboa, Cotovia.
- Machado, Dinis (2009): *O que Diz Molero*. Lisboa, Quetzal.
- Mãe, Valter Hugo (2009a): *O Nosso Reino*. 2a ed. Matosinhos, Quidnovi.
- Mãe, Valter Hugo (2009b): *O Remorso de Baltazar Serapião*. 3a ed. Matosinhos: Quidnovi.
- Mãe, Valter Hugo (2011a): *O Filho de Mil Homens*. Carnaxide, Alfragide.
- Martí, José (s.d.): «Amor con amor se paga». *Portal José Martí*, <www.josemarti.cu/publicacion/amor-con-amor-se-paga/> (consultado 2-IV-2020).
- McShade, Dennis (2008): *Requiem para D. Quixote*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- McShade, Dennis (2009): *Mulher e Arma com Guitarra Espanhola*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Melo, João de (1989): «O homem da idade dos corais». Lisboa, *Jornal de Letras* 370 (8 de Agosto de 1989), p. 32.
- Melo, João de (1990a): *Gente Feliz com Lágrimas*. 6a ed. Lisboa, Dom Quixote.
- Melo, João de (1994a): *Dicionário de Paixões*. Lisboa, Dom Quixote.
- Melo, João de (1994b): *O Meu Mundo Não É Deste Reino*. Lisboa, RBA Editores/Editores Reunidos, Lda.
- Melo, João de (1992): *Bem-Aventuranças*. Lisboa, Dom Quixote.
- Melo, João de (2002): «O gémeo e a sombra». Lisboa, *Jornal de Letras* 831 (7 de Agosto de 2002), pp. 15-16.
- Melo, João de (2006): *O Mar de Madrid*. 2a ed. Lisboa, Dom Quixote.

- Melo e Castro, Ernesto Manuel (revis., anot. e pref.) (1974): *Antologia do conto fantástico português*. 2a ed. Lisboa, Edições Afrodite, pp. XI-XXVII.
- Puig, Manuel (2005): *Boquitas pintadas*. Barcelona, Seix Barral.
- Quiroga, Horácio (2004): «Decálogo del perfecto cuentista». Quiroga, Horácio (ed): *Cuentos*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 416-418.
- Rulfo, Juan (2003): *Pedro Páramo*. 17a ed. Madrid, Cátedra.
- Saramago, José (Julho de 1948): «A morte de Julião». Lisboa, *Ver e crer* 39, pp. 89-90.
- Saramago, José (1980): *Levantado do Chão*. 2a ed. Lisboa, Caminho.
- Saramago, José (1988a): *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. 9a ed. Lisboa, Caminho.
- Saramago, José (1990a): *Memorial do Convento*. 20a ed. Lisboa, Caminho.
- Saramago, José (1991a): *A Jangada de Pedra*. 20a ed. Lisboa, Caminho.
- Saramago, José (1991b): *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. 2a ed. Lisboa, Caminho.
- Saramago, José (1994): *Cadernos de Lanzarote. Diário - I*. Lisboa, Caminho.
- Saramago, José (1995a): *Ensaio sobre a Cegueira*. Lisboa, Caminho.
- Saramago, José (1995b): *Viagem a Portugal*. 10a ed. Lisboa, Caminho.
- Saramago, José (1998a): *Cadernos de Lanzarote. Diário - IV*. 3a ed. Lisboa, Caminho.
- Saramago, José (1999a): *Cadernos de Lanzarote. Diário - III*. 3a ed. Lisboa, Caminho.
- Saramago, José (1999b): *Cadernos de Lanzarote. Diário - V*. 4a ed. Lisboa, Caminho.
- Saramago, José (1999c): *Objecto Quase*. 5a ed. Lisboa, Caminho.
- Saramago, José (2000): *A Bagagem do Viajante*. 7a ed. Lisboa, Caminho.
- Saramago, José (2003): *Levantado do Chão: Montemor-o-Novo*. Montemor-o-Novo: Câmara Municipal de Montemor-o-Novo. Vol. I e II.
- Saramago, José (2006): *As pequenas memórias*. Lisboa, Caminho.
- Saramago, José (2008): *A Viagem do Elefante*. 4a ed. Lisboa, Caminho.
- Tavares, Gonçalo M. (2004): *Biblioteca*. Porto, Campo das Letras.
- Vicente, Gil (1984): *Comédia de Rubena; Exortação da Guerra; O Auto das Fadas*. *Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*. Vol. II. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Vieira, Alice (2011): *Os Profetas*. Lisboa, Caminho.

1.2. Artigos e entrevistas dos autores citados

- Abreu, Maria Fernanda de (1986): «José Saramago. La revelación tardía de un gran narrador». *Reseña de Literatura, Arte y Espectáculos* 165 (junio de 1986), pp. 1-4.
- Almeida, Carla Maia de (2012): «Hélia Correia. No mundo de cima vivem fadas». *Ler* 109 (Janeiro de 2012), pp. 48-50.
- Alves, Clara Ferreira; Bédard, Francisco; Seabra, Augusto M. (1986): «A facilidade de ser ibérico». *Expresso* (8 de Novembro de 1986), pp. 36-39.
- Alves, Clara Ferreira (2013): «Mário de Carvalho. 'A gravidade puxa-nos para baixo'». *Revista Expresso* (29 de Março de 2013), pp. 48-51.
- Alves, Eugénio (1981): «García Márquez ao 'DL'. 'Feliz, eu...? Isso era dantes quando ninguém me conhecia...!'. *Ler/Escriver* 31, *Diário de Lisboa* (8 de Outubro de 1981), pp. 1-2.
- Arnaut, Ana Paula (ed.) (2008): *Entrevistas com António Lobo Antunes. 1979-2007. Confissões do Trapeiro*. Coimbra, Almedina.
- Azeredo, Rui (2009): «José Riço Direitinho. Entrevista a propósito de *Um sorriso inesperado*», *blog Porta Livros* (20 de Setembro de 2009), <<http://portativros.wordpress.com/2009/09/20/jose-rico-direitinho-entrevista-a-proposito-de-um-sorriso-inesperado/>> (consultado 11-VI-2020).
- Baptista-Bastos (1996): *José Saramago. Aproximação a Um Retrato*. Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores e Dom Quixote.

- Batista, Tiago Gil (2009): «O Engenho de um contador de histórias. David Machado lança o seu mais recente livro *Histórias Possíveis*». *Semanário* (20 de Fevereiro de 2009), <<https://www.presenca.pt/editorial/o-engenho-de-um-contador-de-historias>> (consultado 14-III-2013).
- Bermejo, Ernesto González (1978): *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhasa.
- Blanco, María Luisa (2002): *Conversas com António Lobo Antunes*. Trad. de Carlos Aboim de Brito. 2a ed. Lisboa, Dom Quixote.
- Bonifácio, João (2009): «David Machado. À procura da fissura na cabeça das pessoas». *Público, Ípsilon* (9 de Janeiro de 2009), <www.publico.pt/2009/01/14/culturaipsilon/noticia/a-procura-da-fissura-na-cabeca-das-pessoas-220662> (consultado 14-III-2013).
- Bonifácio, João (2012): «Em nome da literatura, roubar, roubar». *Ler* 118 (Novembro de 2012), pp. 40-43.
- Borges, Jorge Luis (1967/68): «This Craft of Verse. Open Culture», <www.openculture.com/2012/05/jorge_luis_borges_1967-8_norton_lectures_on_poetry_and_everything_else_literary.html> (consultado 15-VI-2013).
- Borges, Jorge Luis; Ferrari, Osvaldo (1998): *En diálogo*. Vol. I e II. Buenos Aires, Sudamerica.
- Carvalho, Mário de (1987): «O crioulo tecnocrático». *Jornal de Letras* 249 (13 de Abril de 1987), p. 11.
- Carvalho, Mário de (1989a): «O que vai ser de 1989?». *Jornal de Letras* 339 (3 de Janeiro de 1989), p. 28.
- Carvalho, Mário de (1989b): «O ministro 'cantador'». *Jornal de Letras* 349 (14 de Março de 1989), p. 32.
- Carvalho, Mário de (1997): «Expressar a meninice». *Jornal de Letras* 704 (8 de Outubro de 1997), p. 40.
- Carvalho, Mário de (2011): «Apresentação de *Quando o Diabo Reza*, por Mário de Carvalho». *Tinta da china*, <<http://tintadachina.pt/>> (consultado 17-I-2012).
- Carvalho, Mário Vieira de (1980/2010): «Todo o real é inquietante». *Diário de Lisboa* (8 de Março de 1980), *apud* Gómez Aguilera, Fernando (2010): *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa, Caminho.
- Caseirão, Bruno (2004): «A Arte, o Homem e a Sociedade». *Jornal de Letras* 873 (17 de Março de 2004), pp. 17-19.
- Correia, Natália (1984): «Uma espeleologia da alma portuguesa». *Jornal de Letras* 98 (11 de Maio de 1984), p. 28.
- Correia, Hélia (2005b): «Autobiografia. A menina dos gatos». *Jornal de Letras* 900 (30 de Março de 2005), p. 44.
- Correia, Hélia (2005c): «Pura criação». *Jornal de Letras* 903 (11 de Maio de 2005), p. 21.
- Cortázar, Julio (s.d.): «Del Cuento Breve y sus alrededores». *Ciudad Seva*, <www.ciudadseva.com/texto/del-cuento-breve-y-sus-alrededores> (consultado 5-IX-2021).
- Cotrim, João Paulo (1996): «Mário de Carvalho. Alguma coisa me perturba». *Ler* 34 (Primavera de 1996), pp. 38-49.
- Dacosta, Fernando (1983): «José Saramago. Escrever é fazer recuar a morte». *Jornal de Letras* 50 (18 de Janeiro de 1983), pp. 16-17.

