

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

EDUARDA REGINA DRABCZYNSKI DA MATTA

OLHOS QUE VEEM:  
A CONSTRUÇÃO DAS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS DE *HISTÓRIA DO  
CERCO DE LISBOA* E *MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA* TENDO O  
OLHAR COMO PROTAGONISTA

CURITIBA

2016

EDUARDA REGINA DRABCZYNSKI DA MATTA

OLHOS QUE VEEM:  
A CONSTRUÇÃO DAS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS DE *HISTÓRIA DO  
CERCO DE LISBOA E MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA* TENDO O  
OLHAR COMO PROTAGONISTA

Material apresentado como requisito final para a obtenção do título de Doutor. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof. Dra. Marilene Weinhardt.

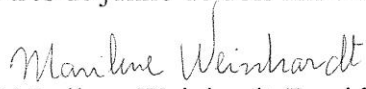
CURITIBA

2016



Setor de Ciências Humanas  
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
 Tel./Fax: +55 41 3360-5102

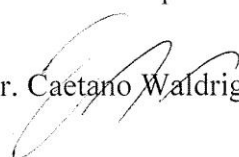
Ata setingentésima quadragésima nona, referente à sessão pública de defesa de tese para a obtenção de título de doutora a que se submeteu a doutoranda **EDUARDA REGINA DRABCZYNSKI DA MATTA**. No dia três de junho de dois mil e dezesseis, às quatorze horas, na sala 1013, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Marilene Weinhardt, Presidente, Silvana Oliveira, Rosana Apolônia Harmuch, Naira de Almeida Nascimento e Caetano Waldrigues Galindo designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de tese intitulada “**OLHOS QUE VEEM: A CONSTRUÇÃO DAS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS DE HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA E MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA TENDO O OLHAR COMO PROTAGONISTA**”, apresentada por **EDUARDA REGINA DRABCZYNSKI DA MATTA**. A sessão teve início com a apresentação oral da doutoranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Marilene Weinhardt retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Doutora em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia três de junho de dois mil e dezesseis.

  
 Dr.ª Marilene Weinhardt (Presidente)

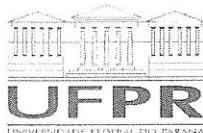
  
 Dr.ª Silvana Oliveira

  
 Dr.ª Rosana Apolônia Harmuch

  
 Dr.ª Naira de Almeida Nascimento

  
 Dr. Caetano Waldrigues Galindo

  
 Eduarda Regina Drabczynski da Matta



Setor de Ciências Humanas  
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
 Tel./Fax: +55 41 3360-5102

## P A R E C E R

Defesa de tese de doutorado de **EDUARDA REGINA DRABCZYNSKI DA MATTA** para obtenção do título de **Doutora em Letras**.

Os abaixo-assinados Marilene Weinhardt, Silvana Oliveira, Rosana Apolônia Harmuch, Naira de Almeida Nascimento e Caetano Waldrigues Galindo arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a tese **“OLHOS QUE VEEM: A CONSTRUÇÃO DAS ESTRATÉGIAS NARRATIVAS DE HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA E MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA TENDO O OLHAR COMO PROTAGONISTA”**.

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Doutora em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr <sup>a</sup> Marilene Weinhardt (Presidente)		Aprov.
Dr <sup>a</sup> . Silvana Oliveira		A
Dr <sup>a</sup> . Rosana Apolônia Harmuch		A.
Dr <sup>a</sup> . Naira de Almeida Nascimento		A.
Dr. Caetano Waldrigues Galindo		A.

Curitiba, 3 de junho de 2016.

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Patrícia da Silva Cardoso  
 Coordenadora

Dedico esta tese ao meu pai, Eduardo,  
à minha mãe, Regina, e à minha avó, Wanda.

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná.

À CAPES, pelo apoio financeiro, sem o qual esta pesquisa não se realizaria.

À professora Marilene Weinhardt, pela orientação e pelo carinho.

Ao meu pai, Eduardo, por sempre acreditar em mim, ser meu porto seguro em toda e qualquer situação.

À minha irmã, Lúcia, por ser meu exemplo intelectual e sempre se mostrar disposta a dialogar sobre minha pesquisa.

Às minhas meninas, Maggie e Olívia, pelo grande companheirismo.

Ao querido Vinicius, pelas novas inspirações.

À minha amiga Ana Carla, pelas viagens literárias e pela leitura de fôlego.

Ao meu amigo João Ribas, pelas valiosas conversas sobre literatura.

À professora Rosana Harmuch, pela presença constante nesta caminhada e pelas contribuições na banca de qualificação deste trabalho.

Ao professor Caetano Galindo, pela leitura do texto e grande colaboração para o seu desenvolvimento.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta pesquisa.

*When most I wink, then do mine eyes best see.*

*(William Shakespeare)*

## RESUMO

O modo como o escritor português José Saramago trabalha com as formas de registro da História, confere personalidade aos seus narradores e personagens, bem como explora a subjetividade humana é fato conhecido pela crítica literária. Tais características, pensadas em uníssono, nos possibilitaram a identificação de mais um ponto em comum em seu repertório romanesco, a saber, uma preocupação bastante acentuada com as variáveis do olhar. O objetivo deste estudo, portanto, consiste em realizar uma análise comparada entre os romances *História do cerco de Lisboa* (2010) e *Manual de pintura e caligrafia* (1992) levando em conta tais aspectos, tendo como base a prerrogativa do olhar, que será o fio condutor de nossa pesquisa. As discussões se iniciam com a análise das características habitualmente apontadas pela crítica no que diz respeito aos romances sobre os quais nos dispomos a refletir. Posteriormente, visto o que sobre as obras foi apontado, o estudo caminha oferecendo discussões sobre a vertente histórica, sobre a construção das estratégias narrativas, a saber, estudo dos narradores e protagonistas, e sobre a presença do autor na composição de seus personagens. Para finalizar, o último capítulo se dispõe a tratar especificamente sobre o olhar e suas variáveis nessas duas obras do autor português. “Cada um de nós vê o mundo com os olhos que tem” (SARAMAGO, 1980, p.207). Essa afirmação, presente no discurso romanesco de José Saramago, será o ponto de partida para esta pesquisa. Para embasamento a respeito da história, utilizaremos, principalmente, os nomes de Gerson Luiz Roani (2006), Peter Burke (2011) e Marilene Weinhardt (2006; 2011). No que tange à análise dos narradores e dos personagens, nos auxiliarão, em especial, as pesquisas de Walter Benjamin (1994), Norman Friedman (2002), Antonio Candido (2011), Anatol Rosenfeld (2011) e James Wood (2012). Como sustentação de nossas hipóteses sobre questões identitárias, Mikhail Bakhtin (1997), Antoine Compagnon (2003) e Clément Rosset (1998). Por fim, para falarmos especificamente sobre o olhar, contaremos com as leituras de Adauto Novaes (1993) e Marilena Chauí (1993).

**PALAVRAS-CHAVE:** O olhar. Ficção Histórica. Eu narrador. *História do cerco de Lisboa*. *Manual de pintura e caligrafia*.



## ABSTRACT

The way as the portuguese writer José Saramago works with forms to register History, gives personality to his narrators and characters, as well as explores the human subjectivity, is a known fact to literary criticism. Such characteristics, thoughts in unison, enable us to identify one more common aspect in his romanesque repertory, namely, a very accentuated concern for the variables of the look. Therefore, the purpose of this study is to perform a comparative analysis between the novels *História do cerco de Lisboa* (2010) and *Manual de pintura e caligrafia* (1992) considering this aspect, having a basis on the prerogative of the look, which will be the guiding principle of our research. The discussions begin with the analysis of the characteristics usually identified by the criticism concerning the novels which we are thinking over. Posteriorly, based on what was pointed about the novels, this study follows offering discussions about the historical aspects, the construction of the narrative strategies, the study of the narrators and main characters, as well as the author's presence in the composing of his characters. Finally, the last chapter is intended specifically to the look and its variables in these two works of the portuguese writer. "Cada um de nós vê o mundo com os olhos que tem" (SARAMAGO, 1980, p.207). This statement, present on the romanesque discourse of José Saramago, will be the starting point for these research. For the foundation concerning the History, we will mainly use the names of Gerson Luiz Roani (2006), Peter Burke (2011) and Marilene Weinhardt (2006; 2011). Regarding to the narrators and characters analysis, researches of Walter Benjamin (1994), Norman Friedman (2002), Antonio Candido (2011), Anatol Rosenfeld (2011) and James Wood (2012), will be very helpful, as well as researches of Mikhail Bakhtin (1997), Antoine Compagnon (2003) and Clément Rosset (1998) will support our hypothesis about identity issues. Lastly, to specifically verse about the look, we will have the readings of Aduino Novaes (1993) and Marilena Chauí (1993).

**KEYWORDS:** The look. Historical fiction. I-Narrator. *História do cerco de Lisboa*. *Manual de pintura e caligrafia*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>p.11</b>
<b>1. DAS (RE)LEITURAS: CERCOS E MANUAIS .....</b>	<b>p.16</b>
1.1 O QUE SE DIZ SOBRE HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA .....	p.16
1.2 LEITURAS POSSÍVEIS DE MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA	p.31
<b>2. A CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA NA FICÇÃO DE SARAMAGO .....</b>	<b>p.43</b>
2.1 O DISCURSO SOBRE A HISTÓRIA EM SARAMAGO .....	p.45
2.2 O FALAR DA HISTÓRIA NAS DUAS FICÇÕES .....	p.53
<b>3. O CERCO DE H. E O MANUAL DE RAIMUNDO: O AUTOR PRESENTE .....</b>	<b>p.63</b>
3.1 SOBRE O NARRADOR .....	p.65
3.2 SOBRE OS PERSONAGENS .....	p.79
3.3 O AUTOR PRESENTE .....	p.96
<b>4. O OLHAR .....</b>	<b>p.109</b>
4.1 O OLHAR NO DISCURSO SARAMAGUIANO .....	p.111
4.2 O OLHAR DO REVISOR E DO PINTOR .....	p.122
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>p.131</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>p.134</b>

## INTRODUÇÃO

Em estudo iniciado com a dissertação de mestrado intitulada *Hoje é dia de cegueira: uma metáfora no discurso de José Saramago* (2012), pudemos conhecer as características e relações entre as obras *Memorial do convento* (1988) e *Ensaio sobre a cegueira* (1995), tendo como principal objeto de análise a metáfora da cegueira e o modo como ela se desenvolvia nos dois romances, atuando sobre seus narradores, suas abordagens (históricas ou de parábola) e seus protagonistas. Esse estudo nos proporcionou uma abertura interpretativa para as obras de José Saramago, o que nos instigou a continuar pelo caminho português das discussões de dogmas, variáveis de perspectivas, enfrentamentos de tabus, e, por fim, de crença na humanidade.

Ao seguir com as leituras romanescas de José Saramago, deparamo-nos com duas obras que chamaram a atenção. Uma delas, considerada um clássico saramaguiano, é *História do cerco de Lisboa*, publicada em 1989, muito estudada, comentada e aclamada pela crítica. Resumidamente, visto que entraremos em pormenores ao passo que o estudo se encaminhar, a narrativa conta a história de um revisor de textos que conflita com a aceitação de determinada versão da história de Portugal, de modo que a questiona em um de seus trabalhos e, por conta dessa situação, é contratado para escrever um romance alterando o fato histórico. O outro romance que nos instigou é *Manual de pintura e caligrafia*, publicado em 1977, não tão estudado e conceituado como a primeira obra que citamos, mas que toca em questões semelhantes a ela, e apresenta estrutura e resolução muito bem encaminhadas e articuladas. A história é contada em primeira pessoa, intencionando-se autobiografia de um medíocre pintor de retratos que, frustrado por não conseguir expressar-se na pintura, decide recorrer à escrita para tal finalidade.

Na realização de pesquisa sobre estudos que discutissem as obras de Saramago, encontramos análises sobre os mais diversos temas, mas nenhuma delas contemplou o diálogo entre *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia*. Ainda, quando o objeto de busca de temas nessas duas obras foi o olhar, também não houve resultado significativo. Dessa forma, julgamos interessante apresentar uma leitura que traga à discussão uma relação entre os dois títulos, considerando que, além de discursarem seguindo a linha que pode

ser apreciada em todos os romances de Saramago, essas obras, em especial, caminham ao mesmo passo e apresentam muitas semelhanças. O que norteará nossa pesquisa será o olhar e as possibilidades que ele oferece nas relações a respeito das formas de registro e perspectivas da história (inserida nas narrativas não apenas como cenário, mas como atuante no desenvolvimento dos enredos); da complexidade dos protagonistas (dois homens de meia idade, de vida solitária e aparentemente acomodados com seus trabalhos, que se veem, no desenvolvimento de suas histórias, desafiados pelo complexo exercício de escrever); e das estratégias constitutivas dos seus narradores (em primeiro momento, diferentes, mas que se assemelham em suas ideias e estruturas discursivas). Por fim, um capítulo voltado especificamente ao olhar, que está presente tanto em temas gerais (nos demais capítulos) quanto em ocasiões específicas, como veremos no momento de análise.

O olhar, nesta pesquisa, aparecerá de duas maneiras. Uma delas configura uma metáfora e pode ser encontrada nos três primeiros capítulos. Consiste na busca pelo conhecimento, na ampliação de perspectivas para a contemplação de determinado fato, seja ele outra leitura sobre o mesmo objeto, sobre o passado, sobre si e sobre o outro, além de servir para representar uma reflexão que perpassa os limites ficcionais, visto que Saramago via na literatura uma função social. A segunda maneira apresenta o olhar como elemento denotativo, e será trabalhada no último capítulo desta tese. O olhar por si só, o que ele representa, o que transmite, o papel que exerce.

O primeiro capítulo do nosso estudo, intitulado “Das (re)leituras: cercos e manuais”, procura apresentar a fortuna crítica dos romances *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia*, selecionando, é claro, o que constitui relevância para nosso objeto de pesquisa. A intenção é relacionar as análises realizadas e comentá-las, construindo um diálogo que se preencha com as várias temáticas abordadas durante o capítulo. Sobre o título deste capítulo, quisemos jogar com a possibilidade de que cada leitura é uma outra leitura, um novo olhar, podendo, a partir do já dito, descobrir algo novo e relevante para nosso objeto de análise. Nas leituras sobre *História do cerco de Lisboa*, oferecemos uma maior abertura ao estudo de Gerson Luiz Roani (2002), que apresenta um aporte teórico mais sustentado, bem como engloba diferentes perspectivas de percepção do romance, dando certo destaque à relação entre História e

Literatura. Com um repertório de críticas literárias não tão amplo como o de *História do cerco de Lisboa*, iniciamos as discussões com estudos sobre *Manual de pintura e caligrafia*. A respeito desse título, a análise que oferece maior possibilidade de discussão é de autoria de Lúcie da Silva Loreto (2006), que apresenta uma leitura de maior profundidade sobre o romance. Vale ressaltar que nosso objetivo neste primeiro capítulo se restringe à apresentação das leituras sobre as obras e ao estabelecimento de diálogos entre elas, passíveis, por vezes, de algum esclarecimento e desenvolvimento. Não avançamos à casa de análise neste primeiro momento, visto que a realizaremos em campos posteriores, com o decorrer de nossa pesquisa. Trata-se, portanto, de um panorama das leituras realizadas sobre os romances elencados, sem a presença direta da ficção saramaguiana e de nossa voz, que ficará restrita a elos entre as ideias de tais estudos.

Na sequência, “A construção da história na ficção de Saramago” constitui o segundo capítulo desta tese. Como o título pressupõe, o objeto de estudo concentra-se no que se fala sobre a história em *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia*. O olhar, neste momento, aparece como uma perspectiva distinta de se conceber o passado, de modo que este pode ser alterado conforme os pontos de vista que utilizamos ao realizar tal ação. O capítulo procura apresentar como a ficção histórica é trabalhada em alguns romances de José Saramago. Entendemos que é importante ressaltar as estratégias de construção de determinadas obras já concebidas como históricas, como *A jangada de pedra* (1980) e *Memorial do convento* (1988), e também pensar no que foi dito sobre a história em outros trabalhos do escritor português, como *A bagagem do viajante* (1996), *O evangelho segundo Jesus Cristo* (2005), *A viagem do elefante* (2008), *Caim* (2009) e *O homem duplicado* (2008). Vale ressaltar que as análises realizadas a respeito de todos esses títulos mencionados não serão muito alongadas, no intuito de ilustrar as diferentes perspectivas utilizadas por José Saramago no seu trabalho com a história e seus registros. Isso tudo funcionará como sustentação para a realização da análise dos dois romances que elencamos como principais deste estudo, *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia*. Para tanto, faremos uso, basicamente, de Gerson Luiz Roani (2006), Peter Burke (2011), Jim Sharpe

(2011) e Marilene Weinhardt (2006; 2011) para embasamento de nossas análises.

No terceiro capítulo, passaremos à análise dos pormenores do texto ficcional. Denominado “O cerco de H. e o manual de Raimundo: o autor presente”, a atenção se concentra na busca de relações específicas entre as obras *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia*. Nossa proposta não sugere que um romance seja o espelho do outro, como poderia pressupor o jogo com o título do capítulo, e sim que há semelhanças suficientes para permitir o apontamento de diálogos entre as ficções, bem como entre os protagonistas e seu autor. O capítulo passa por três momentos de discussão. A primeira parte se concentra no estudo sobre o narrador, apontando suas características e relações dentro de cada obra e, conseqüentemente, entre elas. Como base teórica, utilizamos os estudos de Norman Friedman (2002) e de Walter Benjamin (1994), que constroem amplas perspectivas e discussões a respeito da figura narrativa, de maneira a nos possibilitar adentrar nesse tema munidos de uma maior sustentação técnica e de classificação sobre os tipos e características de cada narrador. Vale ressaltar que tais teorias se firmaram nos anos 70 e 80 do século XX, na esteira dos formalistas, e foram escolhidas para constituir a base deste capítulo porque se sustentam em suas ideias e aplicações. Além disso, os próprios textos de José Saramago oferecem grandes possibilidades teóricas de reflexão, por isso serão usados no andamento da análise. O segundo momento de estudo se dá com vistas aos protagonistas dos romances, a saber: Raimundo Silva, de *História do cerco de Lisboa*, e H., de *Manual de pintura e caligrafia*. Procuramos analisar a fundo os dois personagens, e fazemos isso a partir das contribuições, em especial, de Antonio Candido (2011), Anatol Rosenfeld (2011) e James Wood (2012). Depois, intencionamos relacionar os protagonistas entre si, apresentando pontos de semelhança e de conflito em suas composições, bem como discorrer sobre o processo que tanto Raimundo quanto H. enfrentam, que consiste no exercício de escrever. A partir desse tema, o trabalho se encaminha para pensar no que isso contribui, e se contribui, para a hipótese da presença do autor nos protagonistas. Neste momento de estudo, algumas ideias de Mikhail Bakhtin (1997), de Antoine Compagnon (2003) e de Clément Rosset (1998) são relevantes para a discussão. No entanto, as bases do nosso pensamento são

fruto do resultado das discussões realizadas no capítulo, de modo a conferir uma composição de ideias e desenvolvimento das análises com um caráter mais interpretativo e limitado à ficção. As relações que este capítulo estabelece com o fio condutor de nossa pesquisa, o olhar, aparecem na percepção dos narradores e protagonistas para as coisas, pois é isso que determina como elas são de fato. O olhar que essas figuras têm a respeito da arte, da escrita, da literatura em si, é algo relevante, e merece ser ressaltado e discutido.

O último capítulo retoma os primeiros estudos que realizamos sobre José Saramago. Intitulado “O olhar”, já é possível pressupor que o objeto de análise se aproxima da cegueira, com a diferença que, aqui, o grau de discussão é ampliado, e os modos de se ver são postos em análise em alguns romances de Saramago que, como se sabe, demonstrava, seja em suas ficções como em outras formas de manifestação de ideias, uma grande preocupação com a intensidade de se olhar para a maioria das coisas e pessoas que estão ao nosso redor e, também, distante de nós, mas que conferem uma importância maior quando pensadas em termos gerais. O estudo se inicia com uma estrutura de pesquisa semelhante à do segundo capítulo; elegemos algumas obras para pensar no objeto de análise – a preocupação com o olhar –, e depois refletir como isso se apresenta nas obras *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia*, com mais profundidade. Vale ressaltar que esta etapa de estudo é prioritariamente de caráter interpretativo, fazendo pouco uso de teorias e críticas. Como a preocupação com o olhar é uma constante nas obras e discursos de Saramago, julgamos interessante pensar nessa questão tendo como base para formação de nosso discurso principalmente o que pelo escritor português foi dito.

“Sinto que o que me acontece deve ter um significado, um sentido qualquer, sinto que não devo parar a meio do caminho sem descobrir do que se trata”. (SARAMAGO, 2009, p.130). E assim nos sentimos nós, ao percebermos relevância nas relações entre *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia*. Vamos descobrir do que se trata.

## 1. DAS (RE)LEITURAS: CERCOS E MANUAIS

*O que foi tornar a ser, o que foi feito se fará novamente;  
não há nada novo debaixo do sol.  
(Eclesiastes)*

### 1.1 O QUE SE DIZ SOBRE HISTÓRIA DO CERCO DE LISBOA

É fato conhecido que o universo de estudos acerca das obras do escritor português José Saramago tem uma vasta extensão. Também é de nossa ciência que o romance *História do cerco de Lisboa*, publicado em 1989, e considerado uma das grandes obras desse autor, apresenta uma ampla fortuna crítica que se estende pelas mais variadas abordagens e análises. A epígrafe que precede este capítulo, “não há nada novo debaixo do sol”, poderia limitar nosso olhar acerca de novos estudos sobre determinado tema. No entanto, ao direcionarmos nossos olhos à obra de Saramago, bem como acreditando na ideia de que tudo pode ser questionado e reconstruído se percebido de uma perspectiva diferente, nos atrevemos, neste texto, a (re)analisar o romance *História do cerco de Lisboa* tendo em vista os estudos que já foram realizados sobre ele. Um ponto que nos encorajou a assim pensar foi exatamente a atitude do protagonista dessa obra, Raimundo Silva, que, sendo um “revisor” de textos, deparou-se com mais uma escrita sobre a história do cerco de Lisboa repleta de “lugares-comuns, [d]as frases feitas, [d]os bordões, [d]os narizes-de-cera, [d]as sentenças de almanaque, [d]os rifões e provérbios” (SARAMAGO, 2010, p.13), e decidiu olhar para esse registro do passado de modo a questioná-lo e reescrevê-lo, pois o modo como se olha para o passado é determinante para perceber como ele poderia ter sido. Assim sendo, nos propomos, neste momento inicial, a discorrer sobre algumas das muitas leituras feitas sobre o romance *História do cerco de Lisboa* para, posteriormente, apresentar um estudo adotando uma perspectiva que englobe as questões encontradas ao longo deste trabalho.

Ao lermos *História do cerco de Lisboa*, somos colocados diante de duas narrativas. A primeira é sobre Raimundo Silva, revisor de textos, que, ao revisar



um livro de história sobre o cerco de Lisboa, resolve, por consequência da repetição da versão encontrada nos registros historiográficos, acrescentar um “não” no aceite dos cruzados em auxiliar os portugueses na batalha contra os mouros. Treze dias após a “alteração” do fato histórico, a editora descobre o feito do revisor e contrata uma supervisora para que tais “equivocos” não mais ocorram. No entanto, a possibilidade de a história adquirir uma diferente versão agrada a nova personagem, denominada Maria Sara, e esta propõe a Raimundo que escreva um romance considerando o fato de os cruzados dizerem não aos portugueses. Ao aceitar a proposta, Raimundo e Maria Sara se aproximam e dão início a uma relação amorosa, que encerra o romance. A segunda narrativa é direcionada à própria história do cerco que Raimundo constrói. Como leitores, temos acesso às ideias do revisor/autor sobre o desenvolvimento do romance, mas não ao seu discurso propriamente dito. Como explanaremos no segundo capítulo deste estudo, Raimundo vive, no século XX, no mesmo lugar onde ocorreu o cerco, no século XII, e essa “coincidência” espacial funciona como um elo entre os tempos passado e presente. No romance que escreve, Raimundo traz à sua narrativa alguns personagens históricos, mas a centraliza em dois protagonistas, o soldado Mogueime e a moura Ouroana. O fato de os cruzados não terem aceitado ajudar os portugueses na batalha do cerco contra os mouros não alterou, no entanto, o desfecho histórico em si. No final do romance escrito por Raimundo, os portugueses saíram vitoriosos, a união amorosa de Mogueime e Ouroana encerra a narrativa.

Analisando a fortuna crítica sobre *História do cerco de Lisboa*, encontramos várias leituras que ora dialogam entre si e ora se distinguem. Dentre elas, selecionamos algumas que julgamos serem as mais importantes, por se tratarem de autores muito referenciados em estudos sobre esse romance, e por terem abordado temas que consideramos relevantes para a construção de nossa análise. Vale ressaltar que este capítulo se quer um panorama com os estudos realizados sobre as duas obras em questão. As possibilidades de desdobramento que surgirem, tendo em vista nosso objeto de pesquisa, serão aplicadas e analisadas posteriormente, de acordo com o desenvolvimento deste trabalho.

Gerson Luiz Roani, com a obra *No limiar do texto* (2002), proporciona uma discussão que paira nas relações entre História e Literatura, e o faz

embasado em um possível confronto entre os estudos sobre o romance histórico tradicional, de Lukács (2011), e o romance histórico pós-moderno, o contemporâneo, de Linda Hutcheon (1991). A análise acompanha o desenvolvimento da narrativa saramaguiana, de modo que são abordadas questões sobre a construção da história na ficção, o fazer literário, a representação das realidades e, também, sobre o amor presente e influenciador em toda a narrativa. Roani ressalta, em muitos momentos, a importância do leitor no processo de reconhecimento da história, afirmando que Saramago torna-o “participante do processo de ficcionalização da história portuguesa pelo romance e transformando-o em cúmplice de um exercício irônico que infringe e subverte as formas e os valores tradicionais, tanto no âmbito da história, quanto no da ficção”. (ROANI, 2002, p.16).

O papel que o leitor de Saramago ocupa ao ler sua narrativa é, certamente, o mesmo de Raimundo Silva que, antes de ser um revisor, precisa exercer a função de leitor dos textos que recebe para corrigir. Nesse processo, o que temos é uma ilustração do efeito que um texto pode provocar em seu leitor. Em Raimundo, “a insatisfação não brotou do exaustivo trabalho de revisar, cuja prática consumiu-lhe os anos, mas de uma leitura que não supriu suas expectativas de leitor profundo e exigente”. (ROANI, 2002, p.53). Portanto, ao ler mais um livro de História que continha informações igualmente presentes em tantos outros livros que lera, sua recepção como leitor o fez pensar nas possibilidades do “se”. E se tivesse sido diferente? Roani apresenta essa possibilidade por consequência de algumas lacunas que se encontram no discurso historiográfico, em que

[...] a verdade sobre o que aconteceu efetivamente com o ser humano no passado não pode ser atingida plenamente, por causa da precariedade de elementos, dados, traços, vestígios e documentos que chegaram à atualidade. A manipulação desses dados esparsos e descontínuos, o recorte e a seleção de certas fontes em detrimento de outras abalam a crença de que a escrita da história configurar-se-ia como uma enunciação una, absoluta e necessária, capaz de reproduzir o que realmente aconteceu, no que concerne às formas assumidas pela existência humana no passado. Insiste-se que o desejo de atingir uma verdade plena e imutável, clara e distinta, subjacente à elaboração do relato historiográfico é uma utopia que não pode ser alcançada [...] (ROANI, 2002, p.35).

As lacunas do discurso historiográfico e o que se pode nelas preencher foi o que possibilitou a Saramago adotar um ponto de vista diferente sobre um passado já considerado concreto e imutável. Aproveitando-se dos espaços vazios, o romancista construiu um novo universo de expectativas sobre a relação que temos com o passado, de modo que, em seu romance, ele se tornasse novamente presente e, especialmente, novo. Discorrendo sobre um tipo específico de romances que abordam a história de maneira tradicional, ou seja, sem possibilitar esse diálogo entre os tempos, Roani destaca que

[...] esse tipo de romance instaura uma relação complexa entre o presente, no qual o artista escreve, e o passado, ao qual o universo textual remete. Com base nisso, o romance histórico tradicional promove uma espécie de fuga, de evasão da realidade ao resgatar ficcionalmente o passado. Ele apresenta o passado como passado, como etapa evolutiva necessária para o presente. Não nos parece ser isso que encontramos no romance de Saramago, pois, nessa ficção, detecta-se a consciência intensa, dolorosa, do presente. Essa consciência faz com que o romancista contemple o passado não como um refúgio idílico contrastando com as contradições do presente, mas como uma realidade que deve ser recuperada e problematizada pelos seres humanos do *agora*, para que possam compreender-se melhor e ao mundo. O romance expressa, nessa direção, o desejo de procurar, na impalpável névoa do tempo, um passado que constantemente nos escapa e que, hoje, em meio ao caos, à fragmentação e à dispersão da modernidade, queríamos reintegrar ao nosso presente. (ROANI, 2002, p.21, grifo no original).

A ideia desenvolvida por Roani no trecho que citamos é originalmente de Márcia Gobbi, e está presente no texto intitulado “A (outra) história do cerco de Lisboa: (des) arranjos entre fato e ficção” (1994), que apresenta uma leitura deveras relevante sobre a obra de Saramago. Os textos de Gobbi e Roani se aproximam muito, pois ambos discutem as relações entre verdade histórica e verdade ficcional presentes na obra e discorrem sobre a rerepresentação do passado histórico na ficção. No entanto, no estudo de Gobbi, percebemos uma distinção na abordagem sobre as realidades que se apresentam na narrativa, e que a autora apontou como sendo três. A primeira seria o próprio romance de Saramago, *História do cerco de Lisboa*, no ano de seu lançamento, definida esta como uma realidade ficcional “concreta”, pois se trata de um livro, um romance, que se propõe a falar sobre um episódio marcante para a história de Portugal. As outras duas realidades são classificadas como “ficcionalis textuais”, pois estão dentro do romance de Saramago. São elas: a história que a personagem

Raimundo revisa (momento em que acrescenta o “não”), e a história que ele escreve sobre o novo desenrolar do cerco de Lisboa.

As duas realidades textuais estabelecem, portanto, uma relação com a realidade concreta, a “comprovada”, pois fazem parte uma da outra. Para Gobbi, “essa intromissão se dá pelo aproveitamento de uma ‘possibilidade’ histórica”. (1994, p.75). O fato de haver uma negação para o passado tido como “verdadeiro” (o “não” de Raimundo), não quer dizer que essa nova escrita da história seja totalmente improvável, pois, na história oficial, houve certa hesitação dos cruzados em aceitar a proposta de Afonso Henriques para a batalha do cerco e, no romance de Saramago, o personagem/autor Raimundo Silva atribui a esse fato a justificativa para os cruzados dizerem não aos portugueses. Roani também discute o (bom) uso que Saramago faz das lacunas do discurso historiográfico:

[...] a escrita dessa outra história não é totalmente descompromissada. [...] Aqui, a reescrita da história pelo romance não implica a rejeição ou banimento definitivo da realidade histórica, antes a exige como condição essencial da própria textualidade romanesca. (ROANI, 2002, p.19).

Os apontamentos realizados pelos dois autores, Roani e Gobbi, tornam evidente que Saramago, a partir das possibilidades que se formaram entre pontos registrados historicamente, conseguiu atribuir veracidade à sua ficção, sem que a afastasse dos desdobramentos históricos. Voltando nosso olhar à narrativa, ainda sobre esse assunto, podemos dizer que Raimundo Silva, ao acrescentar o “não” à história que revisava (revisor de textos), bem como ao confeccionar um romance que apresentava um desdobramento da história de maneira diferente da encontrada nos registros (escritor romanesco), teve também um papel de historiador:

[...] ao problematizar as contradições existentes entre as fontes documentais, Raimundo Silva manifesta a percepção de que o historiador é, antes de tudo, um selecionador de fatos que trabalha sobre o tempo informe – uma espécie de passado puro e simples que se pudesse conceber; sua intenção consiste em organizar os fatos de modo coerente e de acordo com uma intenção prévia. O historiador se caracteriza [...] como um escolhedor de fatos, renunciando deliberadamente a um número indeterminado de dados, por razões as mais diversas. Nessa direção, não se trata de escrever a história, mas confeccionar “uma história”. (ROANI, 2002, p.79).

Atuando por vezes como um historiador, Raimundo Silva também se confronta com duas realidades distintas, a do século XII e a do século XX, tanto no âmbito textual como no concreto. Essa ideia está desenvolvida no texto de Rita Maia, “História do cerco de Lisboa: a imagem do outro e o descentramento do olhar” (2011), em que a abordagem se dá na questão do duplo que invade Raimundo, quando se vê inserido no plano histórico para confeccionar seu romance sobre o cerco de Lisboa. Como é dito no romance, o apartamento em que Raimundo vive está localizado no lugar de uma das torres que defendiam a porta de acesso que os cruzados invadiriam. Essa relação espaço-temporal atinge diretamente o revisor:

Agora ele [Raimundo] se vê com a necessária ‘evidência luminosa’ para se ver neste entrelugar que provoca nele um estado ambíguo, repartido e, ao mesmo tempo, múltiplo. Este ‘lugar entre’ em que se situa possibilita-lhe a construção de um discurso dialético, democrático, espaço literário aberto à manifestação do Outro. Esse ser ou não-ser oferece-lhe a possibilidade de vivenciar a alteridade que vai pô-lo ora como sitiante, ora como sitiado. (MAIA, 2011, p.53).

Por meio do espaço do presente (século XX) é que Raimundo caminha e vê o cerco que ocorreu no passado (século XII). Isso desencadeou, tanto na narrativa escrita por Raimundo como na escrita pelo narrador de *História do cerco de Lisboa*, uma mistura de acontecimentos e de personagens pertencentes a esses dois tempos diferentes, como no seguinte trecho: “Como te chamas, perguntou Raimundo Silva a Ouroana, e ela respondeu, Maria Sara”. (SARAMAGO, 2010, p.290). Roani complementa essa ideia: “as caminhadas incessantes da personagem descortinam uma experiência singular, personificada em uma consciência múltipla, caleidoscópica e polifônica acerca da dimensão temporal que impera sobre as coisas humanas”. (2002, p.69).

Essa unificação, podemos dizer, dos tempos passado e presente, é um dos temas mais discutidos nos estudos de *História do cerco de Lisboa*, de modo que tanto o acesso ao passado é permitido, como há, também, uma alteração do presente quando o passado é repensado de maneira diferente. No texto de Tatiana Faia, “Coincidências de lugar. Uma leitura de *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago” (2012), encontra-se a seguinte afirmação: “o ‘não’ que ‘apaga’ a versão original da *História do Cerco de Lisboa*, apaga também o

rumo que a vida de Raimundo Silva parecia irremediavelmente ter levado, na medida em que é causa da introdução de uma nova personagem, Maria Sara”. Sobre a vida de Raimundo, citamos, ainda, Maria Alzira Seixo:

[Era] possuída por um dinamismo que guia o ser no vazio, sem acontecimentos que o polarizem nem radicação concreta no momento presente, consumindo o tempo na desordem de uma temporalização meramente anterior [...]. Dividido entre a seriedade e o tédio, esgotado pela necessidade de fidelidade a uma identificação que o tal sentido de emenda do revisor não pode ultrapassar, mas também insatisfeito com a sensação da vida como intervalo, em que necessariamente se converte a fugidia fulgurância de cada instante, Raimundo vai escrever o ‘não’. (SEIXO, 1989, p.36).

Ao dizer não à aceitação de um passado tido como concreto e acabado, sem possíveis relações com o presente, Raimundo tem o seu presente alterado, mesmo que inconscientemente. Antes do “não”, Raimundo trabalhava com suas revisões de texto, vivia só, não tinha família e filhos, pintava os cabelos (talvez no sentido de não aceitar a passagem do tempo) e não apresentava sinais de que gostaria de uma mudança em sua vida. Por consequência do “não”, Maria Sara entrou na vida de Raimundo, mudando-a completamente. O então revisor deixou de pintar os cabelos, começou a escrever um romance (passando de revisor a escritor) e se envolveu amorosamente com a nova personagem. Portanto, o que os textos de Faia e Seixo comunicam é justamente a determinação do passado com base em como o presente é visto. Roani destaca:

[...] o gesto subversivo de Raimundo Silva aponta para um pensar histórico que consiste em deixar-se seduzir pela possibilidade de reviver a aventura humana em épocas passadas, sentindo que as coisas poderiam ter sido outras e que em cada presente imaginário está pulsando um outro devir, personificado numa nova e fecunda história. (ROANI, 2002, p.63).

