



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

**RELER AS DITADURAS NO BRASIL E EM PORTUGAL: O  
REALISMO MÁGICO EM *SOMBRAS DE REIS BARBUDOS*, DE  
JOSÉ J. VEIGA, E *O DIA DOS PRODÍGIOS*, DE LÍDIA JORGE**

**por**

**RENAN HENRIQUE MESSIAS DE PAULO**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura, história, cultura e sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim.

**São Carlos**

**2023**

PAULO, Renan Henrique Messias de. *Reler as Ditaduras no Brasil e Portugal: o realismo mágico em Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga, e *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge. São Carlos: Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura/UFSCar, 2023.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim (UFSCar) – Orientador

---

Prof. Dr. José Candido Oliveira Martins (Universidade Católica Portuguesa/Braga) –  
Arguidor Titular

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Livia Fernanda de Paula Grotto (UNESP/PPGLit/UFSCar) – Arguidora  
Titular

---

Prof. Dr. Mauro Dunder (UFRN) – Arguidor suplente

---

Profa. Dra. Gabriela Silva (FURG/PPGLit/UFSCar) – Arguidora suplente.

## AGRADECIMENTOS

À mãe de minha mãe, Ana, e ao meu pai Celso, por me incentivarem e apoiarem cada passo que dei. O apoio e o amor de vocês foram fundamentais na construção do ser humano que sou hoje.

À minha irmã, Beatriz, por partilhar comigo a experiência acadêmica sempre de maneira entusiasmada e engajada.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) e à Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

Ao meu querido orientador, Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim, que, além de ser uma inspiração, com muita maestria e magia, me guiou por todo esse caminho.

À querida Professora Dra. Gabriela Silva, que, logo no primeiro encontro da disciplina “A Novíssima Ficção Portuguesa”, me encantou e, mais tarde, me indicou leituras valiosíssimas.

À professora Dra. Marlise Vaz Bridi, que, em suas aulas sedutoras, fez com que eu me apaixonasse pela Literatura Portuguesa, confirmando a certeza de que a Literatura era a minha verdadeira paixão.

Aos membros da banca examinadora, Prof. Dr. José Cândido de Oliveira Martins e Profa. Dra. Lívia Fernanda de Paula Grotto, pela leitura atenciosa e paciente e pelas sugestões importantíssimas para que a presente dissertação se completasse em tempo hábil e de forma satisfatória.

À minha amada avó Maria, por ser minha inspiração poética e por sempre se lembrar de mim em suas rezas.

Aos meus tios Sônia e Osvaldo, que depositam muito amor, carinho e confiança.

À minha família, por sempre acreditar em mim.

Aos membros da banca do Exame de Qualificação, por aceitarem o convite para a avaliação deste trabalho.

A primeira coisa que nos diz uma obra de arte é que o mundo da liberdade é possível, e isso nos dá força para lutar contra o mundo da opressão.

[Graciliano Ramos. *Vidas Secas*]

Um personagem levantou-se e disse. Isto é uma história. E eu disse. Sim. É uma história. Por isso podem ficar tranquilos nos seus postos. A todos atribuirei os eventos previstos, sem que nada sobrevenha de definitivamente grave. Outro ainda disse. E falamos todos ao mesmo tempo. E eu disse. Seria bom para que ficasse bem claro o desentendimento. Mas será mais eloquente. Para os que crêem nas palavras. Que se entenda o que cada um diz. Entrem devagar. Enquanto um pensa, fala e se move, aguardem os outros a sua vez. O breve Tempo de uma demonstração.

[Lídia Jorge. *O dia dos prodígios*]

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	6
<b>1. O REALISMO MÁGICO COMO ALEGORIA DA REALIDADE</b> .....	22
<b>2. DITADURA MILITAR BRASILEIRA</b> .....	37
2.1. Memória, violência e opressão.....	37
2.2. Sombras de reis barbudos, de José J. Veiga .....	51
2.3. A hesitação .....	63
2.4. A crítica .....	66
<b>3. PORTUGAL E SEUS PRODÍGIOS: O DIA DOS PRODÍGIOS E A REALIDADE DITATORIAL EM TERRA LUSITANA</b> .....	70
3.1. <i>O dia dos prodígios</i> , de Lídia Jorge.....	77
3.2 A hesitação .....	101
3.3 A crítica .....	106
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	109
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	112

## INTRODUÇÃO

Em Vilamaninhos as pessoas já não podem encarar o nascer do dia como antes, porque suspeitam que há um ser desconhecido entre as casas.  
[Lídia Jorge. *O dia dos prodígios*, p. 38]

A literatura é, sem dúvida, um dos meios para se estudar e refletir um momento histórico, cultural e político de um país ou de uma localidade, mesmo que dentro da ficção. Brasil e Portugal, duas nações ricas em suas bagagens literárias, carregam, além da relação histórica de colonização e de posterior independência, uma marcante presença de políticas conflituosas e contraditórias.

No século XX, estes dois países enfrentaram duas ditaduras e, com elas, a instauração de modos de vida condicionados ao sistema político que oprimia, censurava, restringia, empunhava e controlava sua população. Valendo-se da disseminação do medo, da desconfiança e do ódio, os grupos que se mantiveram no poder, seja em Portugal, seja no Brasil, foram representados e denunciados nos projetos literários de grandes escritores. Uma vez que a repressão e a censura eram mecanismos importantes para os sistemas ditatoriais (GASPARI, 2002; ROSAS, 2019), diversos autores utilizaram maneiras e recursos especiais para manterem suas produções, bem como a literatura e eles mesmos vivos.

Nesse contexto, a presente dissertação objetiva analisar de que maneira os romances *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga, no Brasil, e *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge, em Portugal, se valem de recursos do realismo mágico para criticar e denunciar os regimes opressores que ambos os países enfrentavam. Através do uso de elementos fantásticos, os autores buscam pensar os seus respectivos contextos histórico, social e político, resgatando suas origens nacionais e sublinhando a anormalidade que assolava a época. Uma vez que as obras apresentam possibilidades comparativas na arquitetura narrativa ou nas temáticas levantadas, a pesquisa visa, sobretudo, compreender as inquietações, o estranhamento e a presença dos ecos das ditaduras refletidos nos dois romances.

Vale lembrar que *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge, é publicado em 1979, cinco anos após a queda do regime ditatorial; e *Sombras de reis barbudos*, lançado em 1972, surge em pleno domínio autoritário brasileiro. Ainda assim, é possível detectar, nos dois romances, situações vividas, lembradas e efabuladas, relatos e experiências desses regimes políticos, onde memórias de tempos obscuros e tirânicos aparecem bem explorados pelos dois autores.

A fim de compreender o papel da literatura, enquanto ferramenta para efabular a história e os acontecimentos que marcaram as sociedades daquela época, em especial, nos contextos português e brasileiro do século XX, eixo temporal aqui contemplado, faz-se necessária uma fundamentação teórica capaz de dialogar justamente com o fenômeno literário daquele momento. Até porque a literatura não é entendida apenas como ferramenta, mas também como agente de transformação, em que aqueles que se apropriam dela, seja para realizar uma leitura literária por entretenimento, seja para promover um estudo acadêmico e científico, se encontrarão nas mesmas inquietações que saíram do criador e que, através da leitura, irão reverberar nos leitores.

Demonstrando a anormalidade num dado mundo, o realismo mágico expande os limites do verossímil e permeia as obras literárias com elementos capazes de produzir novos olhares para a realidade. Nesse sentido, alguns romances da América Latina da segunda metade do século XX, por exemplo, promovem uma renovação de sua literatura, expandindo o gênero fantástico, disseminando e dando visibilidade a diversos autores que o trabalharam. Segundo Irleamar Chiampi,

Assim, realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade (CHIAMPI, 2015, p. 19).

Sob a perspectiva de interpretar a realidade efabulada através do realismo mágico intrínseco em *Sombras de reis barbudos*, de J. J. Veiga, em *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge, a pesquisa acompanha as teorias interpretativas desenvolvidas por Irleamar Chiampi (2015) e Tzvetan Todorov (2017). Os dois ensaístas investem os seus olhares para uma realidade não explicada a partir do que conhecemos e pelas artimanhas que o mundo real apresenta, ultrapassando os limites cabíveis. Com isso, abrem-se as portas para um mundo outro:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos (TODOROV, 2017, p. 30).

Levando esta premissa em causa, um dos aspectos mais interessantes presentes nas duas obras, e dignos de nota, é a construção do olhar das personagens para o estranho. Segundo Chiampi, “Dois aspectos são relevantes aqui: a realidade é considerada misteriosa, ou ‘mágica’, e o narrador cabe ‘adivinhá-la’; a realidade é considerada prosaica e ao narrador cabe ‘negá-la’” (CHIAMPI, 2015, p. 21). Ou seja, os acontecimentos insólitos, à luz do entendimento do real, promovem a tradução do eixo reflexivo e metafórico exposto nas obras, assim como a inclusão das críticas inseridas nos próprios acontecimentos que se passam nos romances.

A literatura fantástica apresenta-se como manifestação artística marcada pela presença do insólito e de possibilidades de elementos irrealis, estranhos, impossíveis e sobrenaturais. Com o incomum em protagonismo nessa categoria, que engloba não apenas o realismo mágico, mas também o horror, o feérico e a fantasia, é compreendido como gênero, classificação salvaguardada por Todorov (2017), defendendo que o fantástico atua em um cenário cotidiano e decifrável, mas o surgimento dos elementos estranhos é impossível de ser explicado a partir da lógica do mundo empírico.

Sendo assim, seguindo as ideias de Todorov, podemos já sublinhar que a população flutuante em *Sombras de reis barbudos* e o voo da cobra em *O dia dos prodígios* podem ser enquadrados no entendimento do estranho, sendo estes eventos impossíveis de serem explicados no plano da realidade mais imediata. Este fantástico presente nas obras demonstra a hesitação das personagens que se deparam, sentem e enxergam os absurdos com muitas questões, buscando entender o que se passa. A convivência contraditória e conflituosa da existência do impossível nas obras faz com que o próprio gênero se diferencie e se distancie de outras possíveis classificações literárias, como a ficção científica.

No realismo mágico, as noções de um mundo ligado à realidade são extrapoladas e exploradas na premissa de produzir imagens desconcertantes, que rompem com o plano real. Com isso, as personagens passam a explicar e a interpretar a nova realidade de acordo com as novas regras estabelecidas. Em consequência disso, as presenças da tensão, da ameaça e do medo assolam as tramas narrativas. A rasura engendrada pelo realismo mágico e pelos universos efabulados nas tramas de José J. Veiga e Lídia Jorge podem ser entendidos como formas rasurantes da dureza do peso e da compacidade das realidades marcadas pelos sistemas autoritários.



Assim sendo, a presente dissertação busca identificar, refletir e reler os períodos autoritários de Brasil e Portugal, sublinhando a crítica articulada nas tramas dos romances escolhidos a partir da compreensão dos elementos fantásticos presentes nas duas obras. Além disso, cabe também encontrar as fases que Todorov propõe em seu ensaio. O pesquisador descreve condições nas quais as obras fantásticas se instauram: a hesitação provocada e a crítica/mensagem da obra. Com estes dois elementos, realizamos a leitura dos romances elencados nesta dissertação, já que a presença dos momentos insólitos tem como funções a provocação do estranhamento e o trabalho com as possibilidades da construção do pensamento crítico.

Brasil e Portugal viveram regimes autoritários que ditaram uma nova forma de organização social, impuseram normas no campo da moral e utilizaram formas repressoras para controlar e oprimir suas populações.

As duas ditaduras (militar no Brasil e salazarista em Portugal) compartilham algumas similaridades, dentre elas o fato de se estabelecerem como autênticos regimes autoritários, que não permitiam a liberdade de expressão e a oposição política. Eles reprimiram brutalmente qualquer forma de protesto ou dissidência. Outro aspecto muito visível é o nacionalismo exacerbado, na medida em que tanto os líderes militares brasileiros, quanto os de Salazar acreditavam nesta onda como uma forma de promover a unidade nacional e o orgulho patriótico. Por fim, um outro dado presente pode ser observado na supressão de direitos civis, posto que ambos suprimiram estes direitos básicos, incluindo a liberdade de expressão, a associação e as reuniões políticas, do mesmo modo como reprimiram severamente a imprensa independente e a atividade política, detendo e torturando ativistas políticos, desencadeando migrações, exílios e fugas daqueles que iam contra o pensamento hegemônico das ditaduras.

Vale a pena frisar que, no campo da perseguição política, ambos os regimes perseguiram aqueles que consideravam uma ameaça ao seu poder. As pessoas que expressaram opiniões diferentes, incluindo intelectuais, líderes sindicais e estudantes, foram frequentemente presas, torturadas e, quando não “sumiam”, eram executadas. Todos esses dados acabam por atingir uma interferência na economia, pois tanto os defensores de Salazar, quanto os militares brasileiros acreditavam na intervenção estatal na economia, a ponto de nacionalizar setores estratégicos, como o petróleo, e implementar políticas econômicas protecionistas que prejudicaram a competitividade e a inovação.

Tanto *Sombras de reis barbudos*, quanto *O dia dos prodígios* vêm a lume para revelar, ainda que de maneira alegórica, como pequenas cidades (como Taitara) e aldeias (Vilamaninhos) conviveram com o período da tirania. No livro de José J. Veiga, por exemplo, acompanhamos a tirania se desenvolvendo com o avançar da narrativa; já no romance de Lídia Jorge, temos uma sociedade esquecida por todos e pelo próprio tempo, ou seja, um grupo que se vê impassível em meio às transformações que aconteceram em Portugal. Na obra de Lídia Jorge, o conhecimento mítico ganha espaço no lugar de uma postura engajada das personagens.

Professor e pesquisador da Universidade Católica Portuguesa, Cândido Oliveira Martins, no seu ensaio “A palavra literária como discurso comprometido”, realiza uma breve recapitulação histórica da literatura portuguesa contemporânea, defendendo a ideia de que a literatura tem um compromisso social.

[...] a vocação com uma ideia de compromisso social pode comportar várias formas e registros. No caso da narrativa portuguesa contemporânea – e a prosa é a mais propícia a uma literatura empenhada-, sobressai uma escrita vigilante e verberadora que, além da denúncia crítica, reflecte mesmo sobre um velho dilema: pode a palavra enquanto arma de consciencialização substituir a sublevação e sobretudo a intervenção armada? Numa reinterpretação do velho topos retórico temático da pena e da espada (armas e letras), o poder transformador da palavra basta para impedir a iminência da ruína de um país e a necessidade de uma revolução? (MARTINS, 2015, p.20)

Sobre a inquietação, defende-se a ideia de que, apesar do mundo ser violento, perigoso e opressor desde os períodos em que ocorreram os regimes autoritários – e esse movimento de crescente ódio na sociedade pode ser uma consequência de tudo isso –, o diálogo, a resiliência e a literatura, por meio de denúncia e reflexão, são veículos eficazes para combater as atrocidades do passado e suas reverberações no presente. Sendo assim, creio ser necessário o fato de a literatura tomar cada vez mais esse lugar de compromisso social. Daí, a feliz expressão de Cândido O. Martins: “Cabe, pois, à literatura uma função imprescindível de consciencialização – contra o silêncio, a inércia e o comodismo, é imperioso acordar, resistir e lutar, sob a forma de uma cidadania activa e responsável” (MARTINS, 2015, p. 22).

Sendo a função social e histórica de uma obra diretamente ligada à estrutura literária, tal como descreve Antonio Candido (2019), a leitura dos dois romances e o entendimento da categoria textual como forma de promover a crítica pela literatura estão atrelados às próprias características do gênero, que, através de recursos, sejam

alegóricos, sejam metafóricos, recria um mundo de possibilidades para se olhar o novo real. Nesse sentido, de acordo com Candido,

[...] a função histórica ou social de uma obra depende de sua estrutura literária. E que esta repousa sobre a organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita. Devemos levar em conta, pois, um nível de realidade e um nível de elaboração da realidade; e também a diferença de perspectiva dos contemporâneos da obra, inclusive o próprio autor, e da posteridade que ele suscita, determinando variações históricas de função numa estrutura que permanece esteticamente invariável. Em face da ordem formal que o autor estabeleceu para sua matéria, as circunstâncias vão propiciando maneiras diferentes de interpretar, que constituem o destino da obra no tempo (CANDIDO, 2019, p. 177).

Embora o tema seja alvo de muita discussão por parte da crítica literária, o viés escolhido aqui para análise é o de Todorov, exatamente porque aborda a noção do realismo mágico através da noção do fantástico.

Na tentativa de construir uma crítica pelo viés do realismo mágico nos romances de José J. Veiga e Lídia Jorge, podemos compreender que a verificação do uso desse recurso na estrutura das obras pode favorecer um diálogo com o conceito de “leveza” de Ítalo Calvino, sendo este uma condição de equilíbrio contra a compacidade da dureza mais imediata. Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino (2019) reúne seis conferências nas quais propõe, como o próprio nome da obra referencia, as possibilidades de criação literária para o século XXI, uma vez que o final dos anos 1990 ainda apresentava resquícios da experiência e das marcas dos sistemas opressores que interferiram em tempos anteriores, além do modo de vida da população global e da produção literária.

Sob esta perspectiva, José J. Veiga e Lídia Jorge produzem obras com uma ligação intrínseca com os diferentes contextos históricos nos seus países, além de anteciparem e criarem muito *avant la lettre* aquilo que Calvino irá designar como uma marca preponderante na literatura do século XXI. No meu entender, o realismo mágico consolida-se como uma categoria literária que se impõe enquanto possibilidade de superar a dureza imposta pelas contingências político-sociais, abrindo um horizonte para uma possível leveza. No caso de *Sombras de reis barbudos*, por exemplo, a narração sob o ponto de vista do jovem Lucas traz a inocência e a leveza descritas pelo escritor italiano: “Muito dificilmente um romancista poderá representar sua ideia de leveza ilustrando-a com exemplos tirados da vida contemporânea, sem condená-la a ser o objeto inalcançável de uma busca sem fim” (CALVINO, 2019, p. 21).

Os relatos de Lucas apresentam-se ingênuos e moldam-se apenas com o avançar dos acontecimentos e das imposições da Companhia de Melhoramentos de Taitara. Alinhadas a esse tom infantil, as memórias de Lucas demonstram certa tristeza e preocupação mantida em toda a narração da obra. Não à toa, no prefácio do romance de José J. Veiga, Luiz Roncari confirma a visão um tanto quanto ingênua do narrador-personagem, pois, segundo ele, “a definição de um narrador subjetivo, um adolescente de dezesseis anos para quem o mundo dos adultos tem sempre algo de estranho, apesar de ser onde vive seu processo formativo; desse modo, tudo é dito de seu ponto de vista relativo e um tanto ingênuo” (RONCARI, 2017, p. 9).

Por abordar um tema delicado e, tal como desenhado por Ítalo Calvino (2019), marcado por um forte peso político-social, as duas obras permitem ao leitor uma identificação do peso dessa mensagem cifrada que tanto Veiga quanto Lídia expuseram com sutileza à luz das alegorias em suas obras:

Nesse ponto devemos recordar que se a ideia de um mundo constituído de átomos sem peso nos impressiona é porque temos experiência do peso das coisas; assim como não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso. Podemos dizer que duas vocações opostas se confrontam no campo da literatura através dos séculos: uma tende a fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue pulverulência, ou, melhor ainda, como um campo de impulso magnéticos; a outra tende a comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações (CALVINO, 2019, p. 29).

No reconhecimento do peso da linguagem que se refere aos acontecimentos do mundo, cabe, portanto, aos escritores, um trabalho com o visual e com as imagens que desejam transferir aos leitores a fim de que construam suas concepções sobre as temáticas levantadas. Nesse sentido, esclarece Calvino:

Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transformativo pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização (CALVINO, 2019, p. 112).

A sensibilidade de trazer à tona toda a crítica, sem deixar de lado a estilística, a visibilidade, os detalhes e os momentos, insólitos ou não, vai além do exposto nas páginas, tal como o exemplo de Carminha, no início de *O dia dos prodígios*, deixa transparecer. No ato incessante de limpar a janela de sua casa, alude a uma possível

interpretação em se referir tanto ao desejo de transparência que as personagens procuram, quanto à própria iniciação da obra:

Então Carminha pousa-lhe os seios no peitoral, arredondando as costas. Torcido o lenço branco rasgado da borda de um lençol, puído de sonos e lavaduras, agora afogado de água. De lado a lado, braçada ampla, adeus de limpeza cuidosa. Carminha premeditando a transparência lisíssima que consegue iluminar as casas em escombros, ali uma nuvem de ocre e terracota líquida tivesse vindo das partes do mar abrir as pernas sobre a rua do empedrado (JORGE, 2021, p. 12).

Interessante observar o próprio ato da limpeza, presente nos ofícios das figuras femininas, assim como a presença da janela, presente ao longo da trama como objeto que permite que as personagens sejam inseridas nos acontecimentos do pequeno vilarejo. Edvaldo A. Bergamo, no ensaio “O extraordinário e hesitante caminho da liberdade: *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge”, apresenta algumas alegorias e elementos insólitos encontrados na obra da escritora portuguesa, além disso, explicita o papel do romance na reconstrução do impasse histórico que Brasil e Portugal viviam, o que também foi notado nas duas obras que este estudo analisará. Segundo ele,

No plano temático, aparecem com destaque a reavaliação da História, a representação das minorias raciais e sexuais e o enfoque nos problemas dos povos pós-coloniais. No plano formal, preponderam as estratégias narrativas que utilizam como recursos dominantes a intertextualidade, a autorreferencialidade e a autorreflexividade (BERGAMO, 2011, p. 192).

O mais importante aspecto que norteia este trabalho se refere à questão do insólito, recorrente nas duas obras, sobretudo no tocante ao recurso da linguagem na reconstrução dos momentos históricos, experimentados na realidade e na irrealidade, já que as experiências descritas nos romances permeiam tanto o campo do palpável, quanto o do absurdo, promovendo uma viagem pelo realismo mágico e o encontro do mágico nas obras, causado pela necessidade de alegorizar e metaforizar os acontecimentos. Segundo Ítalo Calvino:

Seja como for, todas as “realidades” e as “fantasias” só podem tornar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal; as visões poliformas obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto (CALVINO, 2019, p. 116).

O trabalho da literatura em tempos de opressão reflete, assim, para além da resistência ao sistema vigente, a possibilidade de circulação de informações a partir de elementos que mascaram e, conseqüentemente, despistam e até evitam a censura das obras publicadas. Para tanto, de acordo com Tânia Pellegrini, muitos escritores se apropriam de elementos fantásticos e mágicos a fim de construir as alegorias de suas respectivas realidades. No seu incontornável ensaio, *Gavetas Vazias*, ao abordar a ficção brasileira da década de 1970, a ensaísta brasileira compreende que as presenças do fantástico e do realismo mágico contribuem com uma nova faceta da representação do cotidiano social, de modo que o encontro com o insólito provoca momentos de reflexão do estranho para o, até então, normal:

Mais do que uma alusão indireta ao nosso cotidiano real, o recurso ao fantástico é um embrião daquilo que iria eclodir no Brasil, com muita força, em meados da década: o estilhamento, a fragmentação da narrativa, o seu acobertamento em metáforas, símiles e equivalentes profusos. Este tipo de transformação pelo qual começa a passar a ficção está ligado, não só no Brasil, à sua quase impossibilidade de expressar uma cosmovisão coerente, num mundo que prima pela incoerência. É novamente a tensão criada, agora entre o interpretar. Expressar essa realidade requer também uma interpretação nova dos caminhos realistas tradicionais (PELLEGRINI, 1996, p. 73).

Ou seja, uma vez instaurados a censura e o medo nos tempos dos governos que disseminam a opressão, a própria sociedade se molda para enfrentar e/ou aceitar o sistema imposto. Assim sendo, as personagens buscam ferramentas para se adequar ao novo modo de vida, tal como Lucas e sua família, em *Sombras de reis barbudos*, quando eles deixam de sair às ruas com receio da repressão, somando-se à presença da tirania provocada e evocada pela indústria em Taitara. Ana Fani Carlos, em *Espaço e Indústria*, discute como a ascensão industrial no Brasil está associada às condições humanas e à própria ação do capital-sistema. Nessa perspectiva, os mesmos modos de dominação x subordinação destacados pela ensaísta surgem explorados em *Sombras de reis barbudos*, pois

A análise inicial sob o processo de reprodução urbana encaminha-nos para o estudo da cidade. O rápido crescimento industrial, traz à cidade mudanças significativas, tanto no que se refere ao modo de vida da população, quanto ao processo espacial. A atividade industrial assume o papel de comando na reprodução espacial. [...] À medida que se desenvolve o ciclo do capital cria-se e desenvolve-se o processo de produção do espaço pela sociedade que não só possibilita a produção do capital, como também a existência humana. O espaço é produzido para atender, de um lado às necessidades da produção e da circulação de mercado, visando o funcionamento perfeito do ciclo do capital e, de outro, a reprodução humana (CARLOS, 1991, p. 38 - 40).

Tal reprodução de um novo modo de vida implica uma nova agregação de valores e costumes da população, gerando configurações no estilo de vida das personagens. Com a construção da narração permeada de vozes e cenas em que todos expõem suas visões, em *O dia dos prodígios*, Lúcia Jorge compõe a atmosfera de uma população oprimida, abandonada e esquecida seja pelo capital, por estarem em um espaço mais marginalizado e afastado, seja pelo próprio sistema. Nesse viés de leitura, vale recuperar o alerta de Edvaldo Bérnago, para quem,

O recurso à multiplicidade de vozes em perspectiva engendra uma narrativa configurada como um mosaico de pequenos relatos acerca da vida de personagens oprimidas, cujos pontos de vista são valorizados no andamento do relato no que toca à interferência do episódio da cobra voadora no mundo apagado de indivíduos silenciados pela violência, pela loucura, pelo preconceito, pela intolerância, pelo abandono (BERNAGO, 2011, p. 193).

Lúcia Jorge, assim como os demais escritores contemporâneos à Revolução dos Cravos, investe em efabulações preocupadas em enxergar o contexto vivido sob outros olhos que buscavam as bases e os mitos nacionais para reescrever a história de Portugal e os que se dedicaram a denunciar o sistema ditatorial português. Além disso, vale lembrar que a ficção portuguesa contemporânea de autoria feminina lançava, desde *Novas Cartas Portuguesas*, das três Marias (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa), novas tendências, tal como explica João Barrento, em *A chama e as cinzas* (2016), com a presença de revoluções políticas e as da própria figura feminina na sociedade portuguesa. São transformações histórico-culturais que incluem a linguagem imagética e a presença histórica. De acordo com o ensaísta:

A literatura que se foi fazendo desde a Revolução reflecte, com os seus olhares sobre a História, a sociedade e o processo civilizacional que atravessamos, os desenvolvimentos recentes deste país, desde o desabar de todas as utopias até à problemática sociedade sem perfil, anódina, submissa e banal em que vivemos. [...] Mas a literatura do pós 25 de Abril não deixa de recuar muitas vezes no tempo para tematizar de preferência matérias como a Guerra Colonial e a ditadura, ou mesmo – de forma alegórica – a História dos séculos passados, para fornecer a si mesma e aos seus leitores os pressupostos para uma compreensão da data histórica e mítica da Revolução e daquilo que veio depois (BARRENTO, 2016, p. 11-15).

Num caminho muito parecido, também Maria Alzira Seixo, em um importante ensaio de 1990, ao pensar na história da ficção portuguesa do século XX, expõe uma série de aspectos que contribui, principalmente, no que se refere aos escritos produzidos durante e após o período autoritário salazarista. Para a pesquisadora portuguesa, esse

momento vincula artistas preocupados com a “reelaboração do real” (SEIXO, 2001, p. 22).

Interessante lembrar que, durante a Ditadura Militar brasileira, a figura feminina teve um papel contraditório. Embora as mulheres tenham participado ativamente na resistência à ditadura e tenham sido alvo de repressão e violência, o regime militar também utilizou muitas delas como parte de sua propaganda e como instrumento para reforçar a ideia de uma "família tradicional" e da submissão feminina ao duplo papel de esposa e de mãe.

Por um lado, as mulheres foram ativas na luta contra a Ditadura Militar. Elas estavam presentes em organizações políticas de esquerda e na resistência armada, como a Guerrilha do Araguaia, além de terem participado de movimentos estudantis e sindicais. As mulheres foram perseguidas, presas, torturadas e mortas pelo regime militar, um exemplo conhecido é o da ex-presidenta do Brasil Dilma Rousseff.

Com 22 anos, Dilma fora presa por fazer parte do grupo Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares). Segundo Fabio Providelli,

Dilma também relatou que, na ocasião, chegou a levar socos na mandíbula e perdeu um dente por conta das agressões. “Minha arcada girou para o lado, me causando problemas até hoje, problemas no osso do suporte do dente. Me deram um soco e o dente se deslocou e apodreceu.” Mais tarde, conta, foi levada para São Paulo, onde foi recebida pelo capitão Alberto Albernaz, do DOI-Codi de São Paulo. “Albernaz completou o serviço com um soco, arrancando o dente” (PROVIDELLI, 2022).

São não poucos os relatos em que Dilma emerge como uma mulher forte e que lidou com muitas dificuldades em sua vida. Ela própria chega mesmo a afirmar que os traumas ainda são presentes em sua vida: “As marcas da tortura sou eu. Fazem parte de mim” (PROVIDELLI, 2022).

Do outro lado da esfera, o regime militar utilizou a figura feminina em sua propaganda como forma de reforçar a ideia de uma "família tradicional" e da submissão feminina ao papel de esposa e mãe. A Ditadura Militar também promoveu o "culto à mulher" como forma de exaltar as qualidades femininas tradicionais, tais como a beleza, a delicadeza e a fragilidade, e reforçar a ideia de que a mulher deveria se dedicar exclusivamente à família e aos cuidados do lar.

Um exemplo flagrante dessa ideia pode ser constatado na propaganda abaixo, da Volkswagen. Nela, conseguimos ver que, enquanto o homem está com o carro e tem como função apenas ir para o trabalho de manhã e voltar à noite, a figura feminina tem



como responsabilidade central o cuidado com seus dois filhos. E, com ela, as suas obrigações: levar as crianças à escola, ir à feira e ao cabeleireiro, buscar a mãe e as crianças, visitar a costureira, fazer compras na cidade e ter de voltar à casa de uma amiga, pois ela, supostamente, tinha esquecido sua bolsa.

Se, naquele contexto, a imagem soa coerente com o discurso totalitário da Ditadura Militar, hoje, em pleno século XXI, a par dos inúmeros retrocessos vivenciados no país, não deixa de ser uma propaganda infeliz e desrespeitosa. No entanto, e vale a pena reiterar, é necessário compreender que era isso que se esperava de uma mulher, vivendo nos anos de chumbo. Mesmo assim, cabe a indignação para os dias de hoje.

Segundo Lourdes Silva e Paulo Campos,

A publicidade não é um fato isolado da sociedade, mas parte integrante da cultura, de um conjunto de valores, de princípios, de formas de estar e de pensar que caracterizam o tecido social. Assim, destaca-se que a publicidade não cria nenhuma ideia desconhecida socialmente, o que não significa dizer que ela esteja isenta de contribuições e responsabilidades do que veicula, pois reverbera e contribui para cristalizar tais ideias. É bastante usual, por exemplo, que o feminino seja representado pela propaganda com fortes apelos à submissão e com princípios machistas (SILVA & CAMPOS, 2014, p. 3).

Portanto, faz sentido entender que a construção da propaganda em questão se baseia na moral e nos valores que estavam sendo ditados na sociedade da época.

**Ele**

de manhã vai ao trabalho e volta à noite.

**Ela**

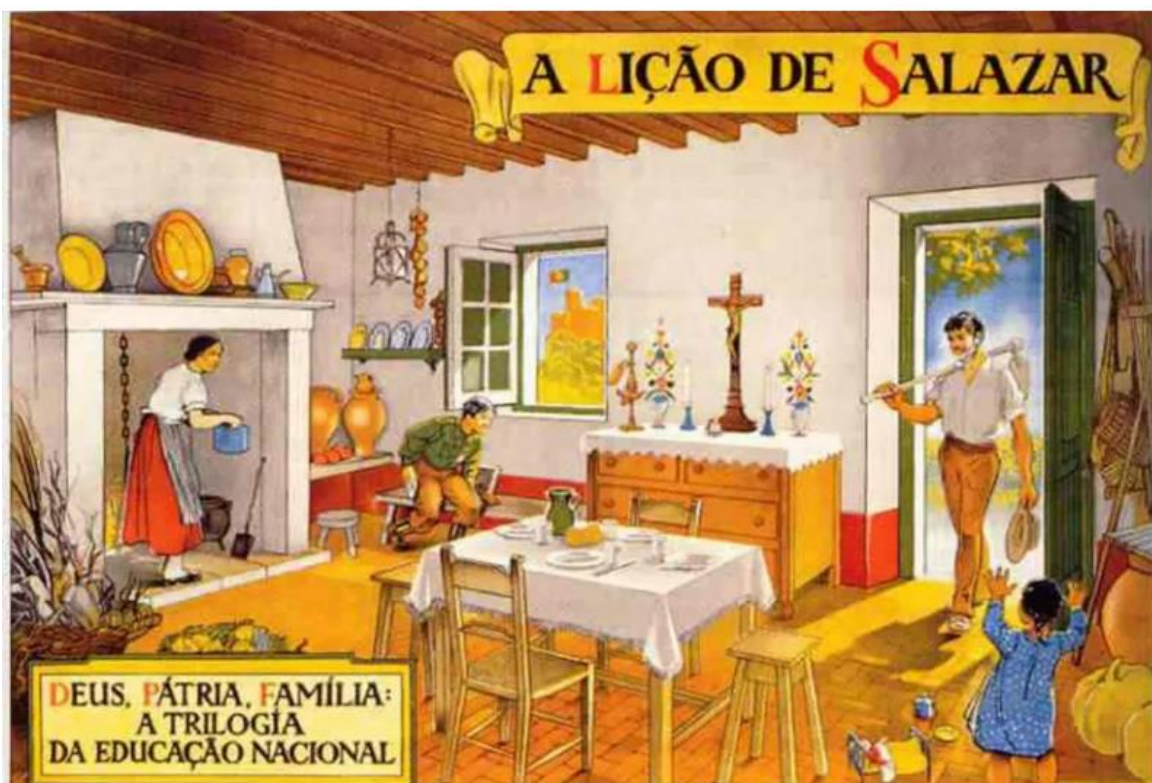
leva as crianças à escola, vai à feira, vai ao cabeleireiro, vai buscar mamãe, busca as crianças da escola, busca os sobrinhos para brincarem com as crianças que voltaram da escola, vai à costureira, leva mamãe para casa, vai fazer compras na cidade, devolve os sobrinhos, vai visitar as amigas, vai ver como tia Celina está passando, volta à casa de uma amiga para apanhar a bolsa que tinha esquecido etc. etc. etc.

