

DO CONFRONTO ENTRE AMOR E PODER EM *O DIA DOS PRODÍGIOS*, DE LÍDIA JORGE

INARA DE OLIVEIRA RODRIGUES*
(CECLIP/CPGL/PUCRS)

Lanço-me ao desafio: submergir, ancorada em uma análise hermenêutica centrada na psicanálise, ao instigante romance *O Dia dos Prodígios*,¹ de Lídia Jorge, e dele emergir vislumbrando os possíveis sentidos do amor e da paixão que a obra encerra.

A figuração criada não se deu à toa: perscrutar essa complexa criação literária procurando desvelar o tema proposto remete mesmo à constante sensação de uma falta de fôlego muito própria quando passamos a não respirar mais a nossa conhecida atmosfera.

E isso por dois motivos principais.

O primeiro, pela inserção dessa obra de Lídia Jorge no contexto das produções literárias portuguesas posteriores ao processo revolucionário de 1974 que caracterizam o que Maria Luiza R. Remédios² (1989) denomina de uma "nova literatura", na medida em que se concentram numa temática de suspensão da História, com uma acentuada "fragmentação de tendências que vai da alteridade da figura do narrador à alteridade do discurso", distinguindo-se "por apresentar em seus textos processos autonômicos" e que "justamente por conciliar o imaginário e o onírico com uma elaborada divagação memorialística, apresenta, muitas vezes, traços do mágico, do estranho e do fantástico, segundo os moldes da ficção latino-americana".

O segundo motivo deriva imediatamente do anterior: a proposta de uma abordagem temática voltada para os sentidos do amor e da paixão se apresenta, a princípio e no máximo, como uma possibilidade tangencial de análise, já que a obra parece transparecer muito mais a partir de uma hermenêutica sócio-cultural.

* Mestranda de Teoria da Literatura do Curso de Pós-Graduação em Letras e pesquisadora do Centro de Culturas de Língua Portuguesa (CECLIP), da PUCRS.

¹ JORGE, Lídia. *O dia dos prodígios*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.

² REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. Casas Pardas: Alteridade do Narrador e Intertextualidade. In: *Signo*. Santa Cruz do Sul: FISC, v. 14. n. 21. p. 21-28, nov. 1989.

No entanto, uma colocação de Paul Ricoeur, em *O Conflito das Interpretações*,³ foi o ponto fundamental de minha insistência:

O desenvolvimento da cultura é, como o crescimento do indivíduo, da infância à idade adulta, o fruto de Éros e de Ananké, do amor e do trabalho. Deve-se mesmo dizer: do amor mais do que do trabalho, porque a necessidade de se unir no trabalho, para explorar a natureza, é pouca relativamente ao elo libidinal que une os indivíduos num único corpo social.⁴

Assim, o enfoque privilegiado é justamente esse que vê nos *sentidos do amor e da paixão* os elos estruturantes da vida cultural, os fundantes de toda evolução histórico-social, numa visão freudiana que coloca o trágico da cultura como

a luta entre o Éros e a Morte, entre o instinto de vida e o instinto de destruição, tal como ela se desenrola na espécie humana. Essa luta é, em suma, o conteúdo essencial da vida.⁵

Chega-se, assim, a um entendimento de que a realidade psicológica, aparentemente individualizante da teoria freudiana, na verdade remete a todo um jogo de relações entre corpos e mentes, o que vale dizer, entre subjetividades que congregam instintos libidinais e razão, e ainda, entre inconsciente(s) e consciente(s): a constante relação entre nosso prazer reprimido pelas forças sociais e nossa capacidade de, enfrentando a "dureza da vida", reconhecermos nossas limitações e avançarmos apesar dos desejos perdidos.

Por um processo analógico,⁶ toda a problematização psicológica-social pode ser acessada no estudo da obra literária: sirvo-me, principalmente, da noção freudiana de sentido manifesto e latente, onde, pelo trabalho hermenêutico, pode-se "desocultar" essa problematização; pode-se ler o não dito.

Dessa forma, passo à apresentação e análise de *O Dia dos Prodígios* tendo como proposta básica mostrar que, nessa obra, os sentidos do amor e da paixão se descortinam pelos sentidos do embate entre amor e poder.

