

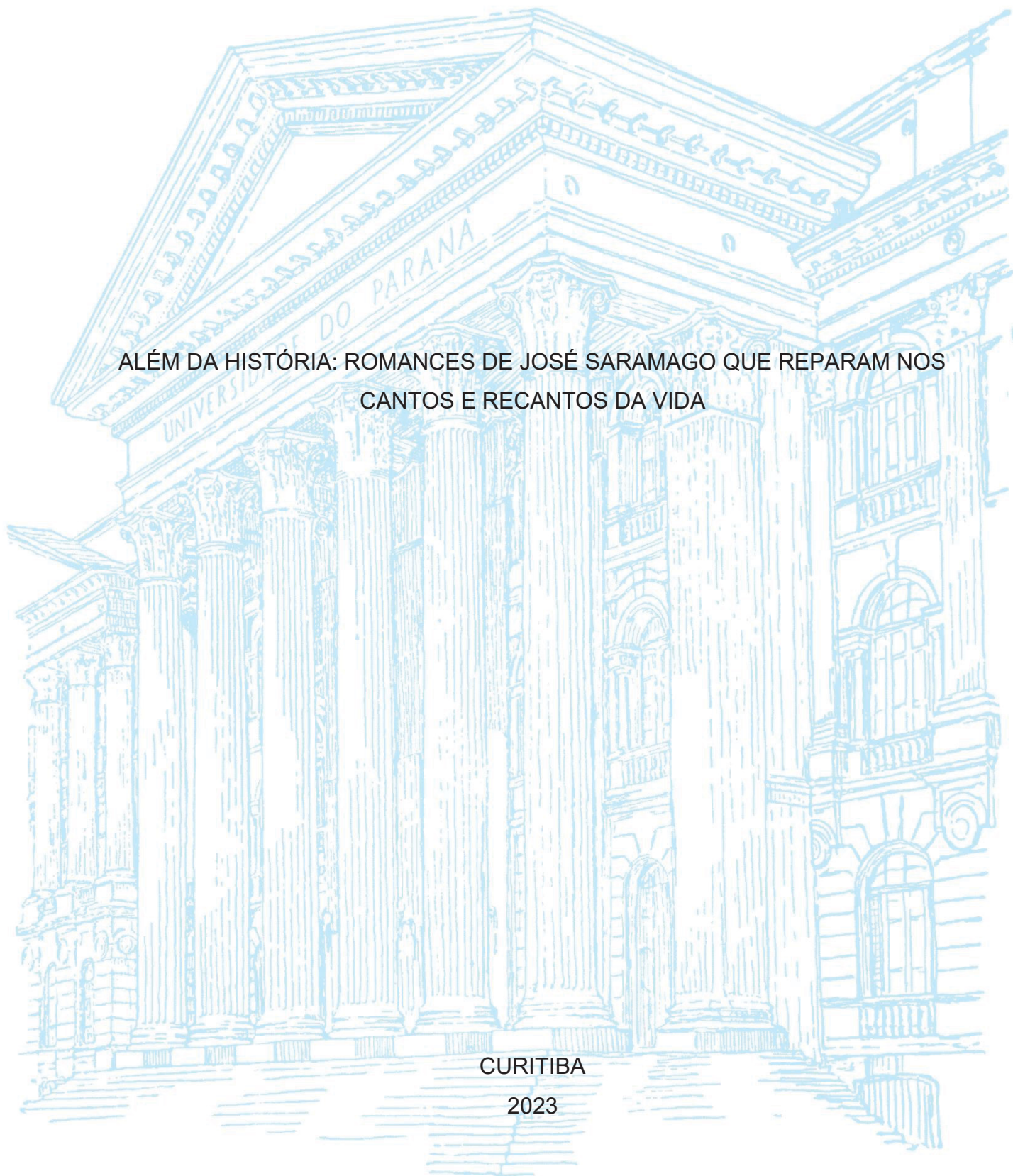
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FABIANA PASSOS DE MELO

ALÉM DA HISTÓRIA: ROMANCES DE JOSÉ SARAMAGO QUE REPARAM NOS
CANTOS E RECANTOS DA VIDA

CURITIBA

2023



FABIANA PASSOS DE MELO

ALÉM DA HISTÓRIA: ROMANCES DE JOSÉ SARAMAGO QUE REPARAM NOS
CANTOS E RECANTOS DA VIDA

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito à obtenção do título de Doutor em Letras, na área de concentração em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Patrícia da Silva Cardoso

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Melo, Fabiana Passos de

Além da história : romances de José Saramago que reparam nos cantos e recantos da vida. / Fabiana Passos de Melo. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Doutorado (Tese) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Patrícia da Silva Cardoso.

1. Saramago, José, 1922-2010. 2. Literatura portuguesa - Romance. 3. Literatura e história. 4. História na literatura. 5. Portugal – História. I. Cardoso, Patrícia da Silva, 1964. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária : Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **FABIANA PASSOS DE MELO** intitulada: **ALÉM DA HISTÓRIA: ROMANCES DE JOSÉ SARAMAGO QUE REPARAM NOS CANTOS E RECANTOS DA VIDA**, sob orientação da Profa. Dra. PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 30 de Agosto de 2023.

Assinatura Eletrônica

31/08/2023 10:12:51.0

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

27/09/2023 16:04:39.0

LUIZ ROGÉRIO CAMARGO
Avaliador Externo (55001235)

Assinatura Eletrônica

31/08/2023 13:10:54.0

ANTONIO AUGUSTO NERY
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

21/09/2023 03:20:39.0

GABRIEL DORIA RACHWAL
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Dedico esta tese a meu pai, Edvaldo, por ter me ensinado a ler e escrever.

AGRADECIMENTOS

Aos meus inseparáveis companheiros: Matilda, Eleonor, Baltasar, Bernardo, Domitila, Leopoldina, Carlota Joaquina e ao saudoso Lucas;

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Patrícia da Silva Cardoso, pela paciência e compreensão;

À Prof.^a Dr.^a. Francine Fernandes Weiss Ricieri e ao prof. Dr. Luiz Rogério Camargo, pelas encantadoras aulas de literatura;

Ao prof. Dr. Rogério Tomaz, quem me fez acreditar que era possível vencer o desafio do doutoramento;

Aos meus amigos amantes de literatura: Carlos Alberto Magnabosco e Rafael de Oliveira Gogola;

Às minhas amigas Priscila Enrique de Oliveira e Liliane Aparecida Coelho, pelo socorro em momentos de desencanto;

À minha mãe, Zita Alma, e à minha irmã, Letícia, pilares dessa família de leitores em que tive a felicidade de nascer;

Às minhas tias Ilka Almeida Passos e Maria Elsa Almeida Passos, mulheres exemplares;

Aos meus amigos Vera Lucia e Luiz Renato Andretta, pelo amparo que nunca falta;

Ao meu sobrinho, Bruno, cuja juventude e entusiasmo me fazem levantar do chão.

