UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Programa de Pós-Graduação em História Social

Carolina Borges da Silva Luiz

O Desassossego de Fernando Pessoa e José Saramago:
a investigação de um sentimento através da literatura
(Versão corrigida)

São Paulo
2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Programa de Pós-Graduação em História Social

Carolina Borges da Silva Luiz

O Desassossego de Fernando Pessoa e José Saramago:
a investigação de um sentimento através da literatura
(Versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Júlio Pimentel Pinto

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L952d Luiz, Carolina Borges da Silva
 O Desassossego de Fernando Pessoa e José
Saramago: a investigação de um sentimento através da
literatura / Carolina Borges da Silva Luiz ;
orientador Júlio Pimentel Pinto. - São Paulo, 2019.
139 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

1. Literatura Portuguesa. 2. História das
Representações. 3. Modernidade. 4. Fernando Pessoa.
5. José Saramago. I. Pinto, Júlio Pimentel, orient.
II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Carolina Borges da Silva Luiz

Data da defesa: 19/09/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Júlio César Pimentel Pinto Filho

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 19/11/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

LUIZ, Carolina Borges da Silva. **O desassossego de Fernando Pessoa e José Saramago: a** investigação de um sentimento através da literatura. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em História.

Aprovado em: 19/09/2019

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Júlio Pimentel, não apenas por sua orientação, mas pela inspiração desse trabalho. Com ele, aprendi a pensar a história através da literatura e a reconhecer o desassossego em ambas, lição imprescindível para reacender meu interesse e terminar a graduação abandonada. Sem ele, sua confiança, paciência e imensa gentileza eu não teria conseguido enfrentar os desafios da pós-graduação e da escrita desta dissertação. Seu mais imperativo conselho: “Leiam, leiam”, sempre me causou um misto de inquietação e alegria. Pelas maravilhosas indicações literárias, pela atenta e incansável leitura, pela cortesia das correções, sou grata além das palavras.

Outros professores me ajudaram nessa jornada. Agradeço o incentivo, ainda na graduação em História, de Paulo Iumatti, Modesto Florenzano, Ana Paula Tavares e Lincoln Secco. Depois, mesmo sem vínculos, fui muito bem recebida no departamento de Letras, graças a Rejane Vecchia, Maria de Fátima Bueno e, sobretudo, Caio Gagliardi. Agradeço especialmente ao professor Rafael Marquese pela acolhida como estagiária do Programa de Aperfeiçoamento do Ensino (PAE), pelas entusiasmadas conversas e pelas dicas de pesquisa. Há também aqueles que se tornaram expoentes imprescindíveis a este trabalho. Agradeço imensamente à professora Paola Poma, suas aulas, conversas, atenção e encorajamento foram só o começo de sua contribuição, depois vieram seus textos e sua enriquecedora participação nas bancas de qualificação e defesa. Agradeço ao professor Elias Thomé Saliba, cuja presença abrilhanta o ambiente acadêmico, tanto em aula quanto nas bancas de avaliação. Suas recomendações bibliográficas foram fundamentais. Agradeço também à Márcia Valéria Zamboni Gobbi, cujo trabalho foi uma importante referência e por aceitar o convite de participação na banca. Agradeço a Teresa Cristina Cerdeira da Silva e José Antônio Vasconcelos pela disponibilidade para compor a banca.

Agradeço com especial carinho aos membros do Grupo de Estudos História e Literatura, cujas reuniões me aqueceram o coração e, tantas vezes, renovaram o ânimo para a pesquisa: Michelly, Fernanda, Buca, Rafael, Vinícius, Patrícia, Ana Carolina, Sheila, Thiago, Letícia, entre outros. E novamente ao Júlio, por ter aceitado liderar nosso grupo. Agradeço as leituras, comentários, dicas e recomendações de onde encontrar textos, sem falar nas maravilhosas conversas antes, durante e depois das reuniões.

Agradeço à Natália Leon Nunes pelas aulas de Filosofia da Arte e pelo divertidíssimo convívio, mesmo que virtual. E à Vanessa Monteiro pelo cuidado essencial.

Agradeço a imensa sorte de ser amiga de três mulheres incríveis, que estão presentes em todos os momentos da minha vida, mesmo longe, e não poderiam faltar aqui: Virginia, Lízie e Dani.

Agradeço à minha família por compreender o tempo de afastamento para a realização desse trabalho. Bea, Bete, Lena, Gina, Ana e, do lado de lá, Andrea, as melhores tias do mundo. Agradeço especialmente à Bete pela ajuda com revisão e tradução e à Lena por dividir comigo o desassossego.

Agradeço à Valéria Troysi por ser uma avó tão afetuosa para minha filha, dedicando tantos dias e noites à Lara e permitindo que eu ficasse tranquila.

Agradeço à minha mãe, Germana Borges, por ter sempre me ensinado a olhar para o outro, o que perpassa a minha visão da história e da literatura. Agradeço ao Jaime, por ser o melhor irmão para a irmã mais chata.

Agradeço à Lara por ser a criança mais espirituosa, carinhosa, divertida e compreensiva do mundo. As minhas horas eram dela e ela amorosamente cedeu a esse trabalho.

Finalmente, agradeço ao meu pai, Alfredo, sem o qual esse trabalho não seria possível. Agradeço por todo o suporte, todas as correções, todos os livros e pelas primeiras leituras, logo no começo, quando eu ainda nem lia.

Agradeço também à CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Ao meu pai

RESUMO

LUIZ, Carolina Borges da Silva. **O desassossego de Fernando Pessoa e José Saramago: a investigação de um sentimento através da literatura.** 2019. 139f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

O objetivo deste trabalho é entender o desassossego, determinar suas especificidades e estabelecer sua relação com a experiência da modernidade. Através da leitura crítica do *Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, e do *Memorial do Convento*, de José Saramago, procuramos reconhecer as formas literárias que deram expressão ao sentimento estudado. A presente dissertação explora alguns dos temas recorrentes na representação do desassossego, tais como: a identidade, a memória, o pertencimento, a consciência, o trabalho intelectual e, sobretudo, a situação de crise que perpassa todos esses elementos. A pesquisa corrobora a noção de que os mecanismos da linguagem influenciam diretamente o modo como um sentimento é transmitido. Assim, identificamos que o estranhamento, o humor, a paródia, a ironia, a alegoria e a carnavalização são estratégias definidoras da sensibilidade moderna. O desassossego aparece nas figuras do exílio, da nostalgia, da consciência fragmentada e da identidade mutilada, sempre instaurando uma ruptura que desestabiliza o nexos de sentido estabelecido entre a experiência e a expectativa.

Palavras-chave: Fernando Pessoa. José Saramago. Desassossego. Modernidade. Literatura Portuguesa.

ABSTRACT

LUIZ, Carolina Borges da Silva. **The disquiet in Fernando Pessoa and José Saramago: the investigation of a sentiment through literature**. 2019. 139f. Dissertação – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

The objective of this work is to investigate the disquiet, to determine its specificities and to establish its relation with the experience of modernity. Through a critical reading of Fernando Pessoa's *Book of Disquiet* and José Saramago's *Baltasar and Blimunda*, we sought to identify the literary forms that gave expression to the feeling under study. The present dissertation explores some of the recurring themes employed in the representation of disquiet, such as: identity, memory, belonging, conscience, intellectual work, and above all, the crisis situation permeating all these elements. The research corroborates the notion that mechanisms of language directly influence the way a feeling is conveyed. Thus, we identify that strangeness, humor, parody, irony, allegory and carnivalization are strategies that define modern sensibility. Disquiet appears in under the figures of exile, nostalgia, fragmented consciousness and mutilated identity, always bringing a rupture that destabilizes the nexus of meaning established between experience and expectation.

Keywords: Fernando Pessoa. José Saramago. Disquiet. Modernity. Portuguese Literature.

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO: O caminho do desassossego.....	10
1. A experiência moderna: a sensibilidade do indivíduo mutilado.....	13
2. A experiência pós-moderna: uma continuidade?.....	16
3. Do sentimento ao compromisso: escrever para desassossegar.....	20
II. Da ironia ao desassossego.....	25
1. O aniquilamento do <i>Eu</i> e a sua multiplicação irônica	25
2. Heterônimos: identidades mutiladas.....	32
3. Desconhecer-se conscientemente: a condição imaginária do eu	40
4. A História: um decurso de interpretações.....	43
III. Saramago e o trabalho do desassossego	49
1. Elementos paratextuais: manobrando expectativas	49
2. A posição do autor: elemento determinante da leitura?	56
3. Desmontando expectativas através do humor	63
4. Treinando o leitor nos movimentos da metaficção historiográfica	69
5. Carnaval: “o mundo às avessas”.....	78
6. À força de mutilações: abusos da memória	87
7. O trabalho da ficção: construções e desconstruções.....	98
8. Intertextualidade: o encontro de si é no outro	108
9. Alegoria e Revolução	118
IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
BIBLIOGRAFIA	130

I. INTRODUÇÃO: O caminho do desassossego

Ah quanta melancolia!
Quanta, quanta solidão!
Aquele alma, que vazia,
Que sinto inútil e fria
Dentro do meu coração!

Que angústia desesperada!
Que mágoa que sabe a fim!
Se a nau foi abandonada,
E o cego caiu na estrada —
Deixai-os, que é tudo assim.

Sem sossego, sem sossego,
Nenhum momento de meu
Onde for que a alma emprego —
Na estrada morreu o cego
A nau desapareceu.

Fernando Pessoa

Este trabalho se propõe a realizar um exercício de leitura, com a finalidade de testar a hipótese de que o *desassossego*, a partir de Fernando Pessoa, pode ser lido como um sentimento peculiar. Não mais traduzindo-se plenamente em sinônimos como *inquietação* ou *perturbação*, nem efetivamente explicado pela etimologia, que aponta para a origem latina, com o prefixo de negação apostado ao verbo *assossegar*, mesmo que *sossegar*, ambos derivados de *sessicāre*, ação de se sentar. De fato, perseguir a palavra não levou a respostas definitivas: Camões escrevia “dessossegado”, com um significado mais pessoano do que Alexandre Herculano, Eça de Queiroz, Camilo Castelo Branco e José de Alencar escreveram “desassossego”¹; e José Saramago veio consolidar a noção, instaurando a missão de “desassossegar”.

Entre a palavra escrita e o sentimento experimentado há um intervalo, nossa investigação se faz nesse intervalo, onde tentamos encontrar o sentimento lido. O problema, então, situa-se nessa zona fronteira, disputada pela literatura, a história, a linguística, a filosofia e a psicologia, onde a linguagem e a experiência se encontram, mas não se tocam. Jean

¹ Camões utiliza a palavra no Canto VIII de *Os Lusíadas*; Herculano utiliza “olhos desassossegados” em *Aras por Foro de Espanha* (1851); Camilo Castelo Branco em *Amor de Perdição* (1862); Eça em *Os Maias* (1888) e também *A cidade e as serras* (1901); e Alencar, em *Senhora* (1875), no emprego um pouco mais próximo ao que perseguimos escreve: “A noite causara-lhe um indefinível desassossego, que mais crescia agora com a aproximação da hora de recolher. Não sabia de que se receava; era uma cousa vaga, informe, ignota, que o enchia de pavor” (ALENCAR, 2014, p. 72).

Starobinski afirma: “Para o crítico, para o historiador, um sentimento só pode ser objeto de estudo depois que aparece em um texto” (2016, p. 205). Assim sendo, nosso caminho é a leitura. E não poderia ser diferente, uma vez que o desassossego, antes de se tornar objeto de estudo, já havia se tornado condição de existência para essa leitora.

*

* *

Nesta introdução, procuramos delinear o percurso de leitura que nos conduziu a pensar no desassossego como um objeto de investigação e porque elegemos *O Livro do Desassossego* (1982), de Fernando Pessoa, e *Memorial do Convento* (1982), de José Saramago, como corpus de pesquisa. Em diálogo com historiadores que pensaram a experiência da modernidade, como Júlio Pimentel Pinto, Nicolau Sevcenko e Maria Stella Bresciani, abordamos a questão da literatura do século XX como meio de expressão de uma nova sensibilidade, que na avaliação do escritor e pessoano Antonio Tabucchi tem correspondência com o desassossego (I.1). Em seguida, tratamos das relações entre a sensibilidade moderna e a experiência atual, na qual incluímos o fenômeno cultural do pós-modernismo e a crise da história, conforme discutido por Jameson, Eagleton, Sevcenko e Jorge Grespan (I.2). Então lidamos com as considerações de Saramago sobre essas questões, destacando como ele propõe o desassossego como um posicionamento político (I.3).

No capítulo seguinte, *Da Ironia ao Desassossego* (II), buscamos em Muecke, Kierkegaard e Lélia Parreira Duarte (essa última já tratando especificamente da literatura portuguesa) suporte para pensar a ironia e entender seu papel na formação do “vácuo-pessoa”, de que trata Leyla Perrone-Moisés (II.1). Do vácuo passamos à heteronímia, como tentativa de preencher esse vazio, para isso dialogamos com críticos como Octavio Paz, Luiz Costa Lima, Isaiah Berlin, Paola Poma, entre outros (II.2). Abordamos, recorrendo aos mesmos críticos, a questão da consciência e da crítica romântica à modernidade (II.3). Por fim, comparamos a escrita desassossegada de Bernardo Soares a algumas considerações historiográficas recentes, entre as quais sobressai Hayden White (II.4).

Finalmente, em *Saramago e o trabalho do desassossego* (III), pretendo realizar uma leitura minuciosa do *Memorial do Convento*. Nesse capítulo, testamos várias possibilidades de manejo da obra literária, reforçando a ideia de um exercício de leitura. Primeiro, destacamos alguns elementos paratextuais do romance, discussão que beira uma análise da recepção, dirigindo-se para as pontes que o autor estabelece entre a sua própria obra e as expectativas do leitor (III.1). Depois, nos baseamos em Didi-Huberman, Bakhtin e Benjamin para debater com a parcela da crítica que aponta uma escrita dogmática e panfletária em Saramago, discutindo brevemente a problemática do autor-narrador (III.2). A seguir, ensaiamos um procedimento de *close reading* no primeiro capítulo do romance, amparados sobretudo nas indicações de Elias Thomé Saliba, para testar como as teorias do humor (incluindo Bergson, Freud, Attardo e Raskin) podem explicar a paródia saramaguiana (III.3). A partir daí, passamos a Northrop Frye, Robert Scholes e, sobretudo, Linda Hutcheon, com a finalidade de entender como os conceitos de paródia e metaficção historiográfica ajudam a compreender, sem simplificar, a obra de José Saramago (III.4).

Ao iniciar o diálogo com o trabalho de outros críticos que analisaram o *Memorial do Convento*, deparamos com a forte referência a Bakhtin e aproveitamos para esmiuçar os aspectos da carnavalização, do dialogismo e da polifonia presentes no romance (III.5). Na sequência, concentramo-nos na figura de Baltasar, a partir do qual abordamos a questão identitária, assim, entram em jogo a memória e a história, enquanto campo de disputas; para tal discussão recorreremos sobretudo à Paul Ricœur e Zygmunt Bauman (III.6). Na tentativa de demonstrar o trabalho de mobilização da tradição que Saramago realiza, nos valem das observações de Márcia Valéria Zamboni Gobbi. Paralelamente, consideramos o aspecto da figuração do trabalho e do trabalhador no romance, no que seguimos especialmente Teresa Cristina Cerdeira da Silva (III.7). Para mapear e entender, ainda que superficialmente, a complexa rede intertextual da escrita saramaguiana, apoiamo-nos nas análises de Odil de Oliveira Filho, Ronald W. Sousa, Ana Paula Arnaut e, sobretudo, Horácio Costa (III.8). Por fim, propomos que o *Memorial do Convento* é construído como uma alegoria barroca e arriscamos uma possível interpretação dos seus elementos. A fim de melhor compreender como essa figura de linguagem, assim como a ironia, é essencial para a expressão do desassossego, procuramos levar em conta as ideias de João Adolfo Hansen e Walter Benjamin (III.9).

1. A experiência moderna: a sensibilidade do indivíduo mutilado

Ah, mas como eu desejaria lançar ao menos numa alma alguma coisa de veneno, de desassossego e de inquietação. Isso consolar-me-ia um pouco da nulidade de acção em que vivo. Perverter seria o fim da minha vida. Mas vibra alguma alma com as minhas palavras? Ouve-as alguém que não só eu? (PESSOA, 2006, p. 96)

Ousaria Fernando Pessoa, em seu supra camoniano sonho de grandeza, imaginar a imensa proliferação do “veneno” que deixou em seu baú? Seus sentimentos de inquietação e nulidade perverteram todo o século XX e ainda reverberam no XXI. O trecho pertence ao *Livro do Desassossego*, obra fragmentária e inacabada escrita entre 1913 e 1935 por Bernardo Soares², este também um fragmento, “uma simples mutilação” da personalidade de Pessoa e, por isso, apresentado pelo poeta como um “semi-heterônimo”³.

Mutilado, fragmentado, dividido é o homem moderno, capaz de perceber sua pertença ambígua a tempos e a mundos que se separam. É a aguda percepção da história, com suas mudanças e rupturas, que a consciência moderna oferece. Pessoa viveu radicalmente uma experiência que era coletiva. E seu desassossego, mesmo se representado de maneira tão intensa e pessoal, não lhe é exclusivo. É do homem do século XX. (PINTO, 2006, n.p.)

Essa experiência moderna, conforme o historiador caracteriza, tem forte representação na obra de Fernando Pessoa. Nicolau Sevcenko, outro historiador que se aprofundou nas relações entre história e ficção, assentou que a literatura moderna “constitui possivelmente a porção mais dúctil, o limite mais extremo do discurso (...) por onde o desafiavam também os

² A autoria do *Livro* não é ponto passivo. Edições como as organizadas por Richard Zenith (2006), Leyla Perrone-Moisés (1995) e a primeira edição de Galhoz, Cunha e Coelho (1982) apresentam Bernardo Soares na capa. Outras edições dividem os trechos entre Vicente Guedes e Bernardo Soares. Em edição recente e controversa, Tereza Rita Lopes (2015) propõe a leitura de três livros, sob distintos autores: B. Soares, V. Guedes e Barão de Teive. Jerónimo Pizarro (2014), por outro lado, deixa a questão da autoria em aberto, preferindo uma organização cronológica. Acreditamos que esta discussão está longe de esgotar-se, e confessamos que adotamos a autoria de Bernardo Soares, por ter sido ele a figura do autor que conduziu nossa leitura desde o princípio.

³ Sobre a origem heteronímica, em carta a Adolfo Casais Monteiro, de janeiro de 1935: “(O meu semi-heterónimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterónimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afectividade. A prosa, salvo o que o raciocínio dá de ténue à minha, é igual a esta, e o português perfeitamente igual; ao passo que Caeiro escrevia mal o português, Campos razoavelmente mas com lapsos como dizer ‘eu próprio’ em vez de ‘eu mesmo’, etc., Reis melhor do que eu, mas com um purismo que considero exagerado. O difícil para mim é escrever a prosa de Reis — ainda inédita — ou de Campos. A simulação é mais fácil, até porque é mais espontânea, em verso)”. (PESSOA, 1986, p. 199)

inconformados e os socialmente mal-ajustados” (SEVCENKO, 2003, p. 28). A partir deste ponto de vista, o “desassossego” seria uma expressão desse desajuste, que tem assumido diversas formas literárias, como indicado pela constelação de desassossegados urdida por Júlio Pimentel Pinto: Shelley, Conrad, Baudelaire, Rimbaud, Stevenson, Hoffman, Pessoa, Sebald, Naipaul, Padilla, Hatoum, Borges, Natalia Ginzburg, Sciascia, Bernardo Carvalho, Mia Couto, Ian McEwan, Coetzee e, por fim, Antonio Tabucchi. Esse último, romancista e crítico italiano, especialista em Fernando Pessoa, foi quem nos sugeriu a noção de “desassossego” como fio condutor da literatura do último século.

Afirma Tabucchi que “qualquer um poderia escrever uma instrutiva história do século 20 seguindo o fio do desassossego” e ele mesmo ensaia uma pequena história da desassossegada literatura europeia, mencionando fatos históricos perturbadores como as guerras mundiais, o fascismo, a guerra da Espanha, o holocausto e acrescentando ainda outros nomes à lista acima: Remarque, Apollinaire, Ungaretti, Céline, Orwell, Eliot, Kafka, Montale, Primo Levi, Camus, Becket, Calvino, Pasolini e, com sua especial atenção, Carlo Emilio Gadda. “E quem tiver outros nomes não hesite em acrescentá-los a essa lista apressada” (TABUCCHI, 2001, n.p.). Aceitamos a proposta e incluímos Saramago na pauta do século XX, sem ignorar as pesquisas que encontraram no século XIX a raiz do problema:

Para além da força emocional da retórica poética e literária em geral, presente nos textos dos homens cultos do século XIX, aparecem com igual impacto os delineamentos de uma nova sensibilidade. Convencidos de estarem vivendo no limiar de uma “nova era”, prenhe de um potencial transformador ainda não avaliado, eles se lançaram à empresa de anotar em seus escritos os sinais visíveis dessa novidade de dimensões desconhecidas e assustadoras. O sentido de desenraizamento expresso na perda de identidade social e de formas de orientação multisseculares, aparece de forma recorrente elaborando a imagem de uma crise de proporção e conteúdo inéditos. (...) Máquinas, multidões, cidades: o persistente trinômio do progresso, do fascínio e do medo. O estranhamento do ser humano em meio ao mundo em que vive, a sensação de ter sua vida organizada em obediência a um imperativo exterior e transcendente a ele mesmo, embora por ele produzido. (BRESCIANI, 1985, p. 36-37, grifo nosso)

Esta “nova sensibilidade” explorada com afinco por Maria Stella Bresciani é forjada no século XIX, mas continuará ativa através do XX e desconfiemos que ainda sobrevive no XXI sob diferentes roupagens. O “potencial transformador” da modernidade foi avaliado e reavaliado no decorrer do século XX, em seus inúmeros aspectos. Rios de tinta correram sobre as mudanças trazidas pela modernidade (tecnológicas, econômicas, bélicas, políticas, sociais,

etc.) e incontáveis afluentes de reflexões sobre o impacto dessas mudanças no homem (o despertar da consciência de classe, a descoberta do inconsciente, a morte do narrador, o desencantamento do mundo, etc.). E assim fez-se o “homem moderno” que com sua “nova sensibilidade” instituiu “uma nova temporalidade” (BRESCIANI, 1985, p. 66).

Pertenço a uma geração que herdou a descrença na fé cristã e que criou em si uma descrença em todas as outras fés. Os nossos pais tinham ainda o impulso credor, que transferiam do cristianismo para outras formas de ilusão. Uns eram entusiastas da igualdade social, outros eram enamorados só da beleza, outros tinham a fé na ciência e nos seus proveitos, e havia outros que, mais cristãos ainda iam buscar a Orientes e Ocidentes outras formas religiosas, com que entretivessem a consciência, sem elas oca, de meramente viver. Tudo isso nós perdemos, de todas essas consolações nascemos órfãos. Cada civilização segue a linha íntima de uma religião que a representa: passar para outras religiões é perder essa, e por fim perdê-las a todas. Nós perdemos essa, e às outras também.

Ficámos, pois, cada um entregue a si próprio, na desolação de se sentir viver. (...) (PESSOA, 2006, p. 295-296)

Nesse outro fragmento do *Livro do Desassossego*, testemunhamos o movimento desprendido de situar na mesma categoria a fé cristã, a ciência e o ideal de igualdade social – são todos “formas de ilusão” e “consolações”, perdidas para Bernardo Soares e sua geração. Declara-se abolida toda teleologia e todo o sentido para a existência humana, o homem que tem consciência de si, descobre-se então desolado, sem propósito.

Decadente, tedioso e onírico, Bernardo Soares foi mais um meio de expressão de Pessoa, que foi tão desassossegado a ponto de criar para si um mestre que lhe transmitisse algum sossego, anterior à fragmentação desferida pela modernidade: “Caeiro é tudo o que Pessoa não é e, além disso, tudo o que nenhum poeta moderno pode ser: o homem reconciliado com a natureza. Antes do cristianismo, sim, mas também antes do trabalho e da história. Antes da consciência” (PAZ, 1976, p. 209). Não por acaso, Caeiro morre cedo, resta aquele “estranhamento do ser humano em meio ao mundo que vive” (BRESCIANI, 1985, p. 37) e, por consequência de não saber colocar-se neste mundo, o *Eu* se obscurece: “(...) o poeta é um homem vazio que, em seu desamparo, cria um mundo para descobrir sua verdadeira identidade. Toda a obra de Pessoa é busca da identidade perdida” (PAZ, 1976, p. 219).

2. A experiência pós-moderna: uma continuidade?

A modernidade foi responsável pelo “estilhaçamento do sujeito”, que se encontra desterrado em seu próprio mundo e, assim, experimenta um desassossego constante. Despojados daquelas “narrativas de razão, verdade, ciência, progresso e emancipação universal” (EAGLETON, 2006, p. 350), os indivíduos procuram desesperadamente novos sentidos ou justificar a ausência destes. Em um precioso ensaio, “O enigma pós-moderno”, Sevcenko segue os passos da análise de Benjamin sobre o quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, e concatena:

O anjo da história é assim um anjo decaído e sua rebeldia o tornou impotente para auxiliar os vencidos, mortos e humilhados. Não estando mais sintonizado com o poder, ele próprio está condenado a ser um vencido e enovelado. Sua natureza de ser destinado à vida eterna o submete ao castigo de assistir paralisado, ele cuja missão precípua é agir e salvar, à destruição do mundo e à degradação de si mesmo.

Não deve haver dúvida, quanto ao sentido desta metáfora: o “Angelus Novus” representa a própria condição do artista e do intelectual depois que o sonho modernista perdeu a sua inocência. (...) Não estão mais voltados para o infinito radiante do futuro e sim para a tragédia impronunciável do passado. (SEVCENKO, 1993, p. 49-50)

De fato, não apenas poetas e ficcionistas expressaram o desassossego: historiadores, filósofos e teóricos sociais também sentiram essa atmosfera menos autoconfiante e um receio de que talvez não haja possibilidade de fornecer respostas definitivas. Aqui, tocamos superficialmente a questão do pós-modernismo, apenas para frisar que lidamos com um novo embaraço epistemológico:

O conhecimento é subordinado aos contextos culturais, de tal modo que afirmar que se conhece o mundo “como ele é” não passa de uma quimera – não apenas porque o nosso conhecimento é sempre uma questão de interpretação parcial, partidária, mas porque o próprio mundo não é, de modo algum, particular. A verdade é o produto da interpretação, os fatos são construções do discurso, a objetividade é apenas aquilo que qualquer interpretação questionável das coisas tenha conseguido impor, e o sujeito humano é uma ficção, tanto quanto a realidade que contempla – uma entidade difusa e autodividida que carece de qualquer natureza ou essência fixa. (...) O pós-modernismo propriamente dito pode, então, ser visto de modo mais apropriado como a forma de cultura que corresponde a essa visão de mundo. (EAGLETON, 2006, p. 352)

Eagleton é ainda mais otimista que Jameson, para quem “o pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social totalmente nova (...), mas apenas reflexo e aspecto

concomitante de mais uma mudança sistêmica do próprio capitalismo”. Para ele, as teorias pós-modernas apresentam-se como uma “patologia distintamente auto-referencial” e uma “contemplação vazia” de um “presente esquizofrênico” (JAMESON, 1997, p. 16). Dada a radicalidade e proficuidade desta discussão teórica, estes comentários prestam-se apenas a pontuar como a crise da modernidade tem engendrado polêmicas que têm desestabilizado o campo das ciências, sobretudo as humanas.

Uma última ressalva importante: o movimento modernista nunca foi homogêneo. (...) Da mesma forma não há qualquer unidade dentre as experiências artísticas e filosóficas que tem sido postas sob a legenda do pós-modernismo. Aliás, não há sequer acordo sobre o significado do termo. Os americanos em geral o consideram como uma mera correspondência na área cultural do advento da tecnologia pós-industrial, baseada nos recursos da cibernética e informática. Outros autores o entendem como uma crítica voltada à negação total das vanguardas, que exalta o período anterior ao modernismo e se inclina para um retorno às fontes da história e ao passado. Outros ainda o denunciam como uma mera pasteurização dos cacoetes das vanguardas, sem vitalidade e sem compromissos. Concepções todas essas de fundo reacionário e que esvaziam o sentido crítico profundo do movimento, como uma proposta de práticas culturais alternativas, hoje em dia na Europa altamente identificadas com o pacifismo, a ecologia, o feminismo, os movimentos de liberação sexual e manifestações afins. (SEVCENKO, 1993, p. 53, grifo nosso)

Então o que nos interessa é este “sentido crítico profundo”, essa postura assumida pelos intelectuais e artistas de deixar patente a relatividade do conhecimento construído e das representações engendradas. Este pós-modernismo, enquanto corrente teórica, é uma das respostas à crise dos paradigmas que abalou profundamente os modelos historiográficos de explicação⁴. A dita “crise da história” se confunde com a própria “crise da modernidade”, ou melhor, ambas vêm na mesma esteira, pela qual também passam o pós-estruturalismo, a “virada linguística” e o “retorno da literatura”. Historiadores debatiam sobre a (re)aproximação entre história e literatura, às voltas com as teses narrativistas, enquanto ficcionistas exploravam com mais liberdade a mesma analogia:

Tenho ouvido “há uma crise da História”. Se assim é – e eu não sou ninguém

⁴ Sobre o tema, consideramos a análise de Jorge Grespan: “Em sua crise, porém, os condicionamentos sociais não podem ser vistos como antes, isto é, como estruturas absolutamente determinantes da ação e consciência dos indivíduos, que seriam joguetes nas mãos de forças invisíveis. Estas forças ainda existem, mas estão agora justamente numa oposição que não permite prever-lhes a direção nem compreender bem seu sentido. O sujeito, porém, só pode se constituir pela apreensão crítica deste “nexo de crise”, definindo a si mesmo como um “problema”, e não como um agente livre e uno. É a simultânea crítica a si e a seu objeto que deve orientar o historiador (...)”. (GRESPLAN, 2004, p. 26)

para pronunciar-me sobre tão grave questão – interrogo-me se tal crise não será causa direta, ainda que não única, desta espécie de ressurreição a que vimos assistindo daquilo a que, simplesmente, persistimos em chamar “romance histórico”. E, também, se não se tratará, finalmente, de uma expressão particular de outra crise mais ampla: a da representação, a da crise da própria linguagem como representação da realidade. (SARAMAGO, 2000, p. 13)

Esse texto, tão pertinente para as questões que nos colocamos, é parte de um pronunciamento de José Saramago em Florianópolis, por ocasião do recebimento do grau de Doutor *Honoris Causa*. O escritor, em seguida, revela que seu retorno ao “romance histórico” está cheio de uma “ansiedade” que seria risível e lastimosa aos olhos dos intelectuais do XIX, “crentes no progresso”. Assim, Saramago ombréia-se à Pessoa em sua descrença e questiona como passamos daquelas certezas de “nossos mestres” à nossa “insegurança” atual.

Nesse mesmo discurso, ele apresenta uma parábola para elucidar a sua compreensão do ofício do historiador, como alguém que faz diversas viagens a um país e conhece pontos diferentes em cada uma delas. Cada viagem traz um ponto de vista e uma interpretação e, assim, “irá se tornando sucessivamente mais densa, menos rarefeita, a imagem que temos do passado. Restarão, sempre, porém, grandes zonas de sombra e é aí que o romancista tem o seu campo de trabalho.” (SARAMAGO, 2000, p.14). Com sutileza, o autor arremata a questão da “inquietação” de nosso tempo, afirmando que mesmo em “crise” a História continua cumprindo o papel de fornecer a linha mestra da memória, agora com diversos “pontos de vista”.

Creio bem que o que subjaz a esta inquietação é a nossa certeza de que não poderemos, nem sequer de modo simplesmente satisfatório, reconstituir o passado. Não podendo reconstitui-lo, fica-nos a viagem pelas zonas de sombra, essas por onde o romancista avança com a sua pequena candeia, iluminando recantos, procurando caminhos que a poeira do tempo escondeu, inventando pontes que liguem fatos isolados, e também, supremo atrevimento, substituindo algo do que foi por aquilo que poderia ter sido. Argumentar-se-á que se trata de um trabalho sem utilidade, uma vez que aquilo que hoje somos não é do que poderia ter sido que resultou, mas do que efetivamente foi. No entanto, se a revisitação ao passado, assim feita pelo romance, for orientada por uma intenção crítica, então a nova operação introduzirá na rede dos fatos certa instabilidade, certa vibração, um processo de reajustamento porventura tão útil ao entendimento do nosso presente como a demonstração efetiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu. (...) (SARAMAGO, 2000, p. 14, grifo nosso)

Neste ponto, o escritor realiza a crítica e a defesa de seu trabalho, chegando à mesma conclusão que os historiadores: Sevcenko aponta o papel positivo do pós-modernismo – seu “sentido crítico profundo”; Grespan indica um caminho através da crise da historiografia – “a

simultânea crítica a si e a seu objeto que deve orientar o historiador”. A inquietação do romancista se alinha, portanto, à do historiador, e a busca por uma “utilidade” para a sua empreitada, mesmo que não revele nenhuma certeza “simplesmente satisfatória”, também se encontra na “intenção crítica”. Não se trata de igualar o trabalho de ambos, mas de encontrar uma motivação comum em tempos de poucas motivações eficazes.

Não estou a dizer nada de original, e, ainda por cima, digo-o de maneira imperfeita. No seu livro *O Mediterrâneo*, Fernand Braudel escreve, com a simplicidade duma iluminação, algumas linhas que resumem e finalmente dão densidade às preocupações que exprimi: “A História não é outra coisa que uma constante interrogação dos tempos passados, em nome dos problemas, das curiosidades, e também das inquietações e angústias com que nos rodeia e cerca o tempo presente”.

Observe-se como esta definição poderia ser transposta, palavra por palavra, para a Ficção. Diríamos igualmente que o “romance histórico” – continuemos a chamar-lhe assim – não é outra coisa que uma constante interrogação dos tempos passados, em nome dos problemas, das curiosidades, e também das inquietações e angústias com que nos rodeia e cerca o tempo presente... Sendo assim, História e Ficção seriam expressões da mesma inquietação dos seres humanos, os quais, como múltiplo Janos bifronte voltados a uma e outra, e do mesmo modo que tentam desvendar o oculto rosto do futuro, teimam em procurar, na impalpável névoa do tempo, um passado que constantemente se lhes escapa e que hoje, talvez mais do que nunca, queriam integrar no presente que ainda são. (SARAMAGO, 2000, p. 17, grifo nosso)

Saramago retoma a proposta da primeira geração dos *Analles*, de fazer ao passado perguntas formuladas a partir dos problemas do presente⁵. A parábola das repetidas viagens quer dizer que historiadores e ficcionistas estão em constante reelaboração da realidade cognoscível, com elementos que trazem, respectivamente, do passado e da “zona sombras”, aquela lacuna do passado que não se dá a conhecer por documentos, mas pela imaginação. Este trabalho de reelaboração serve para mitigar as “inquietações” da vida presente e buscar alguma reconciliação consigo mesmo⁶.

⁵ “Para formular corretamente os problemas, para até mesmo fazer uma ideia deles, uma primeira condição teve quer ser cumprida: observar, analisar a paisagem de hoje.” (BLOCH, 2001, p. 67).

⁶ No mesmo ano que Saramago pronunciava estas palavras, Paul Ricœur utilizava os estudos de Freud sobre patologias da memória impedida para conjecturar sobre a memória coletiva: “Se for assim, então a insuficiência de memória depende dessa mesma reinterpretação. O que uns cultivam com deleite lúgubre e outros evitam com consciência pesada, é a mesma memória-repetição. (...) Entretanto, uns e outros sofrem do mesmo déficit de crítica. Eles não alcançam o que Freud chamava de trabalho de rememoração. Pode-se dar mais um passo e sugerir que é no plano da memória coletiva, talvez mais ainda do que no da memória individual, que a coincidência entre trabalho de luto e trabalho de lembrança adquire seu sentido pleno. (...) O que ela [a memória ferida] não sabe realizar, é o trabalho que o teste da realidade lhe impõe: abandonar os investimentos pelos quais a libido continua vinculada ao objeto perdido, até que a perda seja definitivamente

3. Do sentimento ao compromisso: escrever para desassossegar

“Eu vivo desassossegado, escrevo para desassossegar” (SARAMAGO, 2010, p. 147) – afirmou Saramago em entrevista concedida em 1998 para o jornal espanhol *El Mundo*. Ano em que receberia o Nobel de Literatura sob a declarada motivação: “*who with parables sustained by imagination, compassion and irony continually enables us once again to apprehend an elusory reality*”⁷. Importante notar que a honrosa menção não utiliza, como pode parecer à primeira vista, “*illusory reality*”, mas “*elusory*” – não se trata de uma ilusão engendrada pelo romancista, mas de sua capacidade de dar a apreender a “fugidia realidade”.

Além da proliferação da ironia, o narrador saramaguiano não se cansa de alertar que toda história pode ter outras versões, como no caso dos milagres, dos santos, dos julgamentos da Inquisição Portuguesa, enfim, através de todo o livro: “São comparações inventadas por quem escreve para quem andou na guerra, não as inventou Baltasar” (SARAMAGO, 2013, p. 108); ou “digamos nós que esta fluente conversação entre um padre português e um músico italiano não será, provavelmente, invenção pura, mas transposição possível” (p. 162); “Não sabem, estes dois [Blimunda e Baltasar], nem ler nem escrever, e contudo dizem coisas assim, impossíveis em tal tempo e lugar” (p. 178); “se achar que não tem o caso suprema dificuldades é porque não levou esta pedra (...) e apenas assistiu sentado, ou se limita a olhar de longe, do lugar e do tempo desta página” (p. 258). Os exemplos poderiam multiplicar-se, uns mais engraçados, outros provocativos, todos chamando atenção para a própria estratégia de criação da narrativa, como procedimento de escolha consciente de fatos e versões.

Até o nível mais básico da linguagem é problematizado por Saramago, cujo uso estranho da pontuação ganhou notoriedade: “o aspecto ao mesmo tempo artificioso e natural do português” empregado em suas obras “resulta de uma engenhosa aliança do erudito com o popular, do livro com a oralidade” (PERRONE-MOISÉS, 1998, n.p.). A intertextualidade penetra mesmo nos aspectos formais constitutivos de sua prosa, que incorpora uma rica tradição

interiorizada.” (RICEUR, 2007, p. 93). Este raciocínio faz pensar na Ditadura Militar no Brasil, na falência da URSS, no stalinismo e em muitos outros eventos que dividem as opiniões de modo que qualquer tentativa de fazer história sobre eles parece condenada a ser sectária e, portanto, recusada pelo outro lado.

⁷ **José Saramago – Facts.** NobelPrize.org. Nobel Media AB 2016. Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1998/saramago-facts.html>. Acesso em: 09 de nov. 2016.

literária e popular.

Memorial do Convento dá seguimento à prática de Saramago de subverter os gêneros textuais sugeridos nos títulos de seus romances: o manual, o memorial, a história, o ensaio e até o evangelho foram formas desmanteladas por ele. O gênero memorial “é uma espécie de ‘diário’, no qual você pode escrever suas vivências e reflexões” (ARCOVERDE & ARCOVERDE, 2007, p. 2), sendo assim, o memorial é familiar ao *Livro do Desassossego*, que pode também ser considerado um diário subvertido. O *Livro*⁸ tem entradas diarísticas do cotidiano de Bernardo Soares na rua dos Douradores, com seu trabalho no armazém, seu chefe Moreira (o guarda-livros) e seu patrão Vasques, assim como tem inúmeros fragmentos de pura reflexão. Saramago deixa no título a marca de um gênero que pretende deformar, enquanto Pessoa deixa pistas dos modelos que desafia através do *Livro*:

Este livro é um só estado de alma, analisado de todos os lados, percorrido em todas as direcções. (...)

Alguma coisa nova, ao menos, esta atitude me trouxe? Nem essa consolação se aproxima de mim. Estava tudo já em Heraclito e no Eclesiastes: A vida é um brinquedo de criança na areia... vaidade e de espírito... E em Job pobre, numa só frase: A minha alma está cansada da minha vida. (...)

Caleidoscópio de fragmentadas sequências, (...)

Pompa das sensações demasiado vívidas... Leitos régios em castelos desertos, jóias de princesas mortas, por seteiras de castelos enseadas avistadas; virão sem dúvida as honras e poderio, para os mais felizes, haverá cortejos nos exílios... Orquestras adormecidas, fios de bordando sedas...

Em Pascal:

Em Vigny: Em ti

Em Amiel, tão completamente em Amiel:

(certas frases)...

Em Verlaine, nos simbolistas:

Tanto doente em mim... Nem o privilégio de uma pequena originalidade de doença... Faço o que tantos antes de mim fizeram... Sofro o que já é forma velha sofrer... Para que mesmo penso estas coisas, se já tantos as pensaram e as sofreram?... (PESSOA, 2006, p. 448-449, grifo nosso)

Afinal, o que é esse desassossego? Este sentimento que impulsiona reflexões e escritos em moto contínuo? José Gil perscruta o desassossego, relacionando-o a afecções como “o tédio, o cansaço, a angústia, o sentimento de alheamento e de afastamento da realidade, (...) o desejo de dormir ou a sonolência, a náusea, o horror da vida, o pânico apocalíptico do real quotidiano” (GIL, 2014, p. 93). Para Pessoa, completamente imerso na condição moderna do sujeito

⁸ Em diversas ocasiões, de agora em diante, tomaremos a liberdade de nos referir ao *Livro do Desassossego* apenas como *Livro* e ao *Memorial do Convento* apenas como *Memorial*.

cindido, desenraizado e despojado das “formas multisseculares de orientação” (BRESCIANI, 1985, p. 36), a vida e o real cotidiano não têm nenhum sentido, tornando-se terrivelmente tediosa. “Ora o tédio implica a paralisia do desejo – o que aqui se exprime é o desejo fortíssimo de sair dessa paralisia (...) Movimento que mais se assemelha à dinâmica do desassossego.” (GIL, 2014, p. 96). Cansada da vida, a alma refugia-se no sonho e no “brinquedo de criança na areia” que é a escrita, provocando um alheamento em relação ao real e voltando-se para dentro de si mesma, onde se ocupa de caleidoscópios, joias de princesas mortas, castelos... “O alheamento que abre o espaço do devaneio não anula a realidade, mas transforma a sua percepção.” (GIL, 2014, p. 96). Pessoa ainda se ressentia de não encontrar para si um brinquedo original, nomeando autores conhecidos por seus diários, memórias, reflexões e confissões. No entanto, sua “doença” não se apresenta com os mesmos sintomas daqueles que cita, seus sintomas se travestem de muitas formas. “O desassossego não pára porque vai de uma ideia à sua contrária ou oposta sem encontrar repouso, fundamento ou justificação.” (GIL, 2014, p. 100).

Viver do sonho e para o sonho, desmanchando o Universo e recompondo-o, distraidamente confere mais apego ao nosso momento de sonhar. Fazer isto consciente, muito conscientemente, da inutilidade e de o fazer. Ignorar a vida com todo o corpo, perder-se da realidade com todos os sentidos, abdicar do amor com toda a alma. Encher de areia vã os cântaros da nossa ida à fonte e despejá-los para os tornar a encher e despejar, futilissimamente. Tecer grinaldas para, logo que acabadas, as desmanchar totalmente e minuciosamente. (PESSOA, 2006, p. 379, grifo nosso)

Desmanchar é o movimento da análise; recompor é movimento da (re)criação. Neste afastamento intencional e consciente se apoia a poética filosófica de Pessoa. O Universo e o próprio *Eu*⁹ são analisados “de todos os lados” e recriados em diversas formas. O vácuo de sentidos é então preenchido por uma multiplicidade deles, todos provisórios, como as grinaldas minuciosamente desmanchadas. Esse constante tecer e desmanchar de interpretações que doam sentido à existência, é isso o desassossego.

Este Fernando Pessoa nunca chegou a ter verdadeiramente a certeza de quem era, mas por causa dessa dúvida é que nós vamos conseguindo saber um pouco mais quem somos. (SARAMAGO, 2009, p. 52)

Depois de quatro décadas sob o autoritarismo do regime salazarista, cujo controle de

⁹ Optamos pela utilização de *Eu*, durante a análise de alguns trechos do *Livro*, considerando que encerra, ao mesmo tempo, as ideias similares de identidade, eu lírico e *self*.

ideias resultava numa limitada e orientada visão de si (enquanto portugueses) e do mundo, enquanto palco do Império Português, Saramago se propõe a escrever para desassossegar. A perpetuação do mito de “povo escolhido” era fundamental para a persistência do estatuto de Império, “*conditio sine qua non* da manutenção das estruturas do regime” (SECCO, 2004, p. 89). Paródico, *Memorial do Convento* empreende a ridicularização de alguns mitos cruciais para a identidade portuguesa, a partir da mobilização de outros mitos, com o intuito de abalar as certezas cultivadas pelo discurso ideológico ao qual Saramago se opõe. Portanto, o desassossego pessoano é, para ele, um instrumento de destruição, uma arma. Consciente de que a batalha se trava no campo imaginário, ele combate um mito pelo outro. *O Livro do Desassossego* e *Memorial do Convento*, ambos publicados em 1982, substituem o Pessoa de *Mensagem* e do Quinto Império, pelo Pessoa desassossegado, questionador de tudo, devastador¹⁰. Devastação mitológica, como um dilúvio que abre terreno para uma nova representação do mundo, de si e de Portugal.