Nesse romance de Lídia Jorge, tanto quanto o conteúdo, a própria forma como se estrutura a narrativa é fundamental na revelação de sua intencionalidade artística – o que, aliás, já foi mencionado quando referi de

³ RICOEUR, Paul. *O Conflito das Interpretações: ensaios de hermenêutica*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

⁴ Idem, *ibidem*, p. 109.

⁵ Idem, *ibidem*, p. 111.

⁶ Segundo RICOEUR, na obra já mencionada, "(...) a explicação analítica das obras de arte não poderia ser comparada a uma psicanálise terapêutica ou didática, pela simples razão de que não dispõe do método das associações livres nem pode situar suas interpretações no campo da relação dual entre médico e paciente: (...) A interpretação psicanalítica é fragmentária porque é simplesmente analógica." (Op. cit., p. 167).

sua contextualização dentro desta nova literatura portuguesa, mas que agora é necessário focar-se mais minuciosamente:

Já na primeira página do romance temos a reconstituição, pelo narrador, apresentado em primeira pessoa, de um diálogo com as personagens, onde se discute o processo da composição narrativa, num texto fragmentado:

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 eloqüente. 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.

Eis o processo autonímico: um texto que aponta para si mesmo, pois é a concretude de seu próprio engendramento criativo; toda narrativa instaura-se como consequência desse diálogo; nomeia-se como *uma demonstração*, que até aqui só sabemos ser de um *desentendimento*, mas já aponta para o questionamento do próprio fazer literário, quando apresenta-se marcado pela fragmentação e instaura sua ficcionalidade no discurso indireto que vivifica as personagens.

Como a nos dizer: "leitores, vocês que crêem nas palavras, fiquem atentos!", nada nos virá pronto e acabado, tudo é apenas construção que poderia ter sido totalmente diferente e só será iludido aquele que não viver, reflexivamente, a ilusão.⁷

Seqüencialmente, temos a apresentação de Carminha, sua descrição física e sua caracterização existencial:

Vê-se no espelho de vidro. Branca e lisa, sem resíduo de fogueira nem impingem. Sobrancelha rala, longe dos olhos escuros, e o escuro dos olhos sobre o azulado do branco, vidrado e transparente como verdadeiro vidro. Cabelo escorrido e pesado como uma cauda de cavalo. Preto, azulado e brilhante, reflexo de uma asa de corvo. O espelho imperfeito não lhe devolve as cores, e sim os contornos. Mas Carminha sabe, pela boca da mãe, que não vivessem no alto de um empedrado, rodeado de monturos e lagartixas e qualquer homem poderia vir a abrir as veias do pulso por ela.

Carminha já viu um casulo donde saiu uma borboleta desenxovilhando as asas e sacudindo o pólen da barriga ainda de lagarta.

⁷ Pode-se aqui fazer-se uma relação analógica entre a obra de arte literária que desvenda seu processo criativo e a possibilidade apontada pelo trabalho psicanalítico de ultrapassarmos nosso ego rumo ao nosso inquietante e misterioso id: é através de seu desvendamento que podemos ter acesso ao que nos tornamos. Essa idéia é desenvolvida por Terry Eagleton em *Teoria da literatura* 193.

Apetece-lhe estender-se. Mostrar-se e sacudir o pólen de sua meninice. Abrir a blusa, desapertar os atilhos que lhe seguram os seios. Adejar as ancas e dizer aqui aqui. Mas isso dentro do seu casulo de pedra, telha, tijolo e uma janela de vidro. Saindo para a rua a sombra do seu pai incógnito paralisa-a, gela-lhe o arquejar, e perdida na fimbria da sombra das casas, passa o dedo pelas paredes para não trocar o passo, não enrodilhar as penas nos panos da saia. Uma condenação. (p. 16-17).

Carminha vive o desejo reprimido; o complexo de Édipo não vivido – a culpa e a solidão, na eterna espera do amor (anunciado pela mãe), e de preferência o amor de um forasteiro *onisciente que não precisasse ouvir para saber, e que não precisasse de saber para falar* (p. 20).