Quando nessa noite, uma noite triste de água, Carlos e Craft o acompanharam a Santa Apolônia, ele [João da Ega] disse-lhes na carruagem estas palavras, triste resumo de um amor romântico:

– Sinto-me como se a alma me tivesse caído a uma latrina! Preciso um banho por dentro.

(EÇA DE QUEIRÓS, *Os Maias*)

RESUMO

Este trabalho investiga o enquadramento de quatro romances de José Saramago (1922-2010) que referem acontecimentos da História de Portugal ao estatuto de romance histórico: *Levantado do chão* (1980), *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *História do cerco de Lisboa* (1989). Com o objetivo de descolar tal rótulo destas obras, a tese propõe evidenciar a estratégia utilizada pelo romancista para reverberar no texto literário – por meio da instância narrativa e das personagens – sua visão do mundo. Para tanto, abordam-se tais textos, em capítulos distintos, a partir da maneira como o narrador conduz o enredo, ou seja, considerando apenas o que esta voz destaca e o modo como o faz. Nesse passo, surgem Sara da Conceição e João Mau-Tempo, de *Levantado do Chão*; Raimundo, de *História do cerco de Lisboa*; Bartolomeu, Baltasar e Blimunda, de *Memorial do convento*; e Ricardo Reis, de *O ano da morte de Ricardo Reis*. Estas personagens são aproximadas do leitor por um narrador cuja mirada corresponde aos sentimentos de indulgência, simpatia, piedade e tolerância. Como resultado da análise, tem-se que, por meio da instância narrativa, José Saramago desvela os movimentos que fazem as pessoas nas relações que mantêm entre si e com a sociedade em que vivem, impulsionadas por esperança e vontade, cada uma fazendo-o de maneira singular. Esta dinâmica, que individualiza a existência, encontra limites no tempo e na morte. Para desnudar tal percepção, o romancista ilumina os cantos e recantos da vida em que Sara da Conceição e João Mau-Tempo transitam entre a violência e a esperança, apesar de presos ao chão do latifúndio; que podem ser o quarto do revisor de textos Raimundo, o qual se descobre por baixo da tinta que usa para disfarçar os cabelos brancos, ao mesmo tempo em que se percebe cidadão de uma Lisboa contemporânea que traz em si, como parte inseparável, o passado de convivência entre portugueses e mouros; onde Bartolomeu, Baltasar e Blimunda constroem uma arca que voa movida a vontades, feito que os registra na memória dos que permanecem sobre a terra e, assim, seguem vivos; e nos quais Ricardo Reis dá-se conta de que não lhe é permitido apenas ser contemplador do espetáculo do mundo, pois, só de pensar nesta hipótese, já se torna protagonista em seu próprio palco e experimenta um dos fortes sentimentos da condição humana, que é a solidão, embora não consiga alterar esta situação se entregando inteiramente às relações afetivas com as pessoas que o cercam. Conclui-se que os eventos históricos mencionados nesses romances, apesar de receberem algum tratamento por parte do escritor, servem para situar as personagens no tempo e espaço em que vivem, o que confere à História caráter instrumental em relação à Literatura, e não o contrário, como reivindicado pelo estatuto do romance histórico, quer clássico, quer pós-moderno, aos quais correspondem, respectivamente, um projeto de resgate do passado como condicionante do presente ou de revisitação crítica, e que, portanto, é possível problematizar o adjetivo histórico lhes atribuído.

Palavras-chave: José Saramago. Romance. Historicidade. Instrumentalidade. Literatura.

ABSTRACT

This work investigates the framework of four novels by José Saramago (1922-2010) that refer events in the History of Portugal to the status of historical novels: *Raised from the ground* (1980), *Memorial of the convent* (1982), *The year of the death of Ricardo Reis* (1984) and *History of the siege of Lisbon* (1989). With the aim of detaching this label from these works, the thesis proposes to highlight the strategy used by the novelist to reverberate in the literary text – through the narrative instance and the characters – his vision of the world. Therefore, these texts are approached, in different chapters, from the way the narrator conducts the plot, that is, considering only what this voice highlights and the way in which it does so. In this step, Sara da Conceição and João Mau-Tempo, from *Raised from the ground*; Raimundo from *History of the Siege of Lisbon*, Bartolomeu, Baltasar and Blimunda from *Memorial of the convent*; and Ricardo Reis from *The year of the death of Ricardo Reis*. These characters are brought closer to the reader by a narrator whose gaze corresponds to feelings of indulgence, sympathy, pity and tolerance. As a result of the analysis, José Saramago reveals, through the narrative instance, the movements that people make in the relationships they maintain with each other and with the society in which they live, driven by hope and will, each one doing it in a unique way. This dynamic, which individualizes existence, finds limits in time and death. To lay bare this perception, the novelist illuminates the nooks and crannies of life in which Sara da Conceição and João Mau-Tempo move between violence and hope, despite being tied to the land; which could be Raimundo's proofreader's room, which one discovers beneath the dye he uses to disguise his gray hair, at the same time as he perceives himself as a citizen of a contemporary Lisbon that carries in itself, as an inseparable part, the past coexistence between the Portuguese and the Moors; where Bartolomeu, Baltasar and Blimunda build an ark that flies at will, a feat that registers them in the memory of those who remain on earth and, thus, remain alive; and in which Ricardo Reis realizes that he is not allowed to just be a spectator of the world's spectacle, because, just thinking about this hypothesis, he already becomes a protagonist on his own stage and experiences one of the strong feelings of the human condition, which it is loneliness, although he cannot change this situation by giving himself entirely to affective relationships with the people around him. It is concluded that the historical events mentioned in these novels, despite receiving some treatment from the writer, serve to place the characters in the time and space in which they live, which gives History an instrumental character in relation to Literature, and not the opposite, as claimed by the statute of the historical novel, whether classic or postmodern, to which corresponds, respectively, a project of rescuing the past as a conditioning of the present or of critical revisitation, and that, therefore, it is possible to problematize the historical adjective of these novels.