**Não é justo que ela tenha um Volkswagen só para ela?**

[Figura 1. Propaganda da Volkswagen dos anos 60. Disponível em: <https://www.propagandashistoricas.com.br/2013/02/mulheres-automoveis-anos-60.html>]

Na ditadura salazarista, o procedimento não foi diferente, basta lembrar, por exemplo, a série de cartazes largamente utilizados pelo regime para doutrinar a sociedade portuguesa sobre os principais pilares do Estado Novo: “Deus, Pátria, Família”. A tríade colocava as instituições da religião cristã, a nação e a Família como precursores duma moral que deveria ser seguida e respeitada, sob uma ótica extremamente conservadora, patriarcal e machista, em que as mulheres não tinham suas liberdades individuais, eram aprisionadas com os afazeres domésticos e familiares, a religião dominadora e o sentimento nacionalista acima de tudo.

Recentemente, no Brasil, houve um político que, a todo custo, tentou reviver no país colonizado estes preceitos que sequer faziam sentido no século XX.



[Figura 2: Propaganda salazarista. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/blogs/portugal-giro/post/2022/08/bolsonaro-repete-lema-da-ditadura-de-salazar-diante-do-coracao-de-d-pedro-e-surpreende-portugueses.ghtml>]

Para poder entender o trabalho literário de Lídia Jorge, faz-se necessário um breve levantamento de parte de sua fortuna crítica, além de alguns estudos que tratam das produções contemporâneas literárias dos escritores portugueses. Nesse percurso, alguns textos serão tomados como ponto de partida, como os de Isabel Rute A. Branco, em que a autora apresenta o realismo mágico na literatura portuguesa em *Recepção do realismo mágico na literatura portuguesa contemporânea*; além do trabalho incontornável de Paulo Serra, em *O realismo mágico na literatura portuguesa*, analisando os romances de Lídia Jorge e os de João de Melo.

Ainda que a fortuna crítica da autora forneça um panorama satisfatório da produção literária a partir da década de 1970, vale a pena buscar trabalhos que intermeiam as áreas da história e da literatura, já que a relação entre cultura e sociedade, através dos tempos, se acomoda no seio destas áreas humanas. Em *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Carlos Reis constrói uma recapitulação da literatura produzida em Portugal e a forma como a sociedade se relaciona com as obras literárias. Ao abordar cronologicamente os principais momentos do Neo-Realismo ao Pós-Modernismo, Reis aponta uma série de novas tendências vigentes em Portugal, englobando, além de Lídia Jorge, outros escritores contemporâneos. A interessante

marca destes autores está associada ao desejo destes em conceber um diálogo com a história:

A tentativa de encontrar afinidades, recorrências e linhas de forças dominantes numa produção ficcional como a que está aqui a ser caracterizada não deve ignorar a diversidade de temas e de procedimentos narrativos que caracterizam um tempo literário em aberto, com todas as limitações valorativas que isso implica. Para além disso, não podemos ignorar que algumas das mais interessantes tendências da ficção portuguesa contemporânea devem muito a um diálogo activo com o presente histórico de fracturas, conflitos e desencantos a que o último quartel do século XX deu lugar (REIS, 2006, p. 299).

Ainda nesse caminho, ao destacar a obra da autora de *O dia dos prodígios*, Carlos Reis enfatiza a tendência para entender o passado e sua prospecção em projetar o futuro, pois,

De um modo geral, a obra de Lídia Jorge traduz o diálogo intenso, não raro de índole crítica, de alguma da nossa ficção com Portugal que vive a mudança do século sob o signo de transformações sociais e mentais às vezes aceleradamente incorporadas no viver coletivo (REIS, 2006, p. 301).

Assim, Vilamaninhos, espaço em que se desenvolve a narrativa, convive com o desejo de Lídia Jorge em produzir um coletivo que, mesmo marginalizado e esquecido por todos e pelo próprio tempo, busca se encontrar em meio ao caos. Já em *Sombras de reis barbudos*, o senso de coletividade é cada vez mais oprimido, posto que a violência oriunda da tirania faz com que a própria população de Taitara se recolha e deixe de viver. Tal como pretendemos defender, o realismo mágico, como forma integrante da vida cotidiana presente nas obras, possibilita a leitura dos romances com o apoio teórico levantado por Tzvetan Todorov (2017) e Irlemar Chiampi (2015), já que a presença do insólito evidencia uma crítica político-social.

Por fim, a partir do que foi abordado até este momento, cabe-me esclarecer como esta dissertação será dividida e construída. O primeiro capítulo (“O Realismo Mágico como alegoria da realidade”) apresenta uma reflexão sobre o realismo mágico, enquanto categoria literária, explorando como esta foi utilizada pelos escritores para o alicerce de suas obras. De maneira complementar, o debate político e a arte da escrita como ferramenta política também são explorados nesse primeiro capítulo a fim de alinhar a literatura e a política.

O segundo capítulo (“Ditadura Militar brasileira”) é dividido em subcapítulos, sendo eles: “Memória, dor e opressão”; “*Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga”; “A hesitação”; “A Crítica”. Com estas subdivisões, neste capítulo, proponho uma discussão acerca da Ditadura Militar brasileira à luz das produções literárias da época

(1964-1985). Além disso, os conceitos de memória, dor e opressão são concebidos e identificados por meio da leitura do romance *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga, no qual encontramos os três momentos do romance fantástico, já aqui sublinhados a partir da crítica de Todorov.

Por fim, o terceiro capítulo (“Portugal e seus Prodígios, *O dia dos prodígios* e a realidade ditatorial em terra Lusitana”) é dividido também em subcapítulos, sendo eles: “*O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge”; “A hesitação”; e “A crítica”. Assim sendo, neste capítulo, toda a atenção é voltada para compreender a ditadura salazarista, a produção literária de Lídia Jorge, a construção narrativa do romance *O dia dos prodígios* e a identificação dos momentos na efabulação fantástica da obra.

Pode-se entender, portanto, pela linha de raciocínio dos ensaístas escolhidos (TODOROV, 2017; CHIAMPI, 2015), que o realismo mágico propõe a inserção do fantástico no cotidiano das personagens. Logo, o elemento insólito surge como uma espécie de gatilho para a associação de crítica político-social, e a magia, como metáfora e alegoria das realidades de sistemas autoritários que Brasil e Portugal enfrentaram. É nesta perspectiva que pretendo analisar os dois romances.

Realizado este panorama, a dissertação busca refletir como as obras se apropriaram do realismo mágico para inserir um novo olhar sobre as respectivas sociedades do Brasil e de Portugal.

## 1. O REALISMO MÁGICO COMO ALEGORIA DA REALIDADE

Todo mundo finge estar acreditando na chatice geral apenas por cansaço e também por preguiça de contestar o que foi decretado.  
[José J. Veiga. "Quando a Terra era redonda", p. 98]

Em 1941, no auge da Segunda Guerra Mundial e do recrudescimento do fascismo e do nazismo europeus, António Pedro expõe, na obra *Nós dois no Brasil*, um quadro em que o pano de fundo se localiza na cidade do Rio de Janeiro. O português António Pedro rompe com, até então, o movimento neorrealista português, que tinha como objetivo retratar a realidade portuguesa. Com *Nós dois no Brasil*, o uso do traço sem grandes profundidades e, de certa forma, opacos dava a oportunidade de outros elementos serem explorados, como o recurso do surreal.

No primeiro plano, identificamos uma mulher vestida com traje escuro cobrindo quase seu corpo todo. Ela fica quase no centro da pintura e segura um pedaço de pano escondendo sua mão do braço esquerdo. Além disso, conseguimos apenas observar um lado de sua face olhando para a esquerda.

Sem sorrir ou esboçar um pequeno ar, a mulher é retratada com uma energia, completamente diferente da figura que a apoia em suas costas. O homem de branco, atrás de si, coloca uma de suas mãos rijas sobre seu ombro, enquanto a outra flutua na tentativa de mostrar a possível liberdade, ou um mundo de possibilidades que se encontra atrás dos dois.

Além de vestir branco, o que pode simbolizar a paz, no lugar de sua cabeça, encontram-se flores, muito parecidas com copos-de-leite. Já a sua cabeça humana literalmente flutua de maneira invertida, podendo ser a liberdade, mas ainda resguardada sob a insegurança ao demonstrar um sorriso fechado. Nesse movimento, a mão do homem tenta segurar a flor flutuante, uma possível orquídea, que, diante da leveza, oferece ao quadro um momento de alívio, de possibilidades e de oportunidades àqueles que o observam.

Vale destacar que António Pedro é um dos artistas mais sensíveis em um período delicadíssimo da história europeia. Sob a tensão da Segunda Guerra Mundial e conhecendo os alinhamentos do ditador português António de Oliveira Salazar com as ideias de Mussolini e Hitler, tenta, através da arte, resistir.



[Figura 3. PEDRO, Antônio. *Nós dois no Brasil*. 1941. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.]

Em *As imagens do realismo mágico*, Karl Erik Schollhammer apresenta-nos à história do conceito em questão e como este foi sendo desenvolvido e ilustrado também nas artes plásticas. Segundo o investigador:

[...] o objeto emerge solidamente ancorado no seu mundo material, e ao mesmo tempo claramente definido e descrito com detalhes minuciosos. Deste modo, a arte do realismo mágico tentava capturar a atração profunda do objeto, em vez da ansiedade sensível e expressiva do artista. Um traço fundamental deste novo realismo era "distância" e "reco" da realidade vivida, para garantir um mundo "alienado", "exterior" e "reificado" para o olhar do espectador. Até os indivíduos retratados aparecem objetivados, isolados e encerrados na distância solitária para com o mundo [...]. Mas, ao mesmo tempo, era nesse ponto que se percebia uma divergência fundamental

dentro do movimento da "nova objetividade", porque os artistas podiam desistir do engajamento subjetivo e empático, acentuando uma problemática existencial, como os neoclássicos de orientação conservadora, ou despir a realidade social das grandes cidades industriais de maneira cínica, mostrando a decadência da vida cotidiana moderna, a noite depravada, as ruas transitadas e um mundo repleto de trabalhadores, máquinas e fábricas, que para um indivíduo alienado aparecia estranho, hostil, incompreensível e incontrolável (SCHOLLHAMMER, 2004, p. 124).

Tal explicação, como veremos mais adiante, sublinha um aspecto importante para compreender o universo criado por J. J. Veiga, levando em consideração que é nesse mundo decadente promovido pela ascensão da indústria, alinhado com a tirania, que a trama de *Sombras de reis barbudos* se desenvolve.

Logo, as manifestações artísticas como um todo estão susceptíveis a acompanhar os contextos social, político e cultural de cada momento histórico. Por conseguinte, a literatura é uma arte com estética e forma amplamente ligadas à linguagem e à maneira usada pelos escritores para construir suas obras. Vale lembrar, nesse sentido, a premissa de Jean Paul-Sartre, em *O que é Literatura?*, quando afirma que a literatura é constituída por signos, e cabe ao poeta ter a atitude de conjugar as palavras, juntamente com seus signos, em sintonia com a vida. Segundo o filósofo francês,

As palavras coisas se agrupam por associações mágicas de conveniência ou desconveniência, como as cores e os sons; elas se atraem, se repelem, se queimam e sua associação compõe a verdadeira unidade poética que é a frase-objeto. Com mais frequência ainda, o poeta já tem no espírito o esquema da frase, e as palavras vêm em seguida. Mas esse esquema não tem nada em comum com aquilo que de ordinário se chama esquema verbal: não preside à construção de um significado; aproxima-se antes do projeto criador através do qual Picasso prefigura no espaço, antes mesmo de tocar o pincel (SARTRE, 2004, p. 16).

Sartre ainda discorre sobre o ato da escrita, ressaltando que esta ação é sempre intencional:

E se alguém me disser que seria preferível chamar essa operação de reinvenção ou descoberta, responderei que, em primeiro lugar, tal reinvenção seria um ato tão novo e tão original quanto a invenção primeira. E, sobretudo, quando um objeto nunca existiu antes, não é possível reinventá-lo nem descobri-lo. Pois se o silêncio de que falo é, de fato, o fim visado pelo autor, pelo menos esse jamais o reconheceu; seu silêncio é subjetivo e anterior à linguagem, é a ausência de palavras, é o Silêncio indiferenciado e vivido da inspiração, que a palavra particularizará em seguida, ao passo que o silêncio produzido pelo leitor é um objeto. E dentro desse mesmo objeto ainda há outros silêncios: aquilo que o autor não diz. Trata-se de intenções tão particulares que não poderiam manter sentido fora do objeto que a leitura faz surgir; são elas, porém, que conferem densidade ao objeto e lhe atribuem seu semblante singular (SARTRE, 2004, p. 38).



Ora, levando em consideração os pressupostos acima, gosto de pensar que o real explorado nas obras aqui estudadas surge transfigurado a partir de elementos não explicados no nosso mundo. Para tanto, a iniciativa dos escritores em extrapolar as regras explicadas pela ciência não deixa de estar ligada a uma espécie de política de escrita, como um acordo que o autor faz com os leitores e consigo próprio para transformar o plano do real empírico em um real modificado.

Se a literatura trabalha com a representação, como nos ensina Erick Auerbach (2021), então, lanço mão da incontornável obra de Stuart Hall, *Cultura e representação*, para ressaltar como a linguagem está conectada com a cultura e, sobretudo, como as sociedades se apropriam de determinadas linguagens para a reprodução de sua cultura. Um exemplo apresentado pelo sociólogo jamaicano é a linguagem dos semáforos e a forma como nos apropriamos das cores verde, amarelo e vermelho para dar os sentidos no trânsito (HALL, 2016). Assim sendo, a cultura está ligada à forma de diferentes modos de vida, pois “[...]‘cultura’ passou a ser utilizada para se referir a tudo o que seja característico sobre o “modo de vida de um povo, de uma comunidade, de uma nação ou de um grupo social – o que veio a ser conhecido como a definição ‘antropológica’” (HALL, 2016, p. 19).

O entendimento do modo de vida de cada comunidade, especialmente as sociedades presentes nas narrativas aqui estudadas, consegue melhor vislumbrar as representações e o jogo da linguagem do campo narrativo propostos pelas obras. Logo, ao darmos sentido às palavras, passamos a construir uma representação implícita, pois

[...] nós concedemos sentido às coisas pela maneira como as representamos – as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos (HALL, 2016, p. 21).

Para promover as discussões e o estudo nas obras *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga, e *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge, utilizamos a abordagem discursiva, como descrita por Hall, para o entendimento da representação presente nos dois romances. Tal abordagem dialoga sobre diferentes momentos históricos, no sentido de como a linguagem está inserida e como ela, por si só, já denuncia a representação daquilo que se propõe:

A ênfase da abordagem discursiva recai invariavelmente sobre a especificidade histórica de uma forma particular ou de um “regime” de

representação, e não sobre a “linguagem” enquanto tema mais geral. Isto é, seu foco incide sobre linguagens ou significados e de que maneira eles são utilizados em um dado período ou local, apontando para uma grande especificidade histórica – a maneira como práticas representacionais operam em situações históricas concretas (HALL, 2016, p. 27).

Seguindo tal lógica, compreende-se, portanto, que a representação também se entrelaça muito nos sentidos da leitura alegórica, pois

[...] ela é a produção do significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem. É a conexão entre conceitos e linguagem que permite nos referirmos ao mundo “real” dos objetos, sujeitos ou acontecimentos, ou ao mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios (HALL, 2016, p. 34).

Ora, se a “alegoria costuma ser entendida como uma representação concreta de uma ideia abstrata” (KOTHE, 1986, p. 6), poder-se-ia trabalhar com uma representação que sempre se coloca num local de reflexo do real. Entretanto, essa ideia de fixação da representação sempre inserida no real pode trazer algumas armadilhas, tendo em vista que é no mágico que buscamos o entendimento das possibilidades que a representação pode oferecer da realidade. Por exemplo, *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-roupa*, de C.S. Lewis, pode ser lido como uma história fantástica e insólita dos irmãos que, ao passarem pelo guarda-roupa, se transportam para o mundo em que o rei soberano é o leão Aslam. Para aqueles que compreendem tal alegoria, podemos ler essa narrativa na linha da propagação do cristianismo, seja pelos elementos presentes na aventura, seja pelas posições, estudos e dedicação que Lewis teve em sua vida na defesa de uma voz cristã na literatura.

Um dos papéis dos estudiosos da literatura, especialmente aqueles que buscam se aprofundar na reflexão sobre a representação, ou na análise de determinada obra à luz dos contextos social, político e cultural, encontra-se também no estudo da cultura. No caso desta dissertação, não só a cultura brasileira, mas também a portuguesa, está em causa para a compreensão dos fenômenos representados nos romances em estudo.

Assim, entendo ser necessário um estudo sobre o panorama social, político e cultural que Brasil e Portugal vivenciaram no século XX, com o objetivo de entender as nuances e as entrelinhas, que muitas vezes passam despercebidas, em uma leitura literal ou sem o entendimento da alegoria:

Assim como as pessoas que pertencem à mesma cultura compartilham um mapa conceitual relativamente parecido, elas também devem compartilhar uma maneira semelhante de interpretar os signos de uma linguagem, pois só assim os sentidos serão efetivamente intercambiados entre os sujeitos (HALL, 2016, p. 38).

Outra abordagem extremamente interessante apresentada por Hall é a abordagem reflexiva, pois “o sentido é pensado como repousando no objeto, pessoa, ideia, ou evento no mundo real, e a linguagem funciona como espelho, para refletir o sentido verdadeiro como ele já existe no mundo” (HALL, 2016, p. 47). Com isso, levando em consideração as tramas das duas obras em foco, a realidade enfrentada pelos dois países, Brasil e Portugal, no século XX, em suas ditaduras, servem como uma espécie de espelho daquilo que foi refletido para a construção da efabulação dos romances.

Uma última abordagem, também possível de se propor, é a chamada por Hall de construtivista, ou seja, de caráter mais social. Segundo ele, “Ela atesta que nem as coisas nelas mesmas, nem os usuários individuais podem fixar os significados na linguagem. As coisas não significam: nós construímos sentido, usando sistemas representacionais – conceitos e signos” (HALL, 2016, p. 48).

Com essa noção de representação e as abordagens utilizadas para realizar a análise das obras, vale a pena também sintetizar como se dá a operação da linguagem alegórica. Nesta dissertação, utiliza-se a alegoria, enquanto uma possibilidade de entendimento das críticas encontradas no enredo da trama narrativa, pois, como bem explicado por Flávio Kothe,

Na alegoria, tudo parece abrir-se para uma ilusão de infinitude: o próximo se revela distante, e o literal demonstra a insuficiência da leitura de sua literalidade. O alegórico aponta para o outro, para um sentido mais além: ele não é apenas ele mesmo, mas também não é apenas esse outro que o nega e no qual ele se afirma (KOTHE, 1986, p. 60).

Aqui, acredito ser importante mencionar que também Tzvetan Todorov utiliza o exemplo de um navio como alegoria de um Estado: “Se, por exemplo, fala-se inicialmente do Estado como de um navio, depois do chefe do Estado, chamando-o de capitão, podemos dizer que a imagística marítima fornece uma alegoria do Estado” (TODOROV, 2017, p.70). Com essa articulação, Todorov defende que a alegoria implica, ao menos, dois sentidos para as mesmas palavras, pois,

[...] a alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos para as mesmas palavras; diz-se às vezes que o sentido primeiro deve desaparecer, outras vezes que os dois devem estar presentes juntos. Em segundo lugar, este duplo-sentido é indicado na obra de maneira explícita: não depende da interpretação (arbitrária ou não) de um leitor qualquer (TODOROV, 2017, p. 71).

Na sua reflexão, Todorov continua a desenvolver sua linha de raciocínio, valendo-se de exemplos das fábulas, pois compreende que esta constitui um gênero que apresenta a presença da alegoria de forma mais pura, tal como os contos de fada, que, por sua vez, estão muito próximos das fábulas (TODOROV, 2017). Ainda sobre a alegoria, Todorov elenca alguns tipos, dando exemplos de autores que as articulam em seus textos literários, sendo elas: alegoria evidente; alegoria indireta; alegoria ilusória, e alegoria hesitante (TODOROV, 2017). No meu entender, esta última surge nas malhas narrativas de *Sombras de reis barbudos* e de *O dia dos prodígios*.

Estabelecer, portanto, uma leitura alegórica constitui também um gesto político, tendo em vista que o crítico que se propõe a realizá-la assume um compromisso de entender para além do que está disposto na efabulação, mas também criar relações de investigação à luz dos acontecimentos no plano real, sobretudo as movimentações políticas, históricas e sociais. De acordo com Flávio Kothe,

A leitura alegórica do texto e, especialmente, do gosto semântico de sua estrutura profunda precisa conseguir entendê-lo como afloramento das divergências e contradições dos interesses entre as classes. Isso significa entender a natureza política daquilo que, fantasmagoricamente, configura-se em enredos, personagens, gêneros, estilos etc. Todo e qualquer gesto semântico é sempre fundamentalmente político. Só a crítica literária que decifre tal natureza política é que consegue efetivamente penetrar no texto e cumprir o que deveria constituir o desiderato de toda crítica: ser verdadeira (KOTHE, 1986, p. 89).

Num caminho muito parecido, Jacques Rancière, em *Políticas da Escrita*, sublinha que a língua e a estilística se confundem, pois, segundo ele, “A Literatura veio assim a se dar como um modo próprio do discurso, até mesmo um modo de vida próprio, a realização de um dever específico para com a língua, onde ética e estilística se confundem” (RANCIÈRE, 2017, p. 29). Ora, se elas se confundem, então, estamos diante de uma construção de um texto (narrativo, ou não) que dissolve as regras e as formatações já preestabelecidas para a formulação de um modo que absorve estilos à luz de seus contextos.

No cenário latino-americano do século XX, os países pertencentes ao bloco conviveram com as transformações em suas produções literárias. Na busca de firmar suas independências, as diferentes manifestações artísticas desses países transpõem o plano do real, ou seja, aquilo que já existe no cotidiano e na vida social das pessoas, daí a noção de realismo para os seus escritos e, por sua vez, a de mágico, surgindo com a necessidade de um pertencimento. Logo, o mágico, nas raízes de sua conceptualização, não deixa de estar associado à mitologia e às particularidades desses países, mas agora

como uma tentativa de se distanciar dos colonizadores. Não à toa, Bruna Carla dos Santos e Erinaldo de Jesus Borges (2018) atestam que o “[...] realismo mágico surgiu do anseio de afirmação de uma literatura que se voltasse para a realidade de onde ela emerge, evitando a repetição de modelos já consagrados por estéticas europeias” (SANTOS & BORGES, 2018, p. 22).

O cubano Alejo Carpentier, em *A Literatura do Maravilhoso*, defende a tese de um realismo maravilhoso a partir de uma distinção, qual seja, a da própria realidade latino-americana. Seguindo as lições deixadas pelo escritor cubano, Santos e Borges mostram as ínfimas, porém, importantes diferenças entre o Realismo Mágico e Realismo Maravilhoso:

[...] enquanto o “realismo mágico” se volta para os elementos que compõem a realidade e se mostram em sua normalidade, o “real maravilhoso” valoriza os fenômenos e acontecimentos que parecem provocar o estado considerado normal das coisas; um segundo ponto é que, no “realismo mágico”, o cotidiano da América Latina é visto como algo que se afirma repleto de “magia”, de acontecimentos insólitos, de peculiaridades que o tornam “mágico”, podendo ser percebido dessa maneira sem esforço, a todo momento, enquanto o “real maravilhoso” se volta mais para aquilo que se destaca do cotidiano, exigindo um esforço para ser percebido, pois não se dá a todo momento; em terceiro lugar, o “realismo mágico” pressupõe que qualquer observador possa perceber a “magia” que compõe a realidade nos diversos contextos latino-americanos, ao passo que o “real maravilhoso” pressupõe uma “fê” sem a qual nada pode ser percebido de extraordinário, de “maravilhoso”; por fim, o “realismo mágico” valoriza a regularidade dos elementos que compõem a realidade, enquanto o “real maravilhoso” valoriza o inesperado, o “milagre” que é capaz de alterar a regularidade das coisas (SANTOS & BORGES, 2018, p. 26).

Dessa forma, torna-se possível sintetizar tais diferenças em um sucinto quadro comparativo:

<b>Realismo Mágico</b>	<b>Real Maravilhoso</b>
Os elementos mágicos se mostram em sua normalidade.	Valorização dos elementos e acontecimentos insólitos.
O cotidiano repleto de magia, de acontecimentos insólitos.	Destaque no cotidiano.
Acontecimentos percebidos naturalmente.	Esforço para ser percebido, não acontece a todo momento.

Qualquer um observa a magia.	Exige a fé dos observadores.
Regularidade.	Inconstância.

[**Figura 4-** Quadro comparativo de Realismo Mágico x Real Maravilhoso. Fonte: SANTOS, B. C.; BORGES, E. DE J. Realismo mágico e real maravilhoso: um anseio de afirmação da literatura latino-americana. **Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaio**, n. 32, p. 20-27, 12 abr. 2018. Produção de minha autoria, 2022.]

Irlemar Chiampi, em *O Realismo Maravilhoso*, também apresenta tais distinções entre o mágico e o maravilhoso, acolhendo, na altura de sua contribuição crítica, a preferência por este último. Entretanto, a pesquisadora destaca o conceito mágico, e é a partir desta explicação que baseio a minha leitura. Segundo Chiampi,

Magia [...] é a arte ou saber que pretende dominar os seres ou forças da natureza e produzir, através de certas práticas e fórmulas, efeitos contrários às leis naturais. Como ramo do Ocultismo, a magia se situa sob o signo do conhecimento: a realidade se torna um símbolo, cujo sentido se deve desentranhar; a busca percorre um caminho que vai de símbolo e no qual o sujeito sofre um processo de metamorfose gradativa (CHIAMPI, 2015, p. 43-44).

Ou seja, o fazer literário está no cerne da elaboração de uma efabulação, cujo narrador provoca e incita um mundo diferente, estranho e mágico. Logo, numa confluência também com as propostas de Jacques Rancière, é preciso reiterar outra diferença importante para a construção desta categoria textual, tendo em vista que

O narrador se autodesigna como diferente do autor, ao mesmo tempo que anuncia a ficcionalidade dos personagens do relato. Para isto é preciso somente a escolha de um tipo de narração em primeira pessoa bem definido, o do narrador que se apresenta, apresenta seu mundo e conduz a ação (RANCIÈRE, 2017, p. 40).

Ora, já que “O enunciado fictício é recebido exatamente pelo que é – nem realidade, nem mentira – porque o escritor e o leitor juntos combinam suspender as regras normais da asserção” (RANCIÈRE, 2017, p. 40), a leitura dos romances atua igualmente no imaginário dos leitores que compram e aceitam a proposta do(a) autores(as) que, de uma maneira ou de outra, transmitem a crítica desejada através dos elementos mágicos presentes em suas obras.

Por que, então, colocar elementos fantásticos<sup>1</sup> em seus textos? O que veremos a seguir, nos próximos capítulos, é que tal artimanha constitui uma das possibilidades dos

<sup>1</sup> Nesse momento, estou utilizando os termos “mágicos”, “fantásticos” e “insólitos” como sinônimos.

autores em disseminar críticas mais sutis e indiretas aos regimes autoritários vivenciados por Portugal e Brasil no século XX. Mas, mais do que isso, o uso do recurso fantástico promove uma literatura que, no seu cerne subjetivo, atua com uma linguagem capaz de provocar o encontro dos mais diversos leitores. Estes, por sua vez, podem as ler de forma literal ou enxergar, nas entrelinhas, toda a magia da escrita. Em contrapartida, ao pensar o papel dos criadores, Carpentier afirma que os escritores propõem missões para eles mesmos:

E me pergunto agora se a mão do escritor pode ter uma missão mais alta que a de definir, fixar, criticar, mostrar o mundo que lhe tocou viver. Naturalmente, para isso é preciso compreender linguagem desse mundo. E isto vem colocar-nos novamente diante daquele problema [...]. Uma linguagem sobre a qual exerça certa influência, uma linguagem que continue sendo clara, que ainda lhe seja perfeitamente legível. Quem linguagem é essa? A da história que acontece em torno dele, que se constrói em torno dele, que se cria ao seu redor, que se afirma à sua volta. Não se trata, evidentemente, de pegar o jornal de todos os dias e tirar dele uma conclusão literária, mas se trata de ver, de perceber, aquilo que em seu próprio meio concerne diretamente ao escritor, e de manter a cabeça fria o suficiente de modo a poder escolher entre os diferentes compromissos que o solicitam (CARPENTIER, 1987, p. 19).

Logo, quando o leitor assume uma postura direta e ativa, por conseguinte, também compra a missão do escritor, tal como defende Orhan Pamuk:

Quando estamos a sonhar assumimos a realidade do sonho, achamos que o que estamos a sonhar é real: é essa, precisamente a definição dos sonhos. Da mesma maneira, ao lermos um romance assumimos, vivemos a sua realidade – mas algures na nossa mente também sabemos bem que a nossa suposição é falsa. Este paradoxo tem origem na própria natureza do romance. Como conhecemos por sublimar que a arte do romance consiste na nossa capacidade em acreditar simultaneamente em situações contraditórias (PAMUK, 2012, p. 11-12).

Como encontrar, então, o fantástico na ficção? Selma Calasans Rodrigues descreve, em seu curto e cirúrgico ensaio, intitulado *O fantástico*, alguns elementos para se identificar tal categoria em meio às publicações de ficção. Primeiramente, é necessário observar a questão da verossimilhança, que se encaixa no entendimento do verdadeiro. Portanto, na literatura, o conjunto de elementos imaginários e reais que montam a “atmosfera” da obra cria também a verossimilhança, posto que, segundo a investigadora brasileira, “A ficção usa da verossimilhança (identificada como

sobrenatural), mas se refere à verossimilhança na sua indagação constante do artifício usado pela narrativa, artifício esse inquietante” (RODRIGUES, 1988, p. 32).

Assim sendo, os leitores acabam por se deparar com o verossímil e, a partir de sua aceitação à luz dos acontecimentos fantásticos, inserem-se também no jogo narrativo. Ainda de acordo com Selma Calasans Rodrigues,

Um segundo nível de maravilhoso não tão radical permite que os seres humanos comuns convivam num cotidiano aparentemente verossímil com seres sobrenaturais, como fantasmas e almas etc. Na medida em que esses seres não são questionados dentro do universo narrativo, também o leitor os aceita a ficção e seus pressupostos (RODRIGUES, 1988, p. 56).

A partir dessa lógica, surgem possibilidades de leitura e plurissignificações, e a literatura fantástica concebe uma chave para que os leitores encontrem diversas camadas e reflexões, tal como veremos mais adiante nos dois romances aqui elencados.

Pegemos *Sombras de reis barbudos* como exemplo. Se é certo que a obra permite uma compreensão literal sem identificar os simbolismos atrás dos urubus, dos muros e da população flutuante, também ela suscita uma percepção de algumas imagens que constituem, na verdade, um rico conjunto de crítica feroz à vida social em meio à Ditadura Militar brasileira. Por fim, torna-se possível realizar uma análise a partir da “[...] liberdade de ler o texto e não se preocupar com a chave do sentido oferecida pela moral sobreposta a ele”, o que, por conseguinte, leva a uma compreensão de que “o texto da alegoria pode ser polissêmico, ou seja, pode admitir uma pluralidade de sentido (apesar de originalmente apresentar uma chave única)” (RODRIGUES, 1988, p. 61).

Uma vez que “Qualquer reflexão sobre a arte levanta questões éticas e políticas” (LOPES, 1994, p. 447), a arte coloca-se num lugar de soberania, onde ela, por si só, ganha uma autonomia para expressar sua voz, mas não responde por si, já que cabe aos leitores utilizar as fontes fornecidas pela arte para enxergar e compreender os fenômenos que nela são intrínsecos.

O contexto latino-americano, na segunda metade do século XX, é marcado pelos regimes ditatoriais que assolam a vida social dos países do continente, promovendo, além da centralização do poder e da dissolução dos preceitos que a democracia prega, um cenário de medo, violência, censura, perseguições e guerras (CALDERON e CASTELLS, 2020; FUNARI, 2023; REIS, 2014).

Cabe, aqui, uma breve reflexão sobre a censura, a partir do ensaio “Repressão e censura no campo das artes na década de 70”, inserido na obra *Vale quanto pesa*, de



Silviano Santiago. No referido capítulo, o ensaísta declara que o processo criativo nunca deixou de existir em razão da censura, apesar dos esforços de silenciamento promovidos pelos sistemas autoritários. Segundo ele,

Livros, peças, canções continuaram a ser escritas. E, pelo que se sabe, artista algum mudou de partido político por causa da censura; ou deixou de pensar, imaginar, inventar, anotar, escrever, por causa da censura. Nenhum deixou de dizer o que estaria, ainda que em voz, para o papel, para si ou para poucos companheiros. Enquanto houver cabeça, papel, lápis, e esperança, sempre haverá um Plínio Marcos, um Chico Buarque, um Antonio Callado, um Rubem Fonseca, etc. A repressão e a censura podem, no máximo, alimentar certa preguiça latente em cada ser humano, podem apenas justificar racionalmente o ócio que impele o artista muitas vezes a fazer só amanhã e pensar hoje (SANTIAGO, 1982, p. 49).

Diante do quadro apresentado, fico a me interrogar qual seria, então, a função da arte em meio à censura? Nesse ponto, podemos entendê-la como resistência, ou seja, a arte resiste ao ataque da censura, que não apenas a impede de ser repercutida, repassada, exposta e apreciada, mas também impõe sérios ataques às formas de arte e, também, ao artista (SANTIAGO, 1982). Nesse processo, como ainda explica Silviano Santiago, a censura visa atacar, sobretudo, a sociedade, pois,

O grande punido, punido injustamente, pela censura artística, é a sociedade – o cidadão, este ou aquele qualquer. [...] É o cidadão que deixa de ler livros, de ver espetáculos, de escutar canções, de ver filmes, de apreciar quadros, etc. Ele é quem recebe um atestado de minoridade intelectual. Por causa da censura, nesses períodos, a sociedade tem a sua sensibilidade esclerosada e o seu pensar-artístico embotado (e também o seu pensar-crítico e o seu pensar-científico). Nessa circunstância, o fruidor da obra de arte fica desfalcado de certos elementos que o ajudariam a compor o quadro global da sociedade em que vive, pois apenas recebe uma única voz que circunscreve toda a realidade. A voz do regime autoritário, a única permitida (SANTIAGO, 1982, p. 51).