Já no início do romance, configura-se a aldeia onde se passa a história: um povoado isolado, triste em sua decadência e atraso, seco como o leito do seu rio que já não corre mais. Aliás, o caráter simbólico da narrativa não pode deixar de ser mencionado: a figura do rio seco é definitiva na caracterização de uma vida que não mais se renova, de uma vida estéril e sem porvir.

Numa estrutura narrativa em que narrador/personagem muitas vezes se confundem, em que a figura do narrador coloca-se como pensamento da personagem, temos as reflexões de Carminha Rosa, mãe de Carminha:

Carminha Rosa sabe que a filha tem dezoito anos, e que no redondel da terra, Carminha está por cumprir. Mas a povoação aos domingos fica vazia. Ambas sabem que se se espirrar mais forte as pedras começarão a rolar das montanhas. Se se rir mais alto, os telhados das casas sem ninguém, podem cair sobre as luzernas do chão. Se alguém gritar pelo calor, o horizonte pode dar estalos e quebrar-se. A povoação vai ficando um ovo emurhecido. Que fede, gorado, e não gera (p. 21).

Entrecortando a narrativa, aparece Manuel Gertudres, soldado da primeira guerra, dirigindo-se a Macário, um ser meio indefinido que está dormindo e que recebe tratamentos dúbios, sendo referido como *segunda maravilha*. É então apontado, nesta passagem, um acontecimento que envolveu todos da aldeia, *como um aviso* (p. 18).

O alarido do povo sobe até a casa de Carminha Rosa, literalmente, pois seus vizinhos, liderados por Jesuína Palha, a maledicente e controladora, vêm cobrar da mãe e da filha a ausência diante do "acontecimento". Numa construção narrativa original, Jesuína Palha conta a luta que travou com uma cobra no meio da praça, sua bravura no embate que, finalmente, liquidou, aparentemente, com o animal, sendo confirmada pela voz dos moradores. Ao narrar o seu feito, Jesuína Palha diz que, de aparentemente morta, 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 uma avezinha de pena. Oh família. Digam a vardade.

[E o povo responde]: Saíram-lhe duas asas dos flancinhos como uma fantasia de circo. Só que aqui era tudo vardade o que a gente víamos. Com os nossos próprios olhos (p. 25).

Mas essa resposta é dada como uma voz de fundo, que caracteriza o alarido, em um arranjo visual que permite a continuidade do discurso de Jesuína, que segue contando seus feitos e o grande mistério.⁸

Sem dúvida o que sobressai, mais do que tudo, nessa passagem, é a cobrança social: num vilarejo onde a vida não se renova, onde o tempo parece suspenso, não é permitida a individualização de Carminha Rosa e sua filha (o que se confirma em outra passagem, quando a mesma cobrança é feita, um ano depois, pela notícia da Revolução, em que as duas estão novamente ausentes).

Mas o fluxo da narrativa se interrompe (como num corte cinematográfico que permite o conhecimento dos vários momentos concomitantes ao episódio central, no caso, o mistério da cobra): somos apresentados ao homem mais velho da aldeia, o que teve sua família como fundadora da aldeia, José Jorge Júnior, o dono da casa da palmeira.⁹

Contava oitenta e sete e vinha do outro século. Muitos anos mais velho do que sua mulher. E no entanto tinha ele forças e memória. Podem ver. Ainda eu levanto esta cadeira pelo espaldar (p. 28).

Esse parágrafo foi destacado porque, além de permitir a descrição da personagem, é um dos tantos exemplos em que se tem, justamente, a troca de vozes narrador/personagem, como no acordo firmado lá na página de apresentação do romance, confirmando-o. Porém, destaca-se também o papel de José Jorge Júnior como o guardião da memória da aldeia – a possibilidade única da certeza de um já ter-se existido como parâmetro para avaliar o presente da existência.

Sua mulher é Esperança Tereza, muito mais nova mas já sem o sentimento que lhe dá, paradoxalmente, o primeiro nome, pois sente-se mortificada em vida pela amarga decepção de ser a grande geradora de doze filhos que, no entanto, lhe abandonaram. Sendo que o mais saudosos foi o que nem se gerou, o filho morto antes da vida, depositário de sua esperança de reconhecimento materno pela proximidade que os une com a morte.