O compromisso declarado de Saramago com o desassossego não é exceção entre os escritores do século XX, se alguns dos escritores listados por Júlio Pimentel Pinto e Antonio Tabucchi puderam expressar este sentimento sem intencionalidade declarada, muitos concebiam o seu próprio papel de artista e intelectual em função do desassossego, mesmo que sob outras denominações, a exemplo de Mario Vargas Llosa:

“(...) o escritor tem sido, é e continuará sendo um descontente. Ninguém que esteja satisfeito é capaz de escrever, ninguém que esteja de acordo, reconciliado com a realidade, cometeria o ambicioso desatino de inventar realidades verbais. A vocação literária nasce do desacordo de um homem com o mundo, da intuição de deficiências, vazios e escórias à sua volta. A literatura é uma forma de insurreição permanente e não admite camisa-de-força. Todas as tentativas destinadas a dobrar sua natureza airada e indócil fracassarão. A literatura pode morrer, mas jamais será conformista.” (VARGAS LLOSA, 1985, p. 136)

¹⁰ Na tese *O Mito Fernando Pessoa: De Autor a Personagem*, Paola Poma (2003) esmiúça diversos momentos da literatura que contribuíram para essa construção mitológica. Dentre os construtores, figuram Antonio Tabucchi e José Saramago. Fato curioso é que, para esses dois romancistas, a disputa em torno de Pessoa tomou ares de animosidade, como Saramago insinua mais de uma vez em seus *Cadernos de Lanzarote* (1994 e 1998), especialmente na entrada de 29 de abril de 1993, quando comenta: “devo ter perdido a grande ocasião de conhecer, enfim, os motivos da hostilidade mal disfarçada e da evidente frieza que Tabucchi manifesta sempre que tem de falar de mim ou comigo” (SARAMAGO, 1997, p. 22). Para além das curiosidades e das vaidades, é relevante que o *Livro do Desassossego*, enquanto potencial ponto de virada nesse jogo das representações de Fernando Pessoa, só foi encontrar ambiente propício para fazer-se livro em 1982, mesmo que desde 1960 houvesse material para publicar-se em suportes diversos, como antologias e brochuras, etc.

A declaração corrobora o entendimento de que a literatura moderna é o “proscênio dos desajustados” e que, portanto, “o estudo da literatura conduzido no interior de uma pesquisa historiográfica” deve considerar “seus focos mais candentes de tensão e a mágoa dos aflitos” (SEVCENKO, 2003, p. 29). Encontramos Tabucchi afirmando-se no mesmo sentido, ao responder, numa entrevista, que o trabalho do escritor é semear a dúvida, inquietar as pessoas e mais: “*It’s the job of intellectuals and writers to cast doubt on perfection. Perfection spawns doctrines, dictators and totalitarian ideas.*”¹¹. Esse desassossego tem a ver com a identidade mutilada, com a profunda consciência da impossibilidade e indesejabilidade de uma identidade unívoca, fixa, determinada. Desassossegar é, então, um ato político, é a tentativa de romper com determinações hegemônicas. Mas esse é o desassossego de nosso tempo, apenas uma das incontáveis releituras do sentimento que inspirou Pessoa.

¹¹ Entrevista concedida, em novembro de 1999, à revista The Courier, da UNESCO. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001178/117896e.pdf>>. Acesso em: 09 nov. 2015.

II. Da ironia ao desassossego

Preste atenção, querida
De cada amor tu herdarás só o cinismo
Quando notares estás à beira do abismo
Abismo que cavaste com os teus pés

Cartola

1. O aniquilamento do *Eu* e a sua multiplicação irônica

“... e do alto da majestade de todos os sonhos, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa.

Mas o contraste não me esmaga — liberta-me; e a ironia que há nele é sangue meu. O que devera humilhar-me é a minha bandeira, que desfraldo; e o riso com que deveria rir de mim, é um clarim com que saúdo e gero uma alvorada em que me faço.

A glória nocturna de ser grande não sendo nada! A majestade sombria de esplendor desconhecido... E sinto, de repente, o sublime do monge no ermo, e do eremita no retiro, inteirado da substância do Cristo nos areais e nas cavernas do afastamento do mundo.

E na mesa do meu quarto absurdo, reles, empregado e anónimo, escrevo palavras como a salvação da alma e douro-me do poente impossível de montes altos vastos e longínquos da minha estátua recebida por prazeres, e do anel de renúncia em meu dedo evangélico, jóia parada do meu desdém extático.” (PESSOA, 2006, p. 44, grifo nosso)

Esse manuscrito¹², ainda que sem data ou assinatura, poderia ser tomado como nota de um diário íntimo: o sujeito em primeira pessoa é o ajudante de guarda-livros anónimo que desfruta, ironicamente, de sua glória noturna. A ironia, assim invocada e nomeada pela primeira pessoa, parece quase sincera, ou melhor, o sujeito do texto quer abraçar a contradição da sua existência, ele não apenas reconhece a ironia, como a toma por parte essencial do seu ser – “é sangue meu”. Entretanto, os quatro parágrafos se passam sem nenhum relato cotidiano, trata-se de um devaneio em prosa poética que apresenta o sublime e o sagrado em contraste com a humilhação, a nulidade e o ordinário, que aparecem associados ao trabalho diurno¹³. O carácter

¹² Marcado com a inscrição *L. do D.* e parte do grande envelope que se destinava a ser o *Livro do Desassossego*, já constava entre os fragmentos publicados em 1982 (por Maria Aliete Galhoz, Teresa Sobral Cunha e Jacinto do Prado Coelho), em cuja edição determinou-se que era pós 1923. Em edição mais atual, Jerónimo Pizarro indica o ano de 1930 como data provável.

¹³ Importante realçar que essa contraposição entre o trabalho imposto pelas circunstâncias da vida material e um outro trabalho, de construção de si mesmo através da escrita e dos sonhos, mais tarde, será essencial para a leitura do *Memorial do Convento*.

inclassificável do fragmento é um traço representativo do *Livro* – a meio caminho de diário e poesia, passa pela reflexão estética e literária, beira a auto ficção e se confirma enquanto peça de um jogo de adivinha e quebra cabeça. Na cena em primeiro plano, apenas uma ação se desenrola: sobre a mesa de um quarto em Lisboa, o ajudante de guarda-livros escreve. Nas imagens invocadas pelos sonhos, ou talvez pelo próprio ato de escrever, outras ações: desfralda em bandeira a sua própria humilhação, gera uma nova alvorada e faz a si próprio. A fruição de abarcar sua dualidade proporciona o sentimento do sublime, caracterizado com o impacto de um quadro. E vamos do deserto sublime ao quarto absurdo e de volta aos montes longínquos de um poente dourado.

Não procuramos definir quem é o responsável por essa projeção, mas o eu lírico desse fragmento, que fala de si mesmo e da sua experiência de escrita e enlevação noturna, projeta uma autoimagem de cunho romântico. Segundo Muecke, “a ideia de que a vida é irremediavelmente imperfeita ou mesmo contraditória não foi algo que ocorreu primeiro aos românticos; o uso da palavra “ironia” em tal contexto o foi” (1995, p. 38). Acompanhando a história do conceito de “ironia”, o referido autor aponta o crescimento quase canceroso deste conceito a partir dos anos de 1790, mostrando que antes “se encarava a ironia como um ato finito ou no máximo uma maneira adotada” e com o romantismo ela podia também ser considerada “um cometimento permanente e autoconsciente” (p. 35). Isto é, a ironia passava a ser uma condição e uma índole. No fragmento em análise, a situação de vida do ajudante de guarda-livros é irônica, ele é objeto da ironia do universo, mas ao se tornar autoconsciente ele pode dialeticamente ser o sujeito que imprime ironia à sua criação artística.

Na esteira filosófica do início do século XIX, Kierkegaard analisou os usos da ironia em Sócrates, Fichte, Friedrich Schlegel, Tieck, Solger e até, mais brevemente, em Shakespeare, Goethe e Hegel (com forte crítica a este último), traçando um perfil deste “sujeito irônico”. A partir desse percurso, afirma que a ironia é mais que uma estratégia discursiva, pois “como extensão do ponto de vista reflexivo e crítico do sujeito diante da realidade que o circunda, atesta a própria incapacidade da linguagem em representar qualquer experiência centrada na realidade dada” (LEÃO, 2013, p. 8) – se as palavras não têm correspondência no mundo real, tentar ser sincero por meio delas seria tolice. Assim, Kierkegaard determina que a ironia liberta o sujeito de seu vínculo com a realidade:

Quanto mais tudo se torna vão (vaidade, vacuidade), quanto mais vazio de conteúdo, tanto mais volátil se torna a subjetividade. E enquanto tudo se torna

vaidade, o sujeito irônico não se torna vaidade para si mesmo, mas sim liberta sua própria vaidade. Para a ironia, tudo se torna nada; mas o nada pode ser tomado de várias maneiras.

(...) Quanto mais ironia houver, tanto mais livre e poeticamente o poeta flutuará suspenso sobre sua obra poética. Por isso, a ironia não está presente em algum ponto particular da poesia, mas sim onipresente, de tal modo que a ironia visível na poesia é por sua vez dominada ironicamente. (KIERKEGAARD, 1991, p. 224 e 275, grifo nosso)

Kierkegaard utilizava-se de pseudônimos para fazer filosofia: Victor Eremitia; Johannes de Silentio; Constantin Constantio; Hilarius Bogbinder; Vigilius Haufniensis; Johannes Anticlímacus. Recentemente, levantou-se a proposta de que Johannes Clímacus, o único desses nomes a possuir biografia, pode ser considerado um heterônimo (PONTE, 2013). O que nos interessa, porém, é que no exercício da ironia, Kierkegaard multiplicou-se. Fernando Pessoa levou esta prática à perfeição e nada deixou a desejar frente às especulações do ironologista, nem mesmo quando o filósofo conclui que “o aniquilamento doloroso do poeta se torna uma condição para a criação poética” (KIERKEGAARD, 1991, p. 277). Pessoa dissecou-se com o bisturi da ironia: “Para compreender, destruí-me” (PESSOA, 2006, p. 78). Toda a sua obra é resultado de um desassossegado distanciamento de si mesmo e do mundo, os quais ele desmembra e analisa minuciosa e poeticamente. A ficção heteronímica advém da profunda consciência da vacuidade dos significantes (PERRONE-MOISÉS, 1982), dentre os quais o *Eu* é aquele cujo vazio é mais perturbador e, portanto, preenchido mais sofregamente pela *poiesis*, ainda que sempre de modo transitório.

As vicissitudes desse *Eu* repercutem não só na criação heteronímica, mas também na composição do *Livro*. Os fragmentos, mesmo aqueles semelhantes em estilo, podem apresentar momentos contraditórios do sujeito que escreve. Comparado ao fragmento “... e do alto da majestade”, podemos observar a diferença, apesar da semelhança, do seguinte trecho:

Viver uma vida desapaixonada e culta, ao relento das ideias, lendo, sonhando, e pensando em escrever, uma vida suficientemente lenta para estar sempre à beira do tédio, bastante meditada para se nunca encontrar nele. Viver essa vida longe das emoções e dos pensamentos, só no pensamento das emoções e na emoção dos pensamentos. Estagnar ao sol, douradamente, como um lago obscuro rodeado de flores. Ter, na sombra, aquela fidalguidade da individualidade que consiste em não insistir para nada com a vida. Ser no volteio dos mundos como uma poeira de flores, que um vento incógnito ergue pelo ar da tarde, e o torpor do anoitecer deixa baixar no lugar de acaso, indistinta entre coisas maiores. Ser isto com um conhecimento seguro, nem alegre nem triste, reconhecido ao sol do seu brilho e às estrelas do seu afastamento. Não ser mais, não ter mais, não querer mais... A música do faminto, a canção do cego, a relíquia do viandante incógnito, as passadas no deserto do camelo vazio sem

destino... (PESSOA, 2006, p. 76, grifo nosso)

Por um lado, algumas imagens do primeiro trecho reverberam neste: o anoitecer, o deserto, o incógnito, o longínquo, o contraste do lago obscuro sob o sol dourado, a escritura. Por outro, aquela paixão sanguínea pela dualidade da vida arrefece. Surge o tédio, efígie quase onipresente do *Livro* e a fidalguia, que afasta a necessidade do trabalho. Agora a proposta é beirar o tédio, mas escapar dele através da constante meditação: ler, sonhar, meditar e escrever – essa é a vida que deve ser vivida. “O que em mim sente está pensando”: a pobre ceifeira¹⁴ ecoa no aforismo “Viver essa vida longe das emoções e dos pensamentos, só no pensamento das emoções e na emoção dos pensamentos”. “Viver sem emoções” é parte da tendência abúlica que predomina no *Livro*; procurar experimentar as emoções apenas através da razão, ou mesmo admitir que esse é o único modo de experimentá-las, por sua vez, é tendência em toda a obra pessoana. “Viver sem pensamentos”, pensando apenas nas emoções, já tem outra carga, que talvez explique porque o ato de escrever, essência da sua vida, perde a “majestade”, o “esplendor” e a “glória” de antes, para tornar-se parte de uma vida “desapaixonada”, “nem alegre nem triste” (ibidem), sem objetivos ou desejos.

Lélia Parreira Duarte, em seus estudos sobre a ironia e o humor na literatura portuguesa, compara os usos da ironia por Fernando Pessoa e Vieira, opondo a “palavra vazia” daquele à palavra plena deste. As implicações que ela apresenta podem explicar a postura desacorçoada e resignada expressa no texto:

Marcando a diferença entre o seu tempo e o de Vieira, no qual, como se viu, havia uma crença no indivíduo e em suas potencialidades, a certeza do absoluto e a confiança na capacidade da palavra em comunicar a verdade e impulsionar a ação, Fernando Pessoa, em obra da maturidade, diz: “Quem me dera que a poesia fosse mais que a escrever!” (...)

O poder de representação de Fernando Pessoa traduz a subjetividade moderna, que vive como num imenso teatro, vendo o mundo exterior através de reflexos interiores. Numa sociedade individualista, o sistema social é apenas uma forma de combinar as várias individualidades. O que parece universal não passa de uma normatividade extrínseca, epidérmica, em função da qual a arte não se traduz em ação nem é um fator de integração social, pois não efetiva a sua aspiração de concretizar seus gestos no diálogo com outros gestos.

Por isso a obra de Fernando Pessoa traz frequentemente o sentimento de infelicidade, o desconforto de uma época em que as consciências estão condenadas à inação. (DUARTE, 2006, p. 92-93)

¹⁴ Figura de poema ortônimo (de 1914) que interpõe a musicalidade e a inconsciência feliz da ceifeira à consciência infeliz do poeta e inicia pelo verso: “Ela canta, pobre ceifeira” (PESSOA, 2009, p. 96).

A ironia de Vieira era estratégia discursiva, ele armava-se com palavras para conquistar almas e impulsionar a conquista de territórios para o Quinto Império. A ironia de Pessoa, mais profunda, implica o afastamento dos assuntos mundanos: “a vida culta”; “as ideias”; e “o conhecimento seguro”, são como um “camelo vazio sem destino” deixando pegadas no deserto – logo o camelo, que sempre carrega algo ou alguém a um destino. “Indistinta” e “incógnita”, a escrita se quer como “poeira de flores”, como pegadas sem sentido no deserto.

Assim como, quer o saibamos quer não, temos todos uma metafísica, assim também, quer o queiramos quer não, temos todos uma moral. Tenho uma moral muito simples – não fazer a ninguém nem mal nem bem. Não fazer a ninguém mal, porque não só reconheço nos outros o mesmo direito que julgo que me cabe, de que não me incomodem, mas acho que bastam os males naturais para mal que tenha de haver no mundo. Vivemos todos, neste mundo, a bordo de um navio saído de um porto que desconhecemos para um porto que ignoramos; devemos ter uns para os outros uma amabilidade de viagem. Não fazer bem, porque não sei o que é o bem, nem se o faço quando julgo que o faço. Sei eu que males produzo se dou esmola? Sei eu que males produzo se educo ou instruo? Na dúvida, abstenho-me. E acho, ainda, que auxiliar ou esclarecer é, em certo modo, fazer o mal de intervir na vida alheia. A bondade é um capricho temperamental: não temos o direito de fazer os outros vítimas de nossos caprichos, ainda que de humanidade ou de ternura. Os benefícios são coisas que se infligem; por isso os abomino friamente. (PESSOA, 2006, p. 216-217, grifo nosso)

Esse parágrafo inicia um texto publicado em *Descobrimento. Revista de Cultura*, nº3, com data de 18 de Setembro de 1931. O original não tinha a inscrição *L. do D.* e, na publicação, não constou nenhuma subscrição que o relacionasse ao *Livro*, contudo, estava no grande envelope onde Pessoa reuniu todos os textos com essas indicações e, por isso, consta de todas as edições consultadas. Vemos que, em relação à metafísica, a alternativa é saber ou não a qual o indivíduo se filia, isto é, trata-se de uma questão de consciência outra vez. Assim como a metafísica, a moral também é qualificada como inevitável, no entanto, a alternativa que aparece não é do âmbito da gnose, mas da vontade. Fica subentendido que mesmo aqueles que se qualificam como amorais vivem de acordo com alguma moral particular. A refinada ironia se revela em seguida, ao declarar que a sua inação advém de não saber “o que é o bem”, ora essa, a moral se trata exatamente de distinguir o que é bom, justo ou correto. A contradição dá margem para várias interpretações e a nossa compreensão é: o bem e o mal, conforme definidos na sociedade não o convencem, mas ele não chegou a formular uma concepção suficientemente forte para mover a sua ação; portanto, na dúvida, ele opta pela inação.

Essa ironia refinada é efetivamente um fenômeno que se situa na transição e no limite; não pode realizar-se senão em situação intermediária, hesitante e

indecisa: nunca lá ou aqui, mas sempre na passagem; romântica e clássica, mística e prosaica, aventureira e burguesa, parece contrária à admiração, ao respeito e ao amor, mas na verdade os aprofunda, pois não acredita na maldade radical, mostrando sempre o altruísmo que pode haver no egoísmo, a suposta verdade em que pode apoiar-se o erro. (DUARTE, 2006, p. 38)

O texto prossegue com parágrafos que discorrem sobre o comportamento e as preferências decorrentes dessa moral particular. Enquanto apresenta os princípios simples da sua moral, ele acaba apresentando a si mesmo – importante que não se confunda o sujeito do texto com Pessoa, mesmo que o vulto do autor se dilate em textos como esse, em que não há assinatura de nenhum heterônimo, devemos levar em conta o degrau performático antes de buscar respostas biográficas para o texto.

(...) Sou altamente sociável de um modo altamente negativo. Sou a inofensividade encarnada. Mas não sou mais do que isso, não quero ser mais do que isso, não posso ser mais do que isso. Tenho para com tudo que existe uma ternura visual, um carinho da inteligência – nada no coração. Não tenho fé em nada, esperança de nada, caridade para nada. Abomino com náusea e pasmo os sinceros de todas as sinceridades e os místicos de todos os misticismos ou, antes e melhor, as sinceridades de todos os sinceros e os misticismos de todos os místicos. Essa náusea é quase física quando esses misticismos são activos, quando pretendem convencer a inteligência alheia, ou mover a vontade alheia, encontrar a verdade ou reformar o mundo. (PESSOA, 2006, p. 217, grifo nosso)

Não é, não quer e não pode ser mais do que inofensivo. E aqui o contraste com Vieira toma novamente uma proporção significativa, pois este manjava as palavras com a perícia de uma arma, tanto que fez muitos inimigos e os enfrentou com seus sermões, cartas e livros – certamente não era inofensivo. Todavia, o trecho planta a dúvida: não é porque não quer ou porque não pode?

Considero-me feliz por não ter já parentes. Não me vejo assim na obrigação, que inevitavelmente me pesaria, de ter que amar alguém. Não tenho saudades senão literariamente. Lembro a minha infância com lágrimas, mas são lágrimas rítmicas, onde já se prepara a prosa. Lembro-a como uma coisa externa e através de coisas externas; lembro só as coisas externas. Não é sossego dos serões de província que me entenece da infância que vivi neles, é a disposição da mesa para o chá, são os vultos dos móveis em torno da casa, são as caras e os gestos físicos das pessoas. É de quadros que tenho saudades. Por isso, tanto me entenece a minha infância como a de outrem: são ambas, no passado que não sei o que é, fenómenos puramente visuais, que sinto com a atenção literária. Enterneço-me, sim, mas não é porque lembro, mas porque vejo. (PESSOA, 2006, p. 217, grifo nosso)

A frase de abertura desse parágrafo é de uma ironia triste. Não ter parentes vivos é uma felicidade que o desobriga de qualquer afeto, o que lhe pesaria. Facilmente podemos concordar

que os afetos pesam aos indivíduos, porém, já não é comum que a ausência total de afetos traga felicidade – o que geralmente esperamos dessa condição é a liberdade:

Somente a arte assim construída é infinita e livre, diz Schelegel. Para esse primeiro teórico da ironia romântica, a ironia é signo da liberdade a alcançar-se pela autodestruição e pela autocriação. Somente a partir dessa perspectiva o homem se torna capaz de ultrapassar-se para atingir a liberdade infinita e absoluta, além dos limites e condicionamentos mesquinhos. Essa liberdade leva-o a rir de si mesmo e só assim um autor pode ser levado a sério. (DUARTE, 2006, p. 142)

Primeiro, o sujeito se abstém de fazer o bem, por não saber o que é o bem; agora ele se abstém do afeto, embora não ignore o que é o amor, a felicidade ou a saudade, afirma que esses sentimentos são apenas imagens ou associam-se a imagens, e estas radicam-se no passado, o caso é que ele também não sabe o que é o passado. Literatura, sonho e passado, todos são feitos de quadros e o sujeito reconhece a imprecisão de distinguir entre um e outro. Lélia Parreira Duarte conclui¹⁵ que a obra irônica “acaba por demonstrar que o homem vive, afinal, da ilusão em que acredita e com a qual pretende preencher o seu irremediável vazio” (idem, p.151). Suspeitamos que a escolha consciente do sujeito do texto é de acreditar que pode preencher seu mundo através da escrita, mas para conferir legitimidade ao que cria ele precisa antes esvaziar o real, desprendendo-se dos afetos e amarras reais, os quais são efêmeros, incontroláveis e muitas vezes “mesquinhos”.

Nunca amei ninguém. O mais que tenho amado são sensações minhas – estados da visualidade consciente, impressões da audição desperta, perfumes que são uma maneira de a humildade do mundo externo falar comigo, dizer-me coisas do passado (tão fácil de lembrar pelos cheiros) -, isto é, de me darem mais realidade, mais emoção, que o simples pão a cozer lá dentro na padaria funda, como naquela tarde longínqua em que vinha do enterro do meu tio que me amara tanto e havia em mim vagamente a ternura de um alívio, não sei bem de quê.

É esta a minha moral, ou a minha metafísica, ou eu: Transeunte de tudo – até de minha própria alma –, não pertença a nada, não desejo nada, não sou nada – centro abstracto de sensações impessoais, espelho caído sentiente virado para a variedade do mundo. Com isto, não sei se sou feliz ou infeliz; nem me importa. (PESSOA, 2006, p. 218, grifo nosso)

O tom confessional da primeira pessoa, as imagens afáveis das lembranças invocadas e uma feição despretensiosa do narrador tornam custoso aceitar que esse discurso está vazado na ironia. De fato, embora amplamente capilarizada na obra pessoana, é difícil apontar a ironia a

¹⁵ A conclusão é sobre Machado de Assis e Camilo Castelo Branco, mas funciona também nesse caso.

partir da análise de um único texto. Mesmo quando a ironia é confessa e podemos identificá-la mais facilmente, permanece a dificuldade de ultrapassar a superfície da ambiguidade forjada e fica a impressão de franqueza debochada ou apenas de uma sinceridade baseada em sentimentos confusos. Todavia, a cautela crítica aponta que, na obra pessoana, quando parecer que estamos lidando com sentimentos confusos, normalmente podemos investigar um pouco mais para chegar a raciocínios bem arquitetados, construções performáticas que tentam nos vender, como a mais pura emoção, sentimentos liricamente forjados. Às vezes, a apreensão do sentido irônico depende da hermenêutica do conjunto da obra. Pinçar momentos em que se pode ultrapassar a opacidade do texto, percebendo reflexos do sentido contraditório intrínseco, exige, amiúde, que esse significado encoberto já esteja enunciado pelo estudo prévio do conjunto, que algumas vezes extrapolou o *corpus* desta pesquisa, incluindo marginália, epistolografia, drama e poesia. *O Livro do Desassossego* é repleto de indícios para mapear a ironia pessoana, contudo, dadas as dificuldades acima (e a beleza da lírica pessoana), não resistimos a buscar respaldo fora dele.

2. Heterônimos: identidades mutiladas

Octavio Paz propõe que uma resposta ao texto literário não precisa ser uma interpretação, e sim um outro texto literário. Apreciemos, então, à luz do último fragmento, um célebre poema do ortônimo:

Pobre velha música!
Não sei por que agrado,
Enche-se de lágrimas
Meu olhar parado.

Recordo outro ouvir-te.
Não sei se te ouvi
Nessa minha infância
Que me lembra em ti.

Com que ânsia tão raiva
Quero aquele outrora!
E eu era feliz? Não sei:
Fui-o outrora agora. (PESSOA, 2008, p. 86)

Trata-se de um poema bastante representativo do estilo ortônimo, cuja fachada trivial esconde diversas camadas. Temos, desde o início, a sensação de dubiedade, pois afirma-se que a música causa agrado e emociona, sem que se saiba por qual motivo, isto é, a música não

apresentaria em si qualidades para causar admiração. Percebemos que se cria uma noção adversativa, mesmo sem usar conjunções do tipo. A primeira estrofe também carrega ambiguidade nos adjetivos “velha” e “pobre”, que amiúde têm carga negativa, mas no contexto são usados com condescendência e carinho, como a “pobre ceifeira”. Nesta leitura, “pobre” significaria “simples”, e “velha” apenas denotaria “antiga”, quase como o carinho com que se diria “minha pobre e velha avó”. O último verso dessa estrofe indica a imobilidade do presente, momento em que se ouve a música, ao mesmo tempo que o eu lírico se outra na metonímia “meu olhar”: não é o eu lírico que chora, mas seus olhos parados, indicando um observador passivo.

A segunda estrofe prossegue com a ideia de alteridade e semeia mais dúvida: “outro ouvir-te” pode sugerir outro momento em que a música foi ouvida, mas também pode significar outro *Eu* – aquele que existiu no passado. O segundo verso, assim como na primeira estrofe, principia pela expressão “não sei”: antes duvidava das qualidades da música, agora dúvida até mesmo da sua existência prévia, ou seja, da própria realidade da lembrança ensejada por ela. O terceiro verso localiza temporalmente a lembrança na fase infantil, porém, o fim da estrofe vem colocar em suspeita essa infância, que não é lembrada por causa da música, mas dentro dela (“em ti”), estabelecendo uma incorporação entre a música, a lembrança e a infância.

Há uma interpenetração de planos: entre o *Eu* e os outros de si mesmo, entre o plano psíquico e a sensação, entre recordação e imaginação, memória e dúvida, música e poesia. Uma série de pares de opostos¹⁶ podem ser destacados: eu/outro; presente/passado; sonho/pensamento; consciência/sensação; dentro/fora e, assim como no fragmento que temos no horizonte, ser/não-ser feliz: “não sei se sou feliz ou infeliz; nem me importa”; “E eu era feliz? Não sei”. A oposição dentro/fora, no movimento de se colocar dentro da reminiscência, enlevado por ela, ou fora, como observador de si mesmo no ato de emocionar-se com música, nos leva ainda à contraposição entre a consciência (que questiona a realidade da memória) e a sensação (causada pela música).

A terceira e última estrofe efetua um movimento de rompimento de expectativas. Aquela poesia suave e afetuosa das estrofes iniciais contrasta com a emoção que surge nesta – uma “ânsia tão raiva”, um desejo sôfrego pelo passado. Esta “ânsia” intensa pelo “outro”

¹⁶ Esse “jogo entre opostos” é um traço marcante do interseccionismo, conforme aponta Caio Gagliardi, que indica a recorrência de “séries de oposições categoriais” na obra pessoana (2005, p. 92).

parece dizer que os tempos estão lamentavelmente apartados. Não obstante, o terceiro verso interpõe-se ao desenvolvimento da comoção recente com uma pergunta: “E eu era feliz?”. A pergunta traz nova quebra de expectativa e a resposta conduz de volta à zona nebulosa das primeiras estrofes, com o terceiro “não sei” do poema. Tudo está em suspensão, tudo está em questão. A música trouxe mais do que uma lembrança pueril, trouxe uma série de dúvidas. Já ouvi esta música antes? Por que ela me comove? Ela me lembra um momento feliz pelo qual eu anseio ou um momento triste que me leva às lágrimas? – “Não sei”. E o que o último verso parece dizer é: não importa, pois fui feliz “outrora agora”. Nesta fórmula, vislumbramos um passado que não existe senão no presente e em função dele, temos a hora dupla e a intersecção dos tempos. Reparemos que o poema se equilibra numa sucessão incertezas, “saber” não é decisivo aqui, então, o que é? Dentro desse breve poema podemos vislumbrar uma voz modalizada, que ora se parece à voz resignada numa felicidade morna e literária do último fragmento que analisamos, ora com a voz exclamativa que tem a ironia em seu sangue (uma voz muito parecida com a de Álvaro de Campos).

O que pretendo delinear é uma correlação entre as questões colocadas pelo conteúdo das poesias aqui tratadas e a própria efabulação heteronímica, enquanto forma irônica de construção poética. Caeiro, Campos, Reis, Soares, Guedes, o Barão, Pessoa-ele-mesmo, entre muitos outros, são todos atores do “drama em gente” – peça cujo texto irônico parece trair o seu autor, mas nunca possibilita nenhuma certeza, realizando por um método diverso o mesmo que Roland Barthes diz de Flaubert:

(...) ao manusear uma ironia incerta, realiza uma salutar preocupação na escritura: recusa deter o jogo dos códigos (ou o faz tão imperfeitamente), resultando que (e este é, sem dúvida, o verdadeiro teste da escritura enquanto escritura) nunca se sabe se ele é responsável por aquilo que escreve (se há um tema individual por trás de sua linguagem): pois a essência da escritura (o significado da obra que constitui escritura) é prevenir qualquer resposta à pergunta: quem está falando? (Barthes apud Muecke, 1995, p. 48)

Até aqui, vimos que Fernando Pessoa “ele mesmo” coloca em dúvida o passado auferido pela memória, pondo em cheque a identidade do eu lírico, perdido entre os múltiplos *Eus*, dispersos nos tempos e nas sensações. Com o propósito de levar esta discussão aos seus extremos, convidemos Álvaro de Campos¹⁷:

¹⁷ Poderíamos também convidar Ricardo Reis que, com suas odes horacianas, afirma: “Se recordo quem fui, outrem me vejo,/E o passado é o presente na lembrança./Quem fui é alguém que amo/Porém somente em sonho./E a saudade que me aflige a mente/Não é de mim nem do passado visto,/Senão de quem habito/Por

Esta velha angústia,
 Esta angústia que trago há séculos em mim,
 Transbordou da vasilha,
 Em lágrimas, em grandes imaginações,
 Em sonhos em estilo de pesadelo sem terror,
 Em grandes emoções súbitas sem sentido nenhum.

Transbordou.
 Mal sei como conduzir-me na vida
 Com este mal-estar a fazer-me pregas na alma!
 Se ao menos endoidecesse deveras!
 Mas não: é este estar entre,
 Este quase,
 Este poder ser que...,
 Isto.

Um internado num manicómio é, ao menos, alguém,
 Eu sou um internado num manicómio sem manicómio.
 Estou doido a frio,
 Estou lúcido e louco,
 Estou alheio a tudo e igual a todos:
 Estou dormindo desperto com sonhos que são loucura
 Porque não são sonhos
 Estou assim...

Pobre velha casa da minha infância perdida!
 Quem te diria que eu me desacolhesse tanto!
 Que é do teu menino? Está maluco.
 Que é de quem dormia sossegado sob o teu tecto provinciano?
 Está maluco.
 Quem de quem fui? Está maluco. Hoje é quem eu sou.

Se ao menos eu tivesse uma religião qualquer!
 Por exemplo, por aquele manipanso
 Que havia em casa, lá nessa, trazido de África.
 Era feiíssimo, era grotesco,
 Mas havia nele a divindade de tudo em que se crê.
 Se eu pudesse crer num manipanso qualquer —
 Júpiter, Jeová, a Humanidade —
 Qualquer serviria,
 Pois o que é tudo senão o que pensamos de tudo?

Estala, coração de vidro pintado! (PESSOA, 2015 b, p. 242-243)

Este é já um poema tardio, de 16 de Junho 1934, que pertence à última de fase de Álvaro

trás dos olhos cegos./Nada, senão o instante, me conhece./Minha mesma lembrança é nada, e sinto/Que quem sou e quem fui/São sonhos diferentes” (PESSOA, 1971, p. 158). Contudo, os diferentes caminhos levam a conclusões parecidas, também aqui uma afetividade o liga ao passado, mas a intersecção dos tempos nos sonhos do eu lírico, que são mais presentes que qualquer realidade, o leva a duvidar da sua identidade.

de Campos: pós-Caeiro, o “engenheiro aposentado” e cada vez mais “desencantado”, como quis Teresa Rita Lopes (LOPES apud GOMES, 2009, p. 71); ou pessoal, saudosista e “liberto de influências nítidas” como definiu Jacinto do Prado Coelho (COELHO apud GOMES, *ibidem*). Campos acompanhou Pessoa por quase toda a sua vida poética, de modo que a curva evolutiva daquele pôde se confundir com a deste. Álvaro de Campos, com seus versos livres, hiperbólicos e angustiados revela facetas mais expansivas da ironia. Vejamos, estrofe por estrofe, como este poema se alinha ao “drama em gente”:

1ª) A angústia que instiga o poema é antiga, não se trata de uma preocupação nova, mas deste momento presente em que chega ao seu limite e transborda. Assim como o vácuo Pessoa transborda em ficções, essa angústia tem se derramado em imaginações e pesadelos – é, antes de mais nada, uma angústia criadora.

2ª) Essa ânsia continua a expandir-se sem controle e sentido (ou melhor, com múltiplos sentidos) e causa o mal-estar do entre-lugar. O preenchimento “ilusório” e provisório do vazio do sujeito pessoano está em conflito com a vida empírica, dentre as máscaras forjadas, já não sabe com qual deve se colocar no mundo.

3ª) Este entre-lugar se dá entre a ficção (que sabe ser ilusão) e a realidade (que sabe ser inalcançável). Por ter essa aguda consciência, está lúcido, porém preferia estar louco, porque poderia, quando menos, fixar-se numa ilusão.

4ª) Na forma da “pobre e velha casa” (mesmos adjetivos do ortônimo) o tema da “nostalgia da infância” atravessa o poema com uma série de indagações que se endereçam ao passado e, mais ainda, ao presente, tempo em que o desassossego o arrebatava do padrão – é maluco. Aqui a infância perdida é colocada par a par com a preocupação de Ricardo Reis, de não identidade entre o *Eu* presente (maluco e angustiado) e o *Eu* passado (sossegado).

5ª) Assim como na terceira estrofe desejou ser louco, para fixar-se numa ilusão qualquer, agora ambiciona ter, ao menos, uma religião – uma ilusão convencionada, uma ficção aceita e sólida que pode doar um sentido unívoco para “conduzir-se na vida”, mesmo que seja uma ficção ridícula, como a falácia iluminista que é a Humanidade, ou um ídolo pagão, ou o monoteísmo.

6ª) O coração de vidro estala porque está rachando, este que é transparente e não teria substância visível, não fosse pela tinta – a tinta com que se escreve. Esse coração é o próprio Campos, a heteronímia, a *poiesis*, a máscara que veste uma essência intangível, tornando-a tangível e, todavia, frágil, instável e transitória.

A ironia fica suspensa nas primeiras estrofes, quando ficamos absolutamente absortos

pela angústia do poema. Mas a penúltima estrofe traz a ironia jocosa e mordaz típica de Campos. Ao mesmo tempo em que coloca a religião no mesmo patamar das imaginações e sonhos dos loucos, ele também traz a figura grotesca do manipanso para compor o quadro, através do qual ridiculariza as principais crenças da sociedade Ocidental – Júpiter, Jeová, a Humanidade, representando, em ordem, o panteão latino, o monoteísmo judaico-cristão e o iluminismo racionalista, “Qualquer serviria” revela a indiferença pelos sentidos dessas ilusões.

Há uma cumplicidade entre a ironia modernista e a indiferença pela história, e encontramos uma de suas expressões mais perfeitas na opção retórica de Joyce de reescrever praticamente o mesmo trecho em dois ou mais estilos diferentes (...) essa técnica é posta diante do leitor como exercício vertiginoso de competência literária e, devemos acrescentar, de ironia literária, já que a raiz da ironia está precisamente em ser capaz de ver uma coisa a partir de mais de um ponto de vista. (MORETTI, 2007, p. 288)

A indiferença pela história é consequência do desinteresse por todo e qualquer objeto, pois o sujeito está consciente de que tudo é representação, até o *Eu*, autor de todos os signos, assim, o que resta para o sujeito é representar também a si mesmo¹⁸. “Quando um indivíduo representa um papel, ele implicitamente pede a seus observadores que levem a sério a impressão que lhes é dada” (GOFFMAN apud BRADBURY, 1989, p. 177). Erving Goffman, ao fazer essa afirmação, tem em mente o seu conceito de *frame*, que se constitui pela seleção de um conjunto de expectativas e regras dinâmicas que se cristalizam em torno das situações individuais e cotidianas (a maneira como nos conduzimos em uma rua cheia, os cuidados em não tocar e ser tocado em um elevador, a forma impessoal e polida diante de um cliente ou reverente e respeitosa perante um colega mais velho, etc.), expectativas que hão de ser respondidas de modo também “emoldurado” pelos interlocutores e pares. A noção de *frame* sugere que não há grande diferença entre o teatro e a vida real, ambas seguem estruturas narrativas, cujas formas estão preestabelecidas culturalmente. Portanto, as ficções se iniciam muito antes que as reconheçamos em uma peça teatral ou em uma obra literária, nós as vivemos todos os dias. A origem dessas amplas ficções foi teorizada pelo crítico Frank Kermode, como explica Luiz Costa Lima:

Essa maior vastidão [da ficção] resulta da necessidade humana de estabelecer padrões (patterns) significativos sobre o tempo físico. Enquanto transcurso, o tempo nos transmite apenas angústia e horror; não passamos de insignificâncias a qualquer instante destruíveis. As próprias indagações: ‘por

¹⁸ Lembremos do trecho: “gero uma alvorada em que me faço” (PESSOA, 2006, p. 44), implicando a construção de sua identidade e de seu próprio tempo.

que tanto esforço? Afinal, por que existimos?’ já implicam a necessidade de uma ficção (...). A ficção é o que permite a passagem de *chronos* para *kairos*, i.e., da sensação de um fluxo irremediável para a de estações ou paradas, que assinalam marcas no tempo (da vida individual, de sua sociedade e da história humana), ‘preenchidas de significação, carregadas de um significado que deriva de sua relação com o fim’ (Kermode: 1966, 47); construção que nos dá direito de entrada ao *kairos*, a ficção, portanto, não se afirma sem um projeto escatológico, de que o apocalipse é apenas uma das variantes. (LIMA, 1989, p. 72)

Estas considerações foram elaboradas na década de 60, no contexto da virada linguística. Contudo, ainda nas primeiras décadas do século XX, artistas como Fernando Pessoa e Luigi Pirandello já as colocavam em prática em suas obras. Numa análise comparativa desses dois autores, Paola Poma aponta que a “dilatação da subjetividade humana culmina com a ausência de identidade” e mostra como ambos os autores tocam o “ponto nevrálgico da modernidade”, ao efetuar a despersonalização como poética, através do desafio à rigidez dos gêneros literários, operando o “drama em gente”, no caso de Pessoa, e mostrando que “o drama está em nós, somos nós”, no caso de Pirandello.

O jogo heteronímico é também um modo de dizer o fracasso do mundo. Pessoa cria vozes para povoar uma falta, mas todas elas são falhadas, vítimas de uma civilização que carrega em si o germe da desagregação, da ausência de sentido e de verdade, ainda mais quando essa verdade e este sentido são construídos pela palavra. E é justamente nesta relação primordial entre o sujeito e a palavra que se fundamenta a distância trágica entre todos nós. (POMA, 2010, p. 22, grifo nosso)

Vimos que Álvaro de Campos expressa essa angústia existencial do tempo e da vida sem sentido, pois todos os sentidos são negados por ele, que até anseia por um “projeto escatológico”, ainda que não seja capaz de crer em nenhum. O eu lírico, enquanto criador ele mesmo de ficções, é fatalmente desconfiado de todas as outras, é um cético. Em Pessoa e Pirandello o “eu lírico” se torna um personagem cujo drama é intrínseco: “Sou um homem para quem o mundo exterior é uma realidade interior” (PESSOA, 2006, p. 427) – diz Bernardo Soares.

O aspecto mais central desse ponto de vista é que o Universo é do jeito que você decidir fazê-lo, ou pelo menos até certo ponto; essa é a filosofia de Fichte, essa é, em certa medida, a filosofia de Schelling, esse é o insight, realmente, em nosso século, até mesmo dos psicólogos como Freud, que sustentam que o universo de uma pessoa dotada por um certo conjunto de ilusões ou fantasias será diferente do universo de alguém dotado de outro conjunto. (BERLIN, 2015, p. 180-181)

Pode-se dizer que a crise de paradigma, para a qual os intelectuais da chamada “virada linguística” buscavam saída, iniciou-se com Marx, Nietzsche e Freud, que desconstruíram o sujeito moderno fundado no cogito cartesiano. O romantismo, ao efetuar “uma crítica moderna da modernidade” (LÖWY & SAYRE, 1995, p. 39) radicalizou essa crise que foi parte essencial do “oxigênio mental”¹⁹ dos modernismos. Entre as determinações das condições materiais de produção, das forças de poder, das contradições históricas ou dos impulsos irracionais e inconscientes derivados da sua condição animal, o sujeito está definitivamente privado da liberdade iluminista de buscar o conhecimento e evoluir através dele. No vórtice da crise, os alienados continuam sendo joguetes dessas forças; aos conscientes, resta o desassossego, a angústia de buscar um *Eu* que escape dessas determinações ou um *Eu* capaz de *ser*, apesar delas. No afã dessa busca romântica, Pessoa forjou não um, mas vários sujeitos, nenhum deles completamente livre daquelas determinações (embora Caeiro muito se esforce para tal), mas todos arquitetados por Pessoa conforme a sua aguda consciência destas linhas de força e seus mecanismos, de modo a ter uma impressão de controle. Como uma marionete que, incapaz de desligar-se completamente dos cordões que lhe controlam, aprende a desmontar-se e utiliza os mesmos fios que a prendem como extensões com que move as criaturas nascidas de sua mutilação.

Nessas circunstâncias de existência, a liberdade possível é a ironia, afastar-se de si mesmo é afastar-se tanto quanto possível dessas determinações exógenas. O que o ortônimo deixa implícito em “Pobre velha música” (e aqui voltamos à pergunta deixada em aberto) é que não saber da veracidade da lembrança pueril não importa, porque ele mesmo fabrica a memória da infância: “É hoje que sinto/ Aquilo que fui./ Minha vida flui,/ Feita do que minto.//Mas nesta prisão,/ Livro único, leio/ O sorriso alheio/ De quem fui então.” (PESSOA, 2008, p. 174). Nessa outra poesia, já de 1933, Pessoa “ele-mesmo” responde: o que importa é o “outrora agora”, esse instante no hoje em que ele constrói a realidade através da representação, importa este ato criador através do qual o passado é feito – ou construído. O *Eu* que “é” no presente e o *Eu* que “foi” no passado não são os mesmos, porque cada um é uma ficção distinta, cada uma só responde aos anseios e demandas do seu momento de criação.

¹⁹ Expressão cunhada por Elias Thomé Saliba.

3. Desconhecer-se conscientemente: a condição imaginária do eu

(...)

O homem superior difere do homem inferior, e dos animais irmãos deste, pela simples qualidade da ironia. A ironia é o primeiro indício de que a consciência se tornou consciente. E a ironia atravessa dois estádios: o estádio marcado por Sócrates, quando disse “sei só que nada sei”, e o estádio marcado por Sanches, quando disse “nem sei se nada sei”. O primeiro passo chega àquele ponto em que duvidamos de nós dogmaticamente, e todo homem superior o dá e atinge. O segundo passo chega àquele ponto em que duvidamos de nós e da nossa dúvida, e poucos homens o têm atingido na curta extensão já tão longa do tempo que, humanidade, temos visto o sol e a noite sobre a vária superfície da terra.

Conhecer é errar, e o oráculo que disse “Conhece-te” propôs uma tarefa maior que as de Hércules e um enigma mais negro que o da Esfinge. Desconhecer-se conscientemente, eis o caminho. E desconhecer-se conscientemente é o emprego activo da ironia. Nem conheço coisa maior, nem mais própria do homem que é deveras grande, que a análise paciente e expressiva dos modos de nos desconhecermos, o registo consciente da inconsciência das nossas consciências, a metafísica das sombras autónomas, a poesia do crepúsculo da desilusão.

