

**A RECEPÇÃO DO REALISMO MÁGICO
NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada por Isabel Rute Araújo Branco
à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da
Universidade Nova de Lisboa para obtenção do grau de
Mestre em Estudos Portugueses, área de Literatura
Comparada.

Orientadora: Professora Doutora Maria Fernanda de Abreu

Lisboa

Julho de 2008

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Maria Fernanda de Abreu, por todo o apoio, elucidações, comentários, ajuda, incentivo, confiança e amizade.

À Rita Almeida Simões, amiga, vizinha, cúmplice, leitora e muito mais.

Ao meu tio José Araújo, por me ter iniciado na leitura de José Saramago e pelas dicas sobre a imprensa.

À Rita Marques e à Rita Maia, pela grande amizade e leituras partilhadas.

Ao Gustavo, ao Carlos e ao Filipe, amigos de sempre, pelo incentivo e confiança permanentes.

Ao Sérgio, aos meus pais, ao meu irmão e aos meus avós, por estarem sempre presentes.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	p. 1
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	p. 8
1.1. O fantástico, o maravilhoso e o <i>realismo maravilhoso</i>	p. 8
1.1.1. O fantástico e a sua «família»	p. 8
1.1.2. O <i>realismo maravilhoso</i>	p. 14
1.1.3. O surgimento do <i>realismo mágico</i> e a América Latina	p. 20
2. O <i>REALISMO MÁGICO</i> E A LITERATURA PORTUGUESA	p. 25
2.1. Originalidade, coincidência ou partilha?	p. 30
2.2. <i>Húmus</i> , de Raul Brandão, e <i>Pedro Páramo</i> , de Juan Rulfo	p. 35
2.3. A proposta do «real sobrenatural»: Testemunhos de José Saramago	p. 40
2.3.1. <i>Realismo mágico</i> ou «real sobrenatural»	p. 44
2.3.2. A relação com os autores do <i>boom</i> latino-americano	p. 47
2.4. «Tudo é ficção e pode ser também realidade»: Testemunhos de João de Melo	p. 50
2.5. <i>O Dia dos Prodígios</i> ou os prodígios do «real sobrenatural» ou do «etno-fantástico»	p. 56
3. O <i>REALISMO MÁGICO</i> NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA: OS CASOS DE JOSÉ SARAMAGO, JOÃO DE MELO E HÉLIA CORREIA	p. 65
3.1. José Saramago e <i>Levantado do Chão</i>	p. 65
3.1.1. A família: bom dia e mau tempo	p. 67
3.1.2. As sociedades: guerra e contestação	p. 72
3.1.3. Formigas: testemunhas e participantes	p. 79
3.1.4. «Real sobrenatural» no Alentejo	p. 81
3.1.5. Contos e crónicas	p. 87
3.2. João de Melo e <i>O Meu Mundo Não É Deste Reino</i>	p. 94
3.2.1. A circularidade e o sobrenatural	p. 96
3.2.2. O jogo das personagens e dos cruzamentos: os duplos	p. 109
3.2.3. Contos e romances: outros diálogos	p. 114

3.3. Hélia Correia e <i>Lillias Fraser</i>	p. 120
3.3.1. A personagem de Lillias: visão da morte e viagens pelo espaço	p. 123
3.3.2. Catolicismo e sobrenatural	p. 129
3.3.3. Outros diálogos	p. 139
3.3.4. <i>Montedemo</i>	p. 142
CONCLUSÃO	p. 145
BIBLIOGRAFIA	p. 147
ANEXO 1: «A morte de Julião», conto por José Saramago	p. 154

INTRODUÇÃO

Escrevia em 1980 o escritor argentino Julio Cortázar, referindo-se aos autores latino-americanos, que «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»¹. 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 pela forma como os seus livros são textos paradigmáticos no seio desse movimento. 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*.

Integrado no âmbito da Literatura Comparada, este trabalho pretende compreender a recepção do *realismo mágico* na literatura portuguesa contemporânea, especificamente em obras de José Saramago, João de Melo e Hélia Correia, procurando pontes de ligação de temas e formas não só com o *realismo mágico* em geral, mas também com algumas obras em particular, especialmente *Cien años de soledad*. Serão analisados os romances *Levantado do Chão* (1980), *O Meu Mundo Não É Deste Reino* (1983) e *Lillias Fraser* (2001), e ainda outros textos dos três autores, como contos e crónicas.

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*,

¹ CORTÁZAR, Julio, «Sobre puentes y caminos» in *Obra crítica*, vol. III. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina/Punto de Lectura, 2004, p. 383.

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 cultural².

Mas como definir as relações entre o *boom* e a literatura portuguesa? É essencial 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»³, 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 seja⁴.»

² RAMA, Ángel, *La novela latinoamericana (1920-1980)*. Bogotá: Printer Colombia, 1982, p. 263.

³ BUESCU, Helena Carvalhão, *Grande Angular. Comparatismo e Práticas de Comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 14.

⁴ IDEM, *ibidem*, p. 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.

Partindo deste enquadramento teórico, procuraremos, por conseguinte, 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*⁵, 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?»⁶, 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:

⁵ MELO, João de, «Gabriel García Márquez e o *Realismo Mágico* Latino-Americano». Lisboa: *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n.º 2, Julho a Setembro de 1998.

⁶ VENÂNCIO, Fernando, «Saramago?». Lisboa: *Jornal de Letras*, 23 de Agosto de 1988.

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...⁷

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»⁸, 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»⁹. 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»¹⁰, 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

⁷ DACOSTA, Fernando, «José Saramago. Escrever é fazer recuar a morte». Lisboa: *Jornal de Letras*, 18 de Janeiro de 1983.

⁸ LOURENÇO, Eduardo, «O imaginário português neste fim de século». Lisboa: *Jornal de Letras*, 29 de Dezembro de 1999.

⁹ GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005, p. 28.

¹⁰ MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, 2.^a ed. Lisboa: Presença, 2001, p. 51.

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. E o caso, muito particular, de José Cardoso Pires, este por via de mediações comuns (Faulkner e a narrativa oral, entre outros)¹¹.

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 continentes¹².» É dessas culturas comunicantes que nascem as relações literárias entre Portugal e a América Latina. Mas, antes de analisar o fenómeno, é importante 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*.

Num segundo momento, trataremos da relação entre o *realismo mágico* e a literatura portuguesa, procurando entender se as características das literaturas dos dois lados do oceano são uma coincidência ou uma partilha, estudando em particular *Húmuse*, 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

¹¹ ABREU, Maria Fernanda de, «Tão reais! A morte e a mãe. De *Pedro Páramo* (Juan Rulfo) a *Volver* (Pedro Almodóvar)» (no prelo).

¹² SARAMAGO, José, «Europa sim, Europa não». Lisboa: *Jornal de Letras*, 10 de Janeiro de 1989.

suas transmigrações de factos históricos, não é entendível de um ponto de vista estreitamente realista¹³.

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»¹⁴, 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 Lídia Jorge publicado em 1980, comumente considerado a primeira obra portuguesa do *realismo mágico*.

Num terceiro momento, chegaremos à análise literária comparada de *Levantado do Chão*, de José Saramago, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, de João de Melo, e *Lillias Fraser*, de Hélia Correia – bem como de crónicas, contos e novelas destes autores, considerados relevantes para o nosso trabalho – com obras latino-americanas, em especial *Cien años de soledad* y *Pedro Páramo*. Naturalmente, muitas associações mostram-se evidentes e outras são-nos sugeridas a partir de leituras anteriormente realizadas.

Neste percurso, servir-nos-emos das obras referidas, mas igualmente de ensaios de teoria e crítica literária e artigos e entrevistas na imprensa, em especial no *Jornal de Letras*, pelas temáticas aí abordadas e pela qualidade e interesse dos textos publicados. Poderíamos ter optado por outros autores – como Mário de Carvalho – e por outras obras – como *Memorial do Convento*, de José Saramago, e a sua Blimunda. No entanto, escolhemos estes autores e estas obras, por um lado, por preferências pessoais e, por outro, por questões literárias. *Levantado do Chão* é a primeira grande obra de José Saramago e uma das menos estudadas, em especial no que diz respeito à sua dimensão menos realista. Em *O Meu Mundo Não É Deste Reino* encontramos um terreno tão fértil

¹³ BERRINI, Beatriz, *Ler Saramago: O Romance*, 2.ª ed. Lisboa: Caminho, 1999, pp. 242-243.

¹⁴ PAGANINI, Joseana, «João de Melo. Língua como centro dos segredos». Brasília: *Jornal de Brasília*, 3 de Dezembro de 1998 in www.iplb.pt/pls/diplb/web_autores.write_infcomp?xcode=2417116, consultado a 16 de Outubro de 2007.

para uma abordagem comparatista que é impossível ignorá-lo. *Lillias Fraser* é um dos melhores livros publicados em Portugal nos últimos anos e, por isso, essencial como representante desse grupo de obras.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1. O fantástico, o maravilhoso e o *realismo maravilhoso*

1.1.1. O fantástico e a sua «família»

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»¹⁵, 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 dúvida¹⁶.» 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»¹⁷, 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

¹⁵ TODOROV, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 100 [Original: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970]. Existe também uma tradução portuguesa de Maria Ondina Braga, publicada pela Moraes Editora, em 1977.

¹⁶ *IDEM, ibidem*, p. 91.

¹⁷ *Ibidem*, p. 167.

intervenção do elemento sobrenatural constitui uma ruptura no sistema de regras pré-estabelecidas e nela encontra justificação»¹⁸.

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»¹⁹ e que os elementos da realidade surgem através de formas secundárias e defende a estreita relação entre o fantástico e as antigas religiões²⁰.

Filipe Furtado, em *A Construção do Fantástico na Narrativa*, de 1980, considera que, no fantástico, o sobrenatural, como fenómeno metaempírico, 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»²¹. 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

¹⁸ *Ibidem*, p. 174.

¹⁹ PROPP, Vladimir, «As transformações dos contos fantásticos» in TODOROV, Tzevetan, *Teoria da Literatura*, vol. II. Trad. de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 115 [Original: *Théorie de la Littérature*. Paris: Édition du Seuil, 1965].

²⁰ 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.

²¹ FURTADO, Filipe, *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 25.

dialética 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»²². 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 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»²³. 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»²⁴. O fantástico é, pois, a inversão e polarização de valores. Ou – recorrendo às suas palavras na conferência «Del cuento breve e sus alrededores»²⁵ – 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

²² IDEM, *ibidem*, p. 36.

²³ *Ibidem*, p. 40.

²⁴ CORTÁZAR, Julio, «El sentimiento de lo fantástico» in www.juliocortazar.com.ar, consultado a 5 de Maio de 2006.

²⁵ IDEM, «Del cuento breve e sus alrededores» in www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm, consultado a 5 de Maio de 2006.

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»²⁶, 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».

Edgar Allan Poe é quiçá o autor de ficção fantástica com mais repercussão no mundo. «To the dreamers and those who put faith in dreams as in the only realities», escreveu na dedicatória do seu poema em prosa *Eureka*²⁷. Cortázar experimentou o fantástico lendo o autor norte-americano, entre outros. «Sus mejores cuentos son siempre los más imaginativos e intensos; los peores, aquellos donde la habilidad no alcanza a imponer un tema de por sí pobre o ajeno a la cuerda del autor»²⁸, considera o escritor argentino, que será o seu maior tradutor para castelhano. Também o poeta nicaraguense Rubén Darío foi seu leitor. «Si es cierto que nuestra alma es inmortal y que percibe más allá de lo que le permiten durante la vida terrestre los medios de los sentidos corporales, Poe se adelantó al progreso de su espíritu, y percibió cosas que únicamente nos son apenas vagamente mostradas en los limbos de los sueños, en las brumas del éxtasis o en la supervisión de las posesiones poéticas», escreveu Darío em «Edgar Poe y los sueños»²⁹, publicado em 1921. O autor afirma que há «sueño por toda la creación poeana» para concluir que «creeríase que bajo su cráneo lucía un firmamento especial. Y tiene expresiones, modos de decir que solamente pueden compararse a algunas de los libros sagrados. Parece a veces que hablase un iniciado de pretéritos tiempos, alguien que hubiera conservado vislumbres de sabidurías herméticas desaparecidas».

O poeta francês Charles Baudelaire foi um dos mais fervorosos admiradores de Poe, tendo traduzido as suas obras e escrito sobre a sua vida e o seu trabalho. Naturalmente debruçou-se sobre o elemento fantástico. Em *Edgar A. Poe, Obra*

²⁶ IDEM, «El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica» in *Obra crítica*, vol. III. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina/Punto de Lectura, 2004, p. 134.

²⁷ POE, Edgar Allan, *Eureka* in www.eapoe.org/works/editions/eurekac.htm, consultado a 5 de Maio de 2006.

²⁸ CORTÁZAR, Julio, «Vida de Edgar Allan Poe» in *Obra crítica*, vol. II. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina/Punto de Lectura, 2004, p. 456.

²⁹ DARÍO, Rubén, «Edgar Poe y los sueños» in *Obras completas*. Madrid: G. Hernández y Galo Sáez, 1921.

*Completa en Poesía*³⁰, Baudelaire escreve que, para o autor norte-americano, a imaginação é a rainha das faculdades e não sinónimo de fantasia ou de sensibilidade. É, sim, um dom que raia o divino, que tudo capta, até as relações íntimas e secretas das coisas e suas correspondências e analogias. Por isso diz que «un sabio falto de imaginación no resulta más que un falso sabio; por lo menos, un sabio incompleto». Baudelaire fala numa força misteriosa que existe no homem e que a filosofia moderna teima em ignorar, mas que é a explicação de muitas acções humanas, próximas do primitivo. É nesse sentido que faz um paralelo entre o «homem civilizado» e o «homem selvagem» para concluir que, do lado do primeiro, existem olhos preguiçosos e ouvidos aturdidos e, do lado do segundo, olhares que conseguem perfurar a bruma e ouvidos que escutam a erva a crescer.

O fantástico está integrado numa «família», normalmente denominada por «*fantasy*», onde sobressaem o maravilhoso, o misterioso 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)³¹.» 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

³⁰ Foi utilizada a edição espanhola: BAUDELAIRE, Charles, *Edgar A. Poe, Obra Completa en Poesía*. Madrid: Libros Río Nuevo, 1974.

³¹ FURTADO, Filipe, «Os discursos do metaempírico» in SEIXO, Maria Alzira (coord.), *O Fantástico na Arte Contemporânea*. Lisboa: Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 51.

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»³².

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.

³² *IDEM, ibidem*, p. 54.

1.1.2. O *realismo maravilhoso*

Como vimos, o fantástico está integrado no dia-a-dia, mas sobrevive ele ao tempo? Mantém-se vivo nos séculos dos grandes avanços tecnológicos? A resposta é afirmativa, pois o género manifesta-se em novos discursos de alteridade. A ficção científica é disso exemplo. Outra questão que se coloca é a oposição entre o fantástico e o realismo, género que se situa noutra ponta da esfera da representação, procurando adequar-se à chamada realidade. Serão inconciliáveis, então? É o *realismo mágico* ou *realismo maravilhoso* um paradoxo? Recorramos mais uma vez ao artigo de Filipe Furtado, em que afirma que, «mais recentemente, propostas algo neo-românticas entretanto surgidas visando (mais) um total abatimento de fronteiras entre os géneros iriam conduzir a diferentes tentativas de osmose entre as duas alternativas miméticas [as imagens «icásticas» e «fantásticas» de Platão], tornando, assim, possível (com *Cem Anos de Solidão*, *O Dia dos Prodígios* e *Memorial do Convento*) utilizar-se, na última década, designações não há muito quase impensáveis, como “realismo mágico” ou “realismo fantástico”»³³. Recorramos também ao texto «A sombra e os duplos no espelho da literatura portuguesa contemporânea», de Manuel João Gomes – igualmente integrado em *O Fantástico na Arte Contemporânea* –, onde, escrevendo sobre as obras de Raul Brandão *Os Pobres*, *Húmus*, *A Morte do Palhaço* e *O Mistério da Árvore*, afirma que há uma presença simultânea de «quase todos os tópicos fantásticos aflorados pela literatura portuguesa do século XX»³⁴, o que não impede que aqueles livros «sejam um quadro vivo do real, uma representação constantemente comprometida com a realidade». Ou seja, «realismo envolto em fantástico, o fantástico a colar-se ao real». Estará o autor a falar sobre o *realismo maravilhoso*? Não, mas ajuda-nos a responder à nossa dúvida. Assim, trata-se de um género não absoluto, não homogéneo, não radical, mas mesmo assim uno. Concilia o que aparentemente constitui os dois lados da ponte, os dois extremos da representação, sem cair no absurdo. Porque «cada definição doutoral se indefine nas contradições vizinhas, certo como é que tudo está em tudo, e a

³³ *Ibidem*, p. 57.

³⁴ GOMES, Manuel João, «A sombra e os duplos no espelho da literatura portuguesa contemporânea» in SEIXO, Maria Alzira (coord.), *O Fantástico na Arte Contemporânea*. Lisboa: Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 203.

unidade não pode deixar de ser múltipla – ou vice-versa»³⁵, como diz José Augusto França em «Para uma (in)definição do fantástico».