Keywords: José Saramago. Romance. Historicity. Instrumentality. Literature.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	EM QUE MEDIDA ROMANCES SÃO HISTÓRICOS?	33
3	VIDAS QUE SE LEVANTAM DO CHÃO DO LATIFÚNDIO	48
3.1	O QUE HÁ PARA REPARAR EM SARA DA CONCEIÇÃO?	50
3.2	JOÃO MAU-TEMPO: A VIDA ENTRE A VIOLÊNCIA E A ESPERANÇA.....	61
3.3	O OLHAR INDULGENTE DO NARRADOR	78
4	A HISTÓRIA DE OUTRO CERCO DE LISBOA	87
4.1	RAIMUNDO FAZ CAIR O MURO À SUA VOLTA	94
4.2	SIMPATIA NA VOZ NARRATIVA.....	117
5	MEMORIAL DE TRÊS VIDAS	127
5.1	IDEIA, MÃO DIREITA, OLHOS E MUITAS VONTADES: A PASSAROLA.....	129
5.2	NARRADOR QUE SE APIEDA	153
6	ESTÁ O FADO DE RICARDO REIS ENTRE O FINGIR-SE E O SER.....	161
6.1	UM HOMEM QUE NÃO ESTÁ À BEIRA-RIO.....	162
6.2	SE REFLETIRMOS BEM, QUEM É VOCÊ?	180
6.3	NARRADOR QUE TOLERA.....	192
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	198
	REFERÊNCIAS	203

1 INTRODUÇÃO

I

Na década de 1980, foram publicados quatro romances de José Saramago (1922-2010) que referem acontecimentos da história de Portugal: *Levantado do chão* (1980), *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *História do cerco de Lisboa* (1989). A bibliografia passiva a respeito deles, notadamente a publicada ainda no século XX, com frequência lhes atribui o estatuto de romance histórico, como se verá na análise específica de cada uma das obras.

Essa rotulação incomodava o autor português. Ele costumava se manifestar sobre as interpretações que se faziam de sua escrita e em diversas oportunidades refutou tal qualificação, com ponderações bastante específicas quanto às características que os faziam escapar à historicidade pretendida pela academia.

De 1994 a 1998, foram publicados em Portugal os cinco volumes que compõem os diários *Cadernos de Lanzarote*, escritos quando Saramago já residia na ilha homônima, parte do arquipélago espanhol das Canárias. Neles, são várias as passagens que permitem contextualizar a percepção do autor no tocante à historicidade atribuída a seus romances. Citam-se algumas a seguir, porque delas podem ser extraídos elementos que fundamentam esta pesquisa, embora, é oportuno deixar claro, a tese se fundamente, exclusivamente, nos romances.

Em 1993, para subsidiá-lo de informações históricas para um possível roteiro de série televisiva sobre D. João II para a RTP (Rádio e Televisão de Portugal), José Saramago recebeu obras de autores renomados da historiografia portuguesa, como Damião de Góis (1502-1574), Rui de Pina (1440-1522), Gomes Eanes de Zurara (1410-1474), Oliveira Martins (1845-1894), Costa Lobo (1840-1913), Veríssimo Serrão (1925-2020) e do escritor e jornalista João José Grave (1872-1934)¹. Observa-se que estes viveram e publicaram no período abrangido pelos séculos XV a XXI, parecendo o remetente considerar que seriam suficientes para documentalmente dar base ao texto ficcional, quiçá biográfico, do monarca, uma vez que os seus autores

¹ Esses autores publicaram obras que compõem a tradição historiográfica portuguesa: *O príncipe perfeito*, de Oliveira Martins, foi publicado em 1896; *História da sociedade em Portugal no século XV*, de Costa Lobo, em 1903; e *Reinado trágico*, de João José Grave, em 1915.

são aceitos como autoridades no assunto. Talvez, por isso, o tom um pouco sarcástico do escritor na anotação diária de 11 de maio daquele ano: “Jamais um livro meu, desses que a gente apressada chama ‘romances históricos’, teve o favor do apoio estratégico e tático de tão grossa e variada artilharia.” (SARAMAGO, 2016, p. 34-35). Este é, no mínimo, um indício fidedigno de que não havia um projeto de escrita de romance histórico por trás dos quatro textos mencionados. A confessada inexistência de apoio da História oficial representada em obras como aquelas, e a pressa – obviamente indicando superficialidade de análise - indigitada àqueles que assim qualificaram sua escrita são elementos que revelam a discordância explícita do escritor com o estatuto de romance histórico que vem acompanhando parte de seus romances.

No mesmo primeiro volume dos diários, em 31 de agosto de 1993, Saramago (2016, p. 110-111) escreve que um professor de literatura portuguesa da Universidade de Budapeste elogia sua visão da História portuguesa ao comentar a tradução para o húngaro de *O ano da morte de Ricardo Reis* e que, por isso, admirava seus romances, não só pelo valor artístico. Nesse ponto, o escritor português indica a diferença entre o historiador e o romancista que provoca a refletir a respeito das consequências do enquadramento de seus romances como históricos:

Gosto de o saber, mas dá-me vontade de dizer que seria mais proveitoso que estes moços se dirigissem a Deus em vez de rezarem no pequeno altar deste santo, ou, por outras palavras, lessem diretamente certos historiadores – os dos *Annales*, os da *Nouvelle Histoire*, o nosso José Mattoso – em lugar de gastarem o seu tempo a desenredar a história que se encontra nos meus romances. Mas certamente haverá para o gosto deles uma razão: talvez porque dos historiadores só se espera que façam história, e eles, de uma maneira ou de outra, sem surpresa, sempre a fazem, ao passo que o romancista, de quem se conta que não faça mais que a sua ficçãozinha de cada dia, acaba por surpreender; e pelos vistos muito, se guiou essa ficção pelos caminhos da história como se leva uma pequena lanterna de mão que vai iluminando os cantos e os recantos do tempo com simpatia indulgente e irônica compaixão. (SARAMAGO, 2016, p. 110-111).

Nota-se que, para Saramago, historiador e romancista se distinguem porque este pode surpreender. O inesperado, que está ao alcance do gênero literário específico, mas não da História, é fazer aparecer o que ficou nos “cantos e recantos do tempo”, e ele vai além: esse iluminar é feito com “simpatia indulgente e irônica compaixão” (SARAMAGO, 2016, p. 110-111). Mas quem conduz essa lanterna e o faz com indulgência e compaixão? O romancista, por meio do narrador. Isto é: há algo que o escritor de ficção pode fazer e que está além das possibilidades do historiador.