⁸ De acordo com o Dicionário de Símbolos de Jean Chevalier e Alan Gheerbrant (1992), a cobra possui variados sentidos simbólicos, mas, numa ótica psicanalítica, ela refere-se à psíquê humana interior, remete ao incompreensível e misterioso. Numa visão mais genérica, ela traz um referencial negativo como depositária do veneno que sustenta todos os vícios e males do homem.

⁹ O conteúdo simbólico da árvore também é muito revelador: é ela um elemento firme, preso à terra, sinalizando a tradição, mas ao mesmo tempo eleva-se ao céu, aponta para a possibilidade de transcendência. É ainda, como símbolo filíco, a representação do poder masculino centralizador. Trata-se da própria caracterização da personagem.

O contraponto da memória e desse já não existir, o duplo que se constitui com esse casal, é Maria Rêbola, quem cuida dos anciãos e traz sempre o presente, como a notícia do "mistério" do caso da cobra.

Já a apresentação da próxima personagem é significativa, novamente, do retorno ao pacto narrativo firmado:

Depois José Pássaro Volante. O que tem três certezas. Sabe que a terra não é redonda, mas o horizonte um círculo (...) Que se desloca atrás de si e das bestas para onde quer que vá. (...) Que o círculo é sempre um círculo de terra e ar. (...) Ah prisioneiro. Quem uma vez não saiu de Vilamaninhos não conheceu nem conhecerá a realidade da terra. (...) Mas no meio do redondo mais íntimo sempre fica Vilamaninhos (...) No centro de Vilamaninhos fica a casa que lhe deixou o pai. No centro da casa fica a mulher bordando. No centro da mulher bordando. Plantada no colo. Fica a colcha de linho cru adamascado. No centro da colcha uma figura de escamas bordadas. (...) Isso (p. 35).

Pássaro Volante é quem, por ter saído algumas vezes de Vilamaninhos, representa a idéia da necessidade do progresso; afinal, ele é o primeiro a instalar um rádio em sua casa, também o primeiro da aldeia, buscando a conexão com o mundo exterior, sempre em mudança. E, ao mesmo tempo, representa o poder machista que se estabelece pela característica de seu casamento como mais uma propriedade conquistada – é proprietário de suas terras por herança, é proprietário também de suas mulas e ... de sua mulher, Branca.

Branca, submissa ao poder machista do marido, já traz no nome sua condição de pureza, a brancura e transparência onde pode ser representado o poder e a honra do homem. Controlada por Pássaro, na situação absurda de ficar bordando, durante as tardes, uma eterna colcha que indica se cumpriu ou não suas "obrigações" pela extensão do trabalho manual, ela revela o mito de Penélope às avessas: enquanto essa personagem tecia sua eterna colcha como prova de sua astúcia em não subjugar-se ao poder masculino, lutando por seu desejo, Branca afirma a tirania de um super-ego imobilizador, castrador de sua realização existencial. Contudo, há um espaço de transgressão: a figura que Branca borda é a figura de um dragão, o duplo simbólico da cobra, esse duplo que permitirá o risco de seu próprio vôo, como será depois apontado.

O que se segue na narrativa é a "leitura" do grande mistério pelos moradores de Vilaminhos, que tem como ponto de encontro a taberna de Matilde, a que sonha em conseguir um vinho (outro elemento simbólico, de renovação, como principal bebida das festas orgiásticas) tão especial que cativo o amor de um viajante que por lá passe.

Na taberna, configura-se o acontecimento como presságio. A necessidade extrema do rompimento com o marasmo, na expectativa do novo. Na inação de todos, a aposta numa ação exterior. Redentora. Porém, como a

expectativa do novo gera incertezas, o medo do novo se transfere para o medo da cobra, desaparecida, que pode estar em qualquer lugar.