Gabriel García Márquez explica, em «Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe»³⁶, que no seu continente os artistas não inventam, apenas escrevem sobre a realidade que os rodeia, pelo que a dificuldade maior não é criar mas sim fazer credíveis as suas obras. «La realidad iba más lejos que la imaginación», comenta, acrescentando que «toda nuestra historia, desde el descubrimiento, se ha distinguido por la dificultad de hacerla creer.» O escritor colombiano passou por essa experiência quando preparava o romance *El otoño del patriarca*. Durante dez anos – relata – fez inúmeras leituras sobre os ditadores latino-americanos para que a obra tivesse o mínimo de semelhanças com a História. Não conseguiu:

La intuición de Juan Vicente Gómez era mucho más penetrante que una verdadera facultad adivinatoria. El doctor Duvalier, en Haití, había hecho exterminar los perros negros en el país porque uno de sus enemigos, tratando de escapar del tirano, se había escabullido de su condición humana y se había convertido en perro negro. El doctor Francia [...] cerró a la república del Paraguay como si fuera una casa, y sólo dejó abierta una ventana para que entrara el correo. Nuestro Antonio López de Santana enterró su propia pierna en funerales espléndidos. [...] Maximiliano Hernández Martínez, de El Salvador, hizo forrar con papel rojo todo el alumbrado público del país para combatir una epidemia de sarampión, y había inventado un péndulo que ponía sobre los alimentos antes de comer para averiguar si no estaban envenenados.

Assim sendo, García Márquez confessa que a sua grande frustração é não ter escrito nada mais «asombroso» do que a realidade, pois apenas conseguiu transpô-la para o papel através de recursos poéticos: «No hay una sola línea en ninguno de mis libros que no tenga su origen en un hecho real. [...] Los escritores de América Latina y el Caribe tenemos que reconocer [...] que la realidad es mejor escritor que nosotros.»

Alejo Carpentier foi o primeiro a descrever o *real maravilloso* no Prólogo da sua novela *El reino de este mundo*, obra de 1949 comumente considerada o marco do género: «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»³⁷.» No

³⁵ FRANÇA, José Augusto, «Para uma (in)definição do fantástico» in SEIXO, Maria Alzira (coord.), *O Fantástico na Arte Contemporânea*. Lisboa: Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 200.

³⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, «Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe» in *Voces. Arte y literatura*, n.º 2. San Francisco, Março de 1998 in www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/ggm7.htm, consultado a 4 de Maio de 2006.

³⁷ CARPENTIER, Alejo, *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 12.

texto fala sobre a sua experiência no Haiti em 1943, as sensações mágicas que sentiu nos caminhos vermelhos da Meseta Central, o som dos tambores e os sortilégios das terras. «Me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años», um maravilhoso das selvas e dos mágicos medievais, um maravilhoso «pobremente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes de feria», pobre comparado com a realidade latino-americana. Porque, nas palavras do escritor cubano, o 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”». Também García Márquez aborda este aspecto no já referido artigo «Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe»³⁸, quando diz que não existe vocabulário suficiente em espanhol para expressar a realidade da América Latina e que essa insuficiência é tão sentida hoje como ontem, pelos primeiros conquistadores que tentaram descrever o novo mundo que encontraram:

Quando nosotros hablamos de un río, lo más lejos que puede llegar un lector europeo es a imaginarse algo tan grande como el Danubio, que tiene 2790 quilómetros. Es difícil que se imagine si no se le describe, la realidad del Amazonas, que tiene 5500 quilómetros de longitud. Frente a Belén del Pará no se alcanza a ver la otra orilla, y es más ancho que el mar Báltico. Cuando nosotros escribimos la palabra tempestad, los europeos piensan en relámpagos y truenos, pero no es fácil que estén concibiendo el mismo fenómeno que nosotros queremos representar.

Por isso defende a necessidade de criar um sistema de palavras novas «para el tamaño de nuestra realidad», que expresse a multitude do mundo latino-americano e dê voz a essa riqueza. Todavia, mais do que falta de palavras que expressem a realidade, existe uma realidade que dificilmente encontra uma representação nas palavras. Em «Botella al mar para el dios de las palabras»³⁹, constata:

³⁸ Ver nota 36.

³⁹ *IDEM*, «Botella al mar para el dios de las palabras. Discurso ante el I Congreso Internacional de la Lengua Española» in www.ciudadseva.com/textos/otros/ggmbote.htm, consultado a 4 de Maio de 2006.

A un joven periodista francés lo deslumbran los hallazgos poéticos que encuentra a cada paso en nuestra vida doméstica. 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?

Alejo Carpentier también aborda este aspecto específico do vocabulário no seu romance *El arpa y la sombra*, sobre a figura de Cristóvão Colombo e a chegada à América:

[...] me hallé ante la perplejidad de quien tiene que nombrar cosas totalmente distintas de todas las conocidas – cosas que tiene de tener nombres, pues nada que no tenga nombre puede ser imaginado, mas esos nombres me eran ignorados y no era yo un nuevo Adán, escogido por su Criador, para poner nombres a las cosas. Podía inventar palabras, ciertamente; pero la palabra sola *no muestra la cosa*, si la cosa no es de antes conocida. [...] Pero aquí, ante el admirable paisaje que contemplaba, sólo la palabra *palma* tenía un valor de figuración, pues palmas hay en África, palmas – aunque distintas de las de aquí – hay en muchas partes [...]. Un poeta, acaso, usando de símiles y metáforas, hubiese ido más allá, logrando describir lo que no podía yo describir⁴⁰.

Esse assombro e a carência de vocabulário para descrever a América persistem ainda nos nossos dias. Escrevia o português João de Melo, numa crónica publicada na edição de 18 de Março de 1991 do *Jornal de Letras*, «A lua de Lima»: «Eram índios impassíveis, e negros e mulatos de olhos sanguíneos, e jovens ossudos e esqueléticos. Vendiam flautas de bambu, pequenas cabaças pintadas à mão, alfaias de cozinha, pentes, louças e coisas que para mim não tinham nome.» Já a *Carta* de Pêro Vaz de Caminha sobre o «achamento» do Brasil, em 1500, revelava essa dificuldade. A *Carta* está tão centrada no elemento humano que, mais do que encontrar um novo continente, parece que os portugueses encontraram essencialmente pessoas. Na descrição do homem novo que encontra, está presente o passado de Caminha e o mundo cultural que partilha com o leitor, fazendo comparações entre o universo descoberto e elementos que ambos já conheciam. É o caso da referência aos ares de Entre Douro e Minho e do paralelo recorrente com os negros da Guiné para descrever traços dos índios, como a cor da pele, a forma do rosto, do nariz e da boca, o cabelo, o facto de não serem

⁴⁰ CARPENTIER, Alejo, *El arpa y la sombra*. Madrid: Alianza Editorial, 2006, p.104 e ss.

circuncidados, de usarem setas e jangadas semelhantes às almadias, uma embarcação típica da costa guineense.

Mas voltemos ao prólogo de *El reino de este mundo*, quando Carpentier considera que o maravilhoso tem como base 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*»⁴¹. É sobre essa fé que decide escrever, em *El reino de este mundo*, a fé individual e colectiva que fez com que, no Haiti pré-independente, milhares de escravos acreditassem nos poderes sobrenaturais de Mackandal e produzissem um milagre no dia da sua execução. Na sua viagem por aquela nação caribenha, tudo sugeria a Carpentier o *real maravilloso*, tanto que percebeu que essa presença existia em toda a América. De tal como que acaba por contar uma história que diz ser impossível situar na Europa e que, no entanto, é tão real «como cualquier suceso ejemplar de los consignados, para pedagógica edificación, en los manuales escolares».

Em «De lo real maravilloso americano»⁴², Alejo Carpentier aprofunda a questão e explica que, no regresso das suas viagens, consegue entender melhor o seu continente, nomeadamente como é herdeiro da cultura europeia. Mas esta herança não é exclusiva. Somam-se elementos indígenas e africanos e, depois, mestiços. O seu «estilo» foi-se afirmando através da história, uma história que por vezes faz nascer monstros mas también milagres:

Puede un Melgarejo, tirano de Bolivia, hacer beber cubos de cerveza a su caballo Holofernes; del Mediterráneo caribe, en la misma época, surge un José Martí capaz de escribir uno de los mejores ensayos que, acerca de los pintores impresionistas franceses, hayan aparecido en cualquier idioma. Una América Central, poblada de analfabetos, produce un poeta —Rubén Darío— que transforma toda la poesía de expresión castellana. Hay también ahí quien, hace un siglo y medio, explicó los postulados filosóficos de la alienación a esclavos que llevaban tres semanas de manumisos. Hay ahí (no puede olvidarse a Simón Rodríguez) quien creó sistemas de educación inspirados en el *Emilio*, donde sólo se esperaba que los alumnos aprendieran a leer para ascender socialmente por virtud del entendimiento de los libros —que era como decir: de los códigos⁴³.

⁴¹ *IDEM, ibidem*, p. 10.

⁴² *IDEM*, «De lo real maravilloso americano» in *Tientos y diferencias*. Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1976.

⁴³ Atente-se no paralelismo entre este texto de Alejo Carpentier e o já citado parágrafo de Gabriel García Márquez sobre os ditadores latino-americanos. Trata-se de enumerações de factos históricos que, aos olhos não locais, parecem ficcionais.

Mas como começa o maravilhoso latino-americano? Para Carpentier, surge de uma «inesperada alteración de la realidad», um milagre que revela de forma privilegiada o real, uma ampliação das escalas e categorias, intensas e exaltadas, mas reais. As definições e explicações multiplicam-se. Maria Fernanda de Abreu considera que se trata da «transmutação de um objecto ou acontecimento comum em algo extraordinário ou mágico (por sinal, um comportamento profundamente quixotesco, no sentido mais literal e cervantino do termo), como alguém que fala latim em Macondo ou a máquina de fazer gelo que aparece por ali; ou o contrário, como um velho com asas caídas no pátio cheio de lama»⁴⁴. Geoff Hancock descreve o *realismo mágico* como a conjugação de dois mundos (o mágico e o real), enquanto Amaryll Chanady considera que se trata de uma amálgama de um ponto de vista racional e irracional. Já Lois Zamora e Wendy Faris referem a criação de uma mistura de culturas opostas que dá lugar a um terceiro espaço onde as duas componentes têm o mesmo peso. Roberto González Echevarría fala em *realismo mágico* ontológico – tem na sua fonte crenças ou práticas materiais vindas do contexto cultural que serve de pano de fundo à ficção – e em *realismo mágico* epistemológico – que apresenta elementos que não coincidem necessariamente com o contexto cultural do texto ou do autor.

Maggie Ann Bowers, em *Magic(al) realism*, distingue entre *magic realism* e *magical realism*. O primeiro é definido como o retrato da realidade, que inclui os elementos misteriosos do dia-a-dia; o segundo será a narrativa que apresenta ocorrências extraordinárias como fazendo parte da realidade quotidiana. Para Bowers, *realismo maravilhoso* é um termo similar a *realismo mágico*, mas em referência específica à América Latina, reportando-se aos elementos mágicos e místicos que integram a vida comum. Para a crítica, o narrador do «magic(al) realism» propõe os acontecimentos reais e mágicos com a mesma autoridade e verosimilhança, lado a lado num cenário realístico reconhecível. A componente mágica deve ser 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»⁴⁵.

Bowers defende que estas ficções têm, em geral, como pano de fundo áreas rurais longe dos centros políticos, que, portanto, estão longe de influenciar ou de receber

⁴⁴ ABREU, Maria Fernanda de, «Uma carpintaria hipnótica. Sobre Gabriel García Márquez». Lisboa: *Jornal de Letras*, 19 de Março de 2003.

⁴⁵ BOWERS, Maggie Ann, *Magic(al) realism*. New York: Routledge, 2004, p. 31.

a sua influência e que não é por acaso que grande parte do *realismo mágico* tem origem em países pós-coloniais que procuram fazer frente ao poder político, económico, social e cultural dos seus antigos colonos. É também comum numa escrita que parte da perspectiva de uma certa marginalidade política e cultural, paralela ao poder central: povos indígenas, escrita de mulheres com uma perspectiva feminista ou os muçulmanos na Grã-Bretanha. Assim, Bowers considera que autores como Salman Rusdie, Angela Carter, Arundhati Roy, Patrick Süskind, Italo Calvino e Günter Grass estão dentro do *realismo mágico* ou nas suas fronteiras. «[...] 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»⁴⁶, declara Bowers, acrescentando que estes autores estão a desenvolver novas variantes do *realismo mágico*.

1.1.3. O surgimento do *realismo mágico* e a América Latina

A expressão «*realismo mágico*» surgiu primeiramente na Alemanha, introduzida pelo crítico de arte Franz Roh no seu livro de 1925, *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der Neusten Europäischen Malerei* [*Pós-Expressionismo, Realismo Mágico: Problemas da Pintura Europeia mais Recente*], que o usou para definir um tipo de pintura que se diferenciava bastante dos seus predecessores expressionistas, em especial no que diz respeito à atenção aos pormenores e à representação dos aspectos místicos não-materiais da realidade. Esta pintura captava o que o crítico classificava como o mistério dos objectos concretos e banais, identificando mais de 15 artistas na Alemanha, como Otto Dix, Max Ernst, Alexander Kanoldt, George Grosz e Georg Schrimpf. A corrente não ficou confinada à Alemanha, espalhando-se por França, Holanda, Itália e Estados Unidos, sendo o pintor norte-americano Edward Hopper integrado também neste estilo.

⁴⁶ *IDEM, ibidem*, p. 65.

O trabalho de Roh exerceu influência na América Latina, tendo sido traduzido para espanhol e publicado em Madrid pela *Revista de Occidente* sob o título *Realismo mágico. Post-expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente*. Esta publicação era lida e discutida por escritores latino-americanos, como Miguel Ángel Asturias e Jorge Luis Borges, e é conhecido o seu reconhecimento público, em especial por publicar as primeiras traduções para espanhol de textos europeus considerados importantes.

A ideia de *realismo mágico* foi-se espalhando pela Europa e o escritor italiano Massimo Bontempelli, influenciado inicialmente pelo surrealismo, desenvolve o conceito de Roh. A revista bilingue que funda em 1926, *900.Novecento*, publica textos de *realismo mágico* e crítica, destacando-se uma visão da realidade marcada por qualidades misteriosas e fantásticas. Um dos objectivos era criar uma consciência colectiva aberta às perspectivas míticas e mágicas. Bontempelli é frequentemente referido como o primeiro escritor do *realismo mágico*. O seu trabalho teve impacto na Europa, em particular junto dos autores flamengos Johan Daisne e Hubert Lampo, nas décadas de 1940 e 1950.

É neste contexto que surgem os nomes do cubano Alejo Carpentier e do venezuelano Arturo Uslar-Pietri. Ambos viveram na Europa e ambos foram fortemente influenciados pelos movimentos artísticos europeus das décadas de 1920 e 1930. Uslar-Pietri, escritor e diplomata, enfatiza nas suas obras o mistério da vida humana inserido na realidade, considerando o *realismo mágico* a continuação do experimentalismo vanguardista do modernismo latino-americano.

Entretanto, o crítico Ángel Flores publica, em 1955, o ensaio «Magical realism in Spanish American Fiction». Como refere Maggie Ann Bowers, em Flores, o «magical realism is related to art forms reaching for a new clarity of reality», enquanto «marvellous realism refers to a concept representing the mixture of differing world views and approaches to what constitutes reality»⁴⁷. Ángel Flores considera que o *realismo mágico* está ligado a formas de arte que permitem aceder a uma visão mais clara da realidade e que o *realismo maravilhoso* mistura diferentes visões do mundo e se aproxima daquilo que constitui a realidade. O crítico classifica Jorge Luis Borges como o primeiro «magical realist», defendendo que o *realismo mágico* constitui a continuação da tradição realista romântica da literatura de língua espanhola e das suas

⁴⁷ *Ibidem*, p. 16.

homólogas europeias. Justificando a sua teoria, Flores afirma que o *realismo mágico* latino-americano tem raízes no espanhol Miguel de Cervantes, no checo Franz Kafka e nos modernistas europeus, destacando o pintor italiano Giorgio de Chirico.

Independentemente da existência de autores ligados ao *realismo mágico* em várias partes do mundo, esta corrente está sem dúvida concentrada na América Latina, em particular na zona do Caribe e da América Central, e é associada ao desenvolvimento de uma tradição literária específica, distinta da espanhola. Um dos aspectos mais interessantes é a existência de relações próximas entre escritores de diferentes países e de escritores que viajam bastante dentro do subcontinente. Por exemplo, *Cien años de soledad* foi escrito no México por Gabriel García Márquez, colombiano de nacionalidade, e publicado pela primeira vez na Argentina. É a especificidade latino-americana e o contexto social e político que nos dão pistas para compreender melhor a distinção entre o original *realismo mágico* europeu e o «*real maravilloso americano*» de que fala Alejo Carpentier no Prólogo de *El reino de este mundo*: o autor cubano procura romper com a influência de Franz Roh e estabelecer uma forma de *realismo mágico* que fosse específica da América Latina. Por isso escreve no paratexto que a «presencia y vigencia de lo real maravilloso» é «patrimonio de la América entera»⁴⁸, acrescentando que:

por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revolución que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías⁴⁹.