Ou seja, Raimundo, após tantas leituras semelhantes da história, foi tomado por um “desejo íntimo de escamotear e questionar essa tradição escritural legada pelos séculos afora, sem a crítica problematizadora e consciente que a transmissão da sua mensagem mereceria ao ser recebida”. (ROANI, 2002, p.55). Outro ponto que merece destaque nos estudos sobre *História do cerco de Lisboa* é a “improcedência”, por assim dizer, do discurso

histórico que D. Afonso Henriques faz aos cruzados, que é tido como improvável tendo em vista as condições de linguagem da época:

Raimundo Silva introduziu a negativa por exatamente não concordar com a contradição existente entre o discurso que a história do cerco de Lisboa coloca na boca de Afonso Henriques, com as determinações existenciais do rei e da época, as quais seriam responsáveis por uma outra codificação do discurso, mais adequada à rudeza e ao primitivismo dos tempos em que ocorreu o cerco de Lisboa. A constatação dessa inadequação da linguagem discursiva com as circunstâncias temporais em que a figura do rei vivia torna-se um pretexto para a personagem registrar seu inconformismo com o processo de escrita da história. (ROANI, 2002, p.74).

O trecho de Roani defende a aparência de uma dita fidelidade das fontes utilizadas no processo de registro da história, o que o levou a constatar que a organização do discurso histórico de Afonso Henriques foi construída a partir de uma intenção. Ainda, Roani destaca que “o manejo das fontes origina a construção de um edifício discursivo assentado sobre uma base de contradição por causa da discordância de um relato para o outro sobre os cruzados presentes”. (ROANI, 2002, p.77-78). E, como sabemos, foi com base em tal contradição que Raimundo encontrou sua justificativa para os cruzados dizerem não aos portugueses.

Maria Alzira Seixo apresenta, em seu texto “História do cerco de Lisboa ou a respiração da sombra”, um símbolo interessante que serve como um portal, digamos assim, entre os tempos: a janela. Realizando um trabalho de averiguação da presença desse símbolo no romance, diz a autora que encontrou referências a ele por dezoito vezes. Fato interessante é que Raimundo Silva sempre realizou seus trabalhos de revisão em seu escritório, longe da tal janela. Quando começa a escrever o romance sobre o novo cerco, o faz em seu quarto, em frente à janela. Através dela é que Raimundo enxerga a vizinhança, na qual, séculos antes, acontecia o cerco de Lisboa. Seixo, ainda, afirma que a janela possibilita tanto um olhar ao cerco do passado (século XII) como aos cercos do presente (século XX), que se configuram na escrita do romance e na relação de amor que nasce entre Raimundo e Maria Sara. Roani também joga o jogo dos símbolos e apresenta a rosa como uma metáfora do amor. Estabelecendo uma relação com a “janela” de Seixo, a rosa também pode ser percebida como um

ponto que dialoga tanto com os personagens do presente (Raimundo e Maria Sara) como com os do passado (Mogueime e Ouroana):

Desvelar os segredos da mulher amada, descobrir o nome da rosa assume o caráter de uma busca pelo amor, contemplando o feminino como o símbolo de uma complementaridade desejada. A rosa metaforiza o relacionamento amoroso, pois se torna, no romance, o elemento mediador de um processo de sedução que acaba por unir Raimundo Silva e Maria Sara. Tal processo, porém, projeta-se nas personagens de Mogueime e Ouroana, espelhando o amor preenchedor do vazio e da solidão existencial, presentes nas vidas do revisor-escritor e de sua amada [...] (ROANI, 2002, p.187-88).

A rosa, de acordo com Roani, apresenta, portanto, uma temática amorosa. Podemos considerar, então, que o amor se faz presente tanto na narrativa do século XX, entre Raimundo e Maria Sara, como na do século XII, no romance sobre a nova história do cerco de Lisboa, entre Mogueime e Ouroana. Raimundo, ao eleger o amor como o condutor da narrativa que escreve, percebeu-se limitado ao discorrer sobre o seu desenvolvimento em tempos remotos. Roani discute sobre o modo como foi realizada a abordagem dessa temática no romance:

Há, sem dúvida, buracos nos tecidos da história, pois, no Portugal do século XII, o relacionamento amoroso das camadas populares e intermediárias da sociedade escapa totalmente à observação, porque essas experiências e vivências amorosas não chegaram a ter qualquer expressão. O povo não falou, ou melhor, o que ele disse ou fez nunca chegou a ser fixado. No romance que escreve, a personagem Raimundo Silva tem consciência desse vazio e procura preenchê-lo imaginativamente. No entanto, essa tentativa de escritura não é destituída de dificuldades, pois ele constata a ausência de informações, de dados ou elementos socioculturais que pudessem constituir um substrato adequado, um esteio a partir do qual o amor na Idade Média seria transfigurado literariamente. (ROANI, 2002, p.184).

Considerando o trecho de Roani, podemos dizer que escrever sobre o amor na Idade Média tornou-se, portanto, “objeto de interrogação e reflexão pelo protagonista, às voltas com a construção da sua ficção. O caráter precário das informações que possui remete ao vazio de elementos que pudessem reconstituir a vida amorosa popular”. (Ibid., p.185). Fato curioso é que se a escrita do amor do século XII gerou dificuldades, o sentir amor e o modo como expressá-lo não foi de fácil resolução também no século XX, quando envolvia Raimundo Silva e Maria Sara. De acordo com o pensamento de Roani, falar



sobre algo que não se sente causa certo desconforto, certa dificuldade. Raimundo estava “aprendendo” a amar (no século XX), de modo que lhe era extremamente complexo descrever o amor, em qualquer tempo e espaço. No caso de Mogueime e Ouroana, o amor uniu os dois lados combatentes do cerco: um soldado português e uma moura, o que pôs fim, na narrativa que temos acesso, à batalha. Em se tratando de Raimundo e Maria Sara, o amor funcionou como um movimento de desassossego, colocando um ponto no comodismo das relações, tanto pessoais quanto com o passado, que se tinha como inalcançável.

Sabemos, pois, que a imaginação é acionada no processo de abordagem do tema no romance. Dessa forma, tal como o amor, o constante retorno ao passado, seja ele escrito em forma de registros historiográficos, de romances históricos tradicionais ou de romances que subvertem a tradição e apresentam em suas narrativas uma nova perspectiva do passado, se dá pelo motivo de que há lacunas que não foram preenchidas no processo de ligação entre passado e presente. Isso ocasiona um conflito que ultrapassa os limites da literatura, atingindo não só leitores, mas, principalmente, o ser humano como um todo. A própria história admite a necessidade da imaginação na construção dos registros. Roani faz uma afirmação categórica quando diz que as pessoas, de modo geral, se veem impossibilitadas de narrar uma história por completo. Isso é consequência de uma “ausência de experiência, de algo que ali deveria estar e não está, solicitando-nos, por isso, com um apelo de busca, por alguém que nos conte ou que nos reabilite pelo ato de contar uma faculdade suspensa, adiada, mas nunca perdida irremediavelmente”. (ROANI, 2002, p.25). Ou seja, assim como a inexperiência do amor na vida de Raimundo e, para tanto, a dificuldade em escrever sobre o amor séculos antes, estão as relações entre passado e presente:

[...] a personagem defende para a ficção a potencialidade de não só refletir e escrever sobre a história, valorizando os mesmos fatos e problemas com que o historiador se defronta, mas também de afirmar, mediante recursos imaginativos e líricos, que a literatura também pode proporcionar, a quem se debruça sobre a vida humana de outras épocas, um conhecimento dos acontecimentos históricos digno de crédito. Esse conhecimento identifica-se como uma busca da verdade do ser humano através de coordenadas imaginativas e simbólicas que tornam o texto um artefato, no qual se harmonizam a historicidade, oriunda da história e a dimensão lúdica e mágica da literatura, responsável pelo prazer da leitura. (ROANI, 2002, p.42).

Do mesmo modo que o passado está para o presente, o coletivo está para o individual. Em apresentação ao livro de Roani, Carlos Reis diz haver, em *História do cerco de Lisboa*, uma “preocupação com o tempo enquanto matriz da história, essa história que, para o romancista, constitui um motivo constante de fascínios, de desafios, de encontros e desencontros”. (REIS, 2002, p.11). Encontros, pois, tanto de releitura da história coletiva, no âmbito de grandes feitos, como de uma significação subjetiva, no sentido de uma constituição da identidade portuguesa, nacional e individual.

Quando houver escrito a sua própria história do cerco de Lisboa, Raimundo retornará ao final oficial, os portugueses vencerão. Acreditamos que o objetivo de Saramago seja propor uma discussão acerca do nacionalismo português como construção social, retomando um episódio do século XII estabelecido (escolhido) como possível momento inicial para o desenvolvimento do espírito nacional português, o ano de 1147, com a aclamação de Afonso Henriques como primeiro rei e fundador de uma nação composta por um povo dito predestinado; bem como constituir (escolher) Lisboa como cidade berço da portugalidade. Além disso, expor de que maneira um mito fundador é instituído e, a partir disso, refletir sobre o próprio fazer histórico. (GIROLA, 2012, p.57).

O trecho acima está presente no ensaio de Maristela Girola, intitulado “As Lisboas da história de um cerco: cidade, memória e literatura em Saramago” (2012), em que a autora analisa o espaço lisboeta no romance saramaguiano e estuda a construção ficcional dos seus personagens, estabelecendo uma relação entre as vertentes literárias, históricas e memorialísticas. Voltando ao trecho, o que Girola propõe é que a partir do descobrimento de uma identidade nacional, a formação de uma identidade individual se desenvolve. Ou seja, o processo de reconhecimento de uma identidade nacional “ocorre junto com a evolução da personagem, em planos históricos diferentes (século XII e XX), mas no mesmo plano da narrativa. Raimundo descobre o princípio do espírito nacional e se descobre como sujeito”. (GIROLA, 2012, p.139). É, pois, voltando ao passado e atribuindo a ele um novo sentido que Raimundo consegue se identificar com a história portuguesa, e a vê acontecer, comparativamente, em sua vida. Mais uma vez, estamos diante do elo entre passado e futuro. Se o passado não faz sentido ao nosso presente, é quase impossível que nos identifiquemos com ele. Portanto, é preciso reavaliar a construção desse

passado para, se possível, fazer uso das lacunas que foram deixadas em seu registro no intuito de construir novas relações e, também, verdades:

O revisor conscientiza-se de que o historiador efetua uma escolha, privilegiando certos vestígios e excluindo outros, lançando um olhar subjetivo sobre esses traços, pois depende de uma certa interrogação ou problemática, que, à medida que se afasta do presente, à proporção que a teia de informações se desvanece, a margem de liberdade e a quantidade de discursos possíveis tornam-se mais ampla. (ROANI, 2002, p.59).

O que está em questão em todos os textos sobre *História do cerco de Lisboa* que vimos até o momento não é se a narrativa de Saramago é “verdadeira” ou não. O que faz desse romance algo distinto é que “não se trata de um texto que, enquanto ficção, tangencia o histórico por utilizar informações verídicas, que, eventualmente, são objeto da história, mas de um discurso que, em sua execução e propósitos, revela-se organizador da história por meio da ficção”. (ROANI, 2002, p.28). E organizando, pois, a história do passado, ela passa a fazer sentido no presente, tornando-se, talvez, mais verossímil que a contida na historiografia, devido à conexão dos fatos e preenchimento de lacunas:

Assim, a reconstituição de épocas passadas, o seu movimento, os acontecimentos e as figuras históricas, ancora-se em procedimentos contraditórios e escorregadios que brotam da liberdade imaginativa de (re)viver tempos distintos do mundo, ordenando-os e reorganizando-os a partir de uma perspectiva atual, presente. (ROANI, 2002, p.62).

Quando se fala em *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago, a problemática das relações entre História e Literatura se faz constante. Essa abordagem se encontra em todos os estudos dos quais fizemos uso para nossa conversa inicial, de modo que, a partir de agora, daremos espaço a essa discussão. Sobre essa temática, citamos Gobbi:

[...] o romance instala e depois indefine a linha de separação entre a Ficção e a História, num movimento paradoxal de afirmação e subversão que se constitui como a única forma possível de não-totalização. Isto significa que o texto ficcional não se realiza nem como uma reafirmação servil das verdades históricas, o que o tornaria um mero instrumento da ideologia e dos valores estratificados, nem como a sua negação absoluta, o que lhe daria uma autonomia até concebível como ato de criação, e criador, que é, mas o impediria de problematizar as suas relações com a História, e a forma de conhecimento do mundo

que ela permite, minando o seu próprio fundamento. (GOBBI, 1994, p.82).

O que ocorre em *História do cerco de Lisboa* é uma apropriação da história por Raimundo Silva. Quando a personagem, no seu ato de revisão, nega o fato histórico, toma a história para si para entendê-la de modo que ela, assim, comece a fazer um sentido para o revisor. Dessa forma, “as relações entre história e ficção parecem constituir-se como um dado inalienável ao próprio fazer artístico, que corresponderia, portanto, à configuração estética do mundo; por meio de instrumentos expressivos adequados, o escritor cria um sistema simbólico de representação da realidade”. (GOBBI, 1994, p.74). O que Saramago faz, portanto, é colocar, em *História do cerco de Lisboa*, a história como tema central no plano discursivo, de modo que se desenvolvam discussões acerca do seu processo de escritura. Para Roani, “essa obra de José Saramago institui-se como um discurso, sob o signo da reflexão histórica, sobre os mecanismos de escrita da história e do próprio romance histórico, evidenciando um diálogo criador da ficção com a historiografia”. (2002, p.31).

Tendo em vista tais estudos sobre *História do cerco de Lisboa*, conclui-se que Saramago critica o modo como os registros historiográficos tradicionais apresentam o fato histórico, percebido com “esplendor ufanista e de uma grandiosidade épica” (ROANI, 2002, p.35). No entanto, como vimos, a historiografia apresenta muitas lacunas, e foi por meio delas que Saramago obteve êxito em fazer uma ficção que, além de não compactuar com as versões romanescas que apresentam a história tal como ela pode ser vista nos registros, apresenta uma versão diferente da história, que é verossímil e possível.

Encontramos no texto de Raquel Wandelli, “A invenção do real em Saramago”, publicado em 1998, uma relevante reflexão sobre as relações de *História do cerco de Lisboa* com o discurso histórico. A autora expõe o diferencial da obra saramaguiana:

Saramago não nega a história como significante, pelo contrário, mantém-na sempre como um campo de referências, mas busca seu significado na provocação, transgressão, caminho para reconstituir a identidade, libertar os discursos silenciados e possibilidade de romper o cerco que o homem construiu em torno de sua cidade e em torno de si próprio. (WANDELLI, 1998, p.175).

Sobre o diálogo com as formas de se pensar na ficção histórica, tanto Roani como Gobbi apresentam uma comparação entre os estudos de Lukács (2011) e Linda Hutcheon (1991). Para o crítico húngaro, resumidamente, o romance histórico deveria apresentar a história de modo a valorizar o que dela foi significativo para o registro histórico, dando espaço à maneira como se vivia em determinado período do passado, o que atenuaria a representação de uma realidade social e cultural no romance. Pequenos fatos, portanto, não ganhariam grande atenção de Lukács, de modo que o episódio do “não”, modificado por Raimundo, em *História do cerco de Lisboa*, não teria notável aplicação aos estudos do teórico, de acordo com Roani. Hutcheon, por sua vez, apresenta perspectivas sobre o fazer histórico da pós-modernidade, e substitui a denominação “romance histórico” por “metaficção historiográfica”. Tal mudança, de acordo com a teórica, se deu por conta da posição que o leitor contemporâneo ocupa ao se deparar com uma ficção que trate da história. Posição essa de indagação, questionamento e dúvida quanto à total veracidade dos fatos passados. Para Linda Hutcheon, o acesso que temos ao passado, seja ele registrado na historiografia ou representado na ficção, se dá por meio de textos, os quais podem apresentar pontos de vista diferenciados, privilegiando ou excluindo determinado fato, dependendo da situação. No caso de *História do cerco de Lisboa*, tendo em vista a problemática dos estudos sobre ficção histórica tradicionais e contemporâneos,

Trata-se de um olhar contemplativo que procura abarcar pelo palmilhar incansável das ruas, becos, escadas, fontes, portas, elevações fortificadas e muralhas arruinadas da velha e decadente Lisboa, imagens de um passado distante, cuja realidade não pode ser resgatada completamente, mas que deixa a abertura para que o sonho se insinue e realize o exercício lúcido de preencher vazios, de dar nomes à diversidade silenciada e de imprimir, ainda que imaginariamente, movimento aos tempos da história humana. (ROANI, 2002, p.200).

Cabe lembrar que o trecho de Roani se refere ao processo de escrita realizado por Raimundo, e não ao *História do cerco de Lisboa* “por inteiro”, de José Saramago. Neste romance “empírico”, por assim dizer, a história aparece como tema, como protagonista, e não como pano de fundo que serve para fixar espaço e tempo onde se desencadeiem ações por meio de personagens que não interajam com tal cenário. *História do cerco de Lisboa*, portanto, apresenta-

se como uma “ficção que não elege a história somente como motivo de representação ficcional, mas que a transforma num tema de reflexão e reescrita. [...] O romance compreende esse movimento duplo de representação e de autoconsciência da narrativa”. (ROANI, 2002, p.29). Ainda, de acordo com Roani:

Em verdade, trata-se de um projeto ficcional que, por atribuir uma condição histórica ao romance, como gênero indissolavelmente ligado à história, valoriza não só o sentido positivo da distância histórica, mas também a capacidade de “referência desdobrada”, atribuída à ficção. Essa capacidade é responsável pela criação de uma experiência fictícia do tempo, segundo a qual as maneiras de habitar o mundo dos acontecimentos históricos permanecem imaginárias, na medida em que só existem no texto e através dele, mas que constituem também uma espécie de transcendência [...] (2002, p.30).

Considerando o trecho de Roani, podemos afirmar que Saramago, portanto, coloca seus leitores, em um primeiro momento, frente a um conflito espaço-temporal, de modo que tanto o passado do século XII é descrito, por meio da recuperação das tradições e costumes, como há um contato com os resquícios que esse passado deixou e que se preservaram até o presente, no século XX. A coincidência espacial de localização entre o apartamento de Raimundo e as torres do cerco propiciam uma grande reflexão sobre um passado que ainda está presente. Além disso, planta-se, no leitor, a dúvida de uma crença absoluta nesse dogma chamado historiografia, já que Saramago conseguiu, como discutiremos por toda essa conversa inicial, atribuir à sua ficção verossimilhança e, também, veracidade, por consequência das lacunas que se formaram no registro histórico com o passar dos tempos. Por fim, o autor português ainda nos leva a pensar sobre a história de maneira discursiva, em que torna possível o acesso ao pensar do romancista na construção de uma ficção histórica.

Sobre o repertório de possibilidades que *História do cerco de Lisboa* nos proporciona, citamos Wandelli:

Embora parta da história oficial, Saramago livra o material histórico de um *lugar* em que ele parece fixo e estável, em que ele é pura contemplação idealizada, para torná-lo remissivo à incompletude e interpelação do presente. Trava um diálogo com a tradição, ao mesmo tempo impondo-lhe uma correção voluntária. Aliás, várias, como desmentir a então consagrada ajuda dos cruzados estrangeiros na

retomada de Lisboa e, como contraponto, afirmar a ajuda do povo galego, marginalizado por essa mesma tradição, na consolidação da independência nacional. Note-se que as correções são invenções que implicam na criação de uma nova história, de um novo real e de uma outra verdade. (1998, p.172, grifo no original).

As significações retiradas do trecho de Wandelli, no que dizem respeito ao “lugar fixo e estável”, à “incompletude e interpelação do presente”, ao “diálogo com a tradição”, “à independência” e, por fim, às “invenções”, nos remetem a outro romance de Saramago que discute basicamente os mesmos pontos, no entanto, com um cenário distinto. Trata-se de *Manual de pintura e caligrafia* (1992).

## 1.2 LEITURAS POSSÍVEIS DE MANUAL DE PINTURA E CALIGRAFIA

*História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia* são dois romances que muito têm em comum. Num primeiro momento, em caráter panorâmico, podemos dizer que as duas obras apresentam um cenário histórico que influencia diretamente no desenvolvimento das narrativas. Seus protagonistas, além de viverem em um conflito existencial, são autores de uma segunda narrativa que se insere dentro do romance. Temas como verdade, invenção e criação são abordados ativamente no processo de construção dessas duas obras. Por esses e outros motivos, os quais serão expostos e analisados no decorrer deste trabalho, optamos por estabelecer um diálogo entre esses dois romances singulares da literatura portuguesa e, como fizemos com *História do cerco de Lisboa*, elencando estudos que julgamos pertinentes ao nosso objeto de pesquisa, faremos também, e da mesma forma, com *Manual de Pintura e caligrafia*. “Uma porta é, ao mesmo tempo, uma abertura e aquilo que a fecha”. (SARAMAGO, 1992, p.241). Para tanto, considerando a variável da perspectiva, julgamo-la aberta, e daí partiremos.

Publicado em 1977, *Manual de pintura e caligrafia* se resume a um conflito existencial do protagonista, também narrador, H., homem de cinquenta e poucos anos, que exerce o ofício de pintor de retratos e, tardiamente, descobre na escrita um meio de comunicação. H., depois de muito tempo praticando

sempre o mesmo exercício de pintura, questiona sua maneira de fazer arte, chegando à conclusão de que tudo o que produzia era mera imitação: “Pinto há mais de vinte anos, mas seria mentir jurar que tenho vinte anos de experiência de pintura: a minha experiência é a de um retrato repetido durante vinte anos, de um retrato feito com umas tantas tintas básicas e por meio de uns tantos gestos básicos”. (SARAMAGO, 1992, p.223). Assim, o livro como um todo é uma tentativa de autodescobrimento. H. passa a tentar pintar as pessoas não como elas acham que são, superficialmente, mas como ele realmente as vê, o que lhe causa alguns “problemas econômicos”. Ao mesmo tempo, o protagonista dá início ao que chama de “exercícios de autobiografia”, em que conta aos leitores as experiências que têm vivido, em âmbito profissional e pessoal, como também apresenta o diário de uma viagem que realizou à Itália. De acordo com Santos e Limoni, em *Manual de pintura e caligrafia*,

Temos, de certa forma, dois romances em um só, um englobante e outro englobado. É como se um emoldurasse o outro. Como pintor, o narrador-personagem, identificado unicamente pela letra H., descreve as imagens de construção de seus quadros e de seus escritos, detém-se em inúmeras reflexões de cunho existencialista. H. está à procura de si mesmo, para tanto, busca respostas nos relacionamentos que mantém com os outros. Paulatinamente, vai apresentando o “manual” de pintura e caligrafia, muitas vezes, um manual às avessas, porque o narrador se empenha, em certas passagens do livro, em reflexões sobre como não pintar um quadro ou sobre como não escrever uma autobiografia. (2012, p.319-20).

Se comparado ao *História do cerco de Lisboa*, o romance *Manual de pintura e caligrafia* não foi tão explorado e estudado pela academia, embora tenhamos encontrado, em sua fortuna crítica, estudos interessantes e relevantes para nosso objeto de pesquisa. Para tanto, nesse início de discussão, abordamos a análise de Loreto (2006), intitulada “Manual de pintura e caligrafia: José Saramago e a viagem aos exercícios interdisciplinares”. Como o título já pressupõe, a autora explora as relações existentes entre as duas artes presentes no romance, a saber: a pintura e a escrita. Considerando as artes plásticas como uma forma de conhecimento e a literatura (o fazer literário, no caso), como a pretensão de comunicar-se, Loreto percebe o grande conflito do autor/narrador H.: a busca por conhecer a si mesmo através de sua expressão artística.



De certo modo, insistimos que em Saramago pode-se visualizar o jogo de embaralhamento das fronteiras, entre palavras e imagens, entre eu e o outro, entre arte e memória. A propósito, em Saramago a “tomada de consciência”, inerente ao processo de desalienação e auto-conhecimento desenvolvido no *Manual de pintura e caligrafia*, resulta na busca de liberdade interna, e criadora (uso de citação, paráfrase, busca de inovação e singularidade na escrita). Sendo assim, *Manual de pintura e caligrafia* é um exercício, como aponta o próprio autor, exercício que investiga e articula uma linguagem embrionária, insinua uma postura pós-moderna, muito presente nas discussões dos livros das fases seguintes, isto é, nos da fase luminosa (romances históricos) e nas obras da alegórica (criadora de um novo humanismo). (LORETO, 2006, p.17).

Considerando *Manual de pintura e caligrafia* como uma obra dialógica, a construção da alteridade é colocada em evidência. Tendo em vista esse princípio, somente conseguimos enxergar o que somos por meio do reflexo e interação com o outro, e por meio de tal interação ou percepção é que nos descobrimos como sujeitos; assim, evoluímos. Para Loreto, “o processo de criação insere-se no processo de aquisição de conhecimento, na busca de identidade. Dentre os conceitos que Saramago problematiza no decorrer da narrativa, sobressai-se o de imitação, intertextualidade e apropriação. A escrita de Saramago é, portanto, intertextual, dialógica”. (2006, p.5). Marilda Beijo, em artigo denominado “José Saramago: ficção e/ou reflexão teórica?” (2010), pensa da mesma forma:

Esse jogo de ir e vir entre as artes ocorre concomitantemente como se a dificuldade de se expressar em uma forma de arte, por exemplo, (a pintura) o levasse a buscar, para compensar sua frustração, uma outra forma de arte (a escrita), tentando incessantemente descobrir-se, por meio de uma ou de outra. (2010, p.793).

Fato curioso, bem destacado por Beijo, é que H., tanto na pintura quanto na escrita, faz uso da cópia para adquirir habilidades que o tornem competente no exercício de criação e subjetividade artística. Como visto em explanação anterior, H. passou praticamente vinte anos “copiando rostos” em seus quadros. Após esse período, foi tomado por uma insatisfação em ter se tornado um pintor comercial, que não retratava a essência dos seus modelos. Com a escrita, na tentativa de aprimoramento das palavras e modos de dizer, H. começa a praticar o que chama, como bem sabemos, de “exercícios de autobiografia”. No entanto, tais exercícios consistem em cópias de grandes obras da literatura mundial. Sobre isso, para Beijo,

Ao buscar respaldo, apoio em narrativas como a de Defoe e de Rousseau, [Saramago] parece querer enfatizar o quanto a literatura é inerente à existência humana, já que o homem, por meio da literatura, de modo particular, e das artes, de modo geral, busca por respostas para ter o entendimento da própria vida... (2010, p.796).

Tal afirmação se sustenta se levarmos em conta as posições de Saramago sobre o papel que exerce a literatura: de funcionalidade social. Com o desenvolvimento deste trabalho, a justificativa para tal crença do escritor português será mais bem explorada e comentada. Para o momento, o que nos cabe dizer - de maneira generalizada, mas que se faz pertinente – é que Saramago, em todos os seus romances, investe na crença de que a literatura apresenta a função de atuar diretamente na vida de seus leitores, não apenas em âmbito narrativo, mas principalmente em campos extraficcionais. Além de enfatizar a importância da literatura na existência humana, o que se discute no trecho de Beijo é a relação real-ficcional que pode ser facilmente percebida em *Manual de pintura e caligrafia*. No romance, de maneira alegórica, há uma importante referência à *mimesis*, conceito que, por muito tempo, teve por definição o termo “imitação”. A literatura, conseqüentemente, era pensada como mimese, imitação do mundo em que vivemos.

Nos variados artigos sobre *Manual de pintura e caligrafia* que encontramos, um dos temas discutidos é o da relação entre o real e a ficção, verdade e imitação. Para tanto, antes de explanarmos as diversas investigações a que tivemos acesso, julgamos relevante disponibilizar o texto de Platão, presente em *A república* (2006), que inicia as discussões sobre o real e suas verdades. Dessa forma, a conversa sobre esse tema na obra de Saramago adquirirá mais fundamentação ao ser explorado. No trecho que segue, diálogo entre Sócrates e Glauco, são expostos três tipos de verdade: o primeiro consiste no objeto em essência; o segundo, na sua cópia; e o terceiro, na pintura de sua cópia.

S.- [...] Basta que você tome um espelho e o volte em todas as direções. Com muita rapidez, você haverá de criar o sol e os corpos celestes, rapidamente haverá de criar a terra, celeremente você haverá de criar a si mesmo, os demais seres vivos, os objetos, as plantas e tudo o que acabei de mencionar.

G.- Sim, mas somente na aparência, sem qualquer consistência real.  
[...]

S.- E quem fabrica as camas? Você não acabou de dizer que nem ele realiza a ideia, isto é o que consideramos a essência de uma cama, mas somente uma cama qualquer?

G.- Sim, é verdade.

S.- Mas se não realiza a essência, não pode realizar uma cama real, mas somente um objeto que se assemelha àquele real mas não o é. Seria verdadeiro afirmar que o trabalho de quem fabrica camas ou de outro artesão não seja completamente real?

[...]

S.- Há três espécies de cama: a natural, que, a meu ver, poderíamos considerar como obra de um deus, ou poderia ser de alguém mais?

G.- Não, acho que de ninguém mais.

S.- A segunda espécie é obra do artesão.

G.- Sim.

S.- A terceira é obra do pintor. Não seria assim?

[...]

S.- Reflita agora. Qual é a finalidade da pintura em relação a cada objeto? Quer reproduzi-lo como é na realidade ou de acordo com sua aparência? Enfim, é imitação da aparência ou da verdade?

G.- Da aparência.

S.- Por isso, a imitação está distante do verdadeiro e, ao que parece, realiza tudo captando um pouco a aparência ilusória de cada coisa. (PLATÃO, 2006, p.141-142).

Para Beijo, considerando o trecho explicativo de Platão, em *Manual de pintura e caligrafia*, “a representação da realidade é representação da representação e não do real. É a ficção dentro da ficção, já que o real assumiu uma configuração rarefeita, fazendo com que haja não uma interpretação do real, mas que existam possibilidades de interpretação da mesma realidade”. (2010, p.795). O real, portanto, passa a ser percebido como uma convenção, o que cria um universo de possibilidades em todas as esferas. Saímos das verdades inquestionáveis e passamos às interpretações de mundos possíveis, leituras possíveis e, é claro, verdades possíveis.

Mantendo-nos nesse cenário de pensar a literatura dentro da literatura, bem como sem deixar de lado a questão de funcionalidade literária, trazemos à discussão os estudos de Leão de Alencar Júnior, expondo que, em *Manual de pintura e caligrafia*,

Revisitando a educação clássica e ‘com a honesta intenção de aprender’, a aprendizagem do outro se faz pela cópia da escrita. O ato de copiar se opõe ao conhecimento cristalizado, pedante e prepotente. O conhecimento se faz com o ato de conhecer. O escritor se apossa dos originais alheios, como se fossem seus e inventados naquele momento [...]. A verdade se cria entre a língua primeira e a língua literária, não na relação com o referente. Ao copiar Rousseau, H não nota a diferença na escrita ‘entre esta realidade e aquela ficção’. O ato de copiar transcorre no fluxo da vida, torna-se a autobiografia do estar vivendo. (2000 p.84).

A cópia, portanto, ou imitação, se pensarmos no trecho apresentado de Platão, tem uma grande valia na construção da identidade de H. Ao se apropriar de textos alheios, o protagonista pintor/escritor interioriza as escrituras e não percebe a barreira entre ficção e realidade, utilizando os clássicos literários para compor seu conhecimento e autodescobrimento como sujeito. Ou seja, as experiências de leitura servem como experiências para a vida de H. Para Carlos Reis, a estratégia utilizada neste romance saramaguiano consiste em um “relato que é tentativa, aprendizagem e reflexão metaliterária sobre a narrativa como modo de representação; e nesse sentido, *Manual de Pintura e Caligrafia* anuncia, como que inscritos no seu código genético, os rumos fundamentais de desenvolvimento da ficção de José Saramago”. (apud MARCON; FERREIRA, 2011, p.11).

Muitos dos estudos que encontramos sobre *Manual de pintura e caligrafia* destacam a proximidade entre o protagonista H. e o autor empírico de seu romance, José Saramago. Para Beijo (2010), é possível realizar uma leitura do romance percebendo-o “como uma obra que usa o discurso autobiográfico do narrador-personagem para representar alegoricamente o próprio autor, dando-lhe a oportunidade de, ao mesmo tempo, escrever e julgar sua obra, analisando sua construção, compondo-a e decompondo-a num aprendizado constante”. (2010, p.798). Essa hipótese de proximidade entre Saramago e seu protagonista H. também aparece nos estudos de Marcon e Ferreira:

*Manual de Pintura e Caligrafia* corresponde exemplarmente a uma fase de transição na vida e na obra do seu autor, provavelmente vivida por ele como uma etapa eminentemente crítica, teremos a dimensão não apenas da vinculação entre criador e criatura como também uma melhor compreensão das importâncias do romance no contexto evolutivo geral da sua obra. (COSTA, 1997, p. 278 apud MARCON; FERREIRA, 2011, p.11).

O que podemos interpretar das citações de Marcon, Ferreira e de Beijo é que Saramago realiza o mesmo processo que H. na apropriação de textos literários para uso em sua vida pessoal, tornando o romance um meio de explicação para a vida humana, que ultrapassa os limites ficcionais. Cabe comentar de maneira panorâmica, sem adentrar em pormenores, sobre essa questão em *As pequenas memórias* (2006), autobiografia de Saramago, em que

as passagens que lá se encontram funcionam mais pelas suas reflexões que por suas histórias. Ou seja, Saramago, hipoteticamente, escreveu uma autobiografia para si mesmo, de forma que, relembando os fatos que viveu na infância, somente conseguiu refletir e construir significados depois de tê-los registrado no papel. Precisou recorrer à literatura (mesmo que a narrativa específica fosse de sua autoria) para, quem sabe, descobrir-se:

Seu [de Saramago] objetivo no *Manual* é diferenciado, uma vez que é através de um 'eu' ficcional, ou seja, da personagem H., que irá definir-se o 'eu- autor- José Saramago' quer em termos de referências pessoais, estético-literárias, quer ideológicas. Assim, dado o cariz psicológico de uma escrita repleta de tensão ideológica e estética, Saramago em seu *Manual* também almeja encontrar uma identidade, só que desta vez, uma identidade literária. (MARCON; FERREIRA, 2011, p.12).

É fato conhecido a posição de Saramago sobre a figura do narrador. Em algumas entrevistas, o escritor português afirma que a voz que narra seus romances é a sua própria voz. Sobre esse assunto, aprofundaremos a discussão com o decorrer desta pesquisa. No entanto, por consequência do encaminhamento dos estudos sobre *Manual de pintura e caligrafia*, visto que foi levantada uma possível relação do personagem H. com José Saramago, bem como fizemos menção à sua autobiografia *As pequenas memórias* para continuar com o assunto, julgamos produtivo suscitar a discussão sobre o narrador saramaguiano. Em um livro de entrevistas produzido por Jorge Halperín (2002), Saramago expõe sua opinião sobre esse assunto:

[...] no es que yo no crea en la existencia del narrador, aunque a veces lo digo y escandalizo a los profesores de literatura que dicen que no, que el narrador existe. Pero, para mí, lo que cuenta es la voz que está latiendo, y esa voz me guía, y esa voz que está latiendo es mía. [...] yo soy todos. Yo soy todos en el sentido de que todo eso está pasando por mí. Y el entendimiento que yo tengo de esos personajes o de las situaciones que pueden ocurrir, todo eso pasa por mí. [...] desde mi punto de vista, el narrador es un personaje más de una historia que no es la suya. [...] ¡Ojo!, este libro lleva una persona adentro. Y esa persona es el autor. (HALPERÍN, 2002, p.61-62).

O posicionamento de Saramago no que diz respeito à voz narrativa se faz importante neste momento de discussão justamente porque confirma a relação entre o personagem H. e o próprio autor. A afirmação se solidifica se pensarmos na seguinte afirmação de Bakhtin: “na base das reações de um autor às

manifestações isoladas do herói, haverá uma reação global ao todo do herói cujas manifestações isoladas adquirem importância no interior do conjunto constituído por esse todo, na qualidade de componentes desse todo”. (1997, p.26). Outrossim, H. pode ter sido criado a partir de suas essências, de modo que a concretização do personagem seja um meio de leitura de si mesmo, ou seja, de Saramago se descobrir mais uma vez.

Para finalizar esta etapa da discussão, citamos Alencar Júnior:

A perda da unicidade do sujeito começa com a sonegação do nome próprio, motivo reiterado na ficção de José Saramago. Dificultada, a identificação passa a depender de uma letra, como a inicial S presente em uma longa enumeração onomástica. A inserção do nome de Saramago nesta lista insinua a pluralidade do sujeito-escritor, os vários eus provisórios ou vicários que habitam a pronominalidade de quem narra-escreve. (2000, p.82).

Sabemos, portanto, que H. é um pintor que, após anos “copiando” rostos, se questiona sobre o processo de fazer arte. O livro se inicia com a exposição da dificuldade encontrada por H. em pintar um “segundo quadro” do mesmo rosto, que o pintor, depois de terminá-lo, não contente, o cobre de tinta preta.

Entre o primeiro quadro e o segundo, o pintor desfigura o outro na busca da sua verdade, procura insinuada na cor anárquica, num desenho enlouquecido de manchas. O quadro se torna em si um equívoco a mais e o projeto naufraga numa camada de tinta sobreposta. O preto sobre o retrato cega o protagonista. A destruição da imagem indica o desejo da destruição de si na imagem do outro. (ALENCAR JÚNIOR, 2000, p.83).