Tendo esse grande problema – a censura – diante da circulação e do sucesso dos livros durante os regimes autoritários, Silviano Santiago elenca dois tipos de livros que conseguiram se manter nesses períodos,

Tomando como exemplo apenas a literatura, pode-se perceber que houve dois tipos de livros que tiveram êxito durante o período: textos que se filiam ao realismo dito mágico e que, através de um discurso metafórico e de lógica onírica, pretendem, crítica e mascaradamente, dramatizar situações passíveis de censura, e os romances-reportagem, cuja intenção fundamental é a de desficcionalizar o texto literário e com isso influir, com contundência, no processo de revelação do real (SANTIAGO, 1982, p. 52).

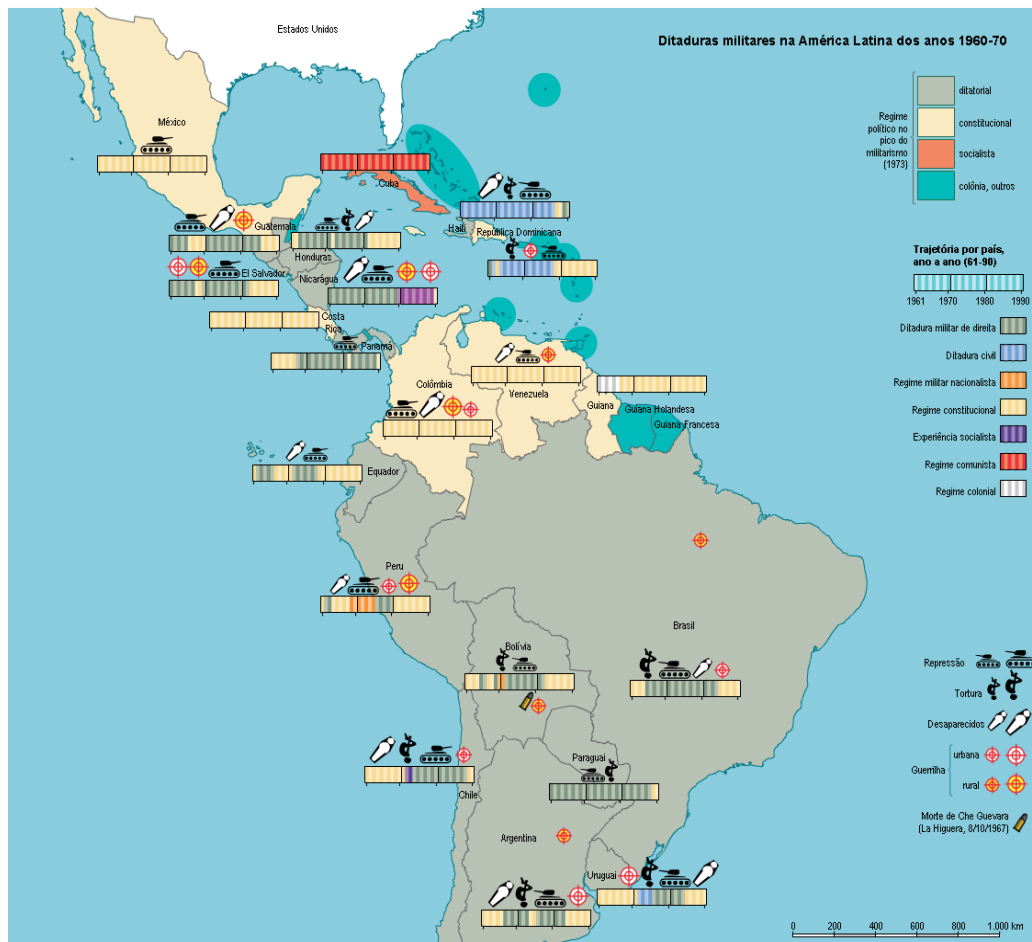
Em razão disso, a literatura produzida nesse cenário carrega as marcas e as manchas dos regimes, trabalhados de forma direta ou indireta nas obras e nas artes em

geral. O mapa abaixo, informado pela Fundação Getúlio Vargas (FGV), evidencia, de maneira didática, os fatos ocorridos durante os anos de 1960 até 1970 na América Latina. No caso do Brasil e de grande parte de seus vizinhos sul-americanos, visualiza-se uma ditadura militar no campo da direita, além de repressão, tortura, desaparecimentos e guerrilhas urbanas. Não à toa, Carpentier descreve tais contextos políticos da seguinte forma:

[...] na América Latina, as nossas frotas nacionais, assim como nosso fiéis exércitos nacionais, têm-se sublevado muitas vezes para derrubar um governo. [...] Na América Latina há países praticamente sem fronteiras defensáveis [...], onde os exércitos regulares são mero instrumento de repressão interna – e assim o têm reconhecido cinicamente, nesses últimos anos, alguns dos seus chefes. Há países nossos cuja história totaliza mais de cento e cinquenta golpes militares no decorrer de um século. As nossas poucas guerras de nação contra nação foram promovidas e utilizadas por potências estrangeiras interessadas em conservar ou em arrebatrar alguma coisa. O contexto político-militar latino-americano tem implicações inesgotáveis. É preciso tê-lo em conta, embora o cuidado de não cair numa fácil declamatória literatura de denúncia (CARPENTIER, 1984, p. 54-55).

Já para Antônio Candido (2019), um escritor tem um papel social defendendo o seu projeto literário, além de neste se incluir sua missão e seus objetivos. Assim, há certa responsabilidade para aqueles que o lerão, já que:

A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atual um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (CANDIDO, 2019, p. 84).



[Figura 5 - Mapa: Ditaduras Militares na América Latina dos anos 1960-70. Fonte: Atlas Histórico do Brasil. Fundação Getúlio Vargas, 2016.]

Ora, se há a discussão acerca da obra e dos seus criadores, precisamos propor uma argumentação também acerca da narração, pois, sem um trabalho marcante dos narradores no desenvolvimento da efabulação, capaz de suprir a necessidade de contar aquela história de forma adequada, o êxito da obra pode ser posto em questão. E vale recuperar, nesse sentido, a sempre atual lição de Walter Benjamin:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase tudo está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. [...] O extraordinário e o miraculoso são narradores com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação (BENJAMIN, 1987, p. 203).

Logo, a voz narrativa trabalha no campo da descrição, ou melhor, da narração daquela história. Cabe a ele descrever as ações que viveu, ou ouviu, ou ainda as questionar. No caso de romances lidos sob o viés do realismo mágico, a confiança nos

narradores torna-se fundamental, pois, assim, firma-se um pacto com a matéria narrada, já que crer nos elementos mágicos dos romances faz total sentido na compreensão das obras:

[...] o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. [...] O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo (BENJAMIN, 1987, p. 221).

Para concluir esta primeira parte, preciso destacar ainda que o realismo mágico retornará com mais profundidade nas partes seguintes, uma vez que proponho a analisar, nos romances *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga, e *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge, a identificação dos elementos fantásticos a partir dos momentos levantados por Todorov, a saber, a hesitação e a crítica.

No meu entender, analisar o realismo mágico como categoria literária constitui um importante passo para a reflexão sobre os regimes ditatoriais que os países em foco enfrentaram. Muitos artistas, escritores, cantores e demais agentes de expressão foram censurados, silenciados e mortos nesses contextos. Aqueles que fugiram dessas repressões conseguiram fazer com que suas críticas viessem a público e muitos desses recorreram às simbologias inteligentes e mágicas, que a literatura fantástica oferece.

## 2. DITADURA MILITAR BRASILEIRA

### 2.1. Memória, violência e opressão

Suspirava-se muito em toda parte e ninguém se comovia, os suspiros de um não interessavam aos sofrimentos dos outros, eram meros comentários à desesperança.

[José J. Veiga. *A hora dos ruminantes*, p. 94]

A história do Brasil, enquanto país colonizado desde os primeiros momentos de contato com os portugueses, no século XVI, já é marcada pela violência. De acordo com Jaime Ginzburg, “A história do Brasil é constituída de modos violentos, desde a colonização, a escravidão, passando pelas ditaduras até o presente” (GINZBURG, 2013, p. 9). Isto, de certo modo, pode ser observado numa das obras plásticas mais conhecidas, representando bem este momento. Em *A Primeira Missa no Brasil* (1860), Victor Meirelles pinta um Brasil no instante de sua colonização. Observa-se no plano superior do referido quadro a presença da cruz e dos religiosos, elementos marcantes no processo colonial, numa partilha de destaque na pintura. Em contrapartida, os povos nativos surgem ora de maneira subalternizada, ora desconfiada, longe do centro e de toda a luminosidade da cena.

Não à toa, a postura dos indígenas e, já naquela situação, dos colonizados é de medo, numa expressão de susto e desconfiança, ao passo que os europeus realizam o ato religioso, ou seja, a primeira missa no Brasil com total confiança. Esta, a partir da perspectiva dos povos nativos, não deixa de ser compreendida como uma espécie de violência institucionalizada, de opressão e de aculturação, na medida em que o ritual religioso surge na cena movido por uma imposição e por uma necessidade de uniformização colonizadora.



[Figura 6. Quadro de Victor Meirelles “A Primeira Missa no Brasil”, 1860. Óleo sobre tela. 268x356cm. MNBA, RJ, Brasil. Portal do Ibram.]

O quadro de Victor Meirelles é muito significativo, pois mostra que, desde a origem colonial do Brasil, a violência está presente, mesmo que as aparências, como é notado no quadro, escondam o que de fato ocorre nas entrelinhas.

Como se sabe, revoltas, lutas e resistências acompanham e fazem parte de diferentes momentos da história do Brasil até a chegada do século XX (FAUSTO, 2003; FRANCO, 2020; GASPARI, 2002), época de interesse central desta dissertação. Apesar das condições serem muito diferentes, parafraseando o mote da frase atribuída a Mark Twain, pode-se pensar que a história se repete, ou seja, a violência com proporções maiores ou menores ressoa à medida que a população tenta se ajustar e lutar contra ela.

Para discutir o comportamento da violência no Brasil das décadas mais recentes, cabe aqui trazer a perspectiva histórica dos acontecimentos que, ao menos, estiveram em foco no momento de surgimento do romance estudado nesta dissertação.

Em *Literatura, violência e melancolia*, Jaime Ginzburg apresenta o impacto da violência na construção da literatura. Segundo o autor, “a violência é entendida como uma situação, agenciada por um ser humano ou grupo de seres humanos, capaz de produzir danos físicos em outro ser humano ou outro grupo de seres humanos”

(GINZBURG, 2013, p. 11). De certo modo, isso explica o fato de que, durante o regime militar brasileiro (1964-1985), os atos violentos acompanharam a proposta da cúpula estatal que governou o país por vinte e um anos.

Representar a violência em obras literárias não constitui um exercício de criação simples, sobretudo quando se tem como pano de fundo a realidade enfrentada por personagens e populações reais. Vale lembrar que, durante o regime militar, muitos foram perseguidos, torturados e perderam sua condição de cidadão, com todos os seus direitos, deveres e segurança (GASPARI, 2002; PELLEGRINI, 1996, 2018).

No caso específico do romance de J. J. Veiga, Lucas, o personagem narrador de *Sombras de reis barbudos*, conta, em primeira pessoa, os acontecimentos e as transformações de Taitara, cidade fictícia localizada no interior do Brasil, com a chegada da Companhia de Melhoramentos. Sob a alegoria da mudança, não será difícil ao leitor perceber a associação possível dessa companhia com os grupos militares, que, de forma tirânica, tal como ocorre na trama romanesca, promovem arbitrariedades e desmandos nos âmbitos político e social.

Tal como veremos mais adiante, o jovem Lucas passa a lidar com a perda de direitos básicos, da liberdade e, também, da própria condição de vida, que, alinhada à violência presente no romance, faz com que a personagem exponha um comportamento melancólico. Segundo Ginzburg, esse tipo de reação é encarado de forma coerente com a trama alicerçada nesse caos sociopolítico:

O comportamento melancólico é caracterizado por um mal-estar com relação à realidade. [...] A realidade é observada como um campo de desencantamento e desconfiança. Contemplativo, o sujeito não se conforma com a perda. Embora objetivamente possa ter sido informado do que ocorreu, não aceita a situação, sendo seu objeto de amor insubstituível por qualquer outro. O melancólico confronta-se com os limites da existência constantemente, pois associa sua perda à incerteza quanto à possibilidade de qualquer coisa possa fazer sentido (GINZBURG, 2013, p. 12).

Não à toa, diante das mudanças que ocorrem na cidade, em casa e nas relações com seus vizinhos e família, Lucas guia a narração para caminhos cada vez mais sufocantes. A população de Taitara perde gradativamente seus direitos e sua liberdade, motivando um olhar cada vez mais inquieto do narrador, que se vê temeroso quanto futuro, diante de mudanças cada vez mais precárias. Nesse sentido, o protagonista de J. J. Veiga encontra-se em consonância com aquele sujeito melancólico, delineado por Ginzburg (2013), na medida em que estaria numa “espécie de mediação temporal, a

partir do qual vê com sofrimento o passado, em razão das perdas, e se inquieta com o futuro, pelo medo de um possível dano” (GINZBURG, 2013, p. 48).

Com o decorrer das perdas e da atmosfera do sufocamento, a trama vai ganhando contornos de uma intensa asfixia, sobretudo, no momento da construção dos muros em toda a cidade, evento que será analisado com mais detalhes no próximo capítulo. Logo, do mesmo modo como a população de Taitara, Lucas também perde o controle do seu próprio corpo, bem como de sua existência, na medida em que “não tem percepção de sua própria situação de dominado, em razão do controle ideológico, ele não corresponde ao perfil de um sujeito pleno. Ele não pode dominar plenamente a si mesmo ou a natureza” (GINZBURG, 2013, p. 74).

A violência institucionalizada faz com que a guerra proposta pelos agentes da ditadura fosse legitimada, sendo possível qualquer tipo de consequência. Judith Butler, importante filósofa estadunidense contemporânea, em seu ensaio *Vida precária: Os poderes do luto e da violência*, afirma que a liberdade dos corpos, matéria ou alma está suscetível à violência e, também, à violação. Segundo ela,

O corpo implica mortalidade, vulnerabilidade, agência: a pele e a carne nos expõe ao olhar dos outros, mas também ao toque e à violência, e os corpos também ameaçam nos transformar na agência e no instrumento de tudo isso. Embora lutemos por direitos sobre nossos próprios corpos, os próprios corpos pelos quais lutamos não são apenas nossos. O corpo tem sua dimensão invariavelmente pública. Constituído como um fenômeno social na esfera pública, meu corpo é e não é meu. Entregue desde o início ao mundo dos outros, ele carrega essa marca, a vida social é crucial na sua formação; só mais tarde, e com alguma incerteza, reivindico meu corpo como meu, se é que o faço (BUTLER, 2020, p. 46).

Uma vez que os corpos fazem parte de uma conjuntura social, o controle sobre eles é extremamente importante para a implantação de regimes autoritários que ditam os valores e a moral de cada sociedade. É nesse sentido de violência sobre os corpos que transcendem a violência física, mas também o ferimento da liberdade e do direito de ir e vir, que a ditadura militar exerce sua arbitrariedade, ou ainda aquilo que Butler irá designar como a “desrealização da perda – a insensibilidade ao sofrimento humano e à morte – torna-se o mecanismo da realização da desumanização” (BUTLER, 2020, p. 179).

Com a premissa de impedir o “avanço” dos ideais de esquerda no Brasil, em 1964, foi instituído o golpe militar que começava, naquela altura, a implantar a ditadura que perdurou entre os anos de 1964 e 1985. Ao assumir o poder em 1964, Castello Branco promove as bases da ditadura militar, instaurando a atmosfera de arbitrariedade



com a qual a cúpula detinha todas as artimanhas para comandar o país. Em 1967, Costa e Silva assume o poder, baixando o Ato Institucional número 5 (AI-5), causando conflitos entre estudantes (base popular da oposição) e militares. De acordo com Boris Fausto,

A partir do AI-5, o núcleo militar do poder concentrou-se na chamada comunidade de informações, isto é, naquelas figuras que estavam no comando dos órgãos de vigilância e repressão. Abriu-se um novo ciclo de cassação de mandatos, perda de direitos políticos e expurgos no funcionalismo, abrangendo muitos professores universitários. Estabeleceu-se na prática a censura aos meios de comunicação; a tortura passou a fazer parte integrante dos métodos de governo (FAUSTO, 2003, p. 480).

Também Lilia Schwarcz e Heloisa Starling, em *Brasil: uma biografia*, atestam que o AI-5 cria possibilidades de as forças militares legalizarem e legitimarem as atrocidades que marcaram os Anos de Chumbo. Num retrato muito pertinente, as historiadoras declaram que

O AI-5 era uma ferramenta de intimidação pelo medo, não tinha prazo de vigência e seria empregado pela ditadura contra a oposição e a discordância. Apesar disso, não foi o único instrumento de criação criado pelas Forças Armadas nem significou um “golpe dentro do golpe” aplicado por facções intramilitares radicais para garantir a expansão do arbítrio e da repressão política. O AI-5 fez parte de um conjunto de instrumentos e normas discricionárias mas dotadas de valor legal, adaptadas ou autoconferidas pelos militares. Eles despenderam grande esforço para enquadrar seus atos num arcabouço jurídico e construir um tipo de legalidade plantada no arbítrio – uma legalidade de exceção – capaz de impor graves limites à autonomia dos demais poderes da União, punir dissidentes, desmoralizar a sociedade e limitar qualquer forma de participação política (SCHWARCZ & STARLING, 2018, p. 455-456).

No período de 1969-1974, o Brasil esteve sob o comando de Médici, num processo contínuo de repressão e com a promessa no campo da economia de um “Milagre Econômico”. Apesar do nome sensacionalista, embora o Produto Interno Bruto tivesse conquistado importantes números crescentes, ocorre uma enorme concentração de renda, aumentando os índices de desigualdade social e a inflação (FAUSTO, 2003).

Já no governo Geisel (1974-1979), há o início de um processo muito lento de abertura política, ocasionado pelas movimentações por parte da oposição e dos manifestantes que marcaram a luta armada anos antes, findando o AI-5. Apesar dessa abertura, as armas da ditadura, como a opressão, a censura e a violência, ainda são marcas patentes e praticadas em nome da segurança nacional. Aliás, não será à toa

registrar que a figura do torturador ganhou destaque nesse contexto histórico e social, tal como esclarece Schwarcz e Starling:

A prática da tortura instalou-se nos quartéis ainda no início do governo Castello Branco, e se espalhou como um vírus graças ao silêncio conivente dos participantes do núcleo do poder – civis e militares. Ao se converter em política de Estado, entre 1964-1978, a tortura elevou o torturador à condição de intocável e transbordou para a sociedade. Para a tortura funcionar, é preciso que existam juízes que reconheçam como legais e verossímeis processos absurdos, confissões renegadas, laudos periciais mentirosos. Também é preciso encontrar, em hospitais, gente disposta a fraudar autópsias e autos de corpo de delito e a receber presos marcados pela violência física. [...] No Brasil, a prática da tortura política não foi fruto das ações incidentais de personalidades desequilibradas, e nessa constatação residem o escândalo e a dor. Era uma máquina de matar concebida para obedecer a uma lógica de combate: acabar com o inimigo antes que ele adquirisse capacidade de luta. [...] Nos primeiros anos de ditadura, o alvo prioritário foram as forças de esquerda que tinham conduzido as lutas sociais do governo Goulart. Mas, a partir de 1966, os estudantes retomaram as manifestações de rua que desaguaram nas grandes passeatas de protesto de 1967 e 1968 e transformaram-se em foco de oposição direta ao governo dos militares (SCHWARCZ & STARLING, 2018, p. 460-461).

Morte, perseguição, tortura e desaparecimento, estas eram algumas das ferramentas utilizadas pelas forças militares durante o regime que tristemente o Brasil teve que resistir e lutar. A sobrevivência durante o período de regimes autoritários implica a força individual e solitária dos indivíduos insatisfeitos e descontentes com a realidade sociopolítica e, sobretudo, a força coletiva que, embora também seja igualmente reprimida, se alinha aos interesses da sociedade para sobreviver à violência institucionalizada: “Uma ditadura é formada por mandantes arbitrários, oposicionistas tenazes e uma população que precisa sobreviver – parte dela atravessa em silêncio, com medo ou apenas conformada com o tempo arbítrio” (SCHWARCZ & STARLING, 2018, p. 453).

Somente na gestão do governo de João Figueiredo (1979-1985), a Lei da Anistia absolveu todos os exilados políticos de forma ampla, geral e irrestrita, marcando também o perdão e o apagamento das atrocidades feitas até então pelos torturadores. Além da referida lei, houve a volta do pluripartidarismo e a dissolução dos antigos partidos políticos, como Aliança Renovadora Nacional (Arena), que sempre apoiou os governos dos militares, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), marcado por ser o partido de oposição.

Apesar do pluripartidarismo e das pressões populares por eleições diretas, a eleição presidencial de 1985 foi ainda de forma indireta, tendo conquistado o cargo o ex-governador de Minas Gerais Tancredo Neves, com seu vice José Sarney. Vítima de

um tumor, Tancredo não chega a assumir o cargo de presidência da República, restando a José Sarney, apesar de não ter tanto apoio dentro do congresso e do senado, governar o país no início do período de redemocratização.

Com a volta dos ares democráticos e o retorno dos exilados políticos, a arte, assim como a literatura, passa por um período em que os olhos da academia e dos artistas se voltam, agora, para representar, estudar e compreender o momento traumático enfrentado pelo país durante os anos de chumbo (DALCASTAGNÈ, 1996; PELLEGRINI, 1996).

Referência no estudo da filosofia sobre a violência, Hanna Arendt analisa, em *Origens do totalitarismo*, as características de sistemas violentos que marcaram os principais sistemas totalitários de governo do século XX, tais como o nazismo e o stalinismo. Segundo Arendt, a tirania está alinhada às características desses regimes, onde se percebem dois polos distintos: “[...] de um lado, o poder arbitrário, sem freio das leis, exercido no interesse do governante e contra os interesses dos governados; e de outro, o medo como princípio de ação, ou seja, o medo que o povo tem pelo governante e o medo do governante pelo povo” (ARENDR, 2020, p. 612-613).

Ora, se arbitrariedade é uma das ações características dos regimes totalitários, a condição social de submissão, repressão e violência à qual eram submetidos aqueles que iam contra os ideais e valores do regime militar brasileiro estava sujeita às consequências que esses próprios governos impunham como forma de punição. Tal reação, associada à violência e à exclusão social, está alinhada àquilo que Hanna Arendt julga como regime totalitário, pois, como se nota em *Sombras de reis barbudos*, o senso de coletividade das personagens do romance se dilui com a noção de esquecimento. O trauma vivido por elas afeta a consciência das personagens, que, a cada nova tirania da Companhia de Melhoramentos, perde sua consciência, como no ato final, em que a população de Taitara está flutuando com uma “Alucinação coletiva. Todo mundo pensa que está voando ou que está vendo outros voarem” (VEIGA, 2017, p. 143).

Este cenário não deixa de fazer consonância com a situação descrita e exemplificada por Arendt, pois

O que torna a solidão tão insuportável é a perda do próprio eu, que pode realizar-se quando está a sós, mas cuja identidade só é confirmada pela companhia confiante e fidedigna dos meus iguais. Nessa situação, o homem perde a confiança em si mesmo como parceiro dos próprios pensamentos, e perde aquela confiança elementar no mundo que é necessária para que se

possam ter quaisquer experiências. O eu e o mundo, a capacidade de pensar e de sentir, perdem-se ao mesmo tempo (ARENDR, 2020, p. 637).

“A história da violência do século XX levou as pessoas a um estado de alerta constante, em que é muito difícil confiar em qualquer instituição, nação, ou mesmo em qualquer pessoa, sob risco de ceder à destruição” (GINZBURG, 2013, p. 94), assim nos ensina Jaime Ginzburg a respeito das incidências da violência em tempos contemporâneos. Nesse sentido, a literatura dedicada a representar tais períodos, acontecimentos ou regimes de violência está pautada também no registro de imagens que assolaram e/ou que interferiram no cenário social em um determinado contexto histórico. Ainda segundo Ginzburg,

Esse apagamento é importante em termos de uma política de memória. No caso do Brasil, por exemplo, isso diz respeito aos regimes autoritários, especificamente. Nos anos de 1970, por exemplo, a violência a serviço do Estado era muito importante como um dos mecanismos decisivos de sustentação do governo. Diversos procedimentos formais são utilizados até o presente para evitar trazer à tona a intensidade com que essa violência foi realizada e suas consequências (GINZBURG, 2013, p. 84).

Se entendermos os eventos narrados em *Sombras de reis barbudos* como episódios traumáticos, compreende-se que a narração do romance está marcada também por uma espécie de testemunho do que foi vivido pela personagem principal. É certo que os eventos insólitos do romance não ocorreram no plano de fora da ficção, porém, toda aquela sequência marca a trajetória do narrador, que passa a lidar com o choque. Por isso, em seu ato de narrar, esboça aos leitores as cenas traumáticas em sintonia com a ideia de que “[...] a história do trauma é a história de um choque violento, mas também de um desencontro com o real (em grego, vale lembrar, ‘trauma’ significa ferida)” (SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 49).

Aqui, torna-se pertinente recuperar o pensamento de Márcio Seligmann-Silva, em *História, Memória, Literatura*, na medida em que o pesquisador brasileiro sustenta a tese de que “A arte da memória, assim como a literatura de testemunho, é uma arte da leitura de cicatrizes” (SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 56). Pois bem, se aplicarmos essa linha de raciocínio ao romance de J. J. Veiga, não serão as memórias de Lucas, em *Sombras de reis barbudos*, formas de cicatrizes com as quais a personagem foi marcada a partir da violência presente nos eventos tirânicos que assolam o seu espaço de vivência?

Não me parece gratuito, portanto, que, com a narração de Lucas em primeira pessoa, J. J. Veiga construa a figura de um narrador sob a égide de uma “vítima de

violência’, e que sofreu uma situação traumática, e pode utilizar a linguagem para tentar configurar o que aconteceu consigo” (GINZBURG, 2013, p. 31). Assim sendo, seu papel está intrinsecamente ligado à narração dos eventos, sendo eles também suas cicatrizes e seus sofrimentos.

Enquanto responsável pela recuperação dos momentos cruciais da trama e pela narração a partir de sua ótica, Lucas imprime, no seu testemunho, aquela mesma “tarefa de lembrar a tragédia, de narrar o núcleo dos fatos – enfim, de narrar a história a contrapelo”, em que “envolve ainda o enfrentamento, por parte do narrador, do sofrimento experimentado, além de alimentar nele esperança de que tal narração seja um meio de acusar o inimigo pela barbárie perpetrada, impedindo-o assim de continuar a adotar tais práticas” (FRANCO, 2020, p. 360-361).

Hayden White, em *The value of narrativity in the representation of reality*, apresenta um estudo interessante no tocante às narrativas e ao poder que elas têm na representação da realidade. Usando a historiografia como metodologia para desenvolver seu ensaio, Hayden White defende a tese de que os historiadores não precisam, necessariamente, reportar a história por meio de uma narratividade formal, podendo escolher outros métodos para fazê-la: “Os historiadores não têm que relatar suas verdades sobre o real mundo em forma de narrativa; eles podem escolher outros, não narrativo, até mesmo antinarrativa, modos de representação, como a meditação, a anatomia, ou o epítome”<sup>2</sup> (WHITE, 1980, p. 6).

Porém, a ideia de narrativa deve representar a realidade do real ou do imaginário:

A ideia de que a narrativa deve ser considerada menos como uma forma de representação do que como uma maneira de falar sobre eventos, sejam eles reais, sejam imaginário, foi recentemente elaborada dentro de uma discussão sobre o relação entre "discurso" e "narrativa" que surgiu no despertar do estruturalismo e está associada ao trabalho de Jakobson, Benveniste, Genette, Todorov e Barthes<sup>3</sup> (WHITE, 1980, p. 7).

---

<sup>2</sup> Tradução livre do autor: “Historians do not have to report their truths about the real world in narrative form; they may choose other, non-narrative, even anti-narrative, modes of representation, such as the meditation, the anatomy, or the epitome” (WHITE, 1980, p. 6).

<sup>3</sup> Tradução livre do autor: “The idea that narrative should be considered less as a form of representation than as a manner of speaking about events, whether real or imaginary, has been recently elaborated within a discussion of the relationship between ‘discourse’ and ‘narrative’ that has arisen in the wake of structuralism and is associated with the work of Jakobson, Benveniste, Genette, Todorov, and Barthes” (WHITE, 1980, p. 7).

Ou seja, a tese de que a narrativa pode representar o plano real ou o imaginário está em plena consonância com a potência da narrativa de *Sombras de reis barbudos*, que, segundo Gínia Maria Gomes (2005), trata de uma construção alegórica da realidade brasileira. Lucas, personagem e narrador do romance, constrói um percurso na qual relata todos os acontecimentos desde a chegada da Companhia de Melhoramentos de Taitara.

O garoto refaz a trama a partir de sua memória, do desenvolvimento da companhia e do regime opressivo e violento em sua cidade, numa reconstituição em que “[...] a representação do real se faz no plano simbólico” (GOMES, 2005, p. 2). Em outras palavras, a trama de J. J. Veiga pinta alegoricamente o contexto do regime militar brasileiro. Não à toa, no prefácio à edição brasileira, Luiz Roncari sublinha esse caminho de leitura, posto que,

Enfim, deve-se à Companhia Melhoramentos todos os obstáculos restritivos ao livre desenvolvimento da vida no lugar. Como esse romance foi publicado em 1972, muitos quiseram vê-lo como alegoria do que eram para o Brasil as sombras do poder militar durante a ditadura, de 1964 a 1985. Nesse tempo, início dos anos 1970, devido à censura, as alegorias políticas estavam em voga [...]. Vivia-se no cotidiano das pessoas o pavor provocado pelo clima de terror criado por um poder autoritário e arbitrário. Era um momento de golpes dentro do golpe e de um endurecimento cada vez maior do regime que, atingia as mais diferentes esferas da vida e com o qual todos sofriam, sentindo-se impotentes diante dele. Tinham razão, o livro tenta captar essa atmosfera opressiva do tempo vivida por todos; porém ele vai além disso, senão, passados os fatos, o romance perderia sua validade (RONCARI, 2017, p. 16).

Nessa perspectiva, a própria noção de progresso, através da indústria e da modernidade, é muito semelhante ao que aconteceu com o golpe de 1964:

A posse do general Castello Branco era o prelúdio de uma completa mudança no sistema político, moldada através da colaboração ativa entre militares e setores civis interessados em implantar um projeto de modernização impulsionado pela industrialização e pelo crescimento econômico, e sustentado por um formato abertamente ditatorial. A interferência na estrutura do Estado foi profunda. Exigiu a configuração de um arcabouço jurídico, a implantação de um modelo de desenvolvimento econômico, a montagem de um aparato de informação e repressão política, e a utilização da censura como ferramenta de desmobilização e supressão do dissenso (SCHWARCZ & STARLING, 2018, p. 448-449).

Regina Dalcastagnè, em *O espaço da dor*, constrói uma consolidada pesquisa a respeito da literatura brasileira dedicada a pensar no regime militar brasileiro. Antes de tudo, a pesquisadora e professora da Universidade Federal de Brasília defende a ideia de

que os romances que denunciam a ditadura militar não são obras panfletárias, mas engajadas. Segundo ela,

Esses romances são obras engajadas porque se pretendem, sim, denúncia social; porque são contestações e crítica ao autoritarismo e à brutalidade que assombraram o país a partir de 1964; porque se propõem mesmo a ser documento do horror. Um documento que se estabelece não como análise dos jogos do poder ou descrição de torturas, mas como acolhida à dor de suas vítimas, como espaço onde a história dos vencidos continua se fazendo, lugar onde a memória é resguardada para exemplo e vergonha das gerações futuras (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 24-25).

Ou seja, aplicando tais parâmetros ao romance de J. J. Veiga, se o olhar testemunhal de Lucas revigora todo um cenário de violência e abusos contra os direitos humanos mais básicos, não poderá o romance de J. J. Veiga ser lido por esse mesmo viés, qual seja, de uma obra que denuncia, alegoricamente, a dor dos que viveram a imposição autoritária? Não será *Sombras de reis barbudos* um bem-acabado exemplo de memória contestatória da ditadura militar, em consonância com a condição daquelas “obras engajadas” (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 24)?

Acredito que sim. Por isso, antes de analisar propriamente o romance em foco, considero importante tecer alguns comentários sobre José J. Veiga. O primeiro deles diz respeito à obra intitulada *Atrás do Mágico Relance: uma conversa com J.J. Veiga*, uma organização realizada por Antonio Arnoni Prado, lançada em 1989, que, de forma biográfica, recolhe entrevistas e análises da vida e obra do autor.

Vale lembrar que José J. Veiga lança, em 1972, no auge da ditadura militar, sua quarta obra, *Sombras de reis barbudos*, após relativo sucesso com as publicações anteriores: o livro de contos *Os cavaleiros de Platiplanto* (1959), a novela *A Hora dos Ruminantes* (1966) e os contos de *A Estranha Máquina Extraviada* (1967).

Antonio Arnoni Prado anota que a linguagem de José J. Veiga tem um alicerce simbólico e é marcada por expressão de sentimentos. Malgrado o esquecimento e ostracismo que o autor tem sido deixado, nos anos de 1960 e 1970, o autor despertava um encantamento por parte de leitores, sobretudo, com as situações fantasiosas que alegorizam o tempo de opressão que o país estava vivendo. Nesse sentido, a linguagem simbólica, o tema da opressão tão vivenciada na época e o lirismo dos sentimentos de uma infância não-adocicada, diga-se de passagem, tornam a obra de J. J. Veiga uma leitura recorrente para o público mais jovem. Basta lembrar que, na década de 1970, ele é um autor reconhecido pela crítica que se manifesta sobre os aspectos expressivos de sua criação ficcional (PRADO, 1989, p. 17).