Enquanto não é chegado o grande e desconhecido acontecimento que deverá suceder ao presságio, o mínimo de quebra na ordem estanque daquelas vidas é vivido como mais um sinal a reafirmá-lo. Assim é entendido o desaparecimento da mula de Pássaro Volante (um sinal, sem dúvida, pois não corresponde à "normalidade" ela ter se recusado a obedecê-lo); assim também é entendido o vôo de uma gaivota, pássaro raro por aquela região (a trazer a proximidade da infinitude inquietante do mar e de seus insondáveis caminhos).

E mudam as estações. Chega o tempo das chuvas e das moscas – mais uma vez o simbólico a traçar o paradoxo entre a renovação, a limpeza expurgatória da chuva e a sujeira, a decadência nas patas das moscas que a levam a todos os lugares da aldeia.

Quando o acontecimento da cobra é enfim esquecido, pelo menos esmaece seu brilho de expectativa, chega à aldeia um soldado e para estupefação de todos, dirige-se à casa de Carminha Rosa, justamente a "insofocável"; aquela que se permitiu realizar seus desejos, mas que pagou o preço por isso – ficou só, maldita por sua ligação com o padre da comunidade (que foi embora depois do escândalo). Cuja vingança, entretanto, é manter sua individualidade em relação ao grupo social, e mais que tudo, possuir a possibilidade do futuro, projetado nos sonhos da filha, ainda que, na verdade se anule em potência existencial como simboliza o corte de seus cabelos, já brancos:

O seu cabelo de mulher envelhecida caiu aos pés da cadeira e o seu crânio leve. Apetece voar. Como se lhe tivessem cortado o retrato para caber num documento. Ninguém me vai conhecer (p. 54).

Nem ela mesma.

E o soldado, esse, é justamente o forasteiro esperado – o noivo para Carminha que, com sua chegada, traz a memória do passado: o verde de sua farda a lembrar o verde militar da ditadura que se instalou no país, recebida de forma indecifrável pela aldeia que apenas sentiu o peso das mudanças como anunciava o novo regime, em nome da modernidade e da melhoria de vida para todos. E com ela o fim do rio... No lugar, uma estrada, e a camioneta, sintomaticamente, *verde e cinzenta*. O texto é tanto mais eloquente:

A gente quando viu pela primeira vez a camioneta parar aqui em frente do pitóforo, à sombra da igreja, disse. Agora podemos esquecer o rio que se foi embora, estamos recompensados. E isso, já a república ia no fim. Mas nessa altura muitos queriam o bem de todos (...) Mas por altura do começo da estrada a gente nem comia. Um dia vinham aparar as bermas, no outro espalhavam a brita. (...)

Era o novo século que estava a começar. Diziam. Muito atrasado em nossas bandas (...) A principio a camioneta era verde e cinzenta. Tinha os vidros limpos e as cortinas subiam e desciam (...) Depois foi perdendo o viço. A gente olhava para aquelas coisas novas da nova era, e pensava que afinal, mesmo os instrumentos filhos dos séculos do futuro acabavam por murchar ainda mais depressa do que as nossas alfaias de ferro e pau (p. 52).

O soldado trouxe lembranças e inquietações: para uns, sinal de que a crença faz acontecer, tanto Carminha acreditou que ...; para outros, uma simples surpresa, pois ninguém acreditava, na verdade, em sua chegada; e ainda havia os que enxergavam um sinal de inconformação pelas armas, e de mudez porque nos obrigou a calarmo-nos sobre o sinal do bicho (p. 69), ou seja, porque materializou o imponderável, mas não acenou com o novo, com algo que mexesse com todas as suas vidas, e pior, com seu peso de "autoridade", representando o militarismo, fez calar, provisoriamente, a esperança. Provisoriamente, pois o soldado estava de passagem, precisava voltar; viria para o casamento.

Em meio a tudo isso, José Jorge Júnior é envolvido por uma imagem onírica, mistura de sonho e realidade, quando acredita despertar, com Esperança, "na outra vida", num momento de *estrema lucidez: Já ambos. Sim, já ambos havemos morrido* (p. 74). Na verdade, a alucinação era o real e o real a alucinação. Foi encontrado quase nu no meio do pátio. E, em conversa com Esperança Tereza, revela a potencialidade da loucura, a liberalização de todas as forças inconscientes:

Agora já cobri a fama de ter perdido o tino. (...) Por isso agora. Esperancinha. Nada é proibido contra a minha pessoa. (...) Agora sim, Esperancinha, parece que estou liberto de mim (p. 80).