Mas sempre qualquer coisa nos ilude, sempre qualquer análise se nos embota, sempre a verdade, ainda que falsa, está além da outra esquina. E é isto que cansa mais que a vida, quando ela cansa, e de que o conhecimento e meditação dela, que nunca deixam de cansar. Ergo-me da cadeira de onde, fincado distraidamente contra a mesa, me entretive a narrar para mim estas impressões irregulares. Ergo-me, ergo o corpo nele mesmo, e vou até à janela, alta acima dos telhados, de onde posso ver a cidade ir a dormir num começo lento de silêncio. A lua, grande e de um branco branco, elucida tristemente as diferenças socalcadas da casaria. E o luar parece iluminar alcidamente todo o mistério do mundo. Parece mostrar tudo, e tudo é sombras com misturas de luz má, intervalos falsos, desniveladamente absurdos, incoerências do visível. Não há brisa, e parece que o mistério é maior. Tenho náuseas no pensamento abstracto. Nunca escreverei uma página que me revele ou que revele alguma coisa. Uma nuvem muito leve paira vaga acima da lua, como um esconderijo. Ignoro como estes telhados. Falhei, como a natureza inteira. (PESSOA, 2006, p. 166-167, grifo nosso)

Este trecho, cujo autor incontestemente é Bernardo Soares, é parte de um texto publicado em 1932 na Revista Presença, lembrando que houve apenas 12 fragmentos do *Livro* que Pessoa publicou em vida. O texto relaciona a ironia ao próprio cerne da poética pessoana: o drama da consciência. A tomada de consciência é condição necessária para a ironia, que por sua vez, se empregada ativamente, permite afastar-se intencionalmente desse mesmo *Eu*, do qual se toma consciência. A ironia, enquanto atitude voluntária, desempenha uma função central na poética pessoana, tendo um papel fundamental na produção do “vácuo-pessoa”, expressão adotada por

Leyla Perrone-Moisés²⁰ para explicar como a problemática psicanalítica e linguística do sujeito se presentifica na obra de Pessoa através da efabulação heteronímica, que decorre de “uma consciência penetrante da condição imaginária do eu” (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 79). Isto é, o *Eu* de onde parte o ponto de vista é vazio e instável, do que advém a possibilidade de engendrar perspectivas diversas e, então, o passo ousado de Fernando Pessoa: criar *Eus* fixos e seguros que sustentem esses pontos de vista diversos.

A multiplicação heteronímica se deve tanto à instabilidade essencial do Eu, quanto ao desejo (no caso paradoxal) de ser um Eu mais consistente. Não podendo suportar a dependência do Outro para existir, sentindo essa existência como profundamente ameaçada, o sujeito pessoano criou outros cuja articulação com o “eu mesmo” ele imaginava poder controlar, *sendo* sem sair de si. (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 82-83, *itálico mantido*)

O fenômeno heteronímico enfatiza o caráter ficcional do eu lírico, o que é uma constante na literatura moderna e representa um sujeito em crise. O próprio sujeito moderno é uma ficção (desnudada por pensadores como Hume e Nietzsche), mas Pessoa realiza o limite dessa experiência, ele tece uma rede ficcional onde múltiplas identidades se fixam e onde, em contrapartida, seu *Eu* empírico queda-se capturado: “perdido nesse tecido – nessa textura – o sujeito aí se desfaz, como uma aranha que se dissolvesse ela própria nas secreções construtivas de sua teia” (BARTHES apud PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 97). É a “subjetividade radical dos velhos românticos, já ironicamente revivida por Nietzsche” (EVERDELL, 2000, p. 404), que se avulta frente à diluição do referencial e que, no que concerne à forma, conduz à estética da duração subjetiva, cuja expressão literária é o fluxo de consciência, estilo exemplificado no último parágrafo do texto analisado e predominante no *Livro do Desassossego*.

Acima, temos apenas metade do grande fragmento publicado, cuja primeira parte desenvolve uma reflexão sobre “as definições do homem”, que passa por Rousseau, Carlyle, Antologia Grega, Haeckel, Kant e Goethe, alegando que “o homem superior” difere do “homem inferior” mais do que este último dos animais – essa definição se justifica pela qualidade da ironia, indício da autoconsciência. O que não está dito, porém, é que o próprio texto tem sua dose de ambivalência irônica. Ainda na primeira parte, ao encerrar sua discussão com as definições dos outros pensadores, Bernardo Soares afirma: “Mas entre mim e o camponês há

²⁰ A expressão foi cunhada pelo próprio Pessoa: “Ficarei nem Deus, nem homem, nem mundo, mero vácuo-pessoa, infinito de Nada consciente, pavor sem nome, exilado do próprio mistério, da própria Vida.” (PESSOA, 1966, p. 60).

uma diferença de qualidade, proveniente da existência em mim do pensamento abstracto e da emoção desinteressada; e entre ele e o gato não há, no espírito, mais que uma diferença de grau” (PESSOA, 2006, p. 166). Entretanto, mais adiante, afirma sua “náusea” desse mesmo “pensamento abstrato”. O deslizamento discursivo que realiza cumpre um importante papel para obter o efeito irônico: de uma clara argumentação com outros reconhecidos intelectuais passa a uma reflexão um tanto circular sobre a ironia e a consciência, depois resvala numa indagação sobre ilusões e verdades para logo perder-se num delírio sobre “o mistério do mundo”, com luz e sombras, nuvens e desníveis absurdos e, finalmente, declara sua náusea, sua falha e que nunca escreverá “nenhuma revelação”.

A interpretação não é um apêndice das ficções seminais senão que seu indispensável suplemento. O intérprete é o mediador, na ordem do tempo, entre o texto complexo e seu provável leitor. Porque complexa, uma ficção seminal admite interpretações várias. Esta variedade, por sua vez, é a condição para que ela logo não se esgote no tempo; com o desaparecimento de umas poucas gerações, sua complexidade combinada à necessidade da intervenção interpretante, a torna inexaurível. É pela articulação entre estes dois pontos – complexidade interna e suplemento do intérprete – que as ficções seminais podem perdurar além de sua ambiência histórica. (LIMA, 1989, p. 74)

Os apontamentos traçados até aqui esboçam uma certa continuidade romântica em Pessoa, que se utiliza da ironia para realizar a crítica de seu tempo (a modernidade) e de si mesmo (homem moderno). A maior crítica de Pessoa à modernidade está na figura de seu mestre, mas, ironicamente, nem mesmo Caeiro escapa, “pois sua cegueira momentânea causada pelas tramas do amor e, aqui, podemos ver o riso irônico de Pessoa, lhe impõe os conceitos de interioridade, completude, identidade e felicidade” (POMA, 2010, p. 15). Caeiro pretende negar a história e a modernidade por ela fabricada, pretende existir sem deixar rasto e tenta subverter o fundamento do homem moderno, o cogito cartesiano: “Sei que o mundo existe, mas não sei se existo” (PESSOA, 2015a, p. 124). Caeiro falha tautologicamente:

O que Caeiro estabelece como dever do poema é restituir uma identidade do ser anterior a qualquer organização subjetiva do pensamento. A palavra de ordem que se encontra em um dos seus poemas – “não precisar de um corredor do pensamento” – equivale a um “deixar-ser” totalmente comparável à crítica heideggeriana do motivo cartesiano da subjetividade. A função da tautologia (uma árvore é uma árvore e nada além de uma árvore, etc) é poetizar a vinda imediata da Coisa sem que seja preciso passar pelos protocolos, sempre críticos e negativos, de sua apreensão cognitiva. (BADIOU apud CANDIDO, 2015, p. 152)

Caeiro peleja com a linguagem e luta para submetê-la ao mundo empírico, libertando-a

da subjetividade moderna – que é um emaranhado de rastos impossíveis de apagar. Trata-se, todavia, de uma batalha impossível, a linguagem é soberana. A morte de Caeiro é o indício irônico de que Pessoa reconhecia essa soberania, é também prenúncio do que meio século depois seria a virada linguística. A vingança do mestre Caeiro é o tropo da ironia, deixado para seus discípulos e, como mostramos, predominante na obra pessoana.

A ironia pressupõe a ocupação de uma perspectiva “realística” da realidade, de onde se poderia oferecer uma representação não figurada do mundo da experiência. A ironia representa assim um estágio da consciência em que se reconhece a natureza problemática da própria linguagem. Chama a atenção para a tolice potencial de todas as caracterizações linguísticas da realidade, tanto quanto para a absurdidade das crenças que ela parodia. (WHITE, 2008, p. 51, grifo nosso)

Atualmente, a ironia é mais corriqueiramente tomada como a prática banal de dizer o contrário do que se quer realmente afirmar. Pessoa, mestre na arte “dizer-se”, tanto se disse que, ironicamente, não disse nada de si: “Nunca escreverei uma página que me revele ou que revele alguma coisa” (PESSOA (Soares), 2006, p. 167). E nós continuamos desassossegadamente tentando compreendê-lo, logo a ele, que afirmava: “Repudiei sempre que me compreendessem. Ser compreendido é prostituir-se” (PESSOA (Soares), 2006, p. 149). Entre ele e nós, a linguagem, corrompida pela ironia tanto quanto nós somos corrompidos pela existência.

4. A História: um decurso de interpretações

O *Livro do Desassossego* expressa em conteúdo e em forma a problemática da História, como tem sido discutida nas últimas décadas, isto é, um saber não definitivo, em constante reelaboração, disciplina cujos modelos formais de escrita parecem engessar e atrofiar a capacidade crítica. A forma do *Livro* é expressão desse conjunto de questões porque é, nas palavras de Richard Zenith, editor e organizador do *Livro*: “feito de um número indeterminável de textos sem lugar certo, em constante rodopio – uma obra pré desconstruída” (ZENITH in MARTINS, 2010, p. 413). Essa forma exemplifica a “rejeição de significados firmes e autônomos”, como afirmaria a virada linguística, décadas depois. A inclusão de um novo fragmento, a consideração de uma nova lista de títulos ou a atenção a um novo heterônimo, mudam a organização e geram novos tipos de leitura. Assim como na História, novas provas, novos tipos de fontes, novos atores a se considerar, são sempre adventos que demandam novas e provisórias leituras.

Em relação ao conteúdo, o *Livro do Desassossego* se alinha às preocupações da História por uma recusa de “teleologias”, uma crítica a sentidos preestabelecidos para a experiência humana. Abala aquelas “narrativas de razão, verdade, ciência, progresso e emancipação universal” (EAGLETON, 2006, p. 350) e inclina-se para uma desmitificação de quaisquer representações do real que se queiram verdades absolutas:

A literatura, que é a arte casada com o pensamento, e a realização sem a mácula da realidade, parece-me ser o fim para que deveria tender todo o esforço humano, se fosse verdadeiramente humano, e não uma superfluidade do animal. Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror. Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite. (...) Não creio que a história seja mais, em seu grande panorama desbotado, que um decurso de interpretações, um consenso confuso de testemunhos distraídos. O romancista é todos nós, e narramos quando vemos, porque ver é complexo como tudo. (PESSOA, 2006, p. 59-60, grifo nosso)

No trecho acima, Bernardo Soares declara que escrever é o meio de extrair o terror do viver, o horror de estar vivo é amenizado apenas pela literatura. Porque o real, o mundo sensível em que vivemos, é um “cadáver que amei quando era vivo” (PESSOA, 2006, p. 197) – imagem fortíssima que faz par com a desse fragmento: “Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor”. Ambas se irmanam a este outro fragmento: “Escrever é esquecer. A literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida” e poucas linhas depois: “[a literatura] simula a vida. Um romance é uma história do que nunca foi e um drama é um romance dado sem narrativa. Um poema é a expressão de ideias ou de sentimentos em linguagem que ninguém emprega, pois que ninguém fala em verso” (PESSOA, 2006, p. 140). A vida é um cadáver tedioso e aterrorizante, que nos lembra do que foi e poderia ser, o meio de mitigar esse horror é escrever, sobre o que foi esse cadáver (o que a história tenta) e sobre o que ele poderia ter sido (o que faz a literatura). Aliás, essa ilustração também já foi feita por Pessoa, no drama estático *O marinheiro*, em que três irmãs velam uma quarta e divagam sobre o passado e os sonhos.

As ideias levantadas por esses fragmentos – a centralidade da linguagem em detrimento da realidade empírica, a relativização do conhecimento, considerar a história como “um decurso de interpretações” – coadunam com as hesitações epistemológicas mais atuais e também com a problemática ensejada por Saramago. Em 1973, White realizou a análise que apontou para uma historiografia predominantemente “vazada na ironia” no século XIX, afirmando que “o ceticismo e o pessimismo de grande parte do pensar histórico contemporâneo têm suas origens

numa disposição de espírito irônica, e (...) esta disposição de espírito é por sua vez apenas uma dentre muitas posturas possíveis a adotar diante do registro histórico” (WHITE, 2008, p. 14). O “pensar histórico contemporâneo”, sobre o qual fala White, também afeta a produção literária, o que se torna muito claro no tipo de romance histórico que Saramago escreve (muito diferente do escrito por Walter Scott, à época de Michelet). White coloca grande ênfase na “prefiguração”, como etapa necessária e anterior ao fazer histórico e declara que “este ato prefigurativo é *poético*, visto que é precognitivo e pré-crítico na economia da própria consciência do historiador” (WHITE, 2008, p. 45). Essa prefiguração irônica do campo histórico nos atinge tanto através da história quanto da literatura. Embora para a maioria das pessoas – sem contato com os embaraços epistemológicos de historiadores, filósofos, sociólogos – acaba sendo a literatura (e as formas de arte que dela derivam, narrando com imagens²¹) o principal fio condutor dessa postura cética, irônica ou até, na visão pessimista de um Harold Bloom, “cínica”.

A força da história estaria em promover o mito de crer que a vida humana é dotada de sentido. Seria por esse mito que o eu assume “uma pretensa continuidade totalizadora” (cf. Lévi-Strauss, C.: 1962, 338-40). O privilégio da história, entre as ciências humanas, seria portanto conseqüente do travestimento ideológico pelo qual o Ocidente podia, face às outras culturas, encarar-se como ocupante de uma posição superior, a partir da qual lançaria seu magnânimo olhar humanista. (LIMA, 1989, p. 23, grifo nosso)

Nos poemas, ortônimos e heterônimos, vimos Pessoa estabelecer uma atitude irônica em relação à sua própria memória e, destarte, sua infância, sua constância e sua sanidade foram colocadas em cheque. Enquanto isso, estabelecia uma segunda camada de ficção sobre si, com sua ação em torno dos movimentos do modernismo português e uma mística que se queria romântica sem o dizer. Junte-se a isso o sarcasmo abúlico de Bernardo Soares e teremos um Pessoa que realiza a demolição mitológica pleiteada por Lévi-Strauss:

Pertenço a uma geração que herdou a descrença na fé cristã e que criou em si uma descrença em todas as outras fés. (...)
Sem ilusões, vivemos apenas do sonho, que é a ilusão de quem não pode ter ilusões. Vivendo de nós próprios, diminuímo-nos, porque o homem completo

²¹ Séries, filmes, desenhos animados e até mesmo jogos de videogame parecem expressar cada vez mais esse clima de desconfiança em relação às certezas que doam sentido à existência. A lista de títulos que poderiam figurar entre os exemplos é imensa, para citar apenas um deles cito uma fala do filme “*The Ballad of Buster Scruggs*” (2018), que resume muito bem o nosso tema: “*I believe certainty regarding that which we can see and touch, it is seldom justified, if ever. Down the ages, from our remote past, what certainties survive? And yet we hurry to fashion new ones. Wanting their comfort. Certainty... is the easy path. Just as you said.* (Billy Knapp)”.

é o homem que se ignora. Sem fé, não temos esperança, e sem esperança não temos propriamente vida. Não tendo uma ideia do futuro, também não temos uma ideia de hoje, porque o hoje, para o homem de acção, não é senão um prólogo do futuro. (...) (PESSOA, 2006, p. 295-296, grifo nosso)

Central para nossa análise, este fragmento (citado em parte na introdução) incorpora boa parte das ideias que temos perseguido e, além do mais, antecipa em quase cinquenta anos a análise de Kermode, compreendendo que as religiões e mesmo a fé iluminista no progresso pela ciência e pela razão são ilusões (ficções), que conduzem a vida prática, dando sentido ao hoje como um “prólogo do futuro”. Ecoa também a noção, engendrada pelos poemas acima, de que sem poder crer num passado real, numa identidade baseada nesse passado e nem em ídolos que conduzem os homens “completos” (os ignorantes) através dos tempos, resta apenas o sonho – a efabulação individual de quem é incapaz de aceitar as ilusões alheias. Embora Bernardo Soares afirme que “vivendo de nós próprios, diminuímos-nos”, o que Pessoa afirma por trás dele é que seus “sonhos”, suas “ilusões” pretendem erigir um novo panteão, um panteão português. No lugar desses ídolos alheios que são demolidos, estão pedaços de vidro pintados de diferentes cores.

Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver. Não há nada de real na vida que o não seja porque se descreveu bem. (...) Tudo é o que somos, e tudo será, para os que nos seguirem na diversidade do tempo, conforme nós intensamente o houvermos imaginado, isto é, o houvermos, com a imaginação metida no corpo, verdadeiramente sido. (PESSOA, 2006, p. 60)

Esse fragmento, já citado anteriormente, é aquele que inicia afirmando que a literatura, “sem a mácula da realidade”, é o fim mais precioso, porque corresponde à “realidade” que somos encarregados de construir, pois é através da materialidade das palavras que o momento presente será conhecido no futuro. A maestria dessa habilidade de “dizer-se” é capaz de tornar o passado, momento dito e que só existe enquanto representação (literatura), mais vívido e prazeroso que o próprio presente. Esta percepção do tempo age diretamente na concepção da nostalgia pessoana. É desse modo que a nostalgia pela infância, presença constante nos poemas do ortônimo, tem o ranço da ironia que nos deixa desconfiados, como em *Pobre e velha música*.

David Lowenthal, em um capítulo que se intitula “Como conhecemos o passado”, compila várias asserções de alguns filósofos e ficcionistas a esse respeito, elucidando a sua própria explicação historiográfica: “Em nossas lembranças já um passado fictício ocupa o lugar de outro, do qual nada sabemos com certeza, nem, ao menos, que é falso” (BORGES apud

LOWENTHAL, 1998, p. 67) – palavras de Jorge Luis Borges escritas na década de 60; “o que importa são apenas as lembranças que agora tenho, sejam elas falsas ou verdadeiras” (PRICE apud LOWENTHAL, p. 71) – atesta H. H. Price, grande teórico sobre a percepção humana, em 1953; “Embora falemos em compartilhar nossas lembranças, não podemos compartilhar uma lembrança assim como não podemos compartilhar uma dor” (BENJAMIN apud LOWENTHAL, p. 79) – Walter Benjamin; “O passado é o que você lembra, imagina que lembra, convence a si mesmo que lembra, ou finge lembrar” (PINTER apud LOWENTHAL, p. 79) – afirma pessoalmente o ator, diretor, poeta e dramaturgo Harold Pinter.

Pessoa se outra ironicamente em *Eus* possíveis: o monarquista clássico, o futurista decadente, o funcionário de vida e expectativas medíocres – cada um deles é construído e satirizado por Pessoa, que os “captura pelo seu próprio discurso”, como fazia Sócrates. A diferença é que Pessoa interpreta os próprios ironizados e, paradoxalmente, ironiza a si mesmo. Outro efeito obtido com imenso sucesso é levar o próprio leitor, fatalmente identificado com algum dos tipos representados, “a reconhecer sua própria ignorância” e também sua insignificância.

O passado assume um caráter de constructo subordinado ao momento presente, às necessidades, sofrimentos e projetos desse presente subjetivo e criador. A memória fornece peças que são montadas a partir das escolhas feitas em obediência aos imperativos do momento, as brechas deixadas pelas peças perdidas (intencionalmente ou não) são preenchidas pelo ato poético, na narrativa histórica e, com mais liberdade, na ficcional. Esta atitude irônica – desprendida em relação às peças da memória, indiferente ao que é peça dada ou o que é preenchimento – é uma atitude que se encontra na raiz do que se tem chamado “sujeito pós-moderno”, fragmentado e instável como o moderno, mas que abraça a sua condição e se recicla e ressignifica continuamente para adaptar-se às relações fluidas da sociedade global pós-industrial. Estes leitores pós-modernos buscam-se e encontram-se cada vez mais na obra de Fernando Pessoa.

In the postmodern, in other words, (and here is the source of the tension) nostalgia itself gets both called up, exploited, and ironized. This is a complicated (and postmodernly paradoxical) move that is both an ironizing of nostalgia itself, of the very urge to look backward for authenticity, and, at the same moment, a sometimes shameless invoking of the visceral power that attends the fulfilment of that urge. (HUTCHEON, 2000, n.p.)

Verificamos que “o complicado e (pós-modernamente paradoxal) movimento”

apontado por Hutcheon, a saber, a ironização da nostalgia, é um movimento literário habitual para Pessoa. Entendemos que a correlação da obra pessoana com o romantismo e sua verve existencialista e o dito “pós-moderno”, é uma matéria de grande interesse, que ajuda a compreender como a crítica tem se endereçado à obra e como a obra tem sido eficaz em dirigir-se aos leitores atuais.

III. Saramago e o trabalho do desassossego

(...)

Sempre é dia de ironia no meu coração.
Sempre é dia de ironia no meu coração.

Tenho falado à minha garota, meu bem
Difícil é saber o que acontecerá
Mas eu agradeço ao tempo
O inimigo eu já conheço
Sei seu nome, sei seu rosto, residência e endereço
A voz resiste, a fala insiste, você me ouvirá
A voz resiste, a fala insiste, quem viver verá

Belchior

1. Elementos paratextuais: manobrando expectativas

Era uma vez um rei que fez promessa de levantar um convento em Mafra. Era uma vez a gente que construiu esse convento. Era uma vez um soldado maneta e uma mulher que tinha poderes. Era uma vez um padre que queria voar e morreu doido. Era uma vez. (SARAMAGO, 1982, contracapa)

As primeiras edições de *Memorial do Convento*, lançadas pela Editorial Caminho em Portugal, não apresentavam o autor, nem mesmo tinham orelhas de livro. Na contracapa havia apenas a apresentação acima. A fórmula inicial repetida cinco vezes, “era uma vez”, traz à mente o conto popular, o conto de fadas, o contador de histórias, aquele que traz o relato na memória, isto é, a tradição oral. A primeira frase, “Era uma vez um rei”, começa como muitas outras histórias dessa tradição, nas quais proliferam reis, rainhas e princesas. Inclusive, no decorrer do romance, há um personagem que se enquadra no papel desse contador, Manuel Milho inicia assim o seu relato: “Era uma vez uma rainha que vivia com o seu real marido” (SARAMAGO, 2013, p. 281). Entretanto, três outras histórias seguem o conto do rei na contracapa, e depois a expressão aparece sozinha, sugerindo que a narrativa por iniciar-se no livro deve conter todas essas histórias, reforçando, nessa singela e conhecida fórmula, o próprio ato de contar.

Apesar de não ter a intenção de comparar edições, é necessário reconhecer que os elementos editoriais que configuram o paratexto do romance influenciam a interação entre o autor e o leitor. Diferentes dessa enxuta primeira edição, hoje encontram-se exemplares portugueses, brasileiros e traduções para muitos idiomas, que trazem uma pequena biografia do premiado autor e antecipam aspectos da obra, por exemplo: sobre o autor, “nasceu em 1922, de uma família de camponeses”, “serralheiro, desenhista, funcionário público, editor e jornalista”;

sobre o livro, “a finíssima ironia”, “a crítica social devastadora”, “o embate entre a dureza do individualismo e a delicadeza dos sonhos coletivos” (SARAMAGO, 2013, orelha de livro). Assim, o leitor pode adentrar o romance orientado de muitas diferentes formas.

De fato, não faltavam apresentações e expectativas acerca de *Memorial do Convento*, uma vez que *Levantado do Chão* (1980) havia sido um relativo sucesso, esgotando sua tiragem de 5 mil exemplares em apenas um ano (LEME, 1999, n.p.). Em outubro de 1982, o JL (Jornal de Letras, Artes e Ideias), jornal cultural de grande circulação²², anunciava o novo livro de Saramago que seria lançado em algumas semanas:

A Editorial Caminho vai lançar *Memorial do convento*, de José Saramago, um dos mais importantes escritores portugueses contemporâneos.

O tema aparente do livro é a construção do Convento de Mafra, para onde D. João V desviou mais de 120 milhões de cruzados que haviam começado por ser ouro e diamantes arrancados às terras do Brasil.

Saramago vai recriar essa sociedade estática e conservadora do “magnânimo” D. João V, onde existem homens que pretendem voar, como Bartolomeu de Gusmão, o inventor da “Passarola”, morto louco em Espanha.

O tema de *Memorial do convento* é uma prova adicional da multi tonalidade da escrita de Saramago, que há dois anos nos dera, com *Levantado do Chão*, uma saga alentejana, em que a família Mau-Tempo atravessa épocas diversas e diferentes gentes, numa região demasiado tempo votada à fome para um dia o não estar à revolução.

Levantado do chão, encontro de Saramago com o Alentejo, surpreendia pela riqueza de estilos, em que se fundiam a picaresca hispânica e aquiliana com o sarcasmo camiliano. Antes de lido, *Memorial do Convento* surpreende pela originalidade do tema. (JORNAL DE LETRAS, ARTES E IDEIAS, 1982 (nº43), p. 12, grifo nosso)

A grande importância atribuída ao autor assinala que a produção do período formativo de Saramago não havia passado despercebida aos meios culturais. O autor já havia publicado poesia, crônica, experimentação em prosa poética, teatro, crítica, contos e dois romances bem diferentes deste que o fez conhecido em Portugal, *Levantado do Chão*, no qual inaugura sua dicção peculiar e sua pontuação incomum. A nota de lançamento anuncia uma “multi tonalidade” e uma “riqueza de estilos”, além de realçar a “originalidade do tema”, ou seja, dava a entender que o próximo romance podia ser bem diferente daquela “saga” que culmina na revolução. Depois, os termos de comparação realizam uma caracterização um pouco mais precisa: “a picaresca hispânica”, como sátira social com traços de caricatura, de modo que

²² Fundado em março de 1981, o JL atinge a marca de quarenta mil exemplares na sua primeira edição e estabiliza na casa dos vinte mil exemplares por edição, número de grande relevância para o cenário português da época. (FERREIRA, 2013, p. 30)

podia-se antecipar a comicidade da referida recriação daquela “sociedade estática e conservadora”; e o “sarcasmo camiliano”, aproximando Saramago de Camilo Castelo Branco, cuja narrativa, coloquial e irônica, marcada por digressões e por uma postura de proximidade com o leitor, também costumava realizar uma sátira social, tal como se exemplifica na própria nota, na qual acusa-se o “magnânimo” D. João V de “desviar” o ouro e os diamantes do Brasil. Com efeito, *Memorial do Convento* viria consolidar o estilo narrativo anunciado, forjado enquanto cronista e celebrado no romance anterior como sinal da influência da tradição portuguesa²³.

Saramago trabalha através de um narrador que tem seu lugar no tempo, no espaço e no espectro político, mas ao circunscrever o ponto a partir do qual emite o discurso, sem nenhuma tentativa de apagar ou encobrir os traços ideológicos desse narrador, ele revela também outras posições discursivas com as quais dialoga. O primeiro sinal de que o autor não pretende mascarar esse diálogo, e sim pelo contrário, quer ilustrá-lo a partir de um ponto de vista escolhido por ele entre outros possíveis, está presente nas epígrafes do romance:

Para a forca hia um homem: e outro que o encontrou lhe dice: Que he isto senhor fulano, assim vay v. m.? E o enforcado respondeo: Yo no voy, estes me lleban. P.^E MANUEL VELHO (SARAMAGO, 2013, p. 5)

Não foi possível precisar quem é o Padre Manuel Velho à que se refere esta epígrafe²⁴. Porém, mesmo sem determinar a proveniência do enunciado, pode-se afirmar que sua grafia

²³ Sobre o período formativo de Saramago, consultamos Horácio Costa, *José Saramago. O Período Formativo* (1997). Sobre a construção da persona literária de Saramago nas crônicas, consideramos a tese de Saulo Gomes Thimóteo, “*Está lá tudo*”: o constructo literário nas crônicas de José Saramago (2014).

²⁴ Um levantamento (limitado pela impossibilidade de consulta aos arquivos portugueses) da bibliografia portuguesa dos séculos XVII e XVIII permitiu identificar dois padres que poderiam corresponder ao autor do trecho. O primeiro é Manuel Velho, filho de Miguel de Lavanha, natural de Vila Franca, cuja existência e título de padre se averiguam pelo seu registro na Universidade de Coimbra, na qual matriculou-se em 1627 e obteve o título de Bacharel em Cânones em 1636 (Arquivo da Universidade de Coimbra, PT/AUC/ELU/UC-AUC/B/001-001/V/002774). Contudo, não se encontram referências de obras ou sermões atribuídos a esse padre. O segundo padre é um caso completamente diferente, pois é autor de várias obras e uma delas de ampla circulação e várias tiragens, algumas das quais assinava como Manoel Velho, grafia ligeiramente diferente da referida na epígrafe. Segundo a *Bibliotheca Lusitana* (1752), de Diogo Barbosa Machado, P. Manoel Velho é, na verdade, Fr. Manoel Guilherme, nascido em Lisboa, em 25 de Novembro de 1658, filho de Nicolao Guilherme e Anna Ayque, que ingressou no Claustro da Ilustríssima Ordem dos Pregadores, estudou filosofia no Convento de Évora e teologia no Colégio de São Thomaz de Coimbra, “por quarenta anos pregou na Capela Real e nos mais autorizados púlpitos de Lisboa, com geral aceitação dos ouvintes” (p. 285), foi também qualificador do Santo Ofício e Examinador Sinodal do Arcebispado de Lisboa, entre outras atribuições, faleceu em 1730. Frei Manoel Guilherme teve diversos sermões publicados e outras obras, dentre as quais foram lançadas sob o nome de P. Manoel Velho as seguintes: *Cartas diretivas e doutrinais respostas de uma religiosa Capucha e reformada a outra freira, que mostra querer reformar-se* (1730); *Socorro aos moribundos* (1730). Ainda segundo a *Bibliotheca Lusitana*, Frei Manoel Guilherme é

indica a língua portuguesa dos séculos XVII ou XVIII, remetendo o leitor ao passado, mais especificamente ao tempo abordado pelo romance. Verifica-se também que o autor indica um representante da classe religiosa, através do título “padre”. Desse modo, a epígrafe permite ao leitor uma pequena amostra deste encontrar-se com outro tempo através do texto, tal como Saramago declarava ser essencial para a própria concepção do romance:

Para escrever este romance [Memorial do convento], cuja ação se situa entre 1711 e 1739, a primeira exigência é um conhecimento tido por suficiente dessa mesma época. Isso significa que se tenha que dar um mergulho nesse século através da leitura de documentos. Durante muitos meses vivi no fim do século XVII e no século XVIII. Precisei de ler e quase de falar como então se falava. Olhei muito para a pintura da época e ouvi muita música. Talvez não fosse necessário, mas senti-me bem ao fazê-lo. No que toca à investigação, que ponho sempre entre aspas por não ser rigorosa, tive de consultar e de decifrar documentos da época, de preocupar-me com aspectos econômicos e sociais, com a questão do Santo Ofício, não tanto para vir dizê-lo, mas como se quisesse senti-lo. (SARAMAGO, 2010, p. 202, grifo nosso)

A declaração do autor, dada em entrevista ao suplemento literário do jornal *O Diário*, foi publicada em 21 de novembro de 1982, mês de lançamento do livro. Assim, os leitores portugueses familiarizados com os meios literários teriam a impressão da epígrafe amplificada pela apresentação que autor faz de seu romance²⁵. A sensação era de que ali estava representada

também o autor da *Cartilha nova, tratado utilíssimo, e instrução de uma alma na Doutrina Cristã, ordenada a maneira de diálogo para ensinar aos meninos* (1735), sendo neste caso assinada por Manoel Velho Algarbiense, sem a titulação de padre. Tal cartilha terá ampla circulação e muitas reimpressões e aparece em referências posteriores atribuída ao Padre Manoel Velho. É um livro recorrente nas listas de encomendas para o Brasil (SILVA, 2017, p. 88) e, em 1768, o censor Antonio Pereira de Figueiredo, avaliou a reimpressão da cartilha e deu parecer contrário à sua publicação, a menos que se suprimissem erros dogmáticos relativos à adoração de imagens (VILLALTA, 2010, p. 123-124). A partir destes indícios, consideramos que é provável que Saramago esteja a citar este Fr. Manoel Guilherme ou, pelo menos, que muitos leitores tenham associado a epígrafe ao autor da cartilha de doutrina. Há que adicionar que esse Frei Manuel Guilherme aparece brevemente no capítulo XV do romance, como examinador do sermão do Padre Bartolomeu (com quem concorda, talvez por compartilhar “algum fumozinho herético”) (SARAMAGO, 2013, p. 193).

²⁵ É curioso notar que esses primeiros leitores de Saramago, os portugueses familiarizados com o mundo das letras, tinham protocolos de leitura muito mais rigorosos, pois conheciam a trajetória do autor no meio literário e editorial (no qual atuava como editor, crítico e tradutor) e sua obra pregressa, além de compartilhar o repertório da literatura portuguesa, com a qual o romance dialoga. Entretanto, *Memorial do Convento* logo se tornou seu primeiro grande sucesso internacional, atingindo uma gama maior de leitores dentro e fora de Portugal. Já em 1983, foi editado no Brasil e traduzido na Itália e na Polónia e, em 1985, foi traduzido nos E.U.A e Reino Unido, Holanda, Dinamarca, Finlândia, Noruega e Rússia. Rapidamente também se traduziria na Alemanha, Espanha, França e, depois, em quase todo o mundo. Seus romances anteriores ainda não haviam sido traduzidos e *Levantado do Chão* (1980) foi traduzido, em 1982, apenas na Alemanha e na Rússia. Para essa imensa quantidade de novos leitores, a tarefa de imaginar o autor era mais difícil, porém mais livre. A tradução para o inglês, por exemplo, não oferece nenhum indicativo de antiguidade da língua empregada na citação do Padre Manuel Velho, nem mesmo traduz o título “padre” para “father”, assim, a polifonia que nossa interpretação vai apontar podia passar despercebida.

uma voz da época e o autor do romance histórico que começavam a ler tinha procurado imiscuir-se a essas vozes para trazê-las ao presente. Mas antes de analisar o conteúdo destas linhas, que figuram como um recorte do século XVIII, vejamos a segunda epígrafe, que aparece em seguida, com um teor filosófico e redigida em francês:

Je sais que je tombe dans l'inexplicable, quand j'affirme que la réalité – cette notion si flottante –, la connaissance la plus exacte possible des êtres est notre point de contact, et notre voie d'accès aux choses qui dépassent la réalité.
MARGUERITE YOURCENAR (SARAMAGO, 2013, p. 7)

Marguerite Yourcenar é uma premiada autora francesa, conhecida sobretudo pelo romance histórico *Memórias de Adriano* (1950), que lhe rendeu grande sucesso internacional. O trecho foi extraído do livro *Les yeux ouverts* (1980), composto por uma série de entrevistas concedidas pela autora à Matthieu Galey. O título desse livro de entrevistas faz referência ao final do romance que a tornou mundialmente famosa: “Esforcemo-nos por entrar na morte com os olhos abertos...” (YOURCENAR, 1974, p. 251). A pergunta que motiva a longa resposta em que se inclui a frase acima é a respeito de projetos da juventude da autora, que então contava mais de setenta anos de idade: “Quando a senhora tinha esses grandes projetos em sua juventude, em que momento e o que a fez renunciar de levá-los a um termo?” (YOURCENAR, 1983, p. 60), então ela responde:

Já não me lembro bem. (...) os diálogos da primeira versão de Adriano não eram totalmente ruins (...). Por que foi que eu os abandonei, não sei por quê... Eu deveria estar sentindo que estava longe da realidade dos fatos, que Adriano não era nem um pouco aquele lá, que existiam limites de verossimilhança que não podiam ser ultrapassados. (YOURCENAR, 1983, p. 60, grifo nosso)

A primeira publicação de *Memórias de Adriano* deu-se em 1950, as versões a partir de 1951 vinham acompanhadas de notas da autora, que listava os muitos livros (de história, filosofia, literatura e até numismática), documentos históricos, obras de arte e visitas a ruínas que a permitiram aproximar-se da “realidade dos fatos”, ou ter o “conhecimento tido por suficiente”. Portanto, o paratexto do romance de Saramago assemelha-se ao de Yourcenar. Também aqui, os leitores portugueses conhecedores da obra da autora francesa²⁶, são levados a esperar um romance que apresente esse olhar do passado sobre si próprio, construído a partir de um profundo mergulho nos vestígios daquele tempo. Contudo, a resposta de Marguerite

²⁶ A obra Yourcenar estava traduzida e era até mesmo reeditada em Portugal. Em 1982 foi lançado o livro *Como a Água que Corre* (1982) pela editora Difel, composto por três novelas da juventude da autora, então revisadas. O *Jornal de letras, artes e ideias* (nº41) dedica uma página inteira ao comentário desse livro.

Yourcenar logo ultrapassa a questão do seu próprio romance histórico abandonado e retomado décadas depois, para ingressar numa reflexão acerca da apreensão da realidade:

Por quê? Como acontece isso na realidade – é quase um escândalo para o espírito -, que ao nos afastarmos de uma certa realidade, do fato de que há um copo sobre a mesa, pudéssemos mudar completamente o domínio das idéias e até mesmo a qualidade do olhar. Certos pintores sentiram isso. Sim, o contato direto com o real é qualquer coisa que me parece absolutamente essencial, quase misticamente essencial. Em um senso quase fisiológico, a verdade, até onde nós podemos enxergá-la, depende de nos mantermos fiéis à realidade (...).

Veja só, quer se trate de seres que nos rodeiam, de seres reais que viveram no passado ou de personagens imaginários, tudo se passa como se fôssemos controlados, não apenas por nossos pensamentos e sentimentos, como eles, mas também por um sistema simpático, por não sei que afinidades que nos aprofundam no domínio dos sentidos ou ainda no contato. (YOURCENAR, 1983, p. 60-61, grifo nosso)

Marguerite Yourcenar, leitora incansável de Proust, fala de uma mudança na “qualidade do olhar” ao “nos afastarmos de uma certa realidade” e menciona que “certos pintores sentiram isso”, fazendo lembrar de Elstir, pintor fictício que apresenta em seus quadros as coisas “na ordem das nossas percepções, em vez de explicá-las primeiro por sua causa” (PROUST apud GINZBURG, 2001, p. 35). Em seguida, ela indica a importância de observar a realidade que nos rodeia, uma vez que os pensamentos, sentimentos e afinidades, que buscamos entender e ordenar, estão, amiúde, no campo do inexplicável:

Eu sei que penetro no inexplicável, quando afirmo que a realidade – esta noção tão ampla –, o conhecimento mais detalhado possível dos seres é nosso ponto de contato e nosso meio de acesso às coisas que se encontram além da realidade. No dia que saímos de certas realidades muito simples, nós fabulamos, caímos na retórica ou no intelectualismo morto.

Não consegui sentir isto de maneira muito clara logo no início de minha juventude, mas enfim senti. (YOURCENAR, 1983, p. 60-61, grifo nosso)

A resposta da autora ajuda a elaborar diversas considerações sobre o *Memorial*. Em primeiro lugar, devemos frisar as metáforas do olhar que a autora emprega. Um certo afastamento implica uma mudança de “qualidade do olhar”, e as últimas palavras do imperador Adriano, nas memórias que Yourcenar escreveu, transmitem o conselho de “entrar na morte com os olhos abertos...”, a morte é, afinal, a última distância a ser transposta. Curiosamente, o destinatário de Adriano é Marco Aurélio, segundo sucessor de Adriano no Império Romano e autor da obra *Meditações*, que integra a análise de Carlo Ginzburg sobre o “estranhamento”, procedimento literário teorizado pelo formalista Viktor Chklovski. O historiador italiano tece uma rede de referências que passa por Marco Aurélio, Voltaire, Tolstói, Dostoiévski, Proust,

entre outros, com o objetivo de apontar a historicidade da formulação da “arte como procedimento” e do conceito de “estranhamento”, tal como propostos por Chklovski (GINZBURG, 2001, p. 15-41). Ponto de vista, estranhamento e deslocamento são noções determinantes para o desassossego e estão presentes no *Memorial* desde os diálogos estabelecidos pelas epígrafes até a constituição do narrador e das personagens, como procuramos demonstrar nas próximas páginas.

Yourcenar utiliza a metáfora do olhar ainda outra vez, “a verdade, até onde nós podemos enxergá-la”, o alcance da visão é também uma metáfora recorrente e central para Saramago, que está no cerne da caracterização de Blimunda e será, treze anos depois, a tópica central de *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Tanto para a autora francesa quanto nos dois romances de Saramago, a visão tem forte conotação filosófica, figurando como reflexão sobre os limites e as possibilidades do conhecimento.

Também a justaposição das duas epígrafes é assaz relevante. Uma voz antiga, masculina e portuguesa, outra recente, feminina e estrangeira, entre elas há um deslocamento vertiginoso. Podemos considerar a aproximação desses dois distantes enunciados como uma montagem. E “toda *montagem* tem por efeito colocar em crise – voluntariamente ou não – a *mensagem* que presumidamente ela veicula” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 141). Essa crise, aqui apenas anunciada, “cria um abalo e um movimento” (idem, p. 123) e virá radicalizar-se no texto de Saramago, através de muitos outros tipos de deslocamento e estratégias discursivas. O desassossego, composto de porções equivalentes de incerteza e vontade de certeza, é combustível desse movimento, permitindo o deslocamento entre os pontos de vista mais díspares.

Em 1982, Saramago completava 60 anos de idade, era já um escritor experimentado e publicado desde 1947. Contudo, a obra anterior à 1980 é considerada “período formativo”, a crítica assim o denomina porque considera que o autor ainda estava à procura de sua voz própria. No “Caderno de Notas das *Memórias de Adriano*”, que serve como posfácio ao romance, Marguerite Yourcenar conta que iniciou o projeto em 1924, mas só em 1934 ela começou a discernir a voz que seria a de Adriano em 1950: “Como o pintor instalado diante de um horizonte desloca sem cessar o seu cavalete, ora para a direita, ora para a esquerda, eu tinha afinal encontrado o ponto de vista do livro” (YOURCENAR, 1974, p. 257-258). Por um lado, há o difícil trabalho do escritor de determinar a sua posição em relação à narrativa, por outro, há também o esforço do leitor por situar o autor e perceber essa posição. “A leitura é sempre

um esforço conjugado de compreender e de incorporar. Tem de inventar-se o autor, imaginando-lhe os propósitos e utilizar-se a evidência disponível para estímulo do processo criativo pessoal” (SCHOLLES, 1991, p. 25). A leitura começa antes do livro, o leitor realiza uma prefiguração do autor que condiciona as expectativas em relação ao texto e, em certo grau, determina as perguntas e respostas através das quais o leitor interage com a narrativa.

O fragmento anedótico do Padre Manuel Velho descreve uma ação: um homem vai à forca e um observador, seu conhecido, lhe indaga sua motivação, então o homem responde que não vai, mas é levado por terceiros. Na montagem das epígrafes, por um lado, esse fragmento torna-se o “ponto de contato” com o passado, oferecido pelo autor aos seus leitores. Por outro lado, esse contato e conhecimento dos seres, da realidade e do que está além dela, adquire novas inflexões, pois passam a ser atravessados pelas relações de poder visíveis na anedota, alguns seres dirigem outros, determinando e limitando seus “meio(s) de acesso” à realidade e ao conhecimento do que está além. O passado já não existe e, portanto, está além da realidade imediatamente cognoscível, conhecê-lo só é possível através dos vestígios com os quais tomamos contato. Mas quais resíduos sobrevivem, transmutados em relíquias e monumentos? Quais outros são destruídos e esquecidos? Quais nomes são gravados nas pedras das grandes construções? Quem tem voz que pode ressoar através dos séculos por meio da escrita? Quem desaparece nas fogueiras? Essas perguntas serão formuladas pelo leitor no decorrer do romance, que se desenrola sempre atravessado pela imagem do enforcado do P. Manuel Velho. As respostas, embora pareçam claras, são dadas à maneira de Elstir, ou de Yourcenar, da “realidade” observada (ou melhor, narrada) e não das causas intelectualmente inferidas. Portanto, sem uma explicação direta que imprima um sentido único e necessário aos eventos narrados. Contudo, se um sentido prévio for fixado, será possível passar pelo romance sem se colocar tais questionamentos, ignorando o desassossego que se insinua?

