

O Evento Fundador Real e Imaginário num Prodígio de Lídia Jorge

Doutorando Gregory Magalhães Costa (UFRJ)

Resumo:

O choque entre a cidade babilônica e o interior rústico, entre o dito civilizado e o rito primitivo, entre a aparência e a essência, eis o sumo poético que é encenado na obra *O Dia dos Prodígios*, de Lídia Jorge. Procuraremos demonstrar a literatura enquanto transformadora da realidade, explicando-a por meio da construção de um espaço-tempo mitopoético no interior de Portugal da época da Revolução dos Cravos. O estudo se dará de modo exegético, procurando interpretar o desenrolar do texto narrativo, e comparativo, buscando no mito de Sísifo, em Shakespeare, em Rosa e em Poe fontes primárias de composição. Também serão utilizados como base os conceitos de singularização de Chklovski, de alegoria de Walter Benjamin, de tempo cíclico de Vico, de neobarroco de Sarduy e de crise sacrificial de René Girard para demonstrar o entrecruzamento de dramas cuja sensação, reflexão e práxis produzem um difícil vislumbre de uma libertação sutil.

Palavras-chave: mito fundador, desentendimento, crise sacrificial, Revolução dos Cravos, libertação.

1- Introdução

O aparecimento de uma cobra. Um mero evento cotidiano num povoado agrícola. Poderia ele ser um agente modificador das mentalidades e dos hábitos? Poderá ele ser um ato, um mito fundador? Poderá esse acontecimento ordinário gerar mudanças extraordinárias? Para responder a essas perguntas temos que recorrer à estrutura poética da composição, uma vez que a forma equivale ao conteúdo pela isomorfia poética entre todas as camadas narrativas.

Trataremos aqui o conceito de alegoria tal qual Rouanet explica sobre a conceituação de Walter Benjamin. Etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, fala na *ágora*, usar uma linguagem pública. O termo remete assim a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra. Para Rouanet, é próprio do barroco que “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (1984, p. 38). Assim, a alegoria diz uma coisa e significa outra, a concepção barroca de história.

A obra de Lídia Jorge *O Dia dos Prodígios* começa por um curioso prólogo dramático. O prólogo é todo ele um diálogo do narrador com os personagens, como se eles estivessem saindo do barro e ganhando seus contornos artesanais. Prólogo quase bíblico! O acordo narrativo, o trato ficcional é estabelecido. A consciência do personagem e do narrador de que a obra se trata de uma estória, de uma narrativa ficcional, gera essa consciência também no leitor: “Um personagem levantou-se e disse. Isto é uma história. E eu disse. Sim. É uma história” (JORGE, 1984, p. 13).

Esta passagem, simultaneamente, ironiza a motivação realista da literatura, mostrando que não se trata de descrição histórica, mas de composição ficcional com a dupla mediação de narrador e personagens, que convocam o leitor a participar da elaboração da história nova. A ironia à motivação realista denuncia a intenção poética da obra de conhecimento profundo. Também a pontuação, substituindo os dois pontos

referentes à fala pelo simples ponto foge à norma padrão, cria uma norma própria, um novo cosmo. Estratégia que já denuncia outra, a das frases curtas que soam como versos, pedra densa, barroca, estrela em super nova.

A seguir, o narrador delinea o seu papel na obra, que é o de atribuir eventos, distribuir as falas (vozes), pensamentos e movimentos (gestos) aos personagens. Os movimentos e gestos dos personagens sugerem um sentido coreográfico delineando também o papel dos personagens: “por isso podem ficar tranquilos nos seus postos. A todos atribuirei os eventos previstos”. Os personagens começam a solicitar autonomia, atribuindo a si mesmo seu papel com a concordância do narrador: “e falamos todos ao mesmo tempo. E eu disse. Seria bom para que ficasse bem claro o desentendimento” (1984, p. 13). Esse “eu disse” é dito pelo narrador que responde a seu personagem. O mote desentendimento é o símbolo primordial da estrutura narrativa.

O desentendimento como mote principal da composição refletirá, sobretudo, na estrutura narrativa: as margens da composição recuam e retornam, aparecem notas de pé de página na lateral e não no fim da página, as frases são curtas e fragmentadas e há a ciranda de falas entrecortadas de um personagem pelo outro, deixando clara a exatidão matemática dessa antecipação poética praticada pelo narrador, pois a estrutura confirma a antecipação promovida pelo prólogo dramático. Tudo isso será explicado agora.

Apesar de principiar com um prólogo aparentemente esquisito, começar por prólogos dramáticos é comum na arte literária. Embora a narrativa em si comece de forma comum, o leitor não tarda a se deparar com um verdadeiro estranhamento de um formalista russo, um inesperado recuo das margens. O que pode representar tal recuo? Seria um mero fetiche estético sem sentido do autor? Evidentemente o recuo de margens não é mero objeto decorativo. O recuo de margens representa o monodialogo dramático dos personagens. Em geral é entrecortado pelo narrador, embora o primeiro monodialogo, o de Jesuína Palha sobre o evento da cobra, flua direto sem cortes por representar o clímax, o momento chave, o evento que será refletido na percepção de cada um dos personagens.

Não podemos tratar essas narrativas como mero diálogo, pois ao mesmo tempo em que dialoga com os outros personagens, o narrador monologa consigo mesmo. Com o desenrolar da narrativa esse estranhamento é desfeito e outros vão surgindo. O espanto com o recuo de margem é equivalente ao de Jesuína e demais personagens com o vô da cobra, criando uma isomorfia entre os sentimentos e sensações dos personagens com as do leitor.