- Duarte, Luís Ricardo (2013): «David Machado. O futuro está na esperança». *Jornal de Letras* 1120 (4 de Setembro de 2013), p. 16.
- Fundação José Saramago (ed.) (2011): *Palavras para José Saramago*. Alfragide, Caminho.
- García Márquez, Gabriel (1972): «Encontro com Pablo Neruda». *Vida Mundial* 1748 (8 de Dezembro de 1972), pp. 43-45.
- García Márquez, Gabriel (1982): «La soledad de América Latina». *The Nobel Prize*, <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1982/marquez/25603-gabriel-garcia-marquez-nobel-lecture-spanish/>> (consultado 8-IV-2019).
- García Márquez, Gabriel (1983): «Vendo chover na Galiza». *Jornal de Letras* 59 (24 de Maio de 1983), p. 12.
- García Márquez, Gabriel (1996): *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. 5a ed. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- García Márquez, Gabriel (1998): «Fantasia y creación artística en América Latina y el Caribe». *Voces. Arte y literatura* 2, *Ciudad Seva*, <www.ciudadseva.com/texto/fantasia-y-creacion-artistica-en-america-latina-y-el-caribe> (consultado 5-IX-2021).
- García Márquez, Gabriel (2003a): *Cómo se Cuenta un Cuento*. Barcelona, DeBolsillo.
- García Márquez, Gabriel (2003b): *La Bendita Manía de Contar*. Barcelona, DeBolsillo.
- García Márquez, Gabriel (2003c): «Asombro por Juan Rulfo». *Ciudad Seva*, <www.ciudadseva.com/texto/asombro-por-juan-rulfo> (consultado 5-IX-2021).
- García Márquez, Gabriel (2012): «Botella al mar para el dios de las palabras». García Márquez, Gabriel (ed.): *Yo no vengo a decir un discurso*. Barcelona: DeBolsillo, pp. 119-122.
- Gastão, Ana Marques (2005): «Não se morre de desejo mas não se regressa igual». *Diário de Notícias* (17 de Outubro de 2005), <http://dn.sapo.pt/2005/10/17/artes/nao_morre_desejo_nao_regressa_igual.html> (consultado 18-VI-2010).
- Gomes, Teresa Santa Clara (1983): «Hélia Correia: entre o real e o imaginário». *Jornal de Letras* 77 (27 de Dezembro de 1983), p. 8.
- Gómez Aguilera, Fernando (2010): *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa, Caminho.
- Gusmão, Manuel (1989): «Entrevista com José Saramago». *Vértice* 14 (Maio de 1989), pp. 86-99.
- Jorge, Lídia (2009b): *Contrato Sentimental*. Lisboa, Sextante.
- Jornal de Letras (1988): «O que eles lêem nas férias». *Jornal de Letras* 324 (20 de Setembro de 1988), p. 5.
- Jornal de Letras (1992): «Os livros de uma vida». *Jornal de Letras* 259 (25 de Agosto de 1992), p. 22.
- Jornal de Letras (2006): «João de Melo. Um (novo) romance peninsular». *Jornal de Letras* 924 (1 de Março de 2006), pp. 14-16.
- Krapp, Juliana (2009): «O português José Riço Direitinho lança livros de contos no Brasil». *Jornal do Brasil* (22 de Maio de 2009), <www.jb.com.br/cultura/noticias/2009/05/22/o-portugues-jose-rico-direitinho-lanca-livro-de-contos-no-brasil/> (consultado 11-VI-2020).
- Leme, Carlos Câmara (2002): «O ser e o tempo». *Público* (16 de Novembro de 2002), p. 7.
- Letria, José Jorge (1982): «José Saramago fala de *Memorial do Convento*. A língua que uso nos romances faz corpo com aquilo que conto». *O Diário* (21 de Novembro de 1982), p. 7.
- Letria, José Jorge (1995): *Conversas com Letras*. Lisboa, Escritor.

- Luís, Sara Belo (2008): «Só quis escrever um livro». *Ler* 74 (Novembro de 2008), pp. 54-57.
- MJM (3 de Agosto de 2005): «Hélia Correia. O apelo do imaginário». *Jornal de Letras*, p. 24.
- Mãe, Valter Hugo (2011b): «O filho de mil homens. O lado invisível». *Jornal de Letras* 1069 (21 de Setembro de 2011), pp. 14-15.
- Marques, Carlos Vaz (2011): «Lídia Jorge. Vendo a alma por um livro». *Ler* 102, (Maio de 2011), pp. 86-87.
- Martins, Luís Almeida (1988): «João de Melo: A literatura é um serviço como outro qualquer». *Jornal de Letras* 334 (29 de Novembro de 1988), pp. 6-8.
- Melo, João de (1990b): «O lado sublime do Mundo». *Jornal de Letras* 419 (17 de Julho de 1990?), p. 32.
- Melo, João de (1991): «A lua de Lima». *Jornal de Letras* 453 (18 de Março de 1991), p. 40
- Melo, João de (1993): «Público elogio de Mario Vargas Llosa». Vargas Llosa, Mario (ed.): *Conversa na Catedral*. Lisboa, Dom Quixote, pp. III-XI.
- Melo, João de (1998): «Gabriel García Márquez e o Realismo Mágico Latino-Americano». *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas* 2, pp. 38-40.
- Nabais, Ricardo (2010): «A realidade não me satisfaz». *Sol, Tabu* 191 (30 de Abril de 2010), pp. 38-44.
- Nunes, Maria Leonor (1992): «João de Melo. 'Alguém nos apontou as espingardas...'. *Jornal de Letras* 504 (3 de Março de 1992), pp. 8-10
- Nunes, Maria Leonor (1995): «José Saramago. O escritor vidente». *Jornal de Letras* 653 (25 de Outubro de 1995), pp. 15-17.
- Nunes, Maria Leonor (1996): «Hélia Correia. A virtude da preguiça». *Jornal de Letras* 682 (4 de Dezembro de 1996), pp. 14-16.
- Nunes, Maria Leonor (2001): «Hélia Correia. No país das fadas». *Jornal de Letras* 802 (27 de Junho de 2001), pp. 11-12.
- Pacheco, José Emilio (2009): *Contraelegía*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pedrosa, Inês (1985): «Mário de Carvalho: 'A escrita é inventar o motor a água ou a quadratura do círculo...'. *Jornal de Letras* 134 (29 de Janeiro de 1985), p. 3.
- Pedrosa, Inês (1986): «José Saramago. 'A Península Ibérica nunca esteve ligada à Europa'». *Jornal de Letras* 227 (10 de Novembro de 1986), pp. 24-26.
- Pedrosa, Inês (1987): «Hélia Correia, ou a radiosa aparição». *Jornal de Letras* 265 (3 de Agosto de 1987), pp. 5-6.
- Pedrosa, Inês (1988): «Lídia Jorge. 'Isto é um livro sobre a violência'». *Ler* 1 (Inverno de 1988), pp. 9-13.
- Pedrosa, Inês (1998): «Lídia Jorge. Sou uma mulher ativa». *Ler* 42 (Primavera-Verão de 1998), pp. 60-69.
- Reis, Carlos (1998): *Diálogos com José Saramago*. Lisboa, Caminho.
- Saramago, José (1988b): «O (meu) iberismo». *Jornal de Letras* 330 (31 de Outubro de 1988), p. 32.
- Saramago, José (1989a): «Europa sim, Europa não». *Jornal de Letras* 340 (10 de Janeiro de 1989), p. 32.
- Saramago, José (1989b): «Sobre a invenção do presente». *Jornal de Letras* 347 (28 de Fevereiro de 1989b), p. 45.
- Saramago, José (1990b): «História e ficção». *Jornal de Letras* 400 (6 de Março de 1990b), pp. 17, 19-20.