Posteriormente, H. é contratado para pintar um retrato de um casal pertencente a uma família também burguesa – os senhores da Lapa. Contudo, ocorre que H. pinta seus modelos de maneira não convencional, o que desagrade a família. Esse pequeno recorte do enredo nos serve para comentar a análise de Santos e Limoli, que afirmam ser o episódio dos senhores da Lapa um divisor de águas no quesito existencial do protagonista. Antes do incidente, H. era superficial, convencional. Depois, “um pintor capaz de pintar, como ele mesmo afirma, o que há por baixo da pele das pessoas retratadas”. (2012, p.320). Alencar Júnior também comenta essa passagem:

O incidente condena o pintor ao ostracismo. Nenhum outro burguês pagará por seu trabalho. Mas esta morte social a que está condenado passa a significar uma superação e um renascimento. H definirá o lugar de sua relação com o outro. Não a subserviência e a inveja, não o desejo insatisfeito de domínio permanente, mas o 'estar oposto' (e não mais se opor) a si mesmo nos atos de pintar, a seu modelo, às telas que antes fabricara. O estar oposto faz-se, portanto, condição necessária para que o impulso criativo se mantenha em tensão constante, armando o espaço de estabilidade em que o indivíduo procura se apoiar. (2000, p.83).

Com base nos estudos de que dispomos, o que influenciou na “evolução” de H. como pintor foram os exercícios de autobiografia. H. busca “na caligrafia meios de preencher o caráter lacunar da pintura, ao passo que esta, ao contrário da outra, pode prolongar-se infinitamente”. (MARCON; FERREIRA, 2011, p.3). Como sabemos e discutimos, os primeiros dos cinco exercícios se iniciam com cópias de clássicos literários, os quais serviram, ao novo escritor, como suporte e interiorização de sua veia narrativa. À medida que se desenvolve como escritor, H. passa a descrever alguns episódios que viveu durante uma viagem à Itália. A partir de então,

Constituída a microestrutura desses cinco exercícios autobiográficos, nota-se que o narrador, a partir da descrição de lugares, na maioria das vezes turísticos, irá de forma alegórica e pouco usual descrever-se a si mesmo. É a partir da exteriorização que H. delimita o tempo-lugar em que verdadeiramente nasceu, em que pela primeira vez olhou por e para dentro de si próprio, em que pela primeira vez lançou um olhar inteligente sobre si mesmo. (MARCON; FERREIRA, 2011, p.4).

O que Marcon e Ferreira apontam com esse trecho caminha em direção à funcionalidade da Literatura, sobre a qual brevemente discutimos. Distanciar-se de si para se encontrar. Encontrar na literatura as respostas para atuar na construção de seu sujeito. Ou seja, passar para o papel experiências vividas no passado para que seja possível exercer reflexão sobre elas, de modo a construir uma reflexão sobre si mesmo e, assim, conhecer-se melhor, descobrir-se. Em resumo:

O sujeito, enunciador e enunciado por seu próprio discurso, percorre sua trajetória por três etapas. Na primeira, desapropriado de si, subordina-se às convenções e ao mercado, identifica-se com o valor que lhe dão, reifica seu outro. Os impulsos de destruição e de posse comandam as ações. Demarcada a experiência de retratar S. – inicial que projeta na escrita o fantasma do autor -, o sujeito se desloca na busca do conhecimento de outro. Dá-se a segunda etapa, caracterizada pelo processo da escrita apropriadora e crítica, pela

cópia que suporta a aprendizagem de si e do outro, pelo início da diluição da biografia como expressão da individualidade, por sua universalização no fluxo infindável das linguagens que se enredam na experiência humana de viver. A imitação convencional da pintura dá lugar à estilização deformadora, que reinsere na tela e aclara na pintura a presença do sujeito. A terceira etapa assinala a exclusão social do sujeito e o ganho de uma consciência de/para/em si. O sujeito compartilha a presença do outro, descobre a ligação amorosa e encontra as condições históricas e políticas que irão sedimentar sua transformação. Só nesse último instante, o auto-retrato satisfaz ao duplo papel do pintor que é também o modelo a se fazer sempre. (ALENCAR JÚNIOR, 2000, p.85).

Como pudemos ver até aqui, *Manual de pintura e caligrafia* apresenta um vasto repertório artístico na sua construção. E é a partir dessa relação interartes que o sujeito H. se descobre e, conseqüentemente, se constrói. “Ao escrever sobre as grandes obras clássicas italianas e a pintura de Goya, o narrador se inscreve no texto e nele insere a sua história pessoal, visto que os fios ficcionais da trama são já em si históricos. A escrita facilita falar sobre a vida, ainda que nenhuma vida possa ser contada”. (ALENCAR JÚNIOR, 2000, p.84). Artes plásticas, literatura clássica e, por fim, história: o último tópico a ser discutido de acordo com o levantamento de estudos sobre *Manual de pintura e caligrafia* que, “embora seja um romance com matizes autobiográficos, é também um tratado com diversas faces da História [...], em roda da cultura ibérica, da cultura italiana, em torno do mundo e de suas representações”. (MARCON; FERREIRA, 2011, p.10). Inserindo a arte e um pouco de seu repertório na narrativa, bem como apresentando clássicos da literatura e técnicas de escritura de autobiografia, este romance saramaguiano ainda tem como cenário o período final da ditadura salazarista, que atua fortemente no desenrolar dos fatos narrativos.

Ao longo do trecho final da obra, o narrador-personagem, para sair do seu estado de subjetivação, conduz a diegese para um plano específico, a explosão do 25 de Abril de 1974 (Revolução dos Cravos), dado histórico referente ao movimento que depôs o regime ditatorial vigente em Portugal e que iniciou um processo que viria a terminar com a implantação da democracia. Assim, afirmando a sua consciência política de cidadão, H. sofre um desabrochar tardio, porém consistente, uma vez que se transforma em agente da sua própria vida, e que remete alegoricamente para uma realidade histórica de Portugal que se “sacode” depois de décadas de salazarismo. (MARCON; FERREIRA, 2011, p.6-7).

O que fica evidente, com o trecho de Marcon e Ferreira, é que o cenário histórico sempre esteve presente no romance, mas quando H. nele se envolve é



que seu crescimento como sujeito começa a ser notado. Envolvido de fato com as manifestações políticas que o rodeavam, H. percebe sua existência, enxergando a si mesmo, sentindo-se, portanto, vivo e útil.

Além disso, outra vertente da história a que nós leitores temos acesso é à História da Arte, como bem destacam Santos e Limoli. “O narrador, em suas visitas a cidades e a museus da Itália, vai nos dando conta da história de castelos, de santos, de pintores, de exposições. A história da arte, preservada pelos museus italianos, é praticamente toda revisitada pelo narrador”. (2012, p.323). As autoras ainda expõem que, em *Manual de pintura e caligrafia*,

Há citações de obras pertencentes a períodos que compreendem desde o final da Idade Média até a contemporaneidade, a exemplo de São Jorge e o dragão (por volta de 1330) e Vida de Santo Antônio Abade (por volta de 1340), ambos de Vitale da Bologna, que viveu entre 1300 e 1360, aproximadamente; de várias obras de René Magritte, que viveu entre 1898 e 1967; de obras de Humberto Espíndola, brasileiro, vivo, nascido em 1943. Citando obras como Guernica, de Pablo Picasso, como Dois de Maio em Madri e O três de Maio de 1808 em Madri, ambos de Francisco de Goya, o narrador nos remete à história e aos horrores das guerras. O narrador nos remete também à história da literatura, relembrando obras como As aventuras de Robinson Crusoe, de Daniel Defoe, ou Os cantos de Maldoror, de Conde de Lautréamont (Isidore Ducasse), levados a público pela primeira vez, respectivamente, em 1719 e em 1869. Por fim, a história de Portugal é também motivo de escrita: o romance é ambientado nos primeiros anos da década de 1970, os últimos do regime salazarista. O último capítulo do livro é dedicado ao dia em que esse regime caiu por força de um golpe militar. Existe no romance uma fronteira muito tênue entre ficção e realidade. (SANTOS, LIMOLI, 2012, p.323-24).

Discutindo artes plásticas e literatura clássica, Saramago consegue inserir em *Manual de pintura e caligrafia* a história, seja da Arte como da sociedade portuguesa, em um período bem específico (Revolução dos Cravos e fim da ditadura salazarista), somado ao como se fazer escritor. Apresenta vários duplos, conflitos e ideias que, por mais diferentes e distantes que possam parecer, conseguem conectar-se e concretizar-se num romance dito cheio, que se preenche e completa. Por fim, julgamos que o seguinte trecho de Marcon e Ferreira consegue englobar os pontos até aqui apresentados com a intenção de sintetizar e, principalmente, relacionar os diferentes tópicos que foram expostos nesse início de estudo.

[...] a escrita do *Manual* aponta para um laboratório de aprendizagem narrativa, repleto de torneios estilísticos que se sustentam, sobretudo,

na origem plural de protocolos textuais distintos. A junção desses dois aspectos centrais imprime ao romance a sua notória coloração autobiográfica, manifesta numa arte altamente provocativa devido à liberdade que se pode estabelecer no jogo com as palavras. Assim, a ideia da inovação, verificada na predominância de uma estética sobre a outra e na renovação que o narrador faz no discurso, possibilita a construção de modelos da realidade que obrigam o pensar; o subverter e o questionar as concepções vigentes sobre o que significa ser homem, e mais precisamente sobre qual seja o papel do escritor na sociedade. (MARCON; FERREIRA, 2011, p.12-13).

Como se pode perceber com os apontamentos das fortunas críticas de *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia*, os dois romances muito têm em comum, e a possibilidade de diálogos entre eles é grande e desafiadora. Sabemos, pois, que as relações entre história e literatura apresentam um vasto repertório de discussões. Por isso, iniciaremos nossas discussões com o processo de criação das ficções históricas pelas possibilidades do olhar. Porque “tudo se resume, neste meu simples modo de ver, em saber onde estão as obras de arte, como se pode vê-las, como se aprende a olhá-las, e, acima de tudo, as razões por que tudo isto (estar, ver, olhar) deve ser feito”. (SARAMAGO, 1992, p.109).

## 2. A CONSTRUÇÃO DA HISTÓRIA NA FICÇÃO DE SARAMAGO

*Não existem, nas vozes que escutamos,  
ecos de vozes que emudeceram?*  
(Walter Benjamin)

Este capítulo que se inicia tem como propósito pensar na obra de José Saramago pelo viés histórico, ou seja, perceber o modo como a história foi vista em alguns de seus romances, em especial, *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia*. Como o fio condutor de nossa pesquisa é o olhar, o trabalho será desenvolvido a partir da perspectiva de como este pode influenciar na nossa concepção de passado, de como a maneira de se olhar para determinado fato, seja ele passado ou presente, pode determinar a leitura que fazemos da história. Vale ressaltar que a discussão proposta não se encaminha para afirmar se determinada obra é ou não histórica, até porque:

[...] de fato, qualquer obra literária pode ser analisada levando em consideração suas relações com a história, ou melhor, com vários aspectos da história, inclusive com a história literária. Mas esse procedimento analítico não a qualifica como *ficção histórica*. Reservamos tal denominação para o texto ficcional em que a historicidade é determinante para o enredo, ou seja, a obra em que a inscrição dos fatos narrados em um determinado tempo passado é decisiva para que eles tenham ocorrido como tal e, de modo explícito ou não, o texto dialoga com o discurso histórico, ou melhor, com discursos históricos. (WEINHARDT, 2006, p.136, grifos no original.)

Este capítulo pretende trabalhar com alguns romances saramaguianos que têm a história inserida e/ou discutida em seus cenários. A partir disso, nossa intenção é demonstrar o modo como ela aparece em cada uma dessas narrativas, ou o que dela se fala, independentemente se a história constitui fator determinante para o desenvolvimento do enredo. Ou seja, nosso tratamento às obras a serem analisadas não se aproxima da avaliação destas como ficções históricas. Julgamos importante, para este momento de trabalho, retirar dos romances aquilo que sobre a história foi dito, e não os rotular. De acordo com Saramago,

[...] somos herdeiros de um tempo, de uma cultura e que, para usar um *símile* que algumas vezes empreguei, vejo a humanidade como se fosse o mar. Imaginemos por um momento que estamos numa praia: o mar está ali, e continuamente aproxima-se em ondas sucessivas que chegam à costa. Pois bem, essas ondas, que avançam e não poderiam mover-se sem o mar que está por detrás delas, trazem uma pequena franja de espuma que avança em direção à praia onde vão acabar. Penso, continuando a usar esta metáfora marítima, que somos nós a espuma que é transportada nessa onda, essa onda é impelida pelo mar que é o tempo, todo o tempo que ficou atrás, todo o tempo vivido que nos leva e nos empurra. Convertidos numa apoteose de luz e de cor entre o espaço e o mar, somos, os seres humanos, essa espuma branca brilhante, cintilante, que tem uma breve vida, que despede uma breve fulgor, gerações e gerações que se vão sucedendo umas às outras transportadas pelo mar que é o tempo. E a história, onde fica? Sem dúvida a história preocupa-se, embora seja mais certo dizer que o que realmente me preocupa é o Passado, e sobretudo o destino da onda que se quebra na praia, a humanidade empurrada pelo tempo e que ao tempo sempre regressa, levando consigo, no refluxo, uma partitura, um quadro, um livro ou uma revolução. Por isso prefiro falar mais de vida do que de literatura, sem esquecer que a literatura está na vida e que sempre teremos perante nós a ambição de fazer da literatura vida. (2013a, p.26-27, grifo no original).

Esse trecho faz parte do livro *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*, em que há uma seleção de entrevistas dadas por José Saramago acerca de diversas questões, dentre elas, sobre a história. O passado que engloba, pois, a história, é visto por Saramago como algo atrelado ao presente, sempre dependente dele. Assim como a leitura de um clássico é sempre uma nova leitura, dado o contexto em que se lê, o passado pode ter seu significado alterado por consequência do tempo presente em que se está. “A verdade é que não se sabe onde está a fronteira que separa a noção de um Presente sem dimensão de um Passado que as contém todas, partindo do princípio de que tudo quanto tem que ver com o Passado é História e tudo quanto tem que ver com o Presente é Atualidade”. (SARAMAGO, 2013a, p.32-33). O passado nos constitui como sujeitos. No entanto, estando no presente, podemos oferecer a ele um olhar que pode modificá-lo, dependendo da intensidade e perspectiva com que o vemos e apreciamos.

Na concepção de Aguilera:

Saramago nunca entendeu a História como uma substância arqueológica que havia que reconstruir ou parafrasear, do modo como o romance de gênero se ocupa em fazer. Os seus interesses eram outros, desde a concepção da História, até ao questionamento da ‘verdade histórica’, uma elaboração confrontada com as ‘outras verdades’ arguidas no relato, ou ao arrastamento da História até à

atualidade para a iluminar e torná-la mais inteligível, mas também para a interpretar na perspectiva do presente. (2013, p.54).

Dessa forma, os discursos sobre a História proferidos por Saramago, tanto pela sua figura empírica como implícita, se desenvolvem por meio da atuação do indivíduo para a construção do seu tempo. O coletivo humano, somado às duras críticas ao modo tradicional de registro historiográfico, é o que caracterizam a obra desse autor português.

De modo geral, tentaremos explorar o universo saramaguiano tendo em vista os discursos que existem sobre a história nos seguintes romances: *A jangada de pedra* (1980), *Memorial do convento* (1988), *A bagagem do viajante* (1996), *O evangelho segundo Jesus Cristo* (2005), *A viagem do elefante* (2008), *Caim* (2009) e *O homem duplicado* (2013c). Posteriormente, o discurso será concentrado nos romances *História do cerco de Lisboa* (2010) e *Manual de pintura e caligrafia* (1992).

## 2.1 O DISCURSO SOBRE A HISTÓRIA EM SARAMAGO

Para iniciar, traremos à discussão o romance *Memorial do convento* (1988) que, além de ser considerado uma ficção histórica, pois apresenta como contexto o período da construção do convento de Mafra, no século XVIII, discute os modos de registro historiográfico. Fato interessante é o que Saramago diz sobre o romance, não o considerando “histórico”. Segue a justificativa:

É uma ficção sobre um dado tempo do passado, mas visto da perspectiva do momento em que o autor se encontra, e com tudo aquilo que o autor é e tem: a sua formação, a sua interpretação do mundo, o modo como ele entende o processo de transformação das sociedades. Tudo visto à luz do tempo em que ele vive, e não com a preocupação de iluminar o que os focos do passado já tinham clarificado. Ver o tempo de ontem com os olhos de hoje. (2013a, p.33).

Basicamente, Saramago defende que, inserido na contemporaneidade, com os olhos do presente, é praticamente impossível construir uma obra histórica. Apesar de discordarmos de tal afirmação, não nos ateremos à questão de se ela, de fato, procede. O que nos chama a atenção no trecho é justamente

o que Saramago aponta como fator decisivo para negar que determinado romance possa ser lido como uma ficção histórica, isto é, “ver o tempo de ontem com os olhos de hoje”. A forma como Saramago estabelece a relação presente-passado, considerando tudo o que constrói e significa o presente como base para a percepção do passado é uma das características que tornam suas ficções singulares.

Voltando a *Memorial do convento*, a história se desenvolve basicamente por dois pontos de vista: acompanhando o rei D. João V e um casal pertencente à classe oprimida, Blimunda e Baltasar. Quando a perspectiva se atém no rei, a narração é ridicularizadora e irônica. Por sua vez, quando direcionada ao casal de “anônimos”, o desenrolar é outro, de modo que tais protagonistas se tornam determinantes para a construção da história.

Esse modo de narrar, que podemos classificar até como maniqueísta, além de discorrer sobre um fato histórico a partir de uma perspectiva diferente da “oficial”, denuncia os modos tradicionais de registro da história. Em alguns trechos do romance, o discurso do narrador sobre eles é mais do que evidente:

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, torná-los 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. (SARAMAGO, 1988, p.242).

O fato de escrever um nome para cada letra do alfabeto, na intenção de representar todas as pessoas que fizeram parte da construção de uma parte da história, mostra o quanto Saramago se preocupa com o lado humano, distanciado dos grandes feitos e grandes nomes que ocupam as linhas da maioria dos registros historiográficos. Com isso, podemos afirmar que “muitos romances famosos [inclusive este, de Saramago] estão vinculados a importantes mudanças estruturais em uma determinada sociedade, encarando-as em termos do seu impacto nas vidas de alguns indivíduos”. (BURKE, 2011, p.348). Além

disso, podemos encontrar em Saramago “a presença e o protagonismo do homem comum e anônimo da história, os ‘ex-cêntricos’ e os ‘marginais’ destituídos de voz, o que permite um olhar para os acontecimentos a partir de pontos de vista vindos ‘de baixo’”. (LEVON, 2011, p.144).

Como vimos, Saramago critica o modelo tradicional de registro da história, característico do século XIX. Na atualidade, as perspectivas desse estudo passaram por alterações, no entanto, “mesmo hoje, grande parte da história ensinada [...] ainda considera a experiência da massa do povo no passado como inacessível ou sem importância” (SHARPE, 2011, p.41). Ainda:

[...] vários historiadores, trabalhando em uma ampla variedade de períodos, países e tipos de história, conscientizaram-se do potencial para explorar novas perspectivas do passado [...] e sentiram-se atraídos pela ideia de explorar a história, do ponto de vista do soldado raso, e não do grande comandante. Tradicionalmente, a história tem sido encarada, desde os tempos clássicos, como um relato dos feitos dos grandes. (SHARPE, 2011, p.40).

O que concluímos com base na citação de Jim Sharpe é que, por mais que a crítica de José Saramago seja direcionada aos moldes tradicionais de registro da história, os quais já passaram por alterações de perspectivas, o modo de se ensinar a História continua o mesmo. O romance *O homem duplicado* (2013c), de Saramago, aborda essa questão. Tertuliano Máximo Afonso, professor de História, nunca é levado a sério nas reuniões da escola onde leciona ao propor um novo modelo de ensino de sua disciplina:

Quando chegou a sua vez de falar, num tom indolente e monocórdico que os presentes estranharam, limitou-se a repetir uma ideia que ali deixara já de ser novidade e que era motivo invariável de alguns risinhos complacentes do plenário e de mal disfarçada contrariedade do director, Em minha opinião, disse ele, a única opção importante, a única decisão séria que será necessário tomar no que respeita ao conhecimento da História, é se deveremos ensiná-la de trás para diante ou, segundo a minha opinião, de diante para trás, todo o mais, não sendo despidendo, está condicionado pela escolha que se fizer, toda a gente sabe que assim é, mas continua a fazer-se de conta que não. Os efeitos da perorata foram os de sempre, suspiro de mal resignada paciência do director, trocas de olhares e murmúrios entre os professores. (SARAMAGO, 2013c, p.40-41).

A proposta do personagem Tertuliano, de ensinar História “de diante para trás”, é mais uma preocupação de Saramago com o tratamento que se dá ao passado. Apesar de, nos seus romances, encontrarmos com mais facilidade a

crítica ao registro da história, e não propriamente ao seu modo de ensino, é clara a relação que um ponto estabelece com o outro. Se Saramago acredita na ideia de ver o passado com os olhos do presente, é notório que isso pode ser aplicado ao modo de ensino desse passado, com o intento, julgamos, de o elo entre os tempos ser mais solidificado, apresentando mais significações. No entanto, como pudemos perceber com o trecho citado, a proposta do professor não é aceita, sendo, inclusive, ridicularizada por alguns. Dessa forma, Tertuliano é obrigado a lecionar sob os moldes que lhe são impostos. Assim:

[...] os últimos exercícios dos seus alunos, que deverá ler com atenção e corrigir sempre que atentem perigosamente contra as verdades ensinadas ou se permitam excessivas liberdades de interpretação. A História que Tertuliano Máximo Afonso tem a missão de ensinar é como um bonsai a que de vez em quando se aparam as raízes para que não cresça, uma miniatura infantil da gigantesca árvore dos lugares e do tempo, e de quanto neles vai sucedendo, olhamos, vemos a desigualdade de tamanho e por aí nos deixamos ficar [...]. A História que Tertuliano Máximo Afonso ensina, ele mesmo o reconhece e não se importará de confessar se lho perguntarem, tem uma enorme quantidade de rabos de fora, alguns ainda remexendo, outros já reduzidos a uma pele encarquilhada com uma carreirinha de vértebras soltas dentro. (SARAMAGO, 2013c, p.13).

No livro de crônicas intitulado *A bagagem do viajante* (1996), há remissões à história em diversos momentos. Primeiramente, a narrativa discursa sobre o passado: “há dias em que nos pomos a olhar o transcurso passado da nossa vida e o vemos vazio, inútil, assim como um deserto de esterilidades por cima do qual brilha um grande sol autoritário que não nos atrevemos a olhar de frente” (SARAMAGO, 1996, p.13). A metáfora é clara, e se aplica para o passado imutável, obscuro, o qual não ousamos questionar, revisar. Esse passado, e consequentemente a história, quando não acessado, se perde no tempo que o separa do presente, de modo que as conexões entre um tempo e outro são cortadas. Ainda, “falamos das glórias passadas, das conquistas, das descobertas, como de fantasmas imateriais a que os compêndios escolares não dão vida, nem as pedras mortas substância” (SARAMAGO, 1996, p.160). O que se quer com tais afirmações, no entanto, é a concepção de passado como algo vivo e que pode ser acessado e revisitado tendo em vista o modo como o percebemos:



O passado não é algo, irreversivelmente, acabado, mas que volta a atualizar-se e a repetir-se no tempo presente, desde que alguém, seja ele o ficcionista ou o historiador, esteja disposto a lançar um olhar inquiridor sobre os tempos pretéritos, iluminando-os nas brumas do não dito e privando-os da marca infrutífera do 'acabou', pois 'a verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irresistivelmente, no momento em que é reconhecido'. (ROANI, 2006, p.103).

Assim, “a revisitação ao passado continua sendo um modo de entender o presente, seja pelo paralelismo de situações, seja como consequências. O passado recente em geral está subentendido, mas as pistas de sua presença se evidenciam”. (WEINHARDT, 2006, p.169). No entanto, para Saramago, o modo como as coisas são vistas é que determina como elas, de fato, são. Tal fato nos leva a um caminho duplo: olhar para o passado para entender o presente e, estando no presente, atribuir significações ao passado: “o passado como se tivesse sido agora, o presente como um contínuo sem princípio nem fim” (SARAMAGO, 1980, p.12). O trecho, retirado do romance *A jangada de pedra*, discute o fato de esses dois estados, passado e presente, constituírem o mesmo fio, o tempo:

[...] o tempo, esse grande igualador, se encarregaria de limar umas e outras [histórias], sem contar que os futuros historiadores tomariam a seu cuidado eliminar da crônica da cidade qualquer alusão a um certo pisador de barro chamado abel, ou caim, ou como diabo fosse o seu nome, dúvida esta que, só por si, já seria considerada razão suficiente para o condenar ao esquecimento, em definitiva quarentena, assim supunham eles, no limbo daqueles sucessos que, para tranquilidade das dinastias, não é conveniente arejar. Este nosso relato, embora não tendo nada de histórico, demonstra a que ponto estavam equivocados ou eram mal-intencionados os ditos historiadores [...], como já sabemos, a história oficial nem sequer irá dedicar uma linha. (SARAMAGO, 2009, p.70-71).

Esse trecho que citamos se encontra no romance *Caim*, de José Saramago. Apesar de a narrativa apresentar um contexto bíblico, de cunho religioso, o narrador, em diversos momentos, discursa sobre a história. A crítica, nessa citação, é direcionada aos modos tradicionais do registro historiográfico, em que só se dá espaço aos grandes acontecimentos, deixando enormes lacunas no processo de apuração dos fatos. Ou seja, o que ocorria era “uma representação abrangente da ‘totalidade dos objetos’, em palavras hegelianas, por oposição à ‘totalidade do movimento’ – mais concentrada – própria do drama”

(ANDERSON, 2007, p. 212). Vale lembrar que Perry Anderson, nessa citação, se refere às construções ficcionais que apresentam a história como cenário determinante para o desenvolvimento da narrativa, e não exatamente ao registro historiográfico. No entanto, os primeiros romances históricos seguiam esses mesmos moldes, privilegiando os grandes feitos e grandes nomes.

Com o passar dos anos, o modo de registro da história passou por alterações. Uma dessas variações resultou na “história vista de baixo”, que abriu “a possibilidade de uma síntese mais rica da compreensão histórica, de uma fusão da história da experiência do cotidiano das pessoas com a temática dos tipos mais tradicionais de história” (SHARPE, 2011, p.54). Contudo, apesar da considerável mudança, Saramago continuou a criticar grande parte dos pontos de vista adotados para a percepção dos fatos. Em *A viagem do elefante* (2008), encontra-se a seguinte afirmação:

[...] mas a história assim o deixou registrado como facto incontroverso e documentado, avalizado pelos historiadores e confirmado pelo romancista, a quem haverá que perdoar certas liberdades em nome, não só do seu direito a inventar, mas também da necessidade de preencher os vazios para que não viesse a perder-se de todo a sagrada coerência do relato. No fundo, há que reconhecer que a história não é apenas selectiva, é também discriminatória, só colhe da vida o que lhe interessa como material socialmente tido por histórico e despreza todo o resto, precisamente onde talvez poderia ser encontrada a verdadeira explicação dos factos, das coisas, da puta realidade. Em verdade vos direi, em verdade vos digo que vale mais ser romancista, ficcionista, mentiroso. (SARAMAGO, 2008, p.224-25).

Essa crítica se consolida na afirmação de que a história não conseguiria fugir totalmente do registro das grandes realizações, mesmo tomando como base a perspectiva do ser humano comum. De acordo com Hobsbawm, os historiadores estudavam “não exatamente as pessoas comuns, mas as pessoas comuns que poderiam ser consideradas os ancestrais do movimento; não os trabalhadores como tais, porém mais como cartistas, sindicalistas, militantes trabalhistas” (apud SHARPE, 2011, p.46). Esse trecho se refere, em especial, ao exercício dos historiadores do movimento trabalhista, mas pode ser entendido sob o viés de nossa temática. Concluindo esse raciocínio, “a história das ‘pessoas comuns’, mesmo quando estão envolvidos aspectos explicitamente políticos de sua experiência passada, não pode ser dissociada das considerações mais amplas da estrutura social e do poder social” (SHARPE,

2011, p.55). Sobre esse aspecto, em *Jangada de pedra* (1980), encontramos a seguinte reflexão: “se a história é realmente invisível, se os visíveis testemunhos da história lhe conferem visibilidade suficiente, se a visibilidade assim relativa da história não passará de uma mera cobertura, como as roupas que o homem invisível vestia, continuando invisível”. (SARAMAGO, 1980, p.257-258). O que essa afirmação traz à discussão é justamente o olhar que se tem para os fatos passados. A acusação é de que não há neutralidade na percepção e registro das fontes. De acordo com as ideias lançadas por Saramago, por mais que se intente construir uma história adotando uma perspectiva que não a tradicional, o olhar para o passado estará sempre nublado por interesses coletivos, escondendo, pois, o que há de humano nesse processo. No mesmo romance, em outro momento, diz-se que

Amanhã, quer dizer, no futuro distante, os historiadores que se dedicarem ao estudo de acontecimentos que, em sentido não apenas alegórico, mas literal, mudaram a face do mundo, decidirão, esperamos que com a ponderação e a imparcialidade de quem desapaixonadamente observa os fenômenos do passado, se sim ou não deverá ser feito o desdobramento que, alguns defendem já hoje. (SARAMAGO, 1980, p.224).

Na opinião de Roani, Saramago vê a história como “produto de um sujeito específico, o historiador, o qual recorta, seleciona, escolhe e interpreta o passado em função dos seus pré-conceitos e valores, porque a História não é simplesmente escrita, ela é feita. Consequentemente, os acontecimentos não são simplesmente expostos, eles são criados”. (2006, p.104). O seguinte trecho de *O homem duplicado* reafirma essa ideia:

[...] tal como a História que escrevemos, estudamos ou leccionamos vai fazendo penetrar em cada linha, em cada palavra, e até em cada data, o que designei por sinais ideológicos, inerentes não só à interpretação dos factos, mas igualmente à linguagem por que os expressamos, isto sem esquecer os diversos tipos e graus de intencionalidade no uso que dessa mesma linguagem fazemos [...] (SARAMAGO, 2013c, p.87).

A grande questão está, pois, no discurso. O discurso sobre a história, seja ele de cunho historiográfico ou ficcional. O poder imaginativo concentra pontos ideológicos e subjetivos, além, de acordo com o trecho do romance que citamos, de estar repleto de intenção. E como sabemos, a intenção de Saramago sempre

foi a de mostrar o lado humano em seus discursos, seja pelas perspectivas religiosas, históricas ou, é claro, subjetivas. A intensidade do olhar, que tão presente se faz nos romances saramaguianos, sempre está direcionada a aspectos que se relacionam com o subjetivo. Neste capítulo, em especial, ela se apresenta no modo como encaramos e estabelecemos relações com nosso passado, o qual nos constitui como sujeitos. Como sujeitos, estamos em constante construção, nunca completos, nunca plenos. Da mesma forma ocorre com o passado, que é percebido a partir de nossa condição como ser humano e de nossa transformação a cada tempo:

O passado não é algo, irreversivelmente, acabado, mas que volta a atualizar-se e a repetir-se no tempo presente, desde que alguém, seja ele o ficcionista ou o historiador, esteja disposto a lançar um olhar inquiridor sobre os tempos pretéritos, iluminando-os nas brumas do não dito e privando-os da marca infrutífera do 'acabou', pois 'a verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irresistivelmente, no momento em que é reconhecido'. (ROANI, 2006, p.103).

Outro romance de cunho religioso que apresenta reflexões sobre o passado e, conseqüentemente, sobre a história é *O evangelho segundo Jesus Cristo* (2005). De forma irônica, o narrador discursa sobre o espaço que se cria entre os tempos passado e presente, e os danos que essa distância de perspectivas pode causar: “Deixemos as coisas como estão, não removamos os ossos do passado [...]. A quem procura, tornar atrás, apagar o rasto dos passos que aqui nos trouxeram e rogar que o movimento perpétuo da peneira do tempo cubra de uma rápida e insondável poeira até a mais ténue memória destes acontecimentos”. (SARAMAGO, 2005, p.176). Mais uma vez, a questão que se levanta é a do passado que nos constitui como sujeitos. Não podemos nublá-lo, escondê-lo, deixar que a poeira o encubra, o apague. O passado deve estar em constante consulta, acesso. O elo entre ele e o presente não deve ser rompido, de modo que, a cada novo presente, exista um novo passado para estabelecer sentido.

A partir de agora, daremos seqüência às discussões pensando em como o olhar atua na relação passado (história) presente, tendo em vista os romances que elencamos como os principais deste trabalho, *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia*.

## 2.2 O FALAR DA HISTÓRIA NAS DUAS FICÇÕES

Como discorreremos brevemente na introdução e no primeiro capítulo desta pesquisa, sabemos que, em *História do cerco de Lisboa* (2010), a história exerce função de protagonista para o desenvolvimento da obra. Além de aparecer como cenário de uma das ficções, constitui o principal elemento da narrativa, sendo discutida, acessada, revisada e reescrita pelas mãos do revisor de textos que se tornou escritor de uma ficção histórica, Raimundo Silva. O romance está repleto de comentários, críticas, reflexões e discursos sobre a história. Uma das metáforas mais interessantes que ele contém se dá na fala do narrador sobre a relação entre Raimundo e a mulher-a-dias:

De longe em longe, a mulher-a-dias faz-lhe [a Raimundo] solene declaração sobre a necessidade de limpar o pó dos livros, que, sobretudo nas prateleiras altas, onde se arrumam os que só muito raramente são consultados, mais parece ser o depósito aluvial duma acumulação de séculos, um pó negro, como de cinza, que não se sabe donde vem, de tabaco não pode ser, que o revisor há muito que deixou de fumar, é a poeira do tempo, e está tudo dito. Sem que se saiba bem porquê, a tarefa é sempre adiada, o que, calcula-se, não desagrada à ancilar pessoa, aos seus próprios olhos absolvida pela intenção, e que não perde nenhuma ocasião de dizer, Mas olhe que a culpa não é minha. (SARAMAGO, 2010, p.35).

O pó dos livros representa o distanciamento entre o passado e o presente. Os livros, localizados nas prateleiras altas, não são mais acessados, de modo que o tempo lhes aplicou uma densa camada de pó, este que pode dificultar sua leitura, pois nubla e cobre suas superfícies. A crítica velada nessa metáfora se faz em relação ao modelo tradicional de registro histórico, em que:

As conexões do passado com o presente foram cortadas na ficção europeia e o romance histórico foi gradualmente se tornando um gênero morto, de antiquário, especializando-se em representações mais ou menos decadentes de um passado remoto, sem conexão viva com a existência contemporânea, ou funcionando como rejeição dela e evasão. (ANDERSON, 2007, p.206).

Como sabemos, essa forma de representação da história passou por alterações acentuadas na segunda metade do século XX. No entanto, Saramago continuou a criticar seus modos de registro, os quais, mesmo adotando

perspectivas diferentes, ainda não deixavam de privilegiar figuras coletivas. Sobre este ponto, podemos nos valer da afirmação de Anthony Giddens, citada por Stuart Hall:

[...] nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes. (2006, p.14).

É criticando essa tradição de passados venerados e tomados como única verdade para a construção de sentidos no presente que Saramago escreve seus romances. O autor parece não se convencer da funcionalidade da tradição como elo entre os tempos passado, presente e futuro, de modo a denunciá-la (não a ela em si, mas ao modo de registro histórico tradicional) como limitadora de perspectivas, privilegiando alguns nomes sobre tantos outros que fizeram parte e, conseqüentemente, ajudaram a construir a história.

Sendo *História do cerco de Lisboa* uma tentativa de reescrita de um fato histórico, mesmo que o desfecho da ação não seja alterado, é interessante pensarmos nos elementos específicos que fazem parte de tal projeto. Sabemos tratar-se de um revisor já cansado de “não ter o que revisar”, pelo fato de as histórias contarem sempre a mesma coisa. Sua revisão, então, passa a ser não mais discursiva, focada apenas no texto e no trato com a estrutura da língua, e sim imaginativa, ocupando a função de escritor, ou seja, criador de uma nova versão da mesma história: “não me adianta nada procurar resposta ao Porquê na história a que chamam verdadeira, tenho de inventá-la eu próprio, outra para poder ser falsa, e falsa para poder ser outra”. (SARAMAGO, 2010, p.129). Vejamos o que Saramago alega sobre este romance:

[...] *História do cerco de Lisboa*, que não é História nem romance histórico. Sim é, no entanto, um livro onde se questiona aquilo a que chamamos a “verdade histórica”. [...] nos meus livros não há heróis, não há gente muito formosa, talvez nem sequer as mulheres o sejam, ainda que, como em geral não as descrevo, o leitor possa recriar a imagem segundo as suas preferências. [...] No século XII ainda não havia Portugal, estava a formar-se então, quando aquele que seria o nosso primeiro rei conquistou Lisboa aos mouros, ajudado pelos cruzados que vinham do Norte da Europa e que se dirigiam à Terra Santa para participar numa das Cruzadas. [...] o autor, neste seu livro, faz justamente o contrário do historiador, isto é, nega aquilo a que

habitualmente chamamos 'verdade histórica'. Nesta obra, aparentemente a mais histórica de quantas escrevi, sustento que a verdade histórica não existe, que em muitos casos estou de acordo com Eça de Queirós quando dizia a Oliveira Martins que a história é provavelmente uma grande fantasia... Penso que a verdade na História não está num lugar acessível, onde se possa chegar com facilidade. (SARAMAGO, 2013a, p.37-38)

Não é nosso objetivo avaliar se essa recusa em classificar *História do cerco de Lisboa* como ficção histórica se aplica ou não. Relevante é estarmos cientes das razões de tal recusa – não referendar os modos tradicionais de abordar a história – e dos efeitos da decisão de discutir a história de modo inovador. Negando a verdade histórica, o romance nos propicia descobrir outras tantas verdades possíveis, percebidas de perspectivas distintas, para as quais nosso olhar não se direcionava antes. O fato histórico em si não deixou de existir, seu desfecho também não foi alterado, mas pudemos conhecer o andamento da história por meio de Mogueime e Ouroana, além de termos “acesso” a posturas de alguns soldados, mouros e cristãos.