Às vezes esses monodialogos vêm com algumas notas de pé de página localizadas na sua lateral e não em sua margem inferior. Esses pés de página têm significados diversos. Em alguns momentos a nota acrescenta informações, sensações ou reflexões. Em outros, parece ser uma espécie de segunda possibilidade do acontecido ou uma lembrança do fato entrecortando o fluxo mental. Ainda em outros representa o que o personagem pensa, que é diferente do que ele está falando. Aí é encenado o choque entre a aparência no que é dito que não é coerente com o que é pensado por dentro. O que é dito é como um engodo em relação ao que o personagem realmente pensa e sente. É o choque entre aparência e essência, que não possuem correspondência aritmética.

Além do recuo de margem, das eventuais notas e também da narração direta do narrador, há também uma ciranda narrativa numa espécie de técnica de fala puxa fala. As falas dos personagens vão se entrecortando, tornando as falas curtas e fragmentadas. Técnica que representa a confusão, o desentendimento e a simultaneidade das vozes. Nessas partes os personagens vão refletindo sobre o desenrolar da trama, mas no fim cada um só está preocupado com os próprios problemas e a confusão geral se instala em crise sacrificial. No fundo, um não presta atenção na fala do outro, ou seja, nos sentimentos e

reflexões dos outros, só se preocupam com suas próprias reflexões, sentimentos e interesses.

2- Interpretação do Evento Fundador Real e Imaginário

Entrando propriamente na narrativa percebemos logo que há toda uma construção simbólica que denuncia o seu fazer poético. Ela cria mais que uma teoria, compõe uma *práxis* poética. A literatura seria como uma janela com seu vidro transparente que se abre para ser vista por dentro. Mas o vidro causa leves deformações na vista. Assim seria a literatura, que deforma a realidade transformando-a em símbolos que explicam a própria realidade. A literatura não é a vida real, mas fala sobre a vida real, usando-a como matéria-prima de sua composição que explica o real.

Talvez seja por isso que a obra comece de modo simbólico: “Carminha parecia fazer adeus, mas apenas lavava janelas. Um pano branco na mão... água macia” (1984, p. 15). Primeiramente se denuncia o caráter coreográfico e dramático, gestual da obra (parecia fazer adeus). Seu gesto é circular, o que por si só já é extremamente simbólico. Denuncia também o jogo entre aparência, dar adeus, e essência, lavar a janela. Fato coerente com a interpretação sobre uma das funções das notas de pé de página.

Esse conflito ficará claro na boca José Pássaro que alegará a falência dos sentidos, porque eles nos enganam, deformam as imagens. José Pássaro ganha aí verdadeira configuração de um René Descartes com sua teoria do deus enganador, nos dando sentidos que deformam a realidade. Assim, o narrador comenta que Pássaro “fica agarrado à idéia de que os sentidos são coisas vãs”. O personagem completa: “Tudo pode ser falso nessa vida” (1984, p. 147). Mas também não é a literatura que deforma imagens? Deforma para melhor explicá-las.

A catarse já é logo sugerida como uma transparência translúcida. Sabemos que o vidro propaga o raio solar externo em muitos raios internos, exatamente a estratégia de composição de Lídia Jorge. A catarse é limpar ao máximo a janela para poder enxergar melhor a realidade. A janela que é a própria obra literária. A literatura enquanto janela é um mundo que dá acesso a outro mundo. E esse outro mundo explica o nosso próprio mundo. O barroco mundo às avessas, chamado desconcerto do mundo, explica o concerto do mundo, o mundo dito real, aquele que captamos com nossos sentidos e reflexões.

A cena da janela lembra outras duas grandiosas cenas de janela na literatura universal. A fonte secundária seria a pintura claro-escuro da Rosalina de Autran Dourado em sua janela agônica fabricando flores mortas. A fonte primária seria Shakespeare com outra cena claro-escuro de Julieta esperando Romeu, como Rosalina, sem saber, esperava um estrangeiro. Também Carminha esperará seu estrangeiro e como Rosalina pode acabar é com alguém de sua terra mesmo, um amor antigo. O pano branco, neutro, união plural de todas as cores, surge como símbolo dessa catarse e a mão reforça a tese shakespeariana sendo um leitmotiv da tragédia de MacBeth.

Vale lembrar que *MacBeth* se passa sob os ecos de uma revolta, uma revolução. Ficamos sempre sabendo da revolução pela voz da nobreza, nunca pela representação das lutas. Só no fim a revolução, pela união dos amigos traídos por MacBeth, chega ao palácio e se encena parte da luta entre o protagonista e seu antagonista MacDuff, o homem nascido prematuro, não nascido de mulher. Assim, Lídia escolhe a poética adequada para encenar a queda da tirania e a libertação.

Denuncia também a sua estratégia dramática, pois remete à mão que nunca se lava do sangue de Lady MacBeth, que vemos na cena 1 do ato 5. A mão aparece como índice

poética em todo o final da peça de Shakespeare e no fim, na cena 7 do ato 5 sabemos que Lady MacBeth foi morta pelas próprias mãos. Mas essa mão é um símbolo multissignificativo, significando não só a mão que mata, a dos MacBeth, como a mão que cura, a do rei da Inglaterra e a do médico, e a mão que liberta, a dos revolucionários. O sinal da mão em Lídia também deve ser plural.