- Saramago, José (1992): «A Península Ibérica entre a Europa e a América Latina». *Vértice* 47 (Março/Abril de 1992), pp. 5-11.
- Saramago, José (1997): «O autor como narrador». *Ler* 38 (Primavera/Verão de 1997), pp. 36-41.
- Saramago, José (1998b): «De como a Personagem Foi Mestre e o Autor Seu Aprendiz». *Vértice* 87 (Novembro/Dezembro de 1998), pp. 35-44.
- Saramago, José (1999d): «O tempo e a História». *Jornal de Letras* 739 (27 de Janeiro de 1999), p. 5.
- Saramago, José (2005). «Ernesto Sabato. Entre o temor e o tremor». *Jornal de Letras* 899 (16 de Março de 2005), p. 7.
- Saramago, José (2009): *O Caderno*. 2a ed. Alfragide, Caminho.
- Saramago, José (2010): «Todos os nomes. Um dicionário de Saramago por ele próprio». *Ler* 93 (Julho-Agosto de 2010), pp. 38-42.
- Saramago, José (2014): «Algumas provas da existência real de Herbert Quain». *José Saramago Blog*, 27-III-2014, <<http://josesaramago.blogs.sapo.pt/113342.html/>> (consultado 27-III-2014).
- Saramago, José (s.d.): «O outro lado da lua». *Fundação José Saramago*, 28-VIII-2008, <http://media.josesaramago.org/images/O_outro_lado_da_lua.pdf/> (consultado 28-VIII-2008).
- Saramago, José / Jitrik, Noël / Glusberg, Jorge (1999/2010): «José Saramago - 21 de Agosto de 1999: Conversa com Noël Jitrik e Jorge Glusberg no Museu Nacional de Belas Artes, Buenos Aires». *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento* 12, *apud* Gómez Aguilera, Fernando (ed. e selec.) (2010): *José Saramago nas suas Palavras*. Alfragide, Caminho.
- Silva, João Céu (2009a): *Uma Longa Viagem com António Lobo Antunes*. Porto, Porto Editora.
- Silva, João Céu (2009b): *Uma Longa Viagem com José Saramago*. Porto, Porto Editora.
- Silva, Rodrigues (1999): «José Saramago, Balanço do Ano Nobel. O que vivi foi mais importante que escrever». *Jornal de Letras* 761 (1 de Dezembro de 1999, pp. 6-10.
- Torres da Silva, Marisa (2010): «Apaixonei-me mesmo pela Lillias». *Público*, 29-II-2010, <www.publico.clx.pt/docs/cm2/ficheiros/21HeliaCorreia/Apaixonei.htm> (consultado 29-II-2010).
- Vale, Francisco (1982): «Hélia Correia: 'O endeusamento dos escritores é um erro'». *Jornal de Letras* 27 (2 de Março de 1982), p. 18.
- Vale, Francisco (1984): «José Saramago sobre *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. 'Neste livro nada é verdade e nada é mentira'». *Jornal de Letras* 121 (30 de Outubro de 1984), pp. 2-3.
- Vasconcelos, José Carlos de (1989): «José Saramago. 'Gosto do que este país fez de mim.'». Lisboa: *Jornal de Letras* 354 (19 de Abril de 1989), pp. 8-12.
- Vegar, José (2005): «Dicionário de pistas e pesquisas». *Ler* 66 (Primavera de 2005), pp. 56-60.
- Vida Mundial* (1968): «Entrevistas a Jorge Luis Borges». *Vida Mundial* 1532 (18 de Outubro de 1968), p. 57.
- Viegas, Francisco José (1987): «João de Melo: 'O fundamental é ter coisas importantes para dizer'». *Jornal de Letras* 250 (20 de Abril de 1987), pp. 10-11.
- Viegas, Francisco José (1997): «António Lobo Antunes. Nunca li um livro meu». *Ler* 37 (Inverno de 1997), pp. 30-43.

2. Ensaios de teoria e crítica literária, outros textos e outros materiais

- Abreu, Maria Fernanda de (1997): «Del romance medieval hacia el cuento romántico: A dama pé-de-cabra de Alexandre Herculano». *Homenagem a Ernesto Guerra da Cal*. Coimbra, Universidade de Coimbra, pp. 301-315.
- Abreu, Maria Fernanda de (2003a): «A Jangada de Pedra: história de fadas, embruxamentos e andantes cavalarias». Ceia, Carlos; Lousada, Isabel; Afonso, Maria João da Rocha (coord.): *Estudos Anglo-Portugueses. Livro de Homenagem a Maria Leonor Machado de Sousa*. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Edições Colibri, pp. 631-638.
- Abreu, Maria Fernanda de (2003b): «Uma carpintaria hipnótica. Sobre Gabriel García Márquez». *Jornal de Letras* (19 de Março de 2003), p. 18.
- Abreu, Maria Fernanda de (2009): «Conocer América Latina: aportes desde la literatura y los estudios literários (Gabriel García Márquez: cómo un buen día la fábula se hace historia)». Cairo, Heriberto; Pakkasvirta, Jussi (comp.), *Estudiar América Latina: retos y perspectivas*. San José de Costa Rica, Editorial Librería Alma Máter, pp. 141-155.
- Abreu, Maria Fernanda de (2012): «Tão reais! A morte e a mãe. De Pedro Páramo (Juan Rulfo) a *Volter* (Pedro Almodóvar)». Margato, Izabel; Gomes, Renato Cordeiro (eds.): *Novos Realismos*. Belo Horizonte, UFMG, pp. 163-175.
- Acosta, José de (1954): «Historia natural y moral de las Indias». *Cervantes Virtual*, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-natural-y-moral-de-las-indias--0/>> (consultado 3-III-2020).
- Addison, Joseph (2002): *Os Prazeres da Imaginação*. Trad. de Alcinda Pinheiro de Sousa et al. Lisboa, Edições Colibri e Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa.
- Aira, César (2005): *Como me tornei monja*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Alexandrov, Vladimir E. (2000): «Biology, Semiosis, and Cultural Difference in Lotman's Semiosphere». *Comparative Literature*. Vol. 52, n.º 4 (Autumn 2000), pp. 339-362.
- Almeida, Nuno Ramos (2001): «Jorge Silva Melo. O gesto inacabado». *Ler* 50 (Primavera de 2001), p. 6.
- Alves, Clara Ferreira (2009): «Caracteres Machado». Machado, Dinis (ed.): *Reduto quase Final*. Lisboa, Quetzal, pp. 9-13.
- Ambrozio, Leonilda (1987): «A unidade diversa. Ensaios sobre a nova literatura hispano-americana». *Colóquio/Letras* 96 (Março de 1987), pp. 138-139.
- Amorim, Maria Adelina (2002): «Viagem e *mirabilia*: monstros, espantos e prodígios». Cristóvão, Fernando (coord.): *Condicionantes culturais da literatura de viagens. Estudos e biografias*. Coimbra, Almedina, CLEPUL, pp. 127-181.
- Aparício, João Paulo; Pelúcia, Paula (2002): «O animal e a Literatura de Viagens. Bestiários». Cristóvão, Fernando (coord.): *Condicionantes culturais da literatura de viagens. Estudos e biografias*. Coimbra, Almedina, CLEPUL, pp. 219-233.
- Arenas, Reinaldo (2001): *Antes Que Anoiteça*. Trad. de Pedro Tamen. 2a ed. Porto, Asa.
- Ariès, Philippe (1989): *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*. 2a ed. Trad. de Pedro Jordão. Lisboa, Teorema.
- Aristóteles (2000): *Poética*. Trad. de Eudoro de Sousa. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Armijo Canto, Carmen Elena (2012): «El Libro de los gatos, un bestiario medieval. 'Enxiemplo de la abobilla con el rruy-sennor'». Botta, Patrizia (coord.): *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Vol. II, *Medieval*. Roma, Bagatto Libri, pp. 25-34.
- Arquivo Nacional da Torre do Tombo (2019): «Apocalipse do Lorvão». Arquivo Nacional da Torre do Tombo, <<https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4381091>> (consultado 6-I-2021).