Em *A hora dos ruminantes*, novela concluída em 1963, mas lançada apenas em 1966, apresenta-se a história de uma pequena cidade interiorana, simples e rudimentar que é ameaçada, virando do avesso a vida de seus moradores, ocasionando uma série de acontecimentos inexplicáveis, como diversos homens estranhos acampando na cidade, instaurando medo na população local. Depois dos homens, a cidade passa a ser tomada por cães, ilhando, prendendo os moradores em suas casas e deixando os animais livres pelas ruas. Por fim, a cidade é preenchida por ruminantes, privando ainda mais a liberdade da população de Manarairema:

Não se podia mais sair de casa, os bois atravancavam as portas e não davam passagem, não podiam; não tinham para onde se mexer. Quando se abria uma janela não se conseguia mais fechá-la, não havia força que empurrasse para trás aquela massa elástica de chifres, cabeças e pescoços que vinham preencher o espaço (VEIGA, 1980, p. 84).

Ora, em entrevista a Antonio Prado, José J. Veiga explica o processo de escrita e criação de *A hora dos ruminantes* e *Sombras de reis barbudos*, deixando em evidência o rastro de violência que tomava conta da realidade brasileira:

[...] quando fiz esse livro, que aquela situação que mais ou menos determinou o clima e o andamento daquele livro não tinha condições de perdurar e que o meu terceiro livro seria diferente daquele. Pessoas mais perspicazes que eu, que escreviam no tempo, me chamaram de otimista, e estavam certas, porque eu pensava realmente que aquilo não duraria, tanto que o livro termina com uma nota muito otimista: o pessoal reunido ali na pracinha, diante da igreja, com toda aquela sujeira em volta deixada pelos ruminantes, porém falando com muita esperança sobre o que seria a vida ali depois daquele momento de sufoco que eles tinham passado. Porém, eu me enganei nessa apreciação do momento político e tive de fazer o meu terceiro livro, que foi *Sombras de reis barbudos*, em que aquele clima é levado ao auge, porque na vida, cá fora, a opressão também estava no auge, assim, a minha literatura, a partir do segundo livro, que é *A Hora dos Ruminantes*, sempre esteve presa à atmosfera política do país (PRADO, 1989, p. 27).

Peculiar mencionar que, embora seus livros estivessem presos à atmosfera política do país, ao ser perguntado se “em algum momento passou a intenção de alegorizar o golpe de 64?” (PRADO, 1989, p. 46), Veiga nega a dúvida, replicando:

Não. Claro que a ideia que eu faço em torno disso é, digamos, condicionada pelo que estava acontecendo em volta, agora, eu estou querendo fazer muito mais que uma simples denúncia de arbitrariedade. Mas tem o dia a dia, não é? E o texto tem que ser baseado, ancorado, naquilo que está acontecendo... E aí, entra o meu otimismo, apesar de tudo. Porque o que eu faço é ficção, é literatura, é arte. É certo que estou usando esse material que está aí, mas como eu acredito que isso não vai durar para sempre, há de se encontrar um caminho, subir um patamar mais elevado, melhor para todo mundo. Eu não estou visando essa fase, esse dia, essa época, essa era, que eu não sei quando será. Quando ela chegar, tudo isso será história. Então, eu não vou amarrar



meus livros numa coisa que vai ficar como documento histórico, punhado de poeira... (PRADO, 1989, p. 46-47).

Pode-se inferir, portanto, que o texto de Veiga recebe a leitura alegorizante, já que tanto os leitores da época, como os de hoje conseguem atrelar os acontecimentos correntes do Brasil durante a ditadura militar ao avanço das atrocidades no romance.

Outra obra da fortuna crítica veiguiana que se faz necessária apresentar aqui é o estudo *Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga*, de Agostinho Potenciano de Souza (1990). Neste, o autor traz uma análise profunda de todas as obras lançadas por José J. Veiga até a data de publicação. Souza sublinha que as obras de Veiga contam com a sensibilidade dum autor que, de maneira mágica, traz para a ficção o que a sociedade brasileira estava passando no contexto das publicações das obras. Segundo ele,

Da matéria de seus livros faz arte o peso que a nação brasileira estava sofrendo. Sem preocupar-se com os detalhes do que estava acontecendo, Veiga passa para suas narrativas o clima do país que vive uma situação de domínio do poder totalitário. (SOUZA, 1990, p. 56).

Assim sendo, Souza faz uma breve caracterização que se passa em livros distintos do autor, *A Hora dos Ruminantes*, *Sombras de reis barbudos*, *Os Pecados da Tribo*, e *Aquele Mundo de Vasabarro*, mas que apresenta estados de exceção, como em

Manarairrema, Taitara, Vasabarro, a Tribo vivem estados de exceção em suas diversas passagens: a violência imposta, o tempo alongado que a torna regra geral aceita, uma agonia lenta de não reagir. Entretanto, por alguma estreita fresta surge um sinal de reação, uma convocação a não desistir (SOUZA, 1990, p. 56).

O cenário marcado pela violência e opressão, construído por José J. Veiga, permite que uma obra, como *Sombra dos reis barbudos*, seja lida a partir de recursos típicos da literatura fantástica, na medida em que a obra estabelece uma consonância entre os acontecimentos que se passam na ficção com a realidade opressiva do plano do real. Por isso, de acordo com Agostinho P. de Souza,

Em Manarairrema e Taitara a população vê-se travada a qualquer reação. Os acontecimentos se agigantam no poder de destruição das relações anteriores “normais”. A passividade toma conta de todos os habitantes, impotentes e incapazes de resistir. [...] Por esse painel temático, não é difícil, para o leitor contemporâneo, reconhecer situações históricas que vivem povos oprimidos por poderes autoritários. A matéria das relações sociais, partindo do nível das relações adulto-criança, passando pelos interditos sociais, atingindo o nível mais abrangente dos sistemas de poder, é imitada – seguindo parâmetros de uma ficção inventiva – pelo escritor José J. Veiga, a partir de uma leitura do mundo vivido contemporâneo (SOUZA, 1990, p. 60-61).

Com as temáticas levantadas por José J. Veiga em suas obras, os leitores de seus textos tem a possibilidade de se aprofundar nos principais problemas e complexidades trazidos pela ficção. Em consequência, os seus interlocutores possuem artifícios de buscar, em suas leituras, as pontes necessárias, capazes de interligar a série de eventos da efabulação com o panorama político-social em que vivem.

Logo, a busca de sentidos dentro dos eventos insólitos criados pelo autor goiano casa-se com a compreensão de que tais momentos fantásticos referendam e alegorizam, de maneira sutil (ou não), as situações de opressão e violência que marcaram a história recente do Brasil nos anos de ditadura militar:

Tecendo narrativas em que desaparecem linhas de demarcação do real – vigília, sonho, devaneio, fantasia inventiva –, a ficção veigueana traspassa os degraus da realidade humana em sua leitura aprofundante do problema relacional do homem. Sua enunciação se assemelha a uma estranha escada, em cujo pé de apoio (ponto de partida) o homem vive situações de opressão, depois que passa por degraus (sonho, devaneio, fantasia) pouco distintos um do outro, julga ter alcançado um topo (ponto de chegada), feito outro homem. Esta jornada se faz na vivência de sentidos vários, de prazer e de espanto, de indagações e perplexidades, de reconhecimentos e enigmas, todos direcionados para uma perspectiva crítica do homem que teima em ser livre. O narrador dos livros de Veiga é um leitor do mundo, a partir de um lugar social definido, o da oposição à toda imposição arbitrária. Sua obra externa uma confrontação indagativa sobre o sentido do poder e da ordem constituída à revelia dos subordinados (SOUZA, 1990, p. 88-118).

Por fim, em entrevista para Agostinho de Souza, J. J. Veiga confirma que seus livros, em especial *Sombras de reis barbudos*, *Os Pecados da Tribo* e *Vasabarros*, tiveram influência direta dos acontecimentos políticos contemporâneos à sua época de escrita e publicação:

É claro que *Sombras*, *Os Pecados*, *Vasabarros* foram contaminados pelo clima político contemporâneo deles, e a coincidência entre o clima interno desses livros e o clima externo facilitou a leitura política. Mas o meu projeto ao escrevê-los não era ficar na mera denúncia de um regime de opressão: se fosse, os livros ficariam datados quando o regime se exaurisse [...]. O meu projeto era mostrar situações mais profundas do que aquelas impostas por um governinho de uns generaisinhos cujos nomes a nação depressa esquecerá. (Pergunte a um jovem nascido de 64 pra cá se ele sabe quem foi Castello Branco, Costa e Silva etc.) (*apud* SOUZA, 1990, p. 154).

Na minha perspectiva, além da denúncia do sistema autoritário e repressor, a produção de José J. Veiga tem um papel importante em apresentar aos leitores de seu tempo e, também, de outros algumas situações que marcaram o processo de desumanização do homem. Se, tal como propõe Hannah Arendt (2020), é possível reconhecer a práxis um regime totalitário, alicerçado numa política da violência, com

exercícios de opressão, perseguição, agonia, sufocamento e tristeza, então, não será pertinente ler *Sombras de reis barbudos* como uma representação dos anos de chumbo que assolaram o Brasil durante a ditadura militar?

Não à toa, em *Sombras de reis barbudos*, o senso de coletividade é cada vez mais oprimido, posto que a violência oriunda da tirania faz com que a própria população de Taitara se recolha e deixe de viver. Daí que a recorrência ao realismo mágico, como forma integrante da vida cotidiana presente na obra, possibilita a leitura do romance, sobretudo, a partir dos pensamentos de Tzvetan Todorov (2017) e Irleamar Chiampi (2015), já que a presença do insólito evidencia uma crítica político-social.

A leitura de *Sombras de reis barbudos* (e da obra de José J. Veiga como um todo) permite a afirmação de que o autor está falando alegoricamente do momento histórico-social que o País viveu a partir de 1964, com o golpe militar. Período autoritário, repressivo, o que fica evidente ao lembrarmos, por exemplo, do AI5, através do qual os mecanismos de repressão se fortaleceram. Veiga cumpre sua proposta de representar a realidade sob uma “dimensão mais profunda”. O contexto social arbitrário do romance certamente é uma leitura alegórica do País, no qual a repressão vigorou até quase o final da década de 70. Se no romance os homens começaram a voar sobre a cidade, no País muitos voaram para outros lugares em busca de ares menos opressivos e de uma vida em que pudesse exercer a tão sonhada liberdade (GOMES, 2005, p. 5-6).

Rastrear a consciência através da memória e dos traumas por meio da literatura demonstra, sem dúvidas, o poder que ela tem. Ao lermos *Sombras de reis barbudos*, viajamos pela história e buscamos, sobretudo, nas entrelinhas o que foi o regime ditatorial brasileiro pela narração rica de um autor que merece ser mais lido e estudado no Brasil. Não será incoerente afirmar que José J. Veiga é um dos grandes representantes do realismo mágico no cenário da literatura brasileira, e o romance aqui estudado comprova tal condição.

## 2.2. Sombras de reis barbudos, de José J. Veiga

A literatura, como ser ficção, resiste à mentira. É nesse Horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente.

[Alfredo Bosi. *Literatura e Resistência*, p. 135]

Neste subcapítulo, analiso o romance *Sombras de reis barbudos* de José J. Veiga, apresentando o contexto de produção e publicação da obra, seguido pela análise do romance em articulação com os pressupostos tecidos por Todorov (2017), a saber, a

hesitação e a crítica, buscando os elementos mágicos como metáforas das atrocidades proliferadas durante e pelo governo militar brasileiro em seu regime autoritário.

Lançado em 1972, em pleno regime militar brasileiro, *Sombras de reis barbudos*, do escritor goiano José J. Veiga, explora, de maneira sintética, uma interpretação alegórica do regime que ocorria no Brasil na época em que foi lançado. Vale lembrar que, treze anos após sua estreia na literatura com a coletânea de contos *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959), Veiga lança um romance que, embora diferente e mais assustador, também aborda a temática da tirania em meio a uma pequena cidade do interior do Brasil. Na primeira ocasião, tínhamos em Manairarema, de *A Hora dos Ruminantes*, uma cidadela que se viu cercada, ofuscada e oprimida com a invasão incontrolável de cães e ruminantes. As figuras desses animais aludem, ao final do livro, à presença dos militares na política brasileira que, após saírem do governo, deixaram apenas sujeira, odor e excrementos.

Em *Sombras de reis barbudos*, acompanhamos as memórias do narrador-personagem Lucas e seu processo gradativo de amadurecimento. Com 16 anos, o garoto precisa lidar com uma série de transformações pessoais e sociais a sua volta. A princípio, Lucas aceita contar os acontecimentos, pois sua mãe havia, supostamente, lhe pedido para fazê-lo, e é assim que começa a trama:

Está bem, mãe. Vou fazer a sua vontade. Vou escrever a história do que aconteceu aqui desde a chegada de Tio Baltazar. Sei que esse pedido insistente é um truque para me prender em casa, a senhora acha perigoso eu ficar andando por aí mesmo hoje, quando os fiscais já não fiscalizam com tanto rigor (VEIGA, 2017, p. 21).

Tio Baltazar, como se confere com o andamento da narrativa, representa a figura populista que provoca sérias mudanças na vida social da população de Taitara. Lucas expõe que talvez não tivesse escrito e, portanto, narrado aquela história se tio Baltazar não tivesse chegado à cidade com a ideia de fundar a Companhia de Melhoramentos de Taitara.

A princípio, todos recebem o tio com prazer e entusiasmo, afinal, Baltazar encarna a figura de um arauto a trazer desenvolvimento e inovação a um lugar repleto de rusticidade e simplicidade. Não obstante a euforia da chegada da Companhia de Melhoramentos, o único a se colocar de forma reticente em relação à essa situação era o pai de Lucas, que, na ausência do tio Baltazar, “[...] aproveitava essas rápidas visitas para recomendar esperteza e lembrar que, quanto mais simpáticos são esses homens de

fora, mais perigosos, como se ele soubesse tudo sobre negócios e tio Baltazar não soubesse nada” (VEIGA, 2017, p. 31).

Apesar dos receios do pai de Lucas, tio Baltazar acaba convencendo-o de que a companhia traria prosperidade à cidade e à família dele. Aos poucos, a figura paterna aceita a proposta de emprego de Baltazar e as promessas de um futuro melhor: “Meu pai vivia correndo naqueles dias; se ele soubesse para onde estava correndo, teria moderado o passo” (VEIGA, 2017, p. 32).

Somente dentro da companhia, Horácio, pai de Lucas, exerce o poder de uma voz crítica ao examinar os gastos e as atitudes de Baltazar na administração da Companhia, colocando, assim, novamente a atmosfera de desconfiança na trama romanesca. Neste sentido, o narrador-protagonista é enfático em revelar:

Estava aí uma prova de que o ressentimento contra tio Baltazar já afetava o juízo de meu pai. Não passava pela cabeça de ninguém que outros pudessem mandar na Companhia mais do que tio Baltazar, ou contra a vontade dele. Olhei para mamãe, ela voltava a se ocupar com a calça, sinal de que ela também tinha percebido o absurdo. E falou tranquila:

— Desse susto não vamos morrer, Horácio. Ele vai mandar lá até quando não quiser mais.

— É? Então continue pensando assim. Mas você não sabe o que eu sei. Estou lá todo dia, vejo e escuto muita coisa. É bom a gente ir pondo as barbas de molho. Lu deve aprender um ofício, ou arranjar um emprego.

— O que é que você sabe de tão ruim contra Baltazar? — mamãe perguntou. Meu pai não respondeu, ela insistiu:

— O que é que você sabe, Horácio? (VEIGA, 2017, p. 37).

Tio Baltazar vai paulatinamente conquistando uma espécie de império dentro da Companhia, e até o golpe que o derruba do comando da companhia, as relações entre a mãe de Lucas com tio Baltazar e sua esposa, Dulce, eram ótimas. No entanto, Baltazar adocece e viaja para longe, junto de sua mulher, para tratar a doença. A narrativa não releva a doença que acomete o tio de Lucas que, aliás, por narrar a história em primeira pessoa, muitas memórias do narrador são filtradas pela perspectiva de um menino que não entendia muito do que se passava na sociedade que estava inserido, pois na altura do tempo narrado, Lucas se encontrava com onze anos.

O afastamento de Taitara e da Companhia passa a ser entendido por Lucas como um golpe e, com a ausência de Baltazar, a companhia promove muitas mudanças internas, passadas, posteriormente, para a população, cujo impacto representa o aumento da censura, das proibições e, sobretudo, da diminuição das liberdades individuais da população:

Sem tio Baltazar a Companhia deixou de existir para nós. Meu pai continuava trabalhando lá, mas nem eu nem mamãe esperávamos que fosse por muito tempo. Logo nos primeiros dias do golpe muita gente ligada a tio Baltazar foi demitida em duas ou três penadas, e não havia motivo para meu pai ser poupado. Com certeza a demora era porque os novos chefes estavam futucando lá a ficha dele para ver se rendia algum outro castigo a mais, só demissão podia ser pouco para o cunhado do chefe antigo. Os dias de meu pai estavam contados, só ele não via (VEIGA, 2017, p. 41).

A partir da tomada do comando da Companhia por Horácio e outros líderes que não são apresentados na narrativa, os líderes desta, como forma de conter a insatisfação da população com a perda da figura populista de Baltazar, impõem medidas de censura e regras para o convívio social.

[...] na pequena aldeia de José J. Veiga os segredos mantêm-se como tal, em sua mais absoluta impenetrabilidade. E nisso reside a força da Companhia de Melhoramentos de Taitara, que se instala na cidade e passa a controlar obsessivamente a vida dos moradores, impondo regras e leis cada vez mais absurdas e inexplicáveis. Sem saber direito porque nem como, as pessoas vão perdendo sua liberdade, negociando-a em troca de um pouco de poder sobre o outro. [...] Vítimas de uma solidão forjada pelas circunstâncias, uma solidão que separa os homens e rouba sua identidade, os moradores de Taitara entram numa espécie de regime totalitário [...] (DALCASTAGNÈ, 1996, p. 102).

O fato de que a narrativa contada por Lucas, uma criança de onze anos (cuja ação da narrativa se desenvolve) e um Lucas por volta dos dezesseis anos (tempo esse que ele decide, de fato, passar suas memórias de infância e conta-las a sua mãe), faz com que essas memórias entrem num conflito eterno. Muito do que acontecia em Taitara, com a tirania e opressão da Companhia estão susceptíveis à capacidade do entendimento do narrador que, num primeiro momento é uma criança e, a posteriori, um adolescente que compreende melhor aquilo que viveu. Tão logo, as ações da Companhia de Melhoramentos também estão sob a égide de uma interpretação em que a falta de entender o que de fato acontecia em Taitara é, com certeza, uma das armas que a Companhia teve em seus anos de comando.

A primeira medida de opressão foi a construção de diversos muros por toda a cidade. Com eles construídos, a população precisava percorrer um verdadeiro labirinto para transitar pela cidade. É claro que, ao observar toda a sequência da situação efabulada, os muros labirínticos podem ser entendidos como autênticos instrumentos para dificultar a circulação dos habitantes, tendo em vista que tal bloqueio sugere um primeiro ataque contra a liberdade dos moradores de Taitara.

A construção dos muros acaba por desenhar uma série de dificuldades contra os moradores, fazendo o narrador se dar conta das transformações impostas pela Companhia:

Com tanto muro para encarar quando estávamos parados e rodear quando tínhamos de andar a vida estava ficando cada dia mais difícil para todos, mas aqui em casa até que não podíamos nos queixar. Além de não ser dispensado, meu pai ainda foi promovido a fiscal não sei de quê, e parecia tão feliz como nos primeiros tempos da Companhia. Agora ele andava para cima e para baixo vestido com uma farda azul que mamãe penava para manter impecável, se descobrisse nela uma ruga ou mancha meu pai não a vestia enquanto o defeito não fosse corrigido, ele até arranjou uma lente grande para examinar a farda (VEIGA, 2017, p. 43).

Vale destacar, aqui, a figura do fiscal na trama e toda a sua peculiaridade. Aqueles que detinham essa ocupação em meio à sociedade de Taitara eram não só respeitados, mas também, e principalmente, temidos. Por isso, seja possível associar tais figuras aos militares e agentes extramilitares que trabalhavam no governo nos atos de censura e repressão, bem como os torturadores agenciados pelo governo militar brasileiro.

O medo nutrido pela população de Taitara em relação aos fiscais passou também à figura de Lucas, que, se no passado era zoadado e maltratado pelos colegas e vizinhos da mesma idade, agora estes que o desprezavam com o receio de simplesmente conversar com o garoto, pois por ser filho de um dos fiscais mais severos da Companhia, todos tinham medo de estabelecer qualquer tipo de toca com o garoto. Mais tarde, Lucas supõe que os muros presentes na cidade foram ideia de seu pai:

Isso durou até aparecer esse muro aí em frente, feito creio que a pedido de meu pai. Se o muro por um lado nos trouxe sossego – ele corre rente à nossa porta, e só com um mapa se pode achar a passagem para cá- por outro lado ele dificultou muito a nossa vida. As voltas que ele dá para confundir os indesejáveis vigoram para nós também. Uma caminhada que antes fazíamos em poucos minutos, depois do muro ficou tomando uma hora ou mais. No princípio até meu pai precisava do mapa para se orientar, e mamãe, coitada, desistiu de vez de sair de casa, nem para ir à igreja ela saía mais, rezava no quarto mesmo ajoelhada ao lado da cama (VEIGA, 2017, p. 48).

Não à toa, a primeira medida de punição e opressão da companhia faz com que a população se desorienta, no entanto, não houve, em contrapartida, qualquer ato de insurreição nos moradores ou qualquer sinal de desconformidade ou, até mesmo, rebeldia. Ou seja, a Companhia de Melhorias acaba por impingir um sistema de controle rígido a ponto de todos se adaptarem e aceitarem os muros como algo normal:

Com tanto muro por toda parte cansado e desanimado, era difícil saber o que acontecia na cidade, o que o povo estava pensando e dizendo. Antigamente eu chegava da escola cheio de novidades para mamãe, agora ia e vinha a bem dizer no escuro, as poucas pessoas que encontrava também não sabiam de nada, nem tinham disposição para falar (VEIGA, 2017, p. 48).

Com muros por toda a parte, a própria noção de enxergar o horizonte fica dizimada. A única possibilidade que restava à população, para descansar a vista, era olhar para cima, para o céu. Mas, a partir daí, temos o segundo elemento mágico, a presença infetuosa de urubus.

Em um primeiro momento, com os urubus sobrevoando a cidade, a população fica apreensiva com a presença dessas aves, pois muitos acreditam que os animais são prejudiciais e que trazem malogro para a cidade. Além de estarem sobre os muros e sobre as casas, as aves fazem sombras, num movimento que parecia uma série de linhas e rabiscos no solo da cidade. Em um segundo momento, a passiva população de Taitara também se acostuma com os urubus, transformando-os em animais de estimação:

As crianças logo fizeram amizade com eles, quase todo menino (e menina também) tinha um urubu para acompanhá-lo como um cachorrinho até na rua, espontaneamente ou puxado por uma corda presa com laço frouxo no pescoço apenas para indicar a direção. Só a gente mais antiga ainda pensava que urubu era ave maléfica, anunciadora de mortes e desastres, e evitava intimidade com eles; quando uma pessoa idosa via uma pena preta no chão, se benzia e dava volta para não passar por cima. Mas com o tempo todos se acostumaram a viver em intimidade com os urubus, e a cidade inteira sofreu por eles quando a Companhia começou a persegui-los. (VEIGA, 2017, p. 59)

Quando a companhia nota a admiração da população diante da presença desagradável dos urubus, logo fazem novas proibições e tentam espantar todos os urubus da cidade. Um dos momentos mais emblemáticos pode ser constatado quando os fiscais saem correndo atrás das aves e isto acaba por instaurar acessos de risos nos moradores. Logo em seguida, numa contra resposta repressora, os moradores também são impedidos de rir:

Enquanto estivemos entretidos com os urubus, outras coisas andaram acontecendo na cidade. A Companhia baixou novas proibições, umas inteiramente bobocas, só pelo prazer de proibir (ninguém podia mais cuspir pra cima, nem carregar água em jacá, nem tapar o sol com peneira, como se todo mundo estivesse abusando dessas esquisitices); mas outras bem irritantes, como a de pular muro para cortar caminho, tática que quase todo mundo que não sofria de reumatismo vinha adotando ultimamente, principalmente os meninos. E não confiando na proibição só, nem na força dos castigos, que eram rigorosos, a Companhia ainda mandou fincar cacos de garrafa nos muros (VEIGA, 2017, p. 59).



E, sem os urubus, “os muros voltaram à sua função de apenas separar, vedar, dificultar, e pareciam até mais altos e mais odientos” (VEIGA, 2017, p. 63), esclarece-nos o narrador-protagonista. Aqueles que ainda persistiam a não seguir as regras são submetidos a castigos demasiados violentos:

Um menino gaguinho que sentava perto de mim na escola teve os dedos da mão direita costurados um no outro hospital da Companhia e passava o tempo todo olhando para a mão como abobalhado. (Quem pensar que isso não incomoda experiente aguentar meia hora que seja com os dedos colados ou amarrados.) Outros voltaram do hospital com um aparelho de ferro atarraxado nas pernas para impedi-las de se dobrarem, outros voltaram com a mão metida numa espécie de sacola de couro presa no punho com um peso de muitos quilos dentro. Ainda bem que eu acreditei na proibição (VEIGA, 2017, p. 60).

Diante de um cenário de medo, censura, silenciamento e opressão, a trama ganha uma outra tonalidade quando da chegada do mágico Uzk na cidade. No meu entender, trata-se de um ponto à parte da narrativa, pois, numa espécie de compensação, o Grande Mágico Uzk vem para Taitara para fazer apresentações de mágica, promovendo uma momentânea distração aos habitantes. Ainda assim, o poder censorial faz-se presente, posto que, após idas e vindas da negociação entre o mágico e a companhia, que havia prometido trazê-lo para a cidade, o mágico faz sua apresentação a partir dos moldes previamente estabelecidos e combinados pela companhia, revelando, portanto, um momento de clara censura ao trabalho artístico.

Ainda que de forma efêmera, a presença de Uzk transforma a vida de Lucas, que, a partir desse momento, articula sua vida em função do absurdo. A autoconsciência que Lucas adquire permite-o que passe a entender os eventos fantásticos como possíveis, e a realidade em que se encontra até então poderia ser alterada e mudada.

Não me parece gratuito, assim, que, após o evento do mágico, a vida volta à triste realidade em Taitara, Lucas lamenta-se que, sem a atração de Uzk, a vida fica muito mais difícil. Isto porque o clima de medo e violência assola as ruas demarcadas pelos muros, além do perigo instaurado, pois qualquer desvio de alguma norma ou regra resulta em novas proibições, castigos e violência. Na verdade, a solidão em casa torna-se muito mais segura para a população, que, paulatinamente, evita sair de seus lares.

Aos poucos, sem explicar como e por que, o pai de Lucas se desilude com a companhia e atíça o garoto a montar um armazém. Ora, tal atrevimento significaria o desligamento completo de Horácio da companhia, um nítido gesto de resistência aos desmandos da Companhia:

Um dia meu pai chegou muito alegre, andou leve pela casa, assoviou, brincou comigo. Pensei em alguma nova promoção e puxei conversa. A Companhia estava construindo um prédio grande do outro lado do rio, diziam que era para instalar um laboratório. Comecei por aí.

— Laboratório? Quem disse que é laboratório? — ele perguntou.

— Ouvi dizer.

— Laboratório. Vocês cá fora não sabem de nada mesmo, hein? Laboratório.

— Sorriu, sacudindo a cabeça para a nossa ignorância.

— É o que estão dizendo — resmunguei desapontado.

— Até que não ficava muito esquisito chamar cadeia de laboratório.

— Cadeia? Pra que agora?

— Pra que é que serve cadeia, rapaz? Ficou bobo?

— Eles vão prender mais gente?

De repente ele mudou, como se tivesse lembrado de alguma coisa desagradável. Suspirou e disse, olhando para o chão, mas com o pensamento longe:

— Infelizmente, Lu. Infelizmente. Tem dias que eu...

Meu pai insatisfeito com a Companhia? Percebendo o meu espanto, ou achando que estava se arriscando, consertou:

— Não sei, e prefiro não saber. Muito em breve vamos mudar de vida (VEIGA, 2017, p. 81).

A desilusão de Horácio tem como gatilho inicial a construção do laboratório-cadeia. A forma como a Companhia se apropria do espaço da cidade e, também, do modo de vida é baseada no encarceramento da vida social. Assim como na narrativa, na história recente da ditadura militar brasileira, os governos autoritários tiveram em sua base de governo a presença de cárceres especializados para perseguir e prender aqueles que eram contra o sistema político vigente, como as celas do Departamento de Ordem Política e Social (Dops).

Após receber uma carta-convite de tia Dulce, Lucas consegue convencer seus pais de viajar para visitá-la e ter notícias de tio Baltazar. Com a tia, num ato que mistura realidade e espaço onírico, ela abusa do sobrinho, que se encontra em um transe entre estar acordado e dormindo, graças à viagem exaustiva que fez para encontrá-la. Atormentado, mas sem entender o que de fato aconteceu com sua tia, Lucas tenta levar com naturalidade os dias restantes na casa dos tios. É importante salientar esse momento da narrativa em que Lucas é iniciado sexualmente, uma vez que ele se encontrava criança, o entendimento daquilo que estava acontecendo fica subentendido, não deixando claro para os leitores o que de fato estava ocorrendo. Essa áurea, aliás, ressoa em todo o romance.

Baltazar envelhece e adoce ainda mais, deixando Dulce em um estado de solidão e carência. O narrador volta para casa doente e magro, mas logo se recupera para ajudar seu pai, que havia saído da companhia e aberto o armazém.

Ainda houve o infortúnio dos cavalos que entraram no armazém e deixaram excrementos por todos os lados. Depois disso, faltavam-lhes madeiras para o marceneiro montar as prateleiras para as mercadorias, já que a companhia havia comprado todos os materiais de construção disponíveis na cidade.

Após a tentativa de comprar os materiais fora da cidade, Horácio foi capturado pelos fiscais, que o julgaram e o processaram por ser contrabandista. Por algum tempo, o pai de Lucas teve que se dirigir à companhia para dar explicações e sofrer represálias, até que, por fim, o levaram preso. A prisão pode ser entendida também como desaparecimento, pois nunca mais se teve notícia do pai de Lucas, e a companhia, tampouco, dava notícias dele.

A forma como o controle rigoroso da Companhia detinha de toda a população marca o tom de opressão na narrativa. Assim como no Brasil de 1964-85, o estado detinha não apenas as rédeas do controle social, mas também a economia e a forma de se fazer política.

É evidente que Horácio sofreu com as proibições da Companhia não apenas porque a mesma queria impedir todo e qualquer espírito de liberdade, mas as proibições também serviram como forma de retaliação, uma vez que o pai de Lucas havia saído da companhia.

Uma incessante e ininterrupta chuva acometeu a cidade por uma semana e, após a forte precipitação, esta viveu uma espécie de lavagem, pois novamente podia-se ver pássaros e borboletas sobrevoando a cidade.

Assim como no regime militar brasileiro, a população de Taitara sofre com o aumento das desigualdades sociais. Muitas famílias, como a de Lucas, sentem a falta de suprimentos em casa. Uma das alternativas para combater essa situação foi a criação de pequenas hortas em seus quintais. Por um lado existe a ideia de auto sustento, mas essa pequena produção também é adequada para a Companhia, já que as famílias passam a produzir seus suprimentos em casa, desmotivando-as a saírem de seus lares. Mais uma vez tem-se aqui o controle da vida social.

Na verdade, o romance de J. J. Veiga efabula uma crítica pontual, posto que a falsa ideia de “milagre econômico”, tal como as malhas ficcionais veiguanas demonstram, a modernidade e o progresso inibiram e exacerbaram ainda mais as desigualdades e as gravidades existentes no país.

Ao fim da trama, Lucas e sua mãe são surpreendidos com uma vistoria dos fiscais em sua casa. Quando os dois fiscais estão averiguando a horta de sua mãe,

sombras oriundas do céu interrompem a ação dos fiscais. Ao olharem para cima, todos avistam três sujeitos voando. Este acontecimento insólito marca o fim do romance.

Observar aquela cena causou uma certa confusão em Lucas e, principalmente, em sua mãe. Para Vi, aquilo tudo era uma alucinação. Inquieto diante da possibilidade, Lucas, que já estava lidando com hesitação todos os acontecimentos desde a chegada da Companhia, decide descobrir o que de fato acontecia.

Não sozinho, Lucas e a população de Taitara descobrem que ao subir para a parte mais alta da cidade eles adquiriam a possibilidade de flutuar. À luz do entendimento desse ato, tem-se que a flutuação das pessoas está intrinsecamente ligada à ideia da volta da liberdade para aqueles que alçavam voo, e é claro que isso acarretavam sérios problemas para a Companhia.

Após a proibição do ato de voar, todos, ou grande parte da população, voam, “só não voa quem não quer ou não pode ou tem medo” (VEIGA, 2017, p. 139). A companhia estava, na verdade, com medo daqueles acontecimentos, pois não tinha nada a fazer, já não havia mais qualquer represália a inferir à população, que, finalmente, se permitia voar:

Depois de alguns dias a confusão e o pânico foram dando lugar a uma atitude mais serena, porque nenhum dano que a Companhia estava tão ou mais apavorada do que nós, o medo desapareceu completamente. Deduzimos que se a novidade era ruim para a Companhia, tinha que ser boa para nós. Só então começamos a apreciar verdadeiramente o espetáculo (VEIGA, 2017, p. 140).

Apesar do medo, a Companhia de Melhoramentos impõe mais uma proibição, dessa vez é proibido olhar para cima. Logo, todos deveriam direcionar o olhar sempre para baixo e andarem curvados, independente se isso causasse dores e ferimentos. Com medo de ser punida ao olhar para cima, a população criou uma espécie de tala que impedia as pessoas de erguerem seus pescoços para cima. Ou seja, da violência dos discursos e dos atos passa-se à violência sobre o corpo, ditando como andar e para onde olhar:

Contra esse perigo, alguém inventou esse aparelho que vai intrigar muita gente amanhã, quando ele for encontrado em nossos porões ou desenterrado de monturos por aí. Como é que nossos netos ou bisnetos vão saber para que serviam esses blocos de madeira formados de duas partes unidas por dobradiça de um lado e fechadas com trinco de outro, tendo no meio um buraco da grossura de um pescoço, e numa das metades um espeto com a ponta inclinada para o centro? Será que alguém vai descobrir que isso é um aparelho que usávamos em volta do pescoço quando saíamos à rua, e que o

espeto servia para cutucar a nuca quando a pessoa se distraía e erguia um pouco a cabeça? (VEIGA, 2017, p. 141).