Essas fontes literárias remetem a obra de Lídia a um sentido pictórico neobarroco de nuances claro-escuras. É o próprio Autran quem dá algumas características do barroco em relação ao renascimento. Enquanto o renascimento tem por característica a representação linear, a planura, as formas cerradas, a disposição clara e a adesão, o barroco respectivamente tem o sentido pictórico, a profundidade, formas abertas, disposição obscura e integração. A imagem de Carminha na janela cujas bordas funcionam como a moldura de um quadro já revela o caráter pictórico. A polifonia que permite múltiplas interpretações justifica a forma aberta. A fragmentação e saltos temporais à frente e atrás refutam qualquer representação linear e deixam clara a disposição obscura em margens que avançam e recuam e em nebulosos pés de página na lateral da folha.

A própria metáfora da transparência remete a essa obscuridade, pois ao deformar as imagens se constitui em “espelho imperfeito” (1984, p.16). As imagens de aranhas e suas teias que permeiam as primeiras páginas do livro metaforizam a intrincada trama de teias narrativas que gera tal obscurecimento. Viktor Chklovski considera o fenômeno de obscurecimento como uma lei geral da arte. O crítico russo explica como uma imagem pode ser poética, pois ela é um meio de reforçar a impressão. Isso ocorre com Lídia.

Ele esclarece também sobre um processo que parece ser típico em Lídia, o da singularização, que é demonstrar os objetos e fatos de todos os ângulos possíveis. Essa estratégia literária consiste em “obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (CHKLOVKI, 1976, p. 45). A arte literária não é uma arte fácil. A arte literária entende que incluir não é manter o leitor no nível em que já possui, meramente descrevendo sua fala e supondo seu ponto de vista. A arte literária respeita tanto o leitor que pretende proporcionar a transcendência da sua realidade, de seus conhecimentos e sentimentos. Enriquecê-lo com novos pontos de vista, novas reflexões e sensações, criar uma nova *práxis* individual e social.

Severo Sarduy explica muito bem a relação do barroco com o neobarroco. Ele define o barroco como “o que prolifera”, “a densidade aglutinada da pedra”, “destinado à ambigüidade, à difusão semântica”, uma “metonimização irrefreável” (1973, p. 161). Ora, n’*O Dia dos Prodígios*, há uma proliferação de elementos que funcionam como leitmotiv da obra. O mais importante é “mão” e o segundo é “cu”. Essas metonímias se proliferam e se chocam durante toda a obra. Há também outros símbolos como transparência, cobra e vagalume. Todas exercerão seu papel específico dentro da obra. Sobretudo mão e cu são claras metonímias que se proliferam como diz Sarduy. O tema, a visão da cobra, se prolifera por toda a obra.

A própria cobra já é uma imagem dessa ambigüidade barroca e mais ainda, dessa proliferação de significados. A cobra aparece ora como mito fundador, ora como agente modificador, ora como sinal divino de uma libertação prometida (na visão de Jesuína Palha), assim como a repressão tácita, psicológica. O ser venenoso, como um governo fascista, que centraliza tudo e espalha a opressão, o rapto da alteridade, dos pensamentos e sentimentos dos outros. Sua mera imagem já é um espanto inenarrável. É como aquele paradoxo colocado por Adorno de que “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003, p. 55).

Para ele, o narrador contemporâneo deveria se concentrar naquilo que não é possível dar conta por meio do relato. O relato apresentaria só a representação. É dessa

representação que o leitor ativo deve tirar sua interpretação, já que participa da construção do sentido ao duvidar do que está sendo narrado. O povoado mostrará como narrar o inenarrável! Demonstrando seus sentimentos, reflexões, sensações, interpretações e movimentos para que o leitor os interprete autonomamente. O ato inenarrável do vôo de uma cobra será narrado pelo povoado.

Também a cobra irá se proliferar, pois ao final sabemos, pela visão mediúnica de Branca, que ela está pondo ovos. Essa capacidade plurissignificativa também torna a obra aberta, pois dispõe ao leitor um vasto leque de significados que ele pode apreender e até modificar. A cobra remete a conhecimentos muito antigos. A cobra bíblica induz a humanidade ao pecado, mas também ao conhecimento, levando à expulsão do paraíso. Já nas sociedades matricêntricas a cobra representava a sabedoria e a fertilidade. No Egito foi símbolo da realeza, dos faraós. A cobra matricêntrica é a que mais parece se assemelhar a de Lídia, embora essa cobra pareça mais ser uma mistura alquímica dessas anteriores.

Sarduy também ressalta o barroco enquanto retorno ao primigênio, enquanto natureza. Busca o ingênuo, o primitivo, a nudez. É, sobretudo, liberdade, confiança numa natureza de preferência desordenada. Lídia volta a atenção de sua narrativa para um povoado rústico, se poderia dizer, para um mundo que é imagem do primitivo. Há eventos fundadores como o vôo da cobra e as peripécias do avô do avô de José Jorge Júnior, fundador heróico do povoado, qual um Hércules viquiano. A visão da cobra voando gera uma natureza desordenada no povoado, uma verdadeira crise sacrificial, o que o narrador chamou de desentendimento. Um verdadeiro caos originário. Esse caos formará um cosmo? Esse caos é um caos de chegadas e partidas.

Além da proliferação, Sarduy também aponta a subtração como característica barroca. As próprias frases curtas em versos já demonstram a propensão da poética de Lídia à síntese. Há também a técnica que Sarduy chama de condensação, o choque e condensação dos quais surge um terceiro elemento que resume semanticamente os dois primeiros. O povoado se chocará com o estrangeiro, com a cidade, os soldados, formando um terceiro elemento que explica ambos. Depois do encontro com os soldados o povoado fica mais cético. Já não mais crê na cobra voadora e Carminha já não espera um forasteiro.