E este algo é que ficaria de fora da análise dos romances quando eles são classificados como históricos.

A partir dessa perspectiva, é possível retomar um equívoco na aproximação entre a narrativa histórica e a ficcional que interessa a esta pesquisa e que possivelmente está na base do descontentamento de José Saramago com esse rótulo do romance histórico. A questão relaciona-se à utilização da narrativa como instrumento de escrita da História e do romance. Cardoso (1994, p. 837-838) explica que a historiografia, ao se deparar com a impossibilidade “de se recuperar o fato histórico tal como ocorreu”, lida com a possibilidade de vária interpretação dos eventos valendo-se de técnica narrativa literária da ficção moderna: a exploração do foco narrativo e da temporalidade, do que decorreria uma suposta identidade de método. Ela então chama a atenção para o poder do romancista:

Contudo, essa possibilidade de identidade de métodos esbarra em um ponto: por mais que o historiador queira colocar em xeque a posição do fato em si como sendo elementar para a historiografia, ele não pode, como acontece com o romancista, desprezá-lo por completo. O acontecido pode não ter acontecido de várias maneiras, mas a simples referência a um acontecido, temporal e concreto, é suficiente para cindir as narrativas histórica e ficcional a ponto de fazer com que ocupem posições em certo sentido antagônicas. (CARDOSO, 1994, p. 837-838).

Vê-se, assim, que a conclusão de Cardoso valida a observação de Saramago, e a base desta tese, pois esse poder que o romancista tem no tratamento do fato histórico – até para desprezá-lo – é que lhe dá espaço para surpreender e trazer aos olhos do leitor aquilo que não é abarcável pela História. E mais: é o que abre espaço não só para olhar, como para ver e reparar², chegando-se às tais sombras do tempo para aclará-lo. A pergunta seguinte seria: o que há no escuro e que apenas o romancista pode iluminar e então surpreender?

² Em vários textos de José Saramago aborda-se a distinção entre olhar, ver e reparar, que são graus distintos da percepção e sucedem-se conforme a profundidade da apreensão do significado. Em *Manual de pintura e caligrafia* (SARAMAGO, 2014, p. 17), por exemplo, faz-se a seguinte referência: “[...] o rico nunca vê, nunca repara, apenas olha”. Quase vinte anos depois, e vencida a década em que publicados os romances objeto desta pesquisa, no prefácio de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), encontra-se: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.” (SARAMAGO, 1995, p. 10). Esta distinção, como se verá adiante, aparecerá explicitamente em *História do cerco de Lisboa*, quando a personagem Raimundo passa a ver a cidade em que mora de uma maneira diferente, conforme avança na reescrita do evento histórico que dá título ao romance.

Tratando especificamente das quatro obras do decênio já indicado, diversos foram os comentários de José Saramago a respeito dessa questão do entrelaçamento entre sua literatura e a História. Sem a pretensão de mencionar todas, serão indicadas aquelas coletadas em diversos momentos e ambientes e que, em síntese, permitem estabelecer, objetivamente, elementos a partir dos quais a análise de *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *História do cerco de Lisboa* poderia chegar ao que é descartado quando apenas se tem em vista a caracterização de um romance histórico. Com este intuito, vai-se, agora, às fontes.

Durante colóquio intitulado *Dialogo sulla Cultura Portoghese: Letteratura-Musica-Storia* acontecido na universidade de Turim, no ano de 1988, José Saramago mencionou, em conferência cuja íntegra resultou na publicação brasileira *Da estátua à pedra* (2013), ter que “regressar ao problema” de ser ou não um romancista histórico e abordou os textos literários de que se ocupa esta pesquisa (SARAMAGO, 2013, p. 27). Os trechos de sua fala evidenciam o que para ele escaparia ao holofote do estatuto do romance histórico e tornaria esta etiquetagem problemática.

A respeito de *Levantado do Chão*, o escritor esclarece que o tratamento dos fatos históricos está limitado ao início da saga da família Mau-Tempo:

Acabei realizando o projeto, mas não me referindo ao lugar do meu nascimento e de primeiras vivências, já que optei por introduzir um fator de distanciamento, de tal maneira que situei a ação noutra região de Portugal, um pouco mais ao Sul do lugar em que eu nasci, no Alentejo, onde radica uma tradição antiquíssima de lutas camponesas. Esse livro se chama “Levantado do chão”, do qual tampouco se pode dizer que se trate de um romance histórico. É certo que descreve a vida de três gerações duma família camponesa, desde os finais do século dezanove até a Revolução de Abril de 1974. Mas, destas três gerações, apenas a primeira pertence com propriedade ao que chamaríamos passado histórico e, portanto, ao descrever o seu modo de vida tive de realizar uma reconstituição de fatos passados. Alguém poderia dizer que então teria alguma coisa de romance histórico. Não o vejo assim, em absoluto, essa afirmação desprezaria o enquadramento sociológico e ideológico que o caracteriza. (SARAMAGO, 2013, p. 31).

Para o escritor, portanto, há uma relação de causalidade que sintetiza o problema: a qualificação de romance histórico levaria a ignorar que há, em *Levantado do Chão*, um enquadramento sociológico e ideológico característico. O porquê deste efeito parece estar no que Cardoso (1994, p. 837-838) pontuou como equívoco: entender que a utilização de recursos da narrativa - focalização e temporalidade – traria identidade de método entre a escrita histórica e ficcional.

É preciso, então, tratar da estilística do romance para destacar o que nele existe de inalcançável para a escrita da História, pois assim se evidenciará a organização do discurso próprio do gênero que permitiu a José Saramago inserir elementos sociológicos e ideológicos em seus romances ditos históricos.

Recorre-se, nesse aspecto, à *Teoria do romance* de Mikhail Bakhtin (1895 – 1975). Ele vê na linguagem do romance uma especialidade discursiva sustentada em estilística sociológica, ou seja, num fenômeno social cujo discurso contém, indivisíveis, forma e conteúdo, sendo que o tom social é revelado por meio de uma unidade orgânica formada pelos estratos semânticos e ideológicos da obra (BAKHTIN, 2015, p. 19-22). Isto significa que a visão do autor a respeito da sociedade se evidenciará na construção dos discursos que vão aparecendo no desenrolar da trama, seja por meio do agir e falar das personagens, seja pela voz do narrador. Aqui é que a narrativa ficcional se separa da histórica: o romancista tem a liberdade de, mesmo se referindo a um ou outro evento histórico, dosar o quanto deles se aproveitará e de que forma o fará para mostrar sua perspectiva a respeito de como as pessoas se relacionam com eles.