Além disso, a companhia começou a jogar matéria orgânica e pegajosa sobre a cidade, tentando impedir as pessoas de olharem e para cima. Tal impedição era clara: se olhassem, todos sentiriam vontade da liberdade de voar e fugir daquele ambiente repressivo e opressor. Não obstante, muitos fiscais, sem ter mais o controle da situação e rompendo as amarras com a companhia e seus diretores, passam a voar também. O que resta para a população, cansada de tanto sofrimento, violência e opressão, é voar. Taitara fica vazia no solo, enquanto, no céu, as pessoas flutuam em um ato de liberdade.

No último diálogo do livro, Lucas encontra um professor que afirma que o ato das pessoas voarem é uma alucinação coletiva e que a vida voltará à normalidade. Tal normalidade era entendida antes da chegada da Companhia: “Todo mundo pensa que está voando ou que está vendo outros voarem. Porque todo mundo deseja muito voar, quanto mais alto e mais longe melhor” (VEIGA, 2017, p. 143).

Na verdade, a população está aguardando ansiosamente a libertação total, o rompimento com esse passado recente opressor, que deixou muitas cicatrizes e afetou o estado físico e mental de todos que estão à espera da festa dos reis barbudos. Por isso, o tom de esperança desenvolvido no final do romance centra-se na personagem Lucas, enquanto sujeito que vai amadurecendo, crescendo e consolidando sua questão existencial, capaz de substituir a figura de tio Baltazar, outrora tão importante e significativo não apenas para ele, mas para toda a população de Taitara.

A narrativa, por fim, ganha seu espaço libertador com o voo da população. Não obstante, Lucas tem seu amadurecimento e a voz do narrador empodera-se de um maior entendimento dos acontecimentos que ocorreram durante sua infância e o filtro da juventude, sendo esse o momento em que narra a história, passa a ser compreendida e julgada sob a perspectiva de que a Companhia e todas as ações da mesma foram ruins para a população e para sua família:

Fechar a mão que esconde o segredo da própria libertação é só um impulso inicial. O susto da descoberta dura pouco. Com ela a Companhia começa a perder o poder, os fiscais passam a correr de um lado para o outro, atrapalhados, e o céu lá, cada vez mais coalhado de gente. Quando Lu finalmente resolve voltar a olhar para as próprias mãos, ele não sai voando, mas dá um salto ainda maior – vai fazer/narrar a história da sua gente. Organizando o passado no munda da linguagem, ele o liberta de sua condição onírica, permitindo sua apreensão. Rompidas as amarras do não-dito, do impronunciável, o discurso instaura a possibilidade do vir-a-ser e a esperança, antigo

legado dos deuses, retorna ao mundo dos homens (DALCASTAGNÈ, 1999, p. 111).

Tendo a esperança vencido e resistido no final da trama, a lógica de reprodução da violência, opressão e melancolia que se entende por todo o romance dá espaço para uma possível esperança que, através do voo da população ou do tom firme de Lucas, encerra a narração. Basta observar o alívio das personagens que flutuam, ou da experiência dos leitores de *Sombras de reis barbudos*. Aqueles que leram o romance na época de sua publicação (1972) encontraram, na ficção, muito da realidade que os assolava, com o cenário opressor nas ruas e no contexto político do Brasil. Já os leitores do século XXI se enveredaram num retrato duma sociedade que, embora tenha sido escrita na ficção, registra o passado recente em que o país vivenciou.

No alçar voo, a esperança de que a liberdade reina; de que há um mundo possível, mesmo diante tantas adversidades, proibições, violências e opressões, ainda há razão para resistir e que é possível sobrevoar e existir. A mensagem que o romance evoca também é de que a liberdade é conquistada, mesmo em contextos em que a esperança não esteja ao alcance de modo fácil. Foi assim no romance e na história do Brasil. Durante o regime militar, a lógica de reprodução da vida social estava condicionada às regras que ditavam a forma da vida em sociedade. Diante de muita luta, resistência e embates o Brasil reconquistou seu lugar no plano da democracia. Já Lucas e a população de Taitara, após serem condicionados a tantas proibições, com resiliência encontraram o caminho para conquistar a liberdade, ainda que de forma mágica, mais ainda assim foi um caminho.

### 2.3. A hesitação

Quanto mais pesado é o fardo, mais próxima da terra está nossa vida, e mais real e verdadeira ela é. Em compensação, a ausência total de fardo leva o ser humano a se tornar mais leve do que o ar, leva-o a voar, a se distanciar da terra, do ser terrestre, a se tornar semirreal, e leva seus movimentos a ser tão livres como insignificantes. O que escolher, então? O peso ou a leveza?  
[Milan Kundera. *A insustentável leveza do ser*, p. 11]

Entende-se por hesitação o momento em que as personagens ou o narrador, se deparam com o acontecimento insólito e tentam entender aquele evento, julgando-o como real ou não (TODOROV, 2017). À luz desse entendimento, este capítulo objetiva-se a identificar momentos de hesitação encontrados na narrativa do romance de José J. Veiga.

No romance aqui estudado, encontramos diversos momentos em que a hesitação ao evento fantástico acontece. A princípio, podemos entender que tais elementos estão presentes na obra como forma de alegorizar o que se passava no plano da realidade fora da ficção. Os muros que surgem da noite para o dia e estabelecem uma espécie de labirinto na cidadela de Taitara, por exemplo, podem ser associados à burocracia e ao começo do regime militar brasileiro, uma vez que os muros foram um dos primeiros atos da Companhia de Melhoramentos, tendo como objetivo dificultar a circulação da população e, por fim, controlar os corpos e a vida das personagens.

Como bem explica Agostinho P. Souza: “A cidadezinha de Taitara vive uma situação trágica: fica cercada de tantos muros (uma metáfora das dificuldades da moderna burocracia) que, para chegar à própria casa, o cidadão precisa de um mapa” (SOUZA, 1990, p. 124). Logo, os muros implicam num primeiro momento em que a população se vê com dificuldades de deslocamento. Outro aspecto relevante de se notar em relação aos muros altos é que, com eles imperando por toda a cidade, o ato de enxergar o horizonte já não era mais possível, retirando a liberdade da população e a esperança de poder vislumbrar algo para além dos muros.

Um outro momento de hesitação ocorre quando a população se assusta com a dezena de urubus que sobrevoam a cidade de forma inesperada: “Nessa mesma linha, surge um símbolo cheio de contradições, o urubu. Agourento, sujo e repelente, o urubu torna-se um animal doméstico, acariciado, com chapinhas de registro, com correntinhas para sair a passeio” (SOUZA, 1990, p. 124). A presença da ave se articula com o fato de que o animal é um símbolo de mau presságio. Por estarem sempre ligados a morte, já que se alimentam, sobretudo, de carne em putrefação, a aparição das aves esboça a ideia

aos leitores de que a morte está assolando a cidade de Taitara. No romance não fica claro que exista morte ou que pessoas perderam a vida, porém o sobrevoo dos incontáveis urubus sugerem que algo não está certo.

No capítulo seis, conforme já destacado anteriormente, ocorre uma cena em que se pode entender também como hesitação, “Pausa para um mágico”. Trata-se da chegada do mágico Uzk em Taitara, quando Lucas e seus amigos ficam incrédulos com os truques feitos pelo mágico:

Claro que era truque, ilusão, mentira. Ninguém pode voar como borboleta, atravessar parede compacta, transformar sapo em pássaro, areia em água, fogo em cristal. Só podia ser mentira. Mas o Grande Uzk fez isso, nós vimos. Mas só podia ser mentira. Mas ele fez, nós vimos. [...] quanto mais eu pensava menos entendia, e mais assustado ficava. Não seria perigoso mexer com aquelas coisas, mostrar que o mundo que conhecemos desde pequenos não passa de ilusão, ou não é o único? Sendo assim, qual é o mundo real? Será um mundo em que pedras e sapos voam, areia molha, fogo pode ser cortado e guardado no bolso? E será que para um mundo assim este nosso é que é absurdo? Então o que não é absurdo? (VEIGA, 2017, p. 72).

É de extrema relevância a passagem de Uzk para o desenrolar da narrativa. Num capítulo que literalmente impõe uma “pausa” ao fio da narrativa que se ocupava em contar as ações da Companhia, com a chegada do mágico Uzk Lucas e seus amigos, num primeiro momento, desconfiam de que ele realmente faça mágica e que sua apresentação era apenas um conjunto de truques baratos.

Após certa resistência do mágico, ele assume protagonismo e decide fazer as grandes mágicas que havia prometido para o espetáculo. É importante ressaltar que a Companhia havia proibido alguns dos truques e, ainda, havia prescrito o que o mágico poderia ou não fazer em sua apresentação. Aqui fica evidente a alegoria do órgão de censura que ditou as regras para a produção e reprodução da cultura no Brasil durante o regime militar como o DOI (Destacamentos de Operação Interna), CODI (Centros de Operações e Defesa Interna) e DOPS (Departamento de Ordem Política e Social).

Com as mágicas de Uzk Lucas, com hesitação, deslumbrou-se com o mundo de possibilidades que surgia diante seus olhos e que aquilo tudo não era um absurdo. Absurdo, na verdade, era o que estava vivendo, numa cidade em que uma companhia ditava o que se podia fazer ou não; numa cidade em que, a cada dia, surgiam novas proibições e privações. Os sapos que viravam beija-flores nas mão de Uzk, para Lucas não eram absurdo e impossíveis.

Por fim, um último momento de hesitação pode ser constatado no desfecho do romance, quando Lucas, sua mãe e dois fiscais se assustam com três sujeitos



sobrevoando a casa. Nesse momento, tanto Lucas, quanto os fiscais não conseguem entender o que é que estava acontecendo, se aquilo, de fato, era algo plausível ou não:

— Rapaz! Olhe ali! Que será aquilo?

Olhei no rumo que ele apontava no céu – e vi. Não um, mas três sujeitos voando. Voavam dando voltas, subindo e descendo, ora abrindo e fechando os braços como asas, ora planando com os braços unidos ao corpo, se perseguindo, se esquivando, crianças entretidas com uma brincadeira nova.

— E agora? Ainda acha que é mentira? — disse o fiscal que os apontara.

— Mas é incrível! Como é que pode! — exclamou o outro de boca aberta, não sei se pela posição da cabeça ou se de espanto.

Olhamos demoradamente, os fiscais esquecidos de mim, mas eu atento também às reações deles porque eles seriam testemunhas importantes. Eu não estava vendo aquilo sozinho.

— Mas é incrível! Como é que pode! É gente mesmo, não é? Olhe aquele menorzinho como dá cambalhotas! Será que vai cair? — era só o que dizia o fiscal que estava vendo o fenômeno pela primeira vez (VEIGA, 2017, p. 136).

Lucas precisou que os fiscais enxergassem o mesmo que ele para crer no que estava vendo. O voo das pessoas causou a hesitação nas personagens que, num primeiro momento estavam incrédulos com o acontecimento. O voo das pessoas foge da explicação do real. Os leitores, tem-se o acontecimento mágico, mas para as personagens dentro da narrativa, a população flutuando passa a fazer parte da realidade. Cabe a elas, portanto, lidarem com a novidade.

Por fim, pode-se concluir que a hesitação constitui um recurso de extrema importância dentro das obras fantásticas, pois, através dela, consegue-se destacar o evento insólito, sendo ele estranho às leis da normalidade e da realidade. Em relação a *Sombras de reis barbudos*, a hesitação está muito presente na narrativa pois Lucas, o narrador, se depara com diversas transformações mágicas que vão surgindo com o desenrolar da história. Essas transformações, num primeiro estágio, não são entendidas claramente como acontecimentos mágicos, mas, com a maturidade do narrador e, sobretudo, com o olhar que o grande mágico Uzk aguçou em Lucas, o narrador-personagem passa a entender sua realidade, com os elementos insólitos, possíveis, seja para compreender o que estava ocorrendo, mas também como um caminho para se enxergar e buscar a esperança e a liberdade.

## 2.4. A crítica

O número de espões cresceu tanto que não podíamos mais saber com quem estávamos falando, e o resultado foi que ficamos vivendo numa cidade de mudos, só falávamos de noite em nossas casas, com as portas e janelas bem fechadas, e assim mesmo em voz baixa.

[José J. Veiga. *Os cavalinhos de Platiplanto*, p. 36-37]

Em 2003, Wolfgang Lettl expõe, em seu ateliê, o quadro *The Challenge*, criando uma atmosfera hostil, pesada e marcada pela insegurança. Com muros altos e cinza, há o espaço dividido com um homem que percorre o longo caminho. Além dos muros, grandes olhos marcam o topo deles, estando à procura do diferente, daquele que foi corajoso de chegar perto da construção:

Poderia a pintura ser uma alegoria para uma situação percebida assim por algumas ou pela maioria das pessoas: não sabemos de onde viemos. Não sabemos para onde vamos. Não sabemos para que estamos aqui. Não sabemos que horas são. Nem sabemos o que é a matéria. Ou o que veio antes do começo, e não podemos imaginar como terminará o fim. Em última análise, nada sabemos, mas Sócrates já sabia disso. Tudo isso é claro, ou melhor, obscuro, e ocasião suficiente para pensar sobre isso e pintar um quadro que represente tão impressionantemente a condição perdida e indefesa da humanidade<sup>4</sup> (LETTL, 2003).

É praticamente impossível não associar o quadro de Lettl com a questão dos muros presentes em *Sombras de reis barbudos*. O isolamento, a solidão, o medo e o desconhecimento são algumas características que marcam tanto o romance, quanto o quadro de Wolfgang Lettl. Vejamos.

---

<sup>4</sup> Trecho na língua original: Could the painting be an allegory for a situation perceived thus by some or most people: We do not know where we come from. We do not know where we are going. We do not know what we are here for. We do not know what time is. Nor do we know what matter is. Or what came before the beginning, and we cannot imagine how the end will end. In the final analysis we know nothing, but Socrates already knew as much. All this is clear, or rather unclear, and occasion enough to think about it and to paint a picture that represents so impressively the lost and helpless condition of humankind



[Figura 7. LETTL, Wolfgang. *The Challenge*. 2003. Óleo sobre tela. 199 x 163. Augsburg.  
Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/the-challenge-wolfgang-lettl/0AEI70IuCiNPOQ>]

Em relação ao romance, é preciso destacar que, após a hesitação, Lucas busca compreender se os eventos fantásticos acontecem de verdade, ou se não são apenas uma espécie de delírio ou sonho. Somente depois deste suposto momento de negação, as cenas insólitas passam a ser entendidas como naturalidade e, com isso, Lucas e a população enfrentam a nova realidade instaurada.

No meu entender, a violência e a opressão que permeiam toda a obra podem ser entendidas como alegoria do regime militar que, no Brasil, vigorou entre os anos 1964 e 1985, pois a forma como a Companhia de Melhoramentos impõe as regras, lidas como burocracias na ditadura, a violência e a opressão, são lembradas na realidade que o Brasil enfrentou durante os anos de chumbo. Para exercer sua dominação, a Companhia de Melhoramentos de Taitara instaurou diversas regras e normas para a sociedade da pequena cidade seguir. Essa alegoria é encontrada nas proibições, na opressão e na atmosfera de medo e insegurança que permeia toda a obra. Lucas, o narrador, ao contar todos os acontecimentos que marcaram sua infância com a presença da Companhia

relembra como a vida social e as liberdades individuais eram suprimidas em nome de um regime que impedia tudo e todos.

Para se manter no poder, o recurso que a Companhia utilizava era a violência, o silenciamento e a opressão, assim como tivemos durante o regime militar na história do Brasil.

Quando a população não segue as regras e proibições, sérios castigos são mobilizados e promovidos pela companhia em nome dos bons costumes. Ora, nesse sentido, a arbitrariedade pode se conectar claramente aos abusos proferidos pelos militares durante os anos que tiveram no governo, promovendo perseguições, violência, tortura e desaparecimentos.

Nesse mesmo caminho de entendimento, Regina Dalcastagne já sublinhara tal correspondência e os efeitos colaterais terríveis instaurados pelo poder arbitrário da Companhia. Segundo ela,

A Companhia de Melhoramentos de Taitara jamais explica suas leis e proibições. Não elabora discursos para se legitimar; não apresenta objetivos, nem promete benfeitorias. Ela existe apenas; e é a partir dessa existência quase discreta que o terror se instala, em silêncio, insidiosamente (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 104).

Já aqui, pode-se notar, como estamos referendando, o recurso fantástico utilizado no romance como forma de alegorizar o regime vivenciado no Brasil, a partir da década de 1960. Enquanto em Taitara a população se encontra sem saída para as atrocidades que estavam enfrentando e sendo submetidas pela Companhia; no plano da realidade brasileira, muitos perderam a vida e lutaram por um país diferente daquele que estava sendo construído.

O romance escrito por José J. Veiga pode ser lido também como instrumento de denúncia, pois, vislumbrar o diálogo de *Sombras de reis barbudos* com a triste realidade vivida no Brasil não deixa de ser um ato de atenção, coragem e resistência. Os leitores devem se atentar à história brasileira e à efabulação de Veiga para jamais permitir que os mesmos erros se repitam e a arbitrariedade, a violência e a opressão assumam de novo o comando das vidas em sociedade. Tal como explica Agostinho P. Souza:

Esse final de *Sombras*, uma forma de superação dos sistemas organizados para oprimir [...], apresenta um sentido otimista de que contra a morte há a vida, contra a destruição há a possibilidade de reconstrução. [...] Para José J. Veiga, são uma forma particular de ler a coroação e o destronamento do rei. Em outras palavras, suas obras oferecem a alternativa de se ler a instauração de certos regimes de poder e a sua necessária queda, porém, em seguida,

acrescenta a esperança de que surjam transformações: da morte se passe para a renovação da vida (SOUZA, 1990, p. 125).

No meu entender, mais do que um retrato alegórico do Brasil em tempos de ditadura, *Sombras de reis barbudos* proporciona aos leitores um olhar atento aos perigos que o autoritarismo e o totalitarismo podem trazer para a sociedade e para as liberdades individuais. O modo de vida em tempos em que a violência, o ódio, a opressão e a censura ditam os valores e as “normalidades” resulta na desumanização do ser humano, na instauração do estado melancólico, na repressão e na supressão dos direitos civis. A literatura, que também tem sua função política, insere seus leitores nesses locais extremos, onde a ficção ultrapassa os limites da realidade para alertar e, de certa forma, mostrar até onde a arbitrariedade, o totalitarismo e a violência são capazes de chegar.

### 3. PORTUGAL E SEUS PRODÍGIOS: O DIA DOS PRODÍGIOS E A REALIDADE DITATORIAL EM TERRA LUSITANA

Foi bonita a festa, pá  
Fiquei contente  
Ainda guardo renitente  
Um velho cravo para mim  
[Chico Buarque – Terra Mar]

Fernando Lemos, renomado artista português, nasceu no dia três de maio de 1926, em Lisboa, pouco antes da instauração da ditadura em Portugal. Muito influenciado pelos acontecimentos de sua infância, Lemos, aos poucos, foi engajando sua arte, sobretudo a fotografia, e se viu impossibilitado, em meio à censura, de continuar em seu país.

Participando do movimento surrealista, Fernando Lemos montou uma exposição escandalosa, e por sua causa, por pouco não foi preso. Mas o questionamento sobre a ação vem à lume no sentido de que, em regimes ditatoriais, a arte é uma das primeiras instâncias a sofrer ataques e a ser silenciada. Não à toa, ao referir-se ao exílio, Fernando Lemos destaca em entrevista:

Eu me liguei a tudo que era exilado político, portugueses e espanhóis, então fiquei mais condenado ainda. Eu fiquei proibido de entrar em Portugal, o que pra mim foi ótimo, e só voltei quando foi a Revolução dos Cravos, em 1974 (PESSOA, 2008).

Em *EU, POETA, 1949-52*, o artista reproduz um autorretrato em que o espaço obscuro da imaginação, as sombras e a metamorfose das nuvens transfiguram a fotografia do autor que, em meio ao sonho, tenta expor sua criatividade, seu processo criativo e seu desejo por liberdade, podendo se deixar notar nos elementos pena, carta, lâmpada e papéis rasurados. O próprio artista defende a obra:

A foto remete ao enforcamento. É uma brincadeira com a tortura: não precisam me enforcar, já me enforquei. A sombra branca dá um ar de mistério, de terror mascarado. A máscara se move, tem expressão, fala. Talvez ela esteja confessando suas intenções, revelando sua identidade. É um autorretrato. Na ditadura, fazemos o possível para não ser identificados. Quanto menos reconhecerem, melhor (IMS, 2020).

É interessante notar a movimentação que o regime ditatorial desencadeou em Portugal entre o período da década de 1930 até 1974, que reúne a ascensão do fascismo europeu, a concentração política na figura de um líder e todas as ferramentas necessárias para a consolidação e manutenção da tirania num país.



**Figura 8.** LEMOS, Fernando. *EU, POETA*, 1949-52. Disponível em:< <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/afetos-tragedias-e-liberdade-fotos-de-fernando-lemos/>>

As palavras “Deus, Pátria e Família”, numa primeira leitura, parecem aludir a coisas positivas e boas, mas aqueles que já estudaram a História sabem que as replicar é um perigo para a sociedade.

António de Oliveira Salazar começa a figurar no governo português na década de 1920. Tendo uma personalidade quieta, introspectiva e articuladora, Salazar foi convidado para ocupar o cargo de Ministro das Finanças ainda em 1928. Em 1930, se torna um dos líderes de uma frente nacional para a instauração do Estado Novo, um regime que ditaria uma nova forma de organização social, política e econômica no país. Uma característica desse movimento era o profundo interesse político em controlar a

vida dos portugueses e impor um isolamento de Portugal em relação à geopolítica internacional. Segundo Cláudio de Farias Augusto,

[...] (para que possamos entender o propósito do ditador português), a existência de um desejo de controle extremo da vida dos cidadãos portugueses, o que podia ser constatado pela existência de órgãos como a FNAT- entidade que objetivava o monitoramento da vida dos trabalhadores fora de suas atividades de âmbito profissional. Observamos aí que Salazar, até mesmo com certa dose de ingenuidade, creditava que projetos nacionais deveriam ser traçados e levados adiante de forma totalmente independente, e que cada Estado deveria ter total domínio de sua própria “vida política”. Foi extremamente isso que ele se propôs a fazer em Portugal e, como resultado, produziram um total isolamento internacional do país (AUGUSTO, 2011, p. 24).

Apesar de hoje, parecer uma contradição ao tentar essa política de isolamento português, uma vez que Portugal mantinha suas dominações na África e na Ásia, mas fato é que a política do colonialismo e a política do isolamento andam juntas no sentido de impedir nações estrangeiras a se interferirem nas questões de dominação que o Estado Novo, cada vez mais, explorava e mantinha suas relações de poder. Ainda segundo Augusto,

António de Oliveira Salazar dedicou especial atenção a seu império durante os longos quarenta anos que esteve no poder. A política colonial portuguesa, imposta por um Estado autoritário – gestado em um ambiente decorrente de um golpe militar na frágil política republicana-, imprimiu um nível de repressão política equiparável às experiências fascistas e totalitárias e foi construído, metódica e detalhadamente, como uma obsessão. As diretrizes governamentais coloniais portuguesas caracterizaram-se, nos quatro primeiros séculos, pelo parasitismo primário do colonizador e, em seu último século, pelo crescente arrendamento de seus domínios no território africano [...] ao capital internacional. No que se diz respeito tanto ao salazarismo quanto à patética política colonial desse período, eram os militares – e particularmente o Exército- que estavam sempre no centro de tudo (AUGUSTO, 2011, p. 32).

Até o final da década de 1960, os territórios dominados pelos portugueses viveram um regime de exploração, mas, com os problemas políticos em Portugal, as colônias passaram a se organizar pelas lutas de suas independências. Alia-se a isso a formação do exército português, que era muito heterogêneo, posto que, de um lado, ficavam os conservadores alinhados à política ditatorial de Salazar; do outro, jovens de pequeno nível, obrigados a irem à luta por propósitos que não acreditavam ou defendiam.

Esta rachadura no exército possibilitou a formação de grupos mais politizados, que defendiam o fim do colonialismo e da ditadura portuguesa. Mais tarde, este grupo de militares iria impor a revolução no território português:



Considerando que a emigração há muito retirava de Portugal contingentes razoáveis de homens jovens anualmente que, após o início da guerra colonial, houve um aumento dessa prática por motivos óbvios, as Forças Armadas e, particularmente o Exército, a cada ano do avançar da guerra, ressentiam-se de quadros, mormente no nível de oficiais, uma vez que os potenciais ocupantes provinham, via de regra, de segmentos sociais mais politizados e bem informados, possivelmente com inserção no meio universitário – o que contribuía para que assumissem uma posição crítica com relação à política ultramarina e, conseqüentemente, levava-os a sonegar a conscrição, o alistamento militar ou a evitar a possibilidade de ir para a frente de combate, embora isso estivesse e tornando cada vez mais difícil (AUGUSTO, 2011, p. 75-76).

Dentro do Estado Novo, Portugal se via como um país ilhado, perdido e que buscava uma falsa moral, um passado vitorioso e grandioso, além de alimentar a falsa imagem de uma grande nação imperialista, mas que limitava as liberdades, o desejo de mudança e a prosperidade. A respeito disso, esclarece Keneth Maxwell:

Salazar sempre demonstrou extrema aversão pela mudança. O confinamento de Portugal a padrões econômicos e sociais tradicionais foi deliberado. Arcaico, isolado e puritano, rejeitando a industrialização por considerá-la um arauto de conflitos de classes e problemas trabalhistas, glorificando uma tradição folclórica e camponesa depurada, o Portugal salazarista estava firmemente escorado contra o século XX. A maioria da população ainda era agrícola. O regime promovia a família como fonte primária da harmonia social (MAXWELL, 2006, p. 36).

A guerra colonial enfrentada por Portugal foi cansativa, sem sentido e com muitas perdas econômicas, morais e humanitárias, e tal condição desencadeou as sementes da revolução no país europeu. Assim sendo, os protagonistas foram oficiais coadjuvantes, estando descontentes com o futuro do país e, sobretudo, com a impossibilidade de mudança de cargo dentro do próprio exército.

Com isso, estes militares promoveram uma rápida conspiração política que visava não só a derrubada do governo ditatorial, mas também uma mudança a nível individual, já que eles almejavam o câmbio de cargos e funções dentro das Forças Armadas. Não à toa, Fernando Rosas sublinha que

É, portanto, no nível dos oficiais intermédios do Exército, dos capitães, comandantes de companhia, que se instala o fulcro do descontentamento, do cansaço e da conspiração. [...] Uma concentração de responsabilidades a que se somavam a consciência, fruto do conhecimento vivido, da falácia do “Portugal pluricontinental”, a noção da injustiça da guerra e a sucessão de comissões de serviço sem fim à vista. Tudo isso fazia da conspiração, sobretudo, um “movimento de capitães”, com alguns majores e muito poucos tenentes-coronéis e coronéis. Coadjuvados, com o superar das contradições corporativas da fase inicial por oficiais milicianos e outros oficiais subalternos [...] (ROSAS, 2005, p. 174).

Temos três principais pontos do contentamento dos grupos que conspiravam contra a ditadura em Portugal: o primeiro se pautava na luta anticolonialista promovida por grupos estudantis; o segundo se baseava na sociedade portuguesa, cansada não apenas com Salazar, mas com o salazarismo continuado com a figura de Marcello Caetano, que mantinha as mesmas políticas de seu antecessor, destituído do cargo por problemas de saúde; e, por fim, o terceiro ponto a ser pontuado é o da presença potente dos oficiais politizados e com desejos por mudanças.

Fernando Rosas afirma, em *Revolução e democracia em Portugal*, que “só com a democracia se acabaria com a guerra” (ROSAS, 2005, p. 175). Uma vez que esta dissertação tem seu caráter comparativo entre os regimes ditatoriais entre Brasil e Portugal, podemos refletir como esta citação é provocativa, se pensarmos num Brasil contemporâneo. Vimos, há pouco tempo, como é frágil a democracia da ex-colônia e como a instituição foi e ainda é construída na base da guerra.

No Brasil, não houve uma revolução para se findar a ditadura militar em 1985, mas a democracia aqui, desde 1988, vem sofrendo ataques e ameaças constantes, especialmente de grupos que não conhecem e reconhecem a história. Este mesmo movimento também acontece em Portugal, numa escala menor, mas ainda existem grupos saudosistas do salazarismo e do falso moralismo que a ditadura implantou no país lusitano.

A revolução em Portugal, de 25 de abril de 1974, comumente chamada de Revolução dos Cravos, foi, acima de tudo, um movimento pela justiça social, ou, como bem esclarece Fernando Rosas:

Foi um movimento revolucionário pela justiça social que, por força da sua própria dinâmica, alterou, ao menos durante alguns anos, as relações historicamente iníquas entre o capital e o trabalho no país. Conquistando no próprio processo da luta social, e logo desde os últimos dias de abril, o direito à greve e a liberdade sindical; alcançando reivindicações básicas e duradouras no tocante à redistribuição do rendimento: salário-mínimo, redução do horário do trabalho, férias pagas, subsídios de doença e de alimentação; e saneando das empresas os elementos acusados de “colaboradores do fascismo” ou de “sabotagem económica”. Também a democracia social seria um produto directo da iniciativa popular (ROSAS, 2005, p. 180).

A Revolução dos Cravos findou o regime autoritário do Estado Novo, um governo com moldes fascistas desde sua ascensão em 1932. Em 1970, António Salazar

falece e deixa como seu sucessor Marcelo Caetano, que não conseguiu contornar a crise econômica, social e política em que Portugal se encontrava.

Tal crise em Portugal também possibilitou o fortalecimento da revolução, pois as colônias portuguesas em territórios africanos, comumente chamados por Salazar como territórios ultramarinos, estavam com seus processos de independência correndo a nível internacional e com a ajuda da Organização das Nações Unidas. Outro ponto de destaque é a demissão dos generais Spínola e Costa Gomes, que eram contra a violência na África, fazendo um racha estrondoso dentro das Forças Armadas.

Em 1973, é criado o Movimento das Forças Armadas (MFA), formado por capitães e soldados menores, contra a ditadura, tendo como princípios:

- (1) o MFA apresentava-se como “o movimento de libertação do povo português, suprapartidário, que define como seu objetivo essencial o da independência nacional;
- (2) essa independência só ocorreu após “um processo de descolonização interna, a qual só conseguirá através da construção de uma sociedade socialista”, que é entendida como “uma sociedade sem classes, obetida pela coletivização dos meios de produção eliminando todas as formas de exploração do homem pelo homem [...]” (AUGUSTO, 2011, p. 103-104).

O MFA foi tomando, aos poucos, posse militar dentro do governo de Caetano e assim foram conquistando novos integrantes para derrubar a ditadura. Fernando Rosas informa que a vitória desses oficiais vai romper a cadeia hierárquica de comando das Forças Armadas.

A vitória do movimento dos oficiais intermédios, na realidade, rompe a cadeia hierárquica de comando das FA, subtrai-as ao controlo tradicional do Estado e das Chefias por ele designadas, dessa forma paralisando a função das FA como órgão central da violência organizada do Estado (ROSAS, 2015, p. 19).

A revolução, em si, não foi um ato fácil, rápido e tranquilo. O fato é que, no dia 24 de abril de 1974, o MFA, junto da camada civil, derrubou, com resistência, Marcelo Caetano e tirou da ilegalidade os partidos políticos, os grupos sindicalistas, artistas e todos que haviam sofrido com a censura. Após a derrubada, criou-se uma junta provisória para conduzir Portugal para a democratização novamente.

Esperava-se que o país fosse caminhar para uma via comunista, já que aqueles que mais contribuíram com a revolução tinham como ideal a revolução que foi um marco em 1917, na Rússia. Mas, em 1976, com a eleição para a assembleia constituinte, o Partido Comunista Português, sempre muito presente no processo da revolução, sofreu

uma grande derrota na corrida eleitoral. Apesar disso, pode-se dizer que foi um movimento progressista e com ideais à esquerda do espectro político:

O primeiro aspecto a ser observado prende-se ao fato de o núcleo revolucionário ter sido formado exclusivamente por militares, que, após a tomada do poder institucionalizaram e ampliaram o grupo originário – o Movimento dos Capitães -, criando o Movimento das Forças Armadas (o histórico MFA). [...] Devemos, entretanto, levar em consideração o tremendo esforço dos sucessivos Governos Provisórios no sentido de conter, ao longo de dezenove meses e em tempos de polarização ideológica, a brutal pressão do Ocidente democrático para que o destino do país fosse logo apresentado ao mundo (AUGUSTO, 2011, p. 149-150).

Sobre o governo provisório, Fernando Rosas (2015) destaca com propriedade algumas fases: a primeira com o general Spínola, de 25/04 a 28/11/74, que tenta ter o controle do Estado e mobilizar apoio entre grupos mais conservadores, o que será reprimido pelo MFA; a segunda fase vai até 11 de março de 1975, apresentando a aliança da sociedade com o MFA, rumo ao socialismo, quando há uma importante participação do PCP; já na terceira fase, pós 11 de março de 1975, ocorre uma hegemonia do PCP nas discussões políticas sobre a redemocratização portuguesa; prisões nos setores conservadores, e a elaboração da reforma agrária. Apesar da forte presença do PCP, o partido perde as eleições para a Assembleia Constituinte de 25 de abril de 1975:

É preciso entender que, realmente, a inversão da correlação de forças contra o campo hegemônico pelo PCP começou bem mais cedo: na derrota eleitoral que este partido sofre nas eleições para a Assembleia Constituinte de 25 de Abril de 1975, onde o PS (37,8%) e o PPD (26,3%) emergem como os partidos largamente mais votados, contra uns escassos 12,5% do PCP (ROSAS, 2015, p. 188).

Embora a esquerda radical tivesse sido derrotada na Assembleia, o partido mais vitorioso foi justamente o Partido Socialista, portanto, a agenda marxista ainda estava presente na criação da constituição. Em 1976, forma-se o Governo Constitucional de Portugal com Ramalho Eanes como presidente e Mário Soares (do PS) como primeiro-ministro.

Próximo da década de 1980, o marxismo estava perdendo espaço a nível mundial devido à Guerra Fria. Com isso, embora tivesse um primeiro-ministro do Partido Socialista, Ramalho Eanes tentou não conduzir o país por este viés, optando, sempre que pôde, por saídas mais liberais na economia, no social e na política.