Por fim, o crítico cubano define o neobarroco como o barroco que perdeu o ponto de vista teológico. Toda esta narrativa de Lídia dramatiza a perda do ponto de vista teológico do povoado. Primeiro há a crença fervorosa no vôo da cobra que voltou à vida. Depois as pessoas já acham que a cobra deu um grande salto e por isso as testemunhas acharam que ela saiu voando. Nesse momento já seu perdeu o ponto de vista teológico, já há um ceticismo, uma racionalidade fria, mudou-se de época viquiana. As épocas viquianas de Lídia vão da dicção heróica da morte da cobra, à divina da crença no vôo dela e aí à racional do ceticismo quanto ao vôo do réptil e do fim da espera de Carminha.

Só quem mantém o ponto de vista teológico é Branca que ganha dons mediúnicos de vidência, sobretudo do futuro. Ela prevê que muita gente da cidade virá visitá-la para conhecer seu destino e assim sua família enriquecerá. Aí percebemos que se o povoado assimilou o ceticismo racional dos soldados, também a cidade assimilou o pensamento mítico, pois está passando a crer em previsões místicas do futuro. Fica clara também a interpenetração das épocas, pois na era racional não deixa de existir o divino, embora este não prevaleça. Logo prevalecerá de novo, pois a era divina sucede a racional na espiral interminável da história do mundo a da humana.

É René Girard quem define a crise sacrificial como a perda da diferença. Para ele, os dois antagonistas nunca ocupam a mesma posição ao mesmo tempo, mas sucessivamente. Enquanto o povoado crê, a cidade é cética e vice-versa. Girard ressalta que é sobre a reconciliação entre as duas perspectivas, interna e externa, que é preciso

fundar a explicação do sistema. É preciso que o olhar de dentro e de fora coincidam e ao mesmo tempo permaneçam distintos. É exatamente o que acontece com o ponto de vista interno do povoado e externo dos soldados e como pretendemos explicar o sistema da obra.

Na experiência do duplo monstruoso as diferenças não são abolidas, mas embaralhadas e misturadas. Justamente o que Lídia Jorge promove entre povoado e cidade. Girard acrescenta que os duplos são sempre monstruosos e os monstros sempre se duplicam. Assim a reciprocidade monstruosa da cidade e do povoado gera outra monstruosidade que é a cobra voadora. Símbolo de sacrifício ritual? Ora essa proliferação vai confirmar a dimensão neobarroca da obra.

Logo no começo da obra Jesuína Palha mata com uma vara uma cobra descomunal que ressuscita e sai voando. Também Cristo após se sacrificado em uma cruz ressuscita e sobe aos céus. Houve uma troca simbólica, do Cristo na cruz pela cobra na vara. A cobra desenha-se então como mito fundador. Depois disso tudo será diferente, ao menos na percepção dos personagens, antes tão calmos, agora agitados com a novidade. Antes em paz, agora em desentendimento.

Há também a unanimidade contra a vítima expiatória exigida por Girard, e a vítima é Carminha. Sua mãe ocorreu em quebra do ritual, ao engravidar do Padre, e houve a substituição ritual de sua condenação para sua filha Carminha Parda. Não é à toa que elas são chamadas de Carmas. E a segunda Carminha não é “pura”, mas parda. Enfim, esse evento extraordinário e violento gerou um ato fundador, mítico. Mas o evento extraordinário surgiu de um acontecimento ordinário que é a aparição de uma cobra em uma comunidade rural em verdadeira epifania poética.

Do mesmo modo que os grandes símbolos, como a cobra, são plurissignificativos, isomorficamente a obra possui várias linhas narrativas. A própria cobra constitui uma das linhas narrativas importantes com a discussão do significado de sua ressurreição. Também há a espera de Carminha pelo amor de um forasteiro, que a salve da condenação sofrida por sua mãe e transferida para ela. Há a fuga da mula Menina de José Pássaro. Há a guerra ao fundo, e o drama do amor que vai à guerra como numa cantiga de amigo. Há o choque entre civilizações, do interior e da cidade. Também Branca não consegue fechar os olhos para dormir.

Praticamente cada personagem possui seu próprio drama. Além disso, tem personagens que possuem vários dramas, ou um mesmo drama que se modifica em verdadeira metamorfose dramática. O drama vai mudando conforme o desenvolvimento da trama aracnídea, em verdadeira proliferação dramática. Os dramas se cruzam e entrecruzam em tramas. A Branca mesmo começou com o drama de ouvir as coisas à distância, depois o de não conseguir dormir de olhos fechados e por fim adivinhar os pensamentos dos outros e prever o futuro. Drama que se entrecruza com o de Pássaro na visão mediúmica de Branca de que a mula não mais voltará qual Dom Sebastião.

Além disso, há o drama do seu bordado com um dragão no centro que ela não termina nunca, qual uma Penélope moderna. É o próprio narrador quem promove tal comparação:

está a pretender fazer como aquela mulher de seu marido do princípio do mundo? Que fazia uma teia e desmanchava todas as noites para nunca acabar? Com a intenção de se manter fiel ao compromisso, andando ele a correr mundo e até metido com sereias do mar? (JORGE, 1984, p. 129).

É preciso também chamar atenção para a utilização da palavra teia ao invés de linha, justificando a imagem das aranhas no começo do livro. Também a narrativa de Lídia será permanentemente construída e desmanchada pelo narrador, para que todas as linhas

narrativas possam aflorar diante dos leitores.