- Asturias, Miguel Ángel (1980): *Homens de Milho*. Trad. de Maria da Graça Lima Gomes. Lisboa, Edições 70.
- Baudelaire, Charles (1974): *Edgar A. Poe, Obra Completa en Poesía*. Barcelona, Libros Río Nuevo.
- Berrini, Beatriz (1999): *Ler Saramago: O Romance*. 2a ed. Lisboa, Caminho.
- Bhabha, Homi K. (2005): «A questão outra. Estereótipo, discriminação e o discurso do colonialismo». Trad. de Manuela Ribeiro Sanches. Sanches, Manuela Ribeiro (ed.): *Deslocalizar a Europa. Antropologia. Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Lisboa, Cotovia, pp. 143-166.
- Belard, Francisco (2009): «Falsos amigos». *Ler 78* (Março de 2009), p. 87.
- Bellini, Giuseppe (1997): *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. 3a ed., correg. y aumentada. Madrid, Castalia.
- Berrini, Beatriz (1999): *Ler Saramago: O Romance*. 2a ed. Lisboa, Caminho.
- Bíblia Sagrada* (2002): *Bíblia Sagrada*. 4a ed. revista. Lisboa/Fátima, Difusora Bíblica-Franciscanos Capuchinhos.
- Borges, Margarida Macias (2009): *A recepção do boom literário latino-americano pela imprensa literária e pelo meio editorial portugueses (finais dos anos 60-finais dos anos 80)*, dissertação de Mestrado em Estudos do Texto, Universidade Nova de Lisboa.
- Bowers, Maggie Ann (2004): *Magic(al) Realism*. New York, Routledge.
- Branco, Isabel Araújo (2010): «A Viagem do Elefante, de José Saramago, y El arpa y la sombra, de Alejo Carpentier: diálogos, viajes, 'real maravilloso' y 'real sobrenatural'». *Actas del VI Congreso ALEPH - Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica*. Lisboa, ALEPH - Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 195-208.
- Branco, Isabel Araújo (2011): «Amigos ou inimigos? As relações ibéricas na obra de José Saramago». Sartingen, Kathrin; Gimeno Ugalde, Esther (org.): *Perspectivas Actuais da Lusitanística*. München, Martin Meidenbauer, pp. 77-91.
- Branco, Isabel Araújo (2012a): «A recuperação do surrealismo e do barroco na expressão da identidade caribenha em Alejo Carpentier». Haesendonck, Kristian Van (org.): *Going Caribbean. New Perspectives on Caribbean Literature and Art*. Vila Nova de Famalicão, Húmus, Centro de Estudos Comparatistas, pp. 233-241.
- Branco, Isabel Araújo (2012b): «O ensino das Literaturas Hispano-Americanas na Universidade Nova de Lisboa». *Congreso Iberoamericano de las Lenguas en la Educación*. Organización de Estados Iberoamericanos, <www.oei.es/congresolenguas/comunicacionesPDF/Araujo_Isabel.pdf> (consultado 23-X-2019).
- Branco, Isabel Araújo (2013): «José Saramago. "Todo futuro es fabuloso": construção literária e social». Magalhães, Gabriel; Silva, Fátima Fernandes da (org.): *El Dret al Futur. O Direito ao Futuro. Ensaísmo e Pensamento Cívico na Catalunha e em Portugal*. Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas, Institut Ramon Llull, Edições Húmus, pp. 93-99.
- Branco, Isabel Araújo (2014): «'La caça de amor es d'altanarí': uma leitura de *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez, à luz de Gil Vicente». López, Magdalena; Fernandes, Ângela; Branco, Isabel Araújo; Borges, Margarida; Baltazar, Raquel; Miceli, Sonia (org.): *ACT 29. Literaturas e Culturas em Portugal e na América Hispânica: Novas Perspectivas em Diálogo*. Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas (FL-UL), Edições Húmus, pp. 281-289.
- Branco, Isabel Araújo (2020): *Tradução e edição de obras hispano-americanas em Portugal*. Berlin, Peter Lang.
- Branco, Isabel Araújo; Rodríguez García, Margarita Eva; Lacerda, Teresa (2013): *Descrição Geral do Reino do Peru, em particular de Lima*. Lisboa, Centro de História de Além-Mar, Centro de Estudos Comparatistas, Núcleo de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos.

- Brown, Monica (2008): *O Meu Nome É Gabito: a vida de Gabriel García Márquez*. Trad. de Rita Almeida Simões. Alfragide, Dom Quixote.
- Burkert, Walter (1993): *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Trad. de M. J. Simões Loureiro. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Buescu, Helena Carvalhão (2001): *Grande Angular. Comparatismo e Práticas de Comparação*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Buescu, Helena Carvalhão (2013): *Experiência do Incomum e Boa Vizinhança. Literatura Comparada e Literatura-Mundo*. Porto, Porto Editora.
- Buschmann, Albrecht (1998): «Um realista com a coragem para o fantástico». *Die Welt*, 9 de Outubro de 1998 *apud Camões* 3 (Outubro/Dezembro de 1998), p. 45.
- C., A. (1967): «O diálogo das culturas». *Vida Mundial* 1484 (17 de Novembro de 1967), p. 61.
- Cabrera Infante, Guillermo (2010): *A Ninfa Inconstante*. Trad. de Salvato Telles de Menezes. Lisboa, Bertrand.
- Calvino, Italo (2002): *Se Numa Noite de Inverno Um Viajante*. Trad. de José Colaço Barreiros. Lisboa, Público Comunicação Social SA.
- Camacho Delgado, José Manuel (2006): *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*. Madrid, Arco Libros.
- Cardim, Pedro (coord.) (1998): *A História: entre memória e invenção*. Mem Martins, Publicações Europa-América.
- Caro Baroja, Julio (1974): *Inquisición, brujería y criptojudáismo*. 3a ed. Barcelona, Ariel.
- Caro Baroja, Julio (1992): *Vidas mágicas e Inquisición*. Madrid, Ediciones ISTMO.
- Caro Baroja, Julio (1993): *Las brujas y su mundo*. Madrid, Alianza Editorial, Ediciones El Prado.
- Ceia, Carlos (2007): *A Construção do Romance. Ensaios de Literatura Comparada no Campo dos Estudos Anglo-Portugueses*. Coimbra, Almedina.
- Centeno, Yvette K. (1999): *A Simbólica do Graal*. Lisboa, Publicações Terraço.
- Chanady, Amaryll Beatrice (1985): *Magic realism and the fantastic. Resolved versus unresolved antinomy*. New York, Garland Publishing Inc.
- Chiampi, Irleamar (2012): *O Realismo Maravilhoso*. 2a ed. São Paulo, Perspectiva.
- Cidade, Hernâni; Coelho, Jacinto do Prado (1971): «Duas palavras de apresentação». *Colóquio/Letras* 1 (Março de 1971), pp. 5-6.
- Ciplijauskaitė, Birutė (1979): «Socialist and magic realism, veiling or unveiling». *Journal of Baltic Studies* 10, *apud* Menton, Seymour (1998): *Historia verdadera del realismo mágico*. México, Fondo de Cultura Económica, p. 163.
- Coelho, Luís Borges (2002): *Inquisição de Évora. 1533-1668*. Lisboa, Caminho.
- Coloane, Francisco (2005): *Naufrágios*. Trad. de José Espadeiro Martins. Lisboa, Cavalo de Ferro.
- Cortázar, Julio (2004a): «El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica». Cortázar, Julio (ed.): *Obra crítica*. Vol. III. Buenos Aires, Suma de Letras Argentina/Punto de Lectura, pp. 119-150.
- Cortázar, Julio (2004b): «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata». Cortázar, Julio (ed.): *Obra crítica*. Vol. III, Buenos Aires, Suma de Letras Argentina, Punto de Lectura, pp. 103-117.
- Cortázar, Julio (2004c): «Sobre puentes y caminos». Cortázar, Julio (ed.): *Obra crítica*. Vol. III. Buenos Aires, Suma de Letras Argentina/Punto de Lectura, pp. 373-384.
- Cortázar, Julio (2004d): «Vida de Edgar Allan Poe». Cortázar, Julio (ed.): *Obra crítica*. Vol. II. Buenos Aires, Suma de Letras Argentina/Punto de Lectura, pp. 391-504.
- Cortázar, Julio (1982): «El sentimiento de lo fantástico», <www.ciudadseva.com/el-sentimiento-de-lo-fantastico/> (consultado 21-IX-2021)
- Corvacho, Nuno (2008): «O poeta que continua à espera de ser atingido pelo "remorso" de Borges». *Ler* 73 (Outubro de 2008), pp. 88-89.

- D'Agostino, Alfonso (2012): «Alfonso y los libros mágicos». Botta, Patrizia (coord.): *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Vol. II, *Medieval*. Roma, Bagatto Libri, pp. 60-68.
- Depretto-Genty, Catherine (1991): «Introduction». Tynianov, Iouri: *Formalisme et histoire littéraire*. Trad. de Catherine Depretto-Genty. Lausanne, Editions l'Age d'Homme, pp. 9-40.
- Diário de Lisboa* (1967a): «Ora, diga-nos... Qual o género de literatura que mais aprecia? ». *Diário de Lisboa* 15915 (9 de Abril de 1967), p. 3.
- Diário de Lisboa* (1967b): «Ora, diga-nos... Dispõe de tempo para se cultivar?». *Diário de Lisboa* 15919 (13 de Abril de 1967), p. 3.
- Diccionario de la Lengua Española*. <<http://buscon.rae.es/draeI/>> (consultado 21-VII-2019).
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. <www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=ilusão/> (consultado 21-VII-2019).
- Dil, Fernando (1970a): «Romance colombiano. *Cem anos de solidão*». *Vida Mundial* 1613 (8 de Maio de 1970), pp. 59-60.
- Dil, Fernando (1970b): «Escritores mexicanos. 'Castelo de Navalhas'». *Vida Mundial* 1616 (29 de Maio de 1970), pp. 60-61.
- Dil, Fernando (1970c): «Literatura colombiana. *Os funerais da Mamã Grande*, de García Márquez». *Vida Mundial* 1626 (7 de Agosto de 1970), pp. 62-64.
- Domingos, Paulo da Costa (1991): «O sal da terra». *Ler* 15, pp. 54-56.
- Donoso, José (2008): *Casa de campo*. Trad. de Sofia Castro Rodrigues, Virgílio Tenreiro Viseu. Lisboa, Cavalo de Ferro.
- Duby, Georges (1999): *Para Uma História das Mentalidades*. Trad. de Amélia Joaquim. Lisboa, Terramar.
- Dume, São Martinho de (2010): «De Correctione Rusticorum». *Pobo Galaico*, <<http://pobogalaico.wordpress.com/2010/06/05/martinho-de-dume/>> (consultado 17-II-2020).
- Eco, Umberto (dir.) (2004): *História da Beleza*. Trad. de António Maia da Rocha. Alges, Difel.
- Eco, Umberto (2007): *História do Feio*. Trad. de António Maia da Rocha. Miraflores, Difel.
- Emérico, Nicolau (1972): *O Manual dos Inquisidores*. Trad. de Manuel João Gomes. Lisboa, Edições Afrodite.
- Enterrement* (1978): *L'Enterrement du comte d'Orgaz/Pablo Picasso; traduit de l'espagnol par Alejo Carpentier; suivi de Toutes portes ouvertes par Alejo Carpentier et de Je ne dis plus de ce que je ne dis par Rafael Alberti*. Paris, Gallimard.
- Espírito Santo, Moisés (1990): *A Religião Popular Portuguesa*. 2a ed. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Even-Zohar, Itamar (1979): «Polysystem Theory». *Poetics Today*. Vol. 1, n.º 1/2 (Autumn 1979). Duke University Press, pp. 287-310.
- Even-Zohar, Itamar (1980): «Constraints of Realeme Insertability in Narrative». *Poetics Today*. Vol. 1, n.º 3, pp. 65-74.
- Even-Zohar, Itamar (1981): «Translation Theory Today: A Call for Transfer Theory». *Poetics Today*. Vol. 2, n.º 4 (Autumn 1981), pp. 1-7.
- Even-Zohar, Itamar (1999a): «El nacimiento de una cultura hebrea nativa en palestina: 1882-1948». Iglesias Santos, Montserrat (coord.): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arco Libros, pp. 183-205.
- Even-Zohar, Itamar (1999b): «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas». Iglesias Santos, Montserrat (coord.): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arco Libros, pp. 23-52.
- Even-Zohar, Itamar (1999c): «La posición de la literatura traducida en el polisistema literario». Iglesias Santos, Montserrat (coord.): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arco Libros, pp. 223-231.