Pode-se depreender, portanto, que a Revolução dos Cravos possibilitou não apenas a libertação dos portugueses, cansados e resistentes ao regime ditatorial, em que,

por quarenta e quatro anos, foram suprimidos seus desejos, vivências e liberdades, assistindo às transformações do mundo quietos e impossibilitados de fazer acontecer, de viver e se permitirem. Estes mesmos portugueses resistiram ao domínio de um governo que censurava, perseguia, torturava e ditava qual eram os valores morais a serem seguidos. Assim como no Brasil, aqueles que lutavam contra a hegemonia sofriam sérias repressões e impedimentos. Não por acaso, a arte desse período tem um papel importante, qual seja, olhar criticamente e denunciar este movimento, e a presente dissertação tenta se debruçar sobre esta valiosa contribuição das literaturas dos dois países.

Os primeiros capítulos ficaram com a leitura alegórica de *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga, autor goiano, que retratou, em seu romance, o avanço da tirania numa cidade fictícia no Brasil. Agora, cabe aqui a leitura de *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge, que, diferentemente de Veiga, lança sua primeira obra após a revolução acontecer em seu país, mas ainda mantém uma forte crítica e denúncia de uma nação que sofre com o regime ditatorial e que impôs a impunidade, a violência e a opressão durante os longos anos de governo.

### 3.1. *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge

Há um vilarejo ali  
Onde areja um vento bom  
Na varanda, quem descansa  
Vê o horizonte deitar no chão

Pra acalmar o coração  
Lá o mundo tem razão  
Terra de heróis, lares de mãe  
Paraíso se mudou para lá

Por cima das casas, cal  
Frutos em qualquer quintal  
Peitos fartos, filhos fortes  
Sonhos semeando o mundo real

[*Vilarejo* – Marisa Monte]

Neste capítulo, para compreender os elementos centrais da trama do romance em foco, pretende-se tecer algumas reflexões em torno do contexto português a partir da ditadura salazarista (1933-1974), além, é claro, de propor uma análise do romance *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge, levando em consideração o movimento da Revolução dos Cravos (1974), marco final da ditadura em Portugal. Recuperando alguns aspectos da

poética do pós-modernismo (HUTCHEON, 1991), procura-se entender a produção ficcional da autora supracitada.

Para os subcapítulos, o objetivo é identificar os elementos mágicos no romance e compreender, a partir dos aspectos levantados por Todorov (2017), a hesitação e a crítica, entendendo os elementos fantásticos em relação à realidade vivida pelos portugueses no final do século passado. Este capítulo tem como objetivo, portanto, estudar os principais aspectos de *O dia dos prodígios* e discutir a forma como a obra de Lídia Jorge se insere no cenário sócio-político português pós-revolução. Cabe ainda buscar elementos da narrativa que apontam para uma reescrita da história de Portugal, com o olhar daqueles que estiveram sempre na sombra da história hegemônica.

Escrever sobre Lídia Jorge compreende ser tomado por uma sensível escrita que é, acima de tudo, impactante. A longa trajetória da autora portuguesa é percorrida em seus romances, que tratam desde a identidade portuguesa, a revisitação histórica, até as travessias históricas entre as nações que possuem a língua portuguesa como idioma oficial.

As marcas de um passado opressor e violento, vivenciado por Portugal, antes do 25 de abril de 1974, fazem com que sua literatura apresente as nuances dos fatos e a dureza de seu tempo. Após a Revolução dos Cravos, pouco tempo depois, *O dia dos prodígios* é lançado e ganha notoriedade. Em 1980, seu primeiro romance é publicado e inaugura um novo momento na literatura portuguesa, que, em tempos de ditadura salazarista (1933-1974), era podada e censurada pelos órgãos de imprensa e propaganda.

Marcada pela reconfiguração e compreensão do passado opressor, *O dia dos prodígios* narra a história de uma população que está à margem de tudo e de todos. Rudimentar, primitiva e atrasada, a sociedade de Vilamaninhos, espaço fictício criado por Lídia Jorge, situado ao sul de Portugal (região na qual a autora nasceu), lida com acontecimentos um tanto quanto insólitos.

Desse modo, a presente dissertação busca refletir sobre a arte da pós-modernidade, tal como difundida por Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo*, e como ela pode ser entendida como uma espécie de *modus operandi* na construção e na concepção do romance de Lídia Jorge.

Antes de partir para o diálogo da obra e os vínculos possíveis com uma poética do pós-modernismo, vale entendermos este momento como uma necessidade da ficção portuguesa contemporânea em dialogar e propor pautas que, por muito tempo, foram

silenciadas. A potência da ficção contemporânea portuguesa está bem representada por escritores que pensam e interrogam o ser português à luz das pautas necessárias a serem discutidas na contemporaneidade. Gabriela Silva, em *A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita*, afirma que as escritas são marcadas por desejos:

Escritas marcadas pelo desejo de (re)escrita do passado, discursos históricos ficcionais e funcionais, preservadores e idealizadores da identidade são características que percorrem todas as épocas da literatura portuguesa, na afirmação de sua voz como nação e arte. [...] Configuram-se como uma nova visão do sujeito português, não através da representação de personagens que tragam em sua constituição traços típicos de identidade, mas pela forma como tratam a memória cultural pertencente ao mundo todo. Como expandem e também tomam para si uma nova percepção de sujeito e memória. [...] O espaço ficcional é, por sua natureza, o espaço das possibilidades. Além das fronteiras ficcionais, rompem com formas de narrar, com construções de personagens, com a história do mundo e dos homens. Formam um novo cânone marcado pela diversidade, elemento intrínseco do novo modo de pensar o sujeito contemporâneo (SILVA, 2016, p. 6-20).

Destacar o diverso, refletir as desigualdades e articular os diferentes à luz de suas especificidades é reconhecer e contribuir para que as diferenças sejam entendidas e respeitadas. Este movimento altruísta não é uma exclusividade dos pós-modernos, os modernistas, sobretudo as mulheres que fazem parte de uma margem regida pela condição social ditada pelos homens, já propuseram o debate em suas épocas. Virgínia Woolf, por exemplo, uma das maiores artistas, ficcionistas e ensaístas da história, sublinha que os valores empregados na literatura escrita por mulheres são importantes a fim de serem refletidos com o romance de autoras:

Um romance, pensando bem, é uma exposição de mil diferentes objetos – humanos, divinos, naturais; é uma tentativa de relacioná-los uns aos outros. Em todos os romances de mérito, esses elementos diferentes são mantidos no lugar pela força da visão do autor. Mas eles seguem outra ordem também, que é a ordem a eles imposta pelas convenções. Como os árbitros das convenções são homens, pois foram eles que estabeleceram uma ordem de valores na vida, e já que é na vida que em grande parte a ficção se baseia, também aqui, na ficção, em extensa medida, esses valores prevalecem. É provável no entanto que, quer na vida, quer na arte, os valores de uma mulher não sejam os mesmos de um homem. Assim, quando se põe a escrever um romance, uma mulher constata que está querendo incessantemente alterar os valores estabelecidos – querendo tornar sério o que parece insignificante a um homem, e banal o que para ele é importante (WOOLF, 2019, p. 15).

Pensar no romance como ferramenta de auxílio do modo de vida e dos valores sociais se relaciona ao fato de que, durante uma entrevista, Lúcia Jorge afirma que as personagens de um romance efabulam trajetórias invisíveis e impalpáveis que só os leitores terão a capacidade de atingi-los:

Como bem provou Virginia Woolf, a partir de então já não se poderia mais descrever um gesto mas, sim, invocar o impulso que o impele. Nem a forma e a cor dum vestido, antes a intenção e o sentimento que explicava o seu uso ou exibição. Como se sabe, o romance saltou para dentro dos seres e acompanhou as trajetórias invisíveis e impalpáveis, a saudação interior dos rostos (JORGE, 1999, p. 157).

De cunho político, portanto, *O dia dos prodígios* constitui uma alegoria de uma sociedade recém-liberta de um regime totalitário. Com a provocação através das palavras, Lúcia Jorge abraça a postura pós-moderna de uma literatura preocupada com seu tempo, nos moldes explicados por Carlos Ceia:

O que faz um texto literário ser político é, regra geral, o compromisso que o autor assume com o seu próprio texto; ou, se quisermos ser mais textualistas, as representações que um texto executa são sempre políticas no sentido em que não existem representações isentas de ideologia ou insensíveis à doxa [...] As possibilidades de leitura [...] as possibilidades de leitura política de qualquer texto literário, que tanto pode acontecer ser tendencialmente psicológico como social, público como privado, poético como político (CEIA, 1998, p. 34-35).

Como bem assinalou o ensaísta português acima, o texto político tem a função social de inserir, dentro daquilo que propõe, sugestões de reflexão de um momento ou um contexto a ser criticado e/ou entendido. Com o ensejo de reescrever a história de Portugal, o romance português pós-ditadura firma um compromisso de incluir a postura política na ficção.

Com a construção da narração recheada de vozes e cenas nas quais todos expõem suas visões, Lúcia Jorge compõe a atmosfera de uma população oprimida, abandonada e esquecida, seja pelo capital, por estarem num espaço mais marginalizado e afastado, seja pelo próprio sistema.

Para entender e pensar seu presente, autores como Lúcia Jorge promovem uma autoconsciência a fim de dialogar com as contradições que o tempo histórico e social impunha. Diante de tanto desprezo e esquecimento, a autora conseguiu dar voz a personagens que seriam (e foram) silenciados na vida real. A sociedade de Vilamaninhos, por exemplo, é reconhecida por sua pobreza da linguagem oral, mas, tampouco, o romance é desprovido de falas e diálogos.



Ora, não será tal procedimento uma confirmação dos aspectos levantados por Linda Hutcheon a respeito do pós-modernismo? Vejamos:

[...] uma poética do pós-modernismo se limitaria a ser autoconsciente para estabelecer a contradição metalinguística de estar dentro e fora, para ser cúmplice e distante, de registrar e contestar suas próprias formulações provisórias (HUTCHEON, 1991, p. 41).

Segundo Linda Hutcheon, “A arte contraditória do pós-modernismo ainda estabelece essa ordem, mas depois a utiliza para desmistificar nossos processos cotidianos de estruturação do caos, de concessão ou atribuição de significado” (HUTCHEON, 1991, p. 24), logo, esse caos e a desordem podem ser muito bem detectados ao folhearmos o romance de Lídia Jorge, que apresenta uma desconexão entre parágrafos, e o próprio alinhamento é, na verdade, uma espécie de reorganização física da escrita romanesca.

A poética pós-moderna vem como auxílio à nossa leitura, na medida em que se percebe nesse projeto de Lídia Jorge uma preocupação em se desvencilhar de amarras e de estéticas clássicas para esboçar suas artes. É nessa tentativa de causar o estranhamento para dar holofotes aos sujeitos que estão à margem dos padrões, dos valores (impostos verticalmente por homens brancos e heterossexuais), que o pós-modernismo atua, valorizando os ex-cêntricos e dando o microfone ao indizível:

[...] busca afirmar a diferença, e não a identidade homogênea. [...] A diferença – ou melhor, no plural as diferenças- pós-modernas são sempre múltiplas e provisórias. [...] a arte pós-modernista [...] pode ser capaz de dramatizar e até provocar a mudança a partir de dentro. [...] O pós-modernismo atua no sentido de demonstrar que todos os reparos são criações humanas, mas que, a partir desse mesmo fato, eles obtêm seu valor e também sua limitação. Todos os reparos são consoladores e ilusórios. Os questionamentos pós-modernistas a respeito das certezas do humanismo vivem dentro desse tipo de contradição. O importante debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas [...] é também o resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si (HUTCHEON, 1991, p. 22-26).

Levando em conta os dizeres acima, não será possível compreender Vilamaninhos, uma vila em que se desenvolve durante a trama narrativa, como uma espécie de desejo de Lídia Jorge em produzir um coletivo que, mesmo marginalizado e esquecido por todos e pelo próprio tempo, busca se encontrar em meio ao caos?

Não à toa, no desencontro com o diálogo, uma cobra-voadora e um povo à espera (símbolo clássico do ser português), emerge, em *O dia dos prodígios*, a esperança de algo que vem de fora para colocar esse povoado no mapa do pequeno país europeu. Ou seja, a festa de palavras e construções semânticas inesperadas fazem com que a obra ganhe destaque entre as publicações pós 25 de abril, tendo em vista, inclusive, que Lídia Jorge utiliza de uma linguagem e de uma construção narrativa que rompem com padrões linguísticos, estéticos e estruturais.

Ao estabelecer um cenário amplo e abrangente da ficção portuguesa das décadas de 1940 a 1990, Maria Alzira Seixo acentua a presença de Lídia Jorge e do romance em foco como um “livro profundamente ligado à libertação político-social que em Portugal desencadeia o 25 de Abril, através de uma bela alegoria popular a que a ‘revolução dos cravos’ dá origem” (SEIXO, 2001, p. 36).

Nesse sentido, as tonalidades alegórica e política surgem como ferramentas de denúncia social à luz da contemporaneidade que cercava a época do lançamento do livro e que, até hoje, serve como alerta para as consequências de novos possíveis governos totalitários no poder. Segundo Linda Hutcheon,

No passado, é claro que a história foi muitas vezes utilizada na crítica de romances, embora normalmente como um modelo da visão realista da representação. A ficção pós-moderna problematiza esse modelo com o objetivo de questionar tanto a relação entre a história e a realização quanto a relação entre a realidade e a linguagem (HUTCHEON, 1991, p. 34).

Ao promover o debate sobre a realidade inserida na ficção, a leitura desses materiais estimula a reflexão e o engajamento dos leitores que, com uma sensível postura crítica, enxerga possíveis comparações sobre seu tempo e espaço.

Gosto de pensar, portanto, que Lídia Jorge faz emergir de suas obras personagens marginalizados, esquecidos, ex-cêntricos, que lutam com seus mitos, num cotidiano simples com as novidades, tal como os retornados darão ao final do romance, na esteira do aspecto “ex-cêntrico”, explicado por Linda Hutcheon:

O provisório e o heterogêneo contaminam todas as tentativas organizadas que visam a unificar a coerência (formal ou temática). Porém, mais uma vez a continuidade e o fechamento históricos e narrativos são contestados a partir de dentro. [...] O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e aquilo que vou chamar [...] de “ex-cêntrico” (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assume uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. O conceito de não-identidade alienada (que se baseia nas

oposições binárias que camuflam as hierarquias) da lugar, conforme já disse, ao conceito de diferenças, ou seja, à afirmação não dá uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada – mais um paradoxo pós-moderno (HUTCHEON, 1991, p. 29).

Por fim, as contradições pós-modernas encontradas no romance *O dia dos prodígios* se apresentam na própria forma do texto e na construção narrativa, pois o texto é fragmentado, esteticamente recortado, e as personagens principais, apesar de ignorantes e simplórias, são holofotes na escrita de uma mulher que vivenciou e trabalhou suas memórias do contexto em que viveu:

Creio que as contradições formais e temáticas da arte e da teoria pós-modernas atuam exatamente nesse sentido, de chamar a atenção tanto para o que está sendo contestado como para o que se oferece como resposta a isso, e fazê-lo de uma maneira autoconsciente que admite seu próprio caráter provisório (HUTCHEON, 1991, p. 31).

Ou seja, as contradições se inserem na perspectiva de promover um olhar para a realidade, efabulada na ficção, e a ultrapassam para o entendimento dos leitores. Assim sendo, torna-se possível propor leituras alegóricas que compreendem o texto com uma postura política, mas não apenas isso, posto que a trama pode muito bem remeter a situações que dialogam com o contexto no qual se deseja ser contado.

Lídia Jorge é, sem dúvidas, um dos maiores nomes da Literatura Portuguesa. Nasceu em 1946, em Boliqueime, no Algarve, região pacata ao sul de Portugal. Professora do Ensino Secundário, foi observadora direta das atrocidades que o Estado Novo implantou em seu país. Esteve presente ainda como educadora em Angola e Moçambique, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, antigas colônias portuguesas, e viu estes países africanos lutarem por suas independências.

Após a revolução, em 1974, começou a pensar na escrita do seu primeiro romance, *O dia dos prodígios*, mas apenas irá concluí-lo em 1978 e lançá-lo em 1980, sendo um marco na literatura portuguesa contemporânea. Sobre as últimas datas, Lídia Jorge tem consciência, quando perguntada, se seria possível ela ter escrito e lançado o romance antes de 1974, fazendo uma alusão ao regime salazarista. Em entrevista, a autora portuguesa defende:

Terminei de escrevê-lo no verão de 1978. Não, não teria sido possível publicá-lo antes. Em primeiro lugar, porque eu própria não teria podido escrevê-lo e, em segundo lugar, porque o livro se assenta numa metáfora de

libertação que não seria compatível com o regime anterior. (D'OREY, 1999, p. 169).<sup>5</sup>

No seu estudo sobre a ficção portuguesa contemporânea, Carlos Reis defende que a obra de Lídia Jorge dialoga muito com as principais linhas estéticas da literatura portuguesa do final do século XX. Segundo ele, esta se encontrava preocupada, sobretudo, com duas vertentes: uma literatura com o olhar na guerra colonial e suas sequelas, e uma literatura temática e de configuração discursiva feminina, que reconta o passado de Portugal (REIS, 2006). Ainda, de acordo com Reis:

De um modo geral, a obra de Lídia Jorge traduz o diálogo intenso, não raro de índole crítica, de alguma da nossa ficção com o Portugal que vive a mudança do século sob o signo de transformações sociais e mentais às vezes aceleradamente incorporadas no viver colectivo. Os resquícios da memória colonial, as agruras de um redimensionamento nacional port-imperial, a <<europeização>> dos modos de vida, as obsessões da <<modernização>>, as bruscas modificações de comportamentos às vezes seculares, as repercussões mentais e sociais de movimentos migratórios, as constrações e contradições de quotidianos <<normalizados>>, a transformação do papel da mulher e da sua mentalidade, as práticas de exclusão social, a subversão das linguagens com crescente influxo da civilização da imagens são algumas das questões que a ficção de Lídia Jorge [...] integra no seu discurso ficcional (REIS, 2006, p. 301-302).

Tal como o ensaísta aponta, as transformações na sociedade portuguesa pós-ditadura são inúmeras. Após 1974, o convívio social já não está pautado na opressão e nas regras impostas pelo Estado Novo. As liberdades individuais são reconquistadas e, no campo da arte, há uma intensa iniciativa dos artistas em investir na revisitação da história recente de Portugal e suas transformações.

Branca Bakaj, em *O Visual e o Social no Romance de Lídia Jorge*, apresenta um interessante panorama da produção ficcional de Lídia Jorge, destacando o poder visual que a escrita da autora tem:

Em *O dia dos prodígios*, com as personagens (a taberneira, o padre, a filha do padre, a parteira e mulheres do povo, mães de família, o soldado etc.) e a força da linguagem popular, a autora traz à tona as raízes, já quase esquecidas de sua terra. [...] É muito forte, em Lídia Jorge, a presença do visual. Tudo nela passa pelo olhar – sua forma de tomar conhecimento do mundo. Ela nos dá a impressão de que está sempre esperando mais do que lhe foi dado a ver, em busca do silêncio para transformá-lo em prosa. Dotada de forte perspicácia, percebe bem o que se passou em Portugal e tem a sensação nítida do que está por vir. Não se perde, em momento algum, no passado (BAKAJ, 2000, p. 15-51).

---

<sup>5</sup> Tradução para língua portuguesa de minha autoria: “I finished writing it in the summer of 1978. No, it would not have been possible to have published it earlier. In the first place because I myself would not have been able to have written it, and secondly because the book is rooted in a metaphor of liberation that wouldn't have been compatible with the previous regime” (D'OREY, 1999, p. 169).

Dessa forma, assim como ocorre em *Sombras de reis barbudos*, em *O dia dos prodígios* a formação do visual, bem como da paisagem, está condicionada à subjetividade duma população inserida num contexto de opressão e marginalização. No romance de José J. Veiga, a falta de entender o que de fato ocorria na cidade de Taitara era um projeto da Companhia de Melhoramentos, que inibia e proibia a população de ter acesso à informação. Já no romance de Lídia Jorge, por ser uma população esquecida e distante de tudo e de todos, a falta de compreensão de mundo e da realidade é uma alegoria do distanciamento da população portuguesa das discussões políticas durante a ditadura salazarista.

Para além desse aspecto, é preciso ainda frisar que, dentro da vasta carreira literária de Lídia Jorge, com publicação de contos e romances, percebe-se, em suas narrativas, algumas temáticas que, vez e outra, aparecem em mais de uma obra, tais como a reconstrução do passado recente de Portugal; a revolução; a condição e o papel da mulher na sociedade; a migração; relações familiares; o passado x presente; dentre outras.

Stephanie d'Orey faz uma entrevista muito interessante com Lídia Jorge em 1999, para a *Portuguese Literary & Cultural Studies*. Em uma das perguntas, Stephanie questiona se há elementos autobiográficos em *O dia dos prodígios* e a autora dá a seguinte resposta:

Os elementos autobiográficos de *O dia dos prodígios* estão contidos na atmosfera, na experiência imaginativa do mundo rural onde passei a minha infância, no tipo de relações que conscientemente observei, sobretudo entre os indivíduos e a comunidade num mundo fechado em si mesmo, mas suscetível a sonhos e fantasias. O espaço físico, as vozes proféticas das personagens, a interpretação da vida através da metáfora, o ritmo lento da vida, a capacidade das pessoas para uma paciência quase enigmática – tudo isto são coisas que eu própria vivi e que posso dizer autobiográficas. Assim como supor um medo de cobras, fortemente associado ao fascínio por elas – as personagens-, desencadeado. Aspectos de algumas personagens, como Manuel Gertrudes ou Jesuína Palha, foram desenhados a partir de pessoas reais. Nenhum dos outros foi. Mas quanto ao resto deles, isso é questionável. (D'OREY, 1999, p. 167).<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Tradução para língua portuguesa de minha autoria: “The autobiographical elements of *O dia dos prodígios* are contained in the atmosphere, the imaginative experience of the rural world where I spent my childhood, the kind of relationships I consciously observed, particularly between individuals and the community in a world closed in on itself, but susceptible to dreams and fantasy. The physical space, the prophetic voices of the characters, the interpretation of life through metaphor, the slow pace of life, people’s capacity for an almost enigmatic patience—these are all things I myself lived through and can be said to be autobiographical. Just as I endured a fear of snakes, strongly associated with the fascination unleashed by them. Aspects of some characters, such as Manuel Gertrudes or Jesufna Palha were drawn

Interessante notar que a experiência pessoal e coletiva que Lúcia Jorge adquiriu na infância em Boliqueime, uma pequena cidade em Algarve, região sul de Portugal, parece ter tido um papel determinante na forma como algumas personagens surgem construídas na trama, além da atmosfera transposta para o vilarejo fictício de Vilamaninhos, como o trecho abaixo, em que há a reprodução do cotidiano naquele espaço,

A casa de Carminha Rosa fica no alto da via empedrada. A de Pássaro entre a empedrada e a nova. Apenas separada desta por um pátio bordado de alta parede com algerozes e malvas. Aí se planta o cantoneiro a ler as horas pela altura do sol. Do lado oposto, a casa de Macário e a de Manuel Gertrudes, parede meias. Mas a palmeira de José Jorge Júnior é a referência mais solene de Vilamaninhos. Um estandarte de folhas verdes, acenando de domingo a domingo. Os meninos tentam subir o pé, feito de nós de folhas mortas, mas descem-na, de calças rotas e coxa em sangue. Depois uns cachinhos de frutos cor de fogo, nunca vistos, acenam lá de cima. Eh, pequenada, isto não é azinheira. Vão procurar boleta para outro lado. Seu pé erecto, um braço. Sua copa, mão. Na sua sombra suposta, pelo chão, se senta o dono. Se vai aqui, são cinco da tarde. (JORGE, 2021, p. 80)

Tal como se pode verificar, a simplicidade da vida é reproduzida pelo modo de vida dos moradores de Vilamaninhos, Enquanto os meninos brincam de subir em árvores, os adultos se preocupam com os afazeres de casa e nas trocas de conversas que marcam o retrato de uma comunidade simples, sem grandes singularidades com qualquer outra no mundo.

Sobre as figuras femininas, Lúcia Jorge assinala que as personagens lidam com aprisionamentos e com a impossibilidade de liberdade e transformação. Um exemplo disso se encontra logo no início do romance, quando Carminha mantém, com tamanha destreza, sua limpeza da janela, aludindo ao lugar que as mulheres de Vilamaninhos, um lugarejo arcaico, atrasado e solitário, se postam no ambiente doméstico e, na medida do possível, como Branca, são domesticadas. Em entrevista a D’Orey, Lúcia Jorge tece uma análise sobre as personagens mulheres em seu romance:

As mulheres de *O dia dos prodígios* ainda são prisioneiras de “tenda e clã”, ou seja, de casa e família. Poucos deixam aquele lugar, exceto em seus sonhos e em sua conexão com um ideal de um mundo exterior. Curiosamente, acontece mais ou menos a mesma coisa com os homens de Vilamaninhos. No entanto, isso não deve ser interpretado como uma acusação. É simplesmente o caso. Ninguém sabe por que características boas

---

from real people. None of the rest were. But as for the rest of them, that is open to question” (D’OREY, 1999, p. 167).

e boas nem sempre estão equilibradas. As três figuras femininas, Carminha, Parda e Branca, que mais expressam o seu sentimento de aprisionamento, são também as que se utilizam dos rituais de magia. Carminha lava as janelas como se se despedisse e lá fica ainda a limpar. É um gesto que associo às mulheres em todos os lugares e idades, uma expressão tácita de sentimento. É um apelo e, ao mesmo tempo, uma afirmação. (D'OREY, 1999, p. 168).<sup>7</sup>

A família como uma instituição base para a reprodução dos modos de vida das personagens do romance aparece como forma de colocar as mulheres num lugar em que, apenas em seus desejos, sonhos e anseios elas conseguem superar as barreiras que impedem a mulher de buscar sua emancipação, sobretudo em contextos como em regimes ditatoriais. No caso de Vilamaninhos, Lídia Jorge também insere as figuras masculinas nesse lugar de aprisionamento. Nessa esteira de pensamento, pode-se observar que esse aprisionamento das personagens pode ser entendido como uma consequência da alienação da população diante suas realidades.

A condição dessas mulheres no romance alude muito a condição da mulher portuguesa durante a ditadura salazarista. Com a impossibilidade de liberdade, a forma como as mesmas a buscam se materializa nos desejos, no espaço onírico e, também, nos momentos mágicos presentes no romance.

Mauro Dunder, um dos pesquisadores mais incontornáveis sobre a obra de Lídia Jorge no Brasil, em “O papel de *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge, na fundação da prosa portuguesa contemporânea”, discute as principais ênfases do romance à luz da produção portuguesa contemporânea. Segundo ele,

Lídia Jorge, em sua obra de estreia, retrata as marcas de uma transformação que, em determinadas circunstâncias, não se manifesta. Para isso, cria a aldeia de Vilamaninhos, na região do Algarve, cuja vida é marcada fortemente por dois elementos, ligados entre si: a alienação de sua população e a espera, fruto dessa mesma alienação, por uma intervenção externa que mude a rotina do vilarejo. A população de Vilamaninhos vivencia, do começo ao fim do romance, a falta de familiaridade com o que acontece fora dos limites de sua aldeia (DUNDER, 2019, p. 216-2017).

---

<sup>7</sup> Tradução para língua portuguesa de minha autoria: “The women in *O dia dos prodígios* are still prisoners of “tent and clan,” that is to say, of home and family. Few ever leave that place except in their dreams and in their connection to an ideal of an outside world. Curiously, more or less the same thing happens to the men in Vilamaninhos. However, this should not be interpreted as an accusation. It is simply the case. Nobody knows why fine and good characteristics are not always balanced. The three female figures, Carminha, Carma, and Branca, who express the most their sense of imprisonment, are also the ones who make use of the rituals of magic. Carminha washes windows as if waving goodbye, and there she remains, still cleaning them. It is a gesture I associate with women, in all places and ages, an unspoken expression of feeling. It is an appeal and at the same time an affirmation” (D'OREY, 1999, p. 168).

A atmosfera da ausência, da falta de algo, reverbera por todo o romance, em especial, porque, logo no início da trama, ocorre o acontecimento insólito que irá modificar a vida de todos os habitantes do vilarejo. Este acontecimento será melhor discorrido no próximo capítulo, mas já adiantando, o voo da cobra após ter sido supostamente morta por Jesuína Palha faz com que todos lidem com a não presença da cobra na vida dos moradores. Nesse sentido, Dunder corrobora que

Em Vilamaninhos, os eventos parecem acontecer muito raramente, as pessoas parecem não perceber que os dias se passam, até que alguém se lembre que o tempo flui, também naquela aldeia. Algumas cenas se repetem, como, por exemplo, os encontros dos habitantes de Vilamaninhos na taberna de Matilde. Esse conjunto de elementos – a repetição de eventos, as sensações de que o tempo não flui ali como em outros lugares – reforça na obra a ideia de uma vida estática, própria de um povo alienado quanto a si mesmo e ao seu contexto (DUNDER, 2019, p. 223).

Na trama de *O dia dos prodígios*, narra-se a história dos moradores de uma pequena aldeia fictícia do Algarve chamada Vilamaninhos. Rural, rudimentar, atrasada e isolada, todos estes elementos fazem com que a reprodução do cotidiano daquela sociedade seja muito simples. Um lugar onde não há espaço para a tecnologia, o desenvolvimento e a modernidade, reinando o fruto do conhecimento mítico e as explicações que fogem da ciência e do conhecimento lógico.

É nessa atmosfera que é criada Vilamaninhos, um *locus* repleto de personagens que lidam com o dia-a-dia de forma isolada do mundo e dos acontecimentos que as permeavam. Estes, por sua vez, eram desconhecidos, como é o caso do salazarismo em seu próprio país:

Vilamaninhos tem seis braços. Dois são feitos de casas ao longo da estrada que a atravessa, fita de alcatrão que se esburaca como roupa puída. Primeiro uma nódoa de pedra a emergir do pez, depois uma, duas britas nítidas, apenas aglomeradas. Em seguida uma solta-se, outra, e debaixo dessa outra, outra. E logo a terra à vista como um óculos. Vejam a porcaria da estrada. Os outros dois braços são o resto da antiga, da macadamizada, sinuosa e às lombas, como correnteza de telhado mourisco. [...] Feito de lajedo e pequenos degraus de pedra, socalcozitos de desnível do tamanho de um nada, onde os pés escapam e as ferraduras das bestas desferem faíscas. [...] Mas as três vias se cruzam e quebram em seis braços não se encontram no mesmo ponto. Antes duas a duas formando um nó. No meio do nó uma barriga de terra, lajedo e pó, a venda, a igreja, o armazém de figo, o largar de azeite, três casas de habitação. [...] Vista de cima alguém chamaria a Vilamaninhos uma estrela. Vista de baixo, no meio das encruzilhadas, apenas se diria. É uma desmoronarão de casas (JORGE, 2021, p. 79-80).

O espaço rural e arcaico de Vilamaninhos constitui um tópico, que, segundo Muro Dunder (2013), a autora levanta nos seus romances seguintes:



[...] é preciso contar a história recente de Portugal, não apenas sob a perspectiva dos vencedores, mas, principalmente, a do Portugal rural, arcaico e medieval, ora ensimesmado e preso a suas tradições, ora repudiando essas mesmas tradições e buscando o caminho para a Europa, ainda que seja uma representação do que seja a Europa evoluída, ou ainda a do habitante comum da cidade grande, que vive a realidade socioeconômica apenas adivinhada pelas teorias da História, ou por fim, a da testemunha ocular de um lado obscuro - ainda que nem tanto - da História colonial lusitana. (DUNDER, 2013, p. 20)

De fato, ao construir a narrativa de *O dia dos prodígios*, Lídia Jorge propõe questões a serem refletidas sobre a realidade de Portugal antes e pós-Abril de 1974. Essa será uma postura estético-ideológica que a autora portuguesa possui e que se alinha com os demais escritores contemporâneos a sua época, tais como Antônio Lobo Antunes, José Saramago e Maria Teresa Horta, dentre outros.

Os moradores de Vilamaninhos, como parecem, estão alheios à vida e à política, mas extremamente ligados às fofocas da vida alheia, aos acontecimentos insólitos, ao mítico inexplicável e aos conflitos familiares e entre gerações. Não será à toa, portanto, que a narrativa tem início no verão de 1973, praticamente um ano antes da revolução. Abrindo o volume, há um aviso da autora:

Um personagem levantou-se e disse. Isto é uma história. E eu disse. Sim. É uma história. Por isso podem ficar tranquilos nos seus postos. A todos atribuirei os eventos previstos, sem que nada sobrevenha de definitivamente grave. Outro ainda disse. E falamos todos ao mesmo tempo. E eu disse. Seria bom para que ficasse bem claro o desentendimento. Mas será mais eloquente. Para os que crêem nas palavras. Que se entenda o que cada um diz. Entrem devagar. Enquanto um pensa, fala e se move, aguardem os outros a sua vez. O breve Tempo de uma demonstração (JORGE, 2021, p. 9).

A advertência traz um tom de atenção e, também, uma atmosfera já de imediato contato visual, quase como numa peça de teatro. É rápido o entendimento do leitor dessas muitas vozes que se atropelam ao longo da trama. A população de Vilamaninhos constitui, assim, o retrato de uma população isolada e inserida no meio rural português, dependente da agricultura e do pastoreio, modos rústicos de vida. Já aqui, não será difícil compreender uma espécie de efabulação da própria situação de um Portugal, alienado às questões que ocorriam em seu país. Como veremos mais adiante, os moradores da vila fictícia comprovarão isso ao longo da trama.

Os primeiros atos do romance são concentrados nas figuras de duas mulheres, Carminha Rosa, a mãe, e Carminha Parda, a filha. Num ato incessante de limpeza da janela da casa, prepara não só o ambiente para receber as ações da narrativa, mas

também os leitores, que precisam lidar com os acontecimentos de forma nítida para poder interpretá-los.

A casa das Carminhas está sempre limpa, à espera. Num mundo sem muitas perspectivas, Carminha Rosa sonha com o dia em que Carminha Parda se case e deixe de ser tão gorada pelos vizinhos: “Quando alguém aqui chegar verdadeiramente há-de ser por ti. Há-de. Por mim? Que loucura, mãe. Carminha Rosa sabe que a filha tem dezoito anos e, que no redondel da terra, Carminha está por cumprir” (JORGE, 2021, p. 18).