A partir de agora delinaremos a obsessão, dicção e drama de cada um dos personagens principais. Podemos começar com as Carmas. A mãe, Carminha Rosa tem por obsessão a perseguição da cidade a ela. Ela se sabe vítima expiatória. Sua dicção é materna e conselheira. Capitalista e oportunista também. O tempo todo tenta arranjar um casamento para a filha com um forasteiro. Seu drama é o do adultério, que na visão da cidade ela cometeu com o Padre, também punido, só que ele com o exílio, qual um Édipo. Seu drama também é o da vingança da cidade contra o seu adultério, seu sacrifício simbólico.

A obsessão da filha, Carminha Parda, é casar com um forasteiro, pois parece possuir o desejo tácito de sair da cidade, para onde não seja considerada culpada do que não fez. Assim funciona a culpa cristã, um dos temas fundamentais da obra, gerando culpa pelo que não fizemos, pelo que supostamente foi feito pelos nossos antepassados, Adão e Eva. O conhecimento nos expulsa do paraíso? Provavelmente! A sua dicção é ao mesmo tempo melancólica e esperançosa. O seu drama é o da espera do amor redentor e depois o da espera do noivo que foi à guerra.

Ambas as Carmas encontram-se imobilizadas, como mortas em vida, só deixando os fatos acontecerem sem interferir neles. Logo no princípio da narrativa há uma imagem da metamorfose que remete ao barroco, a borboleta. Carminha é como a lagarta que tem de sair do casulo, mas numa inversão monstruosa ela está presa dentro dele, esperando para virar borboleta. As personagens estão enclausuradas tanto em sua casa, quanto em sua subjetividade, como a Rosalina de Autran Dourado.

O carma das Carmas constitui-se do drama sisífico. O drama da eterna repetição. Toda vez que se alcança o topo do morro a pedra cai: “Aqui caem as pedras sobre as pedras como condenação” (1984, p. 20). Como Sísifo, as Carminhas foram condenadas pelos deuses do povoado, seus personagens. Quando Carminha consegue noivo e está no topo do morro simbólico, o noivo morre e sua pedra cai. Terá que começar tudo de novo. Eternamente como Sísifo? Não. Nenhuma pena é perpétua no mundo dos deuses. Não se sabe muito bem o porquê de Sísifo ter sido condenado, há até várias versões para o fato, como mostra Albert Camus. Carminha não chega a ser como o Sísifo de Camus, pois ela não possui o momento de reflexão libertadora, ou seja, o momento de descida do morro. Sua descida não consiste em reflexão libertadora, ela está totalmente imobilizada.

Macário tem por drama seu amor frustrado por Carminha e também que ninguém ouve mais sua música. Ao fim, seu drama será resolvido e todos escutarão sua música com a qual ele desgraxará Carminha Parda, condenando-a ao adultério da gravidez fora do casamento, solteira, como sua mãe. Outro drama que ele possui é o de dormir quatorze dias por mês. Esse drama não se resolve. Seu amigo Manuel Gertrudes é quem apresenta seu sono para o público. A obsessão de Manuel é a guerra, já que ele participou da 1ª grande guerra. Seu drama é que ele é um guerreiro sem guerra para guerrear. Sua dicção é heróica.

A obsessão de José Pássaro é a mula Menina. Seu drama é a fuga de sua mula e a saudade dela, que se constitui em uma nostalgia da ordem passada. Uma inconformidade com a nova ordem. Sua dicção é trágica. Seu sofrimento faz ele aprender e conhecer, chegando até a formular aquela teoria cartesiana. A obsessão de sua mulher Branca é tecer. Sua dicção é mítica e seu drama é múltiplo como já vimos. Ao fim ela ganha ares de Tirésias, cega, prevendo o destino dos personagens e suas condenações.

Outro casal da obra é Esperança e José Jorge Júnior. A obsessão dele é a glória heróica dos antepassados, que fundaram a cidade. Seu drama é que ele nunca será herói como o avô do seu avô. Sua dicção é nostálgica, como a de Esperança, a dele pela glória familiar e a dela pelo filho natimorto. A obsessão de Esperança é justamente seu filho natimorto. Seu drama é o de permanentemente fazer seu filho morto ser lembrado,

conservar sua lembrança, os sentimentos por ele, que seria como mantê-lo vivo.

Já Matilde tem como obsessão o petróleo. Sua dicção é racional, monetária. Seu drama é possuir. Costuma pensar em vinho e petróleo. Jesuína Palha representa o pensamento mítico. Sua obsessão é pelo significado do vôo da cobra que ela pensou ter matado. Sua dicção é ao mesmo tempo mítica e guerreira. Seu drama é o de ter matado a cobra e não entender o seu significado. Do que isso é sinal? Ela jamais obterá essa resposta. Sua pergunta é aporética, pois está para além de qualquer possibilidade de resposta, fazendo refletir em busca da verdade, ou de algo profundo.

Essas linhas narrativas se entrelaçam em muitos laços distintos, de formas diversas. Ora se entrecortam, ora monologam... Encenam o desentendimento. O caos que formará o cosmos. Sendo o cosmo a própria obra, o caos que se organizou em cosmos, num acabamento final, mas que sempre muda, a cada leitura, como o universo é distinto a cada ponto de vista diferente. A temporalidade também não é linear. Ora vemos o passado, ora o presente, ora o futuro, sem nenhum nexos causal, mas com um nexos simbólico, agrupando os blocos por afinidades.