Com base em Ricoeur, a partir dos postulados freudianos, tem-se aqui a possibilidade de uma hermenêutica da psicanálise voltar-se para uma hermenêutica da cultura, porque o centro dessa possibilidade está ancorada na noção de pulsão de morte. Com ela se dá o ultrapassamento da visão dos conflitos individuais em direção ao que se revela como o trágico da cultura, já referida como a luta entre Éros e Tânatos. Luta essa permeada pelo sentido da culpabilidade, esse sentido que é introduzido como meio de que se serve a civilização para frustrar a agressividade.¹⁰

Ora, nesse momento em que José Jorge Júnior vê-se exposto em sua "irrazão", rompe-se, para ele, o sentido da culpabilidade, abrindo-se o espaço para que deixe fluir toda sua agressividade, como aliás pode-se ler nessa passagem posterior:

Punha o assento sobre o poial da ampulheta, abria a mão e falava, levantando a voz quando alguém subia ou descia a estrada.

– Oh pulhas, amaldiçoados e perseguidos. Pois o que anda a fazer esta vizinhança de merda que assim se deixa abafar de pampíhos até as portas? (...) Oh pulhas, porcos e cabrões. Ninguém os pode fazer doutro jeito, porque já nasceram assim. (p. 130).

Porém, o trágico da cultura permanece: já ninguém leva em conta a hostilidade de José Jorge Júnior que, não transformada em ação, é novamente engendrada no círculo da dominação cultural:

Os vizinhos passavam. Um ou outro. Estrada abaixo e acima, e paravam um instante. Aquele anda a falar (...). A boca parece um cu de galinha. A diferença qual é? É que do cu da galinha de vez em quando também sai ovo. E dali já só sairá a mesma coisa (p. 131).

Retomando a narrativa, estão todos a esperar. O tempo a passar. Como diz Macário: *Nesta terra os sonhos passam a lamentos sem darmos por isso. (...) Tão bonitas são as coisas impossíveis*. E Macário disse ainda. *Tão tristes as que são reais* (p. 87). Macário, o lunático, que vagueia nas fases da lua, quando *dorme ou faz bacoradas. Tendo no entanto, um juízo assombroso* (p. 105). É o que mais se aproxima de um artista. E o que nos diz Freud sobre os artistas e a arte? Os desejos não satisfeitos são as molas pulsionais das fantasias. Toda fantasia é a realização de um desejo, a retificação da realidade que insatisfaz o homem.¹¹ E de acordo com Paul Ricoeur a fantasia, em sua função de substitutivo do jogo [infantil], é o sonho diurno, o sonho acordado.¹²

A imagem do artista como aquele que vive "no mundo da lua", desgarrado da realidade por negá-la na potencialidade da realização pulsional de seus desejos, tem no lunático Macário, apaixonado por Caminha, sua máxima expressão.

Mas o tempo na aldeia continua de espera. Só que, inauditamente, se dá uma mudança: a submissa Branca rebela-se contra seu destino, de forma violenta, nunca pensada – é o vôo do dragão. Tudo começa quando reconhece sua condição e resolve encará-la junto ao marido:

E Branca preparou-se para falar. Enquanto Pássaro sacudia a colcha (...) Tu próprio não desejas vê-la acabada. Usa este bordado como para controlares a minha pessoa no próprio espírito. E eu mais do que submissa, acobardada. Caladinha. Mas ultimamente a chuva, a falta de petróleo e tu próprio metido em casa como laparoto em tempo de geada, adorando o cu das bestas, difícil me tem sido avançar. Pássaro Volante respondeu que das bestas vestia ela, se calçava, bebia e comia. Branca (...) disse. Que mais valia pedir uma esmola por amor de deus, que viver numa casa onde apenas tinha feito de parideira de meninos machos. E servido as coisas que serviam as bestas. Pássaro deixou cair a colcha sobre o cesto,

¹¹ FREUD, S. apud RICOEUR, P. Op. cit. nota 2. p. 168.