Bakhtin chama a atenção para o fato de que, no final do século XIX, não se via no romance uma “elaboração artística particular e original”, senão um “instrumento artístico neutro de comunicação”, em razão do que a análise do gênero se limitava à temática (2015, p. 25-26). Mudando a perspectiva e destacando a contribuição do escritor, ele então apresenta uma definição: “o romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual.” (BAKHTIN, 2015, p. 27-29).

Assim é que, por exemplo, Sara e Domingos Mau-Tempo, de *Levantado do chão*, reagem de maneiras diferentes diante da miséria em que vivem. Um exemplo dessa relação diversa que cada um tem com sua condição social seria dizer que ela se resigna diante das adversidades e se consola em singelos momentos de satisfação pessoal, até morrer em estado de loucura; ele, por outro lado, não consegue lidar com as frustrações de uma vida errante e se suicida. Essa outra maneira de contar a existência destas pessoas, que vai além de referenciá-los como camponeses oprimidos pelos proprietários de terra, é justamente a organização artística da visão sociológica e ideológica do romancista sobre uma realidade.

Desse modo, seguindo a linha de pensamento de Bakhtin, conforme explicada por Faraco (2009, p. 50), o escritor realiza um processo de referência. Em primeiro

lugar, cria um mundo ficcional no qual se desenvolve uma história, a qual é compreensível ao leitor porque partilha dos signos linguísticos usados no processo de referenciação, ou seja, as palavras indicam algo no mundo cujo significado é reconhecido pelo receptor do texto. Em segundo lugar - eis o ponto que interessa a esta tese -, essa organização do texto refrata o mundo:

E refratar significa, aqui, que com nossos signos nós não somente descrevemos o mundo, mas construímos – na dinâmica da história e por decorrência do caráter sempre múltiplo e heterogêneo das experiências concretas dos grupos humanos – diversas interpretações (*refrações*) desse mundo. (FARACO, 2009, p. 50-51).

Essas diversas interpretações podem ser compreendidas como o olhar do romancista, o enquadramento sociológico e ideológico mencionado por José Saramago, que traz variadas verdades decorrentes das experiências humanas no mundo, as quais fazem com que os homens valorem os acontecimentos e construam sua existência a partir deste julgamento individual: é o “como” cada um vive. Os resultados não são os mesmos para todos os seres humanos em semelhantes condições de vida; ao contrário, são heterogêneos e muitas vezes contraditórios. Em *Levantado do chão*, ver-se-á que João Mau-Tempo (filho de Sara e Domingos), mesmo sendo vítima de violência física e psicológica por membros de sua família e da sociedade desde a infância, não a reproduz; ao contrário, segue sua vida em estado de torpor, arrastando-se pelo chão, dia após dia.

Para se chegar a essas diversas valorações e formas de viver em uma mesma sociedade, e que são os vários discursos refratados pelo romancista no enredo, é preciso perceber que:

A dinâmica da história, em sua diversidade e complexidade, faz cada grupo humano, em cada época, recobrir o mundo com diferentes axiologias, porque são diferentes e múltiplas as experiências que nela se dão. E essas axiologias participam, como elementos constitutivos, dos processos de significação, daí resultando as inúmeras línguas ou vozes sociais (na terminologia de Bakhtin em seu texto *O discurso no romance*) com que atribuímos sentido ao mundo. (FARACO, 2009, p. 52).

Logo, faz-se necessário encontrar esses vários discursos nos quatro textos de Saramago, pois assim se descobrirá aquilo que ficou escondido pelo manto do romance histórico: a maneira pela qual o escritor vê a sociedade e modos pelos quais os indivíduos conseguem viver nesse ambiente. Sua preocupação, portanto, está

longe de ser desmentir ou reconstruir a História oficial. Ela parece estar mais relacionada a compreender como, em determinada sociedade, os vários indivíduos se relacionam e vivem – ora suportando, como Sara Conceição, ora sucumbindo, como Domingos –, protagonistas da primeira geração da família Mau-Tempo, de *Levantado do chão*.

As várias visões de mundo que aparecem no romance são próprias do gênero e, segundo Bakhtin (2015, p. 110, 113), configuram a equivocidade que é uma de suas características, ou seja, segundo ele, há o “discurso do outro na linguagem do outro”: discurso da personagem que fala e do autor que a faz assim falar.

Como se verá adiante, ainda nesta introdução, quando se analisa *Levantado do chão* apenas como a saga de gerações de uma família campesina portuguesa, projetando-a como representante de uma classe social e esgotando a análise da obra em sua luta com a classe dos latifundiários – que é a base do materialismo histórico aplicado pela fortuna crítica para classificar o romance como histórico -, fica de fora a organização do discurso pelo romancista, que é um “ideólogo que defende e experimenta suas posições ideológicas, tornando-se apólogo e polemista” (BAKHTIN, 2015, p. 125).

Respondendo à pergunta feita anteriormente, com sua lanterna, Saramago ilumina no texto os vários discursos, desde o seu posicionamento ideológico – e sociológico, nas palavras do escritor – até os discursos com os quais não se solidariza. É esta equivocidade que caracteriza os seus romances e que parece ficar de fora quando eles são qualificados como históricos.

Em *Levantado do chão*, não há qualquer surpresa em ver os Mau-Tempo como representantes do tipo histórico que é o camponês português oprimido pelo latifúndio; isto a História já mostrou. O inesperado é como a ficção de Saramago revela, dentre outros aspectos, a maneira pela qual Sara da Conceição sobrevive nesse chão – vítima da violência do pai e do marido -, ou como João Mau-Tempo, que desde a infância é vítima de violência na própria família (por parte do pai, de um tio e do avô materno, para dizer o menos), se levanta do chão todos os dias. Só assim é que se chega ao olhar do escritor sobre a vida, organizado no heterodiscurso do romance.