2. A posição do autor: elemento predeterminante da leitura?

Muitos críticos apontaram uma univocidade predominante na obra de Saramago, atribuindo uma característica controladora ao narrador, cujo “tom fortemente propositivo” (PINTO, 2009) denuncia a combatividade ideológica do autor. Não obstante, neste exercício de leitura observamos antes um jogo de perguntas, respostas, adivinhas e chistes, entre autor e leitor, e não uma condução coercitiva. Tentamos demonstrar que *Memorial do Convento*

apresenta um “plurilinguismo dialogizado que personifica as forças centrífugas”, conforme explicado por Bakhtin:

No caso de uma obra imaginada como réplica de algum diálogo, cujo estilo é determinado pela sua inter-relação com outras réplicas do mesmo diálogo (no conjunto da conversa) não haveria, do ponto de vista da estilística tradicional, abordagem adequada para este estilo dialogizado. As manifestações mais aparentes e mais nítidas deste gênero, o estilo polêmico, paródico, irônico, habitualmente são qualificadas como retóricas e não como poéticas. (BAKHTIN, 2002, p. 83-84, grifo nosso)

Em última instância, nosso objetivo é identificar uma poética do desassossego e, se tal poética realmente existe, entendemos que a polifonia é parte fundamental de sua estrutura. A parcela da crítica que classifica a obra de Saramago como uma literatura de caráter monológico, entende a ironia do narrador como uma estratégia retórica de um autor com propósitos políticos de convencimento. Muitas vezes simplificam sua obra, tratando-a em bloco, e partindo sempre da identidade pública construída em torno de Saramago, em grande parte por ele mesmo: o autor comunista. Nesse modelo de interpretação, muitos dos escritos de Saramago podem ser resumidos como alegorias da luta de classes, em que a classe dominante é ridicularizada e a classe oprimida é glorificada, ao cumprir seu percurso heroico de libertar-se das forças opressoras. Não pretendemos afirmar que essa interpretação é inválida, acreditamos que funciona bem até certo ponto e que pode ter maior capacidade explicativa para outras obras de Saramago, contudo, não podemos concordar que *Memorial do Convento* se resume a esse roteiro alegórico e estratégia retórica. Embora a alegoria da revolução esteja presente (como veremos no final deste capítulo), não se trata apenas de uma trajetória de libertação, mas sobretudo de um percurso de construção e desengano, de perdição e busca incansável e angustiada. Trata-se sim de desvelar uma relação de poder instaurada entre os atores em posições sociais opostas, todavia, revela também, e amiúde, que é exatamente porque escolheu narrar daquela posição específica e daquele ponto de vista que a história é essa e não outra. Traz em si ecos de outras histórias já contadas e ouvidas por seus leitores, assim, insinua sempre que existem outras versões, outros caminhos e que mesmo que não seja possível ter certeza sobre qual caminho tomar, é preciso sempre tomar uma posição, ainda que não haja posição segura.

Não se pode descrever melhor a postura impossível – mas ao impossível o artista e o pensador justamente se atêm – de Bertold Brecht, em alguma parte, entre a tomada de partido e a tomada de posição. Se a *tomada de partido* pode funcionar como uma balaustrada contra as puras emoções que embarçam eventualmente a ação política numa atitude de olhar lamuriento e impotente, agora uma *tomada de posição* permite também contradizer o movimento

doutrinário do partido (...). (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 158, *itálico mantido*)

A distinção que Didi-Huberman apresenta para Brecht é esclarecedora também nesse caso. Pois entendemos que a “tomada de posição” é clara na literatura de Saramago, na qual “a compaixão transformada em cólera nos faz *tomar posição*” (idem, p. 157) à medida que somos envolvidos pela narrativa. O embaraço se dá porque o *ethos* do autor²⁷ parece orientar a leitura em direção a uma “tomada de partido”. Entrar no romance com uma noção prévia da luta de classes que lá necessariamente irá desenrolar-se inverte o movimento, colocando antes a causa que explica os acontecimentos narrados. Uma leitura assim tem um efeito anestesiante, previne o leitor de sentir o desassossego que o narrador e as personagens transmitem. Ao contrário do que defende Madalena Vaz Pinto²⁸, não é o narrador que mantém os leitores “sob-controle”, como ela própria observa, é a postura do autor, ao insistir em trazer para si as responsabilidades da narrativa, que induz a uma leitura fechada, apriorística e limitada (2009, p. 58-63). Porém, essa não é a única leitura possível, como tentaremos demonstrar.

Embora externa ao texto, a questão da persona política de Saramago tende a pesar tanto na leitura de suas obras por causa dessa sua reiterada postura em relação ao narrador. Ele a esmiúça sobretudo no texto “O autor como narrador”, que publicou em jornais e revistas pelo mundo, e que repetia em palestras, fazendo pequenas alterações a cada vez, sendo apresentada também sob o título “O narrador inexistente”. Sobre a insistência no tema ele declara: “mas não resistirei, sempre que venha a propósito, e mesmo sem a-propósito nenhum, a meter o meu remo na água ao contrário da corrente”, conforme registrou em seu diário, em 9 de agosto de 1996. O texto termina assim:

Finalmente, talvez seja por algumas destas razões que certos autores, entre os quais me incluo, privilegiam, nas histórias que contam, não a história que viveram ou vivem (fugindo assim às armadilhas do confessionalismo literário), mas a história da sua própria memória, com as suas exactidões, os seus desfalecimentos, as suas mentiras que também são verdades, as suas verdades que não podem impedir-se de ser também mentiras. Bem vistas as

²⁷ Sobre a construção de um *ethos* de Saramago, ver a dissertação de Camila Rocha Muner, *O ethos irônico de Saramago: uma leitura de ‘Ensaio sobre a cegueira’ e ‘O conto da ilha desconhecida’* (2010).

²⁸ Muitos outros críticos endossam a interpretação de que a literatura de Saramago é rasa e panfletária, entre as várias acusações, apontam o uso incorreto da língua, a doutrinação e repetição de temas como o sexo e a violência. Para os fins dessa pesquisa, não considereei necessário discutir a maioria dessas críticas. Entretanto, o ponto de vista defendido por Madalena Vaz Pinto tem como convincente argumento a própria declaração do autor acerca da inexistência do narrador, além disso, essa interpretação teria impacto destrutivo sobre nossa leitura do desassossego saramaguiano, uma vez que insiste na obra de Saramago como “fortemente propositiva”, negando sua capacidade de abalar convicções e provocar indagações.

coisas, sou só a memória que tenho, e essa é a única história que quero e posso contar.

Quanto ao Narrador, se depois disto ainda houver quem o defenda, que poderá ele ser senão a mais insignificante personagem de uma história que não é a sua? (SARAMAGO, 1998, kindle posição 2484 de 6526, grifo nosso)²⁹

O crítico James Wood, a partir de uma brevíssima apreciação do romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), coloca a pergunta: “Será que todos nós, de alguma maneira, somos personagens fictícios, gerados pela vida e escritos por nós mesmos?” (2017, p. 105). Em *Memorial do Convento*³⁰, essa incerteza é levada a outro patamar: se Portugal é uma ficção, quem a escreve? Como são escolhidas quais histórias merecem ser escritas? Por que os heróis são esses e não outros? O narrador é apenas um personagem³¹, diz Saramago. Sim, mas é o personagem que ousa contar ele mesmo essa história, desafiando um discurso hegemônico, reformulando as ficções fundadoras da identidade portuguesa. A sutileza na declaração, que a princípio parece mais uma provocação irônica, é que este narrador conta a história de uma memória, isto é, uma das indagações que a narrativa coloca é: como fui levado a lembrar as coisas desse modo? Quem pergunta pode ser o autor, um português testemunha de seu tempo³², mas quem arrisca-se a responder é o narrador.

Saramago também é contumaz ao designar sua escrita como um trabalho. Uma varredura em seus *Cadernos de Lanzarote* (1994 e 1998), revela que ele usa poucas vezes a palavra “arte” e nunca a expressão “minha arte”, em contraposição, grassa a expressão “meu trabalho”. Saramago realiza, intencionalmente, um trabalho de memória³³, porque sabe que

²⁹ A variação publicada no Brasil termina assim: “Quanto ao narrador, que poderá ele ser senão uma personagem mais de uma história que não é sua?” (Revista Cult, dezembro/98, p. 27)

³⁰ E também em *História do Cerco de Lisboa* (1989).

³¹ O personagem Manuel Milho, contador de histórias que começa seu conto pelo mesmo caminho que Saramago, é um trabalhador como os outros e não sabe bem como vai terminar sua história. Ele ilustra o tipo de narrador que Saramago deseja construir, como iremos esmiuçar ao fim desse capítulo.

³² Esta postura de assumir a responsabilidade pelo seu “trabalho” com a palavra, parece ter uma ligação com a poética do testemunho, de Jorge de Sena.

³³ No artigo “O narrador recusado por Saramago”, José Leite Jr. explica porque a concepção da produção artística como um trabalho do autor resulta na negação do narrador: “Concebida como resistência ao discurso dominante e seguindo sua destinação histórica (sujeito destinador), a atividade do artista figurativiza um contrato de recriação não só da história que escreve, mas, por homologia, também da história que o inscreve. Trata-se, entretanto, de um percurso de incertezas, pois tudo é determinado pelas circunstâncias, por uma complexa correlação de forças coercitivas e inibidoras (papel do antissujeito). Se quiser engajar-se nessa arte de dizer não, o artista da palavra deve assumir os riscos de seu trabalho criativo. (...) Saramago nega a existência de um narrador desvinculado do autor. Tal conceito, que parece contrariar as diversas teorias da enunciação, na verdade se sustenta no conceito marxista da singularidade do trabalho artístico. Nesse sentido, aceitar uma cisão entre o autor e sua obra seria admitir a alienação do trabalho.” (2016, p. 25-26).

“não há *desejo* sem trabalho de *memória*, não há futuro sem reconfiguração do passado” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 121-122, *itálico mantido*). Quando quer reduzir o narrador a um “insignificante personagem”, o autor almeja reverter a situação descrita por Walter Benjamin.

O clássico texto *O Narrador*, de 1936, pode ser considerado como continuidade de *Experiência e pobreza*, ensaio de 1933. Ambos partilham a mesma introdução, que mostra como a “cotação da experiência” abalou-se com as mudanças drásticas e destruidoras operadas no mundo moderno. Enquanto o primeiro enfoca a perda de valor da experiência neste mundo em que tudo mudou e muda sempre, o posterior destaca como esta tornou-se incomunicável. Benjamin nos apresenta um círculo vicioso: a experiência se desvaloriza porque nós perdemos a “faculdade de intercambiar experiências”, por outro lado, essa faculdade é menosprezada e abandonada, uma vez que não vale a pena transmitir tão irrisórias e desatualizadas experiências.

A forma de transmissão desta experiência é a narrativa, “que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação” (BENJAMIN, 1986, p. 205). Artesanal, posto que oral, um produto passado do narrador para o ouvinte, uma forma trabalhada para ser lembrada e para ser repetida.

Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido, útil e único? (idem, p. 221)

Segundo Benjamin, o narrador seria aquele responsável por repassar a memória, não de fatos específicos, mas da moral depreendida desses fatos. A habilidade do narrador escasseia, porque a moral dos fatos passados não faz sentido para o indivíduo moderno. “Com efeito, ‘o sentido da vida’ é o centro em torno do qual se movimenta o romance” (idem, p. 212), nesta criação moderna e burguesa que é o romance, o protagonista inaugura a subjetividade e o individualismo que confirmam o afastamento entre transmissor e receptor. Narrador e leitor não estão apenas fisicamente separados pela forma física do livro, mas pela impossibilidade de legar uma experiência com um sentido dado, pois cada um tem o seu “sentido” e cada um tem o seu ponto de vista.

Ao minimizar o papel do narrador, Saramago quer negar essa distância intransponível, trata-se de um impulso paradoxal, próprio do desassossego, esta vontade angustiada de construir um “sentido da vida” (ou uma “moral da história”) e, ao mesmo tempo, colocar em dúvida todo sentido e toda moral, mantendo-se sempre crítico e desconfiado, sempre irônico. O narrador de

Memorial do Convento, a despeito do que o autor declara publicamente, não é insignificante, ele cresce junto com o desassossego³⁴ – do autor, dos leitores, das personagens.

Analisando Brecht e dialogando com Benjamin, Didi-Huberman diz que “as emoções são ‘históricas’, afirma Bertold Brecht. Elas não são ‘absolutamente universais nem intemporais’. Mas estar ‘na história’ é, também, estar *atravessado por uma memória*.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 121-122, itálico mantido). Quando Saramago cria um narrador mais próximo de si mesmo e do tempo presente, ele possibilita o diálogo anacrônico entre o tempo do narrador e o tempo dos acontecimentos narrados. Com isso ele pode realizar a “remontagem da memória”, possibilitando “rupturas e retessituras dos laços de filiação” (idem, p. 122), possibilitando a ressignificação das lembranças dolorosas.

Mafra começou por ser, para mim, um homem esfolado. Tinha sete ou oito anos quando meus pais me trouxeram aqui, de excursão com alguns vizinhos. O esfolado era, e continua a ser, aquele S. Bartolomeu que aí está dentro, segurando com a mão direita, enquanto o mármore durar, a pele arrancada. Lembro-me do comprazimento com que o guia, nessa altura, se alargava em minuciosas considerações sobre a maneira como o escultor reproduzira na pedra a triste flacidez da pele desgarrada e a mísera carne exposta. Como se tal fosse necessário para que não devesse esquecer essa imagem de pesadelo, vim a encontrar, mais tarde, no Museu de Arte Antiga, a que gostava de chamar das Janelas Verdes, o mesmo pobre santo esfolado, desta vez pela mão de um pintor, Luca Giordano, o Fa Presto.

Muitos anos depois, lá pelos forais de 80 ou princípios de 81, estando de passagem por Mafra e contemplando uma vez mais estas arquitecturas, achei-me, sem saber porquê, a dizer: ‘Um dia, gostava de poder meter isto num romance’. Foi assim que o Memorial nasceu. (SARAMAGO, 1997, p. 602)

O romance, segundo essa versão dos fatos, nasceu daquela aflitiva memória infantil, que se traduz em imagem de pesadelo. E deveria, supostamente, contar a história do convento de Mafra. *Memorial do Convento*, contudo, não traz exatamente o que insinuam seu título e suas epígrafes. *Memórias de Adriano*, cuja aproximação já foi mencionada, é narrado em primeira pessoa pelo próprio imperador, na forma de uma carta escrita para Marco Aurélio. O *Memorial*, aos poucos, subverte as expectativas engendradas pelo enquadramento textual sugerido pelo título e pela divulgação do livro, o mergulho no passado não é completo, pois o narrador mantém-se ligado ao presente e também não permite que o leitor se renda a esse passado, exacerbando sempre o seu papel de intermediário. Não foi a primeira vez que

³⁴ Um leitor imune ao desassossego, alguém cujo sentido da vida seja perfeitamente claro e sólido, só veria uma estratégia retórica nas ironias do narrador. Assim como alguém alheio ao sentimento do amor só vê afetação ridícula numa cena de paixão.

Saramago utilizou-se deste expediente, que inicia o jogo com o leitor antes mesmo que se abra o livro: *Manual de Pintura e Caligrafia*, romance de 1977 no qual “a escrita que se produz depois de ser deixada de lado a sua ‘classificação genérica’ revela, para o leitor sensível, pouco a pouco a sua capacidade ‘subversiva’” (COSTA, 1997, p. 287). Assim também, posteriormente, *A História do Cerco de Lisboa* (1989), *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), todos carregam no título a marca de um gênero textual específico que não se realiza conforme o esperado. O manual como instrução normativa para a arte, o memorial como registro de fatos dignos de serem lembrados, a história como relato comprovado de eventos passados, o evangelho como doutrina baseada na vida de Cristo, o ensaio como reflexão crítica sobre um determinado tema.

Minha ideia, quando concebi Memorial do convento, estava limitada à construção do convento, e é depois que eu verifico que, nessa mesma época, um padre tinha a ideia de fazer uma máquina de voar. Então isto o modificou completamente... A partir daí, o romance tinha que ser diferente, completamente diferente. E toda a oposição entre o que cai e o que sobe, entre o pesado e o leve, o que quer voar e impede que voe... Toda essa relação entre liberdade e autoridade, entre invenção e convenção, ganha uma dimensão que antes não estava nos meus propósitos e modifica completamente o romance. (SARAMAGO, 2010, p. 207, grifo nosso)

Esta declaração, feita em 1989, em entrevista concedida a César Antonio Molina, esclarece o que o leitor só irá perceber já um tanto avançado na leitura. A linha condutora do romance é essa oposição entre duas construções: o convento de Mafra e a passarola. O primeiro é construído por braços anônimos, alheios ao projeto que executam, trabalhando pela ameaça da fome ou da força. O outro é construído por uma minoria, três indivíduos conscientes do que fazem, apaixonados pelo projeto que eles próprios ajudam a tornar possível, com suas visões e habilidades peculiares. São dois projetos para Portugal, mas que competem entre si. Um deles é comemorado, tem lugar na memória e nas rotas turísticas: o projeto vencedor. Vencedor porque derrotou o outro projeto, o reprimiu e o queimou na fogueira. O outro é esquecido, perdido e leva à ruína aqueles que nele se envolveram e que, uma vez derrotados, não souberam deixá-lo para trás. É significativo que o combustível da passarola era vontade dos mortos: “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse

inimigo não tem cessado de vencer.” (BENJAMIN, 1986, p. 224-225). Afinal, Saramago tenta realizar como romancista o que Benjamin deixava como tarefa aos historiadores³⁵.

3. Desmontando expectativas através do humor

O romance começa sem que tomemos conhecimento do trio protagonista, que está ausente nos três primeiros capítulos, pois a narrativa inicia-se em outro nível, no qual os heróis não têm papel ativo, embora venham a ser afetados pelos acontecimentos que aí se desenrolam. O título do livro evidencia a presença desta outra linha de desenvolvimento da trama, um acontecimento histórico e monumental: a construção do Convento de Mafra. O primeiro capítulo encoraja a expectativa de que a narrativa seja mesmo sobre o Convento, mais uma história de reis, rainhas e seus feitos memoráveis, mais precisamente, reis portugueses e seus milagres. Entretanto, o tom impertinente do narrador confere um ar burlesco ao primeiro capítulo, que analisaremos com mais vagar.

O rei D. João V se prepara para sua visita conjugal à rainha D. Maria Ana Josefa, cuja suposta infertilidade cria a necessidade de um milagre, “Mas Deus é grande. Quase tão grande como Deus é a basílica de S. Pedro de Roma que el-rei está a levantar” (SARAMAGO, 2013, p. 10). O narrador faz, já no segundo parágrafo, sua primeira grande digressão, ao descrever a miniatura da basílica que espera a atenção do rei, em outro cômodo do palácio, onde “com um ruído retumbante ajustam-se os ditos machos e fêmeas nos mútuos encaixes” (idem, p. 11) e, por efeito de palavras sugestivas, desloca a sexualidade para as peças da maquete. No desvio realizado do “dever real e conjugal” (idem, p. 10) para o encaixe de peças da miniatura da basílica romana, percebemos a técnica do deslocamento, segundo Freud “o essencial nela [na técnica] é o desvio no curso do pensamento, o deslocamento da ênfase para um tema diferente do inicial” (FREUD, 2017, p. 35)³⁶. Assim, o narrador provoca um riso malicioso ao descrever

³⁵ Odil José de Oliveira Filho chegou a conclusão semelhante e indica que “a concepção histórica que o *Memorial do Convento* assume e internaliza” alinha-se a Benjamin (1993, 107-111).

³⁶ Em *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905), Freud elabora algumas importantes considerações que servem de base para determinadas teorias do humor, mas o deslocamento (*verschiebung*) não tem apenas função humorística, é um dos principais mecanismos do inconsciente. Anteriormente, aludimos ao deslocamento como mudança de ponto de vista que provoca estranhamento, ou melhor, deslocamento e estranhamento como efeitos da montagem que aproxima perspectivas díspares. É Didi-Huberman que aproxima os conceitos de estranhamento (do formalismo russo) ao de deslocamento (da psicanálise): “Em ambos os casos, com efeito, o ponto de vista econômico e dinâmico se fundamenta na ideia de que uma forma

a montagem com ações como “Vai ajustando nos buracos apropriados” e “afasta as dobras preciosas do veludo” (SARAMAGO, 2013, p. 10)³⁷. Dessa forma, por meio da digressão sobre a miniatura, o leitor é levado a realizar a dessacralização em sua mente, antes mesmo que o narrador torne o ato sexual da realeza explícito e material.

Voltamos às preparações do casal real, que são então interrompidas por D. Nuno da Cunha, bispo inquisidor que traz consigo o frei António de S. José. O frei franciscano vem propor ao Rei de Portugal que faça um voto a São Francisco e prometa construir um Convento em Mafra e assim, pela graça divina, a jovem rainha engravidará. Nesta esfera de rituais sagrados, da qual participam os nobres e os religiosos, é concebido o projeto do convento, que seguirá dando encadeamento a essa linha de desenvolvimento da narrativa.

Tratado como um ritual e um dever cerimonioso, o encontro sexual entre o rei e a rainha dá-se sob um dossel “que poderia servir para cobrir o papa” (idem, p. 15), ainda assim: “Em noites que vem el rei, os percevejos começam a atormentar mais tarde por via da agitação dos colchões, são bichos que gostam de sossego e gente adormecida” (ibidem). Rapidamente se esboça uma forte ambiguidade, o ato cerimonioso contrasta com a linguagem prosaica, a grandeza de Deus é comparada a uma miniatura, o luxo tem seu contraponto na “coceira” e nos “suores”, “cheiros e secreções” (idem, p. 14 e 15), o sagrado justaposto ao carnal. A dessacralização da realeza é arrematada ao colocar em evidência a materialidade do ato sexual retratado, que por mais ritualizado que fosse não escapa aos cheiros e substâncias de homens e mulheres terrenos, por oposição explícita à fecundação virginal das sagradas escrituras:

(...) pairam cheiros diversos na atmosfera pesada, um deles que facilmente identificam, que sem o que a isto cheira não são possíveis milagres como o que desta vez se espera, porque a outra, e tão falada, incorpórea fecundação, foi uma vez sem exemplo, só para que se ficasse a saber que Deus, quando quer, não precisa de homens, embora não possa dispensar-se de mulheres. (SARAMAGO, 2013, p. 16)

sempre surge e se constrói sobre uma “desconstrução” ou uma desfiguração crítica dos automatismos perceptivos: isso é evidente no nível dos sonhos, o era menos ao das obras de arte.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 216-217). É eloquente que a ação descrita pelo texto seja exatamente uma montagem de peças com formas pré-estabelecidas que indicam sua posição em relação às demais, embora seja a montagem da cena, o rei e a rainha ao lado das peças que se encaixam, que forma uma imagem na mente do leitor, ainda mais eloquente.

³⁷ “Se, pois, um prazer inconfundível nos permite, no chiste, passar de um círculo de ideias a outro, dele distante, pelo uso de uma palavra igual ou parecida (...), então esse prazer pode ser considerado, com toda a razão, uma economia em gasto psíquico. O prazer chistoso que emerge desse ‘curto-circuito’ parece ainda ser tanto maior quanto mais estranhos um ao outro forem os dois círculos de ideias conectados pela mesma palavra” (FREUD, 2017, p. 76).

Portanto, desde o primeiro capítulo há a presença notória de um narrador irônico que apresenta uma cena risível, utilizando as técnicas humorísticas do contraste e do deslocamento³⁸. Para tentar entender o papel do humor nesse primeiro capítulo, dialogamos com as principais vertentes teóricas sobre o humor: a teoria do alívio ou da liberação, encabeçada sobretudo por Freud, já apontado; a teoria da incongruência, com seus desdobramentos linguísticos, que seguiremos com mais afinco; e a teoria da superioridade, que descartamos provisoriamente. Nosso objetivo é mostrar que, mesmo considerando abordagens diversas, o capítulo funciona como texto humorístico, isto é, tem a finalidade de fazer rir.

A leitura do capítulo pelo viés do humor que opera através da superioridade, no qual “a paixão pelo riso não é mais do que a glória repentina decorrente da súbita concepção de alguma eminência em nós mesmos, pela comparação com a fraqueza dos outros ou com as nossas próprias fragilidades” (SALIBA, 2017a, p. 13) reforçaria sobretudo dois aspectos: a supremacia em relação ao narrado como superação obtida com o passar do tempo, opondo assim o passado ridículo ao presente que ri dele, posto que está superado; ou o rebaixamento da realeza em oposição à elevação do povo, ideologizando o debate. Ambas as leituras podem ser realizadas, porém, escasseiam indicadores de qualquer sentimento de superioridade, o que recomenda outra interpretação.

Parece ter mais proveito apontar que o excesso de ritualização cria também um efeito de automatismo do ato sexual. Para Henri Bergson, um dos principais representantes das teorias da incongruência, o automatismo está no cerne da comicidade, “o cômico é inconsciente”, é engraçado na medida “que se ignore como tal”, ignorando a mecanicidade dos seus movimentos que vêm do “hábito adquirido e conservado”, intensificado por um “desvio fundamental da pessoa”, “uma causa profunda” (BERGSON, 1983, p. 12-16). Essa “causa” seria, então, a profunda religiosidade que envolve os monarcas portugueses.

Levando em conta a “*semantic script theory of humor*”, também chamada de teoria dos *scripts*”, que se trata de uma teoria linguística do humor, cujos principais nomes são Salvatore Attardo e Victor Raskin (SALIBA, 2017a, p.16), passamos a considerar que os contrastes apontados no texto se prestam, sobretudo, à função de humor através da oposição ou

³⁸ Segundo Elias Thomé Saliba (2017b): “técnicas mais utilizadas pelos humoristas: contraste, imitação, exagero, inversão, repetição e deslocamento”.

superposição de *scripts* ou *frames*. O contraste pode ser encarado do ponto de vista das teorias da incongruência: “*contrast between expectation and reality*”, como discute o próprio Attardo (2008, p. 123), mas a análise funciona melhor quando combinada ao conceito de “*frame*”³⁹. Assim, a graça advém de não seguir o roteiro esperado pelo leitor. “Noutras palavras, o texto humorístico começa a ser percebido de uma maneira e termina de outra, diferente do inicial” (SALIBA, 2017a, p.16), o narrador desvia daquelas expectativas construídas previamente pelo autor, o mergulho no passado memorável rapidamente toma outra direção.

É importante lembrar que em 1982, ano de lançamento do livro, Saramago ainda não era um autor de presença significativa fora de Portugal, o que é um indício de que o interlocutor ideal deveria pertencer à cultura portuguesa. Na tradição portuguesa⁴⁰ e sua narrativa cristã de nação missionária, a realeza tinha a marca do sagrado⁴¹, e o narrador saramaguiano foge ao tom solene apropriado ao tratar dessa realeza, embora, para exacerbar o efeito, escolha narrar as minúcias dos rituais que se envolvem dessa mesma sacralidade. O narrador deixa uma sugestão metalinguística: “mas nestas involuntárias irreverências ninguém repara, tanto mais que logo el rei reconstitui a ordem e a solenidade que convêm às coisas sagradas” (SARAMAGO, *idem*, p. 11). A frase refere-se, mais uma vez, à montagem da miniatura, porém, tomada fora de contexto,

³⁹ Ainda na elaboração do projeto desta pesquisa, considerei que esse conceito seria uma ferramenta útil para pensar o desassossego, relacionado com a tomada de consciência dos múltiplos enquadramentos que condicionam o ser, porém, mais tarde, travei contato com as várias possibilidades de uso desta noção. Em 1972, Gregory Bateson falava de “*psychological frames*” como um nível metacomunicativo da linguagem. A partir da observação de brincadeiras entre macacos que simulavam brigas, ele propõe que essa mensagem “*This is play*” depende de um determinado “enquadramento” para ser transmitida. O conceito foi logo ampliado pelo sociólogo Erving Goffman, que extrapolou o campo da psicologia, aplicando a noção de enquadramento à organização social, cada “frame” passa a ser um conjunto de princípios que organiza a experiência do sujeito na sociedade. O conceito é normalmente atribuído Goffman e foi através de citações de sua obra que passei a conhecê-lo, contudo, Elias T. Saliba (2017a) aponta que Arthur Koestler, autor que combina as teorias do humor de incongruência e de liberação, havia antecipado, já em 1964, o uso do termo: “*The bisociative shock shatters the frame of complacent habits of thinking; the seemingly obvious is made to yield its secret*”. (KOESTLER, 1964, p. 73). Segundo Salvatore Attardo, a própria noção de script, da teoria linguística do humor supracitada, origina-se do conceito de frame. (ATTARDO, 1994, p. 199-200). Além da imprescindível contribuição de Saliba, observamos o artigo “Enquadramento. Diferentes operacionalizações analíticas de um conceito” (2012), de Mendonça e Simões, acerca da evolução do conceito.

⁴⁰ Raskin assinalou a existência de uma “competência humorística”, similar à “competência linguística” (SALIBA, 2017a), mas não pretendemos nos aprofundar nessas noções.

⁴¹ “Numa constância e num fechamento sobre si mesmo que só encontramos símil no povo judaico, a representação simbólica de Portugal é a da Cruz de Cristo. De Ourique, onde, como a Constantino, mas na sua aparência de Crucificado e não apenas como signo, Cristo se mostra ao primeiro Rei de Portugal, até Fátima, a configuração simbólica do destino de Portugal como destino crístico condiciona não só a imagem do povo português como ator histórico, mas subdetermina a trama do imaginário nacional e a dramaturgia da cultura portuguesa no seu conjunto” (LOURENÇO, 1999, p. 92).

ela anuncia, já na terceira página do livro, a que se presta a narrativa: reparar nas irreverências ignoradas pelos relatos e representações de Portugal, realizados em obediência a uma determinada ordem, estabelecida pelo poder real no passado e mantida pelo Estado Novo durante boa parte da vida do autor. Sair dessa ordem equivale a escapar de uma auto representação da nação portuguesa construída desde as crônicas de reis, cujo tom oficioso é o único apropriado a tratar das matérias da nação, seus reis, suas conquistas, seus marcos e monumentos.

Portanto, a postura cômica e o tom prosaico adotados no tratamento da intimidade real demonstram, desde o primeiro capítulo, que a história a ser contada no *Memorial*, mais que escapar dessa narrativa da nação pautada pela sacralidade da Igreja Católica e pela solenidade perante os sábios e sagrados governantes⁴², se propõe a parodiá-la. Linda Hutcheon sugere uma “redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (1991, p. 47), a partir dessa redefinição ela elabora o conceito de “metaficção historiográfica” que tem sido reiteradamente utilizado para classificar parte da obra de Saramago, incluindo *Memorial do Convento*. Maria Alzira Seixo, por exemplo, afirma que livros como o de Hutcheon, *Poética do Pós-Modernismo* (1988), parecem “descrições rigorosas e adequadas da maioria dos processos utilizados” (SEIXO, 1999, p.125) nos romances de Saramago, ela apenas surpreende-se que a autora canadense não tenha lido Saramago. A paródia e a metaficção historiográfica são matérias de ampla discussão teórica e devem ser retomadas em breve, contudo, no momento, apresentamos alguns questionamentos de como esse humor paródico se relaciona ao objeto desta pesquisa, isto é, ao desassossego e suas formas de expressão.

Por que o texto provoca o riso? Qual a função desse riso? Por que Saramago, que confessadamente dá grande importância aos *incipit* de seus livros⁴³, começa a narrativa tão longe de seus heróis e com uma cena tão pitoresca? O crítico Ronald W. Sousa reformulou a

⁴² A sabedoria dos governantes, desde as crônicas de reis até a imagem do inteligentíssimo Salazar, é um elemento importante dessa narrativa portuguesa: “São Paulo, na Epístola aos Coríntios, já inseria a sabedoria e a ciência como manifestações do Espírito Santo, e, no final da Idade Média, parece ter se afirmado - especialmente no espaço da península Ibérica - a ideia de que os homens, em especial os reis, deveriam aspirar à sabedoria” (MÉRCURI, 2013, p. 133).

⁴³ “É por isto que o primeiro capítulo de um livro é sempre aquele que me ocupa mais tempo. Enquanto essas poucas páginas iniciais não me satisfizerem, sou incapaz de continuar. Tomo como um bom sinal a repetição desta cisma. Ah, se as pessoas soubessem o trabalho que me deu a página de abertura do Ricardo Reis, o primeiro parágrafo do Memorial (...).” (SARAMAGO, 1997, p. 101)

primeira pergunta: “*Why my smile?*”, referindo-se ao riso provocado pelos três romances históricos de Saramago, *Memorial do Convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *A História do Cerco de Lisboa* (1989). Combinando a teoria da recepção de Wolfgang Iser com a “crítica institucional” de Peter Bürger, o crítico pretende ler a sua própria recepção e compreender os efeitos do histórico nesse ato de recepção. Após uma leitura minuciosa dos três romances e em diálogo com alguns críticos, Sousa conclui:

As I read I was asked/invited/urged/at times virtually forced—the modes of the texts’ engagement were many—to do things differently. I was enabled to give my emotionality over to a sense of liberation from the constraints that were a part of the reading expectations I brought with me. I was virtually channeled into confrontation with historical trauma, which confrontation included the ability to fashion what was at best a momentary sense of liberation through the very act of reading. (...) I smile, I think, not only from liberatory joy and a sense of overcoming trauma. I smile as well as I contemplate the modal turn of events that History stages. (SOUSA, 2014, p. 171-172, grifo nosso)

Percebemos que Sousa analisa o seu riso através da atitude de superação e liberação, mas também pela transgressão das suas expectativas. Ele traz o elemento do trauma histórico para a discussão, entendendo a literatura e o riso como tentativas de superação. Reescrever a história a partir de uma perspectiva irônica e cômica, que ri de si mesmo, enquanto português, e da dor que os acontecimentos históricos causaram, é a estratégia narrativa de Saramago, que dialoga não com o passado enquanto realidade acabada, mas enquanto sonho ainda presente. “Também D. João V sonhará esta noite. Verá erguer-se do seu sexo uma árvore de Jessé, frondosa e toda povoada dos ascendentes de Cristo, até ao mesmo Cristo, herdeiro de todas as coroas” (SARAMAGO, 2013, p. 17), ascendência e descendência cristã, que frutifica aquém e além-mar, é o sonho português do “povo missionário”, do Império fundado pelo próprio Cristo crucificado, através do milagre de Ourique, e mantido até o século XX, nas províncias ultramarinas do Estado Novo. Assim termina o capítulo, colocando os sonhos de grandeza do rei português numa moldura ridícula. Se o humor “é o resultado de uma batalha em nosso cérebro entre os sentimentos e os pensamentos, uma batalha que só pode ser compreendida ao se reconhecer o que causou o conflito” (SALIBA, 2017a, p. 9), Sousa propõe que esse conflito se deve a um trauma histórico. A ironia problematiza os quadros que apresenta, a partir disso e no decorrer da análise subsequente, pretendemos mostrar que esse “trauma histórico” é o regime autoritário que durou 41 anos em Portugal, sendo interrompido por um fugaz processo revolucionário. Contudo, é também a decepção com a própria revolução de 1974, que possibilita

olhar para a história portuguesa por uma perspectiva desassossegada. Elias Thomé Saliba indica que o humor deve ser visto como um “processo de resolução de conflitos” (SALIBA, 2017a, p. 9), sendo assim, a narrativa estabelece uma relação conflituosa com a história de Portugal, trata-se, porém, de um conflito não resolvido, um processo vivo de reapropriação dessa história e dos seus signos.

4. Treinando o leitor nos movimentos da metaficção historiográfica

O segundo capítulo, embora afaste-se do núcleo aristocrático, ainda não alcança os verdadeiros protagonistas, esse percurso narrativo sugere que há uma distância entre eles. A narrativa amplia a focalização, como se deixasse o castelo e agora mostrasse toda a cidade de Lisboa, com seus inúmeros conventos e Igrejas, seus casos de delitos e de milagres. Uma primeira leitura pode passar indiferente por esse capítulo, que traz uma anedota picaresca, isto é, “a história do malandro bem sucedido” (FRYE, 2014, p. 376). Segundo Northrop Frye, a picaresca geralmente enquadra-se como sátira que “faz que a sociedade convencional pareça tola, sem erigir nenhum padrão positivo” (ibidem), todavia, o crítico também afirma que “a comédia e a ironia nos abastecem com simbolismo paródico” (idem, p. 487). Para Frye “a principal distinção entre a ironia e a sátira é que a sátira é uma ironia militante: suas normas morais são relativamente claras e ela pressupõe padrões contra os quais o grotesco e o absurdo são medidos” (p. 369). Essa classificação, entretanto, ajuda pouco a compreender o que o narrador saramaguiano está realizando. Em busca de uma distinção mais clara entre sátira e paródia, Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX* (1989), baseia-se na definição semiótica de Ziva Ben-Porat:

Parody = An alleged representation, usually comic, of a literary text or other artistic object – i.e., a representation of a “modelled reality,” which is itself already a particular representation of an original “reality.” The parodic representations expose the model's conventions and lay bare its devices through the coexistence of the two codes in the same message.

Satire = A critical representation, always comic and often caricatural, of “non-modelled reality,” i.e., of the real objects (their reality may be mythical or hypothetical) which the receiver reconstructs as the referents of the message. The satirized original “reality” may include mores, attitudes, types, social strs, types, social structures, prejudices, and the like. (BEN-PORAT, 1979, p. 247-248)

Dessa forma, direcionada contra a monarquia e a religião do século XVIII, a sátira de costumes (como a picaresca anunciada pelo JL) preservaria o leitor contemporâneo, que não é

afetado pela crítica a uma “realidade” muito distante da sua. A paródia, por outro lado, é endereçada a uma determinada narrativa que se construiu com esses elementos, e assim, dá continuidade ao jogo provocador, pois invoca e vulgariza uma representação ainda corrente de Portugal. Com o narrador irônico e cenas cômicas, Saramago combina características da sátira e da paródia, combinação também prevista por Ben-Porat: “*A parody which exposes and satirizes both the original reality represented in its model (the parodied text) and an original “reality” of which the parody itself is the first and only model.*” (idem, p. 248).

Essa distinção é particularmente importante porque interfere na leitura que desejamos propor. O ponto de vista cômico adotado desde o início da narrativa, aliado a um discurso carregado de expressões da oralidade, instaura uma relação de intimidade com o leitor, ao mesmo tempo que a ironia realiza uma provocação, como um convite para um jogo. O desenrolar da pequena anedota picaresca serve como um treino, no qual o leitor é incluído sem se dar conta.

“Foi o caso que no convento de S. Francisco de Xabregas entraram gatunos, ou gatuno entrou” (SARAMAGO, 2013, p. 21), o assaltante roubou as lâmpadas do altar e escapou, pois, astuciosamente, aproveitou-se de um momento de muito barulho dos ritos, “por aqui se vendo como o assaltante conhecia bem os costumes da casa” (ibidem). Os frades procuraram o ladrão, mas o que encontraram foi o altar de Santo António, que embora no caminho das lâmpadas e muito mais rico em prata, fôra deixado intacto. Os frades castigaram o Santo por só proteger seus adornos, despindo-lhe até que as lâmpadas fossem restituídas. Então:

Ao outro dia, aí pelas onze horas dele, bateu à portaria do convento um estudante, cujo convém dizer logo que desde há tempos andava pretendendo o hábito da casa, frequentando com grande assiduidade os frades dela, e esta informação se dá, primeiro, por ser verdadeira e sempre servir a verdade para alguma coisa, e, segundo, para auxiliar quem se dedique a decifrar actos cruzados, ou palavras cruzadas quando as houver, enfim, bateu o estudante à portaria e disse que queria falar ao prelado. Levaram-no à presença, beijou-lhe a mão ou o cordão do hábito, se não a fímbria, isto não se averiguou bem, e declarou ter ouvido dizer na cidade que as lâmpadas estavam no mosteiro da Cotovia, dos padres da Companhia de Jesus, além no Bairro Alto de S. Roque. Duvidou o prelado, logo pela manifesta insuficiência do portador da notícia, um estudante que só não era bargante por tanto aspirar a ser frade, embora não seja assim tão raro encontrar-se nisto aquilo, e depois pela inverosimilhança (sic) de se ir restituir à Cotovia o que se furtara em Xabregas, sítios tão opostos e distantes, ordens tão pouco parentes, na distância quase uma légua a voo de pássaro, e no resto uns de preto, outros de castanho, ainda isso seria o menos, pela casca não se conhece o fruto se lhe não tivermos metido o dente. (idem, p. 23, grifo nosso)

Antes de chegar ao desfecho do caso de Xabregas, devemos considerar alguns aspectos narrativos desta historieta carregada do “simbolismo paródico” mencionado por Frye. A supressão dos sinais de pontuação é o primeiro indício da tentativa de aproximar a escrita da oralidade, restam apenas a vírgula (para indicar uma pausa curta) e o ponto (para uma longa). Trata-se de um contador de causos, aquele que transmite aquilo que ouviu, mesmo o que não se pode averiguar bem. O parágrafo elabora, indiretamente, o tema da desconfiança em relação ao transmissor de uma mensagem, a questão da autoridade sobre a verdade se ilustra pela “insuficiência do portador da notícia”, afinal, um reles estudante não tem legitimidade. Nessa situação, além de um emissor inadequado, a própria mensagem não é fiável, pois não é verossímil. Antes disso, o narrador defende as informações que ele mesmo traz: “esta informação se dá, primeiro, por ser verdadeira e sempre servir a verdade para alguma coisa”. Nesse paralelo, fica patente que o narrador considera a possibilidade de o leitor vir a desacreditar dele, assim como o prelado duvidou do estudante. Veremos que a conclusão do caso sinaliza que mesmo um emissor desautorizado e uma mensagem improvável podem carregar a verdade, porém, fica desde já o alerta de “sempre servir a verdade para alguma coisa”, ambígua sentença que pode significar apenas que a verdade é útil, ou que a verdade está sempre às ordens de algo, daí inferindo-se que, no mais das vezes, a verdade serve àquele que tem autoridade para afirmá-la.

A discussão é coroada pelo o dito “pela casca não se conhece o fruto se lhe não tivermos metido o dente” (ibidem), subvertida versão de “pelo fruto se conhece a árvore” (LACERDA, 2003, p. 215). Acontece que este provérbio, assim como muitas outras máximas da sabedoria popular, é baseado na Bíblia, Mateus, capítulo 12, versículo 33: “Ou dizeis que a árvore é boa e o seu fruto, bom, ou dizeis que a árvore é má e o seu fruto, mau; porque pelo fruto se conhece a árvore.”⁴⁴. Sendo assim, ao modificar o provérbio, o narrador realiza uma paródia que subverte não apenas sua forma, aproveitando a semelhança para vender gato por lebre ao leitor, que tem a impressão de já ter ouvido antes a expressão, familiarizando-o, portanto. O mais importante, entretanto, é a inversão do seu sentido mais profundo: não é mais a autoridade da bíblia que diz o que é bom ou mau, e sim a experiência, apenas provando do fruto é possível conhecê-lo. Ademais, a imagem do fruto mordido remete a outro episódio bíblico, primordial

⁴⁴ Em todas as referências bíblicas, utilizamos a tradução de João Ferreira Almeida, disponível em: <<http://pesquisa.biblia.com.br/pt-BR/ACF/>>. Acesso em: 01 junho 2019.

ao tema discutido: Eva prova o fruto da árvore do conhecimento, mete-lhe os dentes e, por sua ousadia de conhecer, toda a humanidade é expulsa do paraíso.

Outro importante item que participa do trecho é a alusão ao jogo de decifração de “palavras cruzadas quando as houver”, passatempo que é familiar ao mundo das notícias, pois com elas compartilha o espaço do jornal, e também é um modelo de aprendizagem em que se deve cruzar dados diferentes a fim de construir, por montagem, uma nova informação. De fato, o leitor está sendo treinado para um jogo e aprenderá, por repetição involuntária, o movimento de revisar suas conclusões, ao questionar informações e duvidar de seus portadores, desconfiando de suas intenções. Assim se fabrica um leitor desassossegado.

O caso do roubo das lâmpadas prossegue. Mesmo cétricos, os frades enviam um representante ao mosteiro da Cotovia, para averiguar junto ao estudante se sua história é verdadeira. O narrador detalha o caminho percorrido pelo religioso e seu acompanhante:

(...)passaram rente à igreja de Santa Estefânia, depois ao lado da igreja de S. Miguel, e depois da igreja de S. Pedro entraram a porta que lhe tem o nome, posto o que desceram na direcção do rio pelo Postigo do Conde de Linhares, depois a direito, pela Porta do Mar, ao Pelourinho Velho, são nomes e lugares de que só ficou recordação, evitaram a Rua Nova dos Mercadores por ser grave o religioso e de prática usurária o sítio até hoje, e tendo passado à ilharga do Rossio, foram dar ao Postigo de S. Roque, e enfim à Cotovia (...). (SARAMAGO, 2013, p. 24, grifo nosso)

A paisagem do caminho entre o mosteiro e o convento é repleta de marcas da temporalidade, este trecho será o primeiro de muitos nos quais o narrador revela sua posição distanciada em relação à época que relata. O narrador chama a atenção para o que se modificou com o passar do tempo e também o que permaneceu apesar dele. Fica, assim, estabelecido um hoje distinto daquele tempo em que até os caminhos eram mapeados pelas igrejas ao longo deles.

As questões de autoridade e temporalidade do discurso estão no centro da discussão acerca da metaficção historiográfica, proposta por Linda Hutcheon. O capítulo em que ela se propõe a esmiuçar o conceito, é intitulado: “Metaficção historiográfica: ‘o passatempo do tempo passado’” (HUTCHEON, 1991, p. 141), vejamos o que esse passatempo tem a ver com a decifração de atos e palavras cruzadas do narrador saramaguiano. Um dos pontos de partida de Hutcheon é a noção de “metaficção”, que ela refere, muitas vezes, à Robert Scholes:

Metafiction assimilates all the perspectives of criticism into the fictional process itself. It may emphasize structural, formal, behavioral, or philosophical qualities, but most writers of metafiction are thoroughly aware

of all these possibilities and are likely to have experimented with all of them.
(SCHOLLES, 1970, p. 106-107)

Nesse artigo, Scholes organiza a literatura e a crítica literária em quatro categorias diagramadas de modo que as formas estão para existência, tal como as ideias estão para a essência. Do mesmo modo, as formas estão para as ideias, tal como a existência está para a essência. Assim, as diferentes ênfases indicadas acima, estrutural, formal, comportamental ou filosófica, correspondem a esse diagrama. O crítico, depois de explicar essa divisão, analisa, a título de exemplo, uma obra metaficcional para cada uma das perspectivas, mostrando, inclusive, que uma mesma obra pode problematizar mais de uma delas. Para Scholes, a familiaridade com a crítica literária foi fundamental para as experimentações desses autores⁴⁵, inclusive, afirma que: “*criticism seems to have stifled fiction in France, while in the chaos and confusion of American critical thought a vigorous new fiction has developed*” (idem, p. 106). As circunstâncias de Saramago, embora muito diversas, são comparáveis: ele foi um autodidata sem formação acadêmica, o que poderia contribuir para esse mencionado caos criativo, por outro lado, anos de experiência com a escrita, a crítica, o meio editorial e a tradução contribuíram para o aprofundamento dessa autoconsciência das formas ficcionais. Entre os trabalhos de tradução de Saramago, salta aos olhos o livro *Politiques de la Philosophie* (1976), organizado por Dominique Grisoni, com textos de Châtelet, Derrida, Foucault, Lyotard e Serres, traduzido por ele em 1977. Assim, Saramago estava sintonizado à virada linguística protagonizada pelos pensadores franceses, acompanhando a consolidação da noção que a linguagem permeia todas as relações humanas, sendo fator determinante das estruturas de dominação e, portanto, campo de lutas.

Linda Hutcheon distingue uma nova categoria de metaficção, que estaria autoconsciente não apenas nas dimensões linguística e filosófica⁴⁶, mas “em três domínios”, incluindo aí a consciência histórica, por isso “metaficção historiográfica”. Esse conceito é central para a sua tese acerca da poética do pós-modernismo, na qual ela afirma que “aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e

⁴⁵ John Barth, William H. Gass, Robert Coover e Donald Barthelme, todos com alguma experiência acadêmica nos campos de humanidades, filosofia ou estudos literários.

⁴⁶ Esse par poderia ser também “ficcional” e “existencial”, já que o diagrama em que Robert Scholes baseia sua classificação é primeiramente dividido em dois níveis: “*fiction*” e “*being*”. Linda Hutcheon incrementa a discussão adicionando uma terceira dimensão.

inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 20). Hutcheon deriva sua poética a partir da arquitetura pós-modernista, que segundo ela, rompe com o “purismo” modernista através de uma “paródia histórica”⁴⁷. Por esse motivo, a consciência histórica é central em seu argumento e a metaficção se apresenta como uma narrativa autoconsciente. Para a autora, quando o romance não-ficcional das décadas de 60 e 70 passou a desafiar a autoridade de um discurso que se apresenta como verdade, abriu-se caminho para “questionar seriamente quem determinava e criava essa verdade” (HUTCHEON, 1991, p. 154).

Autoridade questionada, portanto. De fato, as lâmpadas de Xabregas estavam no mosteiro da Cotovia, estava certo o estudante. Mas o narrador encerra o caso de forma sugestiva:

Regressaram as lâmpadas a Xabregas, e agora pense cada um de nós o que quiser. Terá sido o estudante, afinal tunante e bargante, que delineou o estratagema para poder entrar as portas e vestir o hábito franciscano como de facto veio a vestir, e por isso roubou e foi entregar, com muita esperança de que a bondade da intenção lhe perdoasse a fealdade do pecado no dia do juízo final. Terá sido Santo António que, tendo cometido até hoje tantos e tão variados milagres, também podia ter feito este, ao ver-se dramaticamente despojado das pratas pelo furor sagrado do frade (...). Enfim, saia o estudante absolvido desta suspeita, se não vier a achar-se noutra igualmente duvidosa. (SARAMAGO, 2013, p. 24-25, grifo nosso)

Duas versões são apresentadas: uma explicação lógica que revela um estratagema e uma explicação miraculosa que harmoniza com o drama religioso. Então, o narrador emula uma sentença, o caso está encerrado, foi julgado e uma das versões foi escolhida em detrimento da outra. Segundo Hutcheon: “Romances pós-modernos (...) afirmam abertamente que só existem *verdades* no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias” (HUTCHEON, 1991, p. 146). Seguindo à risca o programa de problematizar o conhecimento, Saramago dispõe, dentro e fora da diegese, elementos que semeiam a dúvida:

⁴⁷ Não pretendemos adentrar as discussões sobre o pós-modernismo, mas consideramos que o conceito de metaficção historiográfica tornou-se imprescindível à discussão da obra saramaguiana, uma vez que a crítica o tem empregado com frequência, a exemplo de Helena Kaufmann (1991), Maria Alzira Seixo (1999) e Ronald W. Sousa (2014). Outros autores também utilizaram a terminologia de Hutcheon para explicar a obra de Saramago, como Mauro Cavalieri (2002), Maria Helena Sansão Fontes (2010), Vanessa Cardozo Brandão (2010), Maria Luíza Ritzel Remédios (2011), Iris Selene Conrado (2011), Iarima Nunes Redü (2015), entre outros. A breve e necessária ressalva é que o “pós-modernismo” de Hutcheon se sustenta na oposição a um modernismo cuja característica “purista” talvez seja mais válida para o campo da arquitetura, sendo dificilmente aplicável a muitos autores considerados expoentes da literatura modernista, como Pessoa, Brecht, Pirandello, etc.

“Sei, não sei como vim a saber, eu sou apenas a boca de que a verdade se serve para falar” – diz o frei franciscano que vem propor ao Rei de Portugal que faça um voto a São Francisco e prometa construir um Convento em Maфра e assim, pela graça divina, a jovem rainha engravidará. E assim, ao final da anedota, a trama do primeiro capítulo se revela:

Vimos como em instância final saiu absolvido o estudante da suspeita do roubo das lâmpadas. Agora não se vá dizer que, por segredos de confissão divulgados, souberam os arrábidos que a rainha estava grávida antes mesmo que ela o participasse ao rei. Agora não se vá dizer que D. Maria Ana, por ser tão piedosa senhora, concordou calar-se o tempo bastante para aparecer com o chamariz da promessa o escolhido e virtuoso frei António. Agora não se vá dizer que el rei contará as luas que decorrerem desde a noite do voto ao dia em que nascer o infante, e as achará completas. Não se diga mais do que ficou dito. Saiam então absolvidos os franciscanos desta suspeita, se nunca se acharam noutras igualmente duvidosas. (SARAMAGO, 2013, p. 26, grifo nosso)

O trecho transborda ironia, a partir dele, cogitamos a possibilidade de ultrapassar a simples constatação de um certo tom irônico e, finalmente, lidar com a hipótese de uma narrativa em “modo irônico”⁴⁸. Hayden White afirma que “o modo linguístico da consciência irônica reflete uma dúvida na capacidade da própria linguagem para exprimir adequadamente o que a percepção oferece e o pensamento constrói acerca da natureza da realidade” (WHITE, 2008, p. 234-244). A repetição da fórmula “não se vá dizer” e ainda “não se diga”, imperativo negativo que veta o ato enunciativo, apresenta o problema da capacidade da linguagem de outra forma, invertendo-o. Mesmo que dizer algo não seja permitido, ainda assim, é possível transmitir uma mensagem que coloque em dúvida o que pôde ser dito. Aqui mais uma referência proverbial perpassa a questão: “fica o dito pelo não dito”. A indicação de um certo tom velado que se deve ter para tratar das questões de poder e religião, lança uma luz sobre os tempos longínquos da Inquisição e sobre a mais recente censura do Estado Novo⁴⁹. Há coisas que não

⁴⁸ Northrop Frye distingue cinco modos ficcionais: o mito; a lenda; a tragédia (ou mimético elevado); a comédia (ou mimético baixo); e o modo irônico, único deles em que o herói é inferior aos homens comuns. Contudo, para a presente análise, frisamos o seguinte: “Assim que aprendemos a distinguir os modos, entretanto, devemos aprender então a recombina-los. Pois, enquanto um modo constitui a tonalidade subjacente de uma obra de ficção, qualquer um dos outros quatro, ou mesmos todos eles, podem estar simultaneamente presentes.” (FRYE, 2014, p. 166). Desse modo, consideramos que *Memorial do Convento* é construído como uma montagem de diferentes modos, embora predomine o tom irônico.

⁴⁹ Para ter uma noção de como o problema da censura e do discurso oficial eram uma preocupação de Saramago, apresentamos um trecho de uma carta dele à Jorge de Sena, de dezembro de 1960, quando exercia a função de editor do poeta exilado: “Meu caro Sena: (...) Vamos aos factos. Nas provas que seguem com esta carta verá assinaladas passagens que reputamos altamente perigosas neste momento, em que tudo quanto possa parecer, mesmo de longe, discordância da política do governo, é considerado traição (assim mesmo,

se pode dizer, porém, há também “o dito pelo não dito”, permitido pela ironia. “Por isso a ironia tende no fim a voltar-se para o jogo de palavras, a tornar-se uma linguagem sobre a linguagem, a fim de anular o enfeitiçamento da consciência produzido pela própria linguagem” (idem, p. 244). Através desse jogo irônico, o romance realiza uma crítica à história de Portugal sem engajar-se num embate direto, não expõe um argumento contra a representação do país, construída através dos séculos, mas realiza uma série de deslocamentos e remontagens, dialoga com representações hegemônicas e também populares, reposicionando-as de modo que formem novas imagens.

Essa característica coaduna com a afirmação de Hutcheon de que, na metaficção historiográfica, a “paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural” (HUTCHEON, 1991, p. 47). O romance embrenha-se em mitos, lendas, cânones e ditos portugueses, “num intertexto que não é apenas alusivo ou citacional, mas que age num nível mais difícil de captar, o da arquitetura sintática, da prosódia, das técnicas narrativas e descritivas” (PERRONE-MOISÉS, 1998, n.p.). Todos esses diferentes textos que perfazem a cultura e memória de Portugal são realinhados de diversas formas, não para fixá-los nesta ou naquela forma específica, mas sim para mostrar ao leitor a possível mobilidade dessas peças, frequentemente engessadas pela história oficial de um estado autoritário e pelos discursos religiosos e conservadores.

Apontar uma “ironia militante” (satírica, portanto, segundo Frye) estaria de acordo com a parte da crítica que sugere uma intenção ideológica como fio condutor da narrativa saramaguiana. Contudo, uma abordagem que leve em consideração o aparato conceitual da metaficção historiográfica, refinando a noção de paródia irônica, permite considerar o modo irônico e tomá-lo como expressão e semente do desassossego, não apenas como retórica doutrinante. Hutcheon também observa as questões ideológicas que perpassam seu problema, citando Raymond Williams e Terry Eagleton, ela afirma que “o discurso crítico atual passou a

com todas as letras). Não sei se lê os nossos jornais, os discursos que aqui se fazem a toda a hora. A Emissora só abre a boca para chamar comunista a toda a atitude, nacional ou internacional, que ponha em dúvida a portugalidade das províncias ultramarinas ou o valor da nossa missão civilizadora. (Escrevo tudo isto sem reticências nem sublinhados para fazer sobressair a gravidade do caso). Publicar o livro tal qual está, naqueles trechos, equivaleria à apreensão imediata, pelo menos, repito, porque, mesmo sem querer ver as coisas negras de mais, não nos espantaríamos muito se as sanções fossem além disso. Não é exagero, creia. Nós que cá estamos, é que sabemos a atmosfera que se respira. (...)” (SARAMAGO apud SANTOS, 2011, p. 229-230). A correspondência entre Jorge de Sena e Saramago ainda continua inédita, o trecho foi retirado do artigo “Espreitando uma correspondência inédita: Jorge de Sena/José Saramago”, de Gilda Santos.

adotar uma noção diferente de ideologia como um processo geral de produção de sentido” (HUTCHEON, 1991, p. 227), mas ao trazer Foucault, Derrida e até Bakhtin para a discussão (entre muitos outros teóricos) ela reafirma que: “No entanto, o que a metaficção historiográfica faz explicitamente é lançar dúvida sobre a própria possibilidade de qualquer sólida ‘garantia de sentido’ (...)” (HUTCHEON, 1991, p. 81).

A declarada ideologia de Saramago pode servir como uma chave interpretativa para seus romances e, certamente, produz um sentido admissível, embora nunca único e indiscutível. Pois o texto suscita perguntas para as quais a resposta não está pronta, ou para as quais há mais de uma resposta. O caminho percorrido pelo leitor é cheio de percalços, retornos, enganos e oscila em torno de duas construções que competem pela narrativa, desse modo, o que é verdadeiramente construído é a capacidade de duvidar.

Ao estabelecer um paralelo entre o caso do estudante e o da rainha, o narrador ressignifica a promessa do rei e a gravidez dela deixa de ser milagre para ser estratégia, farsa, uma armadilha religiosa. Essa capacidade de, através de novas evoluções da narrativa, mudar a visão que um espectador pode ter sobre a mesma cena, ilustra o movimento que o narrador tenta ensinar ao leitor. É um treino da capacidade de deslocar a perspectiva, mudando assim o enquadramento, não apenas para incluir novos elementos, mas para permitir uma incessante produção de sentidos acerca deles. Assim, o meta-historiográfico de Linda Hutcheon aproxima-se do desassossego que perseguimos: “Se admitirmos que tudo é provisório e historicamente condicionado, não vamos parar de pensar, como temem alguns; na verdade, essa admissão será a garantia de que jamais pararemos de pensar – e repensar.” (idem, p. 79).

É como “passatempo do tempo passado” (idem, p. 141) que o conceito de metaficção historiográfica desempenha um papel importante nesta análise. Com a ressalva de que “todo o romance é, e não pode deixar de ser, histórico” (SARAMAGO, 2000, p. 16), Saramago afasta-se dessa nova classificação e insiste para que continuemos a chamar “romance histórico” o tipo de literatura que faz. Entretanto, no mesmo pronunciamento, o autor também afirma: “É certo que os escritores, muitas vezes, não resistem à tentação de jogar com palavras. Mas mesmo esse jogo tem um fundamento sério, confirma as razões daqueles que defendem que o jogo é uma das mais graves atividades humanas” (idem, p. 11). Aspectos fundamentais ao conceito de metaficção historiográfica são também centrais para o funcionamento do jogo saramaguiano, tais como: a intertextualidade, que amarra ecos canônicos à prosódia popular, trazendo o ritmo da oralidade para o texto escrito; a metalinguagem, que denuncia a existência de um narrador

anacrônico; e a ironia na apresentação de certos tipos e personagens históricos, enquanto o protagonismo é doado para figuras que escapam aos tipos, daí que os heróis são “os ex-cêntricos, os marginalizados” (HUTCHEON, 1991, p. 151), tão difíceis de alcançar.

5. Carnaval: “o mundo às avessas”

Para completar o percurso e finalmente alcançarmos os protagonistas, é preciso percorrer as ruas de Lisboa, mas não num dia comum e sim no carnaval. Iniciamos nosso caminho nos aposentos das altezas reais, descemos as ladeiras com o franciscano e o estudante⁵⁰, porém, só conseguiremos de fato chegar aos verdadeiros protagonistas, se penetrarmos nesse mundo às avessas, revirado pelo carnaval.

Mas esta cidade, mais que todas, é uma boca que mastiga de sobejo para um lado e de escasso para o outro, não havendo portanto mediano termo entre a papada pletórica e o pescoço engelhado, entre o nariz rubicundo e o outro héctico, entre a nádega dançarina e a escorrida, entre a pança repleta e a barriga agarrada às costas. Porém, a Quaresma, como o sol, quando nasce, é para todos. (SARAMAGO, 2013, p.27-28, grifo nosso)

Mais uma vez, o dito popular vem rematar a ideia: “o sol quando nasce é para todos”⁵¹. Também esse provérbio tem origem bíblica, “Porque faz que o seu sol se levante sobre maus e bons, e a chuva desça sobre justos e injustos” (Mateus, 5:45), trata-se do famoso “Sermão da montanha”, em que Jesus sobe a um monte para pregar que “bem aventurados” são os “pobres de espírito”, “os que têm fome e sede de justiça” e, ainda, “os que sofrem perseguição por causa da justiça”. O narrador assume com frequência esse tom de denúncia das mazelas sociais, mas nesse caso não realiza abertamente uma condenação moral ou mesmo sentimental dessas injustiças. O leitor, por sua vez, envolvido pelo discurso cristão que o texto incorpora, é induzido a realizar o julgamento por conta própria. O provérbio, assim como o versículo, anuncia uma igualdade que se sobrepõe à diferença. Saramago afirma que o romance se desenvolve entre o “o que cai e o que sobe” (SARAMAGO, 2010, p. 207), esta oposição se manifesta repetidamente através do romance.

⁵⁰ O caminho descrito no romance, se comparado ao atual mapa de Lisboa, é cheio de subidas e descidas, contudo, apenas a descida é pontuada pelo narrador.

⁵¹ Segundo o Dicionário de Provérbios, existem as variações: “o sol aquece igualmente o rico e o indigente”; “o sol nasce para todos (e até para quem não merece)”; entre outras. (LACERDA, 2003, p. 448)

Vimos que no primeiro e segundo capítulos o foco do romance está, respectivamente, no núcleo monárquico e religioso, os dois centros de poder da sociedade portuguesa no século XVIII. Embora, já de entrada, tenhamos a ironização paródica desses círculos sociais, ainda assim, eles conservam para si o lugar de destaque do jogo narrativo. O terceiro capítulo tem a função de perturbar esse arranjo, o carnaval efetua uma virada na mesa, desarruma o tabuleiro e mistura as peças. O que está por baixo na organização social ganha relevo na composição do romance. A narrativa oscila entre a cidade alta e a cidade baixa, a fome e a fartura, os nobres e o povo, e também entre o espiritual e o carnal, o sagrado e o profano, os gêneros elevados, da tragédia e da epopeia e os gêneros baixos, da comédia, do realismo, da paródia. A narrativa não só transita entre esses opostos, como os aproxima, e o carnaval é o ponto de viragem, é o meio de chegar ao avesso da história.

A partir desse ponto, a relevância de Bakhtin para discutir a obra saramaguiana torna-se inelutável, como tem sido demonstrado por muitos críticos literários⁵². Em *Carnaval no Convento: intertextualidade e paródia em José Saramago* (1993), Oliveira Filho afirma “A paródia carnavalesca é a paródia dialógica e não uma simples ‘negação pobre do parodiado’” (p.49). Portanto, ele utiliza os conceitos bakhtinianos de *carnavalização* e *dialogismo* para indicar que a paródia não apenas representa crítica e comicamente uma dada realidade, mas sim dialoga com outras representações dessa realidade, invertendo e radicalizando essas imagens. Saramago conduz esse diálogo de maneira que, intencionalmente, desestabiliza a memória portuguesa, não é à toa que tal perturbação da ordem, apenas ironicamente insinuada até então, torna-se desnudada a partir do carnaval.

Durante toda a Idade Média, o Estado e a Igreja eram obrigados a fazer concessões à praça pública, a contar com ela. Pequenas ilhas, rigorosamente delimitadas pelas datas das festas, estavam disseminadas durante o curso do ano; nessas ocasiões, o mundo estava autorizado a afastar-se dos trilhos oficiais, assim mesmo apenas sob a forma defensiva do riso. (...)

O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a *vitória sobre o medo*, não somente como uma vitória sobre o terror místico (‘terror divino’) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito (‘tabu’ e ‘maná’) o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além-túmulo, do inferno, de tudo que

⁵² Autoras como Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989) e Ana Paula Arnaut (1996), entre outros críticos da obra saramaguiana, utilizaram Bakhtin como referência teórica em alguns pontos, mas foi Odil José de Oliveira Filho (1993) que esmiuçou a “carnavalização” no Memorial, pautando sua análise nos aspectos paródicos e na intertextualidade do romance.

era mais temível que a terra. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. Na verdade, essa vitória efêmera só durava o período da festa e era logo seguida por dias ordinários de medo e de opressão; mas graças aos clarões que a consciência humana assim entrevia, ela podia formar para si uma verdade diferente, não oficial, sobre o mundo e o homem, que preparava a nova autoconsciência do Renascimento. (BAKHTIN, 2008, p. 78, grifo nosso)

Para Bakhtin, o riso e as festas populares (sobretudo o carnaval) são hiatos do interdito da rigorosa sociedade medieval e são etapas imprescindíveis no processo de transformação da consciência humana, libertando-se de autoritarismos e adquirindo autoconsciência. Embora a festa medieval de que Bakhtin tratava guarde muitas diferenças com a atual, é possível perceber que Saramago compartilha da opinião de que o carnaval é um momento ‘luminoso’ para a consciência:

Penso que o mal dos povos, o mal de nós todos, é só aparecermos à luz do dia no carnaval, seja o propriamente dito, seja a revolução. Talvez a solução se encontrasse numa boa e irremovível palavra-de-ordem: povo que desceu à rua, da rua não sai mais. Porque a luta foi sempre entre duas paciências: a do povo e a do poder. A paciência do povo é infinita, e negativa por não ser mais do que isso, ao passo que a paciência do poder, sendo igualmente infinita, apresenta a «positividade» de saber esperar e preparar os regressos quando o poder, acidentalmente, foi derrotado. Veja-se, para não ir mais longe, o caso recente de Portugal. (SARAMAGO, 1997, p. 44, grifo nosso)

Em primeiro lugar, salta aos olhos o paralelo do autor entre o carnaval e a revolução, para ele são dois do mesmo, a saber, o momento que o povo “desce” às ruas⁵³. Assim como Bakhtin, Saramago reforça o aspecto provisório desses momentos, mas enquanto o primeiro assegura a importância desses “clarões”, ainda que efêmeros, o segundo lamenta essa efemeridade. Ele vê a questão pela ótica da luta de classes e, por isso, se preocupa que mesmo no fugaz momento do povo, os poderosos preparam o seu regresso. Por fim, Saramago faz menção à Revolução dos Cravos ao indicar o caso de Portugal como exemplo de um regresso paciente do “poder”, depois de um lampejo revolucionário. Dessa forma, consideramos que, através de uma alegoria, o *Memorial* se propõe a aguçar e prolongar essa experiência fugaz, ampliar o alcance e a duração desse clarão que tem a capacidade de promover a autoconsciência, ofuscando os discursos centralizadores que, por meio século, organizaram e controlaram a memória coletiva. A passarola sobe e desce em poucas horas, uma revolução alegórica que dura

⁵³ No mesmo sentido, opera a análise de Octavio Paz, acerca da Revolução Mexicana: “Como as festas populares, a Revolução é um excesso e um gasto, um chegar aos extremos, um estouro de alegria e desamparo, um grito de orfandade e de júbilo, de suicídio e de vida, tudo misturado” (PAZ, 1984, p. 134).

apenas nove páginas, entretanto, o romance lhe prolonga a sensação, incluindo camadas de experiência, evocações de lembranças ausentes dos registros oficiais, lendas, ditos populares, paisagens, costumes, prosódia – memórias de outros clarões quase esquecidos.

Parece uma tarefa difícil indicar a existência dessa alegoria e manter-se afastado do que Bakhtin chama de “método histórico-alegórico”, isto é, tentar “ver em cada um dos detalhes do romance uma alusão a fatos precisos” (BAKHTIN, 2008, p. 97), procurando revelar “uma personagem e um acontecimento histórico” por trás de cada personagem e evento do romance. Não se trata disso, em primeiro lugar porque muitas das personagens da trama já são realmente personagens históricas parodiadas e de nenhum modo queremos estabelecer paralelos entre figuras específicas da Revolução dos Cravos e os protagonistas do romance. Em segundo lugar, porque concordamos com Bakhtin quando afirma que: “Uma vez que a tradição é contraditória e que todas as suposições são sempre até certo ponto arbitrárias, compreende-se facilmente que a mesma personagem ou acontecimento seja decifrado de maneira diferente pelos diversos autores” (ibidem). Sendo assim, nossa leitura alegórica orienta-se pelo conceito de alegoria barroca, reabilitado por Benjamin, que guarda sua potência exatamente nessa arbitrariedade “atrelada ao momento histórico”, que resulta da “impossibilidade de fixação da verdade, manifestando o conflito, o choque entre o desejo de eternidade e a consciência da precariedade do mundo” (BRANDÃO, 2010, p. 103-104).

É necessário reforçar que essa alegoria importa sobretudo enquanto “clarão”, conforme quis Bakhtin, ou “relampejar fugaz” (BENJAMIN, 1986, p. 225), nas palavras de Benjamin, importa enquanto presentificação, através da literatura, desse momento fugidio em que o povo sai “à luz do dia”, na voz do próprio Saramago. Para Bakhtin, o carnaval e o riso permitiam o vislumbre de uma “verdade diferente” (BAKHTIN, 2008, p. 78), para Benjamin a tarefa do historiador é “escovar a história a contrapelo” buscando fixar essa “imagem que relampeja irreversivelmente” (BENJAMIN, 1986, p. 224-225). Saramago, por sua vez, afirma que os ficcionistas se aventuram pelas “zonas de sombra, essas por onde o romancista avança com a sua pequena candeia, iluminando recantos, procurando caminhos que a poeira do tempo escondeu” (SARAMAGO, 2000, p. 14) em busca de um passado que “constantemente se lhes escapa” e que não é refúgio, como acusam alguns, mas “algo radicalmente necessário aos homens de hoje para que logrem conhecer-se melhor” (idem, p. 17). Através dessas metáforas de luz, Bakhtin também explica o caráter dialógico do discurso:

Pois todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual

está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. (BAKHTIN, 2002, p. 86, grifo nosso)

A este “jogo complexo de claro-escuro” que forma a “*imagem* do objeto” no discurso, Bakhtin chama “jogo dialógico” (idem, p.86-87). Esse jogo é complicado porque a língua não é considerada apenas como “um sistema de categorias gramaticais abstratas, mas como uma língua *ideologicamente saturada*, como uma concepção de mundo”. Os sistemas de linguagem são moldados por “forças histórico-reais do porvir verbal e ideológico” que atuam em sentidos opostos: forças centrípetas, que atuam no sentido de normatização e unificação da língua e sua “vida ideológica” e que “decorrem da relação indissolúvel com processos de centralização sócio-política e cultural”; e forças centrífugas, que são “processos de descentralização e desunificação” (idem, p. 81-82) que ocorrem na dinâmica das línguas vivas que se estratificam conforme os processos sociais afins.

Na imagem de Saramago, a candeia do romancista é uma luz que emana do presente: “O presente, com seu caráter inacabado, considerado como ponto de partida e centro de orientação literário-ideológica, marca uma revolução grandiosa na consciência criadora do homem.” (BAKHTIN, 2002, p. 426). Sendo assim, a perspectiva histórica assumida por Saramago alinha-se às considerações dos *Annales*, isto é, interrogar o passado a partir do presente, e além disso, corrobora as considerações de Bakhtin sobre o romance.

Enquanto as variantes básicas dos gêneros poéticos desenvolvem-se na corrente das forças centrípetas da vida verbo-ideológica que unifica e centraliza, o romance e os gêneros literários e prosaicos que ele atrai para si constituíram-se historicamente na corrente das forças descentralizadoras e centrífugas. E enquanto a poesia, nas altas camadas sócio-ideológicas oficiais, resolvia o problema da centralização cultural, nacional e política do mundo verbal-ideológico, por baixo, nos palcos das barracas de feira, soava um discurso jogralesco, que arremedava todas as “línguas” e dialetos, desenvolvia a literatura das fábulas e das *soties*, das canções de rua, dos provérbios, das anedotas. (idem, p. 82-83, grifo nosso)

Memorial do Convento é rico em exemplos dessas considerações de Bakhtin. Já apontamos algumas anedotas e provérbios que compõem o texto, e há ainda muitas outras ao longo de todo o romance. Percebemos também o tom de “arremedo” quando o narrador diz “saia o estudante absolvido desta suspeita, se não vier a achar-se noutra igualmente duvidosa”

(SARAMAGO, 2013, p. 25), entonação que sugere um juiz inquisidor. Do mesmo modo, o narrador apresentará ainda outras entonações sugestivas.

O dialogismo e a carnavalização são conceitos complementares, ambos tratam da relação com o outro, de modo que a alteridade se torna presente nos discursos, através do diálogo e da contraversão (BONNICI & ZOLIN, 2009, p. 183). Além de realizar a *carnavalização*, como procedimento literário que traduz o carnavalesco na arte, *Memorial do Convento* oferece a possibilidade de olhar para o próprio carnaval, tal como fez Bakhtin:

O inferno do carnaval é a terra que devora e procria; ela se transforma frequentemente em cornucópia, e o espantalho – a morte – é uma mulher grávida; as diversas deformidades: todos esses ventres inchados, narizes desmesurados, corcundas, etc., são índices de prenhez ou de virilidade. (...) O terrível terrestre: os órgãos genitais, o tumulto corporal, dissolve-se em voluptuosidades e em novos nascimentos. (BAKHTIN, 2008, p. 79)

Assim, descrições corporais como “papada pletórica” e “nariz rubicundo” são apenas o início de uma narrativa repleta de imagens significativas para a análise de Bakhtin. No romance saramaguiano, o carnaval também é tempo de dar vazão ao corpo. O “entrudo” descrito no *Memorial* aproxima-se muito do carnaval de Bakhtin:

Correu o entrudo essas ruas, quem pôde empanturrou-se de galinha e de carneiro, de sonhos e de filhós, deu umbigadas pelas esquinas quem não perde vaza autorizada, puseram-se rabos surriados em lombos fugidiços, esguichou-se água à cara com seringas de clisteres, sovaram-se incautos com réstias de cebolas, bebeu-se vinho até ao arroto e ao vômito, partiram-se panelas, tocaram-se gaitas, e se mais gente não se espojou, por travessas, praças e becos, de barriga para o ar, é porque a cidade é imunda, alcatifada de excrementos, de lixo, de cães lazarentos e gatos vadios, e lama mesmo quando não chove. Agora é tempo de pagar os cometidos excessos, mortificar a alma para que o corpo finja arrepender-se, ele rebelde, ele insurrecto, este corpo parco e porco da pocilga que é Lisboa. (SARAMAGO, 2013, p. 28, grifo nosso)

Nesse parágrafo temos vários elementos carnavalescos esmiuçados pelo teórico russo. Começando com o banquete:

(...) no sistema de imagens do *povo trabalhador*, que continua a ganhar a vida e o alimento no combate que é o trabalho, que continua a *devorar a parte do mundo que acaba de conquistar, de vencer*, as imagens do banquete guardam sempre sua importância maior, seu universalismo, sua ligação essencial com a vida, a morte, a luta, a vitória, o triunfo, o renascimento. (BAKHTIN, 2008, p. 246, itálico mantido)

Primeiro empanturram-se, depois vomitam e espojam-se no chão coberto de lama e excrementos, entrando aí numa outra categoria essencial para Bakhtin: o “*baixo*” material e

corporal. Não se trata de um rebaixamento apenas moral e abstrato, pelo contrário, o “baixo” é concreto, topográfico e perceptível: no corpo, abaixo da linha marcada pelo ventre e entranhas; no mundo, o que está no chão e no subsolo.

(...) os excrementos, por exemplo, não tinham a significação banal, estritamente fisiológica que se lhes atribui hoje. Eram, ao contrário, considerados como um elemento essencial na vida do corpo e da terra, na luta entre a vida e a morte, contribuía para a sensação aguda que o homem tinha da sua materialidade, da sua corporalidade, indissoluvelmente ligadas à vida da terra. (BAKHTIN, 2008, p. 195, grifo nosso)

Não se trata apenas de um relato do carnaval que traz os mesmos pormenores considerados significativos por Bakhtin. Saramago realiza a *carnavalização*, isto é, realiza uma inversão que evidencia o caráter ambivalente dos símbolos de poder, de modo que os termos do discurso de dominação são “rebaixados”, “ridicularizados”, perdendo assim grande parte da sua eficácia em tyrannizar através do medo. O discurso de dominação religioso está fundado, principalmente, no medo da perdição da alma. Quando o narrador afirma “mortificar a alma para que o corpo finja arrepender-se” é, além de uma ironia sarcástica e óbvia, uma inversão do dogma católico, baseado em diversas passagens bíblicas, especificamente: “Porque, se viverdes segundo a carne, morrereis; mas, se pelo Espírito mortificardes as obras do corpo, vivereis” (Romanos 8:13). Ademais, é possível indicar a proximidade bíblica com os próprios termos da análise de Bakhtin: “Mortificai, pois, os vossos membros, que estão sobre a terra: a prostituição, a impureza, a afeição desordenada, a vil concupiscência, e a avareza, que é idolatria” (Colossenses 3:5). O catolicismo, ideologia dominante no período, postula que o corpo deve ser mortificado para salvação do espírito, o que está em jogo é a vida eterna ou a eterna perdição. Todavia, os atos simbólicos do carnaval relembram a materialidade da vida terrena, lembram que a luta é aqui, agora, todo dia, é a luta contra a terra, que deve ser cultivada, fertilizada, contra a caça, que deve ser despedaçada, contra a morte, que é invencível e só pode ser superada pelo renascimento, através da procriação.

O rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial ao realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal. Já falamos da gangorra grotesca que funde o céu e a terra no seu vertiginoso movimento; a ênfase, contudo se coloca menos na subida que na queda, é o céu que desce à terra e não o inverso. (BAKHTIN, 2008, p. 325)

A ênfase na materialidade da vida não pode deixar de passar pela corporalidade. Enquanto Bakhtin menciona os “suplícios jocosos” através dos quais os “símbolos de poder e violência” são “virados do avesso” (idem, p. 79), Saramago traz para a narrativa as penitências

do tempo sagrado: a quaresma. Assim, termina o carnaval propriamente dito, mas não termina a *carnavalização*. As procissões, a devoção e a expiação adquirem um duplo sentido que continua a realizar o *rebaixamento* e a inversão crítica do significado dos rituais religiosos:

(...) então levanta-se do coro feminil grande assuada, e possessas, frenéticas, as mulheres reclamam força no braço, querem ouvir o estralejar dos rabos do chicote, que o sangue corra como correu o do Divino Salvador, enquanto latejam por baixo das redondas saias, e apertam e abrem as coxas segundo o ritmo da excitação e do seu adiantamento. Está o penitente diante da janela da amada, em baixo na rua, e ela olha-o dominante, talvez acompanhada de mãe ou prima, ou aia, ou tolerante avó, ou tia azedíssima, mas todas sabendo muito bem o que se passa; por experiência fresca ou recordação remota, que Deus não tem nada que ver com isto, é tudo coisa de fornicção, e provavelmente o espasmo de cima veio em tempo de responder ao espasmo de baixo, o homem de joelhos no chão, desferindo golpes furiosos, já frenéticos, enquanto geme de dor, a mulher arregalando os olhos para o macho derrubado, abrindo a boca para lhe beber o sangue e o resto. Parou a procissão o tempo bastante para se concluir o acto, o bispo abençoou e santificou, a mulher sente aquele delicioso relaxamento dos membros, o homem passou adiante, vai pensando, aliviadamente, que daqui para a frente não precisará vergastar-se com tanta força, outros o façam para gáudio doutras. (SARAMAGO, 2013, p. 30)

A penitência, mortificação da carne para suposta salvação da alma é subvertida em prazer “que só muito mais tarde aprenderemos a chamar sádico” (idem, p. 29). De modo que o narrador se utiliza da sua posição anacrônica para ressignificar e profanar o ritual católico. O narrador ainda agrava a cena, ao inserir uma rede de cumplicidade – mãe, prima, aia, avó ou tia –, indica que se tratava de um comportamento comum, banalizando ainda mais o ato de fé. Na mesma direção, Bakhtin afirma que é preciso atualizar o passado e aproximar-se dele para rebaixá-lo:

Um objeto não pode ser cômico numa imagem distante; é imprescindível aproximá-lo, para que se torne cômico; todo cômico é próximo; toda obra cômica trabalha na zona da máxima aproximação. O riso tem o extraordinário poder de aproximar o objeto, ele o coloca na zona do contato direto, onde se pode apalpá-lo sem cerimônia por todos os lados, revirá-lo, virá-lo do avesso, examiná-lo de alto a baixo, quebrar o seu envoltório externo, penetrar nas suas entranhas, duvidar dele, estendê-lo, desmembrá-lo, desmascará-lo, desnudá-lo, examiná-lo e experimentá-lo à vontade. O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre. (BAKHTIN, 2002, p. 413-414, grifo nosso)

A quaresma prossegue, tempo de devoção e oração, quando “o costume” é “deixar que as mulheres corram as igrejas sozinhas, contra o uso do resto do ano, que é tê-las em casa presas” (SARAMAGO, 2013, p. 31). Mais uma vez, a religiosidade desliza para a sexualidade,

com o feminino no centro da questão e, também neste ponto, a narrativa acompanha as observações de Bakhtin acerca do papel das mulheres na obra de Rabelais e nas festas populares: “A mulher liga-se essencialmente ao *baixo* material e corporal: ela é a encarnação do ‘baixo’ ao mesmo tempo degradante e regenerador”, assim, a mulher rebaixa, corporifica e, portanto, é a morte espiritual, porém, de modo ambivalente, é o princípio da vida. Daí advém a recorrente imagem da mulher enquanto criatura ambígua, retratada amiúde nos termos de “versatilidade, sensualidade, concupiscência, falsidade” (BAKHTIN, 2008, p. 209). Não escapa, então, o tema da “corneação”: “nesse sistema, o *marido cornudo* reduz-se ao papel do *rei destronado*, de ano velho, de *inverno em fuga*: retiram-lhe seus adereços, batem-lhe e ridicularizam-no” (idem, p. 209-210). Vejamos como, em *Memorial do Convento*, todos esses elementos estão presentes:

(...) corre um vento de primavera que dá volta à cabeça, e, não correndo o vento, fazem os suspiros as vezes dele, os que se desabafam nos confessionários ou em lugares escusos, propícios a outras confissões, as da carne adúltera, oscilando na beirada do prazer e do inferno, ambos gostosos nestes dias de mortificação, de altares despidos, de lutos rituais, de pecado omnipresente.

Entretanto, se é dia, estarão dormindo a sesta os maridos ingênuos, ou que fingem sê-lo (...) (SARAMAGO, 2013, p. 31-32)

Oliveira Filho ressalta a “essência dupla do texto”, que mergulha na tradição, “passado literário do qual o texto de alguma forma é memória e contestação” e afirma que *Memorial do Convento* “consegue retirar de sob uma crosta ideológica que estigmatiza uma semente de vida, uma chama de inquietação” (OLIVEIRA FILHO, 1993, p. 63-64). Nosso propósito é entender a natureza dessa inquietação, por essa razão insistimos no paralelo entre Saramago e Bakhtin.

Na praça pública do carnaval, o corpo do povo sente, antes demais nada, a sua *unidade* no tempo, a sua *duração ininterrupta* nele, a sua *imortalidade histórica relativa*. (...). Assim, *todas as imagens da festa popular fixam o momento do devir e do crescimento, da metamorfose inacabada, da morte-renovação*. (...)

Com *todas as suas imagens, cenas com obscenidades, imprecizações afirmativas, o carnaval representa o drama da imortalidade e da indestrutibilidade do povo*. Nesse universo, a sensação da imortalidade do povo associa-se à de *relatividade do poder* existente e da *verdade dominante*. (BAKHTIN, 2008, p. 223, *itálico do autor*)

Morte e ressurreição, catarse e repressão, liberdade e opressão. Os pares antagônicos que perfazem o romance saramaguiano representam a luta de classes, mas indicam, antes, os sinais deixados por essa luta, marcas profundas no corpo e no inconsciente do povo. Apesar de

dominado, o povo é indestrutível e o carnaval reacende a memória dessa imortalidade que prescinde de legitimação pelo discurso oficial. Saramago, de algum modo, tem sucesso em fazer sentir essa oscilação, talvez por colocar justapostas a voz oficial e as vozes do povo. A primeira, ele buscou no “mergulho nesse século através da leitura de documentos” (SARAMAGO, 2010, p. 202), as segundas, mais difíceis de ouvir, ele tenta recriar com base em elementos populares, cuja tradição, como mostrou Bakhtin, sobrevive em canções de rua, provérbios, anedotas, lendas locais, festas populares, dialetos.

Ao elucidar as épocas passadas, somos muito frequentemente obrigados a “crer em cada época conforme a sua própria palavra”, isto é, crer nos seus ideólogos oficiais, num grau maior ou menor, uma vez que não ouvimos a voz do povo, que não podemos encontrar nem decifrar a sua expressão pura e sem mescla. (BAKHTIN, 2008, p. 418)

A voz do povo é balbúrdia. Por isso, a polifonia do romance é condição para que nele possam expressar-se as múltiplas vozes que o romancista se esforça para traduzir. A intertextualidade é indício desse processo, quão mais explícita é essa rede intertextual, mais autoconsciente de sua condição dialógica é o discurso.

6. À força de mutilações: abusos da memória

Finalmente alcançamos Baltasar:

Este que por desafrontada aparência, sacudir da espada e desparelhadas vestes, ainda que descalço, parece soldado, é Baltasar Mateus, o Sete-Sóis. Foi mandado embora do exército por já não ter serventia nele, depois de lhe cortarem a mão esquerda pelo nó do pulso, estraçalhada por uma bala em frente de Jerez de los Caballeros, na grande entrada de onze mil homens que fizemos em outubro do ano passado e que se terminou com perda de duzentos nossos e debandada dos vivos, acossados pelos cavalos que os espanhóis fizeram sair de Badajoz. (SARAMAGO, 2013, p. 35, grifo nosso)

Soldado descalço e mutilado, assim somos apresentados a Baltasar. De saída, o personagem ancora-se na história de Portugal: também Afonso Henriques, *O Conquistador*, feriu-se gravemente em Badajoz, em 1169, encerrando suas atividades militares e consolidando ali suas possessões, isto é, a fronteira oriental de Portugal. Portanto, tem uma carga simbólica que a história de Baltasar comece aí, de onde Afonso I sai “coxeando e duplamente ferido, no joelho e nos brios” para viver “os últimos anos da sua já acabada vida” (MARTINS, 2014, p. 44).

A vida de Baltasar, em contrapartida, acaba de começar, pois sua história funda-se na sua incompletude. Ele não perdeu apenas a mão, mas também uma dada posição no quadro que integrava. E o narrador não perde a oportunidade de esmiuçar esse quadro, tratando das penúrias da guerra de sucessão espanhola. No entanto, apenas agora “que não o querem lá”, nem mesmo na terrível guerra, é que o narrador passará a segui-lo de perto (SARAMAGO, 2013, p. 44). Sem a mão, também não pode voltar a ocupar a posição que tinha antes de ser soldado, em Maфра, “onde não poderia a sua única mão pegar uma enxada que requer duas” (idem, p. 42). Assim, Baltasar perde, com a amputação, a possibilidade de ser guerreiro e de ser trabalhador do campo, não se encaixa na tipologia das personagens do romance histórico. Lukács, ao analisar a “forma clássica do romance histórico”, afirma que Walter Scott “jamais cria personagens excêntricas, personagens que, por sua psicologia, fogem da atmosfera da época” (LUKÁCS, 2011, p. 80). No *Memorial*, é exatamente o afastamento do centro da ação “histórica”, essa que é digna dos registros e narrativas da nação, é que faz o nosso narrador interessar-se por Baltasar, sua vida ficcional surge de sua mutilação, de sua impossibilidade de ser. Diremos que ele prossegue existindo apesar das impossibilidades, então lembramos de Bernardo Soares, cuja existência se instaura enquanto “simples mutilação” (PESSOA, 1986, p. 199) da personalidade de Fernando Pessoa. Baltasar Sete-Sóis, assim como Bernardo Soares, tem a sua existência fundada numa mutilação que interdita qualquer realização pré-definida e dificulta, até mesmo, qualquer definição posterior.

Assim, para prosseguir, Baltasar enfrenta momentos de hesitação. Ele se queda em Évora, cidade a meio caminho da fronteira, de onde vinha, e de Lisboa e Maфра, para onde poderia ir. Passa o inverno pedindo esmolas até pagar duas peças de ferraria, “o gancho, mais o espigão que, por capricho de ter duas diferentes mãos esquerdas, Baltasar Sete-Sóis encomendara” (SARAMAGO, 2013, p. 36). O uso futuro dessas peças, o espigão para matar e o gancho para trabalhar, indica uma multiplicação de identidades, Baltasar agora carrega no alforge as suas possibilidades de ser, ora guerreiro, ora trabalhador.

Agora faz sol, não tem chovido, e os matos estão cobertos de flores, os pássaros cantam. Baltasar Sete-Sóis leva os ferros no alforge porque há momentos, horas inteiras, em que sente a mão como se ainda a tivesse na ponta do braço e não quer roubar a si próprio a felicidade de se achar inteiro e completo como inteiros e completos se hão de sentar Carlos e Filipe em seus tronos, afinal haverá para os dois, quando a guerra acabar. A Sete-Sóis basta-lhe, para seu contentamento, e desde que não olhe onde lhe falta, a comichão que sente na ponta do dedo indicador, e imaginar que está coçando com o polegar o sítio onde lhe come. E quando esta noite sonhar, se a si próprio se

olhar no sono, ver-se-á sem que nada lhe falte e poderá apoiar a cabeça cansada nas palmas das duas mãos. (SARAMAGO, 2013, p. 37, grifo nosso)

O gancho e o espigão se fazem identidades provisórias, porque Baltasar ainda se imagina inteiro, mais que isso, em sonho, ele ainda é inteiro. Trata-se de uma sólida metáfora para a noção de identidade forjada, ou melhor, fabricada pelo trabalho do ferreiro. Mobilidade⁵⁴ e perda marcam a trajetória do personagem, equivale dizer, “desenraizamento” (BRESCIANI, 1985, p. 35) e “identidade perdida” (PAZ, 1976, p. 219), índices da modernidade e também do desassossego, na forma do sentimento de descontinuidade do eu, sempre contrabalanceado por uma nostalgia do eu perdido. Mas a nostalgia só existe porque há uma memória do que foi perdido, um sonho de um passado de inteireza.

Relembrar o passado é crucial para o nosso sentido de identidade: saber o que fomos confirma o que somos. Nossa continuidade depende inteiramente da memória; recordar experiências passadas nos liga a nossos *selves* anteriores, por mais diferentes que tenhamos nos tornado. (LOWENTHAL, 1998, p. 83)

Identidade e memória são noções inseparáveis e ambas estão fundidas nessa metáfora da mão amputada e das mãos forjadas. Baltasar perde a si mesmo ao participar da guerra, uma tentativa de inscrever-se numa história que não é exatamente a sua, como o narrador dá a entender: “uma guerra em que se haveria de decidir quem viria a sentar-se no trono de Espanha, se um Carlos austríaco ou um Filipe francês, português nenhum, se completos ou manetas, se inteiros ou mancos” (SARAMAGO, 2013, p. 36). O narrador não deixa de transmitir a violência sofrida por Baltasar no processo de amputação da mão “estraçalhada”: “bastou desarticular-lhe as juntas, desta vez nem foi preciso meter o serrote ao osso” (idem, p. 35). De certa forma, há uma sutileza na violência descrita.

Sim, de fato, a “identidade” só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, um “objetivo”; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente

⁵⁴ A questão da mobilidade já foi apontada em outros trabalhos sobre Saramago, sobretudo acerca de *Jangada de Pedra* (1986). Daniel Oliveira Gomes, por exemplo, utiliza conceitos de Milton Santos e Zygmunt Bauman para analisar a relação entre homem e espaço na obra de Saramago, inscrevendo a questão na discussão da pós-modernidade pós utópica: “As personagens saramaguianas são, constantemente, personagens que não se fixam absolutamente no mundo ordeiro e, de tal maneira, veem-se vítimas das estratégias cognitivas que Bauman delimitaria como antropôemicas (o mundo ordeiro vomita os estranhos) ou antropofágicas (o mundo ordeiro assimila os estranhos)” (GOMES, 2012, p. 140). Ainda retomaremos essa característica, pela ótica do exílio, ao final do capítulo.

oculta. (BAUMAN, 2005, p. 21-22, grifo nosso)

A riqueza da metáfora surpreende porque envolve as três ações que se combinam para a formação de uma identidade: o trabalho de construção da narrativa de um povo; a escolha de fragmentos de memória que serão os elementos dessa narrativa, em detrimento de outros; e a luta para decidir o que será lembrado e o que será esquecido. Assim, primeiro há uma grande violência, a mão esfaqueada no campo de batalha, depois há o trabalho do “hábil cirurgião” que desarticula as juntas e remove a mão inutilizada, então há mais trabalho, do ferreiro e do seleiro, de forjar as substitutas e fabricar suas amarrações, por fim, há a possibilidade de escolha entre uma e outra, conforme a necessidade, ou até sua ausência. Mesmo a mão *fantasma* também se revela útil, sendo a melhor opção para conseguir esmolas. Os três, gancho, espigão e o sonho de inteireza (*phantasma*), são representações presentes da mão ausente. Aqui, ao passar da construção do *self* para a da coletividade, tentamos acompanhar as considerações de Paul Ricœur (2007), que estende a análise freudiana da identidade pessoal para a identidade comunitária. Nessa direção, entendemos que a metáfora saramaguiana representa não apenas o tensionamento do *ser* em Baltasar, mas também no povo português.

O que faz a fragilidade da identidade? É o caráter puramente presumido, alegado, pretenso da identidade. Esse *claim*, como diriam os ingleses, esse *Anspruch*, como diriam os alemães, aloja-se nas respostas à pergunta “quem”, “quem sou eu?”, respostas em “que?”, da forma: eis o que somos, nós. Somos *tais*, assim e não de outro modo. (...)

Como causa da primeira fragilidade da identidade é preciso mencionar sua relação difícil com o tempo; dificuldade primária que, precisamente, justifica o recurso à memória, enquanto componente temporal da identidade, juntamente com a avaliação do presente e a projeção do futuro. (...) De fato, o que significa permanecer o mesmo através do tempo? (RICŒUR, 2007, p. 94, grifo nosso)

Vejamos o caso de Baltasar: era camponês, tornou-se soldado, agora vaga em Lisboa e hesita sobre o que é, embora ainda pareça soldado. Ele precisa escolher seu próximo passo: pede esmolas em Lisboa enquanto tenta uma benesse real por ter perdido a mão na guerra ou regressa para Mafra? Não é apenas a mão que lhe faz falta, mas um sentimento de pertencimento. Nesse ponto, antes de amarrarmos a questão identitária, que se torna problemática para Baltasar, devemos fazer duas breves observações, uma histórica e outra historiográfica. O próprio romance oferece subsídios para a discussão:

Aquilo além é o palácio do rei, está o palácio, o rei não está, anda a caçar em Azeitão, com o infante D. Francisco e os seus outros irmãos, mais os criados da casa, e os reverendos padres jesuítas João Seco e Luís Gonzaga, que decerto

não foram só para comer e rezar, talvez quisesse el-rei refrescar as lições de matemáticas e latinidades que deles, quando príncipe, recebeu. Levou também sua majestade uma espingarda nova, que lha fez João de Lara, mestre de armas dos armazéns do reino, obra fina, adamasquinada de prata e ouro, que se a perder em caminho tornará prestes a seu dono, pois tem ao comprido do cano, em boa letra romana embutida, como a do frontão de S. Pedro de Roma, estes dizeres explicados SOU DE EL-REI NOSSO SENHOR AVE DEUS GUARDE DOM JOAM O V, todos em maiúsculas, como se copia, e ainda dizem que as espingardas só sabem falar pela boca e em linguagem de pólvora e chumbo. Essas são as comuns, como foi a de Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, agora desarmado e parado no meio do Terreiro do Paço, a ver passar o mundo, as liteiras e os frades, os quadrilheiros e os mercadores, a ver pesar fardos e caixões, dá-lhe de repente uma grande saudade da guerra, e se não fosse saber que não o querem lá, ao Alentejo voltaria neste instante, mesmo adivinhando que o esperava a morte. (SARAMAGO, 2013, p. 44)

Embora não seja o intuito desta pesquisa apontar questões de contexto histórico (ainda menos da conjuntura do tempo diegético), é interessante apontar certos tópicos que são estrategicamente alinhavados à narrativa. Aqui, assim como em várias partes do romance, temos várias referências aos índices históricos comuns da época: a corte joanina, auge do barroco português, símbolo do Estado Moderno na forma da Monarquia Absolutista cortesã e sua forte dimensão espetacular, com a caçada, sem esquecer da marcada influência jesuítica; por outro lado, o centro urbano pós renascimento que fervilha, possibilitando o momento de *flânerie avant la lettre* que Baltasar experimenta. O importante é a posição que esses elementos ocupam. A vizinhança textual denuncia que enquanto as tropas estão “descalças e rotas” e o soldado ferido não tem soldo e anda faminto, pedindo esmolas, o rei está bem longe da guerra e suas armas de ouro e prata servem apenas para o espetáculo da caçada, já não é nenhum Afonso Conquistador. O sentimento de deslocamento e não pertença de Baltasar divide o parágrafo com o palácio e o rei, enquanto, momentos antes, ao cruzar o Tejo, ele vivencia um certo acolhimento entre companheiros de viagem, populares como ele, que dividem histórias e alimento. Portanto, somos levados a associar a fragilidade do ser em Baltasar, esse ímpeto de morte colocado sob égide da saudade, à sua inserção nesse quadro histórico da modernidade capitalista, ainda que na sua versão portuguesa.

Em termos de historiografia, consideramos de suma importância que o período joanino, “apogeu do barroco português”, “reinado do ouro” tenha recebido um “grande investimento ideológico e político” durante o Estado Novo, como consolidação e abrilhantamento da dinastia de Bragança. De modo que “as correntes intelectuais tradicionalistas (...) procuraram reabilitar o Portugal barroco (...) e foram em muitos casos, como se disse, anti-pombalinas” e, por outro

lado, “as correntes culturais anti-tradicionalistas (...) foram defensoras do legado de pombal” (MONTEIRO, 2017, p. 192). Não iremos aprofundar nenhuma discussão historiográfica⁵⁵, contudo, é inescapável pontuar como os temas centrais desses debates sobre o período, a saber, a Restauração, a Inquisição, o “atraso econômico português” e a “questão pombalina”, ligada à anterior iminência dos jesuítas, são todos tópicos que atravessam constantemente a narrativa do *Memorial*, quase sempre provocando um impacto negativo na trajetória dos protagonistas: “Na guerra de João perdeu a mão Baltasar, na guerra da Inquisição perdeu Blimunda a mãe, nem João ganhou, que feitas as pazes ficámos como dantes, nem ganhou a Inquisição, que por cada feiticeira morta nascem dez” (SARAMAGO, 2013, p. 120). Consequentemente, a representação paródica da corte joanina acaba interagindo com esses debates, que tinham forte viés político.

Na verdade, essa digressão justifica-se porque ilustra como cada alinhamento político, tradicionalista ou progressista, procurava um lastro identitário na memória do povo português. De modo que, grosso modo, a disputa soava como “somos portugueses como foi o magnânimo e beato D. João V” e, do outro lado, “somos portugueses como foi o ilustre e laicizante Marquês de Pombal” – de um modo ou de outro, é no passado que buscam legitimar-se enquanto grupo para participar da luta pelo poder. Isto posto, voltemos a Ricœur:

A segunda causa de fragilidade [da identidade] é o confronto com outrem, percebido como ameaça. (...)

A terceira causa de fragilidade é a herança da violência fundadora. É fato não existir comunidade histórica alguma que não tenha nascido de uma relação, a qual se pode chamar original, com a guerra. O que celebramos com o nome de acontecimentos fundadores, são essencialmente atos violentos legitimados posteriormente (...). Aqui, a terceira causa de fragilidade da identidade se funde na segunda. (RICŒUR, 2007, p. 94-95, grifo nosso)

Dissemos que o carnaval subverte os “símbolos de poder e violência” (BAKHTIN), mas essa inversão é possível exatamente porque tais símbolos alastram-se pelo imaginário coletivo. A violência real – a guerra, a fome, os trabalhos forçados ou forçosos, os autos de fé⁵⁶ – é prolongada pela violência discursiva e simbólica. Ricœur conclui: “(...) por causa da função mediadora da narrativa, os abusos da memória tornam-se abusos de esquecimento. De fato,

⁵⁵ Até porque essa fase da controvérsia, vivificada nos últimos anos da década de 70, pós 25 de Abril, já foi ultrapassada, pois desde então as pesquisas apontam, inclusive, muitas continuidades entre o período joanino e o pombalino (FALCON, 2000, p. 154).

⁵⁶ Todas essas violências são vividas pelo próprio Baltasar, mas há ainda outra violência que aparece denunciada no *Memorial*, a violência de gênero é repetidamente problematizada, desde a mais sutil, como a sofrida pela Rainha e sua filha no casamento, até o feminicídio, do qual trataremos brevemente.

antes do abuso, há o uso, a saber o caráter inelutavelmente seletivo da narrativa.”; e acrescenta que a manipulação da memória se dá “principalmente pela via ideológica” (RICŒUR , 2007, p. 455).

As narrativas que alinhavam as memórias de um povo, sejam de caráter ficcional e mitológico, sejam as da história oficial, produzem representações nas quais as violências são justificadas, amarradas ao sentido da própria narrativa. É sutil, como o trabalho do cirurgião que amputa a mão de Baltasar, porque esses elementos discursivos de dominação acabam costurados à própria identidade dos indivíduos, de modo que, ao se desprenderem dessa rede, eles perdem a própria identidade e sentem-se desorientados. “O recurso à narrativa torna-se assim armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica, por meio de intimidação ou de sedução, de medo ou de lisonja” (ibidem). A identidade é uma ficção, uma construção, no entanto, o grupo dominante emprega “muita coerção e convencimento” para realizar a concretização do seu projeto, de acordo com o seu ponto de vista, em detrimento de todos os outros (BAUMAN, 2005, p. 26). Assim, aqueles que são vítimas da violência, opressão e exploração, participam da narrativa apenas como figurantes, personagens tipo que, quando aparecem, só se representam pela sua função, isto é, no modo como tem serventia aos protagonistas.

A História chega tarde para dar sentido ao seu itinerário. Só pode recapitular. Antes da plena consciência de um destino particular – aquela que a memória, como crônica ou História propriamente dita, revisita -, um povo é já um futuro e vive do futuro que imagina para existir. A imagem de si mesmo precede-o como as tábuas da lei ao Hebreus no deserto. São projetos, sonhos, injunções, lembrança de si mesmo naquela época fundadora que uma vez surgida é já destino e condiciona todo o seu destino. Em suma, mitos. (LOURENÇO, 1999, p. 90, grifo nosso)

Em suas reflexões acerca da aproximação da ficção e da história, Saramago afirma que o historiador é um “escolhedor de fatos” (2000, p. 12). Como romancista, ele se coloca como um *escolhedor de mitos*, não para reforçar os “avatares do destino português” (LOURENÇO, 1999, p. 92) e sim para colocá-los à prova, desestabilizá-los e, ao mesmo tempo, dialogar com eles, uma vez que são eles que povoam o imaginário dos seus leitores. Por isso, o narrador gesticula uma escolha consciente, depois de passar rapidamente pelo palácio e pelos conventos ele chega ao carnaval e, só a partir desse momento, desvelador de outras camadas da história por contar, é que ele escolhe os seus protagonistas, mas mantém os mitos e as personagens da história oficial no horizonte.

É interessante notar como ao aproximar-se de Baltasar, o narrador abandona seu tom sarcástico, reduz ao mínimo sua ironia e passa a observar delicadezas, tais como os matos cobertos de flores: “Na claridade do primeiro alvorecer, levantou-se. O céu estava muito limpo, transparente até às últimas e pálidas estrelas. Era um bonito dia para entrar em Lisboa, com bom tempo para lá ficar ou continuar viagem, logo veria.” (SARAMAGO, 2013, p. 39). Assim, conforme o romance avança, o núcleo composto por D. João V e D. Maria Ana é cada vez mais relegado, perdem espaço para Baltasar, Blimunda, Bartolomeu, além de inúmeras minúcias portuguesas. Nas páginas do *Memorial* essas excêntricas personagens assumem o protagonismo, que lhes é absolutamente vetado nas páginas da história oficial ou dos espaços de memória reservados à composição da identidade portuguesa.

O povo no *Memorial do Convento*, como nos demais romances de Saramago, readquire forma e identidade, nem que, para isso, a ficção se incumba de nomeá-las para lhes dar via, preenchendo as “zonas silenciosas” (CERTEAU), as zonas esquecidas dos sem-história. Aqueles cadáveres expostos ao estudo da medicina, que eram descritos por um discurso que falava por eles, ganham voz, e a óptica da narração inverte-se. Porque é agora outra a óptica através da qual se narra a nova história do século XVIII português, fazendo do *Memorial do Convento* um discurso contra-ideológico, um discurso desalienante, que pretende destruir a ideia de que só o dominador é capaz de operar com símbolos, logo, de que só ele é capaz de pensar. (SILVA, 1989, p. 35, grifo nosso)

Teresa Cristina Cerdeira da Silva arremata a questão de modo preciso, tanto que o caminho analítico estabelecido por ela tem sido trilhado por muitos outros críticos. A exemplo de Ana Paula Arnaut, que aponta um “pendor histórico-didático da obra saramaguiana”, e afirma, sobre o *Memorial*:

A ideia de carnavalização pode ser, *lato sensu*, aplicada à obra que ocupa o centro dessa dissertação na medida em que cria uma História ao contrário, onde a classe baixa gradualmente vai tomando o lugar dos heróis oficiais pela mão de um narrador ideologicamente empenhado e consciente das suas liberdades para operar a permuta de lugares. (ARNAUT, 1996, p. 69)

Portanto, a inversão que apontamos não é uma novidade crítica. Apesar de não podermos prescindir dessa etapa analítica, o caráter de contraversão ideológica não é o que efetivamente queremos sublinhar. Tentamos demonstrar que o percurso narrativo ilustra a dificuldade de encontrar o protagonista e de estabelecer um ponto de vista distanciado daqueles habituais⁵⁷: governantes e religiosos (os documentos do século XVIII, que Saramago consultou

⁵⁷ Por esse motivo dedicamos especial atenção aos primeiros capítulos.

por meses, são predominantemente arquivos da Corte e da Inquisição). Há aí um paralelo com a hesitação do próprio Baltasar, que ao descolar-se dos papéis reservados a ele na narrativa convencional (“perder essa, e por fim perdê-las a todas”, PESSOA, 2006, p. 296), fica perdido, não pertence – torna-se um desassossegado.

Assim como Baltasar, a memória do povo é também mutilada e sua identidade torna-se “uma forma atingida à força de mutilações e mentiras” (PAZ, 1984, p. 134). Já às portas do século XXI, podemos ler as seguintes linhas numa respeitada coletânea sobre a história de Portugal:

Desde os primórdios do tempo moderno, Portugal manifestou-se como uma das nações que mais cedo deu forma a um Estado, síntese de um rei e de um reino, com instituições, território, cultura e autonomia econômica, perfilando-se no areópago das nações cristãs como constante aliada do papado, reconhecendo a matriz cristã e latina da sua tradição histórica, caldeada com as várias culturas e etnias que enriqueceram o seu convívio em tempos medievais (sueva, goda, hebraica, muçulmana). (BARATA, 2000, p. 109, grifo nosso)

O eufemismo da palavra “caldeado” chega às beiras da mendacidade, encerra um silenciamento gritante: para hebreus e muçulmanos o convívio medieval se tornou guerra de conquista, seguida por séculos de Inquisição persecutória e violenta, perpetrados por essa primeira nação do “areópago cristão”. Palavras bonitas que constroem um louvável perfil de Portugal, por omissão intencional do que realmente foi experimentado pelo povo.

Em *Memorial do Convento*, notamos três principais grupos emudecidos e violentados: os trabalhadores, os judeus e as mulheres⁵⁸. O primeiro grupo já foi alvo de inúmeras análises e, ainda assim, lhe dedicaremos atenção na próxima seção e o segundo grupo será rapidamente abordado na última seção. Sobre o terceiro grupo, as mulheres, iremos apenas pincelar como Saramago trata do tema:

E outro disse, Isto é terra de muito crime, morre-se mais que na guerra, é o que diz quem lá andou, e tu que dizes, Sete-Sóis, e Baltasar respondeu, Vi como se morre na guerra, não sei como se morre em Lisboa, por isso não posso comparar, mas que fale aí o João Elvas, tanto sabe de praças de guerra como de praças de gente, e João Elvas só encolheu os ombros, não disse nada. Tornou a conversa ao ponto primeiro, e foi contado o caso do dourador que deu uma facada numa viúva com quem queria casar, e não queria ela, que por castigo de não coroar o desejo do homem ficou morta, e ele foi-se meter no convento da Trindade, e também aquela desventurada mulher que tendo

⁵⁸ Há, algumas vezes, a menção aos “pretos”, que poderia indicar uma tentativa de representar os escravos, mas não existem passagens que se estendam sobre o tema, de modo que no mais das vezes esse grupo apenas se confunde com o grupo de trabalhadores braçais.

repreendido o marido de descaminhos em que andava, lhe passou ele uma espada de parte a parte (...), Mas Agosto também não é bom, como ainda o ano passado se viu, quando aí apareceu uma mulher cortada em catorze ou quinze pedaços, nunca se chegou a saber a conta, o que se percebia é que tinha sido açoitada com muita crueldade nas partes fracas, como traseiras e barriga das pernas, cortadas fora, separadas dos ossos, os pedaços foram deixados na Cotovia, metade postos nas obras do conde de Tarouca, e os outros abaixo nos Cardais, mas tão manifestos que facilmente foram encontrados, nem os enterraram, nem os deitaram ao mar, parecia que de propósito os deixavam à vista, para que fosse geral o horror. (SARAMAGO, 2013, p. 47-48, grifo nosso)

O diálogo entre os seis homens que passam a noite sob um telheiro, mais uma vez tem as mulheres por tópico. Antes, o mestre remador havia contado a história de uma carga de “umas cinquenta mulheres de má vida”, inglesas desterradas que foram deixadas em Lisboa “com o corpinho que tem”, dessa conversa só os homens acharam graça, a mulher, ao lado de Baltasar, fingiu que não ouviu (idem, p. 41). Entretanto, da erotização de mulheres no início do capítulo, partindo de personagens, mas com alguma contribuição do narrador, ao assassinato de mulheres ao final dele, temos o desenvolvimento de uma consciência: aquele que não é sujeito e que é feito objeto pelo outro (objeto do desejo ou da exploração), acaba também tornando-se vítima. A conversa, com detalhes das crueldades cometidas contra a jovem vítima do último caso, encerra-se assim:

Por trás do muro do convento ouviam-se ladainhar as freiras, mal sabem elas do que se livram, parir um filho e tão violentamente pagar por ele, então Baltasar perguntou, E não veio a saber-se mais, nem quem fosse a mulher, Nem dela nem dos homicidas houve notícia, puseram-lhe a cabeça na porta da Misericórdia para ver se alguém a conhecia, foi o mesmo que nada, e um dos que ainda não tinham falado, de barbas mais brancas do que negras, disse, Deviam de ser de fora da corte, se fossem moradores nela dava-se pela falta da mulher e começavam a murmurar, terá sido algum pai que determinou matar a filha por causa de desonra e a mandou trazer, espedaçada, em cima de mula ou escondida a carniça numa liteira, para a espalhar na cidade, se calhar, lá onde mora, enterrou um porco a fingir que era a assassinada, e disse que a sua pobre filha tinha morrido de bexigas, ou de humores corruptos, para não ter de abrir a mortalha, e há gente capaz de tudo, até do que está por fazer. Calaram-se os homens, indignados, das freiras não se ouvia agora um suspiro, e Sete-Sóis declarou, Na guerra há mais caridade, A guerra ainda está uma criança, duvidou João Elvas. E não havendo mais que dizer depois desta sentença, puseram-se todos a dormir. (SARAMAGO, 2013, p. 49)

O diálogo denuncia as violências sofridas pelas mulheres e o narrador encerra com o silêncio indignado dos homens, reforçando a percepção de que ele mesmo está calado sobre o assunto, não digressiona como de costume, sua interferência é reduzida ao comentário sobre as

freiras. Embora perceba os sofrimentos das mulheres, o narrador posiciona-se como um observador externo. Esse narrador tem um caráter errante, desloca-se em busca diferentes perspectivas, mas o seu ponto de partida tem marcas do momento presente e do gênero masculino, posição que mais tarde o autor irá confirmar a partir da noção de autor-narrador, conforme já discutido.

Ainda em muitos outros momentos, no decorrer do romance, veremos tentativas de dar visibilidade a esse membro extirpado da história tradicional: a mulher. No entanto, a figura feminina que aparece nas freiras, nas prostitutas, nas mães, na rainha, na infanta e, mais que tudo, como argumenta Burghard Baltrusch, em *Blimunda*, está atravessada por uma “imagologia patriarcal”. Mesmo com uma “clara intenção compensatória e de reabilitação histórica, social e política da mulher” (BALTRUSCH, 2014, p. 178), a narrativa saramaguiana, nesse ponto, torna-se amostra do próprio problema que tenta ilustrar, a saber, a dificuldade dar protagonismo e tornar sujeito de sua própria identidade, autor de si próprio, àqueles que foram feitos de objeto da narrativa alheia, ou pior, àqueles que foram amputados das narrativas, tornando-se nada, incapazes de ser:

Senhora mãe e rainha minha, aqui estou eu indo para Espanha, donde não voltarei, e em Mafra sei que se constrói um convento por causa de voto em que fui parte e nunca ninguém de cá me levou a vê-lo, há nisto muita coisa que não sei entender, Minha filha e futura rainha, não retires ao tempo que deve ser de oração o tempo de vãos pensamentos, tais são esses, a real vontade de teu pai e senhor nosso quis que se levantasse o convento, a mesma real vontade quer que vás para Espanha e o convento não vejas, só a vontade de el-rei prevalece, o resto é nada, Então é nada esta infanta que eu sou, nada os homens que vão além [homens acorrentados para os trabalhos forçados em Mafra], nada este coche que nos leva, nada aquele oficial que ali vai à chuva e olha para mim, nada, Assim é, minha filha, e quanto mais se for prolongando a tua vida melhor verás que o mundo é como uma grande sombra que vai passando para dentro do nosso coração, por isso o mundo se torna vazio e o coração não resiste, Oh, minha mãe, que é nascer, Nascer é morrer, Maria Bárbara. (SARAMAGO, 2013, p. 354-355, grifo nosso)

Não iremos nos aprofundar nas questões gênero na obra de Saramago⁵⁹, mas não podemos desviar totalmente dessa que é, afinal, também uma discussão identitária. Nos dois momentos apresentados, vemos os ambientes femininos fechados, interditados às figuras masculinas que são o foco principal do narrador: no primeiro, das freiras ouve-se apenas um

⁵⁹ Nesse tema observamos os trabalhos de Shirley de Souza Gomes Carreira (2002) e, principalmente, Burghard Baltrusch (2014).

indistinto “ladainhar”, elas estão dentro do convento cujo muro e telheiro dão guarida ao grupo masculino; no segundo, o coche em que estão mãe e filha é penetrado pelo narrador apenas por breves momentos, e ainda com a sugestão do olhar masculino que as alcança, o foco é majoritariamente João Elvas que, a fim de obter alimentos e esmolas, segue a grande comitiva que leva a princesa ao seu casamento. Sendo assim, entendemos que o narrador está claramente apartado desse grupo, não pode realmente dar-lhe voz, apenas alguma visibilidade.

Contudo, no diálogo feminino entre a Rainha e a Infanta avulta a sensação de vazio. O nada a que são reduzidas remete aos sonhos da Rainha, enquanto os sonhos de Rei são passíveis de realizar-se, os dela são culpabilizados (por ela mesma, que nem ousa dividi-los com seu confessor) e, portanto, anulados pela força da moral e dos costumes hegemônicos, introjetados mesmo pelos oprimidos por esse sistema ideológico.

7. O trabalho da ficção: construções e desconstruções

A figuração do trabalho e do trabalhador já foi muitas vezes apontada como parte fundamental da obra saramaguiana⁶⁰, que retrata desde o trabalho pesado de um carregador de pedras, até o trabalho minucioso de um revisor de livros. No que concerne à nossa leitura de *Memorial do Convento*, seguimos as reflexões de Teresa Cristina Cerdeira da Silva:

O Memorial do Convento conta uma história do trabalho e das relações do homem com o seu objecto de trabalho, com o seu produto e com o sonho ou a razão da sua obra. Dois ciclos se abrem, então, caracterizando essa marcha produtiva: aquele em que, como sonhava Baudelaire, a acção é irmã do sonho, e outro em que a acção se aliena do sonho, duas relações representadas metaforicamente na passarola e no convento. Cada vez que o trabalho surge da expectativa do trabalhador, o crescimento do objecto corresponde também, em *feed back*, a um crescimento do operário. Mas cada vez que o sonho se ausenta, a alienação do trabalhador é evidente, o resultado da obra é-lhe indiferente e, ao invés de crescer, o operário quase sempre se aniquila. No *Memorial do Convento*, convivem esses dois processos, vida e morte, em relação ao trabalho. (SILVA, 1989, p. 55)

A contraposição entre “a realização plena do trabalhador em relação ao objecto de trabalho” na construção da passarola e o “modelo de repressão” exibido na construção do Convento (idem, p. 55 e 67) é um tópico frequentemente revisitado. Essa oposição ilustra, entre

⁶⁰ Andresa Guimarães, na tese “O trabalho e o trabalhador aos olhos de José Saramago” (2011), analisa os aspectos sociais e ideológicos da representação do trabalho por Saramago.

outros aspectos socioeconômicos e ideológicos, a disputa pela memória e pela identidade de um povo, cujo investimento simbólico está ligado à materialidade do trabalho e da violência, que direcionam os esforços da sociedade para a realização de um sonho e uma vontade, a do rei, anulando e destruindo os sonhos e vontades de todos os outros. Desse modo, uma maioria dominada é silenciada por uma minoria dominante. Exatamente porque esse aspecto já foi tão bem e tantas vezes apreciado é que passamos ligeiramente por ele. A faceta do trabalho que nos interessa é outra:

Em uma hora destas morreu João Francisco Sete-Sóis. Esperou que o filho descesse da obra, primeiro entrara Álvaro Diogo que tinha pressa de comer e voltar para o telheiro da pedraria, estava desfazendo pão na sopa quando Baltasar entrou, Boas noites, a sua bênção, meu pai, parecia esta noite igual às outras noites, (...), são as mesmas palavras, e ninguém repara no espanto que apareceu na cara de João Francisco, sentado ao pé da lareira apesar do calor que faz, nem Blimunda, distraída com Baltasar que entrou, deu as boas noites ao pai e pediu-lhe a bênção sem reparar se ele lha dava, quando se é filho durante muitos anos cai-se nestas desatenções, foi assim, A sua bênção, meu pai, e o velho levanta devagar a mão, o devagar de quem só para isso ainda tem forças, é o seu último gesto, não concluído, não rematado, caiu a mão junto da outra, sobre as dobras da capa, e quando Baltasar enfim se volta para o pai, vai receber a bênção, vê-o apoiado à parede, com as mãos abertas, a cabeça derrubada para o peito, Está doente, é uma pergunta escusada, não faltariam agora assombros se João Francisco respondesse, Estou morto, e esta seria a maior das verdades ditas. Choraram-se as naturais lágrimas (...). João Francisco Mateus deixou um quintal e uma casa velha. Tinha um cerrado no alto da Vela. Levou anos a limpá-lo de pedras até que a enxada pudesse cavar em terra fofa. Não valeu a pena, as pedras já lá estão outra vez, afinal para que vem um homem a este mundo. (SARAMAGO, 2013, p. 309-310)

João Francisco Mateus, por muitos anos de sua vida, trabalhou um terreno seu para cultivo, uma terra pedregosa no alto de um morro que ele enxadeou até transformá-la em sua horta. O terreno, que o esforço do pai transformou em lavrado, foi a paisagem infantil de Baltasar – “Aqui brincou quando tinha a idade do sobrinho mais velho, e depois, mas não por muito tempo, que cedo é preciso entregar os braços ao campo” (idem, p. 117). Então, por vontade do Rei (e conluio de bispos e frades, como sabemos), essa terra deixou de ser da família Sete-Sóis e deixou de ser fértil. Ironicamente, o próprio Baltasar carregou pedras de sol a sol, por anos, para ali construir um enorme Convento, que pai e filho nem chegaram a ver pronto e nenhum dos dois nele via serventia.

A cena da morte de João Francisco, com “seu último gesto, não concluído, não rematado”, abre espaço para o narrador responder a uma pergunta repetida de tantas formas e por muitas vozes durante o romance: “valeu a pena?”. O eco do verso pessoano envolve a

questão, que a cada nova formulação também recebe uma nova resposta, ou mais de uma. Uma página depois da comovente morte, o narrador passa ao núcleo real e afirma:

O que vale, ainda assim, é prolongar-se o homem nos filhos que tem, e se é certo que, por despeito de velho ou vizinhança desse estado, nem sempre estima ver continuados actos seus que tenham sido pedra de escândalo ou argueiro por de mais visível, igualmente sucede deleitarse o homem quando persuade os filhos a repetirem alguns gestos seus, alguns passos de vida, palavras até, assim em aparência recuperando novo fundamento o que ele próprio foi e fez. Os filhos, claro está, fingem. (SARAMAGO, 2013, p. 311, grifo nosso)

Desse comentário o narrador passa à cena do rei brincando de montar sua maquete da basílica de São Pedro de Roma, agora junto com seus filhos. Esse narrador tece muitas comparações: “Mas Deus, ou quem lá no céu decide da duração das vidas, tem grandes escrúpulos de equilíbrio entre pobres e ricos” (SARAMAGO, 2013, p. 114). Entretanto, os paralelos mais significativos não ficam evidentes e devem ser aproximados pelo leitor: o sobrinho de Baltasar morre de bexigas, a infanta Maria Bárbara sobrevive às bexigas; a infância de Baltasar é curta, pois logo tem que trabalhar, enquanto os príncipes brincam; seu pai, toda a vida, trabalha até o sol ir embora, o rei brinca com maquetes e caçadas e tem tempo para transmitir seus gostos aos filhos. Tudo isso está no texto, mas sem um cotejamento direto do narrador. Na verdade, quando realiza as comparações, o irônico narrador tem a tendência de apontar um certo equilíbrio, que persiste apesar das diferenças e, além disso, muitas vezes destaca belezas, sutilezas e vantagens do lado popular, como quando compara o enterro do sobrinho de Baltasar ao do infante D. Pedro (“morto de desmame”): “quando o infante D. Pedro chegar ao céu e souber destas diferenças, vai ter um grande desgosto.” (idem, p. 115).

O maior paralelo ainda é o das obras: o Convento, sonho, projeto e grande obra do rei, acaba por soterrar o trabalho de João Francisco Mateus Sete-Sóis; a passarola, por sua vez, quase esquecida, também entra na narrativa do Convento, não como máquina de voar, mas como se o espírito santo tivesse sobrevoado e abençoado a construção. O rei compra não apenas as terras no alto da Vela, mas a força de trabalho e o tempo de Baltasar, posto que humanos também se “alugam” (afirmação feita no mesmo parágrafo que trata da morte das crianças). A grandeza de um projeto e de um sonho é obtida ao prolongar-se e validar-se no outro, sobretudo nos filhos, que representam a continuidade no tempo. Então, esse sonho autorizado (e autoritário) passa a compor a tradição, interagindo com os mitos que permeiam o imaginário. À classe popular veda-se esse ato de engrandecimento, como se eles não tivessem com o que

contribuir: “Medita D. João V (...) desta pobre terra de analfabetos, de rústicos, de toscos artífices não se podem esperar supremas artes e ofício” (idem, p. 252). Apesar disso, o *Memorial* mostra, com riqueza de detalhes, que entre o povo há imensa beleza e força, nos gestos e nos sonhos. Os gestos sobrevivem, com dificuldade, através da repetição, mas os sonhos não podem elaborar-se. O romance ecoa: “Valeu a pena? Tudo vale a pena//Se a alma não é pequena.” (PESSOA, 2009, p. 75). As lágrimas e o suor que salgam o “mar português” são de muitos, enquanto poucos são que tem seus sonhos refletidos nesse mar e inscrevem-se na história e na memória perfazendo a “alma” do povo português, ou a sua identidade. Talvez por isso, a habilidade de Blimunda seja tão importante para o desenvolvimento do romance: ela é capaz de ver o que está enterrado e encoberto, capaz de ver as vontades, mesmo as que não encontram canal de expressão ou realização.

No entanto, para além das comparações que denunciam injustiças, o romance realiza ele mesmo um trabalho de reelaboração que tem mais de reconstrução minuciosa do que de destruição. Observemos, por exemplo, que são sempre “pedras portuguesas afeiçoadas por portuguesas mãos” (SARAMAGO, 2013, p. 119), aquelas que João Francisco leva anos a limpar, as que Baltasar passa outros anos a carregar de lá para cá, as que servem de fundação e paredes ao Convento e aquela imensa, depois apelidada *Benedictione*, que vem de Pêro Pinheiro para ser o símbolo maior da grandeza do Convento:

Vão outros Josés, e Franciscos, e Manuéis, serão menos os Baltasares, e haverá Joões Álvares, Antónios e Joaquins, talvez Bartolomeus, mas nenhum o tal, e Pedros, e Vicentes, e Bentos, Bernardos e Caetanos, tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, tornálos imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados, porventura nem todos estes nomes serão os próprios do tempo e do lugar, menos ainda da gente, mas, enquanto não se acabar quem trabalhe, não se acabarão os trabalhos, e alguns destes estarão no futuro de alguns daqueles, à espera de quem vier a ter o nome e a profissão. De quantos pertencem ao alfabeto da amostra e vão a Pêro Pinheiro, pese-nos deixar ir sem vida contada aquele Brás que é ruivo e camões do olho direito, não tardaria que se começasse a dizer que isto é uma terra de defeituosos, um marreco, um maneta, um zarolho, e que estamos a exagerar a cor da tinta, que para heróis se deverão escolher os belos e formosos, os esbeltos e escorreitos, os inteiros e completos, assim o tínhamos querido, porém, verdades são verdades, antes se nos agradeça não termos consentido que viesse à história quanto há de belfos e tartamudos, de coxos e prognatas, de zambros e

epilépticos, de orelhudos e parvos, de albinos e de alvares, os da sarna e os da chaga, os da tinha e do tinhó, então sim, se veria o cortejo de lázaros e quasímodos que está saindo da vila de Mafra, ainda madrugada, o que vale é que de noite todos os gatos são pardos e vultos todos os homens, se Blimunda tivesse vindo à despedida sem ter comido o seu pão, que vontade veria em cada um, a de ser outra coisa. (idem, p. 269-270)

O narrador expressa um sentido de dever em sua escrita, um “dever de memória”. A metalinguagem ajuda a conduzir o leitor e a tornar óbvia a posição do narrador, que se alinha aos trabalhadores, esses miseráveis e deformados. Mas por trás do gesto óbvio, realizado com a extravagância de uma distração, há um movimento mais sutil que, mesmo despercebido, não deixa de surtir efeito. A pista é a frase final: todos os trabalhadores ali gostariam de ser outra coisa. No sistema de valores constituído, o trabalho tem uma significação negativa, correspondente ao feio e rebaixado⁶¹. Não se trata de apenas mudar o foco daqueles heróis belos e inteiros para os trabalhadores, mas de demonstrar que também há valor e beleza no lado sombreado dessa história e, mais que isso, que essa beleza é fabricada por quem conta a história: “O mar está longe e parece perto, brilha, é uma espada caída do sol, que o sol há-de embainhar devagarinho quando descer no horizonte e enfim se sumir. São comparações inventadas por quem escreve (...)” (SARAMAGO, 2013, p. 117-118).

Mais uma vez, devemos recorrer às reflexões de Paul Ricœur, que afirma: “a palavra importante, aqui, é trabalho – ou, antes, ‘trabalhar’”, esse verbo abrange o “esforço de memória” de Bergson e “o trabalho de rememoração” de Freud, além do “trabalho de luto” e do “trabalho da melancolia”, noções que ele emparelha a fim de explicar que, “num certo sentido, os abusos de memória (...) podem aparecer como desvios perversos desse trabalho.” (RICŒUR, 2007, p. 84 e 93):

No plano mais profundo, o das mediações simbólicas da ação, a memória é incorporada à constituição da identidade por meio da função narrativa. A ideologização da memória torna-se possível pelos recursos de variação oferecidos pelo trabalho de configuração narrativa. E como os personagens da

⁶¹ No artigo “Memorial do convento: ‘falar das mãos, falar das obras’” (2004), João Roberto Maia analisa como são problematizados no romance de Saramago “a ideologia burguesa do trabalho abstrato” e a valorização da fidalguia da sociedade portuguesa, em contraste com o desmerecimento do trabalho braçal. Uma das fortes referências do artigo é Eduardo Lourenço: “Empiricamente, o povo português é um povo trabalhador e foi durante séculos um povo literalmente morto de trabalho. Mas a classe historicamente privilegiada é herdeira de uma tradição guerreira e de não-trabalho e parasitária dessa atroz e maciça ‘morte de trabalho’ dos outros. Não trabalhar foi sempre, em Portugal, sinal de nobreza (...). Na realidade, constituiu e constitui a trama da colectiva existência pícara que por necessidade inventámos tornando-nos esses pobres com mentalidade de ricos (...)” (LOURENÇO, 2009, p. 128-129)

narrativa são postos na trama simultaneamente à história narrada, a configuração narrativa contribui para modelar a identidade dos protagonistas da ação ao mesmo tempo que os contornos da própria ação. Hannah Arendt nos lembra que a narrativa diz o “quem da ação”. É mais precisamente a função seletiva da narrativa que oferece à manipulação a oportunidade e os meios de uma estratégia engenhosa que consiste, de saída, numa estratégia do esquecimento tanto quanto da rememoração. (...) Contudo, é no nível em que a ideologia opera como discurso justificador do poder, da dominação, que se vêem mobilizados os recursos de manipulação que a narrativa oferece. A dominação, como vimos, não se limita à coerção física. Até o tirano precisa de um retórico, de um sofista, para transformar em discurso sua empreitada de sedução e de intimidação. (idem, p. 95 e 98, grifo nosso)

Saramago conhece o sistema de valores em que está operando e reconhece a força de séculos de manipulação ideológica da memória portuguesa e ele joga com esses elementos. Ele sabe que combater esse discurso ideológico é, em grande medida, ir contra a própria identidade portuguesa e, por isso, ele trabalha com os mesmos termos desta persuasiva tradição. Ao mesmo tempo que ridiculariza e desmonta a auto-imagem portuguesa, ele escora o leitor, que se vê estética e afetivamente envolvido por uma nova narrativa, uma nova rede de identificações possíveis.

(...) partiram Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas para Lisboa, na vida tem cada um sua fábrica, estes ficam aqui a levantar paredes, nós vamos a tecer vimes, arames e ferros, e também a recolher vontades, para que com tudo junto nos levantemos, que os homens são anjos nascidos sem asas, é o que há de mais bonito, nascer sem asas e fazê-las crescer, isso mesmo fizemos com o cérebro, se a ele fizemos, a elas faremos, adeus minha mãe, adeus meu pai. Apenas disseram adeus, nada mais, que nem uns sabem compor frases, nem os outros entendê-las, mas, passando tempo, sempre se encontrará alguém para imaginar que estas coisas poderiam ter sido ditas, ou fingi-las, e, fingindo, passam então as histórias a ser mais verdadeiras que os casos verdadeiros que elas contam, ainda que já seja difícil pôr palavras diferentes no lugar destas (SARAMAGO, 2013, p. 151, grifo nosso)

De fato, enquanto Baltasar e Blimunda fazem os seus trabalhos, seguindo os projetos do padre Bartolomeu, o narrador está a fazer o mesmo, tecendo as afinidades e cooptando a vontade do leitor, conquistando-o. Ele mostra que é possível criar uma identidade, uma máscara que seja, tendo como modelos as figuras do povo, para isso ele recorre ao diálogo com Fernando Pessoa e a poética do fingimento. Márcia Valéria Zamboni Gobbi aponta o caráter fundamental desse ato de fingir:

O fictício concretiza-se no ato de fingir que, simultaneamente, provoca a “a irrealização do real e a realização (*Realwerden*) do imaginário” (Iser, 1996, p. 15). Nessa ordem de argumentos, seria o fictício (o ato de fingir) a instância “realizadora” do imaginário. (...)

O que queremos ressaltar, (...) é que ao dar forma ao imaginário, ao configurá-lo, a ficção o realiza plenamente e constrói para ele um sentido, (...) ainda que possa ficar em aberto, com suas brechas (como quer Iser), esse imaginário representado ficcionalmente, a chamar e mesmo a exigir o cruzamento dele com o imaginário do leitor (...). (GOBBI, 2011, p. 39-40)

Fingir, do latim: “*fingere*, modelar com barro ou outra substância, afeiçoar, inventar” (CEGALLA, 2012, p. 177). É o mesmo fingimento que o narrador atribui aos filhos que, persuadidos, seguem os passos e sonhos dos pais, isto é, eles fingem seguir a tradição e ao fazê-los eles a remodelam e realizam.

O meu nome é João Anes, vim do Porto e sou tanoeiro, também para construir um convento são precisos tanoeiros, quem haveria de fazer e consertar as dornas, as pipas e os baldes,..., não é por me gabar, mas não há ofício como o que eu tenho, até Deus foi tanoeiro, vejam-me essa grande dorna que é o mar, se a obra não estivesse perfeita, se as aduelas não estivessem tão bem ajustadas, entrava-nos o mar pela terra dentro, era aí outro dilúvio, sobre a minha vida não tenho muito que dizer, deixei a família no Porto, lá se vão governando, há dois anos que não vejo a mulher, às vezes sonho que estou deitado com ela, mas se sou eu não tenho a minha cara, no dia seguinte corre-me sempre mal o trabalho, gostava de me ver completo no sonho, em vez daquela cara sem boca nem feição, sem olhos nem nariz, que cara estará a minha mulher vendo nessa ocasião, não sei, era bom que fosse a minha. (SARAMAGO, 2013, p. 260-261, grifo nosso)

Maria Alzira Seixo afirma “de sonhos muito se trata neste romance” (1999, p. 64). O sonho⁶² representa a linguagem que elabora o mundo imaginário e, nesse trecho, apresenta uma falha na autoimagem do trabalhador. Lembramos que o consolo de Baltasar era ainda estar inteiro em sonho e também do trecho que indica os heróis e protagonistas como aqueles belos e inteiros. Apesar de mutilado, por ser alçado ao papel de protagonista, Baltasar tem acesso a uma representação de si completa, inteira. A fala de João Anes, assim como a lista nomes de trabalhadores que se apresenta como incompleta e meramente representativa, transmitem um sentimento de tarefa inacabada, de gesto não rematado. O narrador assume a imperfeição da sua tentativa de representar os trabalhadores daquele tempo e, ao fazê-lo, reforça a sua posição entre os trabalhadores do seu próprio tempo. Fica marcado, portanto, que a inteireza tem mais

⁶² “O sonho tem um sentido, e esse sentido é correlativo do trabalho de interpretação. A explicação “neurológica” cede lugar a uma decifração do sentido. É nesse momento que se articulam o desejo e a linguagem. E é por essa pertença à linguagem que o sonho vai tornar-se o modelo para a compreensão dos sintomas, dos mitos, das religiões, da obra de arte como formas dissimuladas do desejo. Essa é a razão pela qual Freud afirma que o sonho é o pórtico real da psicanálise.” (GARCIA-ROZA, 2009, p. 60)

a ver com a representação elaborada por quem narra, do que com a materialidade de quem é representado.

O trabalho transforma tanto as paisagens reais quanto as imaginárias. Fingir é modelar o barro, dar-lhe feição, mas “é difícil pôr palavras diferentes no lugar destas”, porque esse barro já virou pedra, as pedras portuguesas: seus mitos. As ficções são a matéria dos mitos, uma representação que se apresenta como perfeita, torna-se fechada em si mesma⁶³, calcifica-se e torna-se “carapaça” (GOBBI, 2011, p. 46). O narrador coloca-se enquanto português e trabalhador, não há dúvida de sua afiliação, mas ele não impõe a sua visão, pelo contrário, ele opta pela sedução (descrevendo “o que há de mais bonito”), pela afinidade e parecença (através da prosódia e referentes comuns) e também pela provocação (“quem isto não entender à primeira vez não merece que lho expliquem segunda” (SARAMAGO, 2013, p. 344).

Baltasar fora à procura de José Pequeno, os dois encontraram Francisco Marques, e, com mais alguns, arrumaram-se em redor duma fogueira, que a noite arrefecia. Mais tarde chegou-se-lhes Manuel Milho que contou uma história, Era uma vez uma rainha que vivia com o seu real marido em palácio, mais os filhos, que eram um infante e uma infanta, assim deste tamanho, e então diz-se que o rei gostava muito de ser rei, mas a rainha é que não sabia se gostava, ou não, de ser o que era, porque nunca lhe tinham ensinado a ser outra coisa, por isso não podia escolher e dizer, gosto mais de ser rainha, ainda se ela fosse como o rei, que esse gostava de ser o que era porque outra coisa também lhe não tinham ensinado, mas a rainha era diferente, se fosse igual não haveria história, então aconteceu que lá no reino havia um ermitão que corraera muitas aventuras e, depois de levar anos e anos a corrê-las, foi meter-se naquela cova, ele vivia numa cova do monte, não sei se já tinha dito, e não era ermitão desses de reza e penitência, chamavam-lhe ermitão porque vivia sozinho, a comida dele era o que apanhava, se lhe davam outra não recusava, mas pedir nunca pediu, ora uma vez a rainha foi passear ao monte com o seu séquito e disse à aia mais velha que queria falar ao ermitão para lhe fazer uma pergunta (...), e pronto, por hoje acabou-se a história, vamos dormir. Protestaram os outros, queriam saber o resto do conto da rainha e do ermitão, porém Manuel Milho não se deixou convencer, que amanhã também era dia, tiveram de conformar-se, foi cada qual ao seu sono, cada qual pensando, antes que ele chegasse, consoante as suas conhecidas inclinações, José Pequeno que o rei se calhar já não se atrevia com a rainha, mas se o ermitão é velho, como é que vai ser, Baltasar que a rainha é Blimunda e ele próprio o ermitão, nisto se confirma por ser a história de homem e mulher, embora as diferenças sejam

⁶³ “We have to distinguish between myths and fictions. Fictions can degenerate into myths whenever they are not consciously held to be fictive. (...) Myth operates within the diagrams of ritual, which presupposes total and adequate explanations of things as they are and were; it is a sequence of radically unchangeable gestures. Fictions are for finding things out, and they change as the needs of sense-making change. Myths are the agents of stability, fictions the agents of change. Myths call for absolute, fictions for conditional assent.” (KERMODE, 2000, p. 39). Em diálogo com essa afirmação de Kermode, Luiz Costa Lima defende a importância do intérprete, que pode atualizar a ficção mantendo-a dinâmica ou contribuir para essa degeneração que a torna estática, entrando para a esfera do mito. (LIMA, 1989, p. 75).

tantas, Francisco Marques que como esta história vai acabar sei eu, em chegando a Cheleiros explico. (SARAMAGO, 2013, p. 281-282, grifo nosso)

Manuel Milho é o modelo de narrador que Saramago quer desenvolver: “Como se eu tivesse dito àqueles homens e àqueles mulheres, que eu conheci no Alentejo: ‘agora sentem-se aí, que eu vou contar-vos a vossa história’” (SARAMAGO apud ANDRÉ, 2012, p. 16)⁶⁴. Chama atenção, em primeiro lugar, a semelhança da história de Manuel Milho e a do *Memorial*, que inicia com um rei satisfeito e uma rainha insatisfeita e a sugestão de que a história só existe devido a essa inadequação ou sentimento de não pertencimento da rainha. Em segundo lugar, a passagem coloca a questão das respostas diversas geradas nos diferentes ouvintes, transposta para a relação do texto e seu leitor, temos uma ilustração da teoria da recepção de Wolfgang Iser, que afirma, grosso modo, que a efetivação da mensagem se dá de acordo com a consciência e o ponto de vista do receptor.

Na noite seguinte, o contador prossegue e o diálogo entre a rainha e o ermitão adquirem uma entonação filosófica, uma série de indagações de cunho existencialista, “que é ser não sendo o que se é”, um responde ao outro com novas perguntas e no final da conversa “ninguém sabe” as respostas. Os ouvintes acabam adormecendo, menos Baltasar que afirma: “Essa história não tem pés nem cabeça, não se parece nada com as histórias que se ouvem contar (...)”. Assim, a história de Manuel Milho continua sendo um espelho do romance que a contém, quebra expectativas e coloca questões sobre a dificuldade de conciliar identidade e liberdade, ou melhor, a inviabilidade de ser algo diferente do que se impõe pelas determinações exógenas, rebelando-se contra elas. O que acontece depois é o que mais nos interessa: “Manuel Milho ainda ficou acordado, a pensar no modo melhor de sair da história em que se tinha metido, se o ermitão se faria rei, se a rainha se faria ermitoa, por que será que os contos têm de acabar sempre assim.” (SARAMAGO, 2013, p. 285). O próprio contador não tem certeza de qual fim terá a história e, mais que isso, exaspera-se com o pressentimento de que sua história deve fornecer desfechos conclusivos. Ainda mais significativo é que, entre os ouvintes, Francisco Marques foi aquele que logo antecipou um final e disse que explicava quando chegassem a Cheleiros,

⁶⁴ Em sua dissertação, Maximina Lourenço S. L. André, cita dessa forma a entrevista concedida por Saramago a Helena Barbas, em 2004, para a revista Expresso. Entretanto, em 2018, Helena Barbas publicou novamente a entrevista em sua página virtual (<http://www.helenabarbas.net/saramago-jose-da-aparencia-das-coisas>) e nessa versão não consta o trecho citado, mas sim: “Era como se eu lhes estivesse a contar a eles a história que eles me tinham contado.” (Consultado em 20/06/2019). Não conseguimos acesso à revista na qual a entrevista foi originalmente publicada para averiguar qual reprodução é a correta.

sua vila de nascença, mas antes de lá chegar morreu esmagado pela gigantesca pedra que seiscentos homens transportavam:

(...) e tudo por causa de uma pedra que não precisaria ser tão grande, com três ou dez mais pequenas se faria do mesmo modo a varanda, apenas não teríamos o orgulho de poder dizer a sua majestade, É só uma pedra, e aos visitantes, antes de passarem à outra sala, É uma pedra só, por via destes e outros tolos orgulhos é que se vai disseminando o ludíbrico geral, com suas formas nacionais e particulares, como esta de afirmar nos compêndios e histórias, Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha e eles é que pagam o voto, que se lixam, com perdão da anacrónica voz. (idem, p. 287-288, grifo nosso)

Numa análise “dramático-narratológica” do *Memorial do Convento*, Ana Maria Cavalcante de Lima acompanha os movimentos do narrador e afirma: “O narrador, por vezes, assume postura próxima a do coro na tragédia clássica, quando este faz reflexões a respeito da cena que acabara de acontecer” (LIMA, 2013, p. 84). Seus apontamentos lembram a análise que Bakhtin faz de Rabelais:

A tarefa essencial de Rabelais consistia em destruir o quadro oficial da época e dos seus acontecimentos, em lançar um olhar novo sobre eles, em iluminar a tragédia ou a comédia da época do ponto de vista do *coro popular rindo na praça pública*. Rabelais mobiliza todos os meios das imagens populares lúcidas para extirpar de todas as ideias relativas à sua época e aos seus acontecimentos, a mentira oficial, a seriedade limitada, ditadas pelos interesses das classes dominantes. Ele não crê na sua época, “naquilo que ela diz de si mesma e no que ela imagina ser”, mas quer revelar o seu verdadeiro sentido para o povo crescente e imortal. (...)

Ao elucidar as épocas passadas, somos muito frequentemente obrigados a “crer nos seus ideólogos oficiais, num grau maior ou menos, uma vez que não ouvimos a voz do povo, que não podemos encontrar nem decifrar a sua expressão pura e sem mescla (...) (BAKHTIN, 2008, p. 386 e 418)

Tentamos demonstrar que Saramago, por sua vez, não pretende destruir “o quadro oficial da época”, mas sim desafiar a autoridade discursiva que reivindica para si os elementos que compõem tal quadro⁶⁵. A exemplo da grande pedra, que esmaga Francisco Marques e em nome da qual sacrificam-se ainda muitos outros: depois de colocada na varanda da casa *Benedictione*, ela torna-se objeto do orgulho português, em nome D. João V; entretanto, o

⁶⁵ Neste mesmo sentido, Márcia Valéria Zamboni Gobbi utiliza a redefinição da paródia realizada por Hutcheon para discutir a capacidade da ficção de mobilizar a mitologia portuguesa: “A paródia, no entanto, como insiste Linda Hutcheon, não destrói o objeto parodiado, não o nega: reinstala-o no discurso parodiador para, como dissemos, fazê-lo recircular, reavaliando-o, reconsiderando a ideologia que o informa, questionando os andaimes que historicamente lhe deram sustentação.” (GOBBI, 2011, p. 54).

narrador torna risível esse patriotismo, transformando-o em ludibrio e tolice. Porém, se houver, afinal, motivo para envaidecer-se pela grandeza da pedra e beleza da obra, lembremos que elas são produto do povo trabalhador e, por isso, a ele pertencem. A voz narrativa diz: “Nós, aqui embaixo, estamos rindo das suas verdades, nós também temos nomes e rostos e participamos dessa sua história, mas daqui de baixo a história é outra”, até porque, “se fosse igual não haveria história”.

8. Intertextualidade: o encontro de si é no outro

A intertextualidade é uma característica crucial em *Memorial do Convento*, assim como em outras obras de Saramago, sobretudo as da década de 80. O trabalho da ficção torna-se o estabelecimento de um diálogo com outras representações que já têm o seu lugar no imaginário coletivo. Muitos críticos contribuíram para o mapeamento dos pontos de referência que Saramago emprega na construção do romance.

Odil de Oliveira Filho (1993) dá grande enfoque à intertextualidade, que é um dos eixos da sua análise. Na sua leitura, o *Memorial* é uma paródia carnavalizada de um texto do século XVIII: *Obras do Diabinho da mão furada*, cuja autoria é normalmente atribuída a António José da Silva, o Judeu, que foi queimado pelo Santo Ofício. Nesse paralelo, Baltasar é o protagonista Peralta (que também é um soldado retornando da Guerra), Blimunda seria o Diabinho (que realiza atos mágicos em auxílio a Peralta) e Bartolomeu seria o Frade (religioso e grande letrado que ajuda Peralta a livrar-se do Diabinho). A obra em questão é, ao mesmo tempo, próxima da novela picaresca e da literatura doutrinária.

Para além dessa relação paródica que o texto saramaguiano estabelece com textos religiosos, tais como os provérbios bíblicos (apontados aqui em diversas ocasiões) e a literatura doutrinária (a exemplo da obra de António José da Silva, mas que não é a única, a exemplo do padre Vieira, também emulado). O romance tem uma ampla gama de discursos entremeados ao longo da narrativa, instaurando uma relação intertextual que segue ao pé da letra a definição de Julia Kristeva: “*Intertextuality (...) is defined in La Revolution du langage poetique as the transposition of one or more systems of signs into another, accompanied by a new articulation of the enunciative and denotative position.*” (ROUDIEZ in KRISTEVA, 1980, p. 15).

Ronald W. Sousa (2014) localizou trechos inteiros de uma obra do século XIX, reproduzidos no corpo do texto do *Memorial*. A obra de Joaquim da Conceição Gomes (1871),

Descrição minuciosa do monumento de Mafra, não apenas descreve detalhadamente a arquitetura e ornamentação do Convento, como também os festejos de sua inauguração e sagração, perfazendo cento e oito páginas arrematadas pelos seguintes dizeres:

Mafra, essa massa enorme de mármore, triste e pesada é certo, mas grandiosa, é a estatua de Ludovice, e o pedestal de D. João V, cujo espirito seria sempre arrojado em suas empresas, quaesquer que fossem, e qualquer que fosse a epocha em que elle se achasse. E as gerações vindouras hão de ler com respeito nos frontões d'estes edificios os nomes dos homens illustres que os ergueram, e hão de curvar-se ante elles, rendendo-lhes a devida homenagem*. [nota]* A associação dos architectos civis portuguezes, por proposta de seu digno presidente o sr. Silva, vae gravar em todos os edificios os nomes de seus respectivos architectos. Este acto assás louvável é o maior elogio que se pode tributar aquelles que os delinearam e deram á execução. O futuro tomará na devida conta o elogio. (GOMES, 1871, p. 107)

Os trechos reproduzidos tal e qual, citados e analisados por Sousa, são majoritariamente detalhes (cores, formas, objetos, tecidos) de composição do cenário. Esse trecho final (e a nota de rodapé que o acompanha), embora não exatamente reproduzido no romance, dialoga diretamente com a passagem em que Saramago nomeia os trabalhadores. Além disso, em muitos outros momentos do romance a entonação descritiva emula o tom de documentos como de Gomes, criando o que Sousa chama de “textura documental”.

Seguindo nessa linha, consideramos o texto saramaguiano como uma colcha de retalhos de diferentes texturas. E isto equivale a dizer que: “O romancista não conhece apenas uma linguagem única (...). A linguagem é dada ao romancista estratificada e dividida em linguagens diversas (...), ele sabe que esta linguagem não é igualmente significativa para todos ou incontestável” (BAKHTIN, 2002, p. 134). Assim, o plurilinguismo não aparece apenas enquanto diferença entre as vozes das personagens, mas sobretudo nas diferentes entonações e gestos enunciativos do narrador.

(...) e Manuel Milho (...) disse, É a mãe da pedra, não disse que era o pai da pedra, sim a mãe, talvez porque viesse das profundas, ainda maculada pelo barro da matriz, mãe gigantesca sobre a qual poderiam deitar-se quantos homens, ou ela esmagá-los a eles, quantos, faça as contas quem quiser, que a laje tem de comprimento trinta e cinco palmos, de largura quinze, e a espessura é de quatro palmos, e, para ser completa a notícia, depois de lavrada e polida, lá em Mafra, ficará só um pouco mais pequena, trinta e dois palmos, catorze, três, pela mesma ordem e partes, e quando um dia se acabarem palmos e pés por se terem achado metros na terra, irão outros homens a tirar outras medidas e encontrarão sete metros, três metros, sessenta e quatro centímetros, tome nota, e porque também os pesos velhos levaram o caminho das medidas velhas, em vez de duas mil cento e doze arrobas, diremos que o peso da pedra da varanda da casa a que se chamará de Benedictione é de trinta e um mil e

vinte e um quilos, trinta e uma toneladas em números redondos, senhoras e senhores visitantes, e agora passemos à sala seguinte, que ainda temos muito que andar. (SARAMAGO, 2013, p. 273-274)

Nesse trecho, fica patente a variação entre o tom já familiar do narrador e a voz do guia turístico emulada. A língua também varia no tempo e o leitor é rapidamente transportado do momento de extração da pedra, quando tinha palmos e arrobas, ao momento presente, em que ela é atração turística. O mesmo objeto, a pedra, e em torno dela temos o discurso formal da descrição arquitetônica, o discurso popular espantado com sua grandeza, o discurso performático do guia e, como lembramos, o discurso indignado do narrador, quando o objeto se torna sofrimento e morte para os trabalhadores: “e tudo por causa de uma pedra”.

Uma grande parcela do texto é constituída em diálogo com fontes históricas, documentos da época e também fontes secundárias, de onde Saramago retirou detalhes sobre o tempo que retrata. Percebemos possíveis referências a Júlio Dantas (1916), *O Amor em Portugal no século XVIII*, sobretudo nos muitos episódios em incluem as freiras (e os *freiráticos*). Com relação à Inquisição, o Santo-Ofício, sua *mise-en scène* e os Autos-de-fé é provável que Saramago tenha se servido de um leque amplo de referências, contudo, dois autores destacam-se como possíveis contribuições: António José Saraiva (1969), *Inquisição e Cristãos-Novos*; e J. Lúcio de Azevedo (1932), *Novas epanáforas: estudos de história e literatura*. Esse último tem uma passagem particularmente curiosa:

Em 1725 Miguel de Castro era morto. A viúva, D. Maria Coutinho (...) Haviam-lhe ficado além do filho estudante e dois na infância, duas filhas casadoiras. Com a morte do pai afrouxara a disciplina doméstica, e estas viviam um tanto à solta. Frequentavam a casa sujeitos pouco recomendáveis: um certo Mossi, italiano, professor de canto e outros o Padre Bartolomeu de Gusmão, o da *Passarola*, conhecido por *Voador*, o qual não gozava segundo parece, boa fama. Com isto alvoroçaram-se os parentes, mais que todos a tia Lourença Coutinho, devota nos ritos mosaicos, e escrupulosa no tocante ao decóro. (...). Acaso por isso não foi adiante o casamento delineado do filho Baltasar com a mais velha das primas. (AZEVEDO, 1932, p. 160)

Completa o estatuto de peça muito provável para a elaboração do *Memorial*, que o trecho acima é parte da “Relação quarta” do livro, cujo título é “O poeta Antonio José da Silva e a Inquisição”⁶⁶, isto é, o autor das *Obras do diabinho da mão furada*. Páginas a frente, Azevedo dedica mais algumas linhas a falar do Padre Bartolomeu:

Muita gente em Lisboa, encoberta, seguia o judaísmo. (...) não menos notável,

⁶⁶ Vale deixar registrado que, no romance, o poeta aqui referido é queimado no auto de fé junto com Baltasar.

o Padre Bartolomeu de Gusmão, o *Voador*, compadre da mãe, fiel observante da lei de Moisés.

- “Esse, retorquiu-lhe o catecúmeno, acabou miseravelmente”.

De fato, o inventor da aeronáutica, presbítero secular, e não jesuíta como às vezes se escreve, tinha morrido em 1724 em Toledo, onde se refugiara, supõem-se que perseguido pela Inquisição. (idem, p. 162)

O autor prossegue apresentando dados sobre as suspeitas e as acusações do Santo Ofício ao Padre Bartolomeu, afirmando que contra ele não há acusação de judaísmo, mas que um jesuíta o denunciou por matérias dogmáticas, que mais pareciam influências da Reforma. Ainda segundo o texto, Bartolomeu chegou a “defender que a lição e inteligência das Escrituras se não devia negar a nenhuma qualidade de pessoas” em presença de D. João V. Esses dados corroboram a caracterização saramaguiana do Padre Bartolomeu de Lourenço.

Para encerrar esse rol de fontes que dialogam no romance, indicamos também a existência de uma origem histórica para Blimunda. Ana Paula Arnaut (1996) indica várias passagens do livro *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros* (1983)⁶⁷. Até mesmo pormenores de como atua o dom de Blimunda são apresentados em um dos textos anônimos que compõem o livro, tais como a necessidade do jejum e as mudanças com o quarto de lua, mas sem dar nome à mulher, que aparece apenas como uma rapariga portuguesa casada com um comerciante francês. Um outro relato, tem autor e dá nome à misteriosa mulher:

Vem aqui a ponto falar da Pedegache, mulher não só extraordinária, mas também muito sedutora. Por forma alguma tinha aspecto de uma bruxa, embora pelos seus encantos fosse muito bem capaz de embruxar um homem. Confesso que não me atrevo a explicar o dom que ela possuía de ver o corpo humano, bem como o dos animais, por dentro e outrossim o interior da terra a uma grande profundidade, e creio bem que seriam vãos os esforços de todos os filósofos juntos para explicar este fenómeno. (MERVEILLEUX apud ARNAUT, 1996, p. 66)

Estes apontamentos documentais não são o objeto de nossa pesquisa, mas vieram a propósito de justificar as seguintes considerações. Os três protagonistas representam três instâncias narrativas que se unem em coro para fazer o contraponto da história oficial e do mito ideológico, que permanecem no horizonte do romance nas figuras do rei, das autoridades religiosas e da tradição: Baltasar é completamente fictício, sua origem é o romance, no qual seria o personagem tipo que deve representar sua classe; Blimunda vem do mundo das lendas e do folclore, do registro que é invalidado pela história por não ser verossímil ou provável, seria

⁶⁷ Horácio Costa indica as mesmas fontes como inspiração para Blimunda (COSTA, 1997, p. 316-317).

a Madame Pedegache, a bruxa, a mulher intuitiva; Bartolomeu é o intermediário, o híbrido social⁶⁸, faz a ponte entre o palácio e o paço, entre a história oficial e a ficção, sua realidade é validada, mas seria apenas a nota de rodapé da História. Os três pertencem a universos discursivos distintos, contudo, só se realizam quando estão juntos e nessa união se rebelam contra o que são⁶⁹, construindo a passarola, a sua Revolução.

Nesse mesmo sentido, já afirmamos que o *Memorial do Convento* é uma montagem de diferentes modos ficcionais, embora predomine o tom irônico. Podemos avaliar a afirmação de Blimunda de acordo com a classificação de Frye: “O meu dom não é heresia, nem é feitiçaria, os meus olhos são naturais (...), eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que é de fora dele, céu ou inferno, não digo rezas, não faço passes de mão, só vejo”; e entender que ela:

“é superior em grau aos outros homens e ao seu ambiente, o herói é o herói típico do *romance**, cujas ações são maravilhosas, mas que é identificado como um ser humano. O herói do romance desloca-se por um mundo em que as leis normais da natureza encontram-se levemente suspensas: prodígios de coragem e resistência, não naturais para nós, são naturais para ele (...). Aqui saímos do mito, propriamente dito, para a lenda, para o conto folclórico.” (FRYE, 2014, p. 146, grifo nosso)

Bartolomeu de Lourenço, pode ser considerado representante do *mimético elevado*, herói de uma tragédia, pois é “superior em grau a outros homens, mas não a seu ambiente natural”, “é um líder”, “possui autoridade, paixões e faculdades de expressão muito maiores que as nossas, mas o que faz está sujeito tanto à crítica social, como à ordem da natureza”. Baltasar, por sua vez, “é um de nós”, herói da ficção realista (*mimético baixo*). D. João V, cujo reinado constitui o horizonte do romance, pertence ao modo irônico (ibidem). E a ironia dos destinos dos heróis está amiúde ligada a esse plano da narrativa.

Já seguimos Baltasar e o conhecemos bem, o narrador nos mostrou que ele é realmente um homem comum e o seu mundo, do qual sente-se apartado e percorre pelas margens, poderia facilmente ser aquele de um romance neorrealista, estilo dos romances anteriores de Saramago. É interessante notar como a obra saramaguiana entra no campo do *real maravilhoso* com *Memorial do Convento*. Melhor seria dizer que Blimunda traz consigo o maravilhoso.

⁶⁸ Inaê L. C. G. Sanchez (2011) pesquisou a figuração de Bartolomeu Lourenço de Gusmão, na obra de Saramago e de Taunay, dando ênfase ao seu hibridismo social.

⁶⁹ “(...) homem e mulher não existem, só existe o que forem e a rebelião contra o que são, e a rainha declarou, eu rebelo-me contra o que sou (...)” (SARAMAGO, 2013, p. 285) – parte que antes omitimos da história de Manuel Milho.

Nesse ponto, derivamos em direção a outro nível de intertextualidade. Embora seja inegável que o romance latino-americano seja o grande índice quando se fala do realismo mágico⁷⁰, nós queremos apontar outra influência que foi capaz de desestabilizar o racionalismo programático de Saramago, conduzindo-o através de uma fase crítica, da qual o autor emerge com o novo estilo (e mundividência), pelo qual ficou conhecido. O trabalho de Horácio Costa, sobre o período formativo de Saramago, foi triplamente essencial para a formulação dessas considerações, pois nos remete a três momentos que, do nosso ponto de vista, são prenúncios dessa passagem para um mundo extraordinário. Caminhemos de trás para diante, sobre os passos de Saramago. Primeiro, em análise a *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), Costa aponta que a crise do narrador-personagem está em consonância com outras: a crise do “próprio estatuto da representação”; a “crise histórica na sociedade portuguesa”; e, por fim, “uma etapa eminentemente crítica” na própria vida do autor (COSTA, 1997, p. 278). O segundo momento, em *A bagagem do Viajante* (1973)⁷¹, vislumbramos a maestria do Saramago cronista:

Nem todas as obras do homem foram parar aos museus, nem todas foram arroladas, nem todas têm guardas à porta. Algumas estão enterradas, outras, à luz do dia, faz-se tão pouco caso delas como se fossem parte de uma paisagem já indiferente e cega. (...)

É o caso dos portões. Em viagem, quando atravessamos os campos de automóvel, não é raro vermos afastarem-se uns portões enigmáticos em terras meio abandonadas ou já de todo baldias. (...). Não sabemos sequer se os batentes abrem para cá ou para lá, e muitas vezes os portões não se continuam em muros ou arames, e tudo isto tem um ar misterioso de terra assombrada. Mas pior ainda é se os portões desapareceram e deles ficaram apenas os dois pilares gémeos, virados um para o outro, como quem pergunta se já não há mais nada a esperar.

Não me acuse o leitor de obscurantista. Tenho uma confiança danada no futuro e é para ele que as minhas mãos se estendem. Mas o passado está cheio de vozes que não se calam e ao lado da minha sombra há uma multidão infinita de quantos a justificam. Por isso os portões velhos me inquietam, por isso os pilares abandonados me intimidam. Quando vou atravessar o espaço que eles guardam, não sei que força rápida me retém. Penso naquelas pessoas que vivas ali passaram e é como se a atmosfera rangesse com a respiração delas, como se o arrastar dos suspiros e das fadigas fosse morrer sobre a soleira apagada. Penso nisto tudo, e um grande sentimento de humildade sobe dentro de mim. E, nem sei bem porquê, uma responsabilidade que me esmaga. (SARAMAGO, 1996, p. 44-45, grifo nosso)

⁷⁰ Na tese “O realismo mágico e seus desdobramentos em romances de José Saramago”, Tania Mara Antonietti-Lopes (2011) investiga como o realismo mágico singulariza a relação entre história e ficção.

⁷¹ As crônicas desse livro foram publicadas, originalmente, no diário A Capital (1969) e no semanário Jornal do Fundão (1971-2).

Por pouco não citamos a crônica inteira, que tão bem expressa o sentimento do desassossego, uma incerteza perante o passado, que leva a reiterada formulação de hipóteses sobre o incompleto presente e sobrecarrega com o imenso peso do futuro em construção. Ademais, dez anos antes do *Memorial do Convento*, já aparece a preocupação com a monumentalização de certas partes do passado em detrimento de outras, enterradas. Para rematar a ponte que tentamos estabelecer, o título da crônica é uma pergunta “Os portões que dão para onde?”. É com a mesma imagem, com o mistério de um *lugar de passagem*, que Saramago inicia a resenha “*Relações Mágicas*”⁷², sobre a trilogia *As Relações Humanas*⁷³, de Agustina Bessa-Luís. “Lugar de passagem, para onde? A resposta vem ao bico da pena e não trará novidade nenhuma: para a magia, para a relação mágica dos seres humanos uns com os outros, com a natureza inteira (...)”. E Saramago hesita em realizar essa passagem, não quer ceder ao “obscurantismo”.

Algumas ideias de Agustina Bessa-Luís não se limitam a ser conservadoras: são retrógradas. Repugnam a um nosso deliberado amor de claridade, de abertura para o inteligível, de definição e construção de um sistema de relações em que a *magia* não seja utilizada como meio (entre tantos) de dominação de classe. Mas... como é possível resistindo e opondo-nos embora no plano das ideias e da sua prática, não ser submergido pela beleza torrencial desta escrita, que não tem igual na literatura portuguesa deste tempo? Como é possível ficar indiferente a certas bruscas iluminações que vão mais longe e mais fundo, no sentido do conhecimento de si e do outro, que todo o material de análise que comumente manuseamos? (SARAMAGO, 1968, p. 29-30, grifo nosso)

Entre 1968 e 1982, Saramago hesitou no vestíbulo do inexplicável, agarrando-se, com a metáfora corpórea de segurar com as mãos, às certezas de um futuro em que deposita a sua confiança em um progresso racionalista. Resistiu às iluminações mágicas, mesmo reconhecendo que essas iam mais fundo e mais longe. Poucos anos depois da Revolução dos Cravos, produz o *Manual de Pintura e Caligrafia*, uma narrativa de crise expressiva a qual ele apõe o subtítulo “ensaio de romance”. A figura de Blimunda, com sua beleza e mistério, atrai Baltasar para longe da sua “realidade” ordinária: “(...) ouvem-se gritar soldados nas muralhas do castelo, fosse a ocasião outra, havia Sete-Sóis de lembrar-se da guerra, mas agora só tem

⁷² Entre 1967 e 1968, Saramago exerceu a atividade de crítico literário para a revista Seara Nova. A resenha em questão é de janeiro de 1968. Disponível em: <http://ric.slihi.pt/Seara_Nova/visualizador/?id=09913.047.001&pag=29> Acesso em: 26 jun. 2019.

⁷³ Composta de “Os Quatro Rios” (1964), “A Dança das Espadas” (1965) e “Canção Diante de uma Porta Fechada” (1966).

olhos para os olhos de Blimunda, ou para o corpo dela” (SARAMAGO, 2013, p. 58). No mesmo sentido, a escrita de Agustina atrai Saramago, pois, como ele conclui em sua resenha, “a beleza, essa, não é certamente um valor ultrapassado.” (SARAMAGO, 1968, p. 30).

Assim, enquanto acompanha o auto de fé, Baltasar conhece Blimunda e o padre Bartolomeu. Seu mundo tornar-se-á outro. A mãe de Blimunda vai na procissão dos condenados ao degredo e, pela primeira vez, o narrador assume a primeira pessoa:

(...) e esta sou eu, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã nova, que tenho visões e revelações, mas disseram-me no tribunal que era fingimento, que ouço vozes do céu, mas explicaram-me que era efeito demoníaco, que sei que posso ser santa como os santos o são, ou ainda melhor, pois não alcanço diferença entre mim e eles, mas repreenderam-me de que isso é presunção insuportável e orgulho monstruoso, desafio a Deus, aqui vou blasfema, herética, temerária, amordaçada para que não me ouçam as temeridades, as heresias e as blasfêmias, condenada a ser açoitada em público e a oito anos de degredo no reino de Angola, e tendo ouvido as sentenças, as minhas e mais de quem comigo vai nesta procissão, não ouvi que se falasse da minha filha, é seu nome Blimunda, onde estará, onde estás Blimunda, se não foste presa depois de mim, aqui hás de vir saber da tua mãe, e eu te verei se no meio dessa multidão estiveres, que só para te ver quero agora os olhos, a boca me amordaçaram, não os olhos, olhos que não te viram, coração que sente e sentiu, ó coração meu, salta-me no peito se Blimunda aí estiver, entre aquela gente que está cuspiendo para mim e atirando cascas de melancia e imundícies, aí como estão enganados, só eu sei que todos poderiam ser santos, assim o quisessem, e não posso gritá-lo, enfim o peito me deu sinal, gemeu profundamente o coração, vou ver Blimunda, vou vê-la, aí, ali está, Blimunda, Blimunda, Blimunda, filha minha, e já me viu, e não pode falar, tem de fingir que me não conhece ou me despreza, mãe feiticeira e marrana ainda que apenas um quarto, já me viu, e ao lado dela está o padre Bartolomeu Lourenço, não fales, Blimunda, olha só, olha com esses teus olhos que tudo são capazes de ver, e aquele homem quem será, tão alto, que está perto de Blimunda e não sabe, aí não sabe não, quem é ele, donde vem, que vai ser deles, poder meu, pelas roupas soldado, pelo rosto castigado, pelo pulso cortado, adeus Blimunda que não te verei mais, e Blimunda disse ao padre, Ali vai minha mãe, e depois, voltando-se para o homem alto que lhe estava perto, perguntou, Que nome é o seu, e o homem disse, naturalmente, assim reconhecendo o direito de esta mulher lhe fazer perguntas, Baltasar Mateus, também me chamam Sete-Sóis. (SARAMAGO, 2013, p. 54-55, grifo nosso)

Embora muitas vezes o narrador penetre a consciência dos personagens, trazendo o fluxo de consciência para a narrativa, localizamos apenas cinco momentos em que o ponto de vista desloca-se completamente para o interior dessas consciências, instalando-se na primeira pessoa: o primeiro e maior deles é o trecho acima, de Sebastiana de Jesus; o segundo em ordem e tamanho é um momento que o Padre Bartolomeu Lourenço está sozinho e pensa em Baltasar e Blimunda; o terceiro dá-se na pessoa do mestre de obras que auxilia o Rei na cerimônia de

colocação da primeira pedra do convento; o quarto, um patriarca, autoridade religiosa; e, por último, ainda no mesmo parágrafo do patriarca, o Rei. Do primeiro ao último, há uma escalada de egocentrismo, certeza e poder, num crescente, portanto, desde o pensamento que mais é afetado pelo outro e que a ele se dirige, com diálogo, atenção e sentimento, até o mais certo de suas verdades preestabelecidas, que tem com o outro apenas relações de poder.

Segundo Ana Maria Cavalcante de Lima, não há uma marcação clara de em qual momento o “narrador externo cede a voz” aos personagens, o que se dá pela falta de pontuação (travessão ou aspas) e mesmo de “verbos *dicendi*” (LIMA, 2013, p. 79). No restante do texto, o narrador não se furta a usar essas indicações verbais e apresenta as falas e pensamentos com “disse”, “respondeu”, “pensou”, etc., mas nesses cinco momentos apontados não há como ter certeza do ponto exato em que adentramos a consciência de um personagem, fazendo com que o narrador se confunda com eles. Do ponto de vista do leitor, percebemos o movimento quando aparece a primeira pessoa, “e esta sou eu” ou “e eu, patriarca” (SARAMAGO, 2013, p. 54 e 172), todavia, ficamos sem saber se a cena apresentada até aquele momento já estava sendo narrada pela personagem que nela se inclui. Portanto, dizer “eu” instaura uma separação do que, na maior parte do romance, é um amálgama discursivo.

Enquanto tem a voz para si, Sebastiana de Jesus nos informa do que lhe foi dito, explicado, repreendido e feito pelos outros. Mesmo quando ela fala de si, “só eu sei”, é para dizer que todos os outros poderiam ser também santos, se o quisessem. Seu foco é o outro, Blimunda sobretudo, e depois interessa-se até pelo outro desconhecido, que é o nosso conhecido Baltasar.

Dessa forma, o trio protagonista é reunido por força sobrenatural e influência de Sebastiana. Depois das palavras iniciais, “ali vai minha mãe” e “que nome é o seu”, há silêncio. Os três seguem juntos sem nada dizer. O primeiro que fala é o padre Bartolomeu: “Não somos nada perante os desígnios do Senhor, se ele sabe quem somos, conforma-te Blimunda (...)” (idem, p. 57). Dividem a sopa como um ritual, um casamento silencioso no qual a simplicidade dos atos reconhecidos pelo outro tem a força de uma religião consigo mesmo, com a sua vontade insondável. Só depois que o padre vai embora, Baltasar e Blimunda se falam:

Por que foi que perguntaste o meu nome, e Blimunda respondeu, Porque minha mãe o quis saber e queria que eu o soubesse, Como sabes, se com ela não pudeste falar, Sei que sei, não sei como sei, não faças perguntas a que não posso responder, faze como fizeste, vieste e não perguntaste porquê. (SARAMAGO, 2013, p. 58-59, grifo nosso)

A fala de Blimunda, faz um paralelo com aquela do frade franciscano, chamariz da promessa do rei: “Sei, não sei como vim a saber, eu sou apenas a boca de que a verdade se serve para falar, a fé não tem mais o que responder” (idem, p. 13). Ambos não podem explicar de onde vem seu conhecimento, mas entre eles, aquele que se diz o portador da verdade é o que a esconde, com o fim de manipular o outro. O saber de Blimunda, por outro lado, não se reveste de nenhuma autoridade, não se arroga caráter de verdade única, não exige fé, apenas escolha, vontade. Baltasar a seguiu porque quis e nem ele sabe explicar esse porquê: “deitaste-me um encanto” (idem, p. 59), diz ele, numa breve tentativa de resistir a ela. O estatuto do saber é uma questão central no romance. O desenrolar dos fatos sugere, muitas vezes, que as certezas guardam perigos e armadilhas, vide a promessa do rei e os destinos de Francisco Marques e Sebastiana. Abundam expressões como “não se sabe”, “ninguém sabe”, “quem sabe” e “não sei”, tanto da parte do narrador quanto dos protagonistas. O conhecimento deles é construído no diálogo, mas também é muitas vezes colocado em dúvida.

O Padre Bartolomeu Lourenço torna-se um elemento de ligação entre os muitos planos da narrativa, como o próprio Baltasar pondera, espantando: “Pode falar a el-rei e conhecia a mãe de Blimunda, que foi condenada pela Inquisição, que padre é este padre” (idem, p. 63). O padre frequenta a corte e tem a proteção e investimento de D. João V para suas experiências de voo. Agora tem o projeto da passarola e pede a ajuda de Baltasar para realizá-la.

Padre Bartolomeu Lourenço, eu destas coisas não entendo, fui homem do campo, soldado deixei de ser, e não creio que alguém possa voar sem lhe terem nascido asas, quem o contrário disser, entende tanto disso como de lagares de azeite, Esse gancho que tens no braço não o inventaste tu, foi preciso que alguém tivesse a necessidade e a ideia, que sem aquela esta não ocorre, juntasse o couro e o ferro, e também estes navios que vês no rio, houve um tempo em que não tiveram velas, e outro tempo foi o da invenção dos remos, outro o do leme, e, assim como o homem, bicho da terra, se faz marinheiro por necessidade, por necessidade se fará voador, Quem põe velas num barco está na água e na água fica, voar é sair da terra para o ar, onde não há chão que nos ampare os pés, Faremos como as aves, que tanto estão no céu como pousam na terra (SARAMAGO, 2013, p. 66)

A argumentação de Bartolomeu segue uma via de ordenamento racional, utilizando da experiência passada de Baltasar (com o gancho e com os barcos) para modelar sua expectativa de futuro, “Faremos como as aves”. Ainda assim Baltasar não fica satisfeito e insiste “Eu não sei nada, sou um homem do campo, mais do que isso só me ensinaram a matar” (idem, p. 71), mas acaba convencido pelos desenhos de Bartolomeu, afinal a passarola tinha a forma de pássaro e essa semelhança bastou-lhe – “que cada um de nós, conscientemente, só espera o que

conhece, ou tem parecenças” (idem, p. 205). Começa, então, a construção da passarola: Blimunda e Baltasar trabalham os vimes e ganchos; Bartolomeu preocupa-se com a falta do éter. Ele explica aos dois o seu funcionamento e Blimunda responde: “Diga isso por palavras que eu perceba, padre” (idem, p. 99). Todos esses diálogos e relações indicam que o intertexto saramaguiano tem o propósito de mostrar que a tradição portuguesa, em toda a sua beleza, não pertence apenas aos membros ilustres da classe intelectual, mas também ao povo simples e analfabeto⁷⁴. É preciso frisar que o maior intertexto de Saramago é a oralidade, a *performance* dramática⁷⁵ do narrador que, muitas vezes, confunde-se com os personagens, tem o propósito de demonstrar que na fala da gente comum reflete-se o mesmo imaginário do vasto repertório literário português⁷⁶.

9. Alegoria e Revolução

Durante sua fase como crítico, Saramago apresenta uma certa resistência ao uso da alegoria, da metáfora e da linguagem barroca, sendo exigente quanto à adequação da forma à função (COSTA, 1997, p. 192). Em sua resenha a *Novas Andanças do Demónio*, de Jorge de Sena, desponha a desaprovação de Saramago aos rótulos e, ainda assim, serve-se deles, indicando o “realismo fantástico” de Jorge de Sena e, mesmo numa avaliação bastante elogiosa, considera que “há talvez nesta prosa metáforas demais”, mas justifica: “Paciência: acreditamos que a metáfora é também um modo de espreitar o outro lado da realidade” (SARAMAGO, 1967, p. 181). Pouco tempo depois, na resenha de *Os Mastins*, de Álvaro Guerra, a que dá o título “Pelos caminhos transversos da alegoria”, ele se estende mais sobre a figura de linguagem que sobre a obra:

Claramente se vê que o uso de tal processo de expressão [a alegoria] pressupõe ao dirigir-se ao leitor ou ao expectador, o conhecimento do código empregado. Doutro modo, a mensagem era indecifrável, sem efeitos práticos imediatos – reduzida, portanto, a mero exercício de estilo cujas intenções só na mente do autor se definem. Este parece-nos ser o mais grave defeito da alegoria, a sua

⁷⁴ “Não sabem, estes dois, ler nem escrever, e contudo dizem coisas assim” (SARAMAGO, 2013, p. 196).

⁷⁵ Sobre esse aspecto central da obra saramaguiana, indicamos a tese: “O cerco da escritura em Saramago: caligrafia das vozes portuguesas”, de Madson de Góis Diniz (2010).

⁷⁶ Acerca do Memorial, Saramago afirma: “Fernando Pessoa, José Régio, Nicolau Tolentino, Antônio Vieira, Tomás Pinto Brandão, Camões, até Sebastião da Gama lá está, quase invisível...” (SARAMAGO, 2010, p. 167).

fraqueza orgânica. Daí que as obras que segundo as suas regras se estruturam sejam quase sempre circunstanciais, ressaltados aqueles raros casos em que a *constância das circunstâncias* as incorporou no acervo ideológico de gerações. (Verificação desconcertante: atacando a alegoria, acabámos também por alegorizar...).

De *Os Mastins*, confessadamente uma representação simbólica, diga-se que se coloca, por mérito do autor, naquele exacto ponto em que a inteligência dos símbolos encontra caminho aberto através de um código que constantemente manuseamos. As imagens virtuais tornam-se facilmente reais no espelho deste tempo e deste lugar. Estamos em terra conhecida, com gente conhecida – e a alegoria, assim, não se perde em névoa (...). (SARAMAGO, 1967b, p. 261)

Assim, nossa proposta de uma leitura alegórica para o *Memorial do Convento* considera as exigências de Saramago: primeiro, o leitor deve conhecer o código empregado – por isso o texto opera dentro do regime simbólico da tradição portuguesa; segundo, o código deve indicar um referencial que tenha consistência no tempo e no lugar da geração com a qual dialoga – nesse caso, julgamos que a Revolução dos Cravos (e o fascismo do Estado Novo como força oposta) atende ao critério. Por outro lado, como apontamos, ao analisar uma obra como a de Agustina Bessa-Luís, o escritor reconhece que as figuras de linguagem, muitas vezes, não precisam ser completamente entendidas pela razão, mas sim percebidas, ou sentidas. O *Memorial* não quer estabelecer um argumento lógico, mas expressar um sentimento que possa encontrar vazão através do olhar do outro. “Parece apenas um gracioso jogo de palavras, um brincar com os sentidos que elas têm, como nesta época se usa, sem que extremamente importe o entendimento ou propositadamente o escurecendo.” (idem, p. 183) – é o que afirma o narrador saramaguiano, apontando para o efeito da linguagem:

O estilo que tenho construído assenta na grande admiração e respeito que tenho pela língua que foi falada nesta terra nos séculos XVI e XVII. Pegamos nos sermões do padre Antônio Vieira e, para além do preciosismo e conceptismo do gozo, por vezes um pouco obscurecedor do sentido, verificamos que há, em tudo o que escreveu, uma língua cheia de sabor e de ritmo, como se isso não fosse exterior à língua, mas lhe fosse intrínseco. (SARAMAGO, 2010, p. 165)

Vieira se faz presente não apenas como modelo no uso da língua, suas palavras são entremeadas ao texto, é citado inclusive⁷⁷. Também participa de termos de comparação: “tenha o padre Bartolomeu Lourenço tão grande fama de orador sacro, ao ponto de o terem comparado

⁷⁷ O narrador faz uma crítica irônica às injustiças e para tal utiliza de uma parte do “Sermão de Santo Antônio aos peixes” e diferente da maioria incursões citacionais que são integradas ao texto sem nenhuma indicação de autoria, nesse caso o narrador pontua “se falta algum é porque o esqueceu o padre Antônio Vieira e agora não lembra” (SARAMAGO, 2013, p. 209).

ao padre António Vieira, que Deus haja e o Santo Ofício houve.” Passamos, então, de Vieira ao Padre Bartolomeu: “este pregador a burilar palavras e talvez a esconder pensamentos, que esses não os veria Blimunda nem que jejuasse um ano inteiro” (SARAMAGO, 2013, p. 98).

Três, se não quatro, vidas diferentes tem o padre Bartolomeu Lourenço, e uma só apenas quando dorme, que mesmo sonhando diversamente não sabe destrinçar, acordado, se no sonho foi o padre que sobe ao altar e diz canonicamente a missa, se o académico tão estimado que vai incógnito el-rei ouvir-lhe a oração por trás do reposteiro, no vão da porta, se o inventor da máquina de voar ou dos vários modos de esgotar sem gente as naus que fazem água, se esse outro homem conjunto, mordido de sustos e dúvidas, que é pregador na igreja, erudito na academia, cortesão no paço, visionário e irmão de gente mecânica e plebeia em S. Sebastião da Pedreira, e que torna ansiosamente ao sonho para reconstruir uma frágil, precária unidade, estilhaçada mal os olhos se lhe abrem, nem precisa estar em jejum como Blimunda. Abandonara a leitura consabida dos doutores da Igreja, dos canonistas, das formas variantes escolásticas sobre essência e pessoa, como se a alma já tivesse extenuada de palavras, mas porque o homem é o único animal que fala e lê, quando o ensinam, embora então lhe falem ainda muitos anos para a homem ascender, examina miudamente e estuda o padre Bartolomeu Lourenço o Testamento velho, sobretudo os cinco primeiros livros, o Pentateuco, pelos judeus chamado Tora, e o Alcorão. Dentro do corpo de qualquer de nós poderia Blimunda ver os órgãos, e também as vontades, mas não pode ler os pensamentos, nem ela a estes entenderia, ver um homem pensando, como em um pensamento só, tão opostas e inimigas verdades, e com isso não perder o juízo, ela se o visse, ele porque tal pensa. (idem, p. 194-195)

Tal qual Baltasar, Bartolomeu depende do sonho para estar inteiro, unificado, as dúvidas o consomem, já não sabe quem é, dentre os tantos papéis que desempenha. Ele duvida das suas crenças, busca um passado remoto que não lhe traz respostas: “o nexa entre a experiência do passado e expectativa do futuro tornou-se indeterminado” (HANSEN, 1998, p. 16), logo ele que antes manejava tão bem esse nexa, ao explicar a Baltasar como voaria. A construção da passarola contribui para o seu desassossego, foram muitos os percalços. Começaram a fabricação, mas não havia o éter, o padre deve ir à Holanda para desvendar os segredos de alquimia para manejar a substância, precisaram desmontar tudo: “A passarola, que parecia um castelo a levantar-se, é agora uma torre em ruínas” (idem, p. 103). Sem meios de se manter em Lisboa, Baltasar e Blimunda vão para Mafra, três anos se passam até que Bartolomeu volte. Da primeira vez ele precisou convencer Baltasar a ajudá-lo, com sua força e seu gancho, dessa vez ele precisa dos olhos de Blimunda:

No mundo tenho-te a ti, Blimunda, a ti, Baltasar,(...) na Holanda soube o que é o éter, não é aquilo que geralmente se julga e ensina, e não se pode alcançar pelas artes da alquimia, (...) mas o éter, dêem agora muita atenção ao que vou

dizer-lhes, antes de subir aos ares para ser o onde as estrelas se suspendem e o ar que Deus respira, vive dentro dos homens e das mulheres, Nesse caso, é a alma, concluiu Baltasar, Não é, também eu, primeiro, pensei que fosse a alma, também pensei que o éter, afinal, fosse formado pelas almas que a morte liberta do corpo, antes de serem julgadas no fim dos tempos e do universo, mas o éter não se compõe das almas dos mortos, compõe-se, sim, ouçam bem, das vontades dos vivos.

(...) Disse o padre, dentro de nós existem vontade e alma, a alma retira-se com a morte, vai lá para onde as almas esperam o julgamento, ninguém sabe, mas a vontade, ou se separou do homem estando ele vivo, ou a separa dele a morte, é ela o éter, é portanto a vontade dos homens que segura as estrelas, é a vontade dos homens que Deus respira, E eu que faço, perguntou Blimunda, mas adivinhava a resposta, Verás a vontade dentro das pessoas (...) (SARAMAGO, 2013, p. 136-137)

A alegoria ganha força nas metáforas que a compõem. Para se realizar, o projeto da passarola precisou da inteligência do Padre Bartolomeu, que através de argumentação racional soube cooptar Baltasar, guerreiro retornado da guerra, trabalhador. Mas seus esforços foram inúteis, era preciso recomeçar, era preciso cooptar vontades. Não é preciso lembrar que a Revolução de 25 de Abril se fez pelos militares retornados das guerras coloniais na África, nem que se inspiraram (em parte, pelo menos⁷⁸) no ideário socialista formulado muito antes e que já enfrentara muitas crises, muitas fragmentações. E Blimunda, o que representa? Ela pode ver as vontades, mas o que são essas vontades que mantêm o céu e o próprio Deus? É preciso acompanhá-la até o fim para tentar decifrá-la. A princípio, pensamos que ela, índice da beleza, seria representação da classe artística, porém, sua descrição não comporta aspectos criativos.

A reconstrução da passarola agora tem outro cúmplice, é o músico Domenico Scarlatti, personagem que compartilha com o Padre Bartolomeu Lourenço o estatuto de realidade ficcionalizada. Com a presença do músico, outro que se fascina por Blimunda, os diálogos se ampliam e aprofundam, agora sim a arte entra em cena. Ainda assim, o trabalho não é fácil, de tanto perseguir a morte, a fim de colher as vontades que se desprendem, Blimunda adoece. É a música de “Escarlate” (como Blimunda o chama) o único remédio que surte efeito contra sua prostração. Em contrapartida, a música parece aprofundar as dúvidas do Padre Bartolomeu Lourenço:

Tendes razão, disse o padre, mas, desse modo, não está homem livre de julgar

⁷⁸ Até hoje há muitas disputas discursivas em torno dos eventos de 25 de Abril de 1974, 1º de maio de 1974, 25 de novembro 1975, mas no documento “Programa do M.F.A.”, Movimentos das Forças Armadas responsável pela Revolução, lemos entre os fundamentos do Governo Provisório: “Uma nova política social que, em todos os domínios, terá essencialmente como objetivo a defesa dos interesses das classes trabalhadoras e o aumento progressivo, mas acelerado, da qualidade de vida de todos os Portugueses”.

abraçar a verdade e achar-se cingido com o erro, Como livre também não está de supor abraçar o erro e encontrarse cingido com a verdade, respondeu o músico, e logo disse o padre, Lembrai-vos de que quando Pilatos perguntou a Jesus o que era a verdade, nem ele esperou pela resposta, nem o Salvador lha deu, Talvez soubessem ambos que não existe resposta para tal pergunta, Caso em que, sobre esse ponto, estaria Pilatos sendo igual de Jesus, Derradeiramente, sim, Se a música pode ser tão excelente mestra de argumentação, quero já ser músico e não pregador, Fico obrigado pelo cumprimento, mas quisera eu, senhor padre Bartolomeu de Gusmão, que a minha música fosse um dia capaz de expor, contrapor e concluir como fazem sermão e discurso, Ainda que, reparando bem no que se diz e como, senhor Scarlatti, se exponham e contraponham, as mais das vezes, fumo e nevoeiro, e se conclua coisa nenhuma. (SARAMAGO, 2013, p. 179)

O padre Bartolomeu Lourenço começa a ficar obsessivo, sente-se culpado pela doença de Blimunda, teme o Santo Ofício, não se reconhece, repete-se:

Pilatos perguntou a Jesus o que era a verdade e Jesus não respondeu, Talvez ainda fosse muito cedo para o saber, disse Blimunda, e foi com Baltasar sentar-se numa pedra ao lado da porta, aquela mesma onde às vezes se catavam, agora o libertava ela das correias que prendiam o gancho, depois pousou-lhe o coto no regaço para o aliviar daquela grande e irreparável dor. (idem, p. 191)

Muitas vezes Blimunda é a que faz perguntas difíceis, outras tantas é a que se conforma com a inexatidão das respostas, aqui é a que conforta Baltasar. Por seu lado, Bartolomeu temia que se o pior acontecesse a Blimunda em sua doença, Baltasar o mataria, vingando-se por ter arriscado a vida dela. Mas ela já está curada, as vontades foram colhidas, a máquina de voar está pronta. Segundo Bartolomeu, estariam esperando el-rei ver o resultado e seu investimento e, no entanto, Blimunda desconfia, está certa, quem virá é o Santo-Ofício. Assim, o vôo da passarola que seria glória, acaba se tornando fuga. A máquina sobe, luta para equilibrar-se no ar. Para que não seja incriminado e também perseguido pela Inquisição, Scarlatti atira ao fundo de um poço o cravo em que tocava para Blimunda. Em tantas análises esmiuçaram a subida da nave, com seus giros e oscilações, enquanto seu contraponto esteve ofuscado:

(...) indo Domenico Scarlatti à quinta, viu, já chegando perto, levantar-se de repente a máquina, num grande sopro de asas, que faria se elas batessem, e tendo entrado deu com os destroços da largada, as telhas partidas, espalhadas pelo chão, as ripas e os barrotes cortados ou arrancados, não há nada mais triste que uma ausência, corre o avião pista fora, levanta-se ao ar, só fica uma pungente melancolia, esta que faz sentarse Domenico Scarlatti ao cravo e tocar um pouco, quase nada, apenas passando os dedos pelas teclas como se estivessem aflorando um rosto quando já as palavras foram ditas ou são de menos, e depois, porque muito bem sabe ser perigoso deixar ali o cravo, arrasta-o para fora, sobre o chão irregular, aos solavancos, gemem desencontradas as cordas, agora sim se desacertarão os saltarelos e vai ser para

nunca mais, levou Scarlatti o cravo até ao bocal do poço, felizmente que é baixo, e levantando-o em peso, muito lhe custa, o precipita a fundo, bate a caixa duas vezes na parede interior, todas as cordas gritam, e enfim cai na água, ninguém sabe o destino para que está guardado, cravo que tão bem tocava, agora descendo, gorgolejando como um afogado, até assentar no lodo. (SARAMAGO, 2013, p. 219)

O voo da passarola acontece na metade do livro, dura apenas nove páginas, nas quais se inclui o trecho acima. São duzentas de anúncio, preparação, construção e outras duzentas de destroços, ausência, melancolia, já esboçados nessa primeira imagem. Mas haverá ainda muito trabalho, sofrimento, decadência, morte e luto. “Se abrímos de repente a vela, cairemos da terra como uma pedra” (idem, p. 218), diz o padre Bartolomeu Lourenço durante o vôo, embora a queda seja inevitável eles conseguem pousar sem maiores danos à passarola e aos passageiros. Contudo, o estrago estava feito em Bartolomeu, da inquietação ao pânico, do júbilo ao estupor: “Está doente o padre Bartolomeu Lourenço, não parece o mesmo homem, Há muito tempo que não é o mesmo homem” (idem, p. 227). O padre tenta atirar fogo à máquina e à si, impedido pelos companheiros, foge no meio da noite para nunca mais voltar, estava perdido para eles e para si mesmo.

Para Benjamin, o luto está na origem da alegoria barroca: “Em todo luto existe uma tendência à mudez, que é infinitamente mais que a incapacidade ou a relutância de comunicar-se. O enlutado sente-se inteiramente conhecido pelo incognoscível”. (BENJAMIN, 1984, p. 247-248). A fim de ilustrar sua afirmação, Benjamin recorre ao horror dos mármore e bronzes da Antiguidade, nos quais Agostinho via os *corpos dos deuses*, seria o então o luto pela morte de Deus? Também Saramago recorre a mesma imagem. Blimunda e Baltasar, na última noite que passam juntos, visitam o círculo das estátuas que serão do Convento:

Disse Blimunda, Devem ser infelizes os santos, assim como os fizeram, assim ficam, se isto é a santidade, que será a condenação, São apenas estátuas, Do que eu gostava era vê-las descer daquelas pedras e ser gente como nós, não se pode falar com estátuas, Sabemos nós lá se não falarão quando estão sozinhos, Isso não sabemos, mas, se só uns com os outros falam, e sem testemunhas, para que precisamos deles, pergunto eu, Sempre ouvi dizer que os santos são necessários à nossa salvação, Eles não se salvaram, Quem te disse tal, É o que eu sinto dentro de mim, Que sentes tu dentro de ti, Que ninguém se salva, que ninguém se perde, É pecado pensar assim, O pecado não existe, só há morte e vida, A vida está antes da morte, Enganas-te, Baltasar, a morte vem antes da vida, morreu quem fomos, nasce quem somos, por isso é que não morremos de vez, E quando vamos para debaixo da terra, e quando Francisco Marques fica esmagado sob o carro da pedra, não será isso morte sem recurso, Se estamos falando dele, nasce Francisco Marques, Mas ele não o sabe, Tal como nós não sabemos bastante quem somos, e, apesar disso, estamos vivos (...).

(SARAMAGO, 2013, p. 375, grifo nosso)

As estátuas de santos, representação material da tradição cristã e católica. Entretanto, aqui, a metáfora parece encaminhar-se noutro sentido, enquanto objetos artísticos as estátuas só falam entre si. Blimunda gostaria de fazê-las “ser gente como nós”, inverte, de certo modo, o desejo de João Anes, que queria ver seu rosto no sonho, que queria seu espaço de representação no imaginário. Blimunda não procura a si nas estátuas, mas gostaria que as estátuas falassem “por palavras que eu perceba”, ela busca um acesso a esses que morreram e que, segundo ela, não se salvaram, ela busca humanizá-los, dar-lhes voz. A morte também sofre uma inversão, a morte é estar como a estátua, imóvel, por isso ela considera que ser tornada estátua seria uma condenação. Para ela, enquanto se pode morrer e nascer com o devir dos discursos, se está vivo.

Estudando os modos da alegoria barroca, Benjamin percebe, no seu uso pelo alegorista, uma tentativa de fixação de um sentido, tentando trazer a essência para a própria imagem, para a própria escritura, com a intenção de torná-la emblema de um saber oculto. Operação sempre fadada ao fracasso e à decepção, a operação alegórica barroca desvela um jogo sempre perdido com a realidade fugidia, mas sempre recomeçado por um exercício intelectual carregado de melancolia. Na coerência interna que o texto fantástico cria e que é seu modo de operar o estranhamento da realidade não deixa de haver também uma certa atmosfera de melancolia, de insatisfação, de não-aceitação da realidade problemática, como fruto, talvez, de uma espécie de “nostalgia” de algo perdido, de um mundo cujo sentido não é mais familiar. (OLIVEIRA FILHO, 2008, s/p)

Odil José de Oliveira Filho, utiliza as categorias de alegoria e fantástico para analisar o romance *O homem duplicado* (2002), de Saramago. Seu resumo, porém, encaixa-se perfeitamente na nossa leitura do *Memorial do Convento* e do desassossego, “esse exercício intelectual carregado de melancolia”, posto que sabe que está fadado ao fracasso. Um sentido fixo, teleológico, que concatena experiência, identidade e expectativas – eis o que foi perdido. A necessidade de estar sempre construindo algum sentido, sempre provisório, para preencher esse vazio – eis o desassossego. Nenhuma construção está imune aos efeitos do tempo. É o paradoxo que Blimunda esclarece, é preciso morrer o que se foi, transformar-se, para continuar vivo, uma tentativa de manutenção da forma construída, a engessa, a torna estática e verdadeiramente morta.

Laborou Baltasar por muito tempo, ferindo as mãos nos espinhos, e depois que ficou fácil o acesso chamou Blimunda (...). Em alguns lugares o soalho apodrecera, outra vez teria Baltasar de trazer algum tabuado da obra do convento, sarrafos desprezados dos andaimes, de nada valeria cuidar das

lamelas de ferro e do cesto exterior se debaixo dos pés se esboroavam as madeiras. Luziam mortijas as bolas de âmbar sob a sombra da vela, como olhos que não pudessem fechar-se, ou resistissem ao sono para não perderem a hora da partida. Mas há em tudo isto um ar de abandono, as folhas mortas escurecem na água que empoçou e ainda resiste aos primeiros calores, se não fosse a constância de Baltasar, encontraríamos aqui uma triste ruína, os ossos de um pássaro morto. (SARAMAGO, 2013, p. 302)

A máquina de voar deteriorava-se e perdia sua função ao longo dos anos. Era a sétima vez que Baltasar voltava ao ermo local onde haviam deixado a passarola escondida. Ele era incapaz de “abandonar os investimentos pelos quais a *libido* continua vinculada ao objeto perdido” (RICŒUR, 2007, p. 93):

Baltasar perguntou, Foste ver as vontades, Fui, respondeu ela, E estão lá, Estão, Às vezes penso que devíamos abrir as esferas, e deixá-las ir, Se as deixarmos ir, será o mesmo que se não tivesse acontecido nada, será como se não tivéssemos nascido, nem tu, nem eu, nem o padre Bartolomeu Lourenço, Continuam a parecer-se com nuvens fechadas, São nuvens fechadas. (SARAMAGO, 2013, p. 305)

O diálogo entre Blimunda e Baltasar, acerca das estátuas é espelho da atitude deles para com a sua própria construção. Seu sonho começa a anquilosar-se. De outra vez que Baltasar foi realizar seus reparos na passarola, ele encontrou filhotes de raposa que ali fizeram sua toca:

Matou-os como se fossem coelhos, dando-lhes com o gancho no alto da cabeça, e depois atirou-os para longe, uns aqui, outros além, ao acaso. O pai e a mãe dariam com os filhos mortos, cheirariam o sangue, o mais certo era nunca mais tornarem àquele lugar. Durante a noite ouviu-lhes o regougo. Tinham-lhe sentido o rasto. Quando encontraram os cadáveres fizeram alarido, coitados, e, como não sabiam contar, ou, sabendo, não tinham a certeza de estarem mortos todos os filhotes, aproximaram-se do que tinha sido fojo seu e era máquina de voar alheia, ainda que pousada, prudentemente se vieram chegando, medrosos do cheiro do homem, e enfim farejaram outra vez o derramado sangue do seu sangue e recuaram, de pêlo eriçado, a rosnar. Não apareceram mais. Porém, o remate do caso poderia ter sido diferente, se em vez de ser conto de raposas fosse história de lobos. E por assim pensar é que Sete-Sóis, a partir desse dia, levava consigo a espada, já bastante comida de ferrugem no fio, mas ainda muito capaz de degolar lobo e loba. (SARAMAGO, 2013, p. 297-298)

Assim, o sonho passa a exigir não apenas manutenção, mas também violência. Sem contar as mentiras que justificavam as ausências de Baltasar. Em dois outros momentos os protagonistas usam de violência: logo no começo, Baltasar mata um bandido que tenta roubá-lo; no fim, já à procura de Baltasar, Blimunda mata um frade que tenta estuprá-la. Ambos os assassinatos foram com o espigão de Baltasar, ambos em legítima defesa. Significativamente, os filhotes são mortos com o gancho, não era essa sua função.

Na alegoria barroca, “cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra” (BENJAMIN, 1984, p. 196-197), os significados devem manter-se vivos na esteira do tempo, exatamente como quer Blimunda. Um dos tópicos problematizados pelo romance é exatamente a rigidez e inacessibilidade da alta cultura, do hermetismo cultivado pela classe intelectual portuguesa, pelo enrijecimento das ficções fundadoras, tornando-as mitos ideológicos. Tais tendências se fortaleceram ainda mais durante quase meio século de totalitarismo fascista, quando os discursos dissonantes eram não apenas desprezados por uma *intelligentzia* mitificadora da alta cultura, mas censurados. Assim, quando propomos uma interpretação que indique um referente fixo para a alegoria do *Memorial do Convento*, estamos fixando uma leitura possível, historicizando a relação entre autor e leitores. Tentamos demonstrar que Saramago compartilha de um sentimento de fratura, de fracasso, o amargo da revolução murchada: “A Revolução dos Cravos demonstrou que muitos sonhos despertados em 1974-1975 se desfizeram ou foram adiados” (SECCO, 2004, p. 177). Apesar de demarcar os elementos alegóricos e traçar paralelos com um contexto histórico específico em Portugal, ousamos afirmar que a abertura da alegoria permitiu uma profunda ressonância, não apenas nos diversos leitores de esquerda que um dia tiveram esperança nos processos revolucionários, mas em qualquer leitor que um dia tenha tido sonhos que, uma vez realizados, envelheceram e tornaram-se um fardo.

Baltasar entrou na passarola. Algumas tábuas do convés estavam apodrecidas. Teria de substituí-las, trazer os materiais necessários, demorar-se aqui uns dias, ou então, só agora lhe ocorria a ideia, desmontar a máquina peça por peça, transportá-la para Mafra, escondê-la debaixo duma parga de palha, ou num dos subterrâneos do convento, se pudesse combinar com os amigos mais chegados, confiar-lhes metade do segredo, consigo mesmo se espantava de nunca ter pensado nesta solução, quando voltasse falar com Blimunda. Ia distraído, não reparou onde punha os pés, de repente duas tábuas cederam, rebentaram, afundaram-se. Esbracejou violentamente para se amparar, evitar a queda, o gancho do braço foi enfiar-se na argola que servia para afastar as velas, e, de golpe, suspenso em todo o seu peso, Baltasar viu os panos arredarem-se para o lado com estrondo, o sol inundou a máquina, brilharam as bolas de âmbar e as esferas. A máquina rodopiou duas vezes, despedaçou, rasgou os arbustos que a envolviam, e subiu. Não se via uma nuvem no céu. (SARAMAGO, 2013, p. 380)

Assim, Blimunda perdia Baltasar. Procura-o por nove anos: “Por onde passava, ficava um fermento de desassossego” (idem, p. 401). Por ironia, Blimunda vai reencontrar Baltasar no mesmo lugar que o conhecera, num auto de fé em Lisboa, mas desta vez ele estava entre os supliciados, já queimando na fogueira: “Então Blimunda disse, Vem. Desprende-se a vontade

de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda”. (idem, p. 405)

A vontade só se desprende com a morte, então ela só pode se realizar por outros, só terá serventia “para os que nos seguirem na diversidade do tempo” (PESSOA, 2006, p. 60). Blimunda não se traduz, não tem referente alegórico, porque ela é a própria alegoria, que vê além, é a representação viva do imaginário onde o popular encontra o fantástico, onde os sonhos se elaboram e onde artista se inspira. O intelectual, o trabalhador e o artista retornam sempre a ela, revivendo-a.

IV. CONSIDERAÇÕES FINAIS

(...)
 Em vários pensamentos se derrama;
 Fantasiando está remédio certo
 Que desse a quanto mal se lhe ordenava;
 Tudo temia, tudo, enfim, cuidava.

Qual o reflexo lume do polido
 Espelho de aço ou de cristal fermoso,
 Que, do raio solar sendo ferido,
 Vai ferir noutra parte, luminoso,
 E, sendo da ouciosa mão movido,
 Pela casa, do moço curioso,
 Anda pelas paredes e telhado
 Trémulo, aqui e ali, e dessorsegado:

Tal o vago juízo fluctuava (...)

Camões

Ao propor a investigação do desassossego, eu não imaginava quão longe poderia ir esse sentimento, que “em vários pensamentos se derrama”. A dificuldade de delimitar o tema tornou-se uma constante. O estudo que se pretendia realizar na fronteira entre história e literatura, viu-se cercado pelos discursos da psicologia e da filosofia, ameaçado então pela minha capacidade muito limitada de operar com os conceitos dessas áreas. A demarcação temporal também foi prejudicada pelo consistente enredamento dos autores examinados na tradição literária portuguesa e no pensamento ocidental. Delimitar o tema implicava em tentar limitar um sentimento que tem por essência o próprio derramar-se. Contudo, é preciso tentar.

Lucien Febvre alertou: “As emoções são contagiosas”. Embora tenha estabelecido que uma determinada expressão da sensibilidade resulta de “uma dada série de experiências de vida comum”, o historiador também afirmou que a literatura “cria e em seguida difunde uma determinada forma de sentimento” (FEBVRE, 1989, p. 219, 228-229). De início, esse estudo considerou o aspecto das experiências em comum, pensando a modernidade como um contexto fomentador de mudanças na sociedade e nas vidas dos indivíduos: o tempo é acelerado, os deslocamentos espaciais se generalizam, as relações interpessoais respondem a um conjunto cada vez mais complexo e dinâmico de regras, os trabalhos e os discursos se multiplicam, os dogmas se esfacelam e a consciência histórica irrompe. Por isso, a princípio, nos preocupamos com a questão do pós-moderno, indagando se esse nosso tempo contemporâneo ainda oferece

a mesma experiência que a modernidade de há um século. No entanto, durante a pesquisa, o problema transformou-se: não se trata apenas da investigação de um sentimento causado pela experiência da modernidade; mas sim da compreensão de como novas formas literárias estavam criando um novo sentimento.

Afinal, é possível afirmar que o desassossego não é uma inquietação comum, é um fenômeno moderno que atende por muito nomes, quase sempre seguidos de uma longa descrição, que é sempre incompleta e insuficiente. Assim faremos. Na origem do desassossego está uma fratura, o nexo entre a experiência do passado e a expectativa do futuro se rompe. Esse rompimento se expressa nas figuras da mutilação, fragmentação, exílio, nostalgia, enfim, uma perda, seja de si mesmo, de um tempo, de um lugar, de uma crença, a perda de algo que doava sentido à existência. Esse foi o ponto de partida dessa pesquisa, o ponto de chegada é a definição a seguir. O desassossego é paradoxal e cíclico, na medida que envolve: (I) por um lado, a ânsia de preenchimento dessa fissura e a necessidade de estabelecer um sentido que oriente o momento presente, reconectando experiência e expectativa; (II) por outro, o próprio ato de criação desse sentido, gera a consciência de que se trata de uma construção, um produto do nosso trabalho de memória e esforço intelectual; (III) assim, essa consciência do caráter fictício das histórias que contamos para nós mesmos (na tentativa de compreender quem somos), alimenta uma imensa dúvida em relação a nossa própria experiência. No primeiro momento (I), as afecções do desassossego são próximas da angústia, da ansiedade e até do pânico. No segundo (II), temos o “peso da consciência do mundo” (PESSOA, 2006, p. 74) e a “responsabilidade que esmaga” (SARAMAGO, 1996, p. 45). Por último (III), manifesta-se o tédio, a incerteza, a abulia. Essa última fase guarda semelhança tanto com a melancolia quanto com o luto, para sair dela e recomeçar o ciclo é preciso entrar no seríssimo jogo da linguagem. O melancólico escapa pela ironia, como afirmou Starobinski. Aquele que ainda está em luto pela perda do sentido, dá a volta através da alegoria, como disse Benjamin.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, José de. **Senhora**. São Paulo: Melhoramentos, 2014.

ALMEIDA, Rogério de. “Fernando Pessoa e o pós-moderno: uma leitura míticosimbólica da heteronímia”. In: **Revista Mackenzie de Educação, Arte e História da Cultura**. São Paulo, n. 5/6, v. 5/6, 2005/2006, pp. 8-33.

ANDRÉ, Maximina Lourenço Simão Lages. **A construção linguística de Blimunda em Memorial do convento, de José Saramago**. 2012. 131f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade da Beira Interior Artes e Letras: Covilhã, 2012.

ANTONIETTI-LOPES, Tânia Mara. **O realismo mágico e seus desdobramentos em romances de José Saramago**. 2011. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade Ciências e Letras Unesp, Araraquara.

ARCOVERDE, Maria Divanira de Lima & ARCOVERDE, Rosana Delmar de Lima. **Leitura, interpretação e produção textual**. Campina Grande; Natal: UEPB/UFRN, 2007.

ARNAUT, Ana Paula. **Memorial do Convento. História, ficção e ideologia**. Coimbra: Fora do texto, 1996.

ATTARDO, Salvatore. “A primer for the linguistics of humor”. In: RASKIN, Victor (Edited by). **The Primer of Humor Research**. Berlin: Mouton de Gruyter, 2008. (pp. 101-155)

_____. **Linguistic theories of humor**. Berlin: Mouton de Gruyter, 1994.

AZEVEDO, J. Lúcio de. **Novas epanáforas: estudos de história e literatura**. Lisboa: Livraria Clássica, 1932. Disponível em: <<http://purl.pt/14413>>. Acesso em: 23 jun. 2019.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: UNB, 2008.

_____. **Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance**. São Paulo: Hucitec, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Origem do barroco alemão**. Tradução: Sérgio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BARATA, Maria do Rosário Themudo. “Portugal e a Europa na Época Moderna”. In:

TENGARRINHA, José (Org.). **História de Portugal**. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PO: Instituto Camões, 2000. (pp. 105-126)

BALTRUSCH, Burghard. “Mulher e utopia em José Saramago – a representação da Blimunda em *Memorial do Convento*”. In: _____. **“O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia”: Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago**. Berlin: Frank & Timme, 2014. (pp. 155-179)

BEN-PORAT, Ziva. “Method in Madness: Notes on the Structure of Parody, Based on MAD TV Satires”. In: **Poetics Today**, vol. 1, no. 1/2, 1979, pp. 245-272. Disponível em: <www.jstor.org/stable/1772049>. Acesso em: 12 abril 2019.

BERGSON, Henri. **O riso – ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BERLIN, Isaiah. “Os efeitos duradouros”. In: **As raízes do Romantismo**. Tradução: Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (org.) **Teoria Literária – Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.

BRADBURY, Malcom. “Luigi Pirandello”. In: **O mundo moderno. Dez grandes escritores**. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRANDÃO, Vanessa Cardozo. **Viagens da Literatura: construção do sujeito e do texto na visão de José Saramago**. 2010. 217f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. Disponível em: <http://www.bdt.dndc.uff.br/tde_arquivos/23/TDE-2010-09-23T122416Z-2643/Publico/tese_vanessa_brandao.pdf>. Acesso em: 12 maio 2019.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. “Metrópoles: As Faces do Monstro Urbano (as cidades no século XIX)”. In: **Cultura e Cidades. Revista Brasileira de História 8-9**. São Paulo Anpuh/Marco Zero, 1985, p. 35-68.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Abril, 2010.

CANDIDO, Gisele Batista. **O desassossego e o pensamento poético-filosófico de Fernando Pessoa**. 2015. 218 f. Tese de Doutorado em Filosofia - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

CEGALLA, Domingos Paschoal. **Dicionário de dificuldades da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.

COSTA, Horácio. **José Saramago. O período formativo**. Lisboa: Caminho, 1997.

COSTA, Vanessa Guimarães Monteiro Ferreira da. **Identidades em Saramago: a busca do 'eu'**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O olho da história. Vol. I. **Quando as imagens tomam posição**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017 (original: 2009).

DINIZ, Madson Gois. **O Cerco da Escritura em Saramago: Caligrafia das Vozes Portuguesas**. 2010. 267 f. Tese de Doutorado em Linguística – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor da literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura. Uma introdução**. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EVERDELL, William R. “Epílogos descontínuos. Heisenberg e Bohr, Gödel e Turing, Merce Cunningham e Michel Foucault”. In: **Os primeiros modernos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FALCON, Francisco José Calazans. “Pombal e o Brasil”. In: TENGARRINHA, José (Org.). **História de Portugal**. Bauru, SP: EDUSC; São Paulo, SP: UNESP; Portugal, PO: Instituto Camões, 2000. (pp. 149-166)

FEBVRE, Lucien. **Combates da História**. Lisboa: Presença, 1989.

FERREIRA, Juliana Casarotti. **As entrevistas do Jornal de Letras, Artes e Ideias _JL_ (1990-1999) como fonte de pesquisa das literaturas de língua portuguesa**. 2013. 221f. – Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Programa de Pós-graduação em Letras, Assis (SP). 2013.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “Comentário a Esta velha angústia de Álvaro de Campos”. In: **Século de Ouro. Antologia crítica da poesia portuguesa do séc. XX**. Braga-Coimbra-Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 2002.

FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente**. Organização: Paulo César de Souza. Tradução: Fernando Costa Matos. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica. Quatro ensaios**. Tradução: Marcos Martini. São Paulo: É Realizações, 2014.

GAGLIARDI, Caio Márcio Poletti Lui. **Fernando Pessoa ou do interseccionismo**. 2005. 300f. Tese de Doutorado em Teoria e História Literária – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

GIL, José. **Cansaço, Tédio, Desassossego**. Lisboa: Relógio D'água, 2014.

GINZBURG, Carlo. “Estranhamento – Pré-história de um procedimento literário”. In: **Olhos de madeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. **A ficcionalização da História: Mito e paródia na narrativa portuguesa contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

GOMES, Daniel de Oliveira. **O simulacro e o pós-utópico em Saramago**. Revista Graphos, João Pessoa, v. 14, n. 1, p.139-145, 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/12732/8083>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

GOMES, Joaquim da Conceição. **Descrição minuciosa do monumento de Mafra**. 2a. ed. rev. Lisboa: Imprensa Nacional, 1871. Print. Disponível em: <<https://archive.org/details/omonumentodemafr00gomeuoft>> Acesso em: 22 jun. 2019.

GOMES, José Ney Costa. **Alma à janela: perfil intensivo de Álvaro de Campos**. São Paulo, 2009. 195 f. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.

GRESPLAN, Jorge. “O lugar da história em tempos de crise”. In: **Revista de História. Dossiê História e Historiografia**. São Paulo: DH/FFLCH/USP, n°151, p. 9-27, Dez. de 2004.

GUIMARÃES, Andresa Fabiana Batista. **O trabalho e o trabalhador aos olhos de José Saramago - análise de alguns procedimentos literários nos romances *Levantado do Chão* e *A Caverna***. 2011. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

HANSEN, João Adolfo. “Experiência e expectativa em *Memorial do Convento*”. In: LOPONDO, Lilian. **Saramago segundo terceiros**. São Paulo: Humanitas, 1998. p. 15-20.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. “Irony, Nostalgia and the Postmodern”. In: **Methods for the Study of Literature as Cultural Memory**. Org. Raymond Vervlietand, Annemarie Estor. Amsterdam: Rodopi, 2000. pp. 189-207. Disponível em: <<http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>> Acesso em: 17 janeiro 2017.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1997.

KAUFMAN, Helena. “A metaficção historiográfica de José Saramago”. In: **Revista Colóquio/Letras**, Lisboa, n° 120, p. 124-136, Abril de 1991.

KERMODE, Frank. **The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction**. Oxford:

University Pres, 2000.

KIERKEGAARD, Søren. **O conceito de ironia**. Trad. Álvaro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.

KOESTLER, Arthur. **The act of creation**. Third Avenue: New York, 1964.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Desire in language: a semiotic approach to literature and art**. Edited by Leon S. Roudiez. Translated by Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.

LACERDA, Roberto Cortes de. **Dicionário de provérbios: francês, português, inglês**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

LEÃO, Jacqueline Oliveira. “Breves considerações sobre O conceito de ironia, de Søren Kierkegaard”. In: **Especial Søren Kierkegaard**. Revista Espaço Acadêmico, Maringá, v. 13, n. 144, Maio/2013.

LEITE JR., José. “O narrador recusado por Saramago”. In: **Estudos semióticos**, Volume 12, Número 1, São Paulo, Julho de 2016, p. 21-26.

LEME, Carlos Câmara. “Um milhão e 365 mil livros”. In: **Cultura-ípsilon. Público**. Lisboa: 9/02/1999. Disponível em: <<https://www.publico.pt/1999/02/09/jornal/um-milhao-e-365-mil-livros-129414>>. Acesso em: 25 janeiro 2019.

LIMA, Ana Maria Cavalcante. **Memorial do Convento: uma análise dramático-narratológica**. 2013. 99f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Letras, Fortaleza (CE). 2013.

LIMA, Luiz Costa. **A aguarrás do tempo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da Saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **O Labirinto da Saudade**. Lisboa: Gradiva, 2009.

LOWENTHAL, David. “Como conhecemos o passado”. In: **Projeto História**. Tradução: Lúcia Haddad. São Paulo, 1998.

LÖWY, M. e SAYRE, R. “O que é o romantismo? Uma tentativa de redefinição”. In: **Revolta e Melancolia. O Romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.

LUCÁKS, Georg. **O Romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACHADO, Diôgo Barbosa. **Bibliotheca Lusitana** (vol.3). Lisboa: Atlântida Editora, 1752.

MAIA, João Roberto. **Memorial do convento: “falar das mãos, falar das obras”**. Alea, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 117-138, Junho 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2004000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 26 maio 2019.

MARTINS, Fernando Cabral (coord.). **Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português**. São Paulo: Leya, 2010.

MARTINS, Oliveira. **História de Portugal**. Braga: Edições Vercial, 2014. (Original 1879)

MENDONÇA, Ricardo Fabrino & SIMÕES, Paula Guimarães. “Enquadramento: diferentes operacionalizações analíticas de um conceito”. *Revista brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 187-201, Junho 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092012000200012&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 26 maio 2019.

MÉRCURI, Danielle Oliveira. **Sábios e sagrados: os reis ibéricos e seus cronistas**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo. “A História Social em Portugal (1779-1974) – Esboço de um itinerário de pesquisa”. In: MATOS, Sérgio Campos & JOÃO, Maria Isabel (Orgs.). **Historiografia e Res Publica nos dois últimos séculos**. Lisboa: CH, 2017. (pp. 183-200)

MORETTI, Franco. “O feitiço da indecisão”. In: **Signos e estilos da modernidade**. Tradução Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Trad. Geraldo G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MUNER, Camila Rocha. **O ethos irônico de Saramago: uma leitura de ‘Ensaio sobre a cegueira’ e ‘O conto da ilha desconhecida’**. 2010. 136 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

OLIVEIRA FILHO, Odil José. **Carnaval no Convento: intertextualidade e paródia em José Saramago**. São Paulo: UNESP, 1993.

PAZ, Octavio. “O desconhecido de si mesmo”. In: **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 201-220.

_____. **O labirinto da solidão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Fernando Pessoa. **Aquém do eu, além do outro**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

_____. “As artimages de Saramago”. In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6/12/1998.

PESSOA, Fernando. **Páginas Íntimas e de Auto Interpretação**. Lisboa: Ática, 1966.

_____. **Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas.** (Introdução, organização e notas de António Quadros.) Lisboa: Europa-América, 1986.

_____. **Pessoa por Conhecer – Textos para um Novo Mapa.** Org. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Estampa, 1990.

_____. **Poesia. Álvaro de Campos.** (Org. Teresa Rita Lopes) Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

_____. **Cancioneiro.** São Paulo: Martin Claret, 2008.

_____. **Mensagem: Obra poética I.** (Org. Jane Tutikian). Porto Alegre: LP&M, 2009.

_____. **Poemas de Alberto Caeiro.** Obra poética II. Org. Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2015 (a).

_____. **Poemas de Álvaro de Campos.** Obra poética IV. Org. Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2015 (b).

_____. **O livro do desassossego.** (Org. Jerónimo Pizarro). Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.

_____. **O livro do desassossego.** (Org. Richard Zenith). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIAIA, Miquela. “Viagens de Saramago ao passado português”. In: **Literatura em debate**. v. 2, n. 2 (2008). Frederico Westphalen/RS.

PICHIO, Luciana Stegagno. “A história e a parábola”. In: **JL – Jornal de Letras, Artes e Idéias**, Lisboa, 21 de outubro de 1998, p. 13.

PINTO, Júlio Pimentel. “A literatura do desassossego no século XX”. In: **EntreLivros**, nº.15, São Paulo, julho de 2006.

PINTO, Madalena Vaz. “A escrita ‘sob-controle’: considerações sobre o narrador na ficção de José Saramago”. In: **O Marrare**. Rio de Janeiro, Ano 9, nº11, pp.58-64, 2009.

POMA, Paola. “Pessoa e Pirandello: confluência de dramas”. In: **Vanguardas Literárias do Século XX**. Revista de Letras. São Paulo, v.50, n.1, p.11-23, jan./jun. 2010.

_____. **O Mito Fernando Pessoa: De Autor a Personagem.** 2003. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

PONTE, Carlos Roger Sales da. “Kierkegaard: sobre pseudônimos e heterônimos”. In: **Revista Reflexões**, Fortaleza, n. 2, 2013.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Tradução: Alain François.

Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

SALIBA, Elias Thomé. “História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisas.”. In: **Revista de História**. São Paulo: Universidade de São Paulo, n.176, 2017 (a).

_____. “Melancolia é analisada através do tempo e o humor por três teorias”. In: **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 9 de junho de 2017 (b).

SANTOS, Gilda. “Espreitando uma correspondência inédita: Jorge de Sena/José Saramago”. In: **IPOTESI**, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 225-233, jan./jun. 2011.

SARAIVA, António José. **Inquisição e Cristãos-Novos**. Lisboa: Estampa, 1994.

SARAMAGO, José. **Memorial do Convento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013 (Original 1982).

_____. **A bagagem do viajante**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. (Original 1973)

_____. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. (Original 1984)

_____. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Cadernos de Lanzarote II**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.(kindle)

_____. **História do Cerco de Lisboa**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. (Original 1989)

_____. “A história como ficção, a ficção como história”. In: **Revista de Ciências Humanas**. Florianópolis: EDUFSC, n.27, p. 09-17, abr. de 2000. (Palestra proferida quando da concessão do título de Doutor Honoris Causa, oferecido pela UFSC.)

_____. **As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas**. Elaborado a partir de declarações do autor recolhidas na imprensa escrita. (Org. Fernando Gómez Aguilera). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHOLES, Robert. **Protocolos de leitura**. Lisboa: Edições 70, 1991.

_____. “Metafiction.” **The Iowa Review**, vol. 1, no. 4, 1970, pp. 100–115. Disponível em: <www.jstor.org/stable/20157652>. Acesso em: 01 jun 2019.

SECCO, Lincoln. **A Revolução dos Cravos**. São Paulo: Alameda, 2004.

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago**. Lisboa: Casa da Moeda, 1999.

SEVCENKO, Nicolau. “O enigma pós-moderno”. In: OLIVEIRA, Roberto Cardoso (et al). **Pós-modernidade**. Campinas: Editora Unicamp, 1993.

_____. **Literatura como Missão. Tensões sociais e Criação Cultural na Primeira República.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Hevilton Wisnieski da. **Ao redor da mesa: a circulação da palavra impressa na segunda metade do século XVIII lusitano.** 2017. Dissertação (Mestrado em História, cultura e identidades) – Universidade Federal de Ponta Grossa. Ponta Grossa, 2017. 187f.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **José Saramago: entre a história e a ficção: uma saga de portugueses.** Lisboa: Dom Quixote, 1989.

SOUSA, Ronald W. **On Emerging from Hyper-nation: Saramago's "historical" Trilogy .** Purdue studies in romance literatures. Purdue, University Press. Edição do Kindle, 2014.

STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia. Uma história cultural da tristeza.** Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TABUCCHI, Antonio. **Pessoana mínima.** Lousã: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

_____. "Antonio Tabucchi: a committed doubter". In: **The UNESCO Courier**, Paris, n° 52, p. 46-50, nov. de 1999. Entrevista concedida a Asbel Lopez.

_____. "O fio do desassossego". In: **Folha de São Paulo**, São Paulo, 09/09/2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0909200117.htm>> Acesso: 07/10/15.

THIMÓTEO, Saulo Gomes. **'Está lá tudo': o constructo literário nas crônicas de José Saramago.** 2014. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

VARGAS LLOSA, Mario. **Contra Vento e Maré.** Rio de Janeiro: Francisco Alves Ed., 1985.

VILLALTA, Luiz Carlos. "As Imagens, o Antigo Regime e a "Revolução" no Mundo Luso-Brasileiro (c. 1750-1812)". In: **Revista Escritos.** Rio de Janeiro, Ano 4, n°4, p.117-168, 2010.

WHITE, Hayden. **Meta-História. A imaginação histórica do século XIX.** São Paulo: Edusp, 2008.

WOOD, James. **Como funciona a ficção.** Tradução: Denise Bottmann. São Paulo, SESI-SP Editora, 2017.

YOURCENAR, Marguerite. **Memórias de Adriano.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

_____. **De olhos abertos: entrevistas com Matthieu Galey.** Tradução: Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.