¹² RICOEUR, Paul. Op. cit. nota 2. p. 168.

¹⁰ RICOEUR, Paul. Op. cit. nota 2. p. 111.

entendendo num relâmpago de muita argúcia, que sua mulher lhe chamava de besta (p. 88).

Inicia-se uma discussão, Pássaro agride Branca depois de sentir que a alma de seu pai lhe falava nas veias (p. 189) – o modelo patriarcal explicitamente moldando seu comportamento; Branca reage com uma faca, mas é contida pelo marido. Todos ficam sabendo. E Branca, caída, na rua, ouve as palavras do cantoneiro, espécie de voz mediadora que se faz ouvir seguidamente na aldeia: *Ninguém se liberta se não quiser libertar-se* (p. 91). Porém, pateticamente trágica é a reação da aldeia, na lucidez conquistada de Branca:

Podiam vir mil gestos de libertação. Como ninguém sabe ler os sinais, ficam todos pelo lamento das coisas. Apetece por as mãos nos olhos e chorar. E depois se ia como viera, só havendo braços para rebocarem o corpo. Palavras de upa, upa. As reais (p. 91).

Então, continua a espera, mas sobrevém uma desilusão: a morte do noivo de Carminha, de um sonho não vivido, um sonho abortado. A dor imensa da perda de algo que afinal nunca teve. A tristeza do não ter sido, como sentimento de abandono, a espalhar-se pela aldeia.

Em contra-ponto, Branca termina a colcha, mas não sabe onde guardá-la. Melhor seria destruí-la, mas como destruir o já vivido? E por seu lado, Pássaro passa a divagações, pois perdeu seus referenciais ao ser questionado em seu papel de macho todo-poderoso. Aliás, esse papel já é colocado à prova pela figura do cantoneiro pois, apesar de nunca serem feitas referências explícitas, existe um relacionamento adúltero entre ele e Branca. É dessa forma que ela torna-se um correlato da mula teimosa de Pássaro Volante; mas, não ascedendo à materialização desse relacionamento ilícito, Branca está, na verdade, negando-se a qualquer outra forma de dominação, como seria a do amante.

Um outro importante enfoque que encontramos nessa obra de Lídia Jorge é o que remete a uma reflexão sobre o papel da Igreja. Afinal, tanto se espera, buscam-se sinais e presságios e, aqui, podemos questionar até que ponto a aldeia suspende-se sobre si mesma por não possuir essa válvula de escape com regularidade, essa possibilidade metafísica para um sentido da existência, como cumpre o componente da ilusão do sagrado. Em Freud, a questão colocada

não é a de Deus, mas a do deus dos homens e de sua função econômica na balança das renúncias pulsionais, das satisfações substituídas e das compensações pelas quais o homem tenta suportar a vida.¹³

Porém, na aldeia de Vilaminhos, há dez anos não existe mais um padre, e a Igreja permanece quase sempre fechada, com pouquíssimas exceções, como num domingo de primavera (a estação do renascer), em que chega o prior para celebrar uma missa e diz a taberneira: *Ah que linda missa. A gente sente o coração lavadinho. (...) A gente expurga o mal cantando, fica limpo, cantando à virgem mãe santíssima* (p. 114).

Segue-se a narrativa com a primavera apontando mudanças, e essas chegam com um novo forasteiro que, fica-se sabendo (todos ficam!), será o novo noivo de Carminha. Mas sua prepotência, seu caráter violento (demonstrado na passagem em que separa a pauladas dois cães que copulavam na rua) embutido num posto de comando militar, tem a rejeição da moça, que o nega. Um desafio, sem dúvida. A escolha da solidão à prepotência, que indica o triunfo da razão e a equidade dos sentimentos, rompendo com as expectativas. Sintomático é o trecho seguinte à decisão de Carminha, quando todos pensam, racionalizam, mas não dizem o que sentem. A ilustração será breve:

Manuel Gertrudes sentindo a aragem olhou o lusco-fusco. Como se quisesse dizer. Lá na guerra é que davam uma beberagem à gente para termos raiva. (...) E Matilde disse. Vai um copinho para alguém? Como se quisesse dizer. Onde estará o canito a lamber-se a esta hora? (p. 124).