Em *Manual de pintura e caligrafia*, mesmo não se tratando de uma reescrita da história, como em *História do cerco de Lisboa*, o personagem H., narrador e protagonista do romance, se vê em contato com a escrita, pois inicia o que chama de seus “exercícios de autobiografia” e está inserido num contexto histórico, o da ditadura salazarista.

(a melhor história dos homens seria a que juntasse, naquele jeito envolvente da mão colectora, as espigas pelo rês da terra, todas as espigas, preparando o corte rápido e único e a seguir o movimento que ergue para o céu, ou para os olhos, as diferentes idades do tempo, todas maduras, mas todas ainda longe do pão). (SARAMAGO, 1992, p.23).

O desejo representado pela metáfora se mostra um tanto ingênuo e praticamente impossível, pois consiste na totalização dos fatos a partir de um viés subjetivo, concentrado única e exclusivamente no ser humano, em que seria da perspectiva do sujeito a forma ideal de se registrar a história coletiva. O próprio Saramago, em *A bagagem do viajante*, se diz impossibilitado de escrever uma ficção histórica justamente por não conseguir totalizar os fatos que constituiriam esse registro. No início do relato, há a seguinte informação: “Juntei dezenas de livros, tomei notas, organizei um grosso ficheiro que depois deixei

dispersar: metera-se-me na cabeça fazer obra de historiador, escavar os textos e as memórias dos outros até encontrar o veio de água livre, a verdade puríssima”. (SARAMAGO, 1996, p.125). Esse trecho pode ser lido como o ideal para a construção de um registro histórico. No entanto, na sequência do texto, encontramos a delação de que esse processo, se realizado de acordo com o projeto de Saramago, se faz impossível: “se não escrevi a verdadeira história da revolução de 5 de Outubro foi apenas porque nunca conseguiria saber quem havia sido aquele homem: 399, morto com um tiro e transportado para a morgue. Anônimo português”. (SARAMAGO, 1996, p.127).

Umberto Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1999), traz à discussão o caso de Georges Perec, que tentou “esgotar um local parisiense”, descrevendo tudo o que nesse determinado espaço acontecia. Do mesmo modo como vimos ter fracassado o ideal de Saramago em totalizar os fatos para a construção de sua narrativa, ocorreu com Perec: “É impossível contar tudo o que acontece em determinado ponto do mundo”. (ECO, 1999, p.66). Vale ressaltar que o caso descrito por Eco não se propunha a discutir o modo de registro de um fato, e sim intencionava que a duração da leitura dos acontecimentos fosse a mesma que o tempo de observação do autor que os registrou. Por mais que o trecho de Eco tenha intenções diferentes de trabalho, é possível estabelecer uma relação entre seu efeito e o de Saramago. Ambos com resultados fracassados, o que nos serve de questão é justamente a impossibilidade de conceber à história algo totalizador e verdadeiro por excelência. Com isso, podemos afirmar que, por mais que a história tenha um compromisso com a veracidade dos fatos, é impossível, mesmo com a maior boa vontade e neutralidade que se tenha o historiador, totalizá-la. Dessa forma,

[...] articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato ele foi’. [...] A constatação dessa limitação de ‘recompor’ o passado não exclui a possibilidade de tecer e criar com o pouco que há, com cacos, com ruínas e falhas, que só podem ser preenchidos por uma arte de contar evitada de uma imaginação redentora. (ROANI, 2006, p.103-104).

É, pois, esse poder de (re)criação que norteia a obra *História do cerco de Lisboa*. Como se sabe, Raimundo Silva, protagonista do romance, é um revisor de textos. No exercício de sua profissão, “só o revisor aprendeu que o trabalho



de emendar é o único que nunca se acabará no mundo” (SARAMAGO, 2010, p.14). A palavra “emendar”, aqui, faz referência às lacunas que a história deixa no seu processo de registro, em que é preciso ativar a imaginação para preenchê-las. No entanto, esse trabalho é limitado às fontes e aos personagens (pessoas históricas), e não é muito amplo do ponto de vista imaginativo. No entanto, quando Raimundo inicia seu trabalho como escritor de uma ficção, vemos que:

A evidência da maior parte dos acontecimentos que constituíram, até agora, o mais substancial do miolo desta narrativa, tem vindo a mostrar a Raimundo Silva que não lhe serviu de nada tentar fazer valer os seus pontos de vista próprios, mesmo quando eles decorriam, por assim dizer em linha recta, obrigatoriamente, da negativa introduzida numa história que, até esse seu acto, se mantivera prisioneira dessa espécie de fatalidade particular a que chamamos factos, quer eles façam sentido na sua relação com outros, quer surjam como inexplicáveis em um determinado momento do estado do nosso conhecimento. Dá-se ele conta de que a sua liberdade começou e acabou naquele preciso instante em que escreveu a palavra não [...] fora de toda a previsão no que se refere às suas consequências próximas ou remotas. (SARAMAGO, 2010, p.253).

Neste caso em específico, por mais que se trate de uma ficção histórica, em que há um estudo das fontes, dos comportamentos e certo fio condutor dos acontecimentos, a liberdade para o discurso e o desenvolvimento da narrativa é praticamente infinito, desde que sejam utilizados os recursos certos e as estratégias narrativas convincentes ao ponto de o romance se conceber verossímil. Mesmo que o clímax da narrativa de Raimundo conte com ações completamente opostas ao que consta nos registros (e de fato, o é, pois este autor considera que os cruzados não aceitaram ajudar os portugueses na batalha do cerco), o desfecho da ficção por ele escrita não apresenta alterações tendo em vista o passado histórico tal como o conhecemos.

Assim como fizemos com *História do cerco de Lisboa*, trazendo ao texto as palavras de seu autor, faremos com *Manual de pintura e caligrafia*, na intenção de perceber o modo como Saramago olha para essa criação tendo em vista a perspectiva da história:

Em 1977 [...] publiquei um romance que se chama *Manual de Pintura e Caligrafia* e que de romance histórico não tem nada. [...] O *Manual de Pintura e Caligrafia* não é História, é um romance de atualidade, escrito no ano de 1976 e que se reporta exatamente às semanas

anteriores à Revolução de Abril de 1974. [...] é a história, dizia, de um pintor medíocre que ainda por cima tem a consciência da sua mediocridade (o que é verdadeiramente extraordinário...), e que, descontente com aquilo que faz, decide mudar a sua maneira de pintar, acreditando que assim melhorará a qualidade do seu trabalho. Acontece, no entanto, que a qualidade nem sempre depende da vontade, e o nosso pintor, ao dar-se conta da sua capacidade para expressar o que profundamente pretende, começa a escrever sobre a pintura que faz e, inevitavelmente, acaba por escrever sobre a escrita que está fazendo. [...] a figura da mulher aparece como um forte elemento de transformação, porque sem ela, sem o 'outro' que ela é, sem essa mulher que é citada apenas com a inicial M., o pintor H. não chegaria a descobrir que os caminhos pelos quais transitava não o conduziriam ao conhecimento de si mesmo como homem e como artista. A descoberta do próprio chegará através do conhecimento do outro [...] (SARAMAGO, 2013a, p. 29).

O que H. escreve realmente não se configura como ficção histórica, no entanto, o personagem encontra-se inserido em um contexto que exerce grande influência no seu modo de agir, o qual, como sabemos, consiste no final da ditadura salazarista. Fato interessante é que a narrativa de H. termina justamente com a queda de tal regime, precisamente na data de 24 de abril de 1974. “Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro”. (SARAMAGO, 1992, p.274). A impressão que temos é de que a “evolução” de H. caminhou ao mesmo passo que o desencadeamento do fato histórico. A luta contra a ditadura histórica e a luta contra os seus próprios bloqueios e limitações: “Diferentes são os caminhos e tão variáveis as relações de produção como as relações de excreção”. (SARAMAGO, 1992, p.173.) Ou, ainda, “a pré-história é longa, longa, andam por aqui homens e mulheres entrando e saindo de cavernas e é preciso fazer a história que os há-de contar (enumerá-los, narrá-los). Já os dedos inconscientes contam no sonho. Os números são letras. É a história”. (SARAMAGO, 1992, p.175). Sobre essa relação passado-presente, externo-interno, citamos Sharpe:

Os propósitos da história são variados, mas um deles é prover aqueles que a escrevem ou a leem de um sentido de identidade, de um sentido de sua origem. Em um nível mais amplo, este pode tomar a forma do papel da história, embora fazendo parte da cultura nacional, na formação de uma identidade nacional. (2011, p.60).

As experiências externas vividas por H. desencadearam um processo de crescimento do seu eu interior. Tanto os acontecimentos pessoais (conflito com um de seus clientes, seu envolvimento amoroso) quanto os gerais (pressão e

limites impostos pelo período ditatorial) propiciaram a H. distanciar-se dele mesmo para conseguir encontrar sua essência, sua identidade, até então nublada pelas cegueiras culturais e sociais.

Digo coisas que todos dizem, mas este feltro pisado e repisado que é a cultura, que é a ideologia, que é também isso a que chamamos civilização, compõe-se de mil e um pequenos estilhaços, que são heranças, vozes, superstições que foram e assim permaneceram, convicções que esse nome se dão e tanto lhes basta – nesse feltro que tem a cor das diferentes cores que são os minúsculos fragmentos de lã [...] (SARAMAGO, 1992, p.107).

O distanciamento de si, quando este eu está inserido em um contexto histórico que atua de maneira impositiva no comportamento deste mesmo eu, é diferente do distanciamento que se tem ao estar em um tempo presente e narrar sobre um tempo passado. No entanto, por mais que a distinção seja nítida, H. e Raimundo apresentam semelhanças na relação que estabelecem com o tempo, bem como na maneira com que o tempo (passado, contexto atual, de acordo com cada romance) atua no presente da narrativa que está sendo construída, seja a autobiografia de H. como a ficção histórica de Raimundo Silva.

Vejamos o seguinte trecho de *História do cerco de Lisboa*: “Esse prédio em frente ocupa o lugar de uma das torres que defendiam a porta que estava neste local, ainda se nota na forma da base, E a outra torre, onde era, devia haver duas, Aqui mesmo, onde estamos [...]” (SARAMAGO, 2010, p.266). Raimundo, no século XX, reside no prédio onde, oito séculos antes, estava localizada uma das torres da batalha do cerco. Por mais que o espaço entre os tempos passado e presente seja grande, a coincidência espacial insere Raimundo nesse cenário do século XII, de modo que a relação que ele passa a ter com esse passado se renova de sentido no seu presente.

Mogueime e Ouroana, personagens criados por Raimundo Silva para sua ficção sobre o cerco de Lisboa, influenciados pelo cenário histórico em que estão inseridos, podem ser comparados a Raimundo Silva e Maria Sara, personagens do romance de Saramago. Ambos são atuantes para a construção da história a que pertencem, bem como sofrem influência do contexto em que estão. “Pergunta-se agora Raimundo Silva que semelhanças há entre este imaginado quadro [de Ouroana] e a sua relação com Maria Sara, que não é barregã de ninguém, com perdão da imprópria palavra, sem cabimento hoje no vocabulário

dos costumes [...]” (SARAMAGO, 2010, p.255), ou “Raimundo Silva anda a viver em dois tempos e em duas estações, o julho ardentíssimo que refulge e inflama as armas que cercam Lisboa, este abril húmido, gris, com um sol às vezes dardejante que torna a luz dura, como um diamante liso e fechado”. (SARAMAGO, 2010, p.242). Há, ainda, outros momentos da narrativa em que Raimundo estabelece relações entre os personagens que cria e seus sentimentos por Maria Sara, pessoa com quem se envolve. Essas aproximações podem ser interpretadas como um estreitamento na relação literatura-vida real, mas também entre passado e presente.

Discorrer sobre a funcionalidade da literatura não seria o ideal neste momento, vistos os objetivos que carregamos neste capítulo. No entanto, como os dois romances com que trabalhamos, *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia*, têm, no seu tema, a escrita, tentaremos traçar algumas considerações sobre a literatura tendo em vista a construção de um discurso histórico, seja quando produzido pelo historiador, seja quando seus recursos são apropriados pelo ficcionista.

Um dos trechos mais conhecidos de *História do cerco de Lisboa*, e que, logicamente, não pode ficar de fora neste momento, se dá na discussão sobre História e Literatura. Encontrado nas primeiras páginas do romance, ele se constrói no diálogo entre Raimundo Silva (no momento apenas revisor de textos) e o autor de um livro de História, e se desenvolve da seguinte maneira:

[...] em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender, E a pintura, e a música, A música anda a resistir desde que nasceu, ora vai, ora vem, quer livrar-se da palavra, suponho que por inveja, mas regressa sempre à obediência, E a pintura, Ora, a pintura não é mais do que literatura feita com pincéis, Espero que não esteja esquecido de que a humanidade começou a pintar muito antes de saber escrever [...] (SARAMAGO, 2010, p.15).

Em *Manual de pintura e caligrafia*, por sua vez:

Tudo é biografia, digo eu. Tudo é autobiografia, digo com mais razão ainda, eu que a procuro (a autobiografia? a razão?). [...] Só a complexidade das multiplicadas linguagens em que essa autobiografia se escreve e se mostra, permite, ainda assim, que em relativo recato, em segredo bastante, possamos circular no meio dos nossos diferentes semelhantes. (SARAMAGO, 1992, p.169).

Analisando os dois trechos, visto que são proferidos pelos protagonistas de cada um dos romances, bem como que discutem sobre os temas que lhes cabem, seja o de Raimundo a história e o de H. a autobiografia, o que podemos perceber é que a totalização da vida está no discurso. O passado, a história, as memórias, o presente externo e interno, tudo se constrói pela arte de escrever, a qual se torna a responsável por “definir as ambiguidades do mundo simbólico, a pluralidade das possíveis interpretações desse mundo e a luta que ocorre em torno dos recursos simbólicos e também dos recursos materiais”. (LEVI, 2011, p.138). Para H.:

[...] porque a luz e a sua diferente qualidade não são traduzíveis em palavras como traduzível não é esta cidade, feita de tudo o que ficou escrito e do que falta, nem próximo nem distante, provavelmente inacessível, como o cérebro que a comanda e os homens e mulheres que nela estão não sendo. (SARAMAGO, 1992, p.211).

*Em História do cerco de Lisboa:*

[...] falta aqui o pintor para registrar estas suaves cores da natureza, a escura cidade subindo a colina e o castelo lá em cima, ou, mudando de ponto de vista, o acampamento português sobre um fundo de acidentada orografia, barrancos, encostas, espalhadas oliveiras, alguns restolhos, vestígios de incêndios recentes. (SARAMAGO, 2010, p.153).

Com os trechos, fica evidente que, por mais que a arte de escrever história, literatura ou autobiografia seja pensada como a arma para representar o passado, o presente e o que se pensa sobre o futuro, quando os protagonistas H. e Raimundo se põem a escrever, esboçam grande dificuldade em conectar as imagens que têm à mão, bem como as que dependem da imaginação. Nas palavras do narrador de *História do cerco de Lisboa*, “qualquer escrita, boa ou má, sempre acaba por apresentar-se como uma cristalização predeterminada, ainda que não se saiba como nem quando nem porquê nem por quem”. (SARAMAGO, 2010, p.130).

Dando continuidade a esse assunto, o próximo capítulo trará à discussão as características de *História do cerco de Lisboa* e de *Manual de pintura e caligrafia* tendo em vista a construção de seus narradores e protagonistas. “Mas escrever (aí está o que eu já aprendi) é uma escolha, tal como pintar. Escolhem-se palavras, frases, partes de diálogos, como se escolhem cores ou se determina

a extensão e a direcção das linhas”. (SARAMAGO, 1992, p.130). O olhar estratégico para essas figuras de composição da narrativa nos possibilita apreciar o universo saramaguiano com mais profundidade, bem como torna viável realizar uma aproximação com a esfera da autoria, que extrapola a ficção.

Acreditamos que este capítulo que se encerra tenha sido válido no sentido de perceber como o olhar para a história, por meio de diferentes perspectivas, pode funcionar como uma aproximação entre o passado e o presente, bem como entre o sujeito que está inserido no passado e sua contribuição para a construção da história, a qual é refletida no sujeito do presente. Ainda, o trabalho com o discurso que se realiza sobre a história confere ao olhar a responsabilidade de significá-la ou, ousamos, (re)escrevê-la e (re)apreciá-la.

### 3. O CERCO DE H. E O MANUAL DE RAIMUNDO: O AUTOR PRESENTE

*Meu eu anda meio assim suspeito,  
delega a pronomes a função dele de sujeito.*  
(Kleber Bordinhão)

Iniciamos este capítulo com a intenção de discorrer sobre as relações entre os personagens Raimundo Silva, de *História do cerco de Lisboa* (2010), e H., de *Manual de pintura e caligrafia* (1992). Como já exposto em momentos anteriores, as características desses dois protagonistas se assemelham em alguns aspectos. A partir de tal percepção, julgamos conveniente pensar nos dois personagens em uníssono para, posteriormente, desenvolver a hipótese de que eles podem apresentar características que compartilham com o autor José Saramago. O olhar, neste capítulo, está na perspectiva que pode ser adotada quando há um afastamento tendo em vista a análise de determinado fato. O olhar está, pois, na alteridade:

[...] o que conhecemos e presumimos de nós mesmos através da visão do outro se torna totalmente imanente à nossa consciência, parece ser traduzido para a linguagem da nossa consciência [...]; a última palavra pertencerá sempre à nossa consciência e não à consciência do outro [...]. Na vida, depois de vermos a nós mesmos pelos olhos de outro, sempre regressamos a nós mesmos. (BAKHTIN, 1997, p.36-37).

Como pudemos perceber no desenvolvimento deste estudo, *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia* são romances que podem ser lidos como ficção histórica. O modo como os personagens olham para a história a partir do presente, tendo em vista que é ele quem determina o modo como o passado é visto. Esse fato, por si só, gera uma aproximação inicial das duas obras e não passará despercebido neste capítulo. No entanto, a questão central que permeará as discussões neste momento de análise se dá na construção e nas características dos dois protagonistas, bem como na questão de até que ponto a visão adotada pelos dois para o contexto que os envolve pode contribuir para uma aproximação com o seu autor, José Saramago. Para isso, seguiremos basicamente duas orientações teóricas correntes, a de Walter Benjamin (1994) e a de Norman Friedman (2002).

O ensaio de Benjamin nos será útil por consequência da perspectiva que ele adota ao avaliar as formas de narrativa. Vale lembrar que não entraremos na discussão sobre a oposição entre o narrador de narrativas tradicionais e o de romance. Como Saramago apresenta uma maneira distinta de conceber seus narradores (mais à frente o veremos), optamos por não entrar nessa questão de distinção entre os tipos de Benjamin. Aproximamos, portanto, os estudos do teórico alemão ao romancista José Saramago também pelo entendimento geral que Benjamin tem da narrativa (seja ela tradicional ou de romance), acreditando que ela “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade por consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos”. (BENJAMIN, 1994, p.200).

Friedman, por sua vez, apresenta um estudo completo sobre as formas narrativas, apresentando os diversos tipos de narradores. Em sua classificação, o teórico discorre sobre o autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, sobre o “eu” como testemunha, narrador protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, o modo dramático e o conceito de câmara. Além dessa apresentação, que já aguça as possibilidades de análise, julgamos relevante para nossa pesquisa pensar também em termos de estilo do autor e o conceito de experiência autoral no processo de escrita, também lembradas pelo teórico americano.

Na sequência do capítulo, analisaremos os dois protagonistas de *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia*, Raimundo e H., e as relações que existem entre eles. Como veremos, os dois personagens, encontrando-se em contextos e situações distintas, aproximam-se. Raimundo e H., ao que nos parece, foram construídos da mesma forma e apresentam a mesma essência, os mesmos ideais e a mesma maneira de olhar para o mundo e suas relações. Além disso, sofrem com igual impacto as consequências da história que os situa, o que faz evoluírem como sujeitos, discutindo suas construções e significações tendo como mote o tema dos romances.

Por fim, a última parte deste capítulo tratará das aproximações dos protagonistas com o modo de construção dos narradores e personagens de José Saramago. Sabendo que o escritor português não vê distinção entre o eu que escreve e o eu que narra, afirmando que “o autor está no livro todo, o autor é



todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor” (SARAMAGO, 1998, p.27), julgamos pertinente pensar nessa questão a partir das relações que encontramos entre os dois romances em pauta. Vale lembrar que o que nos interessa não é apreciar a posição de Saramago quanto à existência da figura narrativa, e sim encontrar, dentro dessa figura e, ainda, no desenvolvimento dos seus personagens, pontos que dialogam e corroboram para uma construção uníssona que nos aproxime de seu autor.

### 3.1 SOBRE O NARRADOR

Para iniciar a reflexão sobre os narradores de *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia*, trazemos à discussão os apontamentos de Norman Friedman em seu estudo sobre os pontos de vista da ficção, que nos apresenta, em sua classificação, uma pertinente análise sobre os tipos de narradores. De início, o teórico americano nos coloca diante de quatro perguntas que devem ser feitas quando pensamos na análise narrativa. São elas:

1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?); 2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele a conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando?); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem: através de qual – ou de qual combinação – destas três possibilidades as informações sobre estados mentais, cenário, situação e personagem vêm?); e 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (próximo, distante ou alternando?). (FRIEDMAN, 2002, p.171-172).

Se analisarmos *História do cerco de Lisboa* em termos narrativos, facilmente concluiremos que há um narrador em terceira pessoa que pratica intrusões em grande parte da obra. No entanto, vale lembrar que Friedman diferencia “autor onisciente intruso” de “narrador onisciente neutro”. O primeiro caso se caracteriza pela “presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão”. (FRIEDMAN, 2002, p.173). Em se tratando

de um narrador onisciente neutro, por sua vez, “o autor está sempre pronto a intervir entre o leitor e a estória, e, mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a escreverá como a vê, não como a veem seus personagens”. (FRIEDMAN, 2002, p.175). A utilização do termo “autor” na primeira classificação, seguida do adjetivo “intruso”, desloca nossa atenção à denominação que o americano aplica a “narrador neutro”, pois, mesmo que nossa análise se encaminhe a um possível “narrador intruso”, não podemos, se seguirmos a nomenclatura de Friedman, utilizar tal terminologia, visto que ela não se encontra nos estudos do teórico. Assim sendo, partimos do pressuposto de que, em *História do cerco de Lisboa*, temos diante de nós um autor onisciente intruso, que disponibiliza ao leitor “toda a amplitude de tipos de informação possíveis, sendo elementos distintivos desta categoria os pensamentos, sentimentos e percepções do próprio autor; ele é livre não apenas para informar-nos as ideias e emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente”. (FRIEDMAN, 2002, p.173). Seguindo essa ideia, James Wood afirma que “a narração onisciente poucas vezes é tão onisciente quanto parece. Para começar, o estilo do autor em geral tende a fazer a onisciência da terceira pessoa parecer parcial e tendenciosa”. (2012, p.19). E assim é que percebemos as marcas narrativas de *História do cerco de Lisboa*, que apresenta um narrador carregado de ideologias saramaguianas. Para exemplificar, citaremos um trecho do referido romance em que o narrador discorre sobre o processo de construção de ficções históricas, e tanto o modo de escrita quanto a ideia pregada são facilmente encontrados em outras obras de Saramago.

[...] porque livros, destes, as ficções que contam, fazem-se, todos e todas, com uma continuada dúvida, com um afirmar reticente, sobretudo a inquietação de saber que nada é verdade e ser preciso fingir que o é, ao menos por um tempo, até não se poder resistir à evidência inapagável da mudança, então vai-se ao tempo, e tenta-se reconstituir o momento que não soubemos reconhecer, que passava enquanto reconstituíamos outro, e assim por diante, momento após momento, todo o romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida. Só não se acabou ainda de averiguar se é o romance que impede o homem de esquecer-se, ou se é a impossibilidade do esquecimento que o leva a escrever romances. (SARAMAGO, 2010, p.56).

No caso de *Manual de pintura e caligrafia*, de acordo com a classificação e nomenclatura de Friedman, concluímos estar diante de um narrador-

protagonista, já que a história é contada pelo personagem H., em primeira pessoa, sobre fatos que dizem respeito à sua própria vida. O narrador que temos diante de nós, portanto, “designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história”. (REIS; LOPES, 1988, p.118). Para Friedman, o narrador-protagonista “encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo”. (2002, p.177). Toda a história que nos é apresentada por H. segue sua linha de pensamento e reflexão. Os fatos que chegam até nós são aqueles que acompanham e enredam o fluxo de vida do protagonista. Não temos acesso a pensamentos e sentimentos de quaisquer outros personagens. O próprio H. tece uma reflexão sobre os limites de se escrever em primeira pessoa, mostrando ciência de sua condição:

Escrever na primeira pessoa é uma facilidade, mas é também uma amputação. Diz-se o que está acontecendo na presença do narrador, diz-se o que ele pensa (se ele o quiser confessar) e o que diz e o que faz, e o que dizem e fazem os que com ele estão, porém não o que esses pensam, salvo quando o dito coincida com o pensado, e sobre isso ninguém pode ter a certeza. (SARAMAGO, 1992, p.113).

Quanto aos diálogos, eles nos são apresentados por meio do discurso direto e, assim como define Friedman e também discorre H., nós leitores não temos, realmente, acesso aos pensamentos e sentimentos de outros personagens que não o protagonista. Quando, no entanto, H. sente necessidade de nos apresentar tais sensações e percepções que não lhe dizem respeito, o faz inserindo discursos terceiros dentro de sua narrativa. Temos como exemplo a carta de Adelina, que H. nos disponibiliza integralmente:

*Carta de Adelina.*

Sei que não procedo bem dizendo-te por carta o que vou dizer-te. Pensei falar-te antes de vir para aqui, e não tive coragem. E desde há oito dias que digo a mim própria que falarei contigo quando regressar a Lisboa, mas também não terei coragem. Não que eu pense que terás desgosto. Não que eu sinta que me custaria mais do que sempre estas coisas costumam. [...] Podia limitar-me a estas palavras. Estão escritas e eu sinto-me muito aliviada [...] (SARAMAGO, 1992, p.149, grifos no original).

A carta de Adelina apresenta um discurso distinto do de H., o que corrobora para a credibilidade narrativa. Depois da inserção, o narrador-protagonista tece alguns comentários sobre a escrita da ex-namorada: “Não tinha reparado antes: Adelina escreve bastante bem. Tem umas frases curtas, uns períodos cortados que eu não sou capaz, ou raramente sou, de usar assim”. (SARAMAGO, 1992, p.152). Tal afirmação funciona também como um cuidado de H. em dizer que realmente o discurso não é seu, pois, como escritor em formação, não teria capacidade de fazê-lo de tal forma.

Apesar de apresentar uma visão mais ampla dos fatos, o narrador de *História do cerco de Lisboa* acaba concentrando sua perspectiva na vida de Raimundo. No entanto, nos oferece a possibilidade de contemplar os pensamentos de outros personagens, como os da senhora Maria, mulher-a-dias, que trabalha na casa do revisor. Contudo, além de disponibilizar tais pensamentos, o narrador (autor onisciente intruso) acaba por discorrer sobre eles a nós leitores:

A senhora Maria é sádica e não o sabe. Deu as boas-tardes da porta do quarto, fungou duas vezes para que Raimundo Silva percebesse que lá por ser ela uma pobre mulher-a-dias, ainda era dotada de olfacto de bastante qualidade para captar o que no ar tenha ficado de um perfume. [...] O que sobretudo irrita a senhora Maria é que tão grandes mudanças estejam a passar-se à sua revelia, não fosse ela a espertíssima pessoa que é, e um dia destes, inesperadamente, dava com outra mulher em casa, sem poder atirar-lhe a pergunta mais apetecida, Quem é a senhora, quem a chamou cá, os homens são uns insensíveis e uns incompetentes, que é que custava a Raimundo Silva uma meia palavra de risonha confiança, por muito que doesse sempre seria um lenitivo para tão amargo ciúme, que esse é o mal de que sofre a senhora Maria, e não o sabe. (SARAMAGO, 2010, p.309, 310-311).

Fato merecedor de comentário é que o narrador não “empresta” sua voz a outros personagens, como pudemos perceber com o exemplo da senhora Maria. O que ele faz é invadir pensamentos alheios e registrá-los, seguidos de comentários e julgamentos, na narrativa. Apenas a Raimundo Silva é reservado o direito de expressão direta, em que sua própria voz é mesclada à narração do autor onisciente intruso, como podemos perceber na seguinte citação: “Com estas reflexões atrasara Raimundo Silva a pergunta directa, Como se chamará ela, e agora que a fez não é capaz de pensar noutra coisa, como se, ao cabo de

todas estas horas, tivesse finalmente chegado ao seu destino [...]” (SARAMAGO, 2010, p.96).

Como vimos em *História do cerco de Lisboa*, estamos diante de um narrador em terceira pessoa, onisciente, que nos conta, em detalhes, a rotina do revisor Raimundo Silva. Somos postos em contato com a intimidade do revisor, e conhecemos, por meio do narrador, seus medos e inclinações. Para Reis e Lopes, o narrador heterodiegético (autor onisciente intruso, na terminologia de Friedman)

[...] manipula o tempo do discurso de forma desenvolta [...]. Por outro lado, ele rege também a perspectiva narrativa, decidindo, por exemplo, adotar uma posição de transcendência em relação a fatos e personagens [...]; noutras circunstâncias, o narrador heterodiegético pode perfilhar o ponto de vista de uma personagem inserida na história [...] e mesmo autolimitar radicalmente seu campo de conhecimento. (1988, p.122-23).

Fazendo menção ao narrador heterodiegético, nomenclatura equivalente, aqui, à de autor onisciente intruso, como bem expusemos no parágrafo anterior, essa citação específica de Reis e Lopes foi por nós utilizada apenas no intuito de apresentar uma definição mais precisa da função do narrador, visto que o trecho integra um dicionário de teoria da narrativa, o que corrobora para um maior entendimento das funções características dessa figura. Vistos nossos objetivos de análise deste capítulo, não julgamos pertinente discutir as variáveis das nomenclaturas dos tipos de narradores.

Sobre os pontos de vista que adota o narrador no momento de contar suas histórias, temos também uma variável dessa figura narrativa que pode muito bem “abdicar das prerrogativas de conhecimento conferidas pela sua eventual ulterioridade em relação à história (o narrador finge não saber o que vai se passar), assim contemplando o caráter gradual e ‘imediato’ das vivências dessa personagem”. (REIS; LOPES, 1988, p.112-13). Em *Manual de pintura e caligrafia*, como estamos diante de um narrador em primeira pessoa, o “fingir” a que se referem Reis e Lopes não pode ser encontrado diretamente, visto que a narração e conseqüentemente o ponto de vista são, por si só, já limitados. Porém, em *História do cerco de Lisboa* essa estratégia é bastante corriqueira. Selecionamos dois exemplos em que isso acontece. O primeiro é carregado de uma peculiar ironia, funcionando esta como justificativa para o fingir narrativo:

“imagens insensatas aonde a luz não chega, indevassáveis até para os narradores, que as pessoas mal informadas acreditam terem todos os direitos e disporem de todas as chaves, se assim fosse acabava-se uma das boas coisas que o mundo ainda tem, a privacidade, o mistério das personagens”. (SARAMAGO, 2010, p.121-22). Já o segundo exemplo, ademais de ilustrar essa incerteza narrativa, funciona um tanto para não invalidar a palavra do personagem, que confronta o que diz o narrador: “foi nessa altura que ela disse, Fica para outro dia, hoje é tarde. Sobre esta frase histórica se há-de fazer extenso debate, pois Raimundo Silva está capaz de jurar que as palavras então ditas foram outras, e não menos históricas, Ainda não é tempo”. (SARAMAGO, 2010, p.173).

Já sabemos que o narrador de *História do cerco de Lisboa* carrega algumas peculiaridades e personalidades, no entanto, quando Raimundo inicia o processo de construção da sua “História do cerco de Lisboa”, considerando o fato de os cruzados terem dito “não” aos portugueses na batalha, o texto que chega a nós leitores não é o que Raimundo escreve, e sim somos postos diante das ideias que o revisor está a ter no momento da confecção de sua escrita:

Aliás, basta reparar que a versão de que dispomos já leva doze páginas densíssimas, e está claro que Raimundo Silva, que de escritor nada tem, nem os vícios nem as virtudes, não poderia, em um dia e meio, ter escrito tanto e tão variado, que sobre os méritos literários do que fez não há que falar, por ser isto história, logo ciência, e por carência de autoridade propriamente dita. (SARAMAGO, 2010, p.157).

Um fato curioso que pode ser percebido nesse trecho é a evidente preocupação do narrador em deixar claro ao leitor que são de sua autoria as páginas que acabara de ler. Como dito, é nítida a intenção narrativa de se autovalorizar, afirmando que, para bem escrever, não basta somente escrever. Além disso, em diversos momentos da obra, há intrusões do narrador sobre o processo de construção da escrita, mencionando, sempre que possível, o quão trabalhosa é a tarefa de escrever. Ainda, ao longo do texto, o narrador apresenta algumas “dicas” a serem consideradas no momento de escrita:

É necessário ter grande cuidado no uso das palavras, não as empregando nunca antes da época em que entraram na circulação geral das ideias, sob pena de nos atirarem para cima com imediatas acusações de anacronismo, o que, entre os actos repreensíveis na

terra da escrita, vem logo a seguir ao plágio. (SARAMAGO, 2010, p. 279).

Finalizando o raciocínio sobre os possíveis anacronismos, o narrador de *História do cerco de Lisboa* toma bastante cuidado até mesmo no uso de palavras provindas de sentimentos, como podemos ver com o seguinte exemplo: “O soldado Mogueime não pensa nada disto, o soldado Mogueime quer aquela mulher, a poesia portuguesa não nasceu ainda”. (SARAMAGO, 2010, p.325). E, ainda, com: “Raimundo Silva procura a palavra, noutra ocasião estas mesmas poderiam servir, Meu amor, mas é duvidoso que Mogueime e Ouroana saibam alguma vez dizê-las, [...] quanto mais declararem tão abruptamente sentimentos cuja expressão parece fora do seu alcance”. (SARAMAGO, 2010, p.304). Ou seja, além de esse narrador mostrar grande preocupação com o uso de anacronismos, também desloca sua atenção para as possibilidades de expressão linguísticas de acordo com a classe social de determinados personagens.

É possível perceber uma preocupação de valorização da escrita também em *Manual de pintura e caligrafia* que, apesar de contar com um narrador em primeira pessoa, no caso, o personagem H., a cada passo evidencia o difícil processo do escrever bem. Como sabemos, o *Manual...* consiste no relato de seu protagonista, o pintor H., que, sentindo dificuldade em se expressar por meio de seus quadros, resolve recorrer à estratégia da escrita. No entanto, em meio aos relatos diários do narrador, há também a presença de cinco exercícios de autobiografia, aos quais H. recorre para conseguir escrever melhor. Tais tentativas de escrita consistem em leituras seguidas de cópias de clássicos da literatura universal.

(diz-se na penúltima página da história que Defoe conta em seu nome) teve três filhos, dois rapazes e uma rapariga: informação inútil para a inteligência do texto, mas que me tranquiliza a mim sobre a importância do supérfluo. [...] Mas, ao copiar fielmente estas linhas, com a honesta intenção de aprender, não noto qualquer diferença, salvo na escrita, entre esta realidade e aquela ficção. (SARAMAGO, 1992, p.95).

O trecho que acabamos de citar, além de ilustrar a preocupação que apresenta o narrador em deixar claro o quão difícil é o trabalho de escrever, põe em discussão uma relevante questão, a saber: os limites entre ficção e realidade.

No entanto, se entrarmos nessa pauta neste momento, desviaremos o andamento deste capítulo. Contudo, temos ciência da relevância da questão e, portanto, discorreremos sobre ela posteriormente.