Além da questão da estilística do romance, a compreensão de Saramago a respeito do tempo – da fronteira entre passado e presente – é igualmente importante para esta pesquisa. Manifestando-se em relação ao *Memorial do convento*, que a seu

ver era o título que lhe atribuiu para sempre o incômodo rótulo de romancista histórico (SARAMAGO, 2013, p. 31), ele indagava acerca do tempo da História:

O que ocorreu há cem anos é História? Parece que sobre isso ninguém tem muitas dúvidas, mas cinquenta anos, é História? E vinte e quatro horas, é História o dia de ontem? 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, 2013, p. 32).

Percebe-se que, para Saramago, não há como dimensionar passado e presente a fim de olhá-los de maneira separada. Ao contrário, ele parece ver uma fluidez entre as duas dimensões. Assim sendo, pode-se dizer que, embora os romances refiram-se, em alguma medida, a eventos históricos, as personagens vivem no seu presente e segundo suas individuais apreensões daquele mundo ficcional. Não é só: elas não são tentativas de reprodução de vidas já extintas, mas vidas que se vão desenvolvendo na narrativa segundo opções do romancista. Observe-se o que ele diz a respeito do *Memorial do convento*:

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 isto 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. Dar ao autor a liberdade de entrar e sair do romance que está a escrever, porque ele, no seu trabalho, é onisciente, não está a realizar uma obra de arqueologia, os anacronismos são intencionais já que a visão pessoal do autor é tão válida e pertinente como a dos personagens que o narrador inventa e situa no tempo escolhido. (SARAMAGO, 2013, p. 33).

Nesta manifestação, mais uma vez ele destaca o seu olhar sobre um dado tempo do passado a partir do seu presente e faz questão de dizer que, como autor, traz para a ficção a sua interpretação de mundo, ou seja, organiza o texto e nele refrata o seu discurso, por meio da dialogicidade a que se refere Bakhtin: narrador e personagens são escolhas do escritor nessa construção. É aquela liberdade a que se refere Cardoso.

Reduzir os romances ao tratamento dos eventos passados da História de Portugal, como não raro o têm feito aqueles que os classificam como históricos, conforme abordagens que serão apresentadas nos capítulos de desenvolvimento desta tese, é descaracterizar a estilística do romance saramaguiano e apequená-lo a

ponto de colocá-lo como mero instrumento da historiografia. E o que é pior, de uma historiografia que nada traria de novo.

Além disso, perceber-se-á, no romance, que a sociedade descrita e valorada pelo narrador serve às personagens, contextualiza-as para que se desenvolvam naquele tempo e espaço. No caso de *Memorial do convento*, as personagens Blimunda e Baltasar são pessoas que vivem dentro dos limites do passado criado pelo autor, mas não são marionetes da sociedade, elas vão além do que as caracteriza como classe social e, muitas vezes, contradizem o que delas se esperaria em razão desta mesma estratificação. É possível perceber que há uma relação de reciprocidade: aquela sociedade os influencia, mas o mais importante é como eles interagem entre si e com aquela sociedade. Este é o olhar de Saramago e que só se percebe na organização do discurso do romance, que vai além do tratamento de acontecimentos da História de Portugal. Como é que Blimunda escreve sua história diante da perseguição do Santo Ofício? Como Baltasar, Blimunda e Bartolomeu estabelecem uma relação de confiança entre si e ousam sonhar e construir a passarola para voar numa sociedade que os espezinha?

Manifestando-se sobre *O ano da morte de Ricardo Reis*, Saramago explica que a história se passa em 1936, altura da criação das mocidades e milícias fascistas em Portugal, e o mundo via emergir o fascismo e o nazismo, quando o poeta – referência ao heterônimo pessoano - se sentia sábio diante do espetáculo do mundo, nascendo assim o romance, que não é histórico, é “a resolução de uma fascinação e de um calafrio.” (SARAMAGO, 2013, p. 35).

Na análise que se fará deste romance, especificamente, se notará que, mais uma vez, o centro da narrativa é a personagem – no caso Ricardo Reis -, a qual tem um comportamento individual e não menos norteado por suas impressões, paralelamente ao desenrolar da História portuguesa no século XX. Há ênfase no ser humano, quanto aos seus impulsos e medos, e não apenas como representante de um grupo que viveu em certa época e espaço, o que é típico no romance histórico clássico e levado em consideração no pós-moderno.

O que importa é entender de que maneira o texto do romance foi organizado para mostrar como Ricardo Reis interage na sociedade portuguesa ao voltar do Brasil, encontrando-a em forma de república, mas sob a ditadura de Salazar, à altura da morte de Fernando Pessoa. Observar-se-á que ele não apenas assiste ao espetáculo do mundo, como age e reage ao que lhe toca neste universo. O que esperar de um

Ricardo Reis que engravida uma criada de hotel e se apaixona por uma moça de quem se apieda por ter a mão esquerda paralisada, mas que, embora lhe tenha afeto, fecha-lhe as portas para um relacionamento duradouro? Qual o sentido das aparições de Fernando Pessoa nesse cenário? Caberá, finalmente, questionar: quais são os discursos refratados por meio do narrador e personagens que revelam o olhar do romancista a respeito deste entrelaçamento de reações humanas?

Esses indivíduos que estão nas sombras do tempo e que Saramago traz à luz em sua ficção integram a sociedade, mas com ela não se confundem. A relação é de reciprocidade. Conforme Norbert Elias, indivíduos e sociedade não são entidades distintas e opostas, pois toda pessoa é ao mesmo tempo indivíduo e membro da sociedade, sendo que o olhar atento pode variar a conclusão: se mais restrito, chega-se ao indivíduo; se mais afastado, percebe-se apenas a “unidade social”, como é o caso da família ou de uma classe social (ELIAS, 1994, p. 76).

Assim sendo, e esta é a proposta desta pesquisa, é preciso dar atenção à forma de organização do discurso nesses romances, para se chegar às personagens com esse olhar mais restrito a que alude Elias, ou seja, é necessário desvelar a forma como elas percebem sua posição na sociedade e as atitudes que tomam a partir dela. Perceber-se-á que, diante dos limites impostos pela passagem do tempo e pela morte, bem como influenciadas pelo contexto histórico em que vivem, manifestam variadas impressões pessoais e nele reagem de maneiras diferentes. Um olhar afastado leva a observar, em *Levantado do chão*, que Sara da Conceição, Domingos e João Mau-Tempo são representantes do estrato social dos camponeses espezinhados no latifúndio. Contudo, notá-los com maior aproximação permite reparar nas diferenças que há entre esses indivíduos que integram mesmo contexto. Dessa mesma maneira, a visada mais restrita possibilita observar o indivíduo Raimundo, o qual é mais do que membro da classe dos revisores de texto que replicam discursos oficiais acerca da história portuguesa, quanto a *História do cerco de Lisboa*. Baltasar, Blimunda e Bartolomeu, quando olhados mais de perto, embora vivam à altura da construção do convento de Mafra, em *Memorial do convento*, são pessoas que não se entregam à opressão de D. João V, monarca absolutista obcecado pela finalização da monumental obra. Finalmente, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, é possível abordar a trajetória do médico e poeta, em sua volta a Portugal, contemplando o conflito que permeia sua existência quanto ao desassossego que o aflige por não se abrir às

possibilidades afetivas da vida, e isto vai muito além de enxergá-lo apenas em sua suposta alienação dos eventos históricos da primeira metade do século XX.