Então chega a grande notícia através de Maria Rebôla, que a transmite a José Jorge Júnior e Esperança Tereza: a revolução em Lisboa, o sentido que faltava a todos os sinais e presságios que pensaram ter esperado em vão. A Revolução então ganha, também um tom místico e redentor. Nas palavras de Rebôla:

Estão a dizer que não houve nenhuma baixa. E as maravilhas nessa terra são tantas que dizem. Afirmam a pés juntos. Que só há música, flores e abraços. Dizem. Que de repente os ausentes estão a chegar. Os cegos vêem sem óculos nem outro aparelho. Os coxos deixaram de dar saltinhos, ficando as pernas da mesma altura. Mesmo os manetas tocam violino. De repente. To cam vi o li no (p. 133).

É dessa forma que a Revolução, chegada à aldeia pelas ondas do rádio de Pássaro Volante, passa a ser entendida por todos.

Jesuína Palha, um verdadeiro super-ego da aldeia pelo seu caráter repressivo e controlador já citado, mais do que qualquer um, tem sua preocupação centrada no sentido do mistério da cobra, que agora, quando os anunciados soldados chegarem trazendo a boa nova, irá por fim se revelar!

Eis que, quando chegam os soldados, saudados e admirados como heróis, o desentendimento é total. Esse, o principal desentendimento que origina toda obra: dois discursos, paradoxalmente contemporâneos mas distanciados anos-luz em sua capacidade de interação comunicativa. E,

¹³ FREUD, S. apud RICOEUR, Paul. Op. cit. nota 2, p. 113.

pior, em sua capacidade de demandar ação. Como indica o título desse romance de Lúdia Jorge, a revolução é vista como mais um prodígio, instaura-se na ordem do espetáculo, da representação sustentada por uma oralidade vazia.

Afirmar o poder encantatório da palavra é, então, o passo seguinte no destino de Branca, que passa a ter visões e pressente o futuro, no sentido da auto-representação de si mesma e dos outros. Resta a Pássaro ser dominado pelo peso de sua clarividência.

Quanto à Carminha, relutante e influenciada pelos apelos de liberdade da nova ordem, entrega-se finalmente ao amor de Macário, que aceita a precariedade dessa paixão. Afinal, como ele mesmo lhe indicou, seu relacionamento não terá o peso de uma dominação: simbolicamente afetado pelo ciclo lunar, Macário não ser fará nunca presente para Carminha em quatorze dias do mês: os dias de sua fertilidade.¹⁴

Aos demais, restam os desejos insatisfeitos e, reunidos na taberna, o tom é de lamentação. O cantoneiro José Maria ainda diz: *Oh loucos. Estamos começados e não acabados, e o acabamento é obra de cada um da gente* (p. 172). Mas Manuel Gertrudes diz: *A imaginação de deus sobre o sofrimento das criaturas é muito pobre. Oh gente. Sempre se repete pelos tempos e pelas pessoas. Do mesmo modo* (p. 172). Prevalece o tempo em suspenso. Macário cantando solta um dó. Encerra-se a narrativa.

Deixo aqui, por fim, as palavras de Lúdia Jorge sobre o seu entendimento do grande drama lusitano: Temos, no fundo, plena consciência de que somos muito pequenos e não conseguimos resolver a contradição entre a força de sonhar e a debilidade de agir.¹⁵

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1992.
- JORGE, Lúdia. *O dia dos prodígios*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.
- MEDINA, C. de Araújo. *Viagem à literatura portuguesa contemporânea*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1993.
- RICOUER, Paul. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

¹⁴ Essa análise segue os caminhos apontados pela professora Dr. Ana Paula Ferreira no curso sobre *Teoria do Gênero na Literatura Portuguesa*, por ela ministrado, e promovido pelo Curso de Pós-Graduação em Letras dessa Universidade, no período de 24 de julho a 04 de agosto do presente ano.

¹⁵ JORGE, Lúdia. Entrevista. In: MEDINA, Cremilda de Araújo. *Viagem à Literatura Portuguesa Contemporânea*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.