Dentro dos exercícios de autobiografia desenvolvidos por H., além de trechos de clássicos da literatura ocidental, encontramos também alguns diários de viagem do autor/narrador. Tais diários se referem a uma viagem que H. fez pela Itália e, no que tange ao estudo do processo de escrever, pensando, neste momento, no trabalho do narrador, optamos por citar a definição que Reis e Lopes fazem desse desdobramento de estratégia narrativa: “No caso do diário, o narrador relata, em princípio quotidianamente, os acontecimentos e emoções de um dia da sua vida, intercalando assim a breve narração diária e a própria experiência do dia-a-dia”. (1988, p.114-15). No entanto, em *Manual de pintura e caligrafia*, estamos diante de um impasse temporal. Os diários, como o nome pressupõe, são escritos quase que diariamente, e as reflexões provindas das ações são realizadas em curto espaço de tempo. H., contudo, utiliza esses diários já antigos para compor seus registros de autobiografia. O que não sabemos é se as reflexões que estão nesses diários foram feitas no momento em que H. compunha o registro do seu dia, ou se foram pensadas na sua enunciação, ou seja, na confecção dos exercícios de autobiografia:

E agora repouso em Positano, nesta costa de Salerno que eu baptizei de 'bem-aventurada' antes de saber que a propaganda turística oficial lhe chamava 'la divina costiera'. Ambos temos razão: esta paz é divina e bem-aventurada. Mas ali vai, é ela, Melina Mercuri, de chapéu de palha e vestido comprido, pálida e magra, com Jules Dassin. Arranco-me à indolência do sol e imagino este diálogo entre mim e ela: 'Então, Melina, continua fora da Grécia. Aqui tão perto, e não pode entrar na sua terra. Como vão as coisas por lá?' E logo a resposta: 'E por lá, como vão as coisas?'

Regresso ao meu lugar, olho as águas paradas deste mar interior que sabe tantas e tão antigas histórias, e repito a mim mesmo a pergunta: 'E por lá, como vão as coisas?' (SARAMAGO, 1992, p.192).

A última parte da citação, “E por lá, como vão as coisas?”, seria uma reflexão feita na confecção do diário ou na dos exercícios de autobiografia? O autor/narrador não responde a essa interrogativa por ele mesmo levantada e tampouco dá sequência ao assunto. Hipoteticamente, pensamos tratar-se a pergunta de algo pensado na enunciação, em tempo futuro à escrita do diário, em consequência da profundidade da reflexão em vista do momento de ruptura



pelo qual H. vinha passando quando decidiu começar a escrever. O diário específico carrega consigo certa leveza. Já a reflexão final parece compor-se de um pesar, além de o assunto tratar de vivência de histórias. Isso tudo sustenta nossa hipótese, mas não a confirma. Portanto, o que queremos dizer traçando esse caminho baseado numa hipótese é que, mesmo se tratando de um autor em formação, mesmo nós leitores tendo acesso a diários de viagens como reforço para o desenvolvimento de um escritor, mesmo se tratando de um narrador em primeira pessoa, somos postos em conflito em relação a qual dos narradores (o viajante, do passado; ou o autor de uma autobiografia) está nos dizendo determinadas coisas. Portanto, para finalizar essa reflexão, em *Manual de pintura e caligrafia*, estamos vivenciando “um processo de construção da narrativa sobreposto à vivência de experiências pelo narrador-personagem sem abolição de imagens do passado”. (REIS; LOPES, 1988, p.116).

Voltando à análise do processo narrativo, uma das estratégias utilizadas pelo narrador de *História do cerco de Lisboa* acontece no quesito temporal. Para descrever duas ações que acontecem ao mesmo tempo, o narrador mescla os dois fatos em uma mesma sequência de texto, no momento em que Raimundo dá prosseguimento à confecção de sua história e Maria Sara (já então sua namorada) se põe a ler um livro sobre os milagres de Santo António. A sequência referida tem início com o texto de Raimundo e, nos intervalos de algumas frases, é interrompida por um “Diz aqui que”, supostamente declarado por Maria Sara no decorrer de sua leitura:

[...] estava Frei Rogeiro assim, noite fechada, quando, por cansaço da viagem, depois de ter cabeceado docemente três vezes, lhe deu um sono tão profundo que parecia obra de sobrenatural. *Diz aqui que* faltando ao coro na noite de Natal, por assistir na enfermaria a um religioso agonizante, mereceu Santo António que se desunissem as paredes para ali adorar a hóstia consagrada no tempo da missa. Estava pois dormindo Frei Rogeiro, quando entrou na tenda um cavaleiro armado de todas as suas armas menores, excepto a adaga, e dirigindo-se a ele o sacudiu por um ombro também três vezes, a primeira com jeito, a segunda com ânimo, a terceira com força. *Diz aqui que* estando Santo António a pregar ao ar livre lhe começou a chover, e então fez com que chovesse apenas ao derredor, ficando os ouvintes em seco. (SARAMAGO, 2010, p.331-332, grifos nossos).

Ainda sobre esse assunto, antes de acontecer a passagem que agora mesmo citamos, o narrador de *História do cerco de Lisboa* tece alguns

comentários sobre a escolha de privilegiar um ou outro personagem para descrição de suas cenas. Dessa forma, “O escritor fica continuamente abalado entre a dificuldade de mostrar o que uma coisa é e a facilidade de dizer como se sente a respeito dela”. (FRIEDMAN, 2002, p.168). Tal atitude de autodelação, em que o narrador se dirige ao leitor no intuito de apresentar as dificuldades e justificativas de optar por determinada cena, é, ao nosso ver, mais um ponto de amostragem do quão não é simples o trabalho de escrever. Vejamos o trecho:

Estão felizes, ambos, e a um ponto tal que será grande injustiça separar-nos de um para ficar a falar do outro, como mais ou menos seremos obrigados a fazer, porquanto, conforme ficou demonstrado num outro mais fantasioso relato, é física e mentalmente impossível descrever os actos simultâneos de duas personagens, mormente se elas estão longe uma da outra, ao sabor dos caprichos e preferências de um narrador sempre mais preocupado com o que julga serem os interesses objectivos da sua narrativa do que com as esperanças em absoluto legítimas desta ou daquela personagem, ainda que secundária, de ver preferidos os seus mais modestos dizeres e miúdas acções aos importantes feitos e palavras dos protagonistas e dos heróis. (SARAMAGO, 2010, p.239-40).

No que diz respeito às estratégias narrativas temporais em *Manual de pintura e caligrafia*, a abordagem se mantém verossímil com o tipo de narrador que a produz. De acordo com Candido, “a verossimilhança propriamente dita [...] acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil”. (2011, p.75). Assim, como expusemos, H. consiste em um narrador em formação, sem experiência e, conseqüentemente, desprovido de estratégias de escrita temporais muito complexas. Portanto, a narrativa não apresenta um desenvolvimento considerável em recursos temporais, mantendo-se o enredo em andamento cíclico, linear. Trata-se, na maior parte do tempo, de uma narração simultânea, “constituída por aquele ato narrativo que coincide temporalmente com o desenrolar da história”. (REIS; LOPES, 1988, p.115).

Uma diferença que se faz perceptível entre os dois romances em questão se dá nas conseqüências da perspectiva adotada por cada narrador. Sendo *História do cerco de Lisboa* narrado em terceira pessoa, o narrador, apesar de tudo saber, não se aproxima dos conflitos existenciais mais íntimos dos personagens; detém-se, portanto, nas questões que envolvem a produção da nova história do cerco. Com isso, não queremos dizer que nesse romance não

existam reflexões existenciais, mas elas, quando aparecem, são fruto do posicionamento do seu narrador, sobre o qual nada sabemos; e não propriamente do protagonista Raimundo: “tudo isto, já se sabe, são suposições de um narrador preocupado com a verossimilhança, mais do que com a verdade, que tem por inalcançável”. (SARAMAGO, 2010, p.198). Já em *Manual de pintura e caligrafia*, como estamos diante de um narrador em primeira pessoa, temos acesso às reflexões mais profundas de H. que, na tentativa de escrever uma autobiografia, expõe os motivos que o fazem continuar com a escrita:

[...] decido continuar a escrever, talvez a minha vida, a passada e esta de agora, talvez a vida, porque dela de repente me parece mais fácil falar do que da minha própria. Na verdade, como vou eu recuperar do passado tantos anos já, e não apenas meus porque estão misturados com os de outra gente, e mexer nestes meus é desarrumar os que não me pertencem hoje nem pertenceram nunca, por mais que mansamente ou brutalmente os invadissem em cada momento que pôde ser comum ou assim tomado? (SARAMAGO, 1992, p.91).

O que se percebe com esse trecho de *Manual de pintura e caligrafia* é uma possível preocupação de H. em visitar um passado por ele já considerado morto (até ser reavivado). A reflexão, como se vê, vem de dentro do personagem e diz respeito ao seu íntimo. H. está receoso em falar de si por saber que o passado não é apenas dele, e que, se for acessado e repensado, pode interferir na vida de outras pessoas também. Em síntese, o narrador H. reflete sobre as consequências de se voltar a um passado já encerrado, mas julga relevante tal ação, no entanto, teme que tal retorno possa interferir no presente, não apenas no seu, mas no de todas as pessoas que viveram esse passado evocado.

Em *História do cerco de Lisboa*, podemos perceber a mesma preocupação com o passado, no entanto, considerando a exploração de nosso raciocínio sobre as diferenças de abordagem entre os dois narradores, a reflexão se dá na ação dos personagens, e só pode ser notada por meio da recepção no momento da leitura:

Não respondeu o empregado, a mulher não respondeu, que essa é a mais prudente atitude a tomar perante as sentenças definitivas, ouvir e calar, esperando que o mesmo tempo a faça cair em pedaços, não sendo raro que as torne mais definitivas ainda, como as dos gregos e latinos, finalmente também condenadas ao esquecimento quando o tempo tiver passado todo. (SARAMAGO, 2010, p.63).

Em *Manual de pintura e caligrafia*, portanto, como o narrador é em primeira pessoa, o discurso a que temos acesso é o que vem diretamente de reflexões do próprio protagonista. Tais reflexões aparecem provindas de uma preocupação interior do eu, e dizem respeito a fatos que envolvem a vida de H. Já em *História do cerco de Lisboa*, como o narrador é em terceira pessoa (autor onisciente intruso), a mesma preocupação com o passado se faz evidente, no entanto, é apresentada por meio de ações dos personagens, o que demonstra uma diferença de construção discursiva para desenvolver a mesma problemática. A narrativa na terceira pessoa, portanto, “não impede a presença forte do narrador, nem a redução da distância entre ele e as personagens, nem o carácter limitado do seu conhecimento das motivações dos heróis”. (DUCROT; TODOROV, 1973, p.389). Percebe-se, com o trecho de *História do cerco de Lisboa*, a necessidade de um leitor mais atento às afirmações contidas nas entrelinhas do romance, enquanto em *Manual de pintura e caligrafia* a ideia é diretamente colocada no papel, sem máscaras. Essa diferença de abordagem discursiva nos remete uma vez mais aos limites linguísticos de cada narrador, como já bem falamos, considerando que o narrador em terceira pessoa de *História do cerco* é alguém já experiente em construções narrativas, e H., narrador de *Manual*, é ainda um escritor em formação.

Escrevo devagar, escrevo depois de seis horas de diálogo, mas não me é possível e provavelmente não saberia exprimir, como se vividos no instante, sentimentos e emoções que vão aparecer aqui ordenados, não direi classificados, mas passados de mão para mão e dispostos segundo o peso, a densidade e (já que não deixei de pintar) a cor. [...] e se me lancei a esta escrita foi precisamente para me dar tempo de pensar, para pensar com tempo. Nascer, viver, morrer são verdades universais e sequência natural. Se quisermos transformá-las em verdade pessoal e em sequência cultura, teremos de escrever muito mais do que os três verbos por aquela ordem dispostos, e admitir que, entre os dois extremos de nada e nada, o viver possa conter alguns nascimentos e mortes, não apenas os alheios que de algum modo nos toquem ou firam, mas outros nossos [...] (SARAMAGO, 1992, p.240).

Considerando o trecho citado, podemos perceber a dificuldade exposta pelo narrador de *Manual de pintura e caligrafia* em registrar sentimentos em momentos posteriores ao da (sens)ação. Em meio a um relato existencialista, H. expõe sua justificativa para iniciar os trabalhos como escritor, que consiste em

poder se dar tempo para refletir sobre ações que ocorreram em determinado momento do passado. No entanto, quando está a descrever os fatos que lhe ocorreram, o narrador se vê bloqueado na tentativa de transmitir com verdade o que realmente sentiu no momento da vivência dos fatos.

Para atingir os objetivos que persegue, o narrador opera com códigos e signos teórico-narrativos, também eles suscetíveis de serem sugeridos por imposições periodológicas: uma certa organização do tempo [...], o destaque conferido a certas personagens em prejuízo a outras, a orquestração de perspectivas narrativas, etc. (REIS; LOPES, 1988, p.110-11).

Com esse trecho de Reis e Lopes, podemos dizer que os narradores de *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia* atingem, pois, seus objetivos, cada qual com as estratégias que possuem. “Graças ao vigor dos detalhes, à “veracidade” de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos etc., tende a constituir-se a verossimilhança do mundo imaginário”. (ROSENFELD, 2011, p.20). Portanto, ao considerar os modos de narrar dos dois romances, podemos dizer que Saramago obteve sucesso nas suas duas construções romanescas, pois conseguiu sustentar as nuances narrativas com os recursos, limites e possibilidades de cada um dos narradores, sem deixar de transmitir a mensagem de que gostaria.

Raimundo, como sabemos, não é o narrador da história a que pertence, e sim o autor de uma segunda história que vem sendo construída ao passo que o romance empírico se desenvolve. No projeto de romance que está a escrever, apresenta algumas preocupações que dialogam sobre literatura, de modo que nos coloca diante da funcionalidade literária com o seguinte trecho: “os revisores têm visto muito de literatura e de vida, entendendo-se que o que da vida não souberam ou não quiseram ir aprender a literatura mais ou menos se encarregou de ensinar-lhes”. (SARAMAGO, 2010, p.160). Em *Manual de pintura e caligrafia*, por sua vez, o papel da literatura atua com mais força, talvez pelo fato de o narrador ser o próprio protagonista e, também, por H. estar iniciando sua caminhada como escritor:

Mas nos romances cá deste lado, ou em actos de vivos como este meu, usam as pessoas isolar-se em ponto alto, tirar daí alguma majestade

ou simples necessidade e transformar a contrição primeira em justificação última. Creio que isto mesmo fiz. Porém me respondo que já não estou nos primeiros passos deste caminho, que a distância andada me dá alguns direitos, sobretudo o de ter por mim próprio consideração, o de respeitar-me. (SARAMAGO, 1992, p.212).

Outro ponto de análise que merece nossa atenção se dá na relação dos narradores com o tempo. Sabemos que o intervalo temporal que separa o contexto histórico retratado em *História do cerco de Lisboa* do seu narrador é muito maior que o de *Manual de pintura e caligrafia*, que apresenta um narrador-protagonista com o objetivo de escrever os registros de seus dias. No entanto, a relação que se estabelece entre os presentes enunciativos com os passados da enunciação é cuidadosamente pensada, “devemos é reparar nas diferenças entre aquele tempo e este tempo” (SARAMAGO, 2010, p.228), no sentido não de traçar um divisor de águas sem conexões entre passado e presente, mas no intuito de perceber o passado inserindo-se nele, e não o julgando com olhos do futuro (atual presente). Além disso, é notório o envolvimento do autor/narrador Raimundo nesse tempo enunciado, quase vivenciando, de fato, o contexto a ser descrito em seu romance: “Raimundo Silva anda a viver em dois tempos e em duas estações, o julho ardentíssimo que refulge e inflama as armas que cercam Lisboa, este abril húmido, gris, com um sol às vezes dardejante que torna a luz dura, como um diamante liso e fechado”. (SARAMAGO, 2010, p.242). Para H., o intervalo de tempo passado para o tempo presente funciona no sentido de aquisição de experiências de vida. Tudo o que se viveu em tempos idos, inclusive as memórias que lhe foram apagadas com o passar dos anos, exerce função de sustentação na sua constituição como sujeito do presente:

[...] continuidade. A vida são também minutos que não podem desligar-se uns dos outros, e o tempo será uma massa pastosa, densa e obscura, no interior da qual nadamos dificilmente, tendo por cima de nós uma claridade indecifrada que devagar se vai apagando, como um dia que, tendo amanhecido, à noite de que saiu regressasse. Estas coisas que escrevo, se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as, mas não é de propósito que o faço. Se nunca as li, estou-as inventando, e se pelo contrário li, então é porque as aprendera e tenho o direito de me servir delas como se minhas fossem e inventadas agora mesmo. (SARAMAGO, 1992, p.91-92).

Finalizando esta etapa do estudo, fazemos jus à afirmação de Benjamin, que diz: “o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um

destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino”. (BENJAMIN, 1994, p.214). E o que Saramago faz é representar, por meio de seus romances, uma possibilidade de destino diferente. No caso das duas obras em questão, isso é feito a partir da reflexão sobre determinado passado por vezes considerado inacessível e imutável. Assim, pensando-o de modo diferente, o presente se altera, e podemos enxergar mais de nós nele, descobrindo-nos como sujeito. E todo esse processo de autodescobrimento está tanto em *História do cerco de Lisboa* quanto em *Manual de pintura e caligrafia*, como vimos e continuaremos a ver, agora alternando nosso ponto de vista para a análise dos personagens H. e Raimundo Silva.

### 3.2 SOBRE OS PERSONAGENS

Apesar de se encontrarem em espaços e, quem sabe, em tempos distintos, entre os personagens Raimundo e H. existem muitas semelhanças. A primeira e mais visível delas é a similaridade de estarem os dois, pela primeira vez, iniciando seus trabalhos como escritores. Além de discorrermos sobre tal questão, repensaremos a figura desses dois protagonistas levando em conta as suas construções como personagens e significações que apresentam no desenvolver das obras em que habitam.

Para Ducrot e Todorov, “A personagem manifesta-se de várias maneiras. A primeira está no nome da personagem que anuncia já as propriedades que lhe vão ser atribuídas”. (1973, p.275-76). Em uma associação de tal afirmação aos protagonistas que estamos por analisar, nos colocamos diante da complexidade de pensar no personagem H., de *Manual de pintura e caligrafia*, que se identifica a nós leitores apenas por essa inicial. Podemos encarar esse mistério de duas formas. A primeira é porque a intenção de H. é escrever sobre ele mesmo, e reduzir seu nome a uma inicial seria uma maneira de se preservar diante dos leitores que terão acesso à história de sua vida. A segunda hipótese, mais complexa, se dá na leitura que H. faz dele mesmo, na busca incessante por

encontrar-se, descobrir sua real significação como sujeito. Como, inicialmente, sente dificuldade em perceber, de fato, sua existência, H. pode ter tentado representar essa falta de si suprimindo o próprio significado que seu nome carregaria, tornando-se apenas uma letra do alfabeto. “Serei, entre todos, o mais secreto, e, por isso, o que mais dirá de si (dará de si). (Dar de si: tirar de si, oscilar)”. (SARAMAGO, 1992, p.25).

Para Clément Rosset, “A angústia de ver desaparecer o seu reflexo está então ligada à angústia de saber que se é incapaz de demonstrar a sua existência por si mesmo”. (1998, p.101). É isso, pois, o que acontece com H. no início do romance, como podemos notar com a seguinte citação: “a tela branca, lisa, ainda sem preparo, é uma certidão de nascimento por preencher, onde eu julgo (amanuense de registo civil sem arquivos) que poderei escrever datas novas e filiações diferentes que me tirem, de vez, ao menos por uma hora, desta incongruência de não nascer”. (SARAMAGO, 1992, p.6). Ao não conseguir enxergar seu reflexo nos retratos que pintava, bem como ao tentar pintar um segundo quadro com marcas de si mesmo, fracassou, e isso, portanto, o levou a recorrer a outra ferramenta de expressão, que é a escrita.

Por mim, tendo notado, tão bem quanto sou capaz, a inanidade do método clássico de (me) biografar, preferi lançar sobre a transparência do vidro que (me) sou os mil pedaços da circunstância, os sedimentos da poeira entre o ar e a narina, a chuva das palavras que como a chuva de água tudo vêm a alagar se caírem na quantidade requerida – para, depois de tudo bem escondido, procurar os leves brilhos, os dedos que chamando se agitam, e que são, os primeiros, a minha resposta ao sol, e estes a frustração de não serem raízes duplas que, firmadas no chão, prendessem também seguramente o espaço. Resumindo: esconder para descobrir. (SARAMAGO, 1992, p.105-6).

“Esconder para descobrir”. Voltamos à discussão sobre a supressão que H. faz de seu nome, e agora, talvez, nossa segunda hipótese possa ser confirmada. Segundo Wood, “Podemos saber muitas coisas sobre um personagem pela maneira como ele fala, e com quem fala – como ele lida com o mundo”. (2012, p.89). É, portanto, por meio do discurso de H. que passamos a conhecê-lo. Escondendo-se dele mesmo, e discorrendo sobre isso, é que o descobrimos, como podemos perceber no seguinte trecho do romance: “A não ser, e esta hipótese me tranquiliza, que me esteja afinal revelando pelos meios tradicionais da autobiografia, escondendo nela menos do que é costume,



embora de alguma maneira me veja perdedor na aposta inicial, que era a de dizer de mim, parecendo não”. (SARAMAGO, 1992, p.169-70).

No caso de *História do cerco de Lisboa*, não podemos dizer que exista uma busca incessante de Raimundo em encontrar seu verdadeiro eu; mas, diante do desenvolvimento da obra, é isso que acaba acontecendo, mesmo que de maneira indireta. Raimundo, no início do romance, era um revisor nada ousado, por assim dizer, limitado a realizar seu trabalho e acomodado com a falta de relações pessoais em sua vida. A partir do momento que insere o “não” na revisão que fazia do livro de história, é como se dissesse, realmente, “não” a toda a estabilidade de sua vida. Passou de revisor a escritor, e de homem solitário a homem apaixonado:

Desconcertado, estupefacto, deu por si a desejar absurdamente que o tempo passasse depressa para poder conhecer a sua verdadeira cara, a que surgiria como um recém-chegado que lentamente se acercasse, por baixo de cabelos que primeiro seriam grotescos fios de duas cores, a falsa cada vez mais deslavada e breve, a outra, autêntica desde a raiz, inexoravelmente avançando. (SARAMAGO, 2010, p.132).

Vale lembrar que o caso do “não” funciona também como uma metáfora para as relações que estabelecemos com a história. Se porventura dissermos “não” ao comodismo de considerar o passado como morto, ou “não” em apreciá-lo apenas por determinado ponto de vista, é possível que consigamos enxergá-lo de outra forma. Portanto, se mudamos o modo de perceber esse passado, é possível que a maneira de perceber o presente seja alterada também.

E o que é curioso é não ter nenhuma das outras pessoas presentes contrariado a inexacta versão de factos para cuja informação não se necessitariam mais do que alguns passos, o que mostra a que pontos pode chegar a falta de curiosidade e a preguiça intelectual perante qualquer afirmação peremptória, donde quer que venha e qualquer que seja a autoridade, mulher gorda ou Alá, para não citar outras conhecidas fontes. (SARAMAGO, 2010, p.220-21).

Para Wood, “Existem inúmeros romancistas cujos personagens são muito parecidos entre si, ou com o romancista que os criou, e mesmo assim essas criações emanam uma vitalidade em que é difícil não perceber liberdade”. (2012, p.106). Assim pensamos em relação aos protagonistas Raimundo e H., de José Saramago que, apesar de semelhantes, como vimos até o momento e

continuaremos a ver, não deixam de carregar, em suas construções, características que os tornam figuras dotadas de complexidade individual. Isso tudo nos remete à definição de personagem redonda, citada aqui pelas palavras de Reis e Lopes:

[...] a personagem redonda é, ao mesmo tempo, submetida a uma caracterização relativamente elaborada e não-definitiva. A condição de imprevisibilidade própria da personagem redonda, a revelação gradual dos seus traumas, vacilações e obsessões constituem os principais fatores determinantes da sua configuração [...] (1988, p.219).

Considerando a definição, pensemos, pois, nos dois protagonistas que estamos a analisar. Raimundo Silva, de *História do cerco de Lisboa*, é um personagem que conhecemos por meio da voz do narrador do romance. Temos, claro, acesso ao seu discurso, mas o que conseguimos saber de íntimo do personagem nos é contado pelo narrador. Sabemos tratar-se de um homem com mais de cinquenta anos, revisor de livros muito dedicado, homem solitário. No entanto, a falta de neutralidade deste narrador em terceira pessoa resulta em certa ridicularização do protagonista. Não há afirmações taxativas, carregadas de adjetivos que assim o caracterizem, mas sim a narração dos modos de agir de Raimundo em sua rotina de vida, que nos é apresentada com certa comicidade. Temos como exemplo o dia em que Raimundo resolveu pintar os cabelos para encontrar a doutora Maria Sara na editora:

Acordou passava das nove horas, o seu pensamento imediato foi, Não tenho tempo, depois achou que sim. Entrou na casa de banho e, piscando os olhos, despenteado, de cara franzida, examinou-se à luz forte das duas lâmpadas que ladeavam o espelho. As raízes brancas eram melancolicamente visíveis, não bastaria afofar o cabelo para dissimulá-las, o remédio seria tingir mesmo. Despachou em poucos minutos a refeição, sacrificando o já conhecido apetite de torradas com manteiga, e voltou à casa de banho, onde se fechou para proceder à sua cunhagem particular de moeda falsa, enfim, à aplicação do produto, como se dizia no prospecto da embalagem. Fechava-se sempre, embora sempre estivesse sozinho em casa quando pintava o cabelo, fazia em segredo o que, devia sabê-lo, não era segredo para ninguém, e certamente cairia morto de vergonha se um dia fosse surpreendido no que ele próprio considerava uma lastimável operação. Tal como o da doutora Maria Sara, o seu cabelo, no tempo da verdade, era castanho, mas agora seria impossível comparar os tons de um e do outro, de natureza a natureza, porque o de Raimundo Silva apresenta-se com uma cor uniforme que lembra irresistivelmente uma peruca desbotada e roída de traças, esquecida e outra vez achada num sótão, de confusão com antigas imagens, móveis, adornos,

pechisbeques, as máscaras doutro tempo. (SARAMAGO, 2010, p.103).

O modo como o narrador descreve a cena, intercalando suas intrusões com os pensamentos e ações do personagem, torna-a divertida e, até mesmo, ridícula. No entanto, a ridicularização não funciona para desmerecer, diminuir ou recriminar Raimundo, e sim faz parte da constituição narrativa para que o leitor conheça melhor o protagonista da história que está a ler. Para Ducrot e Todorov, “Em qualquer texto representativo, o leitor ‘crê’ que a personagem é uma pessoa; esta interpretação faz-se segundo certas regras que se encontram inscritas no texto. Uma regra (variável segundo as épocas) provém das concepções correntes referentes à ‘estrutura da personalidade’”. (1973, p.273). Dessa forma, considerando a ideia de Ducrot e Todorov, podemos dizer que a ridicularização da narração sobre as ações de Raimundo faz-se carregada de intenção estética para recheiar o personagem, tornando-o mais sólido para o leitor.

Em se tratando de *Manual de pintura e caligrafia*, como a narração é feita em primeira pessoa pelo protagonista do romance, cabe a nós leitores acreditarmos nas palavras que conta, bem como conhecê-lo a partir dos acontecimentos que narra. No entanto, é possível perceber, por meio da sua postura ao contar os fatos, algumas de suas características. A frustração é algo que não se perde da vista de H., mas talvez lhe seja útil em algum aspecto. Vejamos o exemplo:

E isto acontece porque alguém trouxe ao tear da conversa, com acinte ou por fadiga de fingir, um qualquer lado apodrecido do ofício da vítima de ocasião, e aí, por culpa das profissões que temos, todos nos definimos como exploradores ou parasitas da sociedade. O arquitecto, porque sim; o editor, porque a cultura; os publicitários, porque é óbvio; o médico, porque nós bem sabemos; a decoradora, porque ora ora; Adelina, porque ora ora ora; e eu, pintor de retratos, ora. Em todo o caso, ainda costumo ser poupado, repito, porque todos eles são competentes na profissão que escolheram, ou seguem, ao passo que a minha competência técnica só serve para acentuar a má qualidade da pintura que faço. (SARAMAGO, 1992, p.83-84).

Diferentemente da narração ridicularizadora (mas que é terna) sobre Raimundo, em *Manual de pintura e caligrafia* há uma tentativa de ridicularização feita pelo próprio H. sempre que se compara aos seus amigos no âmbito profissional. Recorrer à escrita foi uma fuga anunciada de H. tendo em vista o

seu “fracasso” na pintura. Tal fracasso, recorrentemente lembrado pelo protagonista, é uma das poucas fragilidades do pintor/escritor abertas ao leitor. Vale lembrar que isso se deve à proposta de escrita de H., que tinha como intenção a neutralidade dos fatos, narrando-os simplesmente como aconteceram, sem acrescentar opiniões ou impressões. No entanto, sabemos da dificuldade dessa proposta, tendo em vista que a testemunha dos acontecimentos já atribui, automaticamente, um ponto de vista ao presenciar determinadas situações:

Veio visitar-me o Carmo. Porém, antes de escrever sobre a visita e a conversa, que pouco de mim dirá, mas muito dele, parece-me conveniente voltar a estas últimas páginas, demasiado artificiosas para meu gosto e a que me deixei arrastar por não sei qual tentação de virtuosismo tolo, contrariando a severa regra que me tinha imposto de contar o acontecido, e nada mais. Em páginas lá para trás pode haver outras infracções a este preceito, mas são mínimas, e mais consequência da inabilidade do autor do que elaboração propositada. (SARAMAGO, 1992, p.177).

Como dito, sendo o romance em primeira pessoa, nós leitores nos tornamos reféns das palavras do narrador, e dele sabemos apenas o que quer nos revelar. Com o trecho citado, o que se percebe é uma espécie de “controle não controlado” desse narrador/protagonista, que, ao (re)afirmar por diversas vezes que não quer se mostrar intimamente ao leitor, acaba por mostrar-se dessa mesma forma pelo simples fato de reiterar tal afirmação e tentar, por algumas vezes, justificar-se por não ter cumprido o que prometeu. Para Rosset, “É recusando-se a ser o isto ou o aquilo que se é, ou ainda a aparentá-lo aos olhos dos outros, que nos tornamos precisamente o isto ou o aquilo, e que aparecemos como tal aos olhos dos outros”. (1998, p.84). Ou seja, na preocupação demasiada em não se abrir ao leitor é que H. acaba mostrando-se. Assim, sobre H., nos vemos diante de uma caracterização indireta do personagem, de modo que “cabe ao leitor tirar as conclusões, nomear as qualidades: quer a partir das acções em que esta personagem está implicada quer através da maneira como esta mesma personagem (que pode ser o narrador) vê as outras”. (DUCROT; TODOROV, 1973, p.276). Dessa forma, portanto, somos inclinados a utilizar a mesma perspectiva de H. para enxergar as outras personagens e, conseqüentemente, o mundo, além de perceber, com base nos seus modos de agir e de se comportar diante de algumas situações,

as características que o constituem como um personagem completo, mesmo que ele tente camuflá-las.

Falemos agora sobre a verdade. “Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes”. (SARAMAGO, 2010, epígrafe). Este trecho, como apontado na sua referência, encontra-se na epígrafe do romance *História do cerco de Lisboa*, sendo, portanto, de autoria direta de José Saramago, e não pensamento de seu narrador ou mesmo protagonista. A verdade a que se fala é algo que se constrói, e não pode ser vista como única, mas sim como uma. A grande verdade sobre a qual o trecho fala é inalcançável. Há, pois, verdades. Verdades sobre os registros de nosso passado, seja ele histórico ou individual. Verdades sobre nós mesmos, sobre nossa essência e formação. Verdades sobre todos os discursos, sejam eles históricos, religiosos, sociais, culturais, subjetivos e os mais diversos que existem. E essas verdades sobre as quais discorre Saramago se fazem presentes também nos discursos de seus narradores e protagonistas.

Em *História do cerco de Lisboa* podemos encontrar discursos sobre a verdade provindos tanto das palavras do narrador quanto de Raimundo. No entanto, quando partem do narrador, compactuam com as ideias do protagonista, de modo a nos levar à afirmação de que este narrador desconhecido, que acompanha Raimundo em tempo presente, toma o lado do personagem que está por descrever. Muitas das inquietações de Raimundo tornam-se, também, inquietações do narrador, principalmente quando o assunto envolve temas universais e dogmáticos, como no caso da verdade. Vejamos o exemplo:

[...] a verdade, se finalmente a encontramos, deve ser posta acima de todas as outras considerações, seja contra ou a favor, com o que deveríamos, aqui mesmo, dar por não escritas as palavras que descreveram a última madrugada pacífica de Lisboa se não soubéssemos já que aquele discurso falso, embora coerente, e esse é o perigo maior, não saiu nunca da cabeça do revisor, antes não passou de seu devaneio fabulante e irrisório. (SARAMAGO, 2010, p.25).

O trecho que acabamos de citar diz respeito à leitura que Raimundo faz de um livro de História, preenchendo, em sua imaginação, as lacunas do texto com requintes literários. Tal possibilidade discursiva nos é disponibilizada no romance, mas o narrador, depois de a termos lido, informa que “Não o tem

escrito assim o historiador no seu livro. [...] porque certamente, em sua opinião, o miúdo pormenor não interessaria à história, somente que ficasse o leitor sabendo que o autor conhecia das coisas daquele tempo o suficiente para fazer delas responsável menção”. (SARAMAGO, 2010, p.19). É, portanto, a partir das ações de Raimundo (sejam elas provindas ou não da imaginação) que o narrador constrói determinados pensamentos. O trecho que citamos sobre a verdade não é produzido pelas palavras de Raimundo de maneira direta, sendo, contudo, fruto do seu pensamento, do seu questionamento, mesmo que, por hora, emudecido e tímido.

Da mesma maneira, a verdade também é posta em discussão em *Manual de pintura e caligrafia*, mas, desta vez, pronunciada diretamente pela palavra do protagonista do romance. A preocupação que se tem com a verdade é a mesma de *História do cerco*, mas se mostra aplicada em uma situação distinta, por consequência da diversidade dos contextos das obras:

[...] a secretária Olga dar-me-ia (e alguma coisa deu) a sua imagem de S., como igualmente me daria uma outra imagem o homem que o serve anotando fichas e carimbando papéis. Como ma daria o contínuo que veio buscar o retrato e desceu a escada talvez trémulo da honra de levar nos braços a preciosa imagem, talvez trémulo da raiva de ter de o fazer, talvez subserviente, talvez denunciante às ordens, talvez orgulhoso e capaz de profundo ódio. Como eu, enfim, a daria se me tivesse dado ao trabalho de a captar, sabendo primeiro onde achá-la. Mas seria sempre uma imagem, nunca a verdade. E esse foi provavelmente o grande erro: julgar que a verdade é captável de fora, com os olhos só, supor que existe uma verdade apreensível num instante e daí para diante tranquilamente imóvel, como nem mesmo a estátua o é, ela que se contrai e dilata à mercê da temperatura, que se corrói com o tempo e que modifica não só o espaço que a envolve como, subtilmente, a composição do chão onde assenta, pelas ínfimas partículas de mármore que vai soltando de si, como nós os cabelos, as aparas de unhas, a saliva e as palavras que dizemos. (SARAMAGO, 1992, p.78).

Assim, o que pode ser lido da discussão sobre a verdade no trecho sobre Raimundo Silva e no relato de H. apresenta o mesmo núcleo, carrega a mesma intenção, a mesma mensagem, que é a do cuidado em tomar algo como verdadeiro. “Em ocasiões dessas, envergonho-me verdadeiramente da profissão: viver da mentira, usá-la como verdade e justificá-la com o indiscutível nome de arte, pode tornar-se, em certos momentos, insuportável”. (SARAMAGO, 1992, p.48). A mentira, a falsidade, são tomadas muitas vezes

como verdade, por serem dotadas de coerência. O que nos é apresentado como verdade, muitas vezes carece de verossimilhança. Ao contrário, nem tudo o que é, por sua vez, verossímil, pode ser considerado verdadeiro. Há, como dito no início dessa discussão, verdades. Verdades que são decorrentes de possibilidades, de graus e níveis de observação, de pontos de vista. O cuidado e a preocupação que se apresentam com esse assunto dizem respeito também à aceitação dos fatos tidos como verdadeiros, como únicos, bloqueando oportunidades de apreciação de outras possíveis verdades, que, talvez, pudessem alterar a maneira de percepção para determinadas coisas.

Assim como as verdades puras não existem, também as puras falsidades não podem existir. Porque se é certo que toda verdade leva consigo, inevitavelmente, uma parcela de falsidade, quanto mais não seja por insuficiência expressiva das palavras, também certo é que nenhuma falsidade pode ser tão radical que não veicule, mesmo contra a intenção de mentiroso, uma parcela de verdade. [...] De fingimentos de verdade e de verdade de fingimentos se fazem, pois, as histórias. (SARAMAGO, 1998, p. 27).