Fruto de uma relação com o padre de Vilamaninhos, Carminha Parda, assim como sua mãe, sempre foi extremamente julgada por isso e, em consequência, se mantém, de certa forma, isolada do resto dos moradores. Este isolamento é quebrado, quando Jesuína Palha, toda desarrumada, desesperada e acelerada, vai ao encontro da casa das Carminhas, contar o ocorrido de poucos instantes:

Ah filhas de su mãe. Que aqui estão estas duas dentro de casa sem saberem de coisíssima nenhuma. Não me digam que não ouviram um barulho de gente rebovida. E estas aqui debaixo de telha e à fresca. Eu. Jesuína Palha. Eu andava a dar fogo ao forno quando ouvi estes três desgraçados a pedirem ajuda. Mas não deixei que pedissem duas vezes. Pus os tojos de lado, salti por cima da parede, pegui uma cana comprida que ali tinha à mão, e fui-me para onde estes três vai não vai tentavam matá-la. Sem conseguirem os pobrezinhos. Ah meus amigos. Ah carago. Já a família desta terra estava chegando ao largo. Ali. Eles que digam. Estavam todos suadinhos de tanta pedrada sobre a magana. Ah meus amigos, vizinhos da minha alma. Quando vi a víbora ceguei os olhos. Alavanti a saia, brandi a cana, uma, duas, três, sete e vinte vezes sobre a cabeça da bicha. Ela era azul, castanha e delgada. Assim. Mas tão comprida como uma cilha, e Toda a gente vinha correndo a ver a cobra. Cheguei eu nessa altura. E vinha tão cega, que nem me apercebi do que via. mexia como a água e como o fumo mexem. Parecia um pensamento. Ali no chão. Di-lhe bem umas trinta canadas sobre a espinha e a cabeça. Di ou não di? E a língua dela, que parece uma gancha de cabelo, andava dentro e fora a desafiar a cana. E ela à roda. À roda, à roda sem parar. Toda a gente se tinha já alevantado da cama. Das suas mesas e outras dos lavadinhos. Para virem ver a cobra desses matos que ali andava no terreirão da rua. Bailhando debaixo da pontaria. Ah sim, filhas de su mãe. Toda esta gente pode dizer. Eu. Eu em vendo que ela continuava a rabiá-lo grande rabo. Que aquilo só tem cabeça e rabo. Eu disse. Agora ou nunca, vizinhança. E atiri com a cana com toda a força sobre a serpente. O cheiro. O cheiro a cobrum espalhou-se no ar, e a buchada começou a sair pela pele da porca. Ninguém. Ninguém dava um ai nem um jesus. E aqui estes vizinhos sentiam ânsias e punham a mão na boca do bucho. Mas eu. Eu olhava-a nos olhos e dizia. A gente viu. Deu-lhe com a cana em cima e a valhaca esguei rava-se para a embeiradinha da bermá. A vizinha com o instrumento na mão, afegava como se cavasse chão duro do terreirão da rua. Eu cheiri o cheiro a cobrum e o cheiro era tão forte que vomiti encostadinha à parede. Ainda lá está a prova. Vá agora, vá agora. E ainda alavanti a saia até às calças, e alci o pé para lhe esfrangalhar os miolos. Mas estes aqui começaram a dizer não, não. Não, não. Queremos ver a agonia da serpente. E eu deixei a víbora em paz, e recolhi-me para a roda que todos os vizinhos tinham feito à volta da minha

peessoa. Ela só mexia o ferrãozinho do rabo, e muito quieta, toda empoeirada do chão, estava morta, que bem se via nas escarninhas do ventre. Ah vizinhos. Estas duas aqui medidas em casa como se estivessem a chocar um ovo, e a gente a ver ali tudo. Pois a parte importante vai começar agora. Não arreentem em choros, mas sejam testemunhas do que vou dizer. Um disse. Jesuína Palha, pegue pela ponta. E aquele que está ali disse. Alevante bem a cana e meta-a por debaixo da buchada. E aquele outro disse. Ponha-a na pernada daquela amendoeira para que alguma irmã desta que queira entrar nas casas veja o que lhe vai Pressentimos que a cobra não era só cobra e tivemos medo de a executar. A gente disse. Faça força Jesuína. E alevante bem para vermos a bicha de lado e de ventre. acontecer. E eu família. Pegui na cana. Alavanti a cana, baixi a cana junto do chão, meti a cana por debaixo do corpo da víbora, puxi para cima, com força, todo o peso, e a cobra ficou no ar. E eu mostrei a cobra a toda a gente. Foi ou não foi? Os vizinhos tinham tapado o nariz pelo cheiro a cobrum que estava no ar. Mas aí, oh gente. A cobra fez duas roscas à volta da cana, saiu dela, e voando por cima dos nossos chapéus e dos nossos lenços, desapareceu no ar. Voou no ar. No ar como se fosse uma avezinha de pena. Oh família. Digam a vardade. Como se fosse uma avezinha de pena. Ninguém me deixe mentir. Digam se não viram a cobra alevantar-se no céu, abrir umas asas de escamas, espelhadas e furta - - cores. Digam a vardade, digam a vardade. Abriu as asas, e as escamas da barriga pareciam um fole de navalhas. Saltou por cima dos nossos olhinhos levando atrás de si um sopro de pó e de verdes humidades. Foi aí, vizinhos, que eu caí de Saíram-lhe duas asas dos flanquinhos como uma fantasia de circo. Só que aqui era tudo vardade o que a gente víamos. Com os nossos próprios olhos. cu, e estes três, que tinham dado a denúncia com grandes gritos e estouro de padradas, caíram de borco, os pobrezinhas. Dois deles sobre o ventre e este sobre a cabeça, e por isso o sangue lhe está a escorrer da brecha que se lhe abriu. Ah punhão. Desde ontem que me cheirava a pressentimento de coisas. Andava assim desalmada mas nunca pensi que uma coisa dessas viesse a acontecer-me. Voou a bicha e agora. Agora que temos um motivo para chorar não sabemos o que fazer senão andar a dizer a quem lá não estava. Que vocês as duas ficam em casa fazendo rendas e balaios de empreita, sem quererem saber do que se passa com os outros. Ficam aqui alimpando as janelas como fialhas, e aparando as poias debaixo do rabo das galinhas para que não lhes sujem a rua. Vejam todos. Vem-se aqui e vai-se embora uma pessoa como em pátio de rei. Ah gente, vão a minha casa ver rua de mulher trabalhadeira. A gente, que coze o Sim, ah punhão. Quem não andava havia dias com uma bola no bucho? Também a gente. E eu também. Assim como um vazio? Assim como um sonho espantado? Sim, vizinhos, assim como um sonho espantado. pão que come, não tem tempo de alimpar a merda do gado e da bicharada. Onde está o teu testo, oh Carma Rosa? Eu tenho um testinho metido no chão. Antes de entrar em casa raspo a sola de cada sapato nele. Esfrego bem os calcanhars e pronto. Quem não tem tempo para merdinhas, faz a limpeza por esfregação do calçado. Vamo-nos embora, vizinhos. Porque a magana da serpente se não subiu ao céu e era espírito, deve estar pendurada de alguma aba de alfarrobeira. Vocês, Carmas, podem gabar-se de não terem visto esta coisa do outro mundo. Fiquem-se com deus. Vamo-nos daqui ao poço alimpar o sangue do filho da Hermínia, e sacudir as roupas com luva de crina. Tenho a pele toda arrepiada, com a penugem no ar, como carne de galinha depenada. Eu. Vamo-nos andando. Fiquem-se por aqui olhando os biquinhos das tetas que a gente se vai. Sim, só nesta rua há merda pelo chão. Só nesta casa as mulheres ficam a fazer empreita enquanto as outras sofrem. Pela visão. Passinhas do algarve. No meio do largo. Ah que grande aflição sentimos todos. A gente agora vai andando, e vê a bicha. Pranta-se o pé e acha-se a bicha. Toca-se a cara e sente-se a bicha. E eu? Não vou comer durante três dias com esta visão (JORGE, 2021, p. 20-25).

Na longa sequência acima, Jesuína tenta contar com detalhes o ocorrido para as Carminhas, o fato de que uma cobra havia surgido no vilarejo e, após uma intensa luta contra a naja, o animal simplesmente sobrevoou a população que olhava incrédula para a cena. Já aqui, o sentimento de aflição, espanto e hesitação insere-se na narrativa e acompanha o desenrolar de todo o romance.

Um detalhe importante a ser identificado está na primeira fala de Jesuína, que julga a postura e a ausência das Carminhas no convívio social da vila (“Ah filhas de sua mãe. Que aqui estão estas duas dentro de casa sem saberem de coisa nenhuma. Não me digam que não ouviram um barulho de gente rebovida”; JORGE, 2021, p. 20). Essa noção de esquecimento, separação e segregação pode ser lida no viés de uma referência àqueles que sempre estiveram à margem da sociedade. Durante quase meio século de ditadura salazarista em Portugal, esse fenômeno foi cada vez mais contrastado e aparente.

A oralidade simples da população de Vilamaninhos é extremamente marcada pela fala das personagens, que não apresentam um linguajar rígido em relação às regras gramaticais. Como no exemplo acima, falam despreocupadamente e com variações linguísticas.

A cobra surge e, de imediato, instaura-se uma batalha contra a bichana. Jesuína Palha, uma mulher mais velha de Vilamaninhos, a enfrentou e a nocauteou, macetando sua cabeça. Mas, para o espanto de todos, a cobra se contorceu no chão, brotou-lhe asas e, num movimento mágico, voou do meio de todos para se perder. Todos ficam extremamente incrédulos com o animal e com a possibilidade de ela voltar para atacar algum morador da vila. A fim de espalhar a informação que havia uma naja sobrevoando Vilamaninhos, Jesuína e aqueles que acompanharam a cena foram contar o caos que havia ocorrido para as Carminhas.

De imediato, as personagens passam a lidar com a nova realidade, e o voo da cobra expande a própria noção da habilidade do animal. Logo após esta cena, o foco narrativo se direciona para José Jorge Júnior e sua mulher Esperança Teresa, a Esperancinha, um casal de idosos que, apesar de terem uma vida longa, com muitos filhos juntos, tinham dificuldade de dialogar entre si:

José Jorge Júnior sentado, de artelhos cruzados e joelhos longos, ia falando alto. Imprecações contra a mulher. Havia mais de dez anos que ela se decompunha em vida pela casa. Se transformava em poeira antes da morte. Cheirava a isso por toda a parte. Tão forte que só tapando o nariz. Custa a crer, Esperancinha. E fazia o gesto. Alguma vez ouvira ela falar do alfabeto e

das orações? Tinha esquecido tudo o que deveria estar guardado na casa da memória. Mas eu. Oh eu (JORGE, 2021, p. 27).

Acredito que a limitação na comunicação desperta uma leitura ambígua, na medida em que, a princípio, aponta para uma invisibilidade da figura feminina. José Jorge Júnior nunca ouve Esperancinha, nunca se importa com a voz da mulher, sugerindo a sua inferioridade naquele contexto de sistema autoritário e, também, retratando o cenário duma comunidade retrógrada. Ao mesmo tempo, a comunicação limitada pode ser compreendida como os entraves e a burocracia existentes durante a ditadura, momento em que foram institucionalizadas barreiras, dificuldades e proibições para a população como um todo.

Sempre que pode, Esperancinha tenta lembrar o nome de seus muitos filhos, sem se esquecer do que nasceu morto. Todos eles deixaram os pais, os vivos migraram para longe, e o morto os abandonou antes mesmo de ver a luz:

– E eu doze vezes di à luz, José. Tu te alembras? Doze vezes. Primeiro foi o Manuel. Depois veio a Engrácia. Depois o Saul, depois o Elói. Depois o Bento. Depois o Augusto. [...] – Depois do Augusto julgui não poder conceber. Mas eram coisas passadeiras. Mistérios da barriga. Um dia fiquei do António. Depois do Marçal, e do Duarte. E do Simão. Depois o morto. [...]– Ai meu bom jesus, meu bom jesus. Nem um agora para me alimpar a velhice. Depois de tanta caquinha lavada por estas mãos. Meu bom jesus. Ainda o morto é o que me faz maior companhia. A sua lembrança (JORGE, 2021, p. 30 - 33)

O espaço aqui construído pelos personagens revigora muito bem o papel de Vilamaninhos como um lugar de repulsão populacional. Aqueles que tinham mínimas condições de saírem do vilarejo, faziam-no, na perspectiva de buscar melhores condições e perspectivas de vida, promovendo o momento da migração.

Depois do acontecimento da cobra, Vilamaninhos começa a ter um novo cotidiano:

Em Vilamaninhos as pessoas já não podem encarar o nascer do dia como antes, porque suspeitam que há um ser desconhecido entre as casas. Tanto pode estar a apodrecer dentro do poço, como a reproduzir-se em cima de uma varanda. Ou nos escombros dos muros. Assim, quando sobem as ruas sozinhas, batem os calcanhares, como nunca haviam batido, para afugentar o medo. Se carregam as compras, acompanhadas, falam baixinho segredos de orelha a orelha (JORGE, 2021, p. 38).

O tom do estranhamento e da insegurança invade o vilarejo, posto que, após o voo da cobra, os moradores passam a lidar com a expectativa de que a mesma possa reaparecer a qualquer momento. Essa tensão invade o cotidiano das personagens que, a partir desse momento, ficam sempre à espera de uma nova aparição.

Na trama, Branca e Pássaro Volante constituem um casal problemático. Antes mesmo de se casarem, Branca, possuidora de dons da visão, já previa que Volante lhe traria mal, porém, sem muita perspectiva de emancipação feminina, aceita o fardo do casamento, representando uma clara referência ao papel de submissão que as mulheres desempenham, sobretudo, em locais mais arcaicos. Segundo Isabel Pires de Lima em *Palavra e identidade(s) em Lídia Jorge*:

Branca é uma camponesa submissa, silenciosa, explorada pelo marido, incluindo sexualmente, que a compara sistematicamente a uma mula. No silêncio expectante do bordado a que se entrega, vai sonhando com um dia em que deixe de ter a língua amarrada e, numa conjugação entre mutações da esfera individual e da esfera pública – a revolução entretanto eclodira –, chegará enfim o dia “branco” (porque inaugural) em que ela acederá à palavra, tornando-se sujeito do discurso e ganhando identidade, facto que de alguma forma vinha sendo indiciado metaforicamente no poder de vidência que em si mesma viera descobrindo (LIMA, 2005, p. 59).

Conflituosa e violenta, a relação de Volante e Branca é baseada em opressão, silenciamento e impaciência. Pássaro Volante não suporta ver sua mulher sempre bordando o dragão alado com escamas na colcha. Num episódio, depois de ter perdido Menina, a mula, Volante desconta sua raiva na esposa:

E um dia Pássaro se mandou para cima dela sem uma palavra e lhe disse depois. Agora estou servido. Mas entre tudo isso que não tinha outra explicação nem outro fim senão os próprios factos em si, outros acontecimentos. Como se no fundo acontecessem para justificar os outros. Sem justificar. Cada acontecimento era uma data marcada que não desembocava em nada, apenas entretinha as outras marcas, como o pão. O pão que se come em vez, antes e depois do que há e do que não há que o condute. Assim Branca, com dezassete anos vira a Pássaro. De rosto tão quadrangular e olho tão assestado sobre a sua carnação mal coberta por um vestido de popelina, que fora forçada a dizer. Vai ser aquele. Nunca se sabe. Disseram-lhe. Vai ser aquele, porque tem cara de me querer bater toda a vida. Já então se supunha com um alcance que ia mais além do presente até agarrar o futuro, com uma vidência feita de sobressaltos e chamada por palavras. E assim parira três meninos a golpe de rim e de perna. E Pássaro apenas quando chegava e quando partia. Para ir aviado. Mas agora a mula desaparecida e Pássaro rouquejando pelas noites mais embrulhado nas mantas (JORGE, 2021, p. 65-66).

Cena emblemática do romance, a violência aqui pode ser compreendida como uma forma de dominação sobre a figura feminina que, mesmo diante de seus dotes de clarividência, não consegue fugir da imposição e do encarceramento. Na verdade, Branca parece ser vítima do seu próprio dom, ficando sujeita, inclusive aos desmandos de Volante, que também não acredita nos seus poderes e a insulta sempre que pode:

A tua virtude, Branca, de ouvir para além dos outros é falsa fantasia. Será, Pássaro, mas às vezes eu sei quem vai chegando às portas da vizinhança mesmo sem os cães ladrarem. E se ladram eu ouço o regougar da garganta ainda antes de se ouvir o ladrado. Outras vezes os meninos andam fora do quintal, e mesmo de longe os ouço. Ouço os estalejos dos berlindes. Então Pássaro de mão no chapéu. Ou tu, Branca. Ou tu és louca ou estás tísica e forçoso é que te separe dos teus filhos e de mim próprio (JORGE, 2021, p. 71).

Volante não credita confiança em sua esposa, em todas as oportunidades que tem, diminui e invalida seus atos, sua voz e sua presença. Numa perspectiva de que a instituição da família era um dos pilares de sustentação dos valores e da moral do governo salazarista, ao lermos a condição matrimonial de Branca e Volante, não será difícil entender o fracasso de um regime que tanto pregava a tríade “Deus, Pátria e Família”.

Branca se viu respeitada uma única vez por Volante, quando este, por sua vez, num gesto animal, a violentou sexualmente em pé. Apesar da violência da cena, é nessa situação que Branca, pela primeira vez, se enxerga no mesmo nível do parceiro:

Eu conheço os teus pensamentos. Agora eu conheço os teus pensamentos, e todas as tuas falas interiores. Diz Branca. Sim? Então sabes no que penso sobre a mudança da vida. Desde há um ano a esta parte que me sinto comido e escoiceado pelas bestas. Levantou-se Pássaro com voz de noivo. Para tomar a mão de Branca. E Branca disse no escuro. Agora, que pareces querer, vai ser muito difícil conversares comigo, Pássaro. Porque eu ainda antes dos teus gestos sei que a tua mudança vai começar. E que essa mudança começará dentro de um minuto. Tu Pássaro. Só para te provar. Vais encostar-me a esse umbral de porta, beliscar-me a perna esquerda até eu chiar, e depois, despindo-me a roupa vais afegar contra mim, estando eu encostada, até ficares aliviado dos teus males. E porque é a primeira vez que me usas nessa posição de pessoa, sentirás que já mudaste um pouco. Como vês, eu própria fiz mudança, porque nunca consegui dizer tantas palavras junto de ti (JORGE, 2021, p. 172).

Mesmo após a violação sexual, já que Branca não assentia com os atos do marido, a personagem consegue se comunicar e se sentir numa posição de “pessoa”. Ao lermos a cena, o sentimento de impotência se esvai da personagem, que enxerga uma possibilidade de nivelamento social diante do marido. Mas aos leitores, o tom melancólico reitera a alienação de Branca diante de sua realidade.

Já numa outra perspectiva, Macário e Manuel Gertrudes constituem outras personagens igualmente relevantes dentro da trama também. O primeiro é um músico um tanto quanto bobalhão que sonha em poder ficar com Carminha Parda, mas ela sempre vive à espera de um forasteiro. Já Manuel Gertrudes é um ex-combatente da Primeira Guerra, que sempre se recorda de quando era importante para as pessoas e para a nação.

Aqui, vale a pena recuperar as incursões amorosas de Carminha Parda. Um primeiro forasteiro chega em sua casa sem muita explicação e sem muitos porquês. O fato é que chega um pretendente silencioso, gentil e introspectivo. Eles mantem uma relação de estranhamento, mas de complacência, um à espera do outro. No entanto, num ato de infeliz desastre, Carminha vê seu primeiro pretendente falecer:

Faleceu por acidente quando limpava a arma. Muita gente vai chorar. Todo o homem e mulher de sentimento há-de subir a rua, mas só a mãe há-de aparecer ao postigo da porta para não dar resposta nenhuma. Dado que nada sabe (JORGE, 2021, p. 115).

O segundo, também um soldado forasteiro, vem ao encontro de Carminha e, diferentemente do primeiro, já é mais extrovertido e conversa com a vizinhança, mantém uma postura dominadora e, também, opressiva. Carminha se desencanta com Sargento Marinho, quando este, em meio a todos que frequentavam a taberna de Vilamaninhos, agride uns cães que passavam por ali:

Mas o noivo. Oh o noivo. Tinha um olhar de máquina experimentada, aproximando-se quase de cócoras. Como se fosse defecar. Levantou o braço direito atrás do ombro, curvou o esquerdo como alavanca de força e arremesso, e brandiu o cajado entre os dois corpos. A cadela ajoelhou de borco, focinho no chão. Levantou-se sobre as pernas. Oh vizinhos. Ambos ganiram, perdido o faro da compostura. Fugir, fugir. Cada um por seu lado. As moças não podendo reter o olhar. Levantavam-se e deixavam cair as flores por expectação. O noivo de madeixa desprendida sobre a testa e boca comprimida debaixo do bigode, levantou a bengala esculpida. Zuniu e zuniu o ar. Muitas vezes entre os corpos dos cães, mordidos em novelo, como um corpo só (JORGE, 2021, p. 141).

Pelo fato de ser um sargento, Marinho carrega também o estigma dos apoiadores do governo ditatorial que, por meio da violência, ditam as regras e exercem o poder para o controle da sociedade. A cena lida promove um interessante fato, posto que Carminha não apoia a postura do pretendente, sugerindo então que nem todas as mulheres estavam abaixo no estrato social, mesmo que o regime do Estado pregasse uma postura machista, patriarcal e colonialista.

Gosto de pensar que Carminha se coloca num lugar de libertação, após o ataque aos cães e, cansada de viver à espera da figura masculina para selar um casamento, decide abandonar essa ideia e o desespero pelo homem. A partir desta cena, a filha do padre de Vilamaninhos se mantém livre para que o destino apresente, ou não, um homem em sua vida.



No final da trama, um carro de combate carregando soldados invade Vilamaninhos. Com ele, a notícia de que o mundo mudara, o regime caíra e que agora todos estavam livres:

Quando Jesuína Palha disse. O que vejo, meu deus? Vem aí um carro. Um carro celestial. Celestial. Olhem todos. Traz os anjos e os arcanjos. Oh gente. E São Vicente por piloto. Disse Jesuína Palha que voltava da ceifa, ainda com o avental e o lenço repletos de praganas. Todos olharam. Na verdade surgia na curva da estrada, pelo lado poente, qualquer coisa de tão extravagante que todos os que conseguiam enxergar a mancha de cores, virando as cabeças julgaram ir cair de borco sobre o chão da rua. Embora a mancha já volumosa, avançasse lentamente. Ocupando no espaço as três dimensões duma coisa visível, sólida e palpável. Mas os homens, pondo a mão, e fazendo muito esforço para verem claro o que avançava com tanta majestade, disseram. Menos rápidos e mais lúcidos. Vamos. Vamos ser visitados por seres saídos do céu, e vindos de outras esferas. Onde os séculos têm outra idade. Afastem-se, vizinhos, que esta visão costuma fulminar. As crianças correram estrada fora, comandadas pela coragem. Sentiam que o mar ia chegar atrás dum barco de velas alvadias e soltas, desfraldadas à levíssima brisa da tarde. E também começaram a esbracejar, esboçando gestos de natação. Mas Macário. Tendo sido o último a enxergar, teve a visão exacta. No momento da surpresa ainda tinha os olhos fechados de repetir pela última vez. À espera de ocasião. À espera de ocasião (JORGE, 2021, p. 178).

Jesuína Palha, a representante da voz da coletividade dos moradores do vilarejo anuncia a chegada do carro e, assim como narrou com dramatização e evento da cobra, também o faz para anunciar a chegada dos estranhos. Ora, não à toa, os soldados chegam carregando flores e bandeiras, felizes e animados. “Todos tinham a certeza que desde o tempo dos reis nunca mais se vira de igual” (JORGE, 2021, p. 178). Um soldado, então, anuncia:

Dizia coisas. Que tinha feito uma re vo lu ção, e que era preciso animar os espíritos. Porque tudo. Tudo. E abria os braços do salvador. Tudo iria ser modificado. [...] Os outros soldados sentindo sem dúvida a perturbação que invadia os naturais de Vilamaninhos, levantaram então os braços e disseram o que os ouvintes porventura queriam dizer. Mas falaram os soldados em conjunto. Tão alto e tão vibrante. Que os vilamaninhenses só compreenderam que uma grande coisa eles haviam dito, e maiores ainda teriam a dizer no futuro (JORGE, 2021, p. 179).

A noção de que estava acontecendo algo bom para os moradores do vilarejo se encontra na narração de que “o tempo dos reis” (JORGE, 2021, p. 178), aludindo ao passado glorioso que Portugal vivenciou desde a consolidação do Estado-Nação e as riquezas oriundas da política de exploração marítima, sobretudo a partir do século XV. É preciso lembrar que Portugal investiu nas navegações, propagou ideais mercantilistas e, em consequência disso, foi um dos precursores do colonialismo. Dessa forma, Portugal enriqueceu e se fortaleceu dentre o cenário das grandes potências da época.

A palavra revolução traz um significado positivo para os moradores de Vilamaninhos, mas sem muito sentido, pois todos continuam num silêncio, esperando por mais. Até que outra palavra entra para a história daquela aldeia – liberdade:

Disse também o soldado formosíssimo, com flores a desfolharem-se nas abotoadeiras. Que era preciso que aquela terra se capacitasse que o tempo da li ber da de tinha chegado. As mulheres menos ociosas, e as moças, que haviam sido as últimas a descer, mas que mais próximas se encontravam agora do carro de guerra, começaram a sentir que não poderiam reprimir por mais tempo os sentimentos espontâneos, e porque o espectáculo era o mais arrebatador das suas vidas, puseram-se a gritar todas as palavras de entusiasmo que souberam. Disseram vivas. Amigos, amores, irmãos. Seres divinos, libertadores da fome e da inveja. Disseram anjos, coisas formosas, filhos do ventre e visitantes. Excelentíssimos. E havia quem chorasse e cruzasse os braços sobre os seios como se abraçasse os soldados que permaneciam heróicos e fardados sobre o carro verde, da cor do rinhão. Singularmente aberto e blindado (JORGE, 2021, p. 179-180).

Ao passo que os soldados anunciavam as mudanças, mas sem explicar a fundo quais eram elas, os moradores vivem a dicotomia de sentir a animação mas, também, a confusão por não entenderem o que de fato estava acontecendo. A noção de uma revolução feita por socialistas também impera na voz do soldado que anunciava: “Agora. Agora as in jus ti ças vão ser reparadas. O tesouro público distribuído igualmente por todos. Porque nos move um i de al. Perfilhado por muita gente. E somos capazes de dar a vida pela teoria. Veja” (JORGE, 2021, p. 180).

Outra cena emblemática do romance, não se pode deixar de entender tal sequência como uma referência aos ideais por uma sociedade mais justa e igualitária que também se encontravam na voz dos capitães que libertaram Portugal do regime ditatorial. Tão logo decretado o movimento dos Capitães de Abril, a campanha socialista ganha espaço na política portuguesa que, de forma lenta e gradual, vai disseminando para a promoção de um país em vias progressistas.

Depois de muito falarem de liberdade, cumprimento de justiça, transformações e de que os tempos eram outros, a partir da chegada rápida dos soldados, Jesuína Palha, sem deixar os soldados partirem, pula na frente do carro que já se alinhava para ir embora, perguntando o que realmente importava para ela e para a comunidade:

E a cobra? Os soldados já sentados, e outros de pé, mas todos nos seus lugares, não percebiam a palavra. A cobra? Que cobra? Perguntou o primeiro circunspecto. E Jesuína insistiu. Como é possível que passem por aqui e não expliquem o que se passou nesta terra? Já não falo dos outros sinais, porque vejo que vão de abalada, como se a gente lhes empestasse o ar. Mas da cobra. É forçoso que falem. Senão, morremos todos com a dúvida atravessada na garganta (JORGE, 2021, p. 182).

Jesuína Palha contou o evento da cobra aos soldados, que a ouviram com respeito e atenção. Depois de toda a história, um deles disse: “Estamos todos contentes, porque registramos que nesta terra ainda se gosta de milagres. Já começa a ser raro” (JORGE, 2021, p. 183). Em outras palavras, na trama, a vitória da revolução também significa a certeza da esperança de um povo, que, mesmo tendo convivido com o silêncio censório, sem esperança e sem perspectivas, encontra forças para narrar as suas aventuras.

A preocupação com o evento mágico era muito mais importante para a população de Vilamaninhos do que a notícia de que o país estava livre do regime ditatorial. Esse fato dialoga com a noção de alienação de que os moradores do vilarejo apresentam, levando em consideração, tal como sublinha Mauro Dunder, que,

Diante de soldados que apresentam a insurreição de 1974 como um tipo de "panaceia universal" para os males nacionais - o que aponta, de certa forma, uma visão também alienada [...] do evento -, os moradores de Vilamaninhos mostram-se desiludidos, pois não obtêm dos soldados o que mais desejavam: explicações acerca de um evento insólito que havia ocorrido no vilarejo, qual tenha sido o surgimento de um réptil alado - narrado por muitos, visto por ninguém - que veio tirar dos habitantes o sossego de suas vidas. (DUNDER, 2013, p. 52-53)

Dessa maneira, a presença dos soldados num espaço esquecido como o de Vilamaninhos sugere que o futuro daquele país recém-liberto promoverá não apenas a liberdade para a população, mas também que, a partir daquele momento, todos seriam integrados ao projeto de Estado que se prometia. Assim, o vilarejo não mais ficaria à margem de tudo e de todos.

Fato que a todos deixa agitados, acompanhando o descanso dos soldados, os moradores passam a noite quase no mesmo local, repercutindo o que eles acabaram de dizer, e, é claro, repercutindo a história de Jesuína Palha sobre a cobra. Sentem ainda falta das Carminhas, que ficam trancadas em casa, especialmente Macário, o músico que guarda sentimentos amorosos por Carminha Parda.

Depois de um dia, Macário resolve criar coragem ao ver Carminha Palha posta na janela da casa de sua mãe, triste e à espera de que aconteça algo. Numa conversa simples e sem muitos rodeios, Macário lhe promete fazer feliz, e Carminha, sem pensar muito, aceita ser companhia do músico:

Mas não fuja, Carminha, por eu te dizer isto a ti. Carminha sem parar de balouçar o chinelo disse. Sua cura? Como sua cura? Bem, é que eu tenho

outra muito mais directa. E diz. Vá então direito ao assunto, Macário. Disse Carminha de olhos fixos nas mãos abertas. Sim, Carminha, durante catorze dias do mês posso fazer de ti uma rainha. Ai uma verdadeira rainha. E durante os outros, tu própria me fecharás na cavalaria. Macário meteu a mão numa algibeira. Aqui tens a garantia. Exibiu um cadeado de fechadura e chave. Em ferro puro, batido e brochado. Carminha passeou os olhos pelas cagadelas da rua e disse. Aceito. Não é preciso mais conversas. Aceito. Então Macário despiu o bandolim do trapo que o cobria e disse. Escuta. E fez variações sobre aceito. Aceito, palavra triste. Ai é tão triste, e tão gostosa (JORGE, 2021, p. 188).

Cena singela, a promessa de tornar Carminha feliz sugere a esperança de um povo que, mesmo à espera por dias melhores, por mais liberdade e por emancipação, não se permite desistir de sonhar. Carminha teve uma vida difícil, sempre fora julgada por ser o fruto de uma relação proibida e colheu o julgamento e o esquecimento da comunidade. Ser feliz não constitui uma possibilidade num horizonte melhor?

O final da trama apresenta uma conversa entre Branca e Volante. A mulher, mais uma vez, tenta provar sua vidência para o marido, dando explicações de onde ele perdeu objetos há mais de dez anos, explicando o sumiço da cobra e de Menina, a morte em poucos meses de José Jorge Júnior, a gravidez de Carminha Parda e a ajuda de gente estrangeira ao povo de Vilamaninhos.

Numa desinquietação, José Maria, o cantoeiro, um homem que gostava e era carinhoso com Branca, anuncia que vai embora de Vilamaninhos, pois julga que todos ali são doidos:

Vou-me embora. Andamos todos desaparafusados, e eu vou ficar o rei dos doidos. Se ficasse. Mas não fico. E Manuel Gertrudes disse. Como assim? E o cantoneiro, José Maria, disse. Porque. 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 eu como os demais. E Jesuína Palha disse. A gente? E o cantoneiro disse. Sim vocês. Vocês queriam asas, mantos, luzes, chuva de maravilhas e outras coisas semelhantes (JORGE, 2021, p. 201).

Ao que tudo indica, a fala de José Maria corrobora com a crítica de que a Revolução de Abril não atingiu a todos os portugueses de forma homogênea. A princípio, os grandes centros vivenciaram as transformações de maneira mais rápida e, de fato, tiveram suas vidas modificadas com a queda do regime ditatorial. Entretanto, mesmo num país com dimensões territoriais relativamente pequenas, regiões mais afastadas de grandes centros populacionais não observaram muitas transformações, fato esse presente na voz do cantoeiro. Para ele, a população não se importa com a notícia

trazida pelos soldados com euforia, porém o evento insólito é o que mais ganha repercussão e preocupação na comunidade.

Na verdade, o não reconhecimento da situação dos moradores de Vilamaninhos enfatiza que, mesmo após a Revolução dos Cravos, a busca pela identidade, pelo pertencimento e pela consciência se faz necessária num país que enfrentou a ditadura salazarista. Aos poucos, essas preocupações ganham espaços para serem debatidos. Nesse sentido, a literatura portuguesa contemporânea é um desses espaços que ganham destaque pós abril de 1974, sobretudo, por causa da publicação de romances que resgatam e se debruçam sobre a história recente de Portugal, na tentativa de interrogar e refletir sobre a identidade do ser português.

A trama conclui-se, assim, com uma grande conversa sobre a partida ou não de José Maria. No meu entender, *O dia dos prodígios* é um romance que, como mostrado, apresenta uma configuração especial, seja pela oralidade, seja pela misticidade. A própria reorganização das falas constroi um romance que permite aos leitores viajarem para um local tão especial, isolado e mágico como Vilamaninhos.

### 3.2 A hesitação

The theme of liberation from oppression inspired us enormously.  
[Lídia Jorge em entrevista a Stephanie Dorey]

Resgatando a ideia de hesitação levantada por Todorov (2017), é possível observar alguns momentos deste fenômeno na trama de *O dia dos prodígios*. Este capítulo tem como objetivo elencar os principais a fim de construir a base de argumentação crítica e entendimento que a obra apresenta e os possíveis caminhos interpretativos.