Quando a abordagem se aproxima das personagens, rompe-se a membrana da classe social a que elas pertencem e, em seus comportamentos e pensamentos, é possível observar as impressões do romancista a respeito da sociedade em que elas interagem.

Como esta tese se baseia em reparar nos indivíduos do romance, é importante trazer à discussão a percepção de sociedade e de que forma ela se relaciona com as pessoas que a compõem, porque isto sem dúvida está na base da escrita histórica e de sua influência na literatura. Elias (1994, p. 63), referindo-se às sociedades europeias dos séculos XII, XVI e XX, diz que

[...] embora todas essas sociedades tenham consistido e consistam em nada além de muitos indivíduos, é claro que a mudança de uma forma de convívio para outra não foi planejada por nenhum deles. Pelo menos, é impossível constatar que qualquer pessoa dos séculos XII ou mesmo XVI tenha trabalhado deliberadamente pelas sociedades dos nossos dias, que assumem a forma de Estados nacionais altamente industrializados. (ELIAS, 1994, p. 63).

Ele, então, pergunta que tipo de agrupamento é esse, que não foi planejado ou pretendido, por um ou todos os indivíduos? Para dar a resposta a esta questão, o sociólogo indica haver, antagonicamente, duas correntes. De um lado, há aqueles que abordam as sociedades como produto de concepção, planejamento e criação racional e deliberada de uma obra, decorrente da ação de indivíduos ou organismos; especificamente quanto aos gêneros literários, diz que “buscam o escritor que serviu de modelo para os outros”, conquanto haja construções sociais que não podem ser explicadas por esse modelo racional, como é o caso da evolução dos estilos artísticos (ELIAS, 1994, p. 63-64). Do outro lado, estão aqueles que pretendem aplicar os modelos das ciências puras ou aplicadas, nos quais “o ser humano, como indivíduo, mal chega a desempenhar algum papel”, havendo um “esforço de explicar as formações e processos sócio-históricos como produtos necessários da ação de forças supraindividuais anônimas, que são quase totalmente imunes à intervenção humana” (ELIAS, 1994, p. 63-64). A esta pesquisa, porque a ideia está na base da formulação do estatuto do romance histórico clássico, construção que será objeto de análise do primeiro capítulo da tese, interessa a menção que ele faz a Karl Marx (1818 – 1883), para quem o desenvolvimento sócio-histórico decorre de relações econômicas

inelutáveis e que, embora traga para seu embasamento alguns fatos observáveis e comprováveis, fá-lo ao lado de generalizações exageradas para comprovar sua necessidade material:

Provam a si mesmos, e tentam provar a nós, que o desenvolvimento sócio-histórico tem que se mover, necessariamente, na direção em que querem que ele se mova. Integram processos sociais parciais efetivamente observáveis num panorama total, ousadamente retratado, do desenvolvimento passado e futuro da humanidade, um panorama que reflete a direção de suas esperanças e temores. (ELIAS, 1994, p. 66).

Assim sendo, não é possível olhar para a sociedade sem ao mesmo tempo ver os indivíduos que a integram, pois há entre eles uma incontornável relação de reciprocidade. É nesta que se baseia a análise proposta nesta tese, exemplifica-se: não ver apenas a luta dos camponeses com os latifundiários e a pouca mudança nessas relações de poder que ocorreram na passagem da monarquia para a república em Portugal e no período do Estado Novo em *Levantado do chão*, mas reparar em vários modos pelos quais os indivíduos interagiram nesses períodos, segundo suas impressões pessoais, pois é isto que não está ao alcance da História. Quanto a este aspecto das possibilidades da literatura, vale a lição de Elias:

Podemos pensar no desenvolvimento do romance desde a segunda metade do século XIX. Nos textos em prosa dos séculos anteriores – e, certamente, não apenas nos textos *em prosa* –, o escritor mostrava-se predominantemente preocupado em dizer ao leitor o que as pessoas faziam, o que acontecia. Gradativamente, a atenção passou a se concentrar não apenas na narração dos acontecimentos, mas em como as pessoas os vivenciavam. Os autores descreviam uma paisagem, por exemplo, e ao mesmo tempo a chamada “paisagem interior”, no sentido mais estrito ou mais amplo do termo – *le paysage intérieur*. Descreviam encontros entre as pessoas e, ao mesmo tempo, o “fluxo de consciência” delas ao se encontrarem. (ELIAS, 1994, p. 87).

É exatamente neste ponto que entra a organização do discurso pelo romancista, pois só ele pode chegar ao que está no interior das personagens, revelando, conforme a seleção que faz, aquilo que interessa à compreensão de seu modo de vivenciar os acontecimentos da sociedade em que está. É no seu falar e na instância narrativa que se evidenciam as experiências humanas que tornam cada existência singular.

Finalmente, pronunciando-se sobre a *História do cerco de Lisboa*, Saramago (2013, p. 37-38) diz que não é História nem romance histórico, é diegese em que a

personagem principal é um revisor de textos conservador – palavras do autor -, a quem cabe somente respeitar “o que encontra escrito, a autoridade explícita e implícita do documento, de modo que não pode alterar nada, já que o revisor apenas existe para corrigir os erros de fabricação do livro” (SARAMAGO, 2013, p. 37-38). É verdade que nesse romance são feitas considerações a respeito de eventos históricos relacionados à fundação de Portugal. Entretanto, o texto vai muito além, ele chega aos indivíduos que transitam continuamente nas dimensões do passado e do presente e mostra como eles interagem na sociedade portuguesa. É a história de Raimundo que, ao fazer certa ingerência na história de Portugal, acaba por se perceber como parte desse processo de escrita da vida e inclusive altera o modo como se relaciona com a Lisboa do século XX, cuja existência se entrelaça com aquela cidade que o primeiro rei de Portugal tomou aos mouros, centenas de anos antes.