Essa estrutura narrativa sugere um desenvolvimento histórico. O desenvolvimento linear, o nexos causal, é quebrado. Para Walter Benjamin é justamente o corte com o nexos causal que caracteriza o ato revolucionário. Desse modo, as classes revolucionárias são aquelas que querem destruir com o contínuo da história, do mesmo modo que fazem os soldados revolucionários e o narrador com a história. Para ele, “causa e efeito nunca poderão ser categorias decisivas na estrutura da história do mundo” (2012, pg. 28).

Benjamin vê a história de modo dialético. A história não pode se limitar à história dos vencedores, ao ponto de vista da classe dominante, mas também é preciso contar a história dos vencidos, das classes subalternas. Lídia conta tanto a história dos vencedores, quanto a dos oprimidos, mas do ponto de vista dos oprimidos. Benjamin, como Vico, divide a história em três tipos.

A natural, que é a da cosmogonia. A do mundo, da escala dos fenômenos. Essas duas não chegam até o humano. A terceira é a divina, o complexo de ações unívocas. Para ele, a univocidade tende para o cíclico. Para Benjamin, a história é o choque entre a tradição e a organização política. A trama de *O Dia dos Prodígios* é justamente o choque entre a tradição mítica do povoado e a nova organização política trazida pelos soldados. Fato traduzido no choque dos pontos de vista dos personagens.

Em outro trabalho Benjamin define como precursores da arte narrativa os camponeses e os marujos, marinheiros. Os camponeses são a gente do povoado. São os narradores enraizados que contam as coisas de sua terra, histórias já bem conhecidas de todos. Já o marinheiro é o narrador estrangeiro que traz as novidades das terras distantes. É a pessoa que em suas viagens pelo mundo vive intensamente uma aventura. Podem fazer parte de uma revolução social ou simplesmente ter experimentado uma emoção profunda, seja de alegria ou de tristeza.

Esse aspecto é representado pelos soldados, que, viveram intensamente a aventura da revolução. Um soldado mesmo confirma esse fato: “conto sobre o mundo distante” (1984, p. 120). Eles trazem as boas novas da revolução em terras distantes, mas que também são terras dos camponeses, pretendendo incluí-los. Mas incluí-los desde que eles aceitem seu papel de oprimidos libertados pelos soldados que trazem a verdade redentora. As pessoas do povoado não se reconhecem assim, embora acreditassem numa redenção messiânica pelo outro, qual um Sebastião libertador. Porém o contato com o outro não foi do modo como eles esperavam. A obra de Lídia encena justamente esse choque entre os diferentes pontos de vista, entre as diferentes modalidades de narradores.

Para Benjamin, o narrador conta, por meio de um narrador que, em geral, é o

personagem a falar do seu “eu”. O narrador sempre conta por meio de outro narrador que é o personagem. Cada personagem prodigioso narra seu próprio eu, sem prestar atenção nas narrativas alheias, num total desentendimento. O crítico alemão ainda observa que a matéria, a fonte do narrador é a experiência que passa de pessoa para pessoa. A fonte da narração prodigiosa é a experiência que cada personagem passa para o outro em seus diálogos fragmentados.

O estilo dessa narrativa é oral e mítico, passando o evento fundador de boca em boca, sofrendo uma nova interpretação a cada vez que é contado, como toda obra literária. Trata-se de uma oralidade interiorana, do interior. Creio que justamente essa oralidade interiorana foi o que levou a comparações de Lídia com Guimarães Rosa, como já havia acontecido com Autran Dourado. O barroco de suas literaturas liga os três. Mas Lídia estaria mais próxima a Guimarães Rosa ou a Autran Dourado?

Uma das diferenças que Autran aponta é que ele não cria palavras como Rosa e usa lugares comuns e ditados, elementos que jamais seriam usados por Rosa. Ele no máximo os usaria para os desconfigurar e reconfigurar. Esse traço aproxima Lídia Jorge mais Guimarães Rosa do que de Autran. Como Autran, Lídia se utiliza dos lugares comuns e dos ditados populares, mas causa leves deformações neles, muito mais leves do que as de Rosa. Lídia também chega a criar alguns vocábulos por neologismo como Rosa.

Rosa praticaria um intrincado arabesco enquanto Autran volutas mais claras, sensuais, não saem do mesmo lugar. Eu acrescentaria que a obra de Autran tem um sentido pictórico repleto de imagens claro-escuras e em Rosa há o sentido pictórico, mas é muito mais cinematográfico, imagem em movimento.

Há outras semelhanças distintas entre eles. Autran compõe um narrador coral, que são as vozes do povoado. Em Rosa o coral é de elementos naturais, como sapos. O coro de Autran é mais trágico e o de Rosa mais cômico. O narrador coral de Lídia Jorge se aproxima muito do de Autran, embora haja a sinfonia natural dos sapos e dos grilos também em sua obra. O coro do povoado faz as reflexões críticas sobre a trama que se desenvolveu até aquele momento. São os momentos mais intensamente auto-reflexivos da obra.

Na página final da obra o narrador confirma seu caráter tanto trágico quanto cíclico ao afirmar que o sofrimento das criaturas “sempre se repete pelos tempos”. Nesse caso o caráter trágico vem justamente da repetição cíclica da condenação sisífica, a condenação à eterna repetição. Assim o caráter trágico dessa obra é indissociável do cíclico.