Um dos momentos icônicos de hesitação encontra-se justamente no aparecimento e desaparecimento da cobra-voadora. A princípio, a presença da cobra é tomado como algo normal já que, especialmente em meios rurais, o animal é comum e até representa a normalidade da biodiversidade do local. Por conseguinte, o estranhamento emerge com as personagens. Jesuína Palha, espécie de senso de coletividade da comunidade, entra em confronto com a cobra, batendo com uma cana e expondo-lhe as vísceras. Todas as outras personagens que viram a cena, ao observar o animal jogado no solo, o julgam como morto. No entanto, a cobra cria asas e foge de cena, deixando todos desesperados, mas não descrentes do ocorrido.

Interessante notar que todos estranham a ação do réptil escamado, mas acreditam veemente no ocorrido. Dessa forma, a narrativa ganha uma atmosfera de tensão, uma vez que todos ficam à espera do retorno da cobra para a comunidade de Vilamaninhos. Por saberem que é algo incomum (uma cobra criar asas e voar), aqueles que participaram da grande batalha contaram com detalhes o ocorrido para outros habitantes a fim de repassar de forma fiel o que ocorreu. Tem razão, portanto, Elizete Freitas, ao declarar que:

[...] o mistério do desaparecimento da cobra morta que criou asas de escama e voou, dá início à quebra da pretensa ordem que circunda a vila. A rotina dos dias, até então previsível, passa por uma situação desestabilizadora que preenche o vazio das vidas dos moradores. Descobrir para onde foi a cobra morta passa a ser o objetivo único de todos por ali. Esse primeiro sinal transforma-se em um presságio para todos os outros acontecimentos estranhos que vão preencher o cotidiano de Vilamaninhos (FREITAS, 2014, p. 84).

Acredito que, a partir dessa cena, tem-se, então, um cotidiano afetado pelo evento mágico. A pacata vila convive com o evento da cobra voadora e todos passam a discutir e repercutir a história para os demais moradores, que não puderam ver o momento. Se, como prevê Todorov, “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2017, p. 30-31), então, com o desaparecimento da cobra, a cena mágica contribui com a implicação do novo modo de vida das personagens. Antes de tal evento os moradores de Vilamaninhos não tinham tido qualquer contato com a experiência insólita mas, com o voo da cobra, as personagens passam a lidar com a nova realidade posta, entrando no âmago de uma narrativa fantástica.

Outro momento em que um animal estabelece um ponto de hesitação está na figura da mula de Pássaro Volante, homem símbolo daquilo que o Salazarismo pregava como moral e bons costumes: além de ser machista e violento, também oprime a mulher em casa. O único ser capaz de afrontar Pássaro Volante é sua mula indomável, Menina. Esta tem a capacidade de sorrir e, mesmo com as represálias de Volante, o animal continua a agir assim:

[...] o riso de uma mula poderia ser o instrumento de um misterioso aviso. É preciso entreter o despeito. Deixá-la ir neste fuge que foge. Mas, ainda a mil metros do povoado, Pássaro Volante deixou estancar o raciocínio por altura dos ombros. Os dedos e o bucho ferviam de raiva. Contra esse animal, o primeiro desde sempre que se dispunha a desafiar as regras de existência de mula mansa. Para aí. À sombra de uma alfarrobeira anciã, e sob o olho do sol brilhante a pino, amarrou-lhe o focinho que ria a um tronco nascido na vertical para a copa da árvore. Retirou depois, de debaixo da albardadura uma vara de vime. É agora. Grossa e flexível, zunindo no ar. Pôs-se a espancar as

ancas redondas e ruivas da mula Menina. E a mula muda, estremeando a pele e o pêlo como arreganhada por dedos. O dono via a vergastada eriçar esse pêlo rubro. Escrevendo cruces umas sobre as outras. Os sinais. Por cima a árvore carregada de candeio e frutos cheirava a mel e sombra. Já está. Disse Pássaro Volante aliviado. Experimenta agora. O corpo tremendo como se tivesse amado uma mulher. Então retomou a estrada, pensando noutras coisas. Até que ouviu um relincho como roçar de línguas, e virando-se, pôde verificar que a dentuça continuava à mostra, e que ambos os olhos pestanudos riam sem parar. Ah mal -aventurada. Aí até os mais pequenos músculos do seu corpo se retesaram de razão e violência, e em vez de prender a mula Menina, começou diversamente a desapertar-lhe a cilha para poder castigá-la merecidamente das orelhas ao rabo, sem que nenhum coiro lhe protegesse a pele e o pêlo. Numa faísca de tempo. Arremesso de albarda para o meio do campo. Duas lançadas de rédea executadas com todo o vigor e velocidade do corpo. Arregaçar de mangas, uma de cada vez. Gesto largo e potente. A mula presa pela ponta do focinho a um tronco bem alto, olhava apenas de soslaio para os dedos do dono. O mundo vai parar. Vai parar para que um ser se vingue de outro. Apesar disso. Do riso imparável da mula e da pressa de Pássaro, as cigarras continuavam a cantar, escondidas atrás das folhas. Nesse curto momento de espera entendeu a besta Menina que o dono recrudescia de raiva. Pássaro Volante levantou o vime grosso e vibrante. Atrás do ombro, a ponta roçando-lhe o flanco, toda a energia contida no pulso. Mas nesse instante a mula dependurou todo o corpo do tronco a que estava presa, encaracolou as patas por várias vezes, e relinchando. Um parto que nunca teria. Espojou-se possessa contra a terra e a árvore. Aí xó. Aí xó. Tentou o marido de Branca dominar a besta pelos queixos. Mordendo-lhe a língua com o freio do cabresto. A mula abanava a árvore, e o tronco, donde a havia dependurado Pássaro Volante, começou a ceder, a estalar e a ceder, até que se desprende, curvou e se abateu contra o corpo quadrúpede e o solo em brasa. Sopra a mula pelas narinas, dá dois saltos para o alto no mesmo sítio em que está, e parte à desfilada pela várzea com a pernada carregada de frutos presa das suas mandíbulas. Trambulando folhas e patas pelo chão e pelos valados. Na última sebe da várzea ainda o tronco se contorcia atrás da fuga da besta. E o dono especado no meio do campo. Como foi? Virou-se Pássaro Volante para a estrada que corria de nascente a poente. Tinha uma albarda por terra e um vime grosso na mão. E agora? Com este calor vou pôr-me a chamar blê blê pelas várzeas e pelos montes? Há-de a valhaca ter tanta fome de ração e feno que em breve me estará a suspirar à porta. Então verás. Agora resta-me voltar com a albarda ao ombro. E quando me virem neste preparo eu hei-de dizer. Fui amarrá-la a uma grossa pernada de árvore no fito de a acalmar, mas ela sumiu-se no calor das várzeas. Para aquelas bandas. Enlouquecido o estúpido animal. E assim foi, mas a sua narrativa de desgraça não despertou ninguém. Isso é um pequeno sinal. Nós esperamos a decifração de um outro. Aqui sentados. E esta espera é uma luta. A verdadeira (JORGE, 2021, p. 42-43).

A sugestão de que o riso da mula poderia ser um aviso faz emergir o tom mágico na habilidade do animal. Assim como a cobra, a mula surge na narrativa com o tom do estranhamento, mas diferentemente do réptil, a mula foge numa tentativa de libertação, pois sofria represálias violentas de Pássaro Volante, seu criador, pelos risos involuntários (ou não).

O trecho acima também deixa claro de que a sociedade vive sob a égide da violência, onde o espírito de vingança parece ditar as relações sociais. Assim sendo, como forma de reação, Menina decide fugir de Pássaro, deixando-o sempre à espera de

que algum dia ela retorne. Frustrado, Pássaro Volante desconta a raiva de ter perdido a mula na relação matrimonial com Branca. E como esta nunca tem voz para discutir com o marido, ou quando tem oportunidade de se comunicar é sumariamente silenciada, Volante consegue aumentar o clima de animosidade que percorre não apenas em sua casa, mas também em toda Vilamaninhos.

Gosto de pensar, portanto, que o sorriso de Menina e a ideia de que o animal provoca previsões sobre o que está por vir também se insere numa hesitação fantástica, tal como defendido por Todorov, quando sublinha o caráter do estranho dentro da narrativa fantástica. Segundo ele, “O estranho realiza [...] uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular do medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão [...]” (TODOROV, 2017. p. 53). Logo, a reação de Pássaro Volante para com sua mula não deixa de estar baseada na violência. Volante se encontra assustado diante postura do animal e, além disso, a personagem desconta sua raiva e, se podemos analisar assim, o seu medo ao estranho com violência.

Outro momento de destaque dentro da trama romanesca está no sentimento de perseguição de José Jorge Júnior, que acredita ser seguido por formigas que entram em seu corpo:

E José Jorge Júnior ficava a ouvi-las zumbir. Garganta seca de discursos. Braços caídos de benzer o ar com as mãos. Oh diabo. Que me querem comer a pele. Sua mulher, cabecinha à banda, dormia sobre os ombros, contra a luz do sol já muito nua no céu. Agora com o adoçar do frio, bem franco. Mas esse movimento de asas e vaivém nada tinha de importuno, porque os animais tendo asas zuniam e voavam. Bastava um espirro, um aceno de mão. Importunas. Importunas seriam as formigas, bicho pequeno e rasteiro de comunicação opaca. Figuras quase imóveis, e contudo, tão presentes e incômodas. Também tinham aparecido com a primavera, atrás da lenha que fugia do fogo. E no terceiro dia da chegada, começaram a subir até ao púcaro da água. Empestando de amargo as grandes sedes nocturnas. Oh triste de mim. E de ti, Esperancinha. No quarto dia após a primeira chegada, não só alcançaram o púcaro e a cama. Ainda lhe treparam o corpo e penetraram na boca (JORGE, 2021, p. 153).

Assim como o voo da cobra e o riso da mula, as formigas aqui promovem o incômodo na vida das personagens. Numa cena quase kafkiana em que realidade e espaço onírico se misturam, José Jorge Júnior se sente invadido por formigas. Nessa ocorrência, parece haver também a noção de que algo errado está acontecendo invade o romance. Ou seja, as formigas insinuam que algo está por vir, e que a espera, daqueles que vivem nesse lugar de aguardo, pode finalmente chegar ao fim.



É demasiado interessante frisar o evento das formigas, pois, nesse momento, José Jorge Júnior lida com o espaço onírico, sendo este alicerçado a partir de uma lógica fantástica. A respeito deste aspecto, Todorov acentua que o sonho promove um tipo de explicação, que procura reduzir o sobrenatural. Segundo a lógica do autor, então, podemos compreender o evento das formigas como uma espécie de construção de um “real-imaginário” (TODOROV, 2017, p. 52), posto que “[...] o que acreditávamos ver era apenas fruto de uma imaginação desgredada (sonho, loucura, drogas).” (TODOROV, 2017, p. 52).

Entender o evento das formigas como um sonho é promover uma análise em que o fantástico perde a força. Porém, as personagens de Vilamaninhos reproduzem seus modos de vida pautados numa lógica em que a alienação, a crença ao fantástico e o entendimento das leis naturais são extrapolados. Com isso, José Jorge Júnior, mesmo depois de acordado, crê que seu sonho era uma realidade.

Desde o acontecimento da cobra, o sentimento de insegurança invade a vida cotidiana das personagens, que trabalham com a possibilidade de tal evento ocorrer novamente. Não à toa, um dos destaques dessa vida em espera pode ser observada a partir da personagem Branca, esposa de Pássaro Volante, que passa anos tecendo uma colcha com um dragão bordado. Ela parece nunca terminar a colcha em um tempo de espera incessante, tempo para a Salvação, o que deixa Volante irritado, inclusive.

Aliás, sobre o tempo, Mauro Dunder (2019) sublinha que este é um elemento auxiliador na disposição da alienação no romance. O tempo é contraditório, pois, ao mesmo tempo que os moradores da capital convivem com as rápidas transformações no plano político e social promovidos pela queda da ditadura salazarista, em regiões afastadas e esquecidas, como a fictícia vila de Vilamaninhos, ele está sujeito aos acontecimentos insólitos, que dão dinamismo na vida social das personagens.

No entanto, o mais especial de Branca está em sua habilidade de clarividência, a mulher consegue sentir a mudança antes mesmo de esta acontecer, mas a forma como é silenciada em casa a impede que tenha uma vida mais ativa em meio ao vilarejo. Nesse caso, mesmo que expusesse essa sugestão, Branca nunca pode ajudar os moradores de Vilamaninho, seja com pequenos problemas do dia a dia, seja com explicações valiosas que todos estavam em busca, como o voo da cobra.

Ainda que haja outros momentos de hesitação dentro de *O dia dos prodígios*, os elencados acima são os que mais dialogam com a premissa da hesitação do fantástico,

uma vez que as personagens passam a lidar com a nova realidade posta após o acontecimento insólito.

Interessante observar que a forma como elas lidam com os eventos insólitos passa de um primeiro susto para, posteriormente, uma completa aceitação do ocorrido. O interessante, no caso da cobra, consiste na mobilização dos moradores de Vilamaninhos em repercutir o acontecimento com todos os habitantes do vilarejo. De forma coletiva, liderados por Jesuína Palha, todos vão à casa de Carminha Rosa para contar e convencer de que o ocorrido realmente se passou. Contudo, não houve dúvida ou resistência por parte das Carminhas, que mais se assustaram com o estado acelerado de seus vizinhos.

Logo, diferentemente de *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga, *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge, oferece aos leitores cenas mais sutis do elemento insólito e, ao mesmo tempo, expõe com profundidade suas alegorias em cada ação, pensando em cada movimentação das personagens.

### 3.3 A crítica

Tão bonitas são as coisas impossíveis. E Macário disse ainda. Tão  
tristes as que são reais.  
[Lídia Jorge em *O dia dos prodígios*]

*O dia dos prodígios* de Lídia Jorge é uma das obras que, depois da Revolução dos Cravos, mais dizem sobre o destino do país português e seu sentido. No romance, somos conduzidos por trilhas de personagens que lidam não só com o isolamento, o esquecimento, a rusticidade e a simplicidade da vida num ambiente arcaico e longe de tudo, mas também acompanhamos a forma como elas convivem em sociedade.

Com um vocabulário bem articulado, as personagens lidam com o dia-a-dia após o aparecimento da cobra-voadora. Tal acontecimento interfere muito na vida dos vilameninhenses, que acreditam, acima de tudo, que o espaço mítico tem mais importância do que os acontecimentos ditos científicos.

A cobra anuncia a chegada do estranho, de que algo está acontecendo. Logo, não será possível entender tal representação como uma espécie de metonímia de um Portugal frente às mudanças da revolução? Vale lembrar que outro evento que parece anunciar a chegada e a transformação é o riso da mula Menina, de Pássaro Volante. Menina não consegue esconder o riso de Pássaro, que a pune violentamente por isso.

Seu dono, inclusive, julga o ato da mula como uma previsão de que possíveis coisas estariam acontecendo, como um malogro.

O terceiro destaque importantíssimo dentro da narrativa é a figura de Branca, uma camponesa silenciada e violentada pelo marido, Pássaro Volante, que se mantém durante a trama bordando um dragão alado, permanecendo, assim, presa ao animal de pano. Nesse sentido, fico a me interrogar se esse dragão não poderá ser entendido como a força de uma revolução que estava surgindo aos poucos na sociedade portuguesa? Assim como a trilha percorrida pelos Capitães de Abril, o dragão bordado por Branca acontece de forma demorada e gradual, mas, ao final, ele se torna um símbolo para a emancipação de sua bordadora, do mesmo modo como os cravos se transformam numa figura icônica para a libertação de Portugal.

Um ponto de clara transformação no romance encontra-se, justamente, no final da trama, quando tanques blindados invadem Vilamaninhos e trazem a notícia, para os moradores do vilarejo, de que tudo estava mudado e que eles conseguiram a revolução. Uma sensação boa invade a população, mesmo sem saber ao certo qual a razão e as consequências daquilo tudo, afinal, eles são seres alienados e excluídos de um todo. Não gratuitamente, como já destacamos, o mais importante era saber, de fato, o que acontecera com a cobra, que sobrevoava a cabeça dos moradores.

Essa mesma conclusão é pontuada por Mauro Dunder, ao explicar que

[...] o anúncio da Revolução dos Cravos, que, quando chega a Vilamaninhos, não surte efeitos – muito menos as consequências miraculosas descritas pelos primeiros habitantes do vilarejo a receber a notícia da insurreição de abril. A vida das pessoas não se altera, as pretensas conquistas da revolução não transformam a existência no vilarejo. De certa maneira, portanto, a revolução não chega ao povoado, chega apenas por palavras e promessas, revelando ao leitor sua presença, sem, no entanto, estar presente em Vilamaninhos. Até mesmo a toponímia do vilarejo confirma a ideia de paralisia e alienação: entre outras acepções, o termo “maninho”, que compõe o nome do povoado, é o adjetivo que designa território “que não foi usado para o cultivo”; designa também aquilo ou aquele que é “estéril”, “não fecundo”. A mesma palavra, quando exerce função substantiva, define o “conjunto de bens de alguém que faleceu sem deixar sucessor” (DUNDER, 2019, p. 2017).

Gosto de pensar, portanto, que *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge, constitui uma obra mágica, seja pela magia que carrega na voz das personagens, nos acontecimentos insólitos dentro do romance, ou na maneira como temos um desarranjo da forma tradicional na construção dos parágrafos, pontuações e trocas de falas, seja por trazer à tona, seis anos após o fim do Salazarismo, uma trama que debate o passado mais recente e, por conseguinte, reflete sobre o presente e o futuro de Portugal.

De maneira alegórica, Lídia Jorge incorpora na vida das personagens como o país se transformou diante da Revolução. Ela não ocorreu de maneira homogêna, pois, tal como ocorre em Vilamaninhos, a população não se entusiasma com a notícia da libertação trazida pelos soldados. Na verdade, para eles, o mais importante era conversar, discutir e descobrir sobre os eventos mágicos que aconteciam no vilarejo.

Essa obra inaugural de Lídia Jorge vai repercutir os caminhos da ficção portuguesa que começava a emergir na década de 1980, preocupada em resgatar a identidade portuguesa, reconstituir a história recente de Portugal e, também, dar uma ênfase às mazelas históricas de tempos sombrios, em que a nação conviveu, sobretudo com as consequências do regime ditatorial.

Assim sendo, *O dia dos prodígios*, com suas cenas de estranhamento e hesitação, parece apontar para um outro horizonte possível, em que os Cravos da Revolução florescem com a esperança de um cenário melhor.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] nesta provocação ninguém ignora que te gerou. Falam que no baptistério. Aí mesmo, sob as santas imagens e diante da cruz da via sacra. A décima dos martírios. Quando nasceste todos quiseram espreitar a tripa do umbigo e a rosinha das coxas, exatamente porque esperavam ser a mãe natureza pródiga de vinganças. Ou deus não seria Justo.  
[Lídia Jorge. *O dia dos prodígios.*]

Ao ler *Sombras de reis barbudos*, de José J. Veiga e *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge, o leitor se depara com duas narrativas que, embora resguardem suas muitas singularidades, ambas podem ser estudadas sob o olhar comparativo. No romance de José J. Veiga, a lógica de reprodução da vida social das personagens emerge pautada sob um regime autoritário e opressor, imposto pela Companhia de Melhoramentos de Taitara.

A obra é lançada no contexto do regime militar brasileiro (1964-1985) e o cenário efabulado na sua trama pode ser entendida como uma crítica ao sistema vigente da época. Diante um mundo violento, opressor e burocrático, a vida social em tempos da ditadura militar brasileira é marcada pela ausência das liberdades individuais e coletivas. Não à toa, tal como vimos, em *Sombras de reis barbudos*, o narrador-personagem (Lucas) trabalha com sua memória para contar a experiência de vida diante a chegada da Companhia de Melhoramentos de Taitara.

Com ela, muitos eventos insólitos aparecem na trama romanesca, como os urubus, os muros, as mágicas de Uzka e a população que flutua. Todos esses eventos surgem como contraponto à tirania da Companhia que, do mesmo modo como os militares fizeram no Brasil durante o regime de 1964-1985, abusou de seu poder e impossibilitou que a população seguisse suas vidas com tamanha interferência e opressão.

Já, em *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge, temos a construção de um vilarejo fictício situado numa remota região ao sul de Portugal. A narração passa-se a poucos meses da Revolução dos Cravos e, portanto, acompanhamos como a população do vilarejo de Vilamaninhos passa por esse processo tão importante para a história do país lusitano.

Como uma forma de reescrever o passado recente de Portugal, Lídia Jorge cria um romance em que mostra como o discurso da revolução não é homogêneo. Distante

de tudo e de todos, para a população de Vilamaninhos mais vale o entendimento dos eventos fantásticos, que acontecem na vila, do que a notícia que ela havia se libertado de um regime opressor. Ora, não será isto uma belíssima leitura do que foi a ditadura Salazarista (1933-1974) e como ela interferiu diretamente na vida das pessoas?

Tanto em *Sombras de reis barbudos*, quanto em *O Dia dos Prodígios*, eventos fantásticos são explorados nas tramas a fim de modificar a vida das personagens. Em relação ao primeiro romance, os acontecimentos estão interligados diretamente como forma de resposta aos mandos e desmandos da Companhia. Já na obra de Lídia Jorge, os eventos fantásticos surgem na premissa de sinalizar que algo está por vir, e que a vida pode mudar, mesmo que as personagens não tenham tanta consciência disso.

Logo, pensar estas cenas à luz Tzvetan Todorov (2017) constitui um gesto interessante de leitura, sobretudo, porque, em *Introdução à Literatura Fantástica*, o ensaísta concebe um estudo incontornável sobre a Literatura Fantástica. O ponto chave para o entendimento dos romances analisados aqui pode ser articulado com a premissa de que “o fantástico [...] dura apenas durante o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que deve decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum.” (TORODOV, 2017, p. 47).

Ora, ao longo das análises das obras, não foram poucos os momentos de hesitação elencados nos dois romances. Tais cenas se encontravam justamente nas situações em que as personagens entram em contato com os eventos mágicos. Assim, diante da possibilidade de emergência de um novo mundo, as personagens buscam compreender e, posteriormente, passam a conviver com a nova realidade para o mundo deles. Esse fato é muito marcado, por exemplo, com o voo da cobra em *O Dia dos Prodígios* e com a população flutuante em *Sombras de reis barbudos*.

A literatura fantástica, portanto, vem a ser utilizada pelos autores como uma forma de promoção de discussões e questões que estão no cerne dos contextos sócio-políticos de criação de suas obras. Tanto em *Sombras de reis barbudos*, quanto em *O Dia dos prodígios*, lançados, respectivamente em 1972 e 1979, pensar, discutir e refletir sobre os regimes autoritários que os dois países (no caso do Brasil o regime acabaria apenas treze anos após a data de publicação de *Sombras de reis barbudos*) enfrentaram.

As literaturas brasileira e portuguesa contemporâneas detêm uma força política, estética e social, sobretudo, no tocante à reflexão acerca das histórias recentes dos dois países. Logo, entender o momento pós-ditadura dos dois países significa promover uma

profunda reflexão social, política e cultural que, através da ficção, são necessários para a consciência de que um passado sombrio não pode se repetir.

No meu entender, cabe também aos leitores se apropriarem dos debates levantados pelas obras e construírem seus sentidos críticos acerca da experiência narrada nos romances. Diante um mundo em que a violência tem ganhado mais espaço, as desigualdades permanecem e as contradições são gritantes, a leitura de romances que releem, ainda que de forma alegórica, regimes políticos complexos, como o caso das ditaduras que Brasil e Portugal vivenciaram, é certamente um ato político.

As obras analisadas aqui nessa dissertação são textos paradigmáticos nas literaturas de ambos os países. José J. Veiga tem conquistado novos leitores ainda nos dias de hoje e a academia tem voltado seu olhar para a produção de pesquisas sobre sua vida e obra. Apesar do autor goiano ter nos deixado em 1999, seu legado ainda repercute e instiga debates sobre os principais temas por ele levantado. Vale destacar que seus livros tem sido relançados recentemente pela editora Companhia das Letras, resgatando obras até então esquecidas no mercado editorial brasileiro.

Já Lídia Jorge é um dos maiores nomes da literatura portuguesa nos dias de hoje. Com vasta produção, a autora que surgiu com *O Dia dos Prodígios* constrói em suas obras um olhar crítico sobre a sociedade portuguesa, especialmente nos momentos pós-revolução. Ainda em produção, Lídia Jorge constrói narrativas que são dedicadas ao olhar sobre a condição sócio-política do país, sobre a identidade portuguesa, sobre as figuras femininas, sobre o impacto do colonialismo na África e, também, sobre a vida familiar, o espaço da mulher na sociedade contemporânea e os horizontes para o país luso na contemporaneidade.

Enfim, esta dissertação nasceu com a vontade de ser um estudo comparado entre dois romances distintos, mas que deixa ecoar em suas páginas algumas possibilidades comparativas entre Brasil e Portugal, como o passado recente em tempos de ditaduras, os eventos fantásticos e as alegorias presentes como forma de releitura das realidades presentes nos países no século XX.

Fica o desejo de que esta dissertação não seja o fim de uma investigação sobre os romances. Aliás, olhar para eles sob o foco do fantástico é apenas um fio condutor que se liga a uma rede de possibilidades interpretativas que ambas as obras permitem serem olhadas, tamanha a riqueza nelas presente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMATO, Gian. Bolsonaro repete lema da ditadura de Salazar diante do coração de D. Pedro e surpreende portugueses. *O Globo*, 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/blogs/portugal-giro/post/2022/08/bolsonaro-repete-lema-da-ditadura-de-salazar-diante-do-coracao-de-d-pedro-e-surpreende-portugueses.ghtml>.

Acesso em: 10 de abril de 2023.

ARENDDT, Hanna. *Origens do totalitarismo: Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Tradução: Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

ATLAS Histórico do Brasil. *Ditaduras Militares na América Latina dos anos 1960-70*. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, 2016. Disponível em: <https://atlas.fgv.br/marcos/revolucao-de-1964/mapas/ditaduras-militares-na-america-latina-dos-anos-1960-70> Acesso em: 20 de fevereiro de 2022.

AUERBACH, Erich. *Mímesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de Gerge Bernard Sperber *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2023.

AUGUSTO, Claudio de Farias. *A Revolução Portuguesa*. 1ªed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BAKAJ, Branca. *O visual e o social no romance de Lídia Jorge*. Brasília: Thesaurus, 2000.

BARRENTO, João. *As chamas e as cinzas*. Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2010). Lisboa: Bertrand, 2016.

BARRENTO, João. A nova desordem narrativa-sujeito, tempo e discurso acentrados no romance de mulheres em Portugal. *Abril*, v. 2, n. 3, p. 89-98, 2009. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29804>. Acesso em: 16/09/2021.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGAMO, Edvaldo A. O extraordinário e hesitante caminho da liberdade: *Os dias dos prodígios*, de Lídia Jorge. *Metamorfoses*, v. 11, no. 1, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/21839/12177> Acesso em 15 de dezembro de 2022.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRANCO, Isabel Rute Araújo. *A recepção do realismo mágico na literatura portuguesa contemporânea*. 2008. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/4640> Acesso em 18 de setembro de 2020.

BUTLER, Judith. *Vida precária: Os poderes do luto e da violência*. Tradução: Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.



CALDERÓN, Fernando e CASTELLS, Manuel. *A nova América Latina*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2020.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução: Ivo Barroso. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2019.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *Espaço e indústria*. São Paulo: Editora Contexto, 1988.

CARPENTIER, Alejo. *A Literatura do Maravilhoso*. Trad.: Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Edições Vértice, 1987.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. Forma e ideologia no romance hispano-americano. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CORDEIRO, Janaína Martins *et al.* (orgs). *À sombra das ditaduras* [Brasil e América Latina]. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2014.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

D'OREY, Stephanie. *Interview with Lídia Jorge*. In: Portuguese Literary and Cultural Studies, p. 167-174, 1999.

DUNDER, Mauro. *Entre prodígios, murmúrios e soldados: o romance de Lídia Jorge*. 2013. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-14022014-122111/pt-br.php> Acesso em 28 de julho de 2023.

\_\_\_\_\_. O papel de *O dia dos prodígios*, de Lídia Jorge, na fundação da prosa portuguesa contemporânea. *Matraga*, v. 26, p. 214-227, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/37284> Acesso em 02 de maio de 2023.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 11ª ed. São Paulo: Edusp, 2003.

FERNANDO Lemos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8885/fernando-lemos>. Acesso em: 08 de abril de 2023. Verbete da Enciclopédia.

FRANCO, Renato. *Literatura e Catástrofe no Brasil: anos 70*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2020.

FREITAS, Elizete Albina Ferreira de. *O romance português contemporâneo: ideário e trajetória estética de Lídia Jorge*. 2014. 2010 f. Tese (Doutorado em Letras e

Linguística) –Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/4292> Acesso em 10 de março de 2023.

FUNARI, Pedro Paulo A. *et al.* (orgs.). *Arqueologia da repressão e da resistência. América Latina na era das ditaduras (décadas de 1960-1980)*. São Paulo: Annablume, 2023.

GASPARI, Élio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores associados, 2013.

GOMES, Gínia Maria de Oliveira. Sombras dos reis barbudos: a representação alegórica da realidade. *Nau literária*. Porto Alegre, RS. Vol. 1, n. 1 (jul./dez. 2005), p. 1-6, 2005.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RIO, 2016.

IMS. *Por dentro dos acervos: Afetos, tragédias e liberdade*. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/afetos-tragedias-e-liberdade-fotos-de-fernando-lemos/>. Acesso em 08 de abril de 2023.

JORGE, Lúcia. *O dia dos prodígios*. 11ª ed. Lisboa: Dom Quixote, 2021.

\_\_\_\_\_. O romance e o tempo que passa ou A convenção do mundo imaginado. *Portuguese Literary and Cultural Studies*, p. 155-166, 1999.

KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Trad.: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

LETTL, Wolfgang. *The Challenge*. 2003. Óleo sobre Tela. 199 x 163. Augsburg. Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/the-challenge-wolfgang-lettl/0Ael70luCinPOQ>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2022.

LEWIS, C. L. *O Leão, a Feiticeira e o Guarda-roupa*. 3ªed. Trad. Paulo Mendes Campos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

LIMA, Isabel Pires. *Palavra e identidade(s) em Lúcia Jorge*. In: MORGATO, I.; GOMES, R. C. *Literatura/Política/Cultura (1994-2004)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994.

MARTINS, J. C. O. A palavra literária como discurso comprometido. *Abril – NEPA / UFF*, v. 7, n. 14, p. 13-29, 15 abr. 2015.

MAXWELL, Kenneth. *O império derrotado: revolução e democracia em Portugal*. Trad.: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Tradução: Álvaro Manuel Machado. Lisboa: Editorial Presença, 2012.

PEDRO, António. *Nós dois no Brasil*. 1941. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias*. Ficção e política nos anos 70. São Paulo: Mercado de Livros, 1996.

\_\_\_\_\_. *Realismo e Realidade na Literatura: um modo de ver o Brasil*. 1ªed. São Paulo: Alameda, 2018.

PESSOA, Museu da. *O cara que Salazar mandou ao Brasil*. São Paulo: Museu da Pessoa, 2008. Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/o-cara-que-salazar-mandou-ao-brasil-49421>. Acesso em 08 de abril de 2023.

PRADO, Antonio Arnoni (Org). *Atrás do Mágico Relance: Uma Conversa com J. J. Veiga*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

PROVIDELLI, Fabio. Os relatos de Dilma Rousseff sobre a tortura na ditadura: “dor que não deixa rastro”. *UOL*, 2022. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/os-relatos-de-dilma-rousseff-sobre-tortura-na-ditadura-dor-que-nao-deixa-rastro.phtml>. Acesso em 10 de abril de 2023.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. 2ªed. Trad. Laís Eleonora Vilanova; Lígia Vassalo; e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

REIS, Carlos. *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. Lisboa: Verbo, 2006.

RODRIGUES, Selma Clasans. *O Fantástico*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RONCARI, Luiz. *Prefácio*. In: VEIGA, José J. Sombras de Reis Barbudos. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 9-20.

ROSAS, Fernando. *Revolução e democracia em Portugal*. In: MORGATO, Izabel & GOMES, Renato Cordeiro (Org). *Literatura/Política/Cultura (1994-2004)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. *Salazar e os fascismos*. Lisboa: Tinta da China, 2019.

\_\_\_\_\_. *Ser e não ser: algumas notas sobre a Revolução Portuguesa de 1974/1975 no seu 40º aniversário*. In: MORGATO, Izabel & GOMES, Renato Cordeiro (ORG.). *Políticas da ficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

SANTOS, B. C. & BORGES, E. DE J. Realismo mágico e real maravilhoso: um anseio de afirmação da literatura latino-americana. *Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaio*, n. 32, p. 20-27, 12 abr. 2018.

SCHØLLHAMMER, Karl Eric. As imagens do realismo mágico. *Gragóata*, Niterói, v. 9, n. 16, 2004. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33342> Acesso em: 26 de fevereiro de 2022.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?*. Trad.: Mário Laranjeira. 3ªed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2020.

SEIXO, Maria Alzira. *Outros erros*. Ensaios de literatura. Porto: Edições ASA, 2001.

SERRA, Paulo Roberto Nóbrega. *O realismo mágico na obra de Lídia Jorge, João de Melo e Hélia Correia*. Faro: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade do Algarve, 2013 (Tese de Doutorado em Literatura Comparada). Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/61522352.pdf> Acesso em: 08 de setembro de 2020.

SILVA, Gabriela. A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita. *Revista Desassossego* v. 8, no. 16, p. 6-21, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/dessossego/article/view/122430>. Acesso em 10 de maio de 2021.

SILVA, L. A. P.; SOUZA CAMPOS, P. F. Representações da mulher na propaganda durante a ditadura militar no Brasil. *Scientia Plena*, [S. l.], v. 10, n. 12, 2014. Disponível em: <https://www.scientiaplena.org.br/sp/article/view/2064>. Acesso em: 12 abr. 2023.

SOUZA, Agostinho Potenciano. *Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura sobre a obra de José J. Veiga*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

STARLING, Heloisa; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4ª ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VEIGA, José J. *A Hora dos Ruminantes*. 11ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

\_\_\_\_\_. *De jogos e festas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Os cavaleiros de Platilanto*. 22ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_. *Sombras de Reis Barbudos*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WHITE, Hayden. The value of narrativity in the representation of reality. *Critical inquiry*, v. 7, n. 1, p. 5-27, 1980. Disponível em: <https://religion.ua.edu/wp-content/uploads/2021/10/Value-of-Narrative.pdf> Acesso em 22 de novembro de 2021.

WOOLF, Virgínia. *Mulheres e ficção*. Tradução de: Leonardo Fróes. 1ªed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.