- Even-Zohar, Itamar (1999d): «Planificación de la cultura y mercado». Iglesias Santos, Montserrat (coord.), *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arco Libros, pp. 71-96.
- Expresso* (1987): «Crónica de uma rebelião anunciada», *Revista Expresso* (25 de Abril de 1987), p. 38.
- Expresso* (1993): «Crónica de uma morte denunciada», *Revista Expresso* (17 de Abril de 1993), p. 25.
- Expresso* (2001): «O general no seu labirinto», *Cartaz Expresso* 1484 (7 de Abril de 2001), p. 55.
- Fernandes, José Manuel (2004): «100 livros, e tudo o mais». *Guia de Leitura, Coleção Mil Folhas*. Porto, Público, pp. 5-7.
- Few, Martha (2002): *Women Who Live Evil Lives: gender, religion, and the politics of power in colonial Guatemala*. Austin, University of Texas Press.
- Fialho, Maria do Céu Zambujo (1992): *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*. 1a ed. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Figueiredo, Cândido de (1953): *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa*. 10a ed. Lisboa, Bertrand.
- Flores Arroyuelo, Francisco J. (1985): *El diablo en España*. Madrid, Alianza Editorial.
- Fokkema, Douwe (1998): «La literatura comparada y el nuevo paradigma». Romero López, Dolores (comp.): *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid, Arco Libros, pp. 149-172.
- França, José Augusto (1992): «Para uma (in)definição do fantástico». Seixo, Maria Alzira (coord.): *O Fantástico na Arte Contemporânea*. Lisboa, Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 195-200.
- Franco, Jean (2009): *Historia de la literatura hispanoamericana*. 18a impr. Barcelona, Editorial Ariel.
- Frazier, James George (1981): *La rama dorada. Magia y religión*. 2a ed. Trad. de Elizabeth e Tadeo I. Campuzano. México, Madrid, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Furtado, Filipe (1980): *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa, Livros Horizonte.
- Furtado, Filipe (1992): «Os discursos do metaempírico». Seixo, Maria Alzira (coord.): *O Fantástico na Arte Contemporânea*. Lisboa, Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 51-57.
- Gândavo, Pero de Magalhães de (2004): *A Primeira História do Brasil. História da província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Garcia, José Martins (15 de Fevereiro de 1974): «Os tambores de Rancas». *Vida Mundial* 1810, p. 39.
- García Márquez, Eligio (2004): *História de Cem Anos de Solidão. Em Busca das Chaves de Melquiades*. Trad. de Maria do Carmo Abreu. Lisboa, Dom Quixote.
- García Márquez, Gabriel (1993): *Olhos de cão azul*. 4a ed. Trad. de Maria da Piedade Ferreira. Lisboa, Quetzal.
- García Márquez, Gabriel (1995): «Morte constante para além do amor». García Márquez, Gabriel (ed.): *A Incrível e Triste História da Cândida Eréndira e da Sua Avó Desalmada*. 3a ed. Trad. de Pedro Tamen. Lisboa, Quetzal, pp. 49-59.
- Gersão, Teolinda (1995): «O voto vencido». *Jornal de Letras* 647 (2 de Agosto de 1995), p. 8.
- Gil, José (1994): *Monstros*. Trad. de José Luís Luna. Lisboa, Quetzal.
- Gil, José (2011): «Fechamento e linhas de fuga em Lobo Antunes». Cammaert, Felipe (org.): *António Lobo Antunes: A Arte do Romance*. Lisboa, Texto, pp. 157-170.
- Godêncio, Elisângela (2007): *A Questão da Alienação em O Dia dos Prodígios, de Lídia Jorge*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- Gomes, Álvaro Cardoso (1994): *A Literatura Portuguesa em Perspectiva: simbolismo e modernismo*. 4a ed. São Paulo, Atlas.

- Gomes, Manuel João (1992): «A sombra e os duplos no espelho da literatura portuguesa contemporânea». Seixo, Maria Alzira (coord.): *O Fantástico na Arte Contemporânea*. Lisboa, Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 203-215.
- Gonçalves, Henriqueta Maria (s.d.): «A construção do fantástico em *O Meu Mundo Não É Deste Reino* de João de Melo». *Alfarrabio Universidade do Minho*, <alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/henriqueta01.rtf> (Consultado 18-VI-2019).
- González Boixo, José Carlos (2003): «Introducción». Rulfo, Juan (ed.): *Pedro Páramo*. 17a ed. Madrid, Cátedra, pp. 9-52.
- González Ortega, Nelson (2006): *Relatos mágicos en cuestión*. Frankfurt/ Madrid, Iberoamericana/ Vervuert.
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Página Editora. Vol. 8, 15, 27 e 28.
- Grossegesse, Orlando A. A. (2003): «Borges em Saramago. *O Ano da Morte de Ricardo Reis* - romance policial sem enredo». *Diacrítica* 17/3, pp. 105-133.
- Guennes, Duda (1987): «Saramago é o 'xodó' dos leitores brasileiros». *Jornal de Letras* 271 (14 de Setembro de 1987), p. 5.
- Guillén, Claudio (1989): *Teorías de la Historia Literaria*. Madrid, Espasa Calpe.
- Guillén, Claudio (1995): *El sol de los desterrados. Literatura y exilio*. Barcelona, Quaderns Crema.
- Guillén, Claudio (2005) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*. Barcelona, Tusquets.
- Hatherly, Ana (1983): *A experiência do prodígio. Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Hernández, Felisberto (2011): *Contos Reunidos*. Trad. de Jorge Fallorca. Alfragide, Oficina do Livro.
- Homero (2004): *Iliada*. Trad. de Cascais Franco. Mem Martins, Publicações Europa-América.
- Horácio (1806): *Obras de Horácio*. Trad. de José Agostinho de Macedo. Vol. I. Lisboa, Impressão Régia.
<<http://casamericalatina.pt/quem-somos/associados/>> (consultado 12-II-2020).
- Iser, Wolfgang (2005): *Rutas de la interpretación*. Trad. de Ricardo Rubio Ruiz. México, Fondo de Cultura Económica.
- Jakobson, Roman (1973): «O que fazem os poetas com as palavras». *Colóquio-Letras* 12 (Março de 1973), pp. 5-9.
- Jakobson, Roman; Pomorska, Krystyna (1980): *Dialogues*. Trad. de Mary Fretz. Paris, Flammarion.
- Joaquim, Augusto (2003): «O diabo e a caça às bruxas em Portugal». Minois, Georges (ed.): *O diabo. Origem e evolução histórica*. Trad. de Augusto Joaquim. Lisboa, Terramar, pp. 161-177.
- Jorge, Lídia (1996): «Memória de leitura e afecto». *Jornal de Letras* 684 (4 de Dezembro de 1996), p. 12.
- Jornal de Letras* (1997a): «Cem anos de ficção». *Jornal de Letras* 687 (12 de Fevereiro de 1997), p. 21.
- Jornal de Letras* (1997b): «Cem anos de maldição». *Jornal de Letras* 699 (30 de Julho de 1997), p. 1.
- Jornal de Letras* (2003): «O Outono da matriarca». *Jornal de Letras* 848 (2 de Abril de 2003), p. 43.
- Jozef, Bella (1980): «Introdução à Literatura Latino-Americana Contemporânea». *Colóquio/Letras* 56 (Julho de 1980), pp. 85-86.
- Jozef, Bella (1983): «Carta de Paris. A literatura latino-americana em debate». *Colóquio/Letras* 75 (Setembro de 1983), pp. 83-84.
- Kardec, Allan (1985): *O Livro dos Espíritos*. Trad. de Guillon Ribeiro, 62a ed. Brasília, Federação Espírita Brasileira.