Outra distinção importante entre Autran e Rosa é que no Grande Sertão tudo é vivo, vivificante e dinâmico. Nas Duas Pontes de Autran tudo é morto, mortificante e estático. Portanto, praticamente o único ponto de contato entre as obras de Autran e de Rosa é a oralidade do interior de Minas, pois até as temáticas são diametralmente opostas. O grande ponto de contato entre a obra de Guimarães Rosa e de Lídia Jorge é o choque cultural entre uma suposta civilização com supostos primitivos, bárbaros. Sobretudo a aposta na consciência poética do interior, do ser do interior, é o principal elo entre eles.

Carminha d’*O Dia dos Prodígios* está enclausurada numa realidade estática de eterna espera como Rosalina. A certa altura é o próprio narrador quem denuncia seus “vizinhos defuntos”. E a própria mãe percebe essa dimensão em Carminha e aconselha: “Não te mortifiques antes do tempo” (1984, pg. 67). Alguns personagens chegam a ficar confusos se estão vivos ou mortos, dormindo ou acordados. Mais à frente volta o narrador: “um momento morto entre duas coisas. Dois mundos” (1984, pg. 108).

Se em Autran o Sobrado tem vida, sendo um dos personagens, e se em se sabendo da casa se fica sabendo também de Rosalina, em Lídia sabendo-se da janela, que também se configura em personagem, fica-se sabendo tanto de Carminha quanto da narrativa. Fato

confirmado logo no princípio da narrativa, na página 15, quando o narrador fala que a janela tem feições de humano, ou seja, *persona*, personagem, transfigurado em transparência. Também toda literatura tem feições de humanos, refletidas em seus personagens. A seguir vem a explanação poética da clausura de Carminha: “E do lado de lá do vidro” (1984, pg. 16). Ou seja, Carminha está enclausurada dentro da janela, alienada da vida lá fora, da vida do povoado. A janela cria um enquadramento dando ares dramáticos à obra.

Em seguida “vem vozes subindo”, denunciando a polifonia. Depois uma pista: “reflexo de uma asa de corvo” (1984, pg. 16). O corvo é justamente aquela ave que desilude o amante no conhecido poema de Edgard Allan Poe. É um prenúncio das desilusões amorosas da personagem. O narrador aproveita para alertar a personagem de sua presença: “Carminha ouvi falar de ti” (1984, pg. 20). Ele fala de si na primeira pessoa porque é ele quem articula a narração. Os sentimentos, pensamentos e falas dos personagens aparecem por meio da fala do narrador, que assume seu papel: “Só eu ajo. Enquanto os outros dizem e pensam” (1984, pg. 39). É claro que o “eu” é o narrador e os “outros” são os personagens.

Segue a reflexão sobre literatura com o narrador delineando um dos papéis do leitor: “ocupe o espírito com pensamentos sobre o que poderia ser se não fosse o que é” (1984, pg. 108). A literatura não trabalha com o que é, pois o que é já é conhecido. Não é preciso de literatura para se conhecer o já se é previamente conhecido. É por isso que a literatura meramente mimética não faz nenhum sentido. A literatura trabalha com o novo, a novidade, com o que poderia ter sido. E o que poderia ter sido ainda está latente e pode a qualquer momento vir a ser. A literatura justamente faz esse novo vir a ser.

E os papéis seguem sendo delineados. O do narrador é o de planejar, criar e organizar: “há quem julgue que antes de nascerem alguma coisa pensou as pessoas e as suas vidas como tal”. Quem pensou suas vidas como tal antes de nascerem foi o narrador que deu vida a cada personagem. Já os personagens são os responsáveis pela trama, pelo acabamento final, execução final da obra: “acabamento e obra de cada um da gente” (1984, pg. 172).

Concluimos assim que o neobarroco de Lídia Jorge se aproxima um pouco mais do de Autran Dourado do que do de Guimarães Rosa, embora a trama narrativa se assemelhe mais a Rosa. Assim como a dimensão dramática do narrador coral é mais próxima do da tragédia, fazendo reflexões críticas e inflexíveis sobre a obra. Aí há uma distinção entre ela e Dourado. Os personagens dele não possuem a inflexibilidade de caráter como os propriamente trágicos, mas são flexíveis, gerando um patetismo trágico. Já em Lídia os personagens são muito mais inflexíveis, se sacrificariam pela causa que defendem.

Jesuína é inflexível quanto ao vôo da cobra constituir um sinal divino. No fim com a mudança de época ela também se altera ganhando uma nova inflexibilidade. José Jr. é inflexível quanto à sua mula. Carminha é inflexível quanto à espera de um forasteiro. No final muda com a época, como Jesuína, mas não se livra de seu drama. Macário é inflexível quanto à sua música, e assim por diante.

As referências históricas são escassas e desconexas, sem causalidade, aparecendo conforme as necessidades e o contexto da narração. Como na página 52 em que se faz a referência de que a república estaria no fim. E mais à frente há uma citação ainda mais indireta, desta vez sobre a revolução dos cravos: “Na antevéspera do primeiro domingo de maio” (1984, pg. 159). Ora, a revolução dos cravos ocorreu dia 25 de abril, logo, a antevéspera do primeiro domingo de maio, logo após a revolução.

O tempo é cíclico e revolucionário: “O futuro é presente a andar levemente para trás” (1984, pg. 159). Nessa frase, verdadeiro verso, se desenha o tempo mitopoético do

entrecruzamento entre passado, presente e futuro. Também se representa o tempo cíclico, pois o futuro é a volta a uma época passada, só que renovada, aí está a repetição, mas é uma repetição diferente, do mesmo modo que o lirismo literário. Assim a criação vai do caos desordenado do desentendimento dos elementos ao cosmo de uma obra literária acabada, embora aberta, em eterna expansão, proliferação.