Saramago, no trecho que acabamos de citar, discorre sobre a verdade e seu modo de concepção. Mas, além disso, o que tal citação pode proporcionar é uma reflexão a respeito do fazer discursivo e o modo como se constroem as histórias, sejam estas ficcionais ou não. Sobre a escrita, vale a ressalva de que a análise consistirá no seu processo dentro das ficções em específico, e não na constituição dos romances *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia*, de modo geral. Ou seja, pensaremos na construção discursiva pela perspectiva de Raimundo Silva e de H., e não da figura empírica, José Saramago.

Vejamos a seguinte situação:

O revisor tem este notável talento de desdobrar-se, desenha um deleatur ou introduz uma vírgula indiscutível, e ao mesmo tempo, aceite-se o neologismo, heteronimiza-se, é capaz de seguir o caminho sugerido por uma imagem, uma comparação, uma metáfora, não raro o simples som duma palavra repetida em voz baixa o leva, por associação, a organizar polifônicos edifícios verbais que tornam o seu pequeno escritório num espaço multiplicado por si mesmo, ainda que seja muito difícil explicar, em vulgar, o que tal coisa quer dizer. (SARAMAGO, 2010, p.22).

O trecho de *História do cerco de Lisboa* nos apresenta uma apreciação do narrador em favor de Raimundo Silva, como se pode perceber. São inúmeros elogios sobre a dedicação do revisor a seu trabalho. Mas, além disso, o que se pode notar é que, para o narrador (que tudo sabe), Raimundo também exerce o ofício de exímio leitor das obras que recebe para revisar, atuando como um leitor ideal das narrativas. Nas palavras de Umberto Eco, “leitor modelo – uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar”. (ECO, 1999, p.15). Ou seja, o leitor ideal ao qual nos referimos trata-se de um recurso discursivo, uma espécie de interlocutor imagético construído na mesma medida em que o texto vai sendo criado, e que corresponde, como vimos com a definição de Eco, a uma estratégia narrativa de recepção e aceitação do discurso escrito.

Voltando à discussão, Raimundo, pela perspectiva do seu narrador, é um excelente revisor e leitor. Como autor, no entanto, as palavras sobre ele não são tão carregadas de elogios, como vimos com o trecho citado. Não há, logicamente, críticas acerbadadas ao seu modo de escrever, mas sim, como já discutimos anteriormente, uma postura comparativa que não o coloca em patamares mais altos do que os do narrador que conta sua história:

[...] chegou Raimundo Silva a este lance crítico, e muito adiantado ele vai, se nos lembrarmos de que, além da mais que uma vez confessada falta de preparo para tudo quanto não seja a miúda tarefa de rever, é homem de escrita lenta, sempre cuidando das concordâncias, avaro na adjectivação, molesto na etimologia, pontual no ponto e outros sinais, o que desde logo vem delatar que quanto aqui em seu nome se tem lido não passa, afinal de contas, de versão livre e livre adaptação de um texto que provavelmente poucas semelhanças terá com este e que, tanto podemos prever, se manterá reservado até à última linha, fora do alcance dos amadores da história naïve. (SARAMAGO, 2010, p.157).

Apesar de, em *História do cerco de Lisboa*, termos acesso aos pensamentos de Raimundo Silva tanto por meio de sua voz como pela voz de seu narrador, em *Manual de pintura e caligrafia* a descrição sobre o processo de escrita se dá de forma muito mais aberta e expressiva, pelo fato de ser H. tanto protagonista como narrador. No entanto, como as tentativas de produção textual apresentam propostas distintas, o modo como se fala sobre elas também é diversificado. Com Raimundo, temos a produção de uma ficção histórica, sendo preocupação do protagonista a busca por determinadas fontes, o pensar



cenográfico e contextual, o cuidado com antagonismos, a inserção de diferentes classes sociais para registro em seu material e, principalmente, o trabalho com a imaginação para que a obra se constitua verossímil, apesar de um fato histórico ter sido alterado. A atenção que o autor dedica à constituição dos personagens é considerável e, se lhe fosse possível, estudaria suas construções o mais fundo que conseguisse:

De que maneira há-de Raimundo Silva lidar com toda esta gente, é a formal pergunta. Por seu gosto, supomos que tomaria cada um deles de per si, estudar-lhe-ia a vida, os precedentes e os consequentes, os amores, as rixas, a maldade e a bondade que houve nela, e especialmente cuidaria muito daqueles que vão morrer em breve, pois não é de prever que nos tempos mais próximos surja outra oportunidade de ficar algum registo escrito do que foram e fizeram. (SARAMAGO, 2010, p.182).

No caso de H., a preocupação é outra. Como a proposta é falar de seu cotidiano, o trabalho que o protagonista tem é o de lograr a expressão significativa por meio das palavras:

Escrever não é outra tentativa de destruição mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens, as rodas dentadas, aferindo os eixos milimetricamente, examinando o oscilar silencioso das molas e a vibração rítmica das moléculas no interior dos aços. (SARAMAGO, 1992, p.19).

O que se percebe, com base na afirmação de H., é uma tentativa de encontrar a si mesmo a partir de um afastamento. Quando vivemos, por vezes não há tempo hábil de reflexão sobre determinadas coisas. A imediatez dos fatos e a velocidade com que as situações se desenvolvem acabam por limitar, em alguns momentos, o ser humano na compreensão de certas mensagens. O tempo adquire um caráter de amadurecimento, e o registro dos fatos possibilita que uma reflexão mais acentuada seja feita. Como a história de *Manual de pintura e caligrafia* consiste em uma ficção que tem como enredo a constituição de uma autobiografia, “a verossimilhança propriamente dita, - que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção *igual* à vida), - acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil”. (CANDIDO, 2011, p.75, grifo no original). H., portanto, pertence a um projeto ficcional (verossímil –

e não é isso que queremos discutir) que tende a apresentar os fatos como sendo autobiográficos – não de seu autor empírico, José Saramago, mas do próprio personagem, que é nada mais que uma estratégia narrativa.

A hipótese que levantamos provém do “pacto ficcional” (ECO, 1999) que fazemos quando iniciamos a leitura da obra, que, neste caso, consiste em fingir acreditar que o romance se trata realmente de uma autobiografia da “pessoa” que por H. se intitula. Assim, considerando o trecho de *Candido* por nós citado, estaríamos diante não de uma ficção igual à vida, e sim de uma vida que pertence à ficção. A questão que levantamos caminha em direção às relações que a ficção traça com a nossa convenção de realidade. Sobre este ponto, podemos citar um trecho de *História do cerco de Lisboa*:

Sou irónico apenas na vida real, Bem me queria a mim parecer que a história não é a vida real, literatura, sim, e nada mais, Mas a história foi vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história, Tem a certeza, senhor doutor, Na verdade, você é uma interrogação com pernas e uma dúvida com braços, Não me falta mais que a cabeça, Cada coisa a seu tempo, o cérebro foi a última coisa a ser inventada, O senhor doutor é um sábio, Meu caro amigo, não exagere, Quer ver as últimas provas, Não vale a pena, as correções de autor estão feitas, o resto é a rotina da revisão final, fica nas suas mãos, Obrigado pela confiança, Muito merecida, Então o senhor doutor acha que a história é a vida real, Acho, sim, Que a história foi vida real, quero dizer, Não tenha a menor dúvida, Que seria de nós se não existisse o deleatur, suspirou o revisor. (SARAMAGO, 2010, p.16).

Apesar de o trecho trazer à tona uma relevante discussão sobre a história e a percepção de seus registros, o que nos interessa, neste momento, é a relação entre vida e literatura. Em nossa interpretação, a “vida real”, no trecho, corresponde ao presente e passado recente. O que nisso não se enquadra, ou seja, um passado mais distante, deixa de ser realidade, principalmente quando registrado em escrituras, tornando-se, então, literatura.

Voltando às consequências da estratégia narrativa de *Manual de pintura e caligrafia*, romance que se quer por autobiografia, podemos pensar também na intencionalidade de H. em passar sua “vida” para o papel. Considerando o trecho recém citado sobre o posicionamento de Raimundo Silva a respeito de sua classificação sobre literatura, é possível que - e isso é uma hipótese -, se H. recorre à escrita para descobrir-se, ao fazer o registro de seus atos de maneira romanceada, esteja à espera de encontrar, a partir de seu reflexo, que agora

está no papel, caminhos que o levem à sua própria descoberta. É como se conseguisse, por conta da distância em que se encontra (autor de uma história sobre si mesmo), desenvolver uma duplicidade. Para Rosset, “o único duplicado não é mais um objeto ou acontecimento qualquer do mundo exterior, mas sim um homem, quer dizer, o sujeito, o próprio eu”. (1998, p.74).

Além dessa perspectiva para avaliação de si mesmo, H. usufrui de estratégias discursivas do universo literário para construir sua autobiografia, pois, como sabemos, o protagonista insere trechos de clássicos da literatura em seus exercícios de escrita, o que o aproxima cada vez mais da ficção. Tal aproximação pode ser vista como uma tentativa de aprimoramento da escrita, pois H. copia trechos de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, (1997) e de *Memórias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar (1980), romances escritos em primeira pessoa que apresentam a característica do discurso de memórias, algo semelhante ao que o protagonista vem tentando construir. Sendo, então, um romance autobiográfico o resultado de sua escrita, H. se insere na comodidade de se observar, de se ler, de encontrar respostas e, conseqüentemente, se encontrar, pois o universo literário oferece essas possibilidades. Para Candido, “a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podemos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo”. (2011, p.59). Para Rosenfeld, a ficção é

[um] lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. (ROSENFELD, 2011, p.48).

A ficção, portanto, nos abre possibilidades de respostas e sentidos que a vida, por vezes, não oferece. E essas possibilidades podem se estender às perspectivas que adotamos para fatos passados também, sejam eles individuais ou coletivos, históricos. Por fim, para que concluamos este assunto, citamos Eagleton e a sua percepção de literatura, que poderia ser concebida como “uma espécie de sonho utópico coletivo que existiu durante toda a história, a

expressão dos desejos humanos fundamentais que dão origem à própria civilização, mas que nunca são plenamente satisfeitos por ela”. (EAGLETON, 1983, p.99).

Voltando nossos olhos a *História do cerco de Lisboa*, a relação vida/literatura também aparece, mas de maneira distinta, pois Raimundo Silva não está a construir um romance que fala sobre si. O que se percebe, no desenvolvimento da escrita do revisor/autor, é um grande envolvimento com os personagens que cria, de maneira que Raimundo, pelo menos duas vezes, funde o universo em que habita com o que está por criar. Um primeiro exemplo aparece quando o escritor mistura, em passagem já citada, os personagens que são frutos da sua imaginação com as “pessoas” que estão no seu círculo pessoal: “Como te chamas, perguntou Raimundo Silva a Ouroana, e ela respondeu, Maria Sara”. (SARAMAGO, 2010, p.290). Outro exemplo se dá ainda mais inserido na ficção que escreve Raimundo; no momento em que o próprio revisor se vê na pele de um de seus personagens, alterando até mesmo sua marca discursiva: “Duma coisa, porém, estamos certos, e é que a vossa piedade vos convidará mais a este trabalho e ao desejo de realizar tão grande feito, do que vos há-de atrair à recompensa a promessa do nosso dinheiro. Isto ouvi, eu, cruzado Raimundo Silva”. (SARAMAGO, 2010, p.128).

Para Wood, “a tarefa do romancista é encarnar, tornar-se aquilo que ele descreve”. (2012, p.39-40). Vale lembrar, no entanto, que nós leitores não temos acesso ao texto propriamente dito de Raimundo. O que sabemos sobre o andamento de seu livro nos vem dito pelo narrador de *História do cerco de Lisboa*, que lê os pensamentos de Raimundo. Sendo assim, considerando o trecho de Wood, podemos afirmar que, neste caso em questão, o revisor está, enquanto atua como autor de sua ficção, inserido na história, agindo e pensando de acordo com o contexto que está por descrever. Ainda sobre esse processo de escrever, dando continuidade à ideia de uma possível inserção do revisor na história que (re)cria, encontramos, também, inquietações que permeiam os pensamentos de Raimundo quando no momento de explorar os personagens por ele construídos:

Pensamentos destes já sabemos que os não pode ter Mogueime, ele vai por um caminho mais directo, que venha a morte tarde, que cedo venha Ouroana, entre a hora de chegar ela e a hora de partir ele estaria

a vida, mas também este pensar é por de mais complexo, resignemo-nos então a não saber o que pensa realmente Mogueime, entreguemo-nos à aparente clareza dos actos, que são os pensamentos traduzidos, ainda que na passagem destes para aqueles sempre algumas coisas se tirem e se acrescentem, o que finalmente virá a significar que sabemos tão pouco do que fazemos como do que pensamos. (SARAMAGO, 2010, p.289-90).

*História do cerco de Lisboa* acaba sendo um “manual” de confecção de romances, em que não se perdem das vistas do narrador e, principalmente, do revisor/autor Raimundo, os pormenores no processo de construção ficcional. Além disso, ao se comprometer em compor uma nova versão sobre o cerco que houve em Lisboa, a perspectiva adotada para construção dessa história é marcada, desde o princípio, pela quebra da tradição. Sabemos que a proposta feita a Raimundo já era um tanto inovadora, e o modo como caminha o revisor/autor na concepção dos personagens que constrói reforça tal afirmação, como podemos ver com o seguinte exemplo:

Claro que os portugueses não são de todo brutos na matéria, afinal as possibilidades dependem de meios mais ou menos comuns a toda a gente, mas falta-lhes evidentemente requinte e imaginação, talento para o movimento subtil, para a suspensão sábia, enfim civilização e cultura. Por ser herói desta história, não se cuide que Mogueime é mais competente e artista que qualquer dos companheiros. (SARAMAGO, 2010, p.287-88).

O fato de Mogueime ter sido construído como herói não o faz mais “competente e artista” que os demais personagens, nem o isenta de desgraças e, inversamente, o destaca em altos patamares. O personagem criado por Raimundo Silva faz parte do grupo de portugueses que estão a montar o cerco na tomada por Lisboa, o que já o deixa de fora de uma posição social de destaque. Como sabemos, Saramago, ao construir ficções históricas, privilegiava como protagonistas e heróis personagens que representavam classes sociais esquecidas nos registros historiográficos. Apesar de serem anônimos seus heróis, eram complexos e recheados de humanidade. Essa direção de Saramago é a mesma que se encontra em Raimundo, que pesa e pondera as consequências de eleger um ou outro personagem como protagonista, herói:

Aceita portanto Raimundo Silva a Mogueime para sua personagem, mas considera que alguns pontos não-de ser previamente esclarecidos para que não restem mal-entendidos que possam vir a prejudicar, mais tarde, quando já os laços do inevitável afecto que liga o autor aos seus mundos se tenham tornado irrompíveis, prejudicar, dizíamos, a plena assunção das causas e dos efeitos que não-de apertar esse nós com a dupla força da necessidade e da fatalidade. É preciso, efectivamente, saber quem mente aqui e quem diz a verdade, e não estamos a pensar na questão nos nomes [...] (SARAMAGO, 2010, p.190).

O processo do fazer literário também é posto em questão em *Manual de pintura e caligrafia*. H., quando discorre sobre o assunto, torna evidente a preocupação em se manter coerente na sua proposta, explicando as possíveis consequências da escolha que fez em escrever em primeira pessoa e respeitando os limites dessa opção narrativa:

Se este escrito não fosse na primeira pessoa, eu teria achado mais perfeita forma de me enganar: por essa maneira imaginaria todos os pensamentos, como todos os actos e todas as palavras, e, tudo somando, acreditaria na verdade de tudo, mesmo na mentira que nisso houvesse, porque também seria verdade essa mentira. A verdadeira mentira é o não sabido, não o que apenas foi formulado de acordo com aquela centésima das cem maneiras de formular a que é uso chamar de mentira. (SARAMAGO, 1992, p.114).

Até o momento, pudemos explorar as características de H. e Raimundo Silva. Acreditamos que os pontos desenvolvidos tenham sido suficientes para se perceber uma estreita relação entre os dois personagens. Primeiramente, ambos não são profissionalmente escritores. Raimundo é revisor e H., pintor. Na sequência, os dois personagens iniciam seus contatos com a escrita, cada qual buscando aprimoramentos para realização de seus projetos discursivos. Os dois personagens sofrem influência do contexto histórico em que estão inseridos, além de atuarem frente a esse universo espacial. No início dos romances que protagonizam, Raimundo e H. não são homens de muitas e intensas relações; o que têm é de carácter um tanto superficial. Com o desenvolvimento das narrativas, os dois rapazes acabam por conhecer Maria Sara (de *História do cerco de Lisboa*) e M. (de *Manual de pintura e caligrafia*), e com elas iniciam uma relação amorosa que se estende até as últimas linhas das histórias. Inclusive, há duas belas descrições (uma para cada romance) de relação sexual dos casais; pode-se dizer até que sejam discursivamente semelhantes. Por fim, ambos finalizam suas escritas. Raimundo, ao terminar sua ficção, pensa no destino de

seus personagens depois de encerrada a história. H., após também dar por concluída sua autobiografia, sente-se outro e pronto para voltar a pintar:

Tem já destino a tela que pus no cavalete. Para o retrato de M. ainda é cedo, mas o meu tempo chegou. Amadureceu a tela (sob o ar e a luz do atelier), amadureceu, se pode, o espelho (baço do tempo), amadureci eu (este rosto marcado, esta tela, este outro espelho). Olho-me na superfície polida, ainda fechados os tubos, secos os pincéis que há semanas se cobrem de pó. Olho-me ao espelho, não distraído, não de passagem solta, mas atento, avaliando, medindo a profundidade do golpe que vou dar. (SARAMAGO, 1992, p.273).

Para Rosset, “a busca do eu, especialmente nas perturbações de desdobramento, está sempre ligada a uma espécie de retorno obstinado ao espelho e a tudo o que pode apresentar uma analogia com o espelho”. (1998, p.80). E a imagem do espelho, presente nesse trecho de *Manual de pintura e caligrafia*, também pode ser vista em *História do cerco de Lisboa* em mais de uma ocasião. Citemos um exemplo: “olhando-se num espelho não se reconhece, porém, tão consciente de ser isto que aqui está, que ao reparar na linha branca da raiz dos cabelos se limita a encolher os ombros, com uma indiferença que é real [...], talvez porque são vagarosos os progressos da verdade”. (SARAMAGO, 2010, p.241). O olhar-se no espelho, tanto para H. como para Raimundo, representa a obtenção de uma consciência existencial, uma descoberta como sujeito, um amadurecimento crítico, um encontrar-se e reconhecer-se. A escrita proporcionou a esses personagens a evolução, de certa forma. Raimundo encontrou-se quando levou à escrita sua imaginação e poder de criação. H., da mesma forma, quando conseguiu falar de si por meio de palavras escritas. Os dois protagonistas, portanto, se preenchem com realidade, e tornam-se, ousamos dizer, mais que palavras. James Wood tece algumas considerações sobre essas convenções, e julgamos relevante trazê-lo à discussão neste momento:

[...] todos eles [os personagens] são mais do que mero conjunto de palavras (embora, claro, *sejam* conjuntos de palavras); e coisas que se podem dizer sobre as pessoas também podem ser ditas sobre eles. Todos são “reais” (têm uma realidade), mas de modos diferentes. Esse grau de realidade é diferente de autor para autor, e nossa fonte de profundidade ou de grau de realidade de um personagem é dirigida por cada escritor e se adapta às convenções internas de cada livro. (WOOD, 2012, p.104-5, grifo no original).

Com esse trecho de Wood, podemos dizer que o espaço onde estão H. e Raimundo apresenta a mesma profundidade, o mesmo grau. Saramago, ao que vemos, deu muito de si na construção desses dois protagonistas. Para H., ou, talvez, para o próprio Saramago, “nossa biografia está em tudo o que fazemos e dizemos, em todos os gestos, na maneira como nos sentamos, como andamos e olhamos, como viramos a cabeça ou apanhamos um objecto do chão”. (1992, p.115). Valendo-nos do trecho, acreditamos, portanto, que muitas particularidades de José Saramago tenham sido lançadas em *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia*, e é sobre isso que trataremos agora.

### 3.3 O AUTOR PRESENTE

Tomando como ponto de partida a afirmação de Saramago quando diz que “o autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor” (SARAMAGO, 1998, p.27) – lembrando que essa citação já foi utilizada em nosso trabalho na introdução do presente capítulo, mas que aqui foi posta para ressaltar os objetivos que nos movem nesta parte da pesquisa –, pensamos ser válido um desdobramento das duas obras em questão tendo em vista tal perspectiva. Para tanto, julgamos ser conveniente e relevante discorrer sobre a tese desenvolvida em *O demônio da teoria: literatura e senso comum* publicado em 1998, de Antoine Compagnon, obra que reserva um considerável espaço às discussões sobre o autor, sua morte e ressurreição.

Compagnon traça um panorama sobre o papel que o autor ocupa no texto literário, as relações que estabelece e a “responsabilidade” que carrega pelo sentido do texto. Em resposta ao texto de Barthes, “A morte do autor”, de 1968, Compagnon compõe seu segundo capítulo tendo o autor como destaque. A ideia que primeiro se desenvolve é a de que era em torno dessa intenção empírica que as leituras deveriam ser realizadas, ou seja, identificando “o sentido da obra à intenção do autor”. (COMPAGNON, 2003, p.47).

No texto de Barthes, há a denúncia da dependência do autor para atribuição de sentido da obra, em que “a escritura é a destruição de toda voz, de



toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve”. (BARTHES, 2004, p.57). Dessa forma, a obra deixa de ser “explicada”, passando a ser “interpretada”, passando ao leitor, portanto, a responsabilidade por atribuir sentidos possíveis em determinada leitura. Ainda:

O Autor, quando se crê nele, é sempre concebido como o passado de seu livro: o livro e o autor colocam-se por si mesmos numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: considera-se que o Autor *nobre* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para com o filho. (BARTHES, 2004, p.61, grifos no original).

A tese da morte do autor, portanto, “denuncia a pertinência da intenção do autor para determinar ou descrever a significação da obra”. (COMPAGNON, 2003, p.47). A teoria defende que a leitura do texto baseada pela sua “intenção torna, pois, a crítica literária inútil [...]: se o sentido é intencional, objetivo, histórico, não há mais necessidade nem da crítica, nem tampouco da crítica da crítica para separar os críticos”. (COMPAGNON, 2003, p.49). Assim, o texto e, conseqüentemente o leitor, passariam a ser considerados o principal objeto de estudo para se chegar à significação da obra.

[...] o leitor, e não o autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem; mas esse leitor não é mais pessoal que o autor recentemente demolido, e ele se identifica também a uma função: ele é ‘esse *alguém* que mantém reunidos, num único campo, todos os traços de que é constituída a escrita’. (COMPAGNON, 2003, p.51).

No entanto, tanto o autor como o leitor, no exercício de suas funções, são considerados, pois, estratégias de construção da narrativa, ou seja, são parte do texto. Autor e leitor implícitos, partes integrantes de um todo, que é a obra. O texto carrega, sim, uma intenção, a qual, por sua vez, está inserida na própria escrita. Conseqüentemente, quem escreve, o faz para alguém, que também é pensado dentro da perspectiva textual. O resultado do texto, seu destino, se concentra na figura de um leitor virtual, ideal, existente na própria obra e criação de seu autor.

A intenção do texto não é mais vista como uma totalizadora de significados, entretanto, seu caráter não pode ser desconsiderado, independentemente do contexto em que a obra seja lida. Dessa forma, é possível “separar o autor biográfico de sua concepção de literatura, sem recolocar a questão do preconceito corrente, entretanto não necessariamente falso, que faz da intenção o pressuposto inevitável de toda interpretação”. (COMPAGNON, 2003, p.65). Ainda:

Toda interpretação é então concebida como um diálogo entre passado e presente, ou uma dialética da questão e da resposta. A distância temporal entre o intérprete e o texto não precisa ser preenchida, nem para explicar nem para compreender, mas como o nome de  *fusão de horizontes*  torna-se um traço inelutável e produtivo da interpretação: esta, como ato, por um lado, faz o intérprete ter consciência de suas ideias antecipadas, e por outro, preserva o passado no presente. A resposta que o texto oferece depende da questão que dirigimos de nosso ponto de vista histórico, mas também de nossa faculdade de reconstruir a questão à qual o texto responde, porque o texto dialoga igualmente com sua própria história. (COMPAGNON, 2003, p.64, grifos no original).

A ressurreição do autor faz voltar a crença nas significações provindas das intenções e dos sentidos criados no momento de composição do texto, de modo que “a intenção do autor que escreveu uma obra é logicamente equivalente àquilo que ele queria dizer pelos enunciados que constituem o texto. E seus projetos, suas motivações, a coerência do texto para uma dada interpretação são, afinal de contas, indicadores dessa intenção”. (COMPAGNON, 2003, p.92).

Considerando a discussão sobre a importância do autor para o sentido que a obra apresenta, iniciamos a discussão tendo em vista a relação de José Saramago com seu texto e, conseqüentemente, com seus protagonistas. Vimos, no início desta conversa, a posição deste autor frente à questão da intenção discursiva e da voz proferida nas suas narrativas literárias. Sobre tal fato, nos valem das palavras de Bakhtin:

[...] o herói revelará muitos disfarces, máscaras aleatórias, gestos falsos, atos inesperados que dependem das reações emotivo-volitivas do autor; este terá de abrir um caminho através do caos dessas reações para desembocar em sua autêntica postura de valores e para que o rosto da personagem se estabilize, por fim, em um todo necessário. (BAKHTIN, 1997, p.26).

E é sobre essa postura de valores que os personagens adquirem que julgamos relevante trazer à discussão alguns dos discursos que Saramago proferiu no decorrer de sua vida e que foram publicados no livro *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*, em 2013. Antes de darmos o primeiro passo para o desenvolvimento do nosso objeto de análise, julgamos interessante expor o significado do título desse livro para Saramago. Pois bem, duas foram as perspectivas usadas na construção das suas obras. Cada uma delas exerceu função deveras relevante no momento de sua constituição, e o final de uma, somada ao início de outra, atua como um divisor de águas na vida do romancista português. A primeira delas é, portanto, “a estátua”. Saramago alega que a parte inicial de sua atuação como escritor funcionou como uma lapidadora de superfícies, como um artista na composição de sua estátua. Extremamente detalhista e realista, essa fase “superficial” de Saramago pode ser vista, de acordo com o próprio autor, nos seus primeiros romances, sendo eles: *Manual de pintura e caligrafia*, *Objeto quase*, *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *A jangada de pedra*, *História do cerco de Lisboa*, e *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Para Saramago, mesmo que as obras abordem temas distintos, elas se assemelham na perspectiva que adotam, a saber, algo externo ao ser humano. As problemáticas discutidas em cada um desses romances dizem respeito a universos sociais, culturais e históricos, não adentrando nas questões interiores de reflexão sobre o sujeito. Por mais que Saramago tenha construído, nessas obras, personagens extremamente complexos e dotados de humanidade, na sua opinião, essa construção não passou de uma descrição que tinha por finalidade discorrer sobre algo maior, considerando o tema explorado em cada narrativa.

É como se desde o *Manual de Pintura e Caligrafia* até *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, durante catorze anos, me tivesse dedicado a descrever uma estátua. O que é a estátua? A estátua é a superfície da pedra, o resultado de retirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra, e essa descrição, metaforicamente, é o que encontramos nos romances a que me referi até agora. Quando terminei *O Evangelho* ainda não sabia que até então tinha andado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a Cegueira*. Percebi, então, que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que algo diferente estava a começar. (SARAMAGO, 2013a, p.42).

Foi, portanto, a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, que Saramago passou da “estátua” para a “pedra”, estudando a fundo o ser humano e sua complexidade. A perspectiva, então, saiu da superfície esculpida para o interior do objeto que se estava por descrever. E, além de *Ensaio...*, foi com os romances *Todos os nomes*, *A caverna* e *O homem duplicado* que o autor se consagrou tendo em vista sua nova perspectiva. Sobre essa alternância, explica Saramago:

[...] a criação é a forma que temos de colocar cá fora as nossas esperanças, as nossas certezas, dúvidas, as nossas ideias. E a minha ideia, ou melhor, a minha preocupação, neste momento ou mais provavelmente desde sempre, ainda que nos últimos títulos se tenha tornado mais evidente, é considerar o ser humano como prioridade absoluta. Por isso, o ser humano é a matéria do meu trabalho, a minha quotidiana obsessão, a íntima preocupação do cidadão que sou e que escrevo. (SARAMAGO, 2013a, p.45).

Pousando nossos olhos na estátua, vamos, pois, começar a pensar nos romances *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia* que, ao nosso ver, nada têm de “superfície”, conseguindo explorar muito bem as lacunas da complexidade do ser humano, mesmo tendo em vista, logicamente, problemáticas externas, como a história e o exercício de escrever. A influência de Saramago em seus protagonistas permite que tracemos uma relação íntima entre ambas as figuras. O autor, para Bakhtin:

[...] vive seu objeto e vive a si mesmo no objeto, mas não vive o processo da sua própria vivência; o trabalho de criação é vivido, mas trata-se de uma vivência que não é capaz de ver ou de aprender a si mesma a não ser no produto ou no objeto que está sendo criado e para o qual tende. Por isso o autor nada tem que dizer sobre o processo de seu ato criador, ele está por inteiro no produto criado, e só pode nos remeter à sua obra; e é, de fato, apenas nela que vamos procurá-lo. (1997, p.27).

Quando nos remetemos à figura de José Saramago nos seus romances, nos deparamos não com o autor empírico, e sim com o implícito, que é parte integrante do texto. Neste caso, um autor constituído por seus protagonistas e assumindo uma face que pode ser encontrada tanto em *História do cerco de Lisboa* como em *Manual de pintura e caligrafia*. No entanto, não podemos fugir das intenções e porquês do ato narrativo:

A escrita (a relação do autor com a língua e a utilização da língua que ela implica) é o reflexo impresso no dado do material por seu estilo artístico (sua relação com a vida e com o mundo da vida e, condicionado por essa relação, sua elaboração do homem e do seu mundo); o estilo artístico não trabalha com as palavras, mas com os componentes do mundo, com os valores do mundo e da vida; podemos defini-lo como o conjunto dos procedimentos de formação e de acabamento do homem e do seu mundo, e esse estilo determina também a relação com o material, com a palavra, cuja natureza deve, naturalmente, ser conhecida para se compreender essa própria relação. (BAKHTIN, 1997, p.208-209).

Voltando ao livro *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*, Saramago fala sobre o que seus protagonistas lhe ensinaram. Separamos, então, os trechos em que são citados H., de *Manual de pintura e caligrafia*, e Raimundo Silva, de *História do cerco de Lisboa*. Começamos, respeitando a ordem cronológica em que os romances foram escritos, com o pintor:

Agora sou capaz de ver com clareza quem foram os meus mestres de vida, os que mais intensamente me ensinaram o duro ofício de viver, essas dezenas de personagens de romance e de teatro que neste momento vejo desfilar diante dos meus olhos, esses homens e essas mulheres feitos de papel e de tinta, essa gente que eu acreditava ir guiando de acordo com as minhas conveniências de narrador e obedecendo à minha vontade de autor, como títeres articulados cujas ações não pudessem ter mais efeito em mim que o peso suportado e a tensão dos fios com que os movia. Desses mestres, o primeiro foi, sem dúvida, um medíocre pintor de retratos que designei simplesmente pela letra H., protagonista de uma história a que creio razoável chamar de dupla iniciação (a dele, mas também, de algum modo, do autor do livro), intitulada *Manual de Pintura e Caligrafia*, que me ensinou a honradez elementar de reconhecer e acatar, sem ressentimento nem frustração, os meus próprios limites: não podendo nem ambicionando aventurar-me para além do meu pequeno terreno de cultivo, restava-me a possibilidade de escavar para o fundo, para baixo, na direção das raízes. As minhas, mas também as do mundo, se podia permitir-me uma ambição tão desmedida. Não me compete a mim, claro está, avaliar o mérito do resultado dos esforços feitos, mas creio ser hoje patente que todo o meu trabalho, de aí para diante, obedeceu a esse propósito e a esse princípio. (SARAMAGO, 2013a, 76-77).

Segundo o trecho, o primeiro “mestre” criado por Saramago, que lhe influenciou e com quem aprendeu, foi H., o pintor/escritor. Para Ducrot e Todorov, “a personagem é o sujeito da proposição narrativa. Enquanto tal, reduz-se a uma pura função sintáctica, sem nenhum conteúdo semântico. Os atributos, tal como as ações, têm o papel de predicado numa proposição, e só estão provisoriamente ligados a um sujeito”. (1973, p.272-273). E esse personagem que, em cargas denotativas, aparentemente só existe no papel, adquiriu vida

dentro de seu próprio criador, de modo a influenciar na sua maneira de agir. Sintaticamente funcional dentro do plano da ficção, H., ao ser composto e dotado de complexidade humanamente concebível, em seus desdobramentos e reflexões que só diziam respeito ao seu universo narrativo, dotou-se de conteúdo suficiente para que Saramago nele enxergasse um reflexo de si mesmo.

Em 1977, quando o romance foi publicado, Saramago ainda era um jovem escritor. Sem muitas experiências romanescas, sem todas as artimanhas e estratégias narrativas, as quais adquiriria ao passo que cada obra terminava, talvez o escritor português tenha exposto seus próprios limites e dificuldades no personagem pintor/escritor. Não estamos dizendo que H. é Saramago ou vice e versa. A hipótese em que acreditamos consiste em, a partir dos personagens saramaguianos, conhecer um pouco mais de Saramago. Com o perdão da metáfora, estamos juntando cacos no intuito de, ao colá-los, conseguirmos enxergar algo maior e concreto, dotado de significação.

Sobre o conteúdo dos personagens, para Wood,

[...] a vitalidade do personagem literário não tem muito a ver com a ação dramática, com a coesão narrativa, nem sequer com a simples plausibilidade – e menos ainda com a probabilidade –, estando mais ligada a um sentido filosófico ou metafísico mais abrangente, nossa consciência de que as ações de um personagem são profundamente *importantes*, que há algo profundo em jogo, o autor ruminando sobre a face daquele personagem como Deus sobre a face das águas. (2012, p.109, grifo no original).

O “Deus” criador de seus personagens, no caso de Saramago, ensina e aprende com o fruto de sua imaginação. É fato que o autor, na construção de sua obra, doa um pouco de si, suas ideias e reflexões, faz uso de conhecimentos individuais, próprios de sua pessoa empírica e, claro, compõe os personagens da maneira que lhe convém. No entanto, como Saramago afirma no trecho anteriormente citado, a partir do momento em que estão finalizados, os personagens adquirem determinada independência e passam a individualizar-se, a libertar-se do seu papel de criação, tornando-se figuras singulares, cada qual com seu modo de enxergar a vida e lidar com os problemas do cotidiano.

O “medíocre pintor”, portanto, atua como uma espécie de duplo sujeito de seu autor, de modo a refletir, no seu modo de ser, alguns aspectos do seu criador. Para Rosset,

[...] o duplo é sempre intuitivamente compreendido como tendo uma realidade “melhor” do que o próprio sujeito. [...] Mas o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não-existência. Morrer seria um mal menor se pudéssemos ter como certo que ao menos se viveu; [...] não é o outro que me duplica, *sou eu que sou o duplo do outro*. (1998, p.77-78, grifos no original).

Limitando-nos à esfera literária, sem adentrarmos em questões de cunho filosófico, podemos afirmar, a partir do trecho de Rosset, que H., apesar de ter sido construído com a intenção de ser um personagem com características próprias, carrega em si traços de seu autor. Um exemplo que poderia clarear nossa exposição se dá com a autobiografia de José Saramago, *As pequenas memórias*, publicada em 2006. Lá, os episódios que contam um pouco da infância e juventude do escritor português apresentam uma funcionalidade única para seu autor, de modo que, ficcionalizando sua vida, pode pensar sobre si mesmo com um maior distanciamento de ponto de vista, afastando-se, pois, dos fatos, assumindo a perspectiva de observador dos acontecimentos, o que proporcionou uma melhor reflexão das situações. Sobre o distanciamento, Bakhtin explica:

De acordo com uma relação simples, o autor deve situar-se fora de si mesmo, viver a si mesmo num plano diferente daquele em que vivemos efetivamente nossa vida; essa é a condição expressa para que ele possa completar-se até formar um todo, graças a valores que são transcendentais à sua vida, vivida internamente, e que lhe asseguram o acabamento. Ele deve tornar-se outro relativamente a si mesmo, ver-se pelos olhos de outro. (BAKHTIN, 1997, p.35).

Voltando à H., depois de constituído o personagem, há sobre ele um olhar distanciado de seu autor, o que propicia um envolvimento e, como afirmado pelo próprio Saramago, um aprendizado com a figura ficcional. Além disso, repetimos: por mais que a intenção de Saramago não fosse construir em seu protagonista um espelho de si mesmo, é impossível não encontrar no pintor/escritor traços que evidenciam posições saramaguianas. Relacionamos as questões levantadas no romance, que discutem sobre o processo de escrever, com as estratégias desenvolvidas por Saramago, considerando seus discursos e entrevistas, e também levando em conta as características por ele utilizadas na construção de seus romances. Nessa relação, para Bakhtin:

O necessário é encontrar, a respeito do herói, uma posição tal que sua visão de mundo, com o que ela pode ter de certo ou de errado, de bem ou de mal – indiferentemente – se reduza a não ser mais que um componente do todo concreto existencial, intuitivamente perceptível, que ele constitui; o necessário é centrar os valores no dado maravilhoso da existência do herói, após tê-los subtraído às coerções do pré-dado; é, não o escutar e concordar com ele, mas vê-lo por inteiro, em toda a plenitude de sua atualidade presente, e admirá-lo – o que não compromete em nada a importância de uma postura ético-cognitiva suscetível de acarretar uma concordância ou discordância que, longe de se perderem, guardam toda a sua importância, limitando-se todavia, a não ser mais que um componente do todo constituído pelo herói. (1997, p.38).