- Kovadloff, Santiago (1974a): «Antologia de Pablo Neruda». *Colóquio/Letras* 19 (Maio de 1974), pp. 83-84.
- Kovadloff, Santiago (1974b): «Para despedir a Pablo Neruda». *Colóquio/Letras* 21 (Setembro de 1974), pp. 90-91.
- Labarta, Ana (1993): *Libro de dichos maravillosos. Misceláneo morisco de magia y adivinación*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe.
- Lambert, José (1999a): «Aproximaciones sistémicas y la literatura en las sociedades multilingües». Iglesias Santos, Montserrat (coord.): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arco/Libros, pp. 53-70.
- Lambert, José (1999b): «Literatura, Traducción y (Des)colonización». Iglesias Santos, Montserrat (coord.): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arco Libros, pp. 257-280.
- Laszlo, Pierre (1997): *O Que É a Alquimia?*. Trad. de Raquel Gonçalves. Lisboa, Terramar.
- Le Goff, Jacques (dir.) (1989): *O Homem Medieval*. Trad. de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa, Presença.
- Le Goff, Jacques (1994): *O Imaginário Medieval*. Trad. de Manuel Ruas. Lisboa, Estampa.
- Le Goff, Jacques (2010): *O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medieval*. Trad. de António José Pinto Ribeiro. Lisboa, Edições 70.
- Lepecki, Maria Lúcia (1981): «Levantado do Chão: história e pedagogia». *Jornal de Letras* 18 (27 de Outubro de 1981), pp. 12-13.
- Ler (1993): «Opinião pública». *Ler* 24 (Outono de 1993), pp. 122-131.
- Ler (2009a): *Evocação. A Minha Vida com Che*. *Ler* 79 (Abril de 2009), p. 5.
- Ler (2009b): «O Jogo do Mundo (Rayuela)». *Ler* 79 (Abril de 2009), [p. 98, contracapa da revista].
- Ler (2011): «Carlos da Veiga Ferreira. "A Teorema morreu"». *Ler* 104 (Julho-Agosto de 2011), p. 18.
- Listopad, Jorge (1987): «Montedemo». *Jornal de Letras* 265 (3 de Agosto de 1987), p. 29.
- Lopes, Óscar (1998): «Um Nobel levantado do chão». *Jornal de Letras* 737 (30 de Dezembro de 1998), pp. 14-16.
- Lopes, Óscar; Marinho, Maria de Fátima (dir.) (2002): *História da Literatura Portuguesa*. Vol. 7. Lisboa, Publicações Alfa.
- Lotman, Juri (1972/1981): *Analiz poeticeskogo teksta: struktura stixa, apud Eagle, Herbert J.: «Verse as a Semiotic System: Tynjanov, Jakobson, Mukařovský, Lotman Extended»*. *The Slavic and East European Journal*, American Association of Teachers of Slavic and East European Languages. Vol. 25, n.º 4 (Winter 1981), pp. 47-61.
- Lotman, Iuri (1978): *A Estrutura do Texto Artístico*. Trad. de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa, Estampa.
- Lotman, Yury (1973/1978): «Texte et Hors-Texte». *Change* 14, apud Champagne, Roland A.: «A Grammar of the Languages of Culture: Literary Theory and Yury M. Lotman's Semiotics». *New Literary History*. Vol. 9, n.º 2 (Winter 1978), Soviet Semiotics and Criticism: An Anthology, pp. 205-210.
- Lotman, Yu. M.; Uspensky, B. A. (1978): «On the Semiotic Mechanism of Culture». Trad. de George Mihaychuk. *New Literary History*. Vol. 9, n.º 2 (Winter 1978, Soviet Semiotics and Criticism: An Anthology, pp. 378-382.
- Lotman, Yu. M.; Piatigorsky, A. M. (1978): «Text and Function». Trad. de Ann Shukman. *New Literary History*. Vol. 9, n.º 2 (Winter 1978), Soviet Semiotics and Criticism: An Anthology, pp. 233-244.
- Lotman, Yury M. (1982): «The Text and the Structure of Its Audience». Trad. de Ann Shukman. *New Literary History*. Vol. 14, n.º 1, Problems of Literary Theory, pp. 81-87.
- Lotman, Yury M. (1994): «The Text within the Text». Trad. de Jerry Leo e Amy Mandelker. *PMLA*. Vol. 109, n.º 3 (May 1994), pp. 377-384.
- Lourenço, Eduardo (1999): «O imaginário português neste fim de século». *Jornal de Letras* 763 (29 de Dezembro de 1999), pp. 20-23.

- Lourenço, Eduardo (2004): «Eleitos». *Guia de Leitura, Coleção Mil Folhas*. Porto, Público, pp. 9-10.
- Lugones, Leopoldo (1988): *Os cavalos de Abdera*. Trad. de Luís Alves da Costa. Lisboa, Vega.
- Lusa (2013): «Patriarca de Lisboa. "A religiosidade popular é uma vivência de fé"». *Diário de Notícias* (3 de Agosto de 2013), <www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=3356479/> (consultado 15-V-2021).
- Macedo, Jorge Borges de (1988): «Religiosidade popular como questão cultural». Cardoso, Arnaldo Pinto (coord.): *Peregrinação e piedade popular*. Lisboa, Secretariado Geral do Episcopado, Rei dos Livros, pp. 9-33.
- Machado, Álvaro Manuel (1973): *Introdução à literatura latino-americana contemporânea*. Lisboa e Brasil, Presença e Livraria Martins Fontes.
- Machado, Álvaro Manuel (1984): *A novelística portuguesa contemporânea*. 2a ed. Lisboa, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa.
- Machado, Álvaro Manuel; Pageaux, Daniel-Henri (2001): *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. 2a ed. Lisboa, Presença.
- Machado Pires, António M. B. (1998): *O Essencial Sobre Raul Brandão*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Magalhães, Gabriel (2009): «El misterio portugués». *La Vanguardia* (23 de septiembre de 2009), <www.lavanguardia.com/cultura/noticias/20090923/53789978228/el-misterio-portugues.html> (consultado 18-VII-2014).
- Magalhães, Isabel Allegro de (1987): *O Tempo das Mulheres. A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Malinowski, Bronislaw (2002): «Introducción». Ortiz, Fernando: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid, Cátedra, pp. 123-133.
- Marchena Fernández, Juan (2013): «Prólogo». Millones, Luis; Mayer, Renata (eds.): *Dioses y animales sagrados de los andes peruanos*. Madrid, Ediciones Doce Calles y Universidad Pablo de Olavide, pp. 13-15.
- Marco, Joaquín; García, Jordi (2004): *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*. Barcelona, Edhasa.
- Margato, Izabel (2004): «Memória e consciência do tempo na narrativa de António Lobo Antunes». Cabral, Eunice; Figueiredo, Carlos Jorge; Zurbach, Christine (eds.): *A Escrita e o Mundo em António Lobo Antunes*. Lisboa, Dom Quixote, Universidade de Évora, pp. 357-362.
- Marino, Adrian (1998): «Replantear-se la literatura comparada». Romero López, Dolores (comp.): *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid, Arco Libros, pp. 37-85.
- Marinho, Maria de Fátima (1999): *O Romance Histórico em Portugal*. Porto, Campo das Letras.
- Marinho, Maria de Fátima (2009): *A Lição de Blimunda. A Propósito de Memorial do Convento*. Porto, Areal.
- Mastretta, Ángeles (1994): *Arráncame la vida*. Trad. de Cristina Rodriguez. Porto, Asa.
- Medeiros, Nuno (2007): *Edição e Editores Portugueses. Prescrições, percursos e dinâmicas (décadas de 1940 a 1960)*, dissertação de Mestrado em Sociologia Histórica, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Meirinhos, José Francisco (2006): «Martinho de Braga e a compreensão da natureza na alta Idade Média (séc. VI): símbolos da fé contra a idolatria dos rústicos». <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/8362/2/4867.pdf>> (consultado 9-IX-2021).
- Melo e Castro, Ernesto Manuel (revis., anot. e pref.) (1974): *Antologia do Conto Fantástico Português*. 2a ed. Lisboa, Edições Afrodite, pp. XI-XXVII.

- Menton, Seymour (1998): *Historia verdadera del realismo mágico*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Messina, Tony (1987): «Sindicato apoia McShade». *Jornal de Letras* 248 (6 de Abril de 1987), p. 9.
- Millones, Luis (ed.) (2007): *Taki Onqoy: de la enfermedad del canto a la epidemia*. Santiago de Chile, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Millones, Luis; Mayer, Renata (2013): *Dioses y animales sagrados de los andes peruanos*. Madrid, Ediciones Doce Calles y Universidad Pablo de Olavide.
- Minois, Georges (2003): *O diabo. Origem e evolução histórica*. Trad. de Augusto Joaquim. Lisboa, Terramar.
- Miranda, Adelaide; Melo, Maria João (coord.) (2013): «À descoberta da cor na iluminura medieval com o *Apocalipse do Loroão* e o *Livro das Aves*». *Instituto de Estudos Medievais*, <<http://iem.fcsh.unl.pt/disponibilizar/recursos/a-descoberta-da-cor-na-iluminura-medieval/>> (consultado 7-V-2013)
- Molina, César Antonio (1990): *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*. Madrid, AKAL/Bolsillo.
- Moura, Vasco Graça (2004): «A melhor receita». *Guia de Leitura, Coleção Mil Folhas*. Porto, Público, pp. 14-16.
- Mourão-Ferreira, David (1992): *Tópicos Recuperados: Sobre a Crítica e Outros Ensaios*. Lisboa, Caminho.
- Mourão-Ferreira, David (1993): *Magia, palavra, corpo: perspectivas da cultura de língua portuguesa*. Lisboa, Cotovia.
- Murray, Margaret A. (1978): *El culto de la brujería en Europa Occidental*. Trad. de Beatriz Constante e Antonio Pigrau Rodríguez. Barcelona, Labor.
- Núñez Sabarís, Xaquín; Pazos Justo, Carlos (2013): «La enseñanza de la literatura en la docencia universitaria en Portugal: oferta educativa y selección de contenidos». Cancelas y Ouviña, Lucía Pilar (coord.): *Aportaciones para una educación lingüística y literaria en el siglo XXI*. Granada, GEU, pp. 1-12.
- Ocampo, Silvana; Bioy Casares, Adolfo (2009): *Quem Ama, Odeia*. Lisboa, Oficina do Livro.
- Oliveira, António Câmara (1971): «Dois olhos - Duas paisagens». *Vida Mundial* 1681 (27 de Agosto de 1971), p. 51.
- Oliveira, Cavaleiro de (1966): *O Galante Século XVIII*. 3a ed. Lisboa, Livraria Bertrand.
- Oliveira, Maria Lêda; Salvador, Vicente do (2008): *A História do Brasil de Frei Vicente do Salvador: história e política no Império Português*. São Paulo, Odebrecht, fl. 42v.
- O'Neill, Alexandre (1984): «Do lado dos hispano-hablantes». *Jornal de Letras* 88 (13 de Março de 1984), p. 12.
- Ortiz, Fernando (2002): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid, Cátedra.
- Oviedo, José Miguel (sel., intr., com. e notas) (2003): *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX*. Vol II. Madrid, Alianza Editorial.
- Oviedo, José Miguel (2005): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. II, II e IV. 3a reimpr. Madrid, Alianza Editorial.
- Propp, Vladimir (1989): «As transformações dos contos fantásticos». Todorov, Tzvetan (ed.): *Teoria da Literatura*. Vol. II. Trad. De Isabel Pascoal. Lisboa, Edições 70, pp. 109-137.
- Padilla, Heberto et al. (1971): *Cuba é estalinista?* Lisboa, Iniciativas Editoriais.
- Padura Fuentes, Leonardo (2002): *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. México, Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica.
- Paganini, Joseana (1998): «João de Melo. Língua como centro dos segredos». *Jornal de Brasília* (3 de Dezembro de 1998), <www.iplb.pt/pls/diplib/web_autores.write_infcomp?xcode=2417116/> (consultado 12-4-2013).

- Paiva, José Pedro (2002): *Bruxaria e superstição num país sem "caça às bruxas". 1600-1774*. 2a ed. Lisboa, Editorial Notícias.
- Paz, Octavio (1991): «La búsqueda del presente». *The Nobel Prize*, 1991, <www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html/> (consultado 18-4-2021).
- Pedrosa, Inês (2010): «Somos todos espanhóis?». *Ler* 96 Novembro de 2010, p. 85.
- Pensar (1998/2010): «Todas as palavras». *Pensar* (25 de Outubro de 1998), apud Gómez Aguilera, Fernando (ed. e selec.) (2010): *José Saramago nas suas Palavras*. Alfragide, Caminho.
- Pereira, Paulo Alexandre (2006): «Contar contra a Ruína: Lillias Fraser, de Hélia Correia». *Escrever a Ruína*. Aveiro, Centro de Línguas e Culturas/ALAEF, Universidade de Aveiro, pp. 61-75.
- Pomorska, Krystyna (1972): *Formalismo e Futurismo*. São Paulo, Perspectiva.
- Popol Vuh* (2002): *Popol Vuh*. Managua, Edinter.
- Prado Coelho, Jacinto do (1977): *Originalidade da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa.
- Prado Coelho, Eduardo (2001): «Um espaço fora dos reinos, sem governação». *Público* (29 de Setembro de 2001), p. 15.
- Prado Coelho, Eduardo (2004): «O colecionador». *Guia de Leitura, Coleção Mil Folhas*. Porto, Público, pp. 10-13.
- Pulso Político* (7 de Abril de 2011): «Envidiaba Saramago a García Márquez». *Pulso Político Online/Notimex*, 28-V-2019, <<http://portal.pulsopolitico.com.mx/2011/04/envidiaba-saramago-a-garcia-marquez/>> (consultado 28-V-2019).
- R., L. M. (1975): «Joaquín Hinojosa». *Vida Mundial* 1881 (2 de Outubro de 1975), p. 6.
- Rama, Ángel (1982): *La novela latinoamericana (1920-1980)*. Bogotá, Printer Colombia.
- Ramos, Ana Margarida (2008): *Os Monstros na Literatura de Cordel Portuguesa do Século XVIII*. Lisboa, Edições Colibri, Instituto de Estudos de Literatura Tradicional.
- Real, Miguel (1995): *Narração, Maravilhoso, Trágico e Sagrado em Memorial do Convento de José Saramago*. Lisboa, Caminho.
- Real, Miguel (2001): *Geração de 90. Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*. Porto, Campo das Letras.
- Real, Miguel (2006): «Hélia Correia. Realismo simbólico». *Jornal de Letras* n° 926 (29 de Março de 2006), p. 25.
- Reigosa, Antonio; Miranda, Xosé; Cuba, Xoán R. (2008): *Dicionario dos seres míticos galegos*. 5a ed. Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- Reis, Carlos (2003): «António Lobo Antunes: uma casa de onde se vê o rio». Cabral, Eunice, Jorge, Carlos J. F.; Zurbach, Christine (org.): *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Lisboa, Dom Quixote, Universidade de Évora, pp. 19-33.
- Reis, Carlos (dir.) (2005): *História crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. 9. Lisboa, Verbo.
- Reis, Ricardo (1994): *Poemas de Ricardo Reis*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Rembert, Virginia Pitts (2004): *Hieronymus Bosch*. Trad. de Ana Luísa Cruz. Lisboa, Lisma.
- Ribeiro, Anabela Mota (2011): «'Ah, meu filho. Meu filho, meu pai.' David Ferreira». *Pública, Público* (25 de Setembro de 2011), pp. 44-53.
- Ribeiro, Raquel (2012): «Sinais de fogo na nova literatura cubana». *Ípsilon. Público* (11 de Maio de 2012), pp. 6-12.
- Río, Pilar del (2013): «García Márquez e José Saramago». *Blimunda* 12 (Maio de 2013), pp. 22-24.
- Rivera Letelier, Hernán (2010): *A Arte da Ressurreição*. Lisboa, Alfaguara.
- Rodó, José Enrique (2009): *Ariel*. 5a ed. Madrid, Cátedra.
- Rodrigues, António (2011): «Manolo tardou 30 anos a deixar a ilha que já não era sua». *i*, 1 (25 de Junho de 2011) I, pp. 6-7.

- Rodrigues, Ricardo J. (2013): «A história de Gabriel García Márquez em Lisboa». *Notícias Magazine* (28 de Abril de 2013), <www.dn.pt/revistas/nm/interior.aspx?content_id=3189670#_page0/> (consultado 4-IX-2020).
- Rodrigues, Selma Calasans (1993): *Macondamérica. A paródia em Gabriel García Márquez*. Rio de Janeiro, Leviatã Publicações Ltda.
- Rodrigues, Urbano Tavares (1983): «O maravilhoso e o fantástico nos contos de Mário de Carvalho». *Jornal de Letras* 70 (25 de Outubro de 1983), p. 19.
- Rodrigues, Urbano Tavares (1986): «Três escritores franceses vindos de longe». *Colóquio/Letras* 94 (Novembro de 1986), pp. 97-99.
- Romilly, Jacqueline de (1999): *A Tragédia Grega*. Trad. de Leonor Santa Bárbara. Lisboa, Edições 70.
- Said, Edward W. (2003): *Orientalism*. London, Penguin.
- Said, Edward W. (2007): *Culture and Imperialism*. London, Vintage Books.
- Santos, Diego Armés dos (2004): «Diário de um killer sentimental. Luís Sepúlveda». *Guia de Leitura, Coleção Mil Folhas*. Porto, Público, pp. 243-246.
- Saraiva, António José; Lopes, Óscar (1996): *História da Literatura Portuguesa*. 17a ed. Porto, Porto Editora.
- Seixo, Maria Alzira (1986a): «Dez anos de ficção em Portugal (1974-1984)». *A Palavra do Romance*. Lisboa, Livros Horizonte, pp. 48-65.
- Seixo, Maria Alzira (1986b): «O Cais das Merendas, de Lídia Jorge». *A Palavra do Romance*. Lisboa, Livros Horizonte, pp. 216-220.
- Seixo, Maria Alzira (1986c): «Objecto Quase de José Saramago». *A Palavra do Romance*. Lisboa, Livros Horizonte, pp. 189-192.
- Seixo, Maria Alzira (1986d): «Perspectiva da ficção portuguesa contemporânea». *A Palavra do Romance*. Lisboa, Livros Horizonte, pp. 169-181.
- Seixo, Maria Alzira (1992): «O romance de José Saramago: o fantástico da história ou as vacilações da representação». Seixo, Maria Alzira (coord.): *O Fantástico na Arte Contemporânea*. Lisboa, Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 117-123.
- Seixo, Maria Alzira (2002): *Os Romances de António Lobo Antunes*. Lisboa, Dom Quixote.
- Sena, Jorge de (1977): *Dialécticas Teóricas da Literatura*. Lisboa, Edições 70.
- Shavit, Zohar (1999): «La posición ambivalente de los textos. El caso de la literatura para niños». Iglesias Santos, Montserrat (coord.): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arco Libros, pp. 147-181.
- Sheffy, Rakefet (1999): «Estrategias de canonización: la idea de la novela y de campo literario en la cultura alemana del siglo XVIII». Iglesias Santos, Montserrat (coord.): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arco Libros, pp. 125-146.
- Silva, José Mário (2008): «Os 50 autores mais influentes do século XX e o que aprendemos ou devíamos ter aprendido com eles». *Ler* 69 (Maio de 2008), pp. 48-59.
- Simões, Manuel G. (1995): «A recepção literária de Miguel Angel Asturias em Portugal». *Rassegna iberística* 54, pp. 63-68.
- Silva, Simone Andrea Carvalho da (s.d.): «Muerte y religiosidad en Pedro Páramo». *Club Cultura*, <<http://clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrullo/afondo.htm>> (consultado 8-II-2010).
- Silva, Teresa Cristina Cerdeira da (1989): *José Saramago. Entre a História e a Ficção: Uma Saga de Portugueses*. Lisboa, Dom Quixote.
- Sklovski, Victor (1973): *La disimilitud de lo singular. Los orígenes del formalismo*. Trad. de José Fdez. Sánchez. Madrid, Alberto Corazon Editor.
- Sousa, Fernando (2004): «Lituma nos Andes. Mário Vargas Llosa». *Guia de Leitura, Coleção Mil Folhas*. Porto, Público, pp. 375-379.

- Sousa, Maria Leonor Machado (1992): «O conto fantástico português: que tradições?». Seixo, Maria Alzira (coord.): *O Fantástico na Arte Contemporânea*. Lisboa, Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 77-84.
- Swiggers, Pierre (1998): «Innovación metodológica en el estudio comparativo de la literatura». Romero López, Dolores (comp.): *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid, Arco Libros, pp. 139-148.
- Tavani, Giuseppe (1993): «Viagem abusiva de um filólogo nos universos saramaguianos». *Vértice* 52 (Janeiro/Fevereiro de 1993), pp. 5-12.
- Teixeira de Aragão, A. C. (1894): *Diabruras, Santidades e Prophecias*. Lisboa, Academia Real das Ciências.
- Tinianov, Juri (1999a): «A noção de construção». Todorov, Tzvetan (apres.), *Teoria da Literatura*. Vol. I. Trad. de Isabel Pascoal. Lisboa, Edições 70, pp. 117-123.
- Tinianov, Juri (1999b): «Da evolução literária». Todorov, Tzvetan (apres.), *Teoria da Literatura*. Vol. I. Trad. de Isabel Pascoal. Lisboa, Edições 70, pp. 125-142.
- Tinianov, Juri; Jakobson, R. (1999): «O problema dos Estudos Literários e Linguísticos». Todorov, Tzvetan (apres.): *Teoria da Literatura*. Vol. I. Trad. de Isabel Pascoal. Lisboa, Edições 70, pp. 143-147.
- Todorov, Tzvetan (1975): *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo, Editora Perspectiva.
- Torres da Silva, Marisa (2004): «Paula. Isabel Allende». *Guia de Leitura, Coleção Mil Folhas*. Porto, Público, pp. 99-102.
- Tynianov, Iouri (1991): *Formalisme et histoire littéraire*. Trad. de Catherine Depretto-Genty. Lausanne, Editions l'Age d'Homme.
- Tynianov, Yuri (Summer 2003): «The Ode as an Oratorical Genre». Trad. de Ann Shukman. *New Literary History*. Vol. 34, n.º 3, Theorizing Genres II, pp. 565-596.
- V., M. A. (1969): «Uma inesgotável riqueza verbal». *Vida Mundial* 1555 (28 de Março de 1969), p. 59.
- Venâncio, Fernando (1988): «Saramago?». *Jornal de Letras* 320 (23 de Agosto de 1988), p. 24.
- Venâncio, Fernando (1995): «Os primeiros leitores de Saramago». *Jornal de Letras* 644 (21 de Junho de 1995), p. 28.
- Viale Moutinho, José; Guillén, Nicolás (2006): *Sapinho e Sapão*. Porto, Arca das Letras.
- Viçoso, Vítor (1999): «Levantado no Chão e o romance neo-realista». *Colóquio/Letras* 151/152 (Janeiro/Junho de 1999), pp. 239-248.
- Vida Mundial* (1967a): «Os latino-americanos em alemão». *Vida Mundial* 1483 (10 de Novembro de 1967), pp. 60-61.
- Vida Mundial* (1967b): «História da América Latina». *Vida Mundial* 1488 (15 de Dezembro de 1967), p. 61.
- Vida Mundial* (1969a): «América Latina». *Vida Mundial* 1547 (31 de Janeiro de 1969), p. 53.
- Vida Mundial* (1969b): «América do Sul em foco». *Vida Mundial* 1554 (21 de Março de 1969) p. 48.
- Vida Mundial* (1969c): «Miguel Ángel Asturias em Lisboa». *Vida Mundial* 1593 (19 de Dezembro de 1969), p. 65.
- Vida Mundial* (1970a): «Os intelectuais cubanos e o Poder». *Vida Mundial* 1609 (10 de Abril de 1970), p. 60.
- Vida Mundial* 1970b): «Cortázar, o 'Axoloti'». *Vida Mundial* 1612 (1 de Maio de 1970), p. 61.
- Vida Mundial* (1970c): «O "verbo" de Octavio Paz». *Vida Mundial* 1616 (29 de Maio de 1970), p. 60.
- Vida Mundial* 1972): «Pássaro das noites». *Vida Mundial* 1710 (17 de Março de 1972), p. 58.
- Vida Mundial* (1973a): «Livros no mundo». *Vida Mundial* 1768 (27 de Abril de 1973), pp. 9-15.

- Vida Mundial* (1973b): «Uma pergunta a Vargas Llosa». *Vida Mundial* 1777 (29 de Junho de 1973), p. 56.
- Vida Mundial* (1975a): «Três tristes tigres». *Vida Mundial* 1861 (15 de Maio de 1975), p. 5.
- Vida Mundial* (1975b): «Confesso que vivi (Memórias) ». *Vida Mundial* 1864 (5 de Junho de 1975), p. 6.
- Vida Mundial* (1975c): «Pantaleão e as "visitadoras"». *Vida Mundial* 1872 (31 de Julho de 1975), p. 5.
- Villanueva, Darío (2004): «Literatura Europeia e construção colonial da realidade americana». Marinho, Maria de Fátima; Topa, Francisco (coord.): *Literatura e História. Actas do Colóquio Internacional de Literatura e História*. Porto, Faculdade de Letras. Vol. II, pp. 319-328.
- Warrot, Catarina Vaz (2011): «António Lobo Antunes: da escrita romanesca à enunciação musical». Cammaert, Felipe (org.): *António Lobo Antunes: A Arte do Romance*. Alfragide, Texto, pp. 115-135.
- Wright, Diane M. (2012): «El diálogo histórico-milagroso: la función de la voz del *histor* en las *Cantigas de Santa Maria*». Botta, Patrizia (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Vol. II, *Medieval*. Roma, Bagatto Libri, pp. 159-164.
- Yahalom, Shelly (1999): «De lo no-literario a lo literario. Sobre la elaboración de un modelo novelístico en el siglo XVIII». Iglesias Santos, Montserrat (coord.): *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arco Libros, pp. 99-124.
- Zgorzelski, Andrzej (1997): «The Systemic Equivalent as a Genological Factor». *Poetics Today* 4, pp. 515-532.
- Zylko, Boguslaw (2001): «Culture and Semiotics: Notes on Lotman's Conception of Culture». *New Literary History*. Vol. 32, n.º 2, Reexamining Critical Processing, pp. 391-408.