José Saramago (2013, p. 38-39), confessando concordar com Eça de Queirós (1850-1900), quando este teria dito ao historiador Oliveira Martins que “a história é provavelmente uma grande fantasia”, revelou ter querido negar a existência de uma verdade histórica: “Penso que a verdade histórica não está num lugar acessível, onde se possa chegar com facilidade”, destacando que a História oficial fala de príncipes e esquece a gente comum e que há cercos que não são apenas os de Lisboa, são de Raimundo, de Maria Sara:

Em definitivo, o autor aspira a contar a vida das pessoas que não entram na História, ou melhor, o que ambiciona, no fundo, é escrever o único livro impossível: *A História do Passado*, esse tempo que é todo o Tempo, o tempo não organizado e catalogado, onde Miguel Ângelo se confunde com o Homem de Orce, o conquistador aparece junto do separatista que chegará depois, e o anónimo inventor da permuta na troca direta sobressai sobre a nuvem de economistas que trabalham para lograr uma teoria científica que justifique algo tão inumano como o neoliberalismo. (SARAMAGO, 2013, p. 39).

O que o romance vai mostrar é como Raimundo rompe o seu cerco individual para se aproximar de Maria Sara – inclusive vencendo a vergonha dos cabelos grisalhos – e se reconhece como parte daquela Lisboa que lê nos livros de História. A angústia de saber que o passado da História oficial resvala em equívocos evidentes o faz agir, falar e com isso se individualizar. Os deslizos da História oficial que aparecem no livro já eram conhecidos, não surpreendem. O que traz espanto na narrativa são

as relações existenciais das personagens. Como Raimundo se expõe a Maria Sara? Como ele passa a ver pela janela uma Lisboa que não existe?

Diante do exposto, é possível sintetizar o que, a princípio, não é considerado pela fortuna crítica quando rotula *Levantado do chão*, *Memorial do Convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *História do cerco de Lisboa* como romances históricos: a organização dos discursos pelo romancista – a que se chama de estilística - e, em decorrência disto, o seu posicionamento ideológico e sociológico a respeito da vida que ele refrata na ficção. Nesta estilística, merecem destaque a apreensão do tempo por José Saramago e seu olhar a respeito da humanização das personagens quando interagem com a sociedade, ou seja, permitindo reparar no modo como elas vivenciam acontecimentos e constroem suas existências.

II

É importante, agora, entender por que os quatro romances têm sido considerados históricos. O próprio José Saramago parecia ter essa resposta. Como já mencionado antes, certa vez ele disse que deveriam ir aos *Annales* e à *Nouvelle Histoire* aqueles que pretendem ver historiografia em sua ficção.

Com esta alusão, ele revela o conhecimento que tinha a respeito das alterações na escrita da História ocorrida no século XX e do que isso poderia ter refletido na recepção de seus quatro romances. Por isso, faz-se aqui uma breve descrição do que foi o movimento dos *Annales*, dentro do qual se desenvolveu a *Nouvelle Histoire*, uma vez que parece ter sido, como se verá adiante, a base que levou, precipitadamente, a tal enquadramento dos romances.

A revista francesa conhecida como *Annales d'histoire économique et sociale*, publicada de 1929 a 1989, foi inicialmente editada pelos historiadores Lucien Febvre (1878 – 1956) e Marc Bloch (1886 – 1944) e representou o começo de um movimento que provocou a inflexão no modo de escrever a História. Ela tinha como diretrizes: substituir a tradicional narrativa por uma História-problema; dar voz à História de todas as atividades humanas e não apenas à política; e aceitar a colaboração de outras disciplinas, como a sociologia e a geografia (BURKE, 2010, p. 12).

O movimento dos *Annales* pode ser dividido em três fases. Na primeira, de 1920 a 1945, houve uma guerra contra a História tradicional, política e dos eventos;

na segunda, pós-Segunda Guerra Mundial, já se havendo apropriado dos novos conceitos, volta-se para a História serial das mudanças de longa duração; e, na terceira, iniciada por volta de 1968, parte dos membros migraram da História socioeconômica para a História sociocultural e outros redescobriram a escola política e mesmo a narrativa (BURKE, 2010, p. 8).

Quando se fala em tradição da narrativa histórica, remonta-se à época de Heródoto e Tucídides – ambos do século V a.C. –, quando predominava a “história dos grandes feitos de grandes homens – chefes militares e reis”, perspectiva adotada até o Iluminismo, no século XVIII, quando se inicia a preocupação com a História da sociedade: suas leis, comércio, moral e costumes (BURKE, 2010, p. 17-18).

Contudo, no final do século XIX, percebia-se, por um lado, uma concentração de interesse nos eventos políticos, mas, por outro, na França, com Jules Michelet (1798 – 1874), um novo olhar para a “história da perspectiva das classes subalternas”, e, naquela altura, também Karl Marx desviava-se dos eventos políticos: “Segundo sua visão histórica, as causas fundamentais da mudança histórica deveriam ser encontradas nas tensões existentes no interior das estruturas socioeconômicas.” (BURKE, 2010, p. 19).

Como se observou nessas referências a respeito dos *Annales*, a *Nouvelle Histoire* firma-se na década de 1970 como base da escrita histórica na França. Segundo Le Goff (1990, p. 27- 28), ela propunha uma tentativa de História total, que apresentasse uma hipótese global que explicasse sociedades, de maneira interdisciplinar. Ela inovou ao ampliar o “campo do documento histórico”: antes era fundada no texto escrito apenas, mas passou a considerar a multiplicidade de documentos, como imagens e oralidades, por exemplo (LE GOFF, 1990, p. 28).

Com o início do século XX e as discussões propostas pelos fundadores do movimento dos *Annales*, a revista homônima propunha uma abordagem multidisciplinar da História (BURKE, 2010, p. 36). Assim sendo, é possível concluir que o movimento dos *Annales* desloca o foco da escrita da História das grandes personalidades e eventos políticos para o povo, estruturas econômicas e culturais, dando início ao que se chamaria História das mentalidades (BURKE, 2010, p. 45)

O combate à História política era travado para deslocar a escrita da História dos grandes acontecimentos para os bastidores, para os movimentos das massas, deixando a superfície da análise para trazer à tona uma História profunda e total. Para tanto, é importante destacar, a noção de fato histórico