Vejamos o seguinte trecho retirado de *As pequenas memórias*: “... senti dentro de mim, se bem recordo, se não o estou a inventar agora, que tinha, finalmente, acabado de nascer. Já era hora”. (SARAMAGO, 2006, p.20). E agora, este, de *Manual de pintura e caligrafia*, proferido pelo personagem H.: “A ficção tem coisas boas: prova que as decisões do espírito e da vontade transcendem as circunstâncias. O verdadeiro lugar de nascimento é aquele em que, pela primeira vez, se lança um olhar inteligente sobre si mesmo”. (SARAMAGO, 1992, p.96). A semelhança está no conteúdo do discurso que, para nós, resulta no mesmo significado. Ou seja, a mensagem, a ideia, é a mesma tanto na autobiografia como no romance. Para Bakhtin, é possível que “um autor converta seu herói no porta-voz de suas próprias ideias, segundo o valor teórico ou ético delas (político, social), com o intuito de torná-las verídicas, com o objetivo de difundi-las”. (1997, p.30). No caso de H., é isso que ocorre. Mesmo tendo ciência de que a voz discursiva de *As pequenas memórias* não se concretiza na figura empírica de José Saramago, o autor/narrador dessa autobiografia escreve, com palavras diferentes, ideia semelhante à encontrada no trecho de *Manual de pintura e caligrafia*.

Passando do pintor ao revisor, acreditamos que o processo de aproximação entre o protagonista Raimundo Silva e Saramago segue o mesmo caminho que expusemos com H. e, por isso, pensamos ser justo apresentar traços do revisor que nos levam à figura de José Saramago. Como prometido no início desta parte de nosso estudo, citaremos um trecho de um dos discursos de Saramago, presente em *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*, em que



é feita menção ao personagem Raimundo e, conseqüentemente, se encontra a revelação de o quê tal protagonista ensinou ao seu criador:

Lembrou-se então o aprendiz de que em tempos da sua vida havia feito algumas revisões de provas de livros e que se n' *A Jangada de Pedra* tinha, por assim dizer, revisado o futuro, não estaria mal que revisasse agora o passado, inventando um romance que se chamaria *História do Cerco de Lisboa*, no qual um revisor, revendo um livro do mesmo título, mas de História, e cansado de ver como a dita História cada vez é menos capaz de surpreender, decide pôr no lugar de um "sim" um "não", subvertendo a autoridade das "verdades históricas". Raimundo Silva, assim se chama o revisor, é um homem simples, vulgar, que só se distingue da maioria por acreditar que todas as coisas têm o seu lado visível e o seu lado invisível e que não saberemos nada delas enquanto não lhes tivermos dado a volta completa. [...] Escusado será acrescentar que o aprendiz aprendeu com Raimundo Silva a lição da dúvida. Já não era sem tempo. (SARAMAGO, 2013a, p.82-83, 84).

Não adentraremos em questões relacionadas à história, pois esse tema já foi abordado no segundo capítulo desta pesquisa; no entanto, ao se falar em *História do cerco de Lisboa*, parece impossível fugir à discussão. O que nos cabe dizer neste momento, considerando nosso objeto de estudo para esta etapa de análise, é que Raimundo Silva, depois de ficcionalizado, levando em conta o distanciamento necessário do criador à criatura, propiciou a Saramago a reflexão sobre as variações e dúvidas de uma verdade, mesmo que esta diga respeito a um passado já tido como certo.

Por mais que Saramago sempre carregasse consigo a ideia de que não há uma única verdade sobre determinado assunto, e sim verdades, isso ainda não tinha sido posto em prática, por assim dizer, em seus romances. Suas ficções que podem ser lidas como históricas sempre apresentavam perspectivas diferenciadas da história oficial, e isso, como se sabe, dizia respeito aos pontos de vista pelos quais a narrativa era contada. A "dúvida" que se encontra em *História do cerco de Lisboa* é posta em discussão pelo protagonista do romance, Raimundo Silva, que constrói, dentro da narrativa de Saramago, sua própria versão do episódio histórico do cerco de Lisboa.

Sabemos que Raimundo Silva é fruto da ideia de Saramago, assim como H., como já expusemos, mas ousamos pensar que o "mérito da dúvida", se assim podemos dizer, carecia provir de um revisor, e não de um autor/inventor/criador. A dúvida é o questionamento sobre algo que existe, e não algo a ser inventado por alguém. O narrador de *História do cerco de Lisboa* tece um comentário a

respeito de Raimundo Silva: “um revisor no absoluto sentido da palavra, se é que alguma palavra pode existir e continuar a existir levando consigo um sentido absoluto, para sempre, uma vez que o absoluto não pede menos”. (SARAMAGO, 2010, p.38).

No livro *Conversaciones con Saramago* (2002), há, como o título denota, algumas falas de Saramago a respeito de diversos assuntos. Quando Halperín, jornalista autor do livro, toca na questão da dúvida e da verdade, a resposta de Saramago se assemelha à visão de seu personagem revisor:

No puedo jamás, o pude poquísimas veces, contestar de forma tajante ‘sí’ o ‘no’. Porque, en el mundo real, el ‘sí’ contiene una infinidad de ‘no’, y el ‘no’ puede contener una infinidad de ‘quizás’ o ‘parcialmente’. Yo escribí una novela que llamé *Historia del cerco de Lisboa* para decir esto. [...] Cuando el corrector de prensa decide introducir el ‘no’, que va a derrumbar todo el edificio histórico de una verdad histórica, lo que yo quiero decir es que no podemos seguir afirmando, como si fuera algo que alguna vez ha sido verdad – ni aun así, siempre lo es de una forma relativa –, y hacerlo de una forma tajante. ¿Eso es así? No, esto es así quizás en el momento en que tú lo estás diciendo, pero incluso en ese momento, si tú eres honrado contigo mismo, tienes que decir ‘¿Pero qué es lo que estoy diciendo? Que esto es así. ¿Es así por qué, para quién?’ (HALPERÍN, 2002, p.62-63).

Ou seja, os protagonistas H. e Raimundo Silva são o reflexo de Saramago. E cada um deles, atuando em sua obra, considerado o tema abordado, é uma imagem de seu autor, tecendo comentários e agindo como Saramago agiria. Isso é de conhecimento comum. No entanto, quando esses personagens são terminados, adquirem singularidades que só a eles pertencem, considerando o contexto ficcional em que estão inseridos. O que queremos dizer é que Saramago é H. e é Raimundo Silva. Mas H. e Raimundo Silva não são Saramago, assim como o personagem Conselheiro Aires não é Machado de Assis. Suas personalidades, por mais que carreguem traços de seus autores, vão além dos limites ficcionais, de modo que podem, no caso de Saramago, como ele bem afirmou, servir para ensinar, inclusive, os seus próprios criadores. O escritor português, ainda, explica: “Cuando compramos objetos estamos comprando la imagen de esas cosas. Mucho más que satisfacer una necesidad funcional estoy comprando imágenes, y sobre todo, una imagen de mí mismo”. (HALPERÍN, 2002, p.68). Sobre essa temática, citamos Bakhtin:

Quando o autor estava criando seu herói, só o vivia através da imagem na qual havia inserido o princípio de sua relação criadora com o herói; quando o autor fala de seu herói [...], expressa sua relação do momento com um herói já criado e determinado, transmite a impressão que este produz nele como imagem artística e expressa a relação que teria com um ser vivo, determinado, encarado de um ponto de vista social, moral, ou outro [...] (BAKHTIN, 1997, p.28).

Como sabemos, Saramago via na literatura uma função social, imprescindível ao ser humano. Escrevia mais do que meras histórias, escrevia perspectivas, possibilidades de reflexão; estas que podem ser facilmente encontradas em todos os seus livros: a preocupação com o ser humano, a valorização da mulher, o questionamento sobre as verdades, novas perspectivas de se olhar para o passado, a ridicularização dos nobres e da igreja, e também os cães – sempre bem quistos e lembrados em suas obras. No que tange ao desenvolvimento de seus personagens, atuou como autor e criador. No entanto, quando a história se findava, tornava-se leitor e usufruía da literatura como seu autor desejava, aprendendo com ela. Assim, para Saramago,

[...] a necessidade imperiosa de buscar e reconhecer está latente de uma ou outra maneira em todos os meus livros. Esquecer é a morte definitiva e se lográssemos não esquecer, embora saibamos que não é possível guardar tudo na memória, isso será prolongar a vida e os nomes das pessoas, dotá-las de outra existência. Talvez, ao fim e ao cabo, seja essa a tarefa mais importante do escritor de ficções. (SARAMAGO, 2013a, p.49).

E é dotando seus personagens de existência que Saramago pereniza suas ideias e ideais nas ficções que escreve. Com isso, citamos uma afirmação do escritor português divulgada pelo personagem Raimundo Silva: “o mistério da escrita está em não haver nela mistério nenhum, verificação que, a ser aceite, nos conduziria à conclusão de que se não há mistério na escrita, tão-pouco o haverá no escritor”. (SARAMAGO, 2010, p.181). Sem mistérios, o que Saramago nos proporciona é uma reflexão acerca de várias questões universais encontradas nas entrelinhas das mais variadas histórias que constrói. Dessa forma, de acordo com Walter Praxedes:

A obra de Saramago se credencia, assim, como uma reflexão identitária que pode ser interpretada como um projeto de reapropriação do passado, tendo como meta o futuro da nacionalidade. As identidades do Eu e nacional podem garantir a integração social e

manter ao mesmo tempo a diversidade cultural entre os indivíduos e entre as sociedades em meio à homogeneização, à padronização cultural e econômica da globalização. Uma identidade reflexiva que pode estar fundada na consciência da dependência do Eu em relação ao nós, ou em outras palavras, no reconhecimento da interdependência existente entre ambos, conciliando as identidades do Eu e coletiva através de uma ética universalista, contraposta aos valores excludentes que prevalecem no mundo contemporâneo. (PRAXEDES, 2008, s/p.)

Finalizando esta etapa de nosso trabalho, pudemos perceber o quanto de Saramago há em seus personagens, bem como quão influenciadores e mestres tais personagens se tornaram na vida literária de seu autor. Para H., “Perdi tempo em digressões que (bem o vejo hoje) me levaram para outras partes em que mais me descobri eu do que descobri outro”. (SARAMAGO, 1992, p.77). Para Raimundo Silva, “se a verdade deve ir adiante de todas as coisas, encontremos a raiz da sua diferença, na dúvida, [...] na interrogação ingênua sobre a influência que cada um de nós tem em actos alheios sem o sabermos nós e deliberadamente a desprezando quem deles pretende ser inteiro autor”. (SARAMAGO, 2010, p.227). E, por fim, para a pessoa empírica de Saramago, “Termino. A voz que leu estas páginas quis ser o eco das vozes conjuntas das minhas personagens. Não tenho, a bem dizer, mais voz que a voz que elas tiveram. Perdoai-me se vos pareceu pouco isto que para mim é tudo”. (SARAMAGO, 2013a, p.87).

Fazendo uso de tudo o que apreendemos até o momento, daremos sequência à nossa pesquisa apresentando como objeto de análise o olhar nas obras *Manual de pintura e caligrafia* e *História do cerco de Lisboa*, bem como tentaremos traçar uma abordagem que sobrevoe parte da obra de José Saramago no que diz respeito a esse aspecto. Como se sabe, entre outras questões, a preocupação com o olhar é uma constante nas narrativas saramaguianas. Sendo, pois, o olhar o fio condutor desta pesquisa, a partir de agora, dedicaremos nossa voz apenas a ele, tecendo algumas considerações sobre sua significação tanto no seu sentido existencial quanto na função que exerce nas duas obras que elencamos.

#### 4. O OLHAR

*Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.*  
(José Saramago)

“... os olhos, ah, sobretudo os olhos, virados para dentro, mais, mais, mais, até poderem alcançar e observar o interior do próprio cérebro, ali onde a diferença entre o ver e o não ver é invisível à simples vista”. (SARAMAGO, 1995, p.158). A citação, retirada da obra *Ensaio sobre a cegueira*, inicia o quarto e último capítulo de nosso estudo, que tem por objetivo pensar no olhar, especificamente, como uma constante nas obras de José Saramago.

A preocupação de Saramago com os modos de olhar não é algo difícil de ser notado, o que nos dá liberdade de afirmar que, ao longo de sua vida, isso se tornou uma de suas características, assim como sempre oferecer uma perspectiva diferenciada de se perceber os fatos, valorizar a classe oprimida da população no que tange à construção da história, o poder que atribui às mulheres e, para finalizar, o carinhoso espaço que dá aos cães em suas obras. A preocupação com o olhar, no entanto, além de aparecer de forma muito clara e explícita na maioria de seus trabalhos, é encontrada também nas variáveis dessas outras características que citamos acima e, por isso, julgamos relevante apresentar uma linha de análise que verse sobre essa questão.

O que o olhar proporciona nas obras de Saramago ultrapassa o sinônimo de intensidade, atuando, por vezes, como um amplificador de possibilidades. Se pensadas em caráter mais amplo, tais possibilidades podem atingir a esfera da historiografia e da verdade. No que tange à história, o olhar pode significar uma ampliação das perspectivas sobre o registro de nosso passado. No que diz respeito à verdade, uma reflexão sobre o que, de fato, o olhar representa, pode nos levar a perceber a existência de várias alternativas e percepções para o que anteriormente era concebido como único e inquestionável.

Vale ressaltar que o estudo por nós realizado sobre o olhar na ficção saramaguiana teve início na dissertação de mestrado denominada *Hoje é dia de cegueira: uma metáfora no discurso de José Saramago* (2012), em que foram analisados os romances *Memorial do convento* (1988) e *Ensaio sobre a cegueira*

(1995) tendo em vista essa temática. A proposta de desenvolvimento do presente capítulo visa dar sequência ao estudo iniciado na referida dissertação, bem como colaborar para o crescimento desta pesquisa. Ampliaremos nosso campo de pesquisa estendendo a leitura a outros romances de José Saramago, pois acreditamos que a relação com o olhar se desenvolve de maneira distinta em cada uma das obras que apresentaremos. Posteriormente, voltaremos nossa atenção às obras *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia*, uma vez que tais narrativas constituem o centro de nossa pesquisa.

A atenção dada aos olhos e às variáveis do olhar não é algo exclusivo a Saramago. A discussão apresenta uma longa trajetória, sendo o livro VII de *A república*, de Platão, uma das principais referências encontradas no estudo desse tema:

Sócrates – Se fosse obrigado a olhar exatamente para a luz, não haveria de sentir os olhos doloridos e não tentaria de desviá-los e dirigi-los para o que pode ver? Não haveria de acreditar que isto seria na realidade mais verdadeiro do que agora se quer mostrar a ele? (PLATÃO, 2006, p.45)

S. – [...] Não haveria de ser morto aquele que tentasse libertar e fazer subir os outros, bastando para isso que o tivessem entre as mãos para o matar? [...]

Sócrates – [...] A subida do cativo para contemplar a realidade superior, você não haveria de se desiludir, se a comparasse à alma que se eleva para o mundo inteligível. [...] A ideia do bem representa o limite extremo e a custo discernível do mundo inteligível, mas quando compreendida, se impõe à razão como a causa universal de tudo o que é bom e belo. Ela gerou no mundo visível a luz e as fontes da luz, enquanto que no mundo inteligível ela mesma abre as portas da verdade e da inteligência e quem queira se portar sabiamente em particular e em público deve contemplar essa ideia. (PLATÃO, 2006, p.47)

S. – [...] Um homem sensato, porém, haveria de se lembrar que as perturbações que afetam os olhos são de dois tipos e têm duas causas: a passagem da luz para a sombra e aquela da sombra para a luz. [...]

S. – Mas o discurso atual nos faz ver que na alma de cada um subsiste essa faculdade, junto de um órgão que torna possível o conhecimento, à semelhança dos olhos que não podem se volver das trevas para a luz sem que todo o corpo se volte nessa direção. Assim também a inteligência se deve voltar, com toda a alma, da visão do que nasce à contemplação do ser e de sua parte mais luminosa, e isto, a nosso ver, é o próprio bem. Ou não é? (PLATÃO, 2006, p.48)

S. – [...] Você não entendeu ainda que as pessoas consideradas desonestas e inteligentes têm a vista muito perspicaz e observam com agudeza aquilo para que seu espírito se volta, exatamente porque seu modo de ver não é insignificante mas está voltado para um fim maléfico, de tal sorte que quanto maior é sua perspicácia, tanto mais grave é o prejuízo que produz? (PLATÃO, 2006, p.49)

Os trechos acima remetem, pois, ao Mito da Caverna e têm a função de destacar a importância que o olhar carrega em meio à realidade na qual estamos inseridos. Como se sabe, o texto de Platão discute as consequências do olhar estagnado, preso e limitado a uma única perspectiva. O olhar doente que se crê dotado de razão, não conhece outro ponto de vista e, por consequência, não se permite acreditar que ele exista, ou seja, “a verdade passa a depender de um certo cultivo da visão, o que se vê deve ser bem ordenado, deve-se saber o que pode ir junto e o que tem de permanecer separado”. (BORNHEIM, 1993, p.90). É a problemática que se forma a partir dessa situação o caminho que elencamos para seguir durante este capítulo, pensando no olhar como uma janela que possibilita a um mesmo ponto diferentes análises.

#### 4.1 O OLHAR NO DISCURSO SARAMAGUIANO

Para iniciar, traremos à discussão a perspectiva do olhar em *Memorial do convento*, romance composto por duas narrativas que, somadas, constituem uma versão de um período da história de Portugal, que é o da construção do convento de Mafra. Uma das narrativas se concentra no rei D. João V, sua família e sua relação com a Igreja, e a outra se registra ao redor de um casal de classe popular, Baltasar e Blimunda. A preocupação com os modos de ver pode ser classificada como um dos temas do romance, visto que Saramago apresenta diferentes perspectivas e posicionamentos a respeito da história e seus personagens e da Igreja e seu modo de atuação, sem contar as taxativas afirmações e, até mesmo, ironias provindas do narrador a respeito de tais aspectos. No entanto, o que gostaríamos de aqui destacar é o olhar que se dá a partir da personagem Blimunda, que via as pessoas nas suas entranhas quando estava em jejum. Resumidamente, pois não vem ao caso traçar uma análise mais detalhada de *Memorial do convento*, vistos os objetivos deste capítulo, Blimunda e Baltasar, no decorrer da narrativa, acabam por fazer parte de um projeto do Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, projeto esse que consistia na construção de uma passarola (lembrando que as ações decorrem no século

XVIII, presente do enunciado). Para tanto, era preciso adquirir um tipo de combustível que fizesse a passarola voar, de modo que Blimunda, munida de seu dom, saiu em comitiva para “recolher vontades”, assim chamada uma espécie de fumaça que a personagem visualizava no interior das pessoas que, estando para morrer, soltavam-na. O seguinte trecho ilustra a situação:

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, Nunca a vi, tal como nunca vi a alma, Não vês a alma porque a alma não se pode ver, não vias a vontade porque não a procuravas, Como é a vontade, É uma nuvem fechada, Que é uma nuvem fechada, Reconhecê-las-á quando a vires, experimenta com Baltasar, para isso viemos aqui, Não posso, jurei que nunca o veria por dentro, Então comigo.

Blimunda levantou a cabeça, olhou o padre, viu o que sempre via, mais iguais as pessoas por dentro do que por fora, só outras quando doentes, tornou a olhar, disse, Não vejo nada. O padre sorriu, Talvez que eu já não tenha vontade, procura melhor, Vejo, vejo uma nuvem fechada sobre a boca do estômago. (SARAMAGO, 1988, p.123-4).

Esse privilégio de ver além só é dado à Blimunda, personagem pertencente à classe dos oprimidos, sem estudos e sem perspectivas, que teve a mãe acusada de bruxaria e, não menos importante, sendo mulher. A preocupação com o olhar, portanto, em *Memorial do convento*, aparece a partir da personagem anônima, aquela socialmente excluída, mas internamente mais evoluída. O ver além não se restringe ao enxergar a “nuvem fechada” que se concentra sobre a boca do estômago das pessoas, e sim à possibilidade de olhar desprovida de máscaras sociais. Quando Blimunda, ainda no trecho, fala sobre a igualdade das pessoas por dentro, essa questão se responde. Seja rei, seja nobre, seja padre, seja pobre, as pessoas são as mesmas. E o olhar, portanto, nesta obra de Saramago, prega a igualdade dos seres humanos, tão cegos em representações e bens. Ainda, no trecho: “Blimunda quieta, de olhos fechados, alargando o tempo do jejum para se lhe aguçarem as lancetas dos olhos, estiletos finíssimos quando enfim saírem para a luz do sol, porque este é o dia de ver, não o de olhar, que esse pouco é o que fazem os que, olhos tendo, são outra qualidade de cegos” (SARAMAGO, 1988, p.79), o que está em questão é



justamente o modo como vemos. Ver, olhar e reparar se distinguem pela intensidade que apresentam.

Se pensarmos no olhar de Blimunda tendo em vista o que comentamos sobre o texto de Platão, possivelmente encontraremos alguns pontos que não se conectam. A personagem de *Memorial do convento* faz parte de uma classe baixa, a quem não foi concedida a possibilidade de adquirir o conhecimento. Além disso, pela análise de seus traços, podemos afirmar que, caso a narrativa apresentasse um discurso que mostrasse a personagem interessada pelo saber, não faria muito sentido, seria um tanto inverossímil considerando sua construção. O que não se pode negar é que Blimunda tem um dom, um dom de enxergar as pessoas por dentro, mas isso não significa conhecimento, luz. Significa que, talvez por estar desprovida de máscaras, ela consiga, até pela sua ingenuidade e falta de criticidade, enxergar transparentes as pessoas. O fato é que o dom, até então sem funcionalidade, por meio da inteligência de Padre Bartolomeu foi utilizado para, metaforicamente, realizar um sonho português, que é o voo da passarola. Além disso, vale lembrar que as problematizações sobre os olhos e, conseqüentemente, sobre o dom de Blimunda, são trazidas ao leitor por meio das palavras do narrador, e não pelos personagens. De acordo com o pensamento de Sócrates,

Para que as coisas visíveis sejam percebidas pelo olho, é preciso que esteja presente um elemento 'de outro gênero'. Ora, tal não é o caso para outros órgãos dos sentidos: nenhum destes depende do 'meio' como a visão depende da luz, e a ausência de um terceiro elemento não interrompe o exercício da audição, nem o do tato, nem o do olfato. Por outro lado, o olho é como que cego na ausência do Sol e da luz por ele irradiada. É esta extrema dependência da visão em relação ao Sol que lhe permite ser tomado como a imagem do Bem. (LEBRUN, 1993, p.24).

“O olho é como que cego na ausência do Sol e da luz por ele irradiada”. Essa parte do trecho citado nos remete a outro romance de Saramago que discute o olhar, *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Nessa obra, também abordada em nossa dissertação de mestrado, o olhar é o grande tema a ser discutido. O enredo se dá com uma epidemia de cegueira que atinge toda a população do espaço romanescos, com exceção de uma única mulher. A narrativa acompanha sempre a perspectiva da personagem, apresentada aos leitores como “a mulher do médico”. Na maior parte do romance, a história se passa em um manicômio,

e lá estão concentradas outras pessoas que cegaram repentinamente. O fato aqui, não é analisar por que uma única pessoa deixou de cegar, e sim o motivo de todas as outras ficarem cegas. Ao longo do romance, o narrador, em terceira pessoa, tece vários comentários sobre essa cegueira repentina, mas acreditamos que o trecho a seguir consegue sintetizar o mote que se pretende discutir na narrativa:

Com o andar dos tempos, mais as actividades da convivência e as trocas genéticas, acabámos por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas, e, como se tanto fosse pouco, fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca. (SARAMAGO, 1995, p.26).

Como se pode perceber, o discurso se dá na possibilidade de uma reflexão sobre o quão cegos podemos ser vivendo em sociedade. As leis, os costumes, as publicidades, a ganância, o egoísmo, tudo isso nos cega, de modo que não conseguimos enxergar no outro nada além de uma oportunidade para que alavanquemos nossa própria vida. A preocupação com o olhar, com as intenções provenientes desses modos de ver, com a divergência de intensidade quando enxergamos (ou não, dependendo da conveniência) determinados fatos, tudo isso está exposto em *Ensaio sobre a cegueira*. No entanto, apesar de descrever algo praticamente apocalíptico, Saramago, nesse romance, deposita grande esperança na humanidade. Aos poucos, em um mundo já sem leis, em que os instintos é que gritam para a sobrevivência, depois de enfrentadas as piores consequências dessas cegueiras éticas e morais, os cegos voltam a ver. O que fica subentendido é que, como a cegueira era branca, e não negra – quando deixaram de enxergar, as pessoas foram tomadas por uma luz muito forte que não lhes permitia nada ver a não ser uma branquidão infinita –, os personagens, ao cegarem, estariam dando início a um longo processo de aprendizagem. Aprender a ver sem enxergar. Conhecer os outros pelo que são, e não pelo que aparentam ser. Ou seja, estavam cegos antes de cegar: “Por que foi que cegámos, Não sei, talvez algum dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem”. (SARAMAGO, 1995, p.310).

*Ensaio sobre a cegueira* é, pois, o romance que mais nos remete ao Mito da Caverna, de Platão. Em meios às trevas, a imensidão de luz pode cegar. O tempo para adaptação a essa luz varia, mas não é imediato. A cegueira branca do romance consiste no processo para sair das trevas nas quais estamos submersos. Para Lebrun, “assim como, nas trevas, o olho acaba por fechar-se e a alma por adormecer, assim também a alma que conhece é incapaz de adquirir o *saber* propriamente dito, enquanto relacionar-se apenas com as coisas submetidas à geração e à corrupção”. (1993, p.25, grifo no original). E é bem visto que, no romance, os personagens vão voltando a enxergar depois de passarem por situações nas quais foram submetidos a desenvolver sentimentos de humanidade. Assim, tais situações proporcionaram aos personagens, que não foram todos, um aprendizado, um saber, um sair das trevas e um adaptar-se à luz.

Na ficção histórica *A jangada de pedra* (1980), julgamos haver um dos mais bonitos e, ao mesmo tempo, reflexivos pensamentos sobre o olhar. Começamos com ele: “cada um de nós vê o mundo com os olhos que tem, e os olhos vêem o que querem, os olhos fazem a diversidade do mundo e fabricam as maravilhas, ainda que sejam de pedra, e as altas proas, ainda que sejam de ilusão”. (SARAMAGO, 1980, p.207). Dois olhares distintos sobre um mesmo fato podem significar beleza a um e tragédia a outro. Os modos e perspectivas de se ver se alteram de pessoa para pessoa, por isso o que se prega é que não acreditemos fielmente em olhos que se querem verdadeiros sobre determinada situação a que não temos acesso, como é o caso da historiografia, por exemplo. Em outra passagem do romance, a menção ao olhar se dirige à questão dos seus limites, não espaciais, mas de intensidade, profundidade: “Os olhos olham, e por verem tão pouco procuram o que deve estar faltando e não encontram”. (SARAMAGO, 1980, p.81). O modo automático em que vivemos, a velocidade das coisas, a poluição sonora, visual, tudo isso, por vezes, nos impede de perceber o que temos ao nosso redor. Sentir cada momento, enxergar as pessoas com quem convivemos, os lugares que habitamos, os caminhos pelos quais passamos.

Considerando o que já foi dito no segundo capítulo desta pesquisa, visto que a temática se tratava do olhar sobre a perspectiva da ficção histórica, o que podemos afirmar aqui fazendo uso das questões levantadas por Platão, é que:

O olhar deseja sempre mais do que o que lhe é dado a ver. Para isso, foi também necessário que o indizível se tornasse prosa, participando do lado de sombra da História e revelando o sensível que está oculto no outro lado do corpo, acolhendo-o como um secreto prolongamento da matéria. É através dessa fissura que, guardando o sentido originário, a *theoria* – que os romanos traduziram por *contemplativo*, o olhar com admiração – pode descobrir que existe uma plenitude invisível de um mundo imperfeito. (NOVAES, 1993, p.9-10, grifos no original).

Adentrando ao universo de questões religiosas trabalhadas por Saramago, vamos abordar a preocupação com o olhar em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (2005). No romance, já apresentando um olhar diferenciado à história de Cristo que temos por verdadeira por consequência bíblica, a narrativa está repleta de menções aos olhos. Julgamos, portanto, que é um dos romances em que o olhar adquire mais destaque. Olhos baixos, fechar dos olhos, lágrimas nos olhos, olhar nos olhos... há inúmeras situações em que eles aparecem. No entanto, o que vamos citar aqui diz respeito a esse olhar além que estamos buscando nas obras de Saramago.

O primeiro trecho é o seguinte: “Os olhos do espírito vão mais longe, por isso imaginei que os teus, abertos pelo Senhor às evidências dos eleitos, tivessem conseguido alcançar o que para mim é pura treva”. (SARAMAGO, 2005, p. 52). O ver além, apontado na citação, diz respeito ao olhar que vem de dentro, e que perpassa as aparências e superfícies; é um olhar sem cegueiras, sem intenções, sem condições e influências. O próximo trecho se dá com a passagem: “outra vez o sono, não se chegou a perceber, mas o anjo do anúncio, mesmo se se esqueceu de algum pormenor, não pôde voltar, porque Maria esteve sempre de olhos abertos na meia escuridão da casa, o que sabia sobrava-lhe, o que adivinhava temia” (SARAMAGO, 2005, p.264), que também pode ser considerado ver além das aparências. O sentir, aqui, está relacionado a esses olhos abertos, pois ver pode ser muito mais que enxergar, pode chegar às sensações. A última passagem que destacamos consiste em um dos diálogos que Maria Madalena teve com Jesus Cristo: “Por trás do seu ombro, Maria de Magdala pergunta, Tens de ir, e Jesus respondeu, Já era tempo, Não comes, Os olhos estão em jejum quando se abrem de manhã”. (SARAMAGO, 2005, p.303). Ademais de fazer menção ao poder de olhar sem cegueiras, o discurso se assemelha ao narrado tendo em vista a personagem Blimunda, de *Memorial do*

*convento*, que, lembramos, também conseguia ver sem amarras quando estava em jejum.

O poder, por assim dizer, dos olhos de Maria e de Blimunda caracteriza um discurso insólito nas obras de Saramago. E é a partir desse insólito que o olhar, então, se manifesta nesses romances. Citamos uma afirmação de Italo Calvino sobre o uso desse estilo de construção narrativa e sua função social:

Após um período inicial durante o qual acreditei num tipo de realismo objetivo, entendi que se quiséssemos dizer algo, inclusive algo que tivesse a ver com a sociedade italiana e sua história, era necessário olhar para dentro de si ou expressar os mecanismos sociais por meio de representações que podiam muito bem não ser realistas no sentido tradicional do termo. (CALVINO, 2000, s/p.).

O olhar, então, além de aparecer de forma direta em todos os romances que vimos até o momento, funciona na sua relação com o fantástico, com o imagético que se instaura nestas últimas narrativas. Os discursos de cunho religioso são inumeráveis, e as histórias que tais discursos contam são, por todos, muito conhecidas. O olhar diferenciado, portanto, pode aparecer também no modo como as narrativas são contadas, apresentando a mesma função defendida por Calvino no trecho acima.

Passando a *Caim* (2009), romance que também tem um quê de insólito, pois o personagem caim se move em espaço e tempo por meio de estratégias nada convencionais, selecionamos dois trechos em que o olhar é posto em discussão. O primeiro deles tem como contexto o discurso do narrador sobre certa cegueira divina, como vemos:

Nuzinhos, em pelota estreme, já eles [adão e eva] andavam quando iam para a cama, e se o senhor nunca havia reparado em tão evidente falta de pudor, a culpa era da sua cegueira de progenitor, a tal, pelos vistos incurável, que nos impede de ver que os nossos filhos, no fim de contas, são tão bons ou maus como os demais. (SARAMAGO, 2009, p.13).

A cegueira mencionada pelo narrador diz respeito ao olhar de deus como pai de adão e eva, mas pode muito bem ser refletida para todas as relações entre pais e filhos. O discurso provindo daqueles de que estes são sempre bons é uma questão corrente e, conseqüentemente, atual. Uma cegueira um tanto perigosa e que, de acordo com o narrador de Saramago (que, para o autor, como vimos,

é ele mesmo), deve ser pensada com muita seriedade, pois aflige grande parte das famílias que protegem e defendem seus filhos sem enxergar o outro lado dos fatos. O outro trecho por nós selecionado caminha, em certa parte, na mesma direção: “Foi o que sonhei, senhor, que não querias que comêssemos do fruto porque abriríamos os olhos e ficaríamos a conhecer o mal e o bem como tu os conhece, senhor”. (SARAMAGO, 2009, p.17). As palavras são de Eva, depois de ter comido a maçã proibida no paraíso e tentar justificar tal ato a Deus. O fato de querer abrir os olhos para enxergar não apenas o bem, como também o mal, devia ser um dever de todos. Ver só o bem, por mais que nos confortasse, nos traria grande ilusão sobre o mundo em que habitamos. Por isso dissemos que este último trecho tinha muito que ver com o anterior que citamos. A questão está em não querer enxergar, optar por não ver, não insistir em reparar. A ilusão pode nos aquietar o espírito, mas nunca nos fazer justos ao que vemos e julgamos. Por pior e mais complexo que seja, a ideia lançada em *Caim* é: olhar as situações com mais intensidade, neutralidade e bom senso, sem amarras e defesas pessoais, porque enxergar o mal pode ser uma porta para enfrentá-lo e, quem sabe, transformá-lo.

A próxima obra a ser comentada sob a problemática do olhar é *As pequenas memórias*, autobiografia de José Saramago. O livro, publicado em 2006, traz aos leitores episódios da infância e juventude vividos pelo autor português. E as situações, em um primeiro momento, se querem como “reais”, o olhar dá espaço ao trabalho da memória; no entanto, não passa despercebido. Saramago relembra uma história que influenciou a composição de *Ensaio sobre a cegueira*:

De tempos a tempos, creio que uma vez ou duas por mês, aparecia ali de visita um parente deles, sobrinho ou primo seria, de nome Júlio, cego, e que estava internado não sei em que asilo. Vestia um uniforme de cotim cinzento deslavado. Glabro de cara, com pouco cabelo na cabeça, e esse mesmo cortado à escovinha, tinha os olhos quase brancos [...] sensações que na minha memória iriam ficar para sempre associadas à cegueira e que provavelmente se reproduziram no *Ensaio*. [...] Agora quero imaginar que o Júlio talvez pensasse que aquele escrever era uma forma de acender estrelas na escuridão irremediável da sua cegueira. (SARAMAGO, 2006, p.104).

Chamamos a atenção não para o fato de Saramago fazer menção a um conhecido cego, e sim pelo modo como finaliza o trecho que citamos: “Escrever

era uma forma de acender estrelas na escuridão irremediável da sua cegueira”. Aqui se mostra uma função da literatura para Saramago: luz. Por mais que Júlio sofresse de uma cegueira física, era por meio das palavras escritas que superava sua deficiência. No entanto, o discurso pode servir para o olhar em geral. As cegueiras que carregamos, e que estão muito bem expostas em *Ensaio*, podem ser destruídas com a reflexão que a literatura proporciona. A problemática do olhar, discreta em *As pequenas memórias*, funciona no intuito de engrandecer a funcionalidade literária, que, como já dissemos, pode curar nossa falta de visão sobre as coisas, as pessoas, o mundo. Marilena Chauí discorre sobre esse processo:

O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria. ‘Resume’ e ultrapassa os outros sentidos porque os realiza naquilo que lhes é vedado pela finitude do corpo, a saída de si, sem precisar de mediação alguma, e a volta a si, sem sofrer qualquer alteração material. É essa imaterialidade da operação visual que a torna tão propícia ao espírito. Ela prepara os olhos para a transferência ao intelecto, começando por usurpá-los – o pensamento fala com a linguagem do olhar – e terminando por serem usurpados por ele – o espírito dirá que os olhos não sabem ver. (1993, p.40).