3- Conclusão

A primeira obra literária de Lídia Jorge, a notável *O Dia dos Prodígios*, é plurissignificativa desde o título, já que o dia dos prodígios diz respeito ao evento maravilhoso e fundador que foi a Revolução dos Cravos, mas diz respeito também ao prodígio do pequeno povoado em enfrentar a cobra. Significa também o prodígio do autor, no caso da autora, que corresponde à fabulação espetacular e especular do narrador que conduz o prodígio dos personagens, ao sobrepor sua voz à voz deles, levando ao prodígio do leitor de desvendamento do teor poético e profundo da obra.

A obra de Lídia alegoriza a evolução da literatura e do conhecimento humano do símbolo divino, representado pela aparição da cobra, ao artístico, ou alegórico pois a partir dos estilhaços de sua ruína encena a libertação provisória de um povo situado em seu interior. Alegoriza também a difícil conversão da cosmovisão mítica, passando pela ação heróica, até a dicção racional de quem perdeu o ponto de vista teológico. Nisso ela se assemelha a Rosa. Há a alegoria também da origem cósmica, do caos desordenado e dionisíaco ao cosmo acabado, porém dinâmico, em constante metamorfose cíclica.

A literatura de Lídia encena a conversão da paralisia mortal do símbolo teológico para a dinâmica vital da alegoria poética. Os estilhaços das ruínas das imagens em ruína constroem a difícil cosmovisão da realidade harmônica e dinâmica a partir de suas origens míticas e fundadoras. Nessa dinâmica intrincada uma época poética não exclui a outra, assim como uma visão de mundo não elimina a outra. Na época da razão científica da organização hierárquica, permanece em interiores a visão mítica da libertação. Visão por vezes messiânica, mas por vezes em música coral.

Essa arquitetura poética ironiza as motivações realistas da literatura desde o prólogo dramático, deixando claro que a obra se trata de uma história, com narrador e personagens fictícios, e não da mera reprodução do real. Aludindo a uma realidade histórica, a da Revolução dos Cravos, essa literatura mitopoética delinea a possibilidade de harmonia entre os seres humanos, não só entre si, mas entre todas as coisas vivas e proliferantes, burrinhos e cobras e tudo o mais. Essa possibilidade harmônica dos desentendimentos é mais real do que qualquer tentativa de reprodução descritiva de uma suposta realidade objetiva. A realidade objetiva é estática, morta, não é dinâmica e proliferante como as Rosas, os cravos, as cobras, burrinhos e tudo o mais. Essa realidade dinâmica é o sumo da composição artística e fonte das esperanças sociais.

Encena-se também o problemático encontro entre os dois tipos fundadores da narração ocidental, o agricultor sedentário, que carrega as histórias tradicionais e fundadoras da região, e o narrador marinheiro que traz as novidades originais de mundos distantes. Desse confronto dramático desse difícil encontro traumático com o diferente, com o outro, surgirá a fricção, o desentendimento, que gerará uma ficção nova e original que congrega ambas as modalidades narrativas, a tradição antiga e a inovação original dos mundos distantes. Como dois embriões que se interpenetram num sintético processo, com seus acasos nos pontos de convergência e de penetração, a nova narração se delinea.

Essa fratura mostra o encontro traumático dos modernos com os antigos sinais míticos. O povoado possui o conhecimento mítico do vôo da cobra e os soldados

representam o conhecimento civil, moderno, que tenta decodificar os sinais míticos dos antigos. O próprio povoado não consegue decodificar com exatidão o sinal mítico do vôo da cobra e espera uma resposta messiânica dos soldados civilizados. A resposta não vem.

Os contemporâneos, modernos ou pós-modernos, ao se deparar com os antigos sinais míticos de nossos ancestrais precisam decodificar esses estilhaços de conhecimento para não serem devorados pelo enigma da esfinge, para não serem carcomidos pela mania de hierarquia. Esses estilhaços míticos ao serem decodificados indicarão o caminho da dinâmica constante, a eterna metamorfose de vida e morte, e o respeito ao diferente, ao conhecimento considerado antigo ou antiquado, sem querer impor arrogantemente seu ponto de vista como o único verdadeiro, pois é da equação entre os estilhaços míticos da antiguidade e conhecimento científico racional da modernidade que surgirá a forma nova de conhecimento, e, quem sabe assim, de sociedade

Nessa visão poética, a literatura é a arte de fazer ver as possibilidades do mundo por meio dessa janela transparente e translúcida que é a própria literatura. E essa nova visão já é em si a sugestão de um novo mundo, com novos homens e mulheres, redescobrimo a cada dia seu próprio processo de libertação, tanto individual quanto coletiva, e o choque que há entre essas dimensões. Esse choque deve ir de crítico a harmônico. Podemos, então, chegar às conclusões finais de que *O Dia dos Prodígios* em forma de obra de arte densa, se consuma em alegoria poética da libertação. Por isso, se Sapho se fez reconhecer como a grande poetisa da antiguidade, Lídia se candidata à 10ª musa da nossa contemporaneidade.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 55-63.

BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro, [São Paulo]: editora Record, 2009.

CHKLOVSKI, Viktor. A Arte como Procedimento. In: *Teoria da Literatura* (Formalistas Russos). Porto Alegre: editora Globo, 1976.

JORGE, Lídia. *O Dia dos Prodígios*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1984.

ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Apresentação e notas: Sergio Paulo Rounet. São Paulo: editora Brasiliense, 1984.

SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco. In: *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: editora Perspectiva/ UNESCO, 1972.