Lendo as palavras de Carpentier, Maggie Ann Bowers não hesita em afirmar que «he does this with the purpose of claiming postcolonial cultural independence from Europe for Latin America»⁵⁰.

O guatemalteco Miguel Ángel Asturias é outro autor associado ao *realismo mágico*, estando próximo simultaneamente do pós-expressionismo europeu e da temática indígena, em particular a mitologia maia e a resistência ao poder colonial, e adoptando uma linguagem assumidamente americana. Por exemplo, *Hombres de maíz* é

⁴⁸ CARPENTIER, Alejo, *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 12.

⁴⁹ *IDEM, ibidem*, p. 13.

⁵⁰ BOWERS, Maggie Ann, *Magic(al) realism*. New York: Routledge, 2004, p. 37.

resultado de um intenso cruzamento cultural de aspectos e técnicas europeias e latino-americanas, juntando magia, ciência, natureza e história. *Leyendas de Guatemala*, por seu lado, é um reflexo fiel da mitologia maia, «um mundo fabuloso, proliferante, laberíntico, barroco hasta el delírio, dinámico y intemporal, donde los límites de lo real y lo imaginario no existen»⁵¹, como escreve José Miguel Oviedo, que acrescenta que este conjunto de contos constitui «un modo americano de contar». «Estamos ante un nuevo arte de contar un cuento; estamos ante los gérmenes de lo que luego se llamará el realismo-mágico americano»⁵², declara Oviedo. Neste jogo entre os dois continentes, é curioso atentar no facto de ter sido devido a intervenções europeias que Asturias descobriu a sua herança cultural americana. Antes de viajar para França, o autor expressou ideias racistas sobre a questão indígena na sua tese de doutoramento e só quando estava no Velho Continente é que descobriu a riqueza das suas origens. Na década de 1920 inicia a tradução para espanhol de *Popol Vuh* e de *Anales de los Xahil* a partir da edição francesa do abade Raynaud. Oviedo chama a atenção para o facto de essa aproximação a um mundo e uma língua antigos e próprios ter desempenhado um papel fundamental na sua ficção e ter ocorrido numa altura em que se relacionava com Tristan Tzara, André Breton, James Joyce e Miguel de Unamuno: «Poética y política, primitivismo y modernidad, americanismo y cosmopolitismo: esas opuestas vertientes se conjugan en Asturias [...] en el vasto escenario de la cultura mundial»⁵³.

Por seu lado, Gabriel García Márquez associa a sua experiência pessoal e social ao rigor literário, numa perspectiva elíptica do Caribe, em especial das pequenas cidades ou *pueblos*, territórios prodigiosos mas que não escapam aos males do subdesenvolvimento, da guerra ou da presença de empresas estrangeiras. Uma das características mais comuns das suas obras é o tempo cíclico. Outra é a mistura do sobrenatural e do quotidiano, seduzindo e encantando o leitor. Maggie Ann Bowers considera que, em *Cien años de soledad*, existem três fontes de *realismo mágico*: uma confusão de escalas do tempo, sugerindo um tempo mítico; a mistura de superstição, mexericos e excesso; e o choque do novo. Para justificar este último aspecto, Bowers lembra que as únicas coisas que a população de Macondo considerava extraordinárias

⁵¹ OVIEDO, José Miguel (sel., int., com. e notas), *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX*, vol. II. Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 12.

⁵² *IDEM, ibidem*, p. 13.

⁵³ *Ibidem*, p. 10.

eram as invenções científicas trazidas pelos ciganos, como o gelo e o telescópio⁵⁴. Raymond L. Williams sugere que esta última fonte pode ser associada às ideias de Franz Roh, «since the attitude portrayed is one in which the magic of everyday things is emphasized»⁵⁵.

⁵⁴ Na verdade, esta afirmação não é totalmente correcta, porque as personagens se espantam em outras ocasiões, como é o caso da ascensão de Remédios e do seu desaparecimento no céu. Diz o narrador: «Tal vez no se hubiera vuelto a hablar de otra cosa en mucho tiempo, si el bárbaro exterminio de los Aurelianos no hubiera substituido el asombro por el espanto.» (GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, 3.^a ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p. 286)

⁵⁵ BOWERS, Maggie Ann, *Magic(al) realism*. New York: Routledge, 2004, p. 41.

2. O REALISMO MÁGICO E A LITERATURA PORTUGUESA

Em *A novelística portuguesa contemporânea*, Álvaro Manuel Machado escreve: «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 colonial⁵⁶.»

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»⁵⁷. 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

⁵⁶ MACHADO, Álvaro Manuel, *A novelística portuguesa contemporânea*, 2.^a ed. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, 1984, p. 18.

⁵⁷ BOWERS, Maggie Ann, *Magic(al) realism*. New York: Routledge, 2004, p. 5.

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»⁵⁸, 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», 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»⁵⁹, afirma Bowers, acrescentando que «many writers set their work in Latin America whilst importing European modernist literary techniques.»

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. En *El olor de la guayaba*, afirma mesmo que Kafka, «en alemán, contaba las cosas de la misma manera que mi abuela»⁶⁰ 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.”» 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»⁶¹, pois com o seu «método se puede reducir todo el enigma del trópico a la fragancia de una guayaba podrida»⁶². 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

⁵⁸ CARPENTIER, Alejo, «De lo real maravilloso americano» in *Tientos y diferencias*. Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1976.

⁵⁹ BOWERS, Maggie Ann, *Magic(al) realism*. New York: Routledge, 2004, p. 18.

⁶⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, 5.ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996, p. 43.

⁶¹ IDEM, *ibidem*, p. 45.

⁶² *Ibidem*, p. 46.

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 niñez⁶³.

Esta citação revela que o imaginário supostamente tão caribenho de García Márquez tem muito que 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 enriquecía con diversos aportes», podemos adoptar 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

⁶³ *Ibidem*, pp. 74-75.

of early twentieth-century European art and literature and the very different related German art movement known as «magic realism» with its influences within Europe⁶⁴.

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 onde 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 onde 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»⁶⁵. A questão da verosimilhança é, segundo Melo e Castro, central nos textos fantásticos portugueses, pois «os factos narrados são autênticos e

⁶⁴ BOWERS, Maggie Ann, *Magic(al) realism*. New York: Routledge, 2004, p. 18.

⁶⁵ MELO E CASTRO, Ernesto Manuel (revis., anot. e pref.), *Antologia do Conto Fantástico Português*, 2.ª ed. Lisboa: Edições Afrodite, 1974, p. XVI.

sobre eles não deve haver dúvidas: que sejam estranhos, anormais, inacreditáveis, raros, isso é da sua própria natureza»⁶⁶. 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 portugueses⁶⁷.

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 Portugal⁶⁸.

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»⁶⁹. 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»⁷⁰. 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,

⁶⁶ IDEM, *ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*, p. XVII.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*, p. XVIII.

⁷⁰ SEIXO, Maria Alzira, «Dez anos de ficção em Portugal (1974-1984)» in *A Palavra do Romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986, p. 51.

pelo menos, três componentes: a sua contaminação lírica [...]; a sua capacidade de irradiação semântica [...]; o recurso a formas evasivas do transcendente [...].»

2.1. Originalidade, coincidência ou partilha?

Depois deste percurso, chegamos ao momento de nos perguntarmos se as literaturas portuguesa e latino-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 latino-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»⁷¹, 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 literaturas⁷²?»

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 a literatura latino-americana – partilhando em parte a base cultural do judaico-cristianismo e das tradições peninsulares

⁷¹ PRADO COELHO, Jacinto do, *Originalidade da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977, p. 11.

⁷² IDEM, *ibidem*, p. 12.

– 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 onde surge. Também sabemos que tanto as culturas como a literatura 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 latino-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. Partilhando algumas raízes, 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 inovadoras características.

No já referido artigo «O imaginário português neste fim de século»⁷³, 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». 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

⁷³ LOURENÇO, Eduardo, «O imaginário português neste fim de século». Lisboa: *Jornal de Letras*, 29 de Dezembro de 1999.

força superior os empurrasse nessa direcção, ao encanto da alegoria, ou mesmo da fantasmagoria». 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*.

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, credices, lendas e religiões pagãs e católica. Recuperemos a concepção de *realismo mágico*: nele, os elementos «sobrenaturais» 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»⁷⁴. 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. «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

⁷⁴ ADDISON, Joseph, *Os Prazeres da Imaginação*. Trad. de Alcinda Pinheiro de Sousa *et al.* Lisboa: Edições Colibri e Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa, 2002, p. 41.

memória eleva o encanto do original»⁷⁵, sublinha Addison. 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 latino-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, conseqüentemente, 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 latino-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»⁷⁶. 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

⁷⁵ IDEM, *ibidem*, p. 75.

⁷⁶ GUILLÉN, Claudio, *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa Calpe, 1989, p. 262.

guardadito bajo toda la conciencia occidental. Pero cuando cada uno empezó a registrarse por dentro se encontró con su inconsciente indígena [...] ⁷⁷.

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

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 uma certa cosmovisão. Indicia também, com grande probabilidade, uma particular predisposição da literatura portuguesa ao entretanto classificado *realismo maravilhoso*, dado que os seus traços estão já presentes em obras portuguesas anteriores à suposta constituição do género. Isto poder-nos-á levar a 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 latino-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.

⁷⁷ Citado em CAMACHO DELGADO, José Manuel, *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*. Madrid: Arco Libros, 2006.

2.2. *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”»⁷⁸, 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 menores⁷⁹.

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 lê, enche-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.»

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:

⁷⁸ MOURÃO-FERREIRA, David, *Tópicos Recuperados: Sobre a Crítica e Outros Ensaios*. Lisboa: Caminho, 1992, p. 181.

⁷⁹ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Asombro por Juan Rulfo* in www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/ggm6.htm, consultado a 4 de Maio de 2006.

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;⁸⁰

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 espanhol⁸¹, 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

⁸⁰ CORREIA, Hélia, «Pura criação». Lisboa: *Jornal de Letras*, 11 de Maio de 2005.

⁸¹ 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.

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»⁸². 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»⁸³, 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»⁸⁴.

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»⁸⁵, 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»⁸⁶, defende, apoiando-se nas palavras do próprio autor, Juan Rulfo: «[...] es la historia de un pueblo que va murriendo

⁸² BRANDÃO, Raul, *Húmus*. Porto: Porto Editora, 1991, p. 9.

⁸³ IDEM, *ibidem*, p. 19.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 54.

⁸⁵ RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, 17.^a ed. Madrid: Cátedra, 2003, p. 67.

⁸⁶ GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos, «Introducción» in RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, 17.^a ed. Madrid: Cátedra, 2003, p. 34.

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...»⁸⁷, 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»⁸⁸. 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»⁸⁹. 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»⁹⁰.

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

⁸⁷ BRANDÃO, Raul, *Húmus*. Porto: Porto Editora, 1991, p. 12.

⁸⁸ IDEM, *ibidem*, p. 29.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 181.

⁹⁰ GOMES, Manuel João, «A sombra e os duplos no espelho da literatura portuguesa contemporânea» in SEIXO, Maria Alzira (coord.), *O Fantástico na Arte Contemporânea*. Lisboa: Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 204.

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»⁹¹, 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 vivos⁹²!» *Húmus* termina com a declaração «É preciso matar segunda vez os mortos»⁹³. 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 piedras⁹⁴.» 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 ibero-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.

⁹¹ SILVA, Simone Andrea Carvalho da, «Muerte y religiosidad en *Pedro Páramo*» in <http://clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/afondo.htm>, consultado a 4 de Fevereiro de 2008.

⁹² BRANDÃO, Raul, *Húmus*. Porto: Porto Editora, 1991, p. 87.

⁹³ *IDEM*, *ibidem*, p. 211.

⁹⁴ RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, 17.^a ed. Madrid: Cátedra, 2003, p. 178.

2.3. 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 o interroga sobre o seu «fantástico» e apresenta como excepção, 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 lhos 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 *Ilíada* 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 presentimento 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 mundo⁹⁵.

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

⁹⁵ BERRINI, Beatriz, *Ler Saramago: O Romance*, 2.^a ed. Lisboa: Caminho, 1999, pp. 242-243.

publicados, o conto «A morte de Julião», editado no número 39 da revista *Ver e crer*, em Julho de 1948. O conto – que incluímos neste trabalho, no Anexo 1 – 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 excepções. Entre eles, indica *Levantado do Chão* e as crónicas 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 ibero-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»⁹⁶, 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», 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», 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».

⁹⁶ SARAMAGO, José, «O (meu) iberismo». Lisboa: *Jornal de Letras*, 31 de Outubro de 1988.

Mais tarde, em 1992, no artigo «A Península Ibérica entre a Europa e a América Latina»⁹⁷, 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».

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 entrevista⁹⁸, 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.» 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»⁹⁹ – é precisamente uma citação do escritor cubano que surge como epígrafe n'A *Jangada de Pedra*, o autor que desenvolveu o conceito de «*real maravilhosos*», como sabemos. Esta epígrafe não será uma mera coincidência, reflectindo sem dúvida a existência de um diálogo entre Saramago e as literaturas ibero-americanas. Acrescente-se que as relações entre José Saramago e a América Latina se têm vindo a estreitar nos últimos anos. 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

⁹⁷ IDEM, «A Península Ibérica entre a Europa e a América Latina». Lisboa: *Vértice*, n.º 47, Março/Abril de 1992.

⁹⁸ PEDROSA, Inês, «José Saramago. “A Península Ibérica nunca esteve ligada à Europa”». Lisboa: *Jornal de Letras*, 10 de Novembro de 1986.

⁹⁹ SARAMAGO, José, *A Jangada de Pedra*, 5.ª ed. Lisboa: Caminho, 1991, p. 7.

numa entrevista ao *Jornal de Letras* em 1999¹⁰⁰ que, quando García Márquez soube da notícia da atribuição do Prémio Nobel da Literatura ao escritor português disse: «Isto é um prémio para nós.» E comenta Saramago: «E, efectivamente, foi-o para muito mais gente do que eu poderia imaginar.» 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», 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.

¹⁰⁰ SILVA, Rodrigues, «José Saramago, Balanço do *Ano Nobel*. O que vivi foi mais importante que escrever». Lisboa: *Jornal de Letras*, 1 de Dezembro de 1999.

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.

2.3.1. *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 dele¹⁰¹...

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

¹⁰¹ PEDROSA, Inês, «José Saramago. “A Península Ibérica nunca esteve ligada à Europa”». Lisboa: *Jornal de Letras*, 10 de Novembro de 1986.

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 fez¹⁰².

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 tenho¹⁰³.

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»¹⁰⁴. 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.

¹⁰² SARAMAGO, José, *Viagem a Portugal*, 10.^a ed. Lisboa: Caminho, 1995, p. 378. Sublinhados nossos.

¹⁰³ GUSMÃO, Manuel, «Entrevista com José Saramago». Lisboa: *Vértice*, n.º 14, Maio de 1989.

¹⁰⁴ *IDEM, ibidem*.

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 entrou¹⁰⁵.

Falando especificamente de *Memorial do Convento* e de *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 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* «que não possa ser encontrado no mundo real»¹⁰⁶.

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»¹⁰⁷. 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».

¹⁰⁵ VALE, Francisco, «José Saramago sobre *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. “Neste livro nada é verdade e nada é mentira”». Lisboa: *Jornal de Letras*, 30 de Outubro de 1984.

¹⁰⁶ NUNES, Maria Leonor, «José Saramago. O escritor vidente». Lisboa: *Jornal de Letras*, 25 de Outubro de 1995.

¹⁰⁷ SARAMAGO, José, «De como a Personagem Foi Mestre e o Autor Seu Aprendiz». Lisboa: *Vértice*, n.º 87, Novembro/Dezembro de 1998.

2.3.2. A relação com os autores do *boom* latino-americano

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» 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*»¹⁰⁸.

Saramago recusa, contudo, ter sido «influenciado»: «Influências, influências, na obra, julgo que não houve¹⁰⁹.» 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»¹¹⁰. 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 meu¹¹¹.» 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»¹¹². 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», existe um «pensamento subterrâneo, que trabalha por sua própria conta e, de vez em quando, de forma não previsível, sobe à

¹⁰⁸ BAPTISTA-BASTOS, *José Saramago. Aproximação a Um Retrato*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores/Dom Quixote, 1996, p. 36.

¹⁰⁹ VASCONCELOS, José Carlos de, «José Saramago. “Gosto do que este país fez de mim.”». Lisboa: *Jornal de Letras*, 19 de Abril de 1989.

¹¹⁰ BERRINI, Beatriz, *Ler Saramago: O Romance*, 2.ª ed. Lisboa: Caminho, 1999.

¹¹¹ PEDROSA, Inês, «José Saramago. “A Península Ibérica nunca esteve ligada à Europa”». Lisboa: *Jornal de Letras*, 10 de Novembro de 1986.

¹¹² CASEIRÃO, Bruno, «A Arte, o Homem e a Sociedade». Lisboa: *Jornal de Letras*, 17 de Março de 2004.

superfície»¹¹³. 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»¹¹⁴. 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 mesmos¹¹⁵.

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 innérabilité 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'Histoire¹¹⁶.

À imagem de *Crónica de Uma Morte Anunciada*, de García Márquez, Saramago dá cartas¹¹⁷.

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»¹¹⁸.

¹¹³ IDEM, *ibidem*.

¹¹⁴ BAPTISTA-BASTOS, *José Saramago. Aproximação a Um Retrato*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores/Dom Quixote, 1996, p. 23.

¹¹⁵ BUSHMANN, Albrecht, «Um realista com a coragem para o fantástico», *Die Welt*, 9 de Outubro de 1998, traduzido e publicado pela revista *Camões*, n.º 3, Outubro/Dezembro de 1998.

¹¹⁶ KRYSINSKI, Wladimir citado in BAPTISTA-BASTOS, *José Saramago. Aproximação a Um Retrato*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores/Dom Quixote, 1996.

¹¹⁷ LEME, Carlos Câmara, «O ser e o tempo». Lisboa: *Público*, 16 de Novembro de 2002 (a propósito de *O Homem Duplicado*).

¹¹⁸ BAPTISTA-BASTOS, *José Saramago. Aproximação a Um Retrato*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores/ Dom Quixote, 1996.

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»¹¹⁹.

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

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 realismo¹²⁰.

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. Veremos adiante o caso concreto de *Levantado do Chão*.

¹¹⁹ GUENNES, Duda, «Saramago é o “xodó” dos leitores brasileiros». Lisboa: *Jornal de Letras*, 14 de Setembro de 1987.

¹²⁰ DACOSTA, Fernando, «José Saramago. Escrever é fazer recuar a morte». Lisboa: *Jornal de Letras*, 18 de Janeiro de 1983.

2.4. «Tudo é ficção e pode ser também realidade»: Testemunhos de João de Melo

João de Melo é o escritor português que mais vezes aborda publicamente a sua relação com os autores latino-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 maravilhoso* 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*¹²¹, 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». Assim, o autor situa-se a si mesmo dentro do universo do *realismo maravilhoso*, 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». 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». João de Melo acede, falando do cruzamento entre «esse fantástico português» e a sua «viragem interpretativa da religião». O autor revela uma resistência em assumir a presença latino-americana na sua prosa, mas, não conseguindo recusá-la 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 depois¹²², João de Melo é novamente interrogado sobre as suas influências, em particular sobre o *realismo fantástico*. «É evidente que na minha obra há

¹²¹ VIEGAS, Francisco José, «João de Melo: O fundamental é ter coisas importantes para dizer». Lisboa: *Jornal de Letras*, 20 de Abril de 1987.

¹²² MARTINS, Luís Almeida, «João de Melo: A literatura é um serviço como outro qualquer». Lisboa: *Jornal de Letras*, 29 de Novembro de 1988.

influências, ou não fosse eu um animal ledor: eu leio imenso e identifico-me com muitos escritores», 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.

Numa entrevista concedida em 1992¹²³, 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». À pergunta se recusa essa influência, o escritor responde com um categórico «Não», mas avança com outras fontes do carácter fantástico 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 latino-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»¹²⁴. 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 fenómenos

¹²³ NUNES, Maria Leonor, «João de Melo. “Alguém nos apontou as espingardas...”». Lisboa: *Jornal de Letras*, 3 de Março de 1992.

¹²⁴ PAGANINI, Joseana, «João de Melo. Língua como centro dos segredos». Brasília, *Jornal de Brasília*, 3 de Dezembro de 1998 in www.iplb.pt/pls/dipltb/web_autores.write_infcomp?xcode=2417116, consultado a 16 de Outubro de 2007.

sísmicos e vulcânicos das ilhas, tudo isso moldou em mim um imaginário em literatura muito próximo do imaginário latino-americano.

Mais recentemente, em 2006, João de Melo admitiu plenamente a sua opção pelo *realismo mágico*, numa entrevista sobre *O Mar de Madrid*¹²⁵, 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.

E acrescenta: «Tudo é ficção e pode ser também realidade.»

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 primeiro¹²⁶ corresponde ao agradecimento do Premio Cristóbal Colón de la Novela, que recebeu em 1990 por *Gente Feliz com Lágrimas*, onde assume a importância do imaginário para conhecer os diferentes povos e culturas e dos «pontos de contacto» entre Portugal e a América do Sul, «o continente mais solitário da Terra». Fala, então, da vontade política e sobretudo da «utopia da Literatura», que surge como «um grito e uma declaração de amor» e é associada à justiça social, ao direito à educação e à cultura e ao conhecimento recíproco. Admitindo ter uma «relação pessoal» 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

¹²⁵ «João de Melo. Um (novo) romance peninsular». Lisboa: *Jornal de Letras*, 1 de Março de 2006.

¹²⁶ MELO, João de, «O lado sublime do Mundo». Lisboa: *Jornal de Letras*, 17 de Julho de 1990.

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 geração¹²⁷.

«Público elogio de Mario Vargas Llosa»¹²⁸ – 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». João de Melo considera que o *realismo mágico* teve como fruto um «segundo “renascimento”», uma «nova alquimia de fascínios, revelações e tessituras», 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». 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». 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». O autor vai mais longe e desenvolve um paralelo entre a Lisboa dos anos sessenta 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».

Por fim, em «Gabriel García Márquez e o Realismo Mágico Latino-Americano»¹²⁹, 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

¹²⁷ Sublinhados nossos.

¹²⁸ *IDEM*, «Público elogio de Mario Vargas Llosa» in VARGAS LLOSA, Mario, *Conversa na Catedral*. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

¹²⁹ *IDEM*, «Gabriel García Márquez e o Realismo Mágico Latino-Americano». Lisboa: *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n.º 2, Julho a Setembro de 1998.

escritores», comentando que a literatura ibero-americana «estabelecia as bases de um novo fascínio: o desafio dos limites impostos à própria convenção literária».

«Também em Portugal os latino-americanos deixaram visíveis, quem sabe se insuperáveis sinais de uma influência temática e formal», garante João de Melo, acrescentando contudo que não existem «borgeanos» 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.

Citando Gabriel García Márquez e Julio Cortázar, referindo muitos outros autores e enunciando algumas das suas obras preferidas¹³⁰, 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». 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.

O leitor sente «uma espécie de regressão afectiva», 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».

¹³⁰ 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 um dos seus contos, dedicado à cidade. (MELO, João de, «O mar de Barcelona». Lisboa: *Jornal de Letras*, 16 de Agosto de 2006)

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», fazendo uso dos «prodígios» da Bíblia e das metamorfoses quotidianas numa convergência nos «mundos do excepcional», onde 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». 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».

Conclui-se, portanto, que João de Melo, depois de uma certa resistência à herança latino-americana, acaba por a assumir plenamente, talvez depois de ultrapassar alguma insegurança enquanto autor. Afirma igualmente outras fontes, mas acima de tudo a proximidade visceral entre a literatura portuguesa de pendor fantástico (a começar pela literatura tradicional) e o *realismo maravilhoso* – 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 maravilhoso*. 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*¹³¹, em 1992¹³².

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

¹³¹ «Os livros de uma vida». Lisboa: *Jornal de Letras*, 25 de Agosto de 1992.

¹³² Refira-se que, em 1988, João de Melo preparava-se para ler nas férias, entre outros, *Eva Luna*, de Isabel Allende, autora do universo latino-americano, embora com características diferentes dos autores já citados («O que eles lêem nas férias». Lisboa: *Jornal de Letras*, 20 de Setembro de 1988).

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 maravilhoso* «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.

Depois dos importantes testemunhos de José Saramago e João de Melo e das revelações sobre as suas relações literárias e pessoais com a América Latina e as suas Letras, vejamos o romance de Lídia Jorge *O Dia dos Prodígios*, publicado em 1980 e comumente considerado pela crítica o primeiro romance português integrado no *realismo mágico*.

2.5. *O Dia dos Prodígios* ou os prodígios do «real sobrenatural» ou do «etno-fantástico»

A obra inaugural de Lídia Jorge, *O Dia dos Prodígios*, é tida como a primeira obra portuguesa que assimila e manifesta características do *realismo mágico*. De facto,

como veremos, existem várias marcas desse género 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»¹³³. 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»¹³⁴.

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»¹³⁵ – 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»¹³⁶.» 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

¹³³ MAGALHÃES, Isabel Allegro de, *O Tempo das Mulheres. A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 488.

¹³⁴ SEIXO, Maria Alzira, «*O Cais das Merendas*, de Lúcia Jorge» in *A Palavra do Romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986, p. 216.

¹³⁵ JORGE, Lúcia, *O Dia dos Prodígios*, 6.^a ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1990, p. 30.

¹³⁶ *IDEM, ibidem*.

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 feminina¹³⁷.» 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»¹³⁸. 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 Lídia Jorge de carácter biográfico. Afirmar 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, valha-nos 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». [...] Transporteí tudo isso para o livro, mas de forma inocente, quer dizer, de uma forma sem mérito¹³⁹.

Lídia 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

¹³⁷ ESPÍRITO SANTO, Moisés, *A Religião Popular Portuguesa*, 2.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990, p. 46.

¹³⁸ *IDEM*, *ibidem*, p. 48.

¹³⁹ GOMES, Álvaro Cardoso, *A Literatura Portuguesa em Perspectiva: simbolismo e modernismo*, 4.^a ed. São Paulo: Atlas, 1994, p. 151.

vieja y enorme»¹⁴⁰. 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*¹⁴¹.

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»¹⁴². Como defende García Márquez em *El olor de la guayaba*, «la mejor fórmula literaria es siempre la verdad»¹⁴³. 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»¹⁴⁴, 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», 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»¹⁴⁵. Ou, como refere em *La bendita manía de contar*, «si nadie se cree la historia que uno cuenta, no hay historia»¹⁴⁶. 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*. «Na poesia é de preferir o

¹⁴⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. 5.ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996, p. 19.

¹⁴¹ IDEM, *ibidem*, p. 43.

¹⁴² JORGE, Lídia, *O Dia dos Prodígios*, 6.ª ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1990, p. 7.

¹⁴³ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, 5.ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996, p. 40.

¹⁴⁴ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cómo se cuenta un cuento*. Barcelona: DeBolsillo, 2003, p. 34.

¹⁴⁵ IDEM, *ibidem*, p. 156.

¹⁴⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *La bendita manía de contar*. Barcelona: DeBolsillo, 2003, p. 116.

impossível que persuade ao possível que não persuade», escreve o filósofo grego, acrescentando que «às vezes, irracional parece o que o não é, pois verosimilmente acontecem coisas que inverosímeis parecem¹⁴⁷.» 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»¹⁴⁸.

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»¹⁴⁹, 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»¹⁵⁰. O fantástico 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 costa¹⁵¹. 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

¹⁴⁷ ARISTÓTELES, *Poética*, 6.^a ed. Trad. de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000, pp. 145-146.

¹⁴⁸ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *La bendita manía de contar*. Barcelona: DeBolsillo, 2003, p. 74.

¹⁴⁹ JORGE, Lídia, *O Dia dos Prodígios*, 6.^a ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1990, p. 23.

¹⁵⁰ 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» (in ESPÍRITO SANTO, Moisés, *A Religião Popular Portuguesa*, 2.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990, p. 48).

¹⁵¹ 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.

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»¹⁵², comenta o narrador. Mas não se espera nada mau, pelo contrário. O que virá será bom para todos: a cobra «viera carregada dum sinal, sem dúvida, de maravilha»¹⁵³ 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»¹⁵⁴, 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 vêm sem óculos nem outro aparelho. Os coxos deixaram de dar saltinhos, ficando as pernas da mesma altura. Mesmo os manetas tocam violino.» 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 fantásticos 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»¹⁵⁵. 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:

¹⁵² JORGE, Lúcia, *O Dia dos Prodígios*, 6.ª ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1990, p. 56.

¹⁵³ *Idem*, *ibidem*, p. 85.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 156.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 185.

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 semelhantes¹⁵⁶.

O título do romance fala em «prodígios», no plural, por isso estes não se limitam à serpente alada. As marcas de *realismo mágico* ou «etno-fantástico» 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 santa¹⁵⁷.» Engana-se: não é um chamamento do padre que anos atrás 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 rectângulo, 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

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 203.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 111.

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. Mesmo 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 vai¹⁵⁸.» 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»¹⁵⁹. 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 redondo¹⁶⁰.»

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»¹⁶¹. 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 arreigada no mundo porque é parte integrante dele. Como escreve Miguel Real, Lúcia

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 49.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 162.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 197.

¹⁶¹ SEIXO, Maria Alzira, «Perspectiva da ficção portuguesa contemporânea» in *A Palavra do Romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986, p. 179.

Jorge «traz uma escrita cujo realismo é espiritualmente atravessado por auréolas exemplares de deslumbramento»¹⁶².

¹⁶² REAL, Miguel, *Geração de 90. Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2001, p. 101.

3. O REALISMO MÁGICO NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA: OS CASOS DE JOSÉ SARAMAGO, JOÃO DE MELO E HÉLIA CORREIA

Depois de reflectirmos sobre as relações entre a literatura portuguesa e as literaturas ibero-americanas, analisaremos um conjunto de casos concretos de obras literárias, seguindo a sua ordem de publicação: *Levantado do Chão* (1980), de José Saramago, *O Meu Mundo Não É Deste Reino* (1983), de João de Melo, e *Lillias Fraser* (2001), de Hélia Correia. Para aprofundar essa análise, recorreremos igualmente a outros textos dos autores, nomeadamente crónicas, contos e novelas, de forma a melhor compreender a intertextualidade com o *boom* latino-americano.

Na análise literária, continuaremos a utilizar os instrumentos metodológicos da Literatura Comparada, procurando compreender várias temáticas presentes nas obras, bem como características específicas das personagens. Destacam-se os temas da família e da fundação, da relação entre vivos e mortos, da contestação social e da guerra, e do *realismo mágico* – ou, continuando a adoptar as denominações de José Saramago e João de Melo, do «real sobrenatural» ou «etno-fantástico». Como veremos, os paralelos são numerosos. Muitos são reveladores do grau de leitura e de assimilação de obras latino-americanas por parte dos autores portugueses, mas sempre com a devida reapropriação e transformação. Não podemos esquecer que a própria história e tradições da literatura portuguesa desempenham também um papel fundamental nas obras destes autores, que se encontram, por conseguinte, no vértice de um conjunto de relações literárias, culturais e históricas profundamente profícuas.

3.1. José Saramago e *Levantado do Chão*

Levantado do Chão 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 Reis¹⁶³. 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 esquecida¹⁶⁴.

O escasso estudo sobre *Levantado do Chão* constitui, portanto, uma das razões por que trataremos a obra. Além do mais, este é, sem dúvida, o romance de Saramago mais próximo de *Cien años de soledad*.

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 temas¹⁶⁵.

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

¹⁶³ REIS, Carlos, *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998, p. 42

¹⁶⁴ *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 (*Levantado do Chão: Montemor-o-Novo*. Câmara Municipal de Montemor-o-Novo: vols. I e II, 2003).

¹⁶⁵ LETRIA, José Jorge, *Conversas com Letras*. Lisboa: Escritor, 1995, p. 20.

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»¹⁶⁶ – considera que o romance abre novos caminhos «no quadro geral da narrativa portuguesa» 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, Néida 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 nacionais¹⁶⁷.

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

3.1.1. A família: bom dia e mau tempo

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:

¹⁶⁶ VENÂNCIO, Fernando, «Os primeiros leitores de Saramago». Lisboa: *Jornal de Letras*, 21 de Junho de 1995.

¹⁶⁷ LEPECKI, Maria Lúcia, «*Levantado do Chão*: história e pedagogia». Lisboa: *Jornal de Letras*, 27 de Outubro de 1981.

Tornará a aparecer ainda para dizer algumas palavras e ouvir outras, mas a sua história terminou. Durante dois anos será maltês¹⁶⁸.

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 onisciente, 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 onde 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

¹⁶⁸ SARAMAGO, José, *Levantado do Chão*, 2.^a ed. Lisboa: Caminho, 1980, p. 44.

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 enforçar. 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»¹⁶⁹. 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»¹⁷⁰, 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 conseqüentemente 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 golondrinos¹⁷¹.

¹⁶⁹ *IDEM, ibidem*, p. 18.

¹⁷⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, 3.ª ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p. 25.

¹⁷¹ *IDEM, ibidem*, p. 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 [...]¹⁷².

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 herdaram 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, eles 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 familiar, 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

¹⁷² SARAMAGO, José, *Levantado do Chão*, 2.^a ed. Lisboa: Caminho, 1980, p. 296.

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 vida¹⁷³.

Mas, 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 eles 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, madre¹⁷⁴?

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*.

¹⁷³ IDEM, *ibidem*, pp. 365-366.

¹⁷⁴ RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, 17.^a ed. Madrid: Cátedra, 2003, p. 86.

3.1.2. As sociedades: guerra e contestação

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»¹⁷⁵. 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 vêem obrigadas a adiar a sua 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.¹⁷⁶

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

¹⁷⁵ RODRIGUES, Selma Calasans, *Macondamérica. A paródia em Gabriel García Márquez*. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações Lda, 1993, p. 82.

¹⁷⁶ TAVANI, Giuseppe, «Viagem abusiva de um filólogo nos universos saramaguianos». Lisboa: *Vértice*, n.º 52, Janeiro/Fevereiro de 1993.

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 paz¹⁷⁷.

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 origem da contestação. Esta 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 carnavalesca 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»¹⁷⁸. 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 história¹⁷⁹.

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:

¹⁷⁷ SARAMAGO, José, *Levantado do Chão*, 2.^a ed. Lisboa: Caminho, 1980, p. 57.

¹⁷⁸ VIÇOSO, Vítor, «*Levantado no Chão* e o romance neo-realista». Lisboa: Colóquio/Letras, n.º 151/152, Janeiro/Junho de 1999, p. 245.

¹⁷⁹ *IDEM, ibidem*, p. 244.

[...] 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 elas¹⁸⁰.

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 carnavalizada.

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 acumulados. 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

¹⁸⁰ SARAMAGO, José, *Levantado do Chão*, 2.ª ed. Lisboa: Caminho, 1980, pp. 117-118.

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 [...] ¹⁸¹.

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 ¹⁸².» 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 ¹⁸³» 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,

¹⁸¹ IDEM, *ibidem*, p. 36.

¹⁸² GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, 3.^a ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p. 355.

¹⁸³ IDEM, *ibidem*, p. 358.

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»¹⁸⁴. 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 tregua¹⁸⁵.

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*, onde 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

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 364.

¹⁸⁵ *Ibidem*, pp. 365-366.

um magote de gente que tenta escapar-se por entre as patas e as sabradas»¹⁸⁶. 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, malditos¹⁸⁷.

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 mataram¹⁸⁸.» 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 [...]¹⁸⁹.

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 [...]¹⁹⁰.

¹⁸⁶ SARAMAGO, José, *Levantado do Chão*, 2.^a ed. Lisboa: Caminho, 1980, p. 313.

¹⁸⁷ *IDEM, ibidem.*

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 314.

¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 315.

Eran más de tres mil – fue todo cuanto dijo José Arcadio Segundo –. Ahora estoy seguro que eran todos los que estaban en la estación¹⁹¹.

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 castelo¹⁹².»

Refira-se ainda que, em *Viagem a Portugal* – que Saramago aponta, em entrevista em *Conversas com Letras*, como irmão gémeo 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 Alcaides, 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 [...] ¹⁹³.

¹⁹¹ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, 3.ª ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p. 374.

¹⁹² SARAMAGO, José, *Levantado do Chão*, 2.ª ed. Lisboa: Caminho, 1980, p. 315.

¹⁹³ SARAMAGO, José, *Viagem a Portugal*, 10.ª ed. Lisboa: Caminho, 1995, p. 316.

3.1.3. Formigas: testemunhas e participantes

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 assassínio 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 polícia política»¹⁹⁴.

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*¹⁹⁵.

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 conseguem, 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»¹⁹⁶) e como testemunhas do assassínio de Germano Santos Vidigal, reflectindo ao mesmo tempo sobre os vários momentos do acto. Neste aspecto, assemelham-se aos coros das

¹⁹⁴ LOPES, Óscar, «Um Nobel levantado do chão». Lisboa: *Jornal de Letras*, 30 de Dezembro de 1998.

¹⁹⁵ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, 3.ª ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p. 493.

¹⁹⁶ SARAMAGO, José, *Levantado do Chão*, 2.ª ed. Lisboa: Caminho, 1980, p. 312.

tragédias gregas, que, na origem, eram o elemento mais importante das peças. «O coro era considerado o ponto de partida da representação¹⁹⁷», 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 dimensão¹⁹⁸.

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»¹⁹⁹. 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

¹⁹⁷ ROMILLY, Jacqueline de, *A Tragédia Grega*. Trad. de Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 28. [Original: *La Tragédie Grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970]

¹⁹⁸ *IDEM, ibidem*, p. 32.

¹⁹⁹ SARAMAGO, José, *Levantado do Chão*, 2.^a ed. Lisboa: Caminho, 1980, p. 169.

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»²⁰⁰. Elas que, como informara o narrador, mal encontram o cadáver de uma companheira, o transportam para sítio apropriado, mais humanas afinal do que os 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.

3.1.4. «Real sobrenatural» no Alentejo

«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 poética²⁰¹.» 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.

²⁰⁰ IDEM, *ibidem*, p. 176.

²⁰¹ TAVANI, Giuseppe, «Viagem abusiva de um filólogo nos universos saramaguianos». Lisboa: *Vértice*, n.º 52, Janeiro/Fevereiro de 1993.

«A vida do latifúndio tem muito destes casos que parecem impossíveis e são inteiras verdades»²⁰², 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»²⁰³; o facto de Faustina não poder chorar na morte do marido, enquanto Joana «nunca chorou»²⁰⁴; 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»²⁰⁵, 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»²⁰⁶.» E isso basta.

²⁰² SARAMAGO, José, *Levantado do Chão*, 2.ª ed. Lisboa: Caminho, 1980, p. 200.

²⁰³ *Idem, ibidem*, p. 341.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 345.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 282.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 287.

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 frinças 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 luar²⁰⁷.

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 nascendo²⁰⁸.

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»²⁰⁹. 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 [...]»²¹⁰.

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:

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 81.

²⁰⁸ *Ibidem*, pp. 300-301.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 229.

²¹⁰ *Ibidem*.

Reza na tua mão, António Mau-Tempo, que não casarás nunca nem darás filhos, que farás cinco grandes viagens a longas 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 horas²¹¹.

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»²¹², 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»²¹³, 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»²¹⁴, refere o narrador. A morte coabita com a vida na casa e partilha tarefas quotidianas. É mais um morador, 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 quisesse. 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»²¹⁵, 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.

²¹¹ *Ibidem*, p. 200.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, 3.^a ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p. 333.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ ARIÈS, Philippe, *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*, 2.^a ed. Trad. de Pedro Jordão. Lisboa: Teorema, 1989, p. 25.

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, domesticada²¹⁶.

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»²¹⁷.

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»²¹⁸. 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»²¹⁹. António Mau-Tempo

²¹⁶ *IDEM, ibidem*, p. 44;

²¹⁷ *Ibidem*, p. 24;

²¹⁸ *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Página Editora, vol. 8, p. 820.

²¹⁹ BURKERT, Walter, *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Trad. de M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 235. [Original: *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Berlin: W. Kohlhammer, 1977]

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»²²⁰. 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»²²¹. Há uma metamorfose de que mãe e filho se apercebem, interrogando-se sobre aqueles «pássaros»²²². Como comenta o narrador, são «prodígios» que existem também no latifúndio.

Uma outra evidência do «real sobrenatural» é a 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»²²³. 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*, onde de certa maneira os fantasmas surgem porque Juan Preciado vai à sua 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 concretização da equidade devida a milhares de pessoas de muitas 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

²²⁰ SARAMAGO, José, *Levantado do Chão*, 2.ª ed. Lisboa: Caminho, 1980, p. 200.

²²¹ *IDEM*, *ibidem*, p. 201.

²²² 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.

²²³ SARAMAGO, José, *Levantado do Chão*, 2.ª ed. Lisboa: Caminho, 1980, p. 224.

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»²²⁴. 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 [...]»²²⁵.

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 não sente mas que no fundo a toca e lhe provoca o canto. Pensa então que João morreu há três anos. Anota o narrador: «é este o errado voto de Faustina, como há-de ela saber»²²⁶.

3.1.5. 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

²²⁴ *IDEM, ibidem*, p. 365.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Ibidem*.

quotidiano, a interpretação dos factos, a aproximação entre dois factos aparentemente distintos»²²⁷. Diz também o autor, em *Diálogos com José Saramago*: «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»²²⁸.

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» (na definição do autor), mostrando como «tão arreigado está em nós o gosto do maravilhoso»²²⁹, 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»²³⁰.

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 horizonte²³¹.

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

²²⁷ LETRIA, José Jorge, *Conversas com Letras*. Lisboa: Escritor, 1995, p. 22.

²²⁸ REIS, Carlos, *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998, p. 52.

²²⁹ SARAMAGO, José, *A Bagagem do Viajante*, 7.^a ed. Lisboa: Caminho, 2000, p. 171.

²³⁰ SEIXO, Maria Alzira, *Lugares da Ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999, p. 19.

²³¹ SARAMAGO, José, *A Bagagem do Viajante*, 7.^a ed. Lisboa: Caminho, 2000, p. 25.

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»²³², 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 mostras de cansaço. A flor cresce até atingir proporções inimagináveis e «como se fosse um carvalho deitava sombra no chão»²³³. 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 apagada²³⁴.

Interroga então o leitor sobre se sentiu essas forças, como fantasmas que comunicam corporalmente com os vivos, numa conjugação de dimensões diferentes:

²³² Recentemente, 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* (disponível em www.elpais.com/videos/cultura/Sesion/ELPAIScom/flor/grande/mundo/elpepucul/20080327elpepucul_1/Ves/, consultado a 10 de Maio de 2008).

²³³ SARAMAGO, José, *A Bagagem do Viajante*, 7.^a ed. Lisboa: Caminho, 2000, p. 77.

²³⁴ *IDEM, ibidem*, p. 84.

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 humanidade²³⁵?

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 momento²³⁶.

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»²³⁷ –, 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»²³⁸. 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 nada²³⁹.» 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»²⁴⁰. São eles os cegos, os que não vêm 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

²³⁵ *Ibidem*, p. 85.

²³⁶ *Ibidem*, p. 175.

²³⁷ ARISTÓTELES, *Poética*, 6.^a ed. Trad. de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000, p. 145.

²³⁸ SARAMAGO, José, *A Bagagem do Viajante*, 7.^a ed. Lisboa: Caminho, 2000, p. 177.

²³⁹ *IDEM, ibidem*, p. 147.

²⁴⁰ *Ibidem*.

não se desviar de um bêbado que gesticulava na rua. «E fiz bem, pois ali me aconteceu a tal extraordinária coisa»²⁴¹, 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 rolarem pelo chão. As plantas ficam expostas no chão de tal maneira que formam «um círculo perfeito, como uma grinalda de aromas»²⁴², 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»²⁴³. Encontramos exemplos disso em «A 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 Saramago²⁴⁴ que, numa entrevista a um jornal holandês, referiu a sua tendência «para a sobrenaturalização da realidade». O jornalista pergunta então se há relação entre isso e o religioso. Saramago garante que «não tem nada a ver», 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». 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 referimos na Introdução. O mais interessante é encontrarmos no conto «A cadeira» uma espécie de

²⁴¹ *Ibidem*, p. 148.

²⁴² *Ibidem*, p. 96.

²⁴³ SEIXO, Maria Alzira, «Objecto Quase de José Saramago» in *A Palavra do Romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986, p. 189.

²⁴⁴ GUSMÃO, Manuel, «Entrevista com José Saramago». Lisboa: *Vértice*, n.º 14, Maio de 1989.

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 aproveitarem²⁴⁵.

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 existes²⁴⁶.» 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

²⁴⁵ SARAMAGO, José, *Objecto Quase*, 5.^a ed. Lisboa: Caminho, 1999, p. 26.

²⁴⁶ *IDEM, ibidem*, p. 135.

conservou também ele misterioso, pôde andar à luz do sol»²⁴⁷. 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*, 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.

²⁴⁷ *IDEM, ibidem*, p. 122.

3.2. 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 jamás²⁴⁸.

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*²⁴⁹: «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»²⁵⁰. 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»²⁵¹. E

²⁴⁸ CORTÁZAR, Julio, «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata» in *Obra crítica*, vol. III. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina/Punto de Lectura, 2004, p. 107.

²⁴⁹ 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.

²⁵⁰ MELO, João de, *Dicionário de Paixões*. Lisboa: Dom Quixote, 1994, p. 40.

²⁵¹ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, 5.ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996, p. 86.

dá o exemplo dos curandeiros colombianos que tiram vermes das orelhas das vacas através de orações, para mostrar que o quotidiano latino-americano está repleto de casos de cariz semelhante.

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 Lúcia Jorge em «Memória de leitura e afecto»²⁵², 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».

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»²⁵³, 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»²⁵⁴. 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 contribuíam 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 Melo afirma,

²⁵² JORGE, Lúcia, «Memória de leitura e afecto». Lisboa: *Jornal de Letras*, 4 de Dezembro de 1996.

²⁵³ CORTÁZAR, Julio, «El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica» in *Obra crítica*, vol. III. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, Punto de Lectura, 2004, p. 128.

²⁵⁴ VIEGAS, Francisco José, «João de Melo: O fundamental é ter coisas importantes para dizer». Lisboa: *Jornal de Letras*, 20 de Abril de 1987.

noutra entrevista, que *O Meu Mundo Não É Deste Reino* aborda «sociedades primordiais»²⁵⁵ e uma infância mítica, que está mais próxima da «crónica do sobrenatural» do que da vivência real, o que o torna «um livro mais fantástico», com personagens «intemporais» que se desdobram ao longo de quinhentos anos e que assimilam e transportam experiências. «Esta é a proposta fantástica», comenta.

3.2.1. A circularidade e o sobrenatural

São inúmeros os paralelos que encontramos entre *O Meu Mundo Não É Deste Reino* e *Cien años de soledad* e o *realismo mágico*, 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 foi fundada por 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

²⁵⁵ MARTINS, Luís Almeida, «João de Melo: A literatura é um serviço como outro qualquer». Lisboa: *Jornal de Letras*, 29 de Novembro de 1988.

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»²⁵⁶, 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 respiração²⁵⁷.

²⁵⁶ CAMACHO DELGADO, José Manuel, *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*. Madrid: Arco Libros, 2006, p. 22.

²⁵⁷ MELO, João de, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*. Lisboa: RBA Editores, Editores Reunidos, Lda, 1994, p. 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 areia²⁵⁸.

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 hielo²⁵⁹.

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 amapolas²⁶⁰.

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)»²⁶¹, 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 frontera 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 Hispanoamérica²⁶².

Vejamos 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

²⁵⁸ *IDEM, ibidem*, p. 103.

²⁵⁹ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, 3.ª ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p. 9.

²⁶⁰ *IDEM, ibidem*, p. 22.

²⁶¹ CAMACHO DELGADO, José Manuel, *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*. Madrid: Arco Libros, 2006, p. 22.

²⁶² *IDEM, ibidem*, p. 23.

não normal, uma ordem 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 José²⁶³; 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 oyes²⁶⁴.

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 cadáver²⁶⁵.

²⁶³ 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*.

²⁶⁴ RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, 17.^a ed. Madrid: Cátedra, 2003, p. 101.

²⁶⁵ MELO, João de, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*. Lisboa: RBA Editores, Editores Reunidos, Lda, 1994, p. 36.

Um dos elementos do *realismo mágico* 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 crescimento²⁶⁶.» Recordamos 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»²⁶⁷. 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»²⁶⁸. 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

²⁶⁶ IDEM, *ibidem*, 1994, p. 218.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 219.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 160.

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»²⁶⁹, 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* 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

²⁶⁹ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, 3.ª ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p. 407.

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 [...]»²⁷⁰.» 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 aparição²⁷¹.

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. E aliás, João-Lázaro jamais existira em qualquer parte do mundo, antes da ressurreição»²⁷². 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*

²⁷⁰ MELO, João de, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*. Lisboa: RBA Editores, Editores Reunidos, Lda, 1994, p. 173.

²⁷¹ *IDEM, ibidem*, p. 176.

²⁷² *Ibidem*, p. 180.

Mundo Não É Deste Reino, o professor Calafate interpreta as chuvas «como uma espécie de ciclo sem fim, entre o nascimento e a morte»²⁷³ 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»²⁷⁴. 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»²⁷⁵ 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»²⁷⁶, 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»²⁷⁷, 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»²⁷⁸.

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 da Bíblia, mesmo que não de imediato. No caso do Rozário e de Macondo, o regresso é mais

²⁷³ *Ibidem*, p. 72.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 164.

²⁷⁵ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, 3.ª ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p. 375.

²⁷⁶ Génesis, 6,7, Bíblia Sagrada, 4.ª ed. revista. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica-Franciscanos Capuchinhos, 2002 (as seguintes citações da Bíblia são retiradas desta edição).

²⁷⁷ Génesis, 6,18.

²⁷⁸ Génesis, 8,17.

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 cá²⁷⁹.» 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 Gonçalves²⁸⁰ 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» 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». O próprio autor aborda a questão na supracitada entrevista ao *Jornal de Brasília*²⁸¹, 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». 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

²⁷⁹ São João, 18,36.

²⁸⁰ GONÇALVES, Henriqueta Maria, «A construção do fantástico em *O Meu Mundo Não É Deste Reino* de João de Melo» in alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/henriqueta01.rtf, consultado a 2 de Outubro de 2007.

²⁸¹ PAGANINI, Joseana, «João de Melo. Língua como centro dos segredos». Brasília: *Jornal de Brasília*, 3 de Dezembro de 1998 in www.iplb.pt/pls/diplb/web_autores.write_infcomp?xcode=2417116, consultado a 10 de Janeiro de 2008.

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 sùmula entre o conhecimento desse fantástico português e a minha viragem interpretativa da religião em que fui educado e que tive de superar»²⁸². 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»²⁸³.» 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 1988²⁸⁴, 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»²⁸⁵. 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

²⁸² VIEGAS, Francisco José, «João de Melo: O fundamental é ter coisas importantes para dizer». Lisboa: *Jornal de Letras*, 20 de Abril de 1987.

²⁸³ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, 5.^a ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996, p. 72.

²⁸⁴ MARTINS, Luís Almeida, «João de Melo: A literatura é um serviço como outro qualquer». Lisboa: *Jornal de Letras*, 29 de Novembro de 1988.

²⁸⁵ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, 5.^a ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996, p. 108.

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»²⁸⁶, numa respiração que se ouvia «através das janelas mutiladas», com um «hálito que cheirava à porosidade latente»: «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.» 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»²⁸⁷.» 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 pais²⁸⁸.

²⁸⁶ MELO, João de, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*. Lisboa: RBA Editores, Editores Reunidos, Lda, 1994, p. 108.

²⁸⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 249.

²⁸⁸ *Ibidem*.

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 17 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»²⁸⁹. 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»²⁹⁰. 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».

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»²⁹¹. 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

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 250.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, 3.ª ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p. 267.

del eje»²⁹². 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»²⁹³. 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»²⁹⁴.» 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»²⁹⁵. 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 febrero²⁹⁶.

²⁹² *IDEM, ibidem*, p. 471.

²⁹³ *Ibidem*, p. 489.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 494.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 494.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 492.

3.2.2. O jogo das personagens e dos cruzamentos: os duplos

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 trágico²⁹⁷.

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 objecto²⁹⁸.

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 acochado pelo medo de morrer nas garras de outro bicho»²⁹⁹. De facto, ambos são comparados diversas vezes

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 221.

²⁹⁸ MARTINS, Luís Almeida, «João de Melo: A literatura é um serviço como outro qualquer». Lisboa: *Jornal de Letras*, 29 de Novembro de 1988.

²⁹⁹ MELO, João de, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*. Lisboa: RBA Editores, Editores Reunidos, Lda, 1994, p. 256.

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 aflita³⁰⁰.» 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»³⁰¹, 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»³⁰². 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?

³⁰⁰ IDEM, *ibidem*, p. 130.

³⁰¹ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, 3.^a ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p. 93.

³⁰² IDEM, *ibidem*, p. 14.

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.

Vejam os outros casos. 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»³⁰³ e «teria decerto uma força semelhante à de Hércules e podia enfrentar sem risco qualquer animal e, ainda mais, qualquer homem do mundo»³⁰⁴. 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»³⁰⁵.

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»³⁰⁶. 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-

³⁰³ MELO, João de, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*. Lisboa: RBA Editores, Editores Reunidos, Lda, 1994, p. 230.

³⁰⁴ *IDEM, ibidem*, p. 249.

³⁰⁵ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, 3.^a ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p. 117.

³⁰⁶ MELO, João de, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*. Lisboa: RBA Editores, Editores Reunidos, Lda, 1994, p. 84.

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»³⁰⁷.

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»³⁰⁸ 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»³⁰⁹, 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». 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. E 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*

³⁰⁷ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, 3.ª ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p. 292.

³⁰⁸ MELO, João de, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*. Lisboa: RBA Editores, Editores Reunidos, Lda, 1994, p. 48.

³⁰⁹ IDEM, *ibidem*, p. 207.

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 troncos³¹⁰.» 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,

³¹⁰ *Ibidem*, p. 200.

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 inimigos³¹¹.» 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»³¹², pois, «se os homens podem perdoar tudo o que alguma vez os tenha afrontado, o povo não»³¹³.

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.

3.2.3. Contos e romances: outros diálogos

Na obra de João de Melo, a presença do *realismo mágico*, «etno-fantástico» ou, na expressão de José Saramago, «real sobrenatural» e as marcas de intertextualidade com as literaturas ibero-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

³¹¹ *Ibidem*, p. 79.

³¹² *Ibidem*, p. 261.

³¹³ *Ibidem*, p. 260.

frase: «Com exceção 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 vez³¹⁴.» 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 hielo³¹⁵.» 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 aqui 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»³¹⁶, encontramos um novo paralelo com *Cien años de soledad*: no dia da morte do padre Governo³¹⁷ «choviam em silêncio pequenas quantidades de peixes cor de chumbo, especialmente arenques, tainhas e marmóis – 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

³¹⁴ IDEM, *Gente Feliz com Lágrimas*, 6.ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 1990, p. 9.

³¹⁵ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, 3.ª ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p. 9.

³¹⁶ MELO, João de, «O homem da idade dos corais». Lisboa: *Jornal de Letras*, 8 de Agosto de 1989. Mais tarde, em 1992, uma versão deste conto é publicada em *Bem-Aventuranças*, onde a referência ao padre Governo desaparece, dando lugar a um anónimo padre de aldeia (MELO, João de, *Bem-Aventuranças*. Lisboa: Dom Quixote, 1992, p. 85 e ss.).

³¹⁷ 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.

rey»³¹⁸. 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.

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. 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 Arcadio 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 requisita 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»³¹⁹.

Outra figura de *Cien años de soledad*, Remedios, é associada ao conto «O gémeo e a sombra»³²⁰, 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

³¹⁸ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, 3.ª ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p. 173.

³¹⁹ *IDEM, ibidem*, p. 371.

³²⁰ MELO, João de, «O gémeo e a sombra». Lisboa: *Jornal de Letras*, 7 de Agosto de 2002.

agora caminha sobre as águas. [...] o mar é ela em mim, e sou eu nela.» – 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 [...].

A Remedios de *Cien años de soledad* ascende ao céu, levada por um «delicado viento de luz», um «viento irreparable»³²¹, 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 alta até que «no podían alcanzarla ni los más altos pájaros de la memoria».

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»³²². 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

³²¹ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, 3.^a ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p. 286.

³²² «João de Melo. Um (novo) romance peninsular». Lisboa: *Jornal de Letras*, 1 de Março de 2006.

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...³²³»

O episódio é marcado pela intertextualidade com *Don Quijote de la Mancha*, *Odisseia* e o seu Ulisses, a obra do escritor grego André Kédros³²⁴ 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 florzinhas. Francisco é conduzido pelo sonho, onde a personagem reconhece com estranheza várias situações: «Tudo lhe parecera um sonho, com água e mais água sob arcos e pontes [...]»³²⁵. 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»³²⁶, com mistérios «esculpidos como visões e miragens», em nebulosas que «talvez fossem de castelos encantados [...] sem dúvida imaginários». O narrador continua a falar das águas e dos desejos de Francisco, comentando que «deviam ser assim, aliás, os mares de verdade»³²⁷. 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 corrente. 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

³²³ MELO, João de, *O Mar de Madrid*, 2.^a ed. Lisboa: Dom Quixote, 2006, p. 85.

³²⁴ 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.

³²⁵ MELO, João de, *O Mar de Madrid*, 2.^a ed. Lisboa: Dom Quixote, 2006, p. 90.

³²⁶ *IDEM, ibidem*, p. 94.

³²⁷ *Ibidem*, p. 95.

episódio é uma expressão do *realismo mágico*, encontram-se marcas não desse género, mas sim do onírico.

3.3. Hélia Correia e Lillias Fraser

– 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 feitio 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 Amorins, primeiro envergonhada, depois surpreendida com as minhas respostas³²⁸.

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 Herculano. (Recordemos as marcas de intertextualidade de José Saramago com a mesma lenda, no conto «A cadeira».)

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 reinterpretação 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

³²⁸ CORREIA, Hélia, *A Casa Eterna*. Lisboa: Círculo dos Leitores, 1991, pp. 78-79.

sem o dizer claramente ou sem que tenham disso consciência. Eduardo Prado Coelho, por exemplo, num artigo sobre *Lillias Fraser*³²⁹, 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». O crítico reconhece assim a coexistência pacífica de elementos sobrenaturais e da realidade. Noutra passagem, refere o tempo mítico: «um fragmento de real intemporal» que «vem do fundo dos tempos, desaparece também numa zona indefinível de luz entre dois reinos». E afirma que «as imagens de Hélia Correia têm quase sempre este toque de magia vertical».

Miguel Real, numa crítica a *Bastardia*³³⁰, afirma que o estilo habitual dos romances da autora inclui um narrador «que explica o real pelo simbolismo do sobrenatural», 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». 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»³³¹. Um dos críticos que terá ido mais longe será Paulo Alexandre Pereira que, em «Contar contra a Ruína: *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»³³². As observações estão feitas; é necessário então tirar conclusões.

No já referido depoimento publicado em 2005 pelo *Jornal de Letras*, por ocasião dos 50 anos da publicação de *Pedro Páramo*, escreve Hélia Correia:

[Juan Rulfo] 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. Só não guardei no sótão *Pedro Páramo*³³³.

³²⁹ PRADO COELHO, Eduardo, «Um espaço fora dos reinos, sem governação». Lisboa: *Público*, 29 de Setembro de 2001.

³³⁰ REAL, Miguel, «Hélia Correia. Realismo simbólico». Lisboa: *Jornal de Letras*, 29 de Março de 2006.

³³¹ LETRIA, José Jorge, *Conversas com Letras*. Lisboa: Escritor, 1995, p. 85.

³³² PEREIRA, Paulo Alexandre, «Contar contra a Ruína: *Lillias Fraser*, de Hélia Correia», separata de *Escrever a Ruína*. Aveiro: Centro de Línguas e Culturas/ALAEF, Universidade de Aveiro, 2006, p. 63.

³³³ CORREIA, Hélia, «Pura criação». Lisboa: *Jornal de Letras*, 11 de Maio de 2005.

No entanto, mesmo afirmando a autora que do *boom* apenas lhe restou uma profunda admiração por Juan Rulfo, os textos falam por si e encontramos pontes entre a sua obra e o *realismo mágico* – ou talvez não repugnasse à escritora o conceito de «real sobrenatural», de José Saramago, visto recorrer, em *Lillias Fraser*, à figura de Blimunda Sete-Luas, protagonista de *Memorial do Convento*.

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, onde diabos se misturavam com mágicos. Como conta na sua «Autobiografia»³³⁴, 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.

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», 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», dizia já numa entrevista em 1987, em que a jornalista (a escritora Inês Pedrosa) a confronta com «coincidências, clarividências». Ela responde com um riso: «Pois é. Tem graça. Mas não pensei nisso. Isto sai-me tudo ao natural»³³⁵.» Mais tarde, em 1996, Hélia Correia diz ser levada para um «universo imaginário»³³⁶, mesmo num texto urbano como *A Fenda Erótica*: «É realmente para onde a escrita me leva.» Em entrevista de 2005³³⁷, 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

³³⁴ CORREIA, Hélia, «Autobiografia». Lisboa: *Jornal de Letras*, 12 de Abril de 2005.

³³⁵ PEDROSA, Inês, «Hélia Correia, ou a radiosa aparição». Lisboa: *Jornal de Letras*, 3 de Agosto de 1987.

³³⁶ NUNES, Maria Leonor, «Hélia Correia. A virtude da preguiça». Lisboa: *Jornal de Letras*, 4 de Dezembro de 1996.

³³⁷ MJM, «Hélia Correia. O apelo do imaginário». Lisboa: *Jornal de Letras*, 3 de Agosto de 2005.

causar perturbação e terror, mas que também são fonte de esperança. Não me posso queixar delas – têm-me alimentado a escrita.

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»³³⁸, comentava em 2001, defendendo que «é importante soltar o imaginário». *Lillias Fraser* 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 popular 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»³³⁹. Mantendo relações com *Cien años de soledad*, a obra está, no entanto, sobretudo ligada ao *realismo mágico* ou «real sobrenatural», como veremos.

3.3.1. A personagem de Lillias: visão da morte e viagens pelo espaço

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

³³⁸ NUNES, Maria Leonor, «Hélia Correia. No país das fadas». Lisboa: *Jornal de Letras*, 27 de Junho de 2001.

³³⁹ SILVA, Marisa Torres da, «Apaixonei-me mesmo pela Lillias» in www.publico.clx.pt/docs/cm2/ficheiros/21HeliaCorreia/Apaixonei.htm, consultado a 14 de Abril de 2006.

lucidez sobrenatural, como una convicción absoluta y momentánea, pero inasible³⁴⁰.» Em Lillias, este poder começa também por ser salvador: a menina antecipa o assassínio 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 é para ela susto e por isso foge. Mas, se na verdade está a fugir como forma de precaução, na sua visão está a escapar-se do que existe já, do que está à sua frente. Só mais tarde o compreende – e então Lillias tem «sobretudo a percepção da inutilidade do seu dom»³⁴¹. Acaba por fazer uso dele, pelo menos para se acalmar, como acontece durante as réplicas do terramoto, estando ela dentro do convento de Maфра: «Lillias não tirava os olhos dele [um dos ajudante 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 réplicas³⁴².» 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 morra³⁴³.» 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

³⁴⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, 3.ª ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p. 155.

³⁴¹ CORREIA, Hélia, *Lillias Fraser*, 2.ª ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2002, p. 57.

³⁴² *IDEM, ibidem*, p. 126.

³⁴³ *Ibidem*, p. 195.

modesta e não recebem nada pelo seu trabalho», «consideradas como mulheres poderosas e também conhecidas de modo pejorativo como “bruxas”»³⁴⁴. 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 poderosa³⁴⁵.

Em *Bastardia* (2005) – também da autoria da escritora –, 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 proibição³⁴⁶.

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»³⁴⁷. 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, recolham o brilho das estrelas invulgarmente forte para a época»³⁴⁸. Depois, amada por Jayme em encontros nocturnos e pensando nele a todas as horas, ela

³⁴⁴ ESPÍRITO SANTO, Moisés, *A Religião Popular Portuguesa*, 2.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990, p. 149.

³⁴⁵ GASTÃO, Ana Marques, «Não se morre de desejo mas não se regressa igual». Lisboa: *Diário de Notícias*, 17 de Outubro de 2005.

³⁴⁶ CORREIA, Hélia, *Bastardia*. Lisboa: Relógio d'Água, 2005, p. 12.

³⁴⁷ CORREIA, Hélia, *Lillias Fraser*, 2.ª ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2002, p. 55.

³⁴⁸ *IDEM, ibidem*, p. 98.

«refulgia de maneira que o fogo se pegava às suas saias, como se ela emanasse um combustível. Tiveram de afastá-la dos braseiros»³⁴⁹. 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 disparasse³⁵⁰.»

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 Eva³⁵¹.» 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»³⁵² 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»³⁵³. 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:

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 animales³⁵⁴.

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,

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 197.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 244.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 46.

³⁵² *Ibidem*, p. 216.

³⁵³ *Ibidem*, p. 217.

³⁵⁴ CARPENTIER, Alejo, *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 43.

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. Mesmo 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»³⁵⁵. 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 terramoto; 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»³⁵⁶. Lillias tinha desenvolvido a «linguagem da sobrevivência»³⁵⁷, 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»³⁵⁸ –, por outro, através das

³⁵⁵ CORREIA, Hélia, *Lillias Fraser*, 2.^a ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2002, p. 55.

³⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 156.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 110.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 90.

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»³⁵⁹ 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»³⁶⁰. Ao lado de Cilícia, pelas ruas de Lisboa, «caminhava com felicidade»³⁶¹. 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»³⁶². 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 sobrenatural 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»³⁶³. 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

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 124.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 164.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 165.

³⁶² *Ibidem*, p. 225.

³⁶³ *Ibidem*, p. 27.

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»³⁶⁴, 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 la parrandas, y entonces aprendieron que las obsesiones dominantes prevalecen contra la muerte [...]»³⁶⁵.

3.3.2. Catolicismo e sobrenatural

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, julgar-se-ia 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 domésticos³⁶⁶.

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

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 36.

³⁶⁵ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, 3.^a ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004, p. 488.

³⁶⁶ CORREIA, Hélia, *Lillias Fraser*, 2.^a ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2002, p. 214.

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 as supostas bruxas ou pessoas com algum poder sobrenatural à tortura e à morte. 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 «real sobrenatural» ou *realismo mágico*. 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: «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 céu³⁶⁷.» 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. Malagride 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,

³⁶⁷ *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Página Editora, vol. 15, p. 989.

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 entusiasmo 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, prevêm 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 acção³⁶⁸.»

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

³⁶⁸ ESPÍRITO SANTO, Moisés, *A Religião Popular Portuguesa*, 2.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990, p. 194.

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»³⁶⁹. 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»³⁷⁰. Como refere o narrador, ele «era um guerreiro, um pregador armado»³⁷¹. «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»³⁷². 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 [...]»³⁷³. 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

³⁶⁹ CORREIA, Hélia, *Lillias Fraser*, 2.ª ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2002, p. 161.

³⁷⁰ *IDEM, ibidem*, p. 159.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 160.

³⁷² *Ibidem*, p. 161.

³⁷³ *Ibidem*, p. 90.

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 fimbria do vestido num altar, conseguiam chamar-lhe a atenção³⁷⁴.

Tão íntimos são dos santos que Cílcia, 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, vês³⁷⁵?» 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, resignado³⁷⁶.» 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 1984³⁷⁷, 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 pliriteísmo transferido para o culto dos santos.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 92.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 116.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 101.

³⁷⁷ CORREIA, Natália, «Uma espeleologia da alma portuguesa». Lisboa: *Jornal de Letras*, 11 de Maio de 1984.

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”)³⁷⁸. 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»³⁷⁹. 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»³⁸⁰. Deste modo, «religião, magia, feitiçaria, “superstição” formam um todo»³⁸¹. 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 eclesiástico³⁸².

³⁷⁸ ESPÍRITO SANTO, Moisés, *A Religião Popular Portuguesa*, 2.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990, p. 156.

³⁷⁹ *IDEM, ibidem*, p. 160.

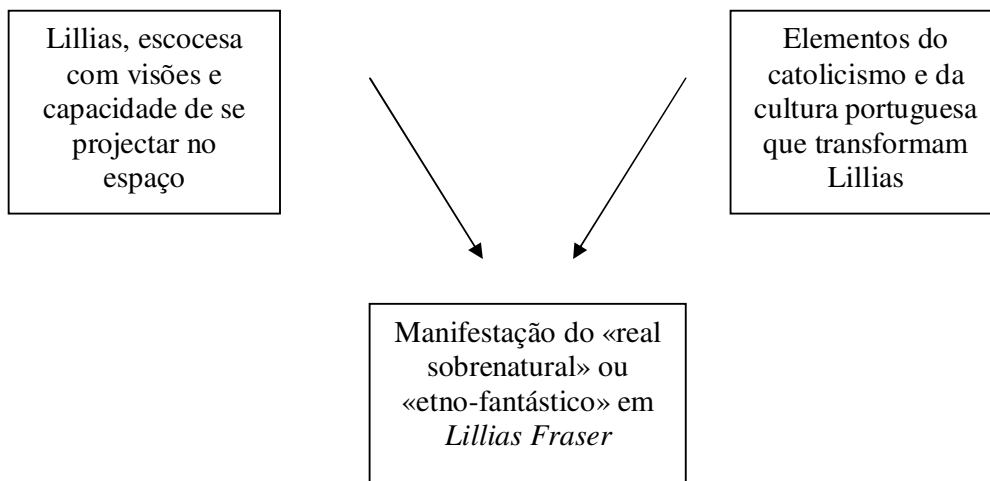
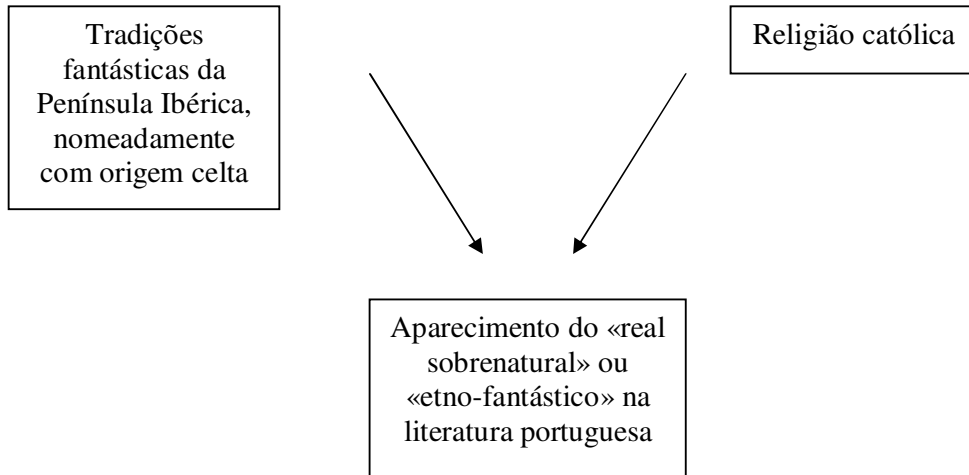
³⁸⁰ *Ibidem*, p. 166.

³⁸¹ *IDEM, ibidem*, p. 218.

³⁸² ACOSTA, José de, *Historia natural y moral de las Indias* in www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=600, consultado a 10 de Abril de 2008.

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», como vemos no seguinte esquema.



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»³⁸³. 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»³⁸⁴. 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 Espanha³⁸⁵. 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»³⁸⁶, já não às portas de Lisboa. O próprio Tomás surge como uma representação do pai de Lillias, que projecta nele o seu amor

³⁸³ SOUSA, Maria Leonor Machado de, «O conto fantástico português: que tradições?» in SEIXO, Maria Alzira (coord.), *O Fantástico na Arte Contemporânea*. Lisboa: Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 84.

³⁸⁴ FURTADO, Filipe, *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 135.

³⁸⁵ 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.

³⁸⁶ CORREIA, Hélia, *Lillias Fraser*, 2.^a ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2002, p. 136.

filial: «Quando queria lembrar-se daquele dia em que foram à festa de Moy 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 Tomás³⁸⁷.» 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 charneças de Inverness. Era como se o tempo se dobrasse e tudo aquilo que lhe acontecera fosse esmagado até ao esquecimento³⁸⁸.

Este «regresso a casa» é possível graças a uma elasticidade do tempo, a uma certa circularidade, que permite viagens permanentes e deslocções 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»³⁸⁹. 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 condicionalismos, 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,

³⁸⁷ *IDEM, ibidem*, p. 156.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 191.

³⁸⁹ CORREIA, Hélia, *Lillias Fraser*, 2.^a ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2002, p. 279.

que puxava «pelo pulso arroxeadado de Lillias»³⁹⁰; 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 cabelos³⁹¹.»

3.3.3. Outros diálogos

Como vimos, *Lillias Fraser* apresenta essencialmente marcas do *realismo mágico*, mas 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 abandonar³⁹².» Fáz-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 pernas³⁹³.» 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.

³⁹⁰ *IDEM, ibidem*, p. 282.

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² *Ibidem*, p. 39.

³⁹³ *Ibidem*, p. 88.

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 há vários anos (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, indiciando 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»³⁹⁴. É o «estado de paixão» que «liga os celtas aos espíritos do berço»³⁹⁵. 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

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 16.

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 21.

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.

A obra de Hélia Correia é extensa e deveras interessante, sendo muitas das suas narrativas marcadas pelo *realismo mágico*. Vejamos em seguida um dos seus textos mais antigos, *Montedemo*, que apresenta já diversas características do género.

3.3.4. *Montedemo*

Em *Montedemo*, publicado em 1983, uma natureza em erupção, incontrolável 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 desvairado de desejo. E se ouviam gemidos, um ranger e um muito sofrado soluçar, dir-se-ia que às plantas lhes custava receber tanta vida em tão esguias entranhas³⁹⁶.

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»³⁹⁷, 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

³⁹⁶ CORREIA, Hélia, *Montedemo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987, p. 19.

³⁹⁷ ESPÍRITO SANTO, Moisés, *A Religião Popular Portuguesa*, 2.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990, p. 30.

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, desatentos³⁹⁸.»

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»³⁹⁹. 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-se⁴⁰⁰.»

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»⁴⁰¹ – 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 contaminação⁴⁰².» Eles próprios, os representantes desta civilização, deixam extravasar as emoções e adoptam uma atitude

³⁹⁸ CORREIA, Hélia, *Montedemo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987, p. 45.

³⁹⁹ *IDEM, ibidem*, p. 40.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 50.

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»⁴⁰³, 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»⁴⁰⁴. 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»⁴⁰⁵. 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»⁴⁰⁶.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 53.

⁴⁰⁴ GOMES, Teresa Santa Clara, «Hélia Correia: entre o real e o imaginário». Lisboa: *Jornal de Letras*, 27 de Dezembro de 1983.

⁴⁰⁵ CORREIA, Hélia, *Montedemo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987, p. 56.

⁴⁰⁶ *IDEM, ibidem*, p. 22.

CONCLUSÃO

Que relações mantêm a literatura portuguesa e as literaturas ibero-americanas? Como dialogam? Que pontes construíram sobre o Atlântico? Que características partilham e como aparecem elas? São mera coincidência ou surgiram de um contexto histórico e cultural comum? Resultarão, antes, de diálogos literários e culturais? E como se reflectem no *corpus* literário proposto?

Foram estas as dúvidas que constituíram, no fundamental, o ponto de partida do presente trabalho. Através de leituras e reflexões, chegámos a algumas respostas, que naturalmente constituem outros pontos de partida.

Em primeiro lugar, percebemos que, se, por um lado, o chamado *realismo mágico* não é exclusivo da América Latina, estando presente em muitas regiões do mundo, por outro, o *real maravilhoso* latino-americano registou um importante processo de recepção em Portugal. Tal significa que, a par de um substrato prévio de *realismo mágico* na literatura portuguesa com raízes no fantástico tradicional – Eduardo Lourenço faz referência à hagiografia, à alegoria e à literatura cavaleiresca, enquanto Melo e Castro fala da intimidade entre sobrenatural e catolicismo e dos contos medievais sobre magia negra –, o contacto, na segunda metade do século XX, com o *boom* latino-americano terá provocado o renascimento de um *realismo mágico* português, com características específicas. O fenómeno ganhou as denominações de «real sobrenatural» e «etno-fantástico» de José Saramago e João de Melo, respectivamente, designações alternativas que procuram evidenciar a particularidade deste *realismo mágico* português.

Ora, como se manifesta esta realidade nas obras analisadas? É possível estabelecer abundantes paralelos temáticos e gerais. Seria fastidioso e repetitivo enumerá-los, mas gostaríamos de referir as manifestações do sobrenatural (no sentido do não-normal), que são encaradas nas narrativas não como elementos fantásticos, mas simplesmente como não comuns mas possíveis e plausíveis. É o caso da personagem Lillias Fraser, do romance homónimo de Hélia Correia, que antecipa a morte das pessoas com que se cruza e se projecta no homem que ama, em viagem a muitos quilómetros de distância. É o caso do tempo mítico e do espaço circular de *O Meu Mundo Não É Deste Reino*, de João de Melo, e da coexistência e comunicação de vivos

e mortos. É o caso ainda da sensibilidade excepcional de António Mau-Tempo e da visita que recebe do destino, em *Levantado do Chão*, de José Saramago.

Encontramos ainda nestas narrativas muitos paralelos com obras latino-americanas e as suas personagens, em particular *Cien años de soledad* e *Pedro Páramo*, especialmente no que diz respeito às famílias protagonistas e aos seus membros, à presença de fantasmas, às guerras e à contestação social. De destacar a proximidade da matança dos trabalhadores bananeiros na praça de Macondo, em *Cien años de soledad*, e a repressão dos operários agrícolas na praça de Montemor-o-Novo, em *Levantado do Chão*.

Referimos também a proximidade de duas obras canónicas da literatura portuguesa e das literaturas ibero-americanas – *Húmus*, de Raul Brandão, e o referido *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo –, que, apesar da evidente distância no tempo e da consequente ausência de um fenómeno de recepção por parte dos autores, revela, ainda assim, uma fortíssima intertextualidade. Tal indica, mais uma vez, o acercamento de ambas as literaturas e fundamenta as nossas conclusões.

Escreve José Saramago no final de *Viagem a Portugal*:

A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa. [...] O fim de uma viagem é apenas o começo doutra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na Primavera o que se vira no Verão, ver de dia o que se viu de noite, com sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomeçar a viagem. Sempre. O viajante volta já⁴⁰⁷.

Ao contrário desse viajante, para já ficamos por aqui. Não regressamos, mas demoramo-nos antes a saborear as leituras e as sugestões que infinitamente elas nos provocam, visitar páginas e ideias, reflectir em paralelos e no que lhes deu origem, pensar nos diálogos estabelecidos e tentar descobrir outros. No fundo, não é uma atitude diferente da do viajante, apenas decidimos não partir.

⁴⁰⁷ SARAMAGO, José, *Viagem a Portugal*, 10.^a ed. Lisboa: Caminho, 1995, p. 387.

BIBLIOGRAFIA

1. Textos analisados

1.1. Narrativa de ficção

- BRANDÃO, Raul, *Húmus*. Porto: Porto Editora, 1991 [1917].
- CORREIA, Hélia, *Montedemo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1987 [1983].
- , *A Casa Eterna*. Lisboa: Círculo dos Leitores, 1991.
- , *Lillias Fraser*, 2.^a ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2002 [2001].
- , *Bastardia*. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, 3.^a ed. Barcelona: DeBolsillo, 2004 [1967].
- JORGE, Lúcia, *O Dia dos Prodígios*, 6.^a ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1990 [1980].
- MELO, João de, *O Meu Mundo Não É Deste Reino*. Lisboa: RBA Editores/Editores Reunidos, Lda, 1994 [1983].
- , *Gente Feliz com Lágrimas*, 6.^a ed. Lisboa: Dom Quixote, 1990 [1988].
- , «O homem da idade dos corais». Lisboa: *Jornal de Letras*, 8 de Agosto de 1989.
- , *Bem-Aventuranças*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.
- , «O gémeo e a sombra». Lisboa: *Jornal de Letras*, 7 de Agosto de 2002.
- , *O Mar de Madrid*, 2.^a ed. Lisboa: Dom Quixote, 2006 [2006].
- RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, 17.^a ed. Madrid: Cátedra, 2003 [1955].
- SARAMAGO, José, «A morte de Julião». Lisboa: *Ver e crer*, número 39, Julho de 1948.
- , *A Bagagem do Viajante*, 7.^a ed. Lisboa: Caminho, 2000 [1973].
- , *Levantado do Chão*, 2.^a ed. Lisboa: Caminho, 1980 [1980].
- , *Viagem a Portugal*, 10.^a ed. Lisboa: Caminho, 1995 [1981].
- , *A Jangada de Pedra*, 5.^a ed. Lisboa: Caminho, 1991 [1986].

1. 2. Artigos e entrevistas dos escritores estudados

- BAPTISTA-BASTOS, José Saramago. *Aproximação a Um Retrato*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores e Dom Quixote, 1996.

- CASEIRÃO, Bruno, «A Arte, o Homem e a Sociedade». Lisboa: *Jornal de Letras*, 17 de Março de 2004.
- CORREIA, Hélia, «Autobiografia». Lisboa: *Jornal de Letras*, 12 de Abril de 2005.
- , «Pura criação». Lisboa: *Jornal de Letras*, 11 de Maio de 2005.
- DACOSTA, Fernando, «José Saramago. Escrever é fazer recuar a morte». Lisboa: *Jornal de Letras*, 18 de Janeiro de 1983.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Asombro por Juan Rulfo* in www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/ggm6.htm
- , «Botella al mar para el dios de las palabras. Discurso ante el I Congreso Internacional de la Lengua Española» in www.ciudadseva.com/textos/otros/ggmbote.htm
- , *Cómo se Cuenta un Cuento*. Barcelona: DeBolsillo, 2003.
- , *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, 5.^a ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1996.
- , «Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe» in *Voces. Arte y literatura*, número 2, San Francisco, Março de 1998 in www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/ggm7.htm
- , *La Bendita Manía de Contar*. Barcelona: DeBolsillo, 2003.
- GASTÃO, Ana Marques, «Não se morre de desejo mas não se regressa igual». Lisboa: *Diário de Notícias*, 17 de Outubro de 2005.
- GOMES, Teresa Santa Clara, «Hélia Correia: entre o real e o imaginário». Lisboa: *Jornal de Letras*, 27 de Dezembro de 1983.
- GUSMÃO, Manuel, «Entrevista com José Saramago». Lisboa: *Vértice*, n.º 14, Maio de 1989.
- «João de Melo. Um (novo) romance peninsular». Lisboa: *Jornal de Letras*, 1 de Março de 2006.
- LEME, Carlos Câmara, «O ser e o tempo». Lisboa: *Público*, 16 de Novembro de 2002.
- LETRIA, José Jorge, *Conversas com Letras*. Lisboa: Escritor, 1995.
- MARTINS, Luís Almeida, «João de Melo: A literatura é um serviço como outro qualquer». Lisboa: *Jornal de Letras*, 29 de Novembro de 1988.
- MELO, João de, «A lua de Lima». Lisboa: *Jornal de Letras*, 18 de Março de 1991.
- , «Gabriel García Márquez e o Realismo Mágico Latino-Americano». Lisboa: *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, n.º 2, Julho a Setembro de 1998.
- , «O lado sublime do Mundo». Lisboa: *Jornal de Letras*, 17 de Julho de 1990.
- , «Público elogio de Mario Vargas Llosa» in VARGAS LLOSA, Mario, *Conversa na Catedral*. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- MJM, «Hélia Correia. O apelo do imaginário». Lisboa: *Jornal de Letras*, 3 de Agosto de 2005.
- NUNES, Maria Leonor, «Hélia Correia. A virtude da preguiça». Lisboa: *Jornal de Letras*, 4 de Dezembro de 1996.

———, «João de Melo. “Alguém nos apontou as espingardas...”». Lisboa: *Jornal de Letras*, 3 de Março de 1992.

———, «José Saramago. O escritor vidente». Lisboa: *Jornal de Letras*, 25 de Outubro de 1995.

«O que eles lêem nas férias». Lisboa: *Jornal de Letras*, 20 de Setembro de 1988.

«Os livros de uma vida». Lisboa: *Jornal de Letras*, 25 de Agosto de 1992.

PEDROSA, Inês, «Hélia Correia, ou a radiosa aparição». Lisboa: *Jornal de Letras*, 3 de Agosto de 1987.

———, «José Saramago. “A Península Ibérica nunca esteve ligada à Europa”». Lisboa: *Jornal de Letras*, 10 de Novembro de 1986.

REIS, Carlos, *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

SARAMAGO, José, «A Península Ibérica entre a Europa e a América Latina». Lisboa: *Vértice*, n.º 47, Março/Abril de 1992.

———, «De como a Personagem Foi Mestre e o Autor Seu Aprendiz». Lisboa: *Vértice*, n.º 87, Novembro/Dezembro de 1998.

———, «Europa sim, Europa não». Lisboa: *Jornal de Letras*, 10 de Janeiro de 1989.

———, «História e ficção». Lisboa: *Jornal de Letras*, 6 de Março de 1990.

———, «O (meu) iberismo». Lisboa: *Jornal de Letras*, 31 de Outubro de 1988.

———, «O tempo e a História». Lisboa: *Jornal de Letras*, 27 de Janeiro de 1999.

SILVA, Marisa Torres da, «Apaixonei-me mesmo pela Lillias» in www.publico.clix.pt/docs/cm2/ficheiros/21HeliaCorreia/Apaixonei.htm

SILVA, Rodrigues, «José Saramago, Balanço do *Ano Nobel*. O que vivi foi mais importante que escrever». Lisboa: *Jornal de Letras*, 1 de Dezembro de 1999.

VALE, Francisco, «José Saramago sobre *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. “Neste livro nada é verdade e nada é mentira”». Lisboa: *Jornal de Letras*, 30 de Outubro de 1984.

VASCONCELOS, José Carlos de, «José Saramago. “Gosto do que este país fez de mim.”». Lisboa: *Jornal de Letras*, 19 de Abril de 1989.

VIEGAS, Francisco José, «João de Melo: O fundamental é ter coisas importantes para dizer». Lisboa: *Jornal de Letras*, 20 de Abril de 1987.

2. Ensaios de teoria e crítica literária e outros textos

ABREU, Maria Fernanda de, «Uma carpintaria hipnótica. Sobre Gabriel García Márquez». Lisboa: *Jornal de Letras*, 19 de Março de 2003.

———, «Tão reais! A morte e a mãe. De *Pedro Páramo* (Juan Rulfo) a *Volver* (Pedro Almodóvar)» (no prelo).

- ACOSTA, José de, *Historia natural y moral de las Indias* in www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=600
- ADDISON, Joseph, *Os Prazeres da Imaginação*. Trad. de Alcinda Pinheiro de Sousa *et al.* Lisboa: Edições Colibri e Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, 2002.
- ARIÈS, Philippe, *Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média*, 2.^a ed. Trad. de Pedro Jordão. Lisboa: Teorema, 1989.
- ARISTÓTELES, *Poética*, 6.^a ed. Trad. de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles, *Edgar A. Poe, Obra Completa en Poesía*. Libros Río Nuevo, 1974.
- BERRINI, Beatriz, *Ler Saramago: O Romance*, 2.^a ed. Lisboa: Caminho, 1999.
- Bíblia Sagrada, 4.^a ed. revista. Lisboa/Fátima: Difusora Bíblica-Franciscanos Capuchinhos, 2002.
- BOWERS, Maggie Ann, *Magic(al) realism*. New York: Routledge, 2004.
- BURKERT, Walter, *Religião Grega na Época Clássica e Arcaica*. Trad. de M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993. [Original: *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Berlin: W. Kohlhammer, 1977]
- BUESCU, Helena Carvalhão, *Grande Angular. Comparatismo e Práticas de Comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- BUSHMANN, Albrecht, «Um realista com a coragem para o fantástico». *Die Welt*, 9 de Outubro de 1998, traduzido e publicado pela revista *Camões*, n.º 3, Outubro/Dezembro de 1998.
- CALVINO, Italo, *Se Numa Noite de Inverno Um Viajante*. Trad. de José Colaço Barreiros. Lisboa: Público Comunicação Social SA, 2002 [Original: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Palomar S.r.l., 1990].
- CAMACHO DELGADO, José Manuel, *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*. Madrid: Arco Libros, 2006.
- CARPENTIER, Alejo, «De lo real maravilloso americano» in *Tientos y diferencias*. Buenos Aires: Calicanto Editorial, 1976.
- , *El arpa y la sombra*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- , *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- CORTÁZAR, Julio, «Del cuento breve e sus alrededores» in www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm
- , «El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica» in *Obra crítica*, volume III. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina/Punto de Lectura, 2004.
- , «El sentimiento de lo fantástico» in www.juliocortazar.com.ar
- , «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata» in *Obra crítica*, vol. III, Buenos Aires, Suma de Letras Argentina, Punto de Lectura, 2004.
- , «Sobre puentes y caminos» in *Obra crítica*, vol. III. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina/Punto de Lectura, 2004.

- , «Vida de Edgar Allan Poe» in *Obra crítica*, vol. II. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina/Punto de Lectura, 2004.
- DARÍO, Rubén, «Edgar Poe y los sueños» in *Obras completas*. Madrid: G. Hernández y Galo Sáez, 1921.
- Dicionário da Língua Portuguesa On-Line*, Priberam in www.priberam.pt/dicionarios.aspx
- ESPÍRITO SANTO, Moisés, *A Religião Popular Portuguesa*, 2.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.
- FIALHO, Maria do Céu Zambujo, *Luz e Trevas no Teatro de Sófocles*, 1.^a ed. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1992.
- FIGUEIREDO, Cândido de, *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1953.
- FRANÇA, José Augusto, «Para uma (in)definição do fantástico» in SEIXO, Maria Alzira (coord.), *O Fantástico na Arte Contemporânea*. Lisboa: Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- FURTADO, Filipe, *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- , «Os discursos do metaempírico» in SEIXO, Maria Alzira (coord.), *O Fantástico na Arte Contemporânea*. Lisboa: Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Eligio, *História de Cem Anos de Solidão. Em Busca das Chaves de Melquíades*. Trad. de Maria do Carmo Abreu. Lisboa: Dom Quixote, 2004 [Original: *Tras las claves de Melquíades*]
- GODÊNCIO, Elisângela, «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, 2007.
- GOMES, Álvaro Cardoso, *A Literatura Portuguesa em Perspectiva: simbolismo e modernismo*, 4.^a ed. São Paulo: Atlas, 1994.
- GOMES, Manuel João, «A sombra e os duplos no espelho da literatura portuguesa contemporânea» in SEIXO, Maria Alzira (coord.), *O Fantástico na Arte Contemporânea*. Lisboa: Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- GONÇALVES, Henriqueta Maria, «A construção do fantástico em *O Meu Mundo Não É Deste Reino* de João de Melo» in alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/henriqueta01.rtf
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos, «Introducción» in RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, 17.^a ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Página Editora, vols. 8, 15, 27 e 28.
- GUENNES, Duda, «Saramago é o “xodó” dos leitores brasileiros». Lisboa: *Jornal de Letras*, 14 de Setembro de 1987.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.
- , *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa Calpe, 1989.

- JORGE, Lúcia, «Memória de leitura e afecto». Lisboa: *Jornal de Letras*, 4 de Dezembro de 1996.
- LEPECKI, Maria Lúcia, «*Levantado do Chão: história e pedagogia*». Lisboa: *Jornal de Letras*, 27 de Outubro de 1981.
- Levantado do Chão: Montemor-o-Novo*. Câmara Municipal de Montemor-o-Novo, vol. I e II, 2003.
- LOPES, Óscar, «Um Nobel levantado do chão». Lisboa: *Jornal de Letras*, 30 de Dezembro de 1998.
- LOURENÇO, Eduardo, «O imaginário português neste fim de século». Lisboa: *Jornal de Letras*, 29 de Dezembro de 1999.
- MACHADO, Álvaro Manuel, *A novelística portuguesa contemporânea*, 2.^a ed. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, 1984.
- MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, 2.^a ed. Lisboa: Presença, 2001.
- MACHADO PIRES, António M. B., *O Essencial Sobre Raul Brandão*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de, *O Tempo das Mulheres. A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- MELO E CASTRO, Ernesto Manuel (revis., anot. e pref.), *Antologia do Conto Fantástico Português*, 2.^a ed. Lisboa: Edições Afródite, 1974.
- MOURÃO-FERREIRA, David, *Tópicos Recuperados: Sobre a Crítica e Outros Ensaios*. Lisboa: Caminho, 1992.
- OVIEDO, José Miguel (sel., intr., com. e notas), *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX*, vol II. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- PEREIRA, Paulo Alexandre, «Contar contra a Ruína: *Lillias Fraser*, de Hélia Correia», separata de *Escrever a Ruína*. Aveiro: Centro de Línguas e Culturas/ALAEF, Universidade de Aveiro, 2006.
- POE, Edgar Allan, *Eureka* in www.eapoe.org/works/editions/eurekac.htm
- PRADO COELHO, Eduardo, «Um espaço fora dos reinos, sem governação». Lisboa: *Público*, 29 de Setembro de 2001.
- PRADO COELHO, Jacinto do, *Originalidade da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.
- PROPP, Vladimir, «As transformações dos contos fantásticos» in TODOROV, Tzvetan, *Teoria da Literatura*, vol. II. Trad. de Isabel Pascoal. Lisboa, Edições 70, 1989, pp. 111-137 [Original: *Théorie de la Littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965].
- RAMA, Ángel, *La novela latinoamericana (1920-1980)*. Bogotá: Printer Colombia, 1982.
- REAL, Miguel, *Geração de 90. Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2001.
- , «Hélia Correia. Realismo simbólico». Lisboa: *Jornal de Letras*, 29 de Março de 2006.

- , *Narração, Maravilhoso, Trágico e Sagrado em Memorial do Convento de José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1995.
- RODRIGUES, Selma Calasans, *Macondamérica. A paródia em Gabriel García Márquez*. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações Ltda, 1993.
- ROMILLY, Jacqueline de, *A Tragédia Grega*. Trad. de Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Edições 70, 1999. [Original: *La Tragédie Grecque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970]
- SEIXO, Maria Alzira, «Dez anos de ficção em Portugal (1974-1984)» in *A Palavra do Romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- , «*O Cais das Merendas*, de Lídia Jorge» in *A Palavra do Romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- , «*Objecto Quase* de José Saramago» in *A Palavra do Romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- , «O romance de José Saramago: o fantástico da história ou as vacilações da representação» in SEIXO, Maria Alzira (coord.), *O Fantástico na Arte Contemporânea*. Lisboa: Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- , «Perspectiva da ficção portuguesa contemporânea» in *A Palavra do Romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- SILVA, Simone Andrea Carvalho da, «Muerte y religiosidad en *Pedro Páramo*» in <http://clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/juanrulfo/afondo.htm>
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da, *José Saramago. Entre a História e a Ficção: Uma Saga de Portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989. p. 193-269 .
- SOUSA, Maria Leonor Machado, «O conto fantástico português: que tradições?» in SEIXO, Maria Alzira (coord.), *O Fantástico na Arte Contemporânea*. Lisboa: Acarte/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- TAVANI, Giuseppe, «Viagem abusiva de um filólogo nos universos saramaguianos». Lisboa: *Vértice*, n.º 52, Janeiro/Fevereiro de 1993.
- TODOROV, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castello. São Paulo, Editora Perspectiva, 1975 [Original: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970].
- VENÂNCIO, Fernando, «Os primeiros leitores de Saramago». Lisboa: *Jornal de Letras*, 21 de Junho de 1995.
- , «Saramago?». Lisboa: *Jornal de Letras*, 23 de Agosto de 1988.
- VIÇOSO, Vítor, «*Levantado no Chão* e o romance neo-realista». Lisboa: Colóquio/Letras, n.º 151/152, Janeiro/Junho de 1999.
- www.eon.com/.br/cia73.htm

ANEXO 1

«A morte de Julião»,

conto por José Saramago

Julião tinha medo, um medo mortal.

Estava sòzinho no seu quarto, sentado perto da janela por onde entrava a luz antipática do crepúsculo da cidade. Pousava as mãos sobre os joelhos e ali as abandonara. As paredes do quarto eram brancas à luz do dia, brancas como um véu de noivado, brancas como uma pilha de sal ou, mais exactamente, brancas como umas paredes brancas. (Será forçoso que, em literatura, qualquer coisa seja como outra coisa?). Mas as paredes, agora, estavam sujas da luz do crepúsculo. Já não eram brancas, mas azuis-cinzentas, neste momento mais azuis-cinzentas do que há pouco. Numa delas, dois retratos: um de homem, outro de mulher – os pais de Julião. Haviam morrido velhos, mas, ali, estavam novos, tal como se tivessem ainda que vivem muitos anos.

Quando Julião se estendia na cama, ficavam-lhe por cima, e ele nunca passava sem perguntar a si próprio por que motivo não envelheciam os retratos. E sorria da sua inteligência ao encontrar a resposta, sempre a mesma: os retratos eram coisas, não eram seres. É certo que as coisas e os seres envelhecem igualmente, mas as primeiras continuam sendo coisas e os seres deixam de ser o que eram. Há até quem diga que passam a ser coisas.

Na rua rolava um turbilhão de seres e de coisas. E, ou fosse por bilidade [sic] de prestidigitação, os seres moviam-se como coisas e as coisas como seres. Os pensamentos no cérebro de Julião confundiam-se. Da janela via um canto da rua onde afluíam e se aglomeravam automóveis e «eléctricos» e gente. Ou a aglomeração seria de gente, «eléctricos» e automóveis? Estas acrobacias mentais fazia-as Julião para espantar o medo. Ah, mas o medo não é uma coisa que se espante assim! E muito menos quando esse medo é o da morte. Não ficou dito atrás, de facto, mas o certo é que Julião tinha medo da morte. E é por isto que o medo era mortal.

A luz ia fugindo pouco a pouco e outro medo se apossou de Julião: o de morrer quando ela desaparecesse por completo. Não, morrer às escuras, não! E nem a morte deve significar trevas, a morte deve ser um esplendor vivíssimo, deslumbrante, talvez com alguma figura ao fundo, como nas grandes aparições celestiais em que são férteis as vidas dos santos. Mas Julião não era santo. Como quer que fosse, às escuras, nunca. Tentou erguer-se para rodar o interruptor da corrente eléctrica, mas recaiu na cadeira. Concentrou-se: teria bebido demasiado? Não se lembrava. E, de resto, se a morte era um resplendor, iluminaria o quarto quando chegasse e não seria precisa a eléctrica.

Um pormenor apenas preocupava Julião: depois de morto veria o resplendor, o facho, a aurora? Ou exactamente a intensidade da luz o cegaria, deixando-o imerso nas trevas, não por estar morto, mas por estar cego? Esfregou os olhos. Na parede, a mãe continuava ao lado do pai. Não estava, portanto, nem morto nem cego: estava sentado e vivo. O quarto já não era azul-cinza, mas azul negro; a cama de ferro, um poço onde seria bom dormir.

Mas Julião não tinha sono. Tinha medo. Chegara havia duas horas de um enterro. O morto já o estava há quinze dias e o seu aspecto era abominável. Até esse dia, a morte fora para Julião uma circunstância penosa mas decente. Os cadáveres que viram para debaixo da terra ainda com a aparência de vivos. E na memória de Julião ficavam para sempre com a serenidade das suas faces compostas. Mas aquele, não. Aquele aterrava. Aquele estabelecia um estado intermédio entre as recordações de Julião e os ossos limpos dos esqueletos de estudo. Por isso, Julião tinha medo, mas de morrer. Talvez até nem mesmo de morrer, mas de estar morto quinze dias.

Filosofou em voz baixa: «Para quê lutas, amores, ódios, despeitos, guerras? Tudo acaba em estar morto quinze dias e o pior castigo seria ressuscitar ao fim desse tempo.» Calou-se abruptamente com a nítida consciência de que dizia tolices. Não se está morto quinze dias; está-se morto a eternidade. Não é verdade, pai? Não é verdade, mãe? Olhou para os retratos. Já não os via. A escuridão preenchia por completo o vazio do quarto.

Julião sentia-se como uma pedra dentro de um bloco de gelo. Moveu os ombros e ouviu a escuridão a estalar à sua volta. Ou seria a cadeira? Moveu-se outra vez. Era a cadeira, sem dúvida. E, que diabo, a escuridão não estala. «Memento homo...», teriam sido estas as palavras que o padre pronunciara no cemitério? Talvez outras. Latim, em todo o caso. E, a propósito, por que se falará em latim, uma língua que nem os vivos

nem os mortos entendem? Ah, sim, é a língua que Deus compreende. Mas, então, Deus não será poliglota?

Foi neste momento que a escuridão estalou. Houve mesmo um crepitar. Pela janela entrou um foco imenso, o quarto ficou branco como se dia fosse. Era luz, muita luz, grande luz. «É a morte», pensou Julião. E ficou radiante porque acertara: no centro do foco aparecia uma figura de mulher. Ou seria uma criança? Ah, Julião preferia uma criança. Sim, a morte era uma criança que sempre pedia mais. Pedia-o agora a ele. Abriu a janela. O resplendor era, neste momento, maior, mais alto, mais largo, mais todas as dimensões!... Num pulo, Julião galgou o parapeito.

O filho do vizinho do prédio fronteiro queimava fogo de artifício...

In *Ver e crer*, n.º 39, Julho de 1948