No livro *A bagagem do viajante* (1996), em que há uma seleção de crônicas de José Saramago publicadas em jornais portugueses, a preocupação com o olhar se faz presente em algumas narrativas. O primeiro exemplo que daremos segue o mesmo caminho do trecho que citamos referente à autobiografia saramaguiana, em que se fazia menção ao Júlio, cego. A crônica discute o tema roubo, e Saramago, ao narrar o fato de terem sido arrancadas algumas esculturas do Museu Britânico, fala da grandiosidade em sentir uma obra de arte: “Mesmo um cego, com os seus olhos digitais, estremecerá de comoção se passar os dedos pelas figuras antiquíssimas dos frisos e das métopes. Imagine-se pois o que o privilégio de uns olhos intactos, ainda que míopes, pode dar”. (SARAMAGO, 1996, p.155). A cegueira física é menor do que a cegueira cultural, nesse caso específico, em que Saramago duvida da serenidade do ladrão, até porque “compreender menos, ser ingênuos, espantar-se, são reações que podem nos levar a enxergar mais, a apreender algo mais profundo”. (GINZBURG, 2001, p.29).

Outro exemplo se dá numa crônica que retoma a infância de Saramago: “Magníficas palavras da infância, que precisam de esperar longos anos até

deixarem de ser um cego cantar de sons e encontrarem a imagem real que lhes corresponde”. (SARAMAGO, 1996, p.185). Essa citação traz à discussão a funcionalidade do tempo e do distanciamento que devemos tomar de determinadas situações para que possamos enxergá-las melhor. É preciso estar preparado para ver, no sentido de compreender, certas coisas. Quando se vê sem notar, os fatos podem não fazer sentido. Sobre o olhar distanciado, citamos Marilena Chauí: “Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior, falamos em janelas da alma”. (1993, p.33). Por fim, um último exemplo que trata da importância do olhar fala diretamente sobre a cegueira, não a física, a outra: “Mas ali, na piscina, entre tantos corpos escorregados, alguma cegueira pessoal e providencial furta os olhos desta dama ao seu próprio corpo”. (SARAMAGO, 1996, p.199). Cegueira que, portanto, é apenas uma das inúmeras que carregamos conosco; a não aceitação em ser o que se é, da forma que se é, por uma fuga de padrões que a sociedade impõe.

N’O conto *da ilha desconhecida* (2013b), o olhar também é lançado à discussão. Como a narrativa é demasiado pequena, essa menção é feita apenas uma vez, já no final da história, e consiste nos preparativos para uma viagem de barco com destino a uma ilha desconhecida: “Vê-se bem que só tem olhos para a ilha desconhecida, aqui está como as pessoas que se enganam nos sentidos do olhar, sobretudo ao princípio”. (SARAMAGO, 2013b, p.49). Tais erros de sentido, como o trecho discute, apontam para uma espécie de cegueira, a da ilusão. E é a ilusão que move os protagonistas desse conto; a ilusão por uma vida melhor, por um lugar melhor e mais digno, a ilusão de aventurar-se, de desbravar-se pelos cantos que levam a um pequeno paraíso. Ao final da narrativa, o barco ainda não havia saído rumo à ilha, e o que pode ser compreendido do conto, principalmente pelas palavras finais que nele há, “A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma” (SARAMAGO, 2013b, p.62), é que esse olhar iludido está na busca de enxergar, em si próprio, algo melhor.

No romance *Todos os nomes* (1997), o olhar está muito presente, seja para fins de observação como de contemplação, sedução e amedrontamento. O



poder dos olhos é algo constante nesta narrativa de Saramago. “O olhar atento se exerce no tempo: colhe, por isso, as mudanças que sofrem homens e coisas. Todos os seres, vistos uma só vez, em corte sincrônico, parecem mais simples, coesos e homogêneos do que o são quando contemplados no curso da sua própria história”. (BOSI, 1993, p.85). Além disso, a discussão sobre a distinção entre ver, olhar e reparar está novamente colocada em pauta:

O efeito da queda poderia ser acabar-se-lhe a vida, o que sem dúvida teria a sua importância de um ponto de vista estatístico e pessoal, mas que representa isso, perguntamos nós, se, sendo a vida biologicamente a mesma, quer dizer, o mesmo ser, as mesmas células, as mesmas feições, a mesma estatura, o mesmo modo aparente de olhar, ver e reparar, e sem que a estatística se tivesse podido aperceber da mudança, essa vida passou a ser outra vida, e outra pessoa essa pessoa. (SARAMAGO, 1997, p.31).

Pensando no trecho do romance com base nas afirmações de Bosi que citamos anteriormente, podemos usar as palavras de Renato Mezan e afirmar que “não é como concomitante à visão, mas como consequente a ela, que o prazer emerge num ato de julgamento, pelo qual posso afirmar que ‘isso é novo’. O verdadeiro prazer está no conhecer, e a visão é mais deciframento que contemplação”. (1993, p.447). Nem o fato de contemplar como o de perceber são capazes de impedir uma ação, mas a diferença está no modo como a analisamos depois de ocorrer, no sentido que atribuímos e em tudo o que vem depois. A diferença entre olhar, ver e reparar está no modo como interpretamos, como entendemos, como lemos as coisas que nos ocorrem. Gonçalves Filho tem uma ideia interessante sobre esse processo: “o olhar que se desperta em direção ao passado, divertindo-se e compenetrando-se nas imagens de um outro tempo, suscitadas nos materiais e nas obras que a memória impregnou, longe de constituir-se num impedimento nostálgico à história, instaura um desequilíbrio na relação com o presente”. (1993, p.95).

No romance *O homem duplicado* (2013c), nos vemos diante de um duplo que está em conflito em todo o livro. Esse duplo, um eu igual ao outro, persiste na busca por se enxergar, mas, em alguns momentos do trajeto, pensa em relutar, em não mais tentar ver. A preocupação com os modos de olhar é trazida às claras, no trecho que vamos apresentar, pela voz do narrador: “Por muito esforço que tenhamos de fazer, sabemos que só abrindo os olhos se pode sair

de um pesadelo, mas o remédio, neste caso, foi fechá-los, não os próprios, mas os do reflexo no espelho”. (SARAMAGO, 2013c, p.31). A representação do abrir os olhos frente a um pesadelo é, assim o julgamos, uma metáfora para discorrer sobre algo maior e que constantemente nos aparece quando estamos diante de algum problema. “A própria ausência está enraizada na presença; aos meus olhos, a alma do outro é alma graças ao seu corpo”. (NOVAES, 1993, p.14-15). Fechar os olhos para determinada situação, ou, no caso, abri-los para enfrentar a dificuldade que nos cerca.

Outro exemplo a ser destacado no romance é algo já muito discutido nas obras de Saramago: “Não faltaria mais que ter Tertuliano Máximo Afonso de emendar os seus próprios erros, supondo que em um destes papéis, que agora está olhando sem ver, corrigiu o que estava certo e pôs uma mentira no lugar de uma verdade inesperada”. (SARAMAGO, 2013c, p.33). Esse olhar sem ver, como apontamos, é quase que uma marca nos discursos do escritor português, e aqui, no caso do referido trecho, faz menção às crenças nos discursos que superficialmente se percebem mais fáceis de serem aceitos, no entanto, são, pois, mentiras. Por fim, um último exemplo que trazemos de *O homem duplicado* se dá na seguinte passagem: “[...] pensou que seria um erro deixar-se cegar pela decepção e que, não podendo fazer o excelente negócio de venda que primeiro se lhe havia antolhado, ainda lhe restava a possibilidade de levar o tal Tertuliano a alugar tudo quanto fosse possível arranjar da mesma companhia produtora”. (SARAMAGO, 2013c, p.64). As emoções trazem consigo parcelas de cegueira. Se não tivermos ciência disso, é bem possível que vivamos limitados ao olhar de que lhe é fruto, sem ponderar os fatos, influenciados pelo sentimento, seja ele qual for.

#### 4.2 O OLHAR DO REVISOR E DO PINTOR

Já pudemos perceber, neste capítulo, o quanto o olhar adquire singularidade na obra de José Saramago. E a partir de agora, como explicitado no início desta discussão, ressaltaremos sua importância tendo em vista os romances *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia*.

Apenas com o tema de *História do cerco de Lisboa* já é possível realizar um pequeno discurso sobre os modos de olhar. A perspectiva adotada por Saramago e, na narrativa, pensada pelo revisor, proporciona um diferente pensar sobre um passado tido como certo, no qual “cegamente” se acredita, mesmo que o registro historiográfico de tal fato esteja, assim como toda e qualquer história, com lacunas que podem muito bem ser preenchidas em prol de uma nova versão do que nos foi contado.

Por mais que o romance lance a ideia de que determinado fato histórico precise ser revisado, o que se tira de mais profundo do discurso saramaguiano em *História do cerco de Lisboa* é a questão de se crer em uma única verdade. Sobre a verdade, já discutimos. Afirmamos que ela não pode ser considerada única, e sim, uma. Uma das inúmeras que constituem determinado acontecimento. O caso, aqui, portanto, não se trata especificamente da verdade, mas dos modos como a percebemos e concebemos, sendo singular ou plural. Isso está relacionado à nossa maneira de olhar, à profundidade com que vemos, e à intensidade com que reparamos – fazendo referência à epígrafe deste capítulo. O olhar para o passado não com a intenção de modificá-lo, e sim percebê-lo de tal maneira que isso altere o modo como o presente é percebido.

O que *História do cerco de Lisboa* mostra, portanto, é a alteração do presente a partir do momento em que o passado foi concebido com outro olhar. A abertura do nosso ângulo de visão para repensar determinadas situações passadas pode fazer com que mudemos nosso modo de enxergar o presente, de modo que ele pode tornar-se diferente do que seria caso continuássemos a insistir em um único ponto de vista sobre tais fatos, como bem se vê no seguinte trecho:

[...] os livros estão aqui, como uma galáxia pulsante, e as palavras, dentro deles, são outra poeira cósmica flutuando, à espera do olhar que as irá fixar num sentido ou nelas procurará o sentido novo, porque assim como vão variando as explicações do universo, também a sentença que antes parecera imutável para todo o sempre oferece subitamente outra interpretação, a possibilidade duma contradição latente, a evidência do seu erro próprio. (SARAMAGO, 2010, p.26).

Enfim, essa discussão sobre o olhar sob uma perspectiva geral do romance *História do cerco de Lisboa* caminha na mesma direção de nossa análise do segundo capítulo deste estudo, em que discorreremos sobre as

variáveis da ficção histórica nos romances saramaguianos, como podemos perceber com o seguinte trecho carregado com a característica ironia de seu autor: “historiador, categoria humana que mais se aproxima da divindade no modo de olhar”. (SARAMAGO, 2010, p.182). Com isso, queremos dizer, para não sermos repetitivos e darmos sequência à pesquisa, que o olhar diz respeito a todas as questões lançadas por Saramago em suas obras. Cada problemática pode, sim, ser analisada tendo em vista a preocupação com o olhar, pois é isso o que move o autor português na composição de seus questionamentos sobre temas já considerados findados e dogmáticos, como é o caso da história e da Igreja. Um olhar mais atento, mais profundo, menos cego, pois “às vezes olhamos e não vemos”. (SARAMAGO, 2010, p.49). Bem, deixando “resolvida” a questão geral do romance, partimos para suas especificidades.

Diferentemente de *Memorial do convento* e *Ensaio sobre a cegueira*, em que a problemática do olhar se faz muito evidente, em *História do cerco de Lisboa* podemos percebê-la de maneira mais tênue, ora partindo do narrador, ora de Raimundo Silva. No seguinte trecho, temos uma situação vivida pelo revisor: “Afinal, que direito tenho eu de julgar os outros, vivo em Lisboa desde que nasci e nunca me tinha lembrado de vir ver, com os meus próprios olhos, coisas que estão em livros, coisas que algumas vezes olhei e tornei a olhar, sem ver, quase tão cego como o almuadem”. (SARAMAGO, 2010, p.72). O discurso é sempre o mesmo. É uma constante de Saramago. A cegueira que insiste em atuar veladamente para ser imperceptível à nossa vista.

Com o narrador, não é diferente: “o rosto de Raimundo Silva que olha sem ver e sem pensar”. (SARAMAGO, 2010, p.92). Há uma cena em *História do cerco de Lisboa* em que o narrador praticamente explica como age, como funciona essa cegueira em nós pré-instaurada. No entanto, a cena faz menção ao pensamento, e não aos olhos.

Ora, é verdade que Raimundo Silva pensou, e algumas vezes, no desagradável episódio, mas pensar não é o mesmo em todos os casos, e o mais que ele se permitiu foi lembrar-se, como por outras palavras ficou explicado antes, quando se falou de nuvens no céu e eletricidade no ar, soltas umas e de voltagem mínima outra. A diferença está entre um pensamento activo que escava poços e galerias a partir e ao redor dum facto, e essa outra forma de pensamento, se merece tal nome, inerte, alheado, que quando olha não se detém e segue, apostado na crença de que o que não é mencionado não existe, como o doente que

se considera saudável porque o nome da doença ainda não foi pronunciado. (SARAMAGO, 2010, p.93-94).

O pensar, no trecho acima, se substituído por olhar, aplica-se perfeitamente à nossa lógica neste capítulo. Ainda, o narrador apresenta uma variação dos modos de pensamento, distinguindo pensar de lembrar, assim como Saramago faz com olhar, ver e reparar. O exemplo dado pelo narrador na explicação de sua distinção pode ser perfeitamente aplicado ao olhar e seus graus de variação. É como se a justificativa coubesse para o seguinte exemplo: “olhando fixamente o livro, mas logo sem o ver, como se percebia pela expressão de ausência que pouco a pouco se lhe alastrava pelo rosto”. (SARAMAGO, 2010, p.122). De acordo com a ideia de Starobinski, “quando conseguimos desvendar os olhos, reconhecemos: ‘a vontade de delimitar, de geometrizar, de fixar relações estáveis não se impõe sem uma violência suplementar sobre a experiência natural do olhar’”. (1961, p.12 apud NOVAES, 1993, p.9).

Como apontamos, são constantes as referências aos modos de olhar em *História do cerco de Lisboa*. E além de, seja pela voz de Raimundo ou pela voz do narrador, sempre haver uma menção à atenção que devemos dar aos limites da nossa visão, como bem dissemos, o romance traz, ainda, uma dissertação sobre a distinção entre olhar, ver e reparar, ressaltando mais uma vez a importância que esse tema tem para Saramago:

Olhar, ver e reparar são maneiras distintas de usar o órgão da vista, cada qual com a sua intensidade própria, até nas degenerações, por exemplo, olhar sem ver, quando uma pessoa se encontra ensimesmada, situação comum nos antigos romances, ou ver e não dar por isso, se os olhos por cansaço ou fastio se defendem de sobrecargas incômodas. Só o reparar pode chegar a ser visão plena, quando num ponto determinado ou sucessivamente a atenção se concentra, o que tanto sucederá por efeito duma deliberação da vontade quanto por uma espécie de estado sinestésico involuntário em que o visto solicita ser visto novamente, assim se passando de uma sensação a outra, retendo, arrastando o olhar, como se a imagem tivesse de produzir-se em dois lugares distintos do cérebro com diferença temporal de um centésimo de segundo, primeiro o sinal simplificado, depois o desenho rigoroso, a definição nítida, imperiosa de um grosso puxador de latão amarelo, brilhante, numa porta escura, envernizada, que subitamente se torna presença absoluta. (SARAMAGO, 2010, p.166).

A mesma preocupação pode ser encontrada também em *Manual de pintura e caligrafia*, seja de maneira geral, a partir do tema do romance, como

nas suas entrelinhas e nos seus discursos. Como se sabe, o romance apresenta, basicamente, a história de um pintor frustrado por não conseguir ir além de meras representações em seus retratos, que decide, por isso, recorrer à escrita como outro meio de expressão. A temática da obra pode, sim, levar-nos ao olhar a partir do momento em que o conflito presente na narrativa consiste no fato de H. abrir os olhos para a cegueira que o consumia por aproximadamente vinte anos, pintando retratos “que deveria[m] conter certa solenidade circunstancial, aquela que não espera dos olhos mais do que um olhar, e depois a cegueira” (SARAMAGO, 1992, p.10-11).

A distinção de *Manual de pintura e caligrafia* está no fato de que H., quando inicia a escrita de sua autobiografia, apresenta consciência de que estava cego. Já no início do romance que, vale lembrar, é narrado em primeira pessoa, portanto, pelas palavras do próprio protagonista, H. tece algumas considerações sobre sua percepção de limitação do olhar:

Apesar das insuficiências que me deu para aqui confessar, sempre soube que o retrato justo não foi nunca o retrato feito. E mais: sempre julguei saber (sinal secundário de esquizofrenia) como devia pintar o justo retrato, e sempre me obriguei a calar (ou supus que a calar-me me obrigava, assim me iludindo e cumplicitando) diante do modelo desarmado que se me entregava, tímido, ou, pelo contrário, falsamente desvolto, apenas certo do dinheiro com que me pagaria, mas ridiculamente assustado diante das forças invisíveis que vagarosas se enrolavam entre a superfície da tela e os meus olhos. Só eu sabia que o quadro já estava feito antes da primeira sessão de pose e que todo o meu trabalho iria ser disfarçar o que não poderia ser mostrado. Quanto aos olhos, esses estavam cegos. (SARAMAGO, 1992, p.7-8).

Consciência cega, cega consciência, consciência de cegar. Devaneios à parte, o fato de haver essa conscientização por parte de H. não o exime da ainda existente cegueira. O abrir dos olhos é um processo que se estende por todo o romance *Manual de pintura e caligrafia*. Saramago sempre insistiu na ideia de que a cegueira que nos toma é produzida pelas leis da sociedade em que vivemos, e isso é bem visto em *Ensaio sobre a cegueira*, como já discutimos, mas serve a recordação aqui para atentar justamente à questão, talvez vagarosa, da duração dessa fase de abertura de olhos pela qual passa o protagonista do romance. Para Marilena Chauí:

[...] os pintores costumam dizer que, ao olhar, sentem-se vistos pelas coisas e que ver é experiência mágica. A magia está em que o olhar

abriga, espontaneamente e sem qualquer dificuldade, a crença em sua atividade – a visão depende de nós, nascendo em nossos olhos – e em sua passividade – a visão depende das coisas e nasce lá fora, no grande teatro do mundo. (1993, p.34).

Vale destacar que Saramago, ao trabalhar essa problemática, elegeu um pintor para ser seu protagonista. Sabemos também que o exercício dessa profissão consiste, principalmente, na utilização dos olhos como ferramenta de apreciação e percepção dos seres retratados. Uma das preocupações com o olhar já se instaura no próprio ofício de pintar. O ver, o enxergar e o reparar podem ser variações muito bem empregadas se pensadas a partir de H. O romance, inclusive, já se inicia com a exposição da dificuldade do protagonista em ultrapassar os limites de cada variável do olhar. O que estamos dizendo é que o resultado das pinturas pode ser alterado dependendo do “tipo” de olhar que se tem sobre o objeto a ser pintado. E é por falhar em uma possível alternância de percepção que H. recorre à escrita, como bem se sabe.

Outro fato que pode ser visto em *Manual de pintura e caligrafia* diz respeito ao perigo de se abrir os olhos. Por vezes, é bom não ver certas coisas; do contrário, a realidade pode ser muito difícil. Assim discorre H., sobre a possibilidade de existir certo equilíbrio na intensidade de se ver:

[...] olhos humanos, que não querem ver de menos, mas não podem ver de mais, sob pena de não verem já o que queriam, mas o que não desejariam. Há uma relação pacífica entre o olho e a pele que o olho vê: quem sabe se a cegueira não seria preferível à visão agudíssima do falcão instalada em órbitas humanas? Para os olhos da águia, como é a pele de Julieta? Que foi que viu Édipo quando com as suas próprias unhas se cegou? (SARAMAGO, 1992, p.27).

Como Saramago é mestre em reproduzir ditados populares em suas obras, tomamos a liberdade de assim fazê-lo aqui, considerando a abertura e conveniência que o trecho acima citado oferece. “O pior cego é aquele que não quer ver”. No entanto, essa cegueira desejada pode ser oportuna para determinadas situações, pois “onde melhores olhos viram, hão-de fechar-se todos os outros”. (SARAMAGO, 1992, p.99). Em *Manual de pintura e caligrafia*, o caso não é esse. É fato que H., por muito tempo, acomodou-se com o modo de olhar que o confortava, carregando essa cegueira consigo. O seguinte trecho representa bem nossa afirmação. Reparemos que ele é retirado das primeiras

páginas do romance, o que confirma a consciência do protagonista da cegueira que carrega:

Molho o pincel e aproximo-o da tela, dividido entre a segurança das regras aprendidas no manual e a hesitação do que irei escolher para ser. Depois, decerto confundido, firmemente preso à condição de ser quem sou (não sendo) desde há tantos anos, faço correr a primeira pincelada e no mesmo instante estou denunciando aos meus próprios olhos. [...] Faço tudo isto sem contentamento, porque está nos preceitos, protegido pela indiferença que finalmente a crítica dispôs em minha volta como um bloqueio sanitário, protegido também pelo esquecimento em que pouco a pouco fui caindo, e porque sei que o quadro não irá a exposições nem galerias. (SARAMAGO, 1992, p.6-7).

No entanto, quando esse conforto limitado começou a incomodar, o pintor esforçou-se para abrir seus olhos. No seu caso, os olhos interiores, a expressão que tinha em si, o seu próprio eu, já escondido, que H. não conseguia mais enxergar. E a tentativa de abrir-se foi grande. Com os olhos cegos, já viciados nos retratos superficiais que realizava, o levou a uma outra esfera de arte: à escrita, como sabemos. O caso é que H. não desistiu de pintar. Durante o romance, aperfeiçoa seu olhar interior, sofrendo críticas pelos “olhos” da sociedade, como sabemos, mas isso não o impediu de continuar sua tentativa, tanto da escrita como, principalmente, da pintura. Para Marilena Chauí:

O que pedem as coisas ao olhar e, particularmente, ao olhar do pintor? Que desvele os meios visíveis pelos quais elas são visíveis aos nossos olhos. Que mostre como luz, iluminação, cor, sombra e reflexo só têm existência visual e, dirigindo-se ao pintor, que mostre como ‘elas se arranjam para fazer com que’, de luzes, reflexos, cores e sombras, ‘haja subitamente alguma coisa’. (1993, p.60).

Traçando um comparativo do modo como concebia suas pinturas no início do romance e no seu final, é possível perceber uma diferença do posicionamento do pintor. Tomando como base o trecho que citamos acima, comparemo-lo com o seguinte, já parte do final da narrativa:

A mão colhe de longe o que está no rosto, enquanto o pensamento se ausenta, revê, usando de uma outra maneira os olhos que neste momento passam do rosto à tela, [...] Passeio o pincel sobre a tela com a mesma lentidão com que as correntes da Laguna se movem, não é o rosto que eu pinto, mas a Laguna que eu penso. Que vai sair daqui? (SARAMAGO, 1992, p.160).



A prisão a esse conforto social e econômico que trazia inquietações ao pintor deu espaço à liberdade de expressão sem receios de julgamentos de terceiros. H. passou a pintar como realmente enxergava, e passou a ver além do que era acostumado: “Mas os olhos, fendidos, de pálpebras longas e pesadas, são muitas vezes rebrilhantes de espírito e há neles uma sageza calma e benigna que faz pairar as figuras acima e além dos dramas que os frescos relatam”. (SARAMAGO, 1992, p.125). Mais uma vez citando Marilena Chauí:

Uma profunda mutação acontece quando passamos da experiência de ver – do olhar – à explicação racional dessa experiência – ao pensamento de ver -, quando passamos da percepção ao juízo. Passagem curiosa quando nos lembramos do nascimento da linguagem do conhecimento intelectual na do olhar e de como a visão servira de paradigma para o pensar. Este parece, agora, neutralizar tudo quanto, na visão, seria rebelde e irredutível à inteligência. Procedimento que consiste em fazer da própria visão um juízo [...] (1993, p.45).

Acreditamos, pois, que o discurso constante de Saramago presente em todas as obras sobre as quais discorreremos, de que é preciso alterar a maneira e intensidade de olhar, é muito bem amarrado com as formas em que se apresenta em cada um dos seus trabalhos. O que queremos dizer é que a discussão sobre os modos de olhar é realizada por uma perspectiva diferente em cada obra. Por exemplo, vimos que em *Memorial do convento*, a reflexão se dá pela personagem Blimunda; em *Ensaio sobre a cegueira*, além do olhar ser o tema do romance, a mulher do médico ganha certo destaque, visto que é a única que consegue realmente ver o mundo sem cegueiras.

Em *As pequenas memórias* e *A bagagem do viajante*, como se tratam, respectivamente, de uma autobiografia e de um livro de crônicas, a questão é mencionada pelas palavras do próprio Saramago, já n’*O conto da ilha desconhecida*, ela é trazida por um pobre homem sonhador. Por fim, em *História do cerco de Lisboa*, o olhar é revisto, repensado a partir de um revisor de textos; e em *Manual de pintura e caligrafia*, é discutido pelas palavras de um pintor que inicia um projeto de escrita. Para Novaes, de acordo com o pensamento de Giordano, “o saber depende pois da visão: ‘Os olhares são as razões pelas quais o objeto (como se ele nos olhasse) se faz presente a nós’. Mas faz uma distinção no ver, em que a palavra visão tem dois significados: o ver concreto, ou a

faculdade de ver pelo intelecto ou pelo olho; e a própria ação do ver, o ato da potência do ver”. (1993, p.17-18).

Para Alfredo Bosi, o olhar perceptivo “exprime e reconhece forças e estados internos, tanto no próprio sujeito, que deste modo se revela, quanto no outro, com o qual o sujeito entretém uma relação compreensiva. A percepção do outro depende da leitura dos seus fenômenos expressivos dos quais o olhar é o mais preñado de significações”. (BOSI, 1993, p.77). José Saramago foi um escritor que dedicou ao olhar e suas variáveis um espaço em cada uma de suas obras, dotadas de significação e funcionalidade. A arte sempre foi a resposta para este autor, e funcionava como uma janela para que o olhar exercesse suas percepções possíveis.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Nunca faltaram caminhos para chegar aonde a oculta vontade ambiciona: basta que se encontrem os pretextos”. (SARAMAGO, 1992, p.209). Nossos caminhos nesta pesquisa que se intitula *O olhar como protagonista na construção das estratégias narrativas de História do cerco de Lisboa e Manual de pintura e caligrafia* se deram a partir de um único ponto: o olhar. Depois de percebê-lo como uma constante nas obras de José Saramago, nossa “vontade” foi estabelecer uma linha que se estendesse pelos discursos sobre a história, sobre os narradores, personagens, até o próprio autor, e se findasse na discussão sobre o olhar, em sua unidade.

Os “pretextos” apareceram quando vimos no olhar uma porta para inúmeras percepções sobre inúmeros assuntos. O que se solidifica nessa constância é a preocupação com o sujeito, o ser humano em essência, sem máscaras sociais, políticas ou religiosas. O olhar é para dentro: dentro de si, dentro do outro, dentro da história, dentro do discurso. E essa forma de olhar, que ultrapassa convenções, dogmas e barreiras, é o que nos constrói e nos melhora: “em cada momento sou igual, em cada momento me vou sentindo outro”. (SARAMAGO, 1992, p.222).

No primeiro capítulo, sobre a apresentação da fortuna crítica referente a *História do cerco de Lisboa e Manual de pintura e caligrafia*, pudemos constatar que, até o momento, não existiam estudos sobre uma relação entre estes dois romances, em específico; conseqüentemente, nada que contemplasse o olhar como fio condutor em seus desenvolvimentos. No entanto, as análises a que tivemos acesso nos foram de muita relevância, principalmente as que abordaram alguns dos assuntos que discutimos nesta pesquisa, como as questões referentes à história, aos narradores e aos protagonistas presentes nestas narrativas. A epígrafe que utilizamos para iniciar esse capítulo denuncia nossa proposta: “Não há nada novo debaixo do sol”, o que muda, portanto, é o discurso construído para relatar o velho, por assim dizer. Tendo como título “Das (re)leituras: cercos e manuais”, nos concentramos em olhar para tudo o que já foi dito sobre os dois romances e, a partir disso, tentar construir uma análise que se desenvolvesse por uma perspectiva diferente, do mesmo modo como fez Raimundo Silva, em sua (re)escrita da batalha do cerco de Lisboa.

Em “A construção da história na ficção de Saramago”, concluímos que a importância do olhar se aplica também ao modo como percebemos o passado. A intensidade com que olhamos para a história, bem como a perspectiva que adotamos para tal, é fundamental para nossa percepção como sujeitos, tanto dessa história quanto do tempo presente. Os romances de Saramago, em geral, nos mostram que não é o passado quem “controla” e predetermina o presente, e sim o oposto: a maneira como olhamos para esse passado é que vai determinar como ele é, ou seja, o presente influencia na concepção da história. Além disso, quando direcionamos a análise a *História do cerco de Lisboa* e *Manual de pintura e caligrafia*, chegamos à conclusão de que esse olhar para o passado, o qual tem o poder de mudá-lo, também afeta o sujeito em sua individualidade. Percebendo o passado de maneira diferente, tanto Raimundo Silva quanto H. passam por um período de amadurecimento pessoal e de mudanças significativas de pensamento e concepção das coisas em geral e em si mesmos: “tenho-me divertido ou instruído, aos poucos, a descobrir a diferença entre olhar e ver e entre ver e reparar, É interessante, isso, É elementar, suponho até que o verdadeiro conhecimento estará na consciência que tivermos da mudança de um nível de percepção”. (SARAMAGO, 2010, p.302).

No terceiro capítulo, a partir do estudo sobre os narradores e os protagonistas, bem como sobre a possível relação que existe entre tais estratégias e a figura do autor destes romances, o olhar se configura no discurso. O discurso que se percebe semelhante nas duas narrativas, o discurso sobre temas em comum, o discurso sobre a crença no ser humano. Por vezes velada, outrora explícita, é a voz de Saramago que encontramos, são as suas ideias, as suas crenças: “Só há uma maneira de fazer Quixotes: é tornar os ideais maiores. Só há uma maneira de retardar o tempo: é viver o tempo de outrem”. (SARAMAGO, 1992, p.128). O doar-se em cada personagem, em cada narrativa, faz com que Saramago possa ser encontrado em cada um de seus romances. O olhar para o fundo do discurso narrativo, para além das conexões que tornam os enredos verossímeis, é atribuir um sentido maior e com mais significado à obra saramaguiana.

Por fim, o quarto e último capítulo da tese se concentra no olhar para o olhar. Mais para fins comprobatórios, ressaltamos o quanto a figura do olhar é mencionada, além de discorrermos sobre os modos de ver que selecionamos

em alguns romances de Saramago. Trouxemos ao texto alguns estudos sobre o olhar, principalmente o percebido na Filosofia. Com essas relações, falamos sobre as cegueiras sociais e os olhos que conseguem ver para além das máscaras que, por vezes, nos são concebidas como rostos verdadeiros.

Toda a atenção dada ao olhar por Saramago carrega uma intenção extraficcional. Concebendo a literatura como uma função social, o autor português acredita que o ser humano pode se tornar alguém melhor por meio da ficção. O olhar, às vezes trabalhado no enredo de seus romances, mas geralmente presente no discurso de seus narradores, quer alcançar o leitor empírico, para além dos bosques da ficção. “À noite, neste espaço entre as casas baixas, juntam-se os três fantasmas, o do que foi, o do que esteve para ser, o do que poderia ter sido, não falam, olham-se como se olham cegos, e calam”. (SARAMAGO, 2010, p.74).

## REFERÊNCIAS

- AGUILERA, Fernando Gómez. A estátua e a pedra: o autor diante do reflexo da sua obra. In: SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: ed.ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.
- ALENCAR JÚNIOR, Leão de. Saramago: um auto-retrato da escrita. **Revista de Letras**, n. 22, v. 1/2, jan./dez., 2000.
- ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. **Novos Estudos**, São Paulo, n.77, p. 205-220, mar. 2007 (CEBRAP).
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BEIJO, Marilda. José Saramago: ficção e/ou reflexão teórica? II Colóquio da Pós-Graduação em Letras – UNESP, Assis, 2010. **Anais...**
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas).
- BORNHEIM, Gerd A. A metamorfose do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BURKE, Peter (Org.). A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: \_\_\_\_\_. **A escrita da história: novas perspectivas**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- CALVINO, Italo. Ordem e complexidade. **Ágora: Revista científica do curso de Comunicação Social da Universidade Potiguar**, 2000. Disponível em: <<http://www.weblab.unp.br/agora/segundas/entrevistas/entrevistas07.html>>. Acesso em: 04 nov. 2015.

CANDIDO, Antonio et al. A personagem do romance. In: \_\_\_\_\_. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espalho do mundo. In: NOVAES, Aduino (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DEFOE, Daniel. **As aventuras de Robinson Crusóé**. Trad. Albino Poli Jr. Porto Alegre, L&PM Editores, 1997.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário das ciências da linguagem**. Trad. Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1973.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

FAIA, Tatiana. Coincidências de lugar. Uma leitura de *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago. **Navegações**, Porto Alegre, v.5, n.1, p.56-61, jan./jun., 2012.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n.53, p.166-182, mar./maio 2002.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GIROLA, Maristela Kirst de Lima. As Lisboas da história de um cerco: cidade, memória e literatura em Saramago. **Revista Desassossego**, São Paulo, n.8, dez. 2012.

GOBBI, Márcia V. Zamboni. A (outra) história do cerco de Lisboa: (des)arranjos entre fato e ficção. **Revista Letras**, São Paulo, v.34, p.73-90, 1994.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. In: NOVAES, Aduino (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALPERÍN, Jorge. **Conversaciones con Saramago**. Santiago, Chile: Editorial Aun Creemos en los Sueños, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

KUNTZ, Maria Cristina Vianna. A metaficção historiográfica em *História do cerco de Lisboa*. **CESP – Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras – UFMG**, 2002. Disponível em: <[http://www.lettras.ufmg.br/cesp/textos/\(2002\)07-A%20metaficcao.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/cesp/textos/(2002)07-A%20metaficcao.pdf)>. Acesso em: 28 out. 2014.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

LEVON, José Roberto. Francisco(s) e Pedro(s), ficção e história (ou vice-versa). In: WEINHARDT, Marilene (Org.). **Ficção história: teoria e crítica**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LEBRUN, Gerard. Sombra e luz em Platão. In: NOVAES, Aduino (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LORETO, Lúcie da Silva. Manual de pintura e caligrafia: José Saramago e a viagem aos exercícios interdisciplinares. **Revista Nau Literária**, PPG-LET-UFGRS, Porto Alegre, v.2, n.2, jul-dez 2006.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MAIA, Rita Maria de Abreu. História do cerco de Lisboa: a imagem do outro e o descentramento do olhar. **Revista Augustus**, Rio de Janeiro, ano 16, n.31, fev. 2011.



MARCON, Adriana; FERREIRA, Sandra A. Manual de pintura e caligrafia de José Saramago: uma autobiografia dissimulada. I Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano e X Seminário Nacional de Literatura, História e Memória. Cascavel-PR, 2011. **Anais...**

MATTA, Eduarda da. **Hoje é dia de cegueira**: uma metáfora no discurso de José Saramago. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná. Pós-graduação em Letras - Estudos Literários, 2012. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/27611/R%20-%20D%20%20MATTA,%20EDUARDA%20REGINA%20DRABCZYNSKI%20DA.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 21 jul. 2015.

MEZAN, Renato. A medusa e o telescópio ou verggasse 19. In: NOVAES, Aduino (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NOVAES, Aduino (Org.). De olhos vendados. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PLATÃO. **A república**. Parte II. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala Educacional, 2006. (Série Filosofar).

PRAXEDES, Walter. Ao ler os romances de José Saramago. **Revista Espaço Acadêmico**, n.81, fev. 2008. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/081/81praxedes.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. Apresentação. In: ROANI, Gerson Luiz. **No limiar do texto**: literatura e história em José Saramago. São Paulo: Annablume, 2002.

ROANI, Gerson Luiz. **No limiar do texto**: literatura e história em José Saramago. São Paulo: Annablume, 2002.

\_\_\_\_\_. Espaços que a história tece em Saramago. **Revista Letras**, Santa Maria, RS, PPGL-LETRAS: n.32, 2006, p.69-75.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.

SANTOS, Maria Alzira de Carvalho; LIMOLI, Loredana. José Saramago e Pieter Bruegel: entre a caneta e o pincel. **Signum**, Londrina-PR, n.15/3 (esp), dez. 2012.

SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. Lisboa: Editorial Caminho, 1980.

\_\_\_\_\_. **Memorial do convento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

\_\_\_\_\_. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **A bagagem do viajante**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **O autor como narrador**. *Cult: Revista brasileira de Literatura*. São Paulo, n.17, p.25-27, dez. 1998.

\_\_\_\_\_. **O evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **A viagem do elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: ed.ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013a.

\_\_\_\_\_. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b.

\_\_\_\_\_. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013c.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SEIXO, Maria Alzira. História do cerco de Lisboa ou a respiração da sombra. **Colóquio-Letras**, Lisboa, n.109, p.32-47, maio/jun., 1989.

YOURCENAR, Marguerite. **Memórias de Adriano**. Trad. Martha Calderano. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

WANDELLI, Raquel. A invenção do real em Saramago. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, n.6, 1998.

WEINHARDT, Marilene. O romance histórico na ficção brasileira recente. In: CORRÊA, Regina Helena Machado Aquino. **Nem fruta nem flor**. Edições Humanidades: Londrina, 2006.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Ficção histórica: teoria e crítica**. Ponta Grossa, PR: Editora UEPG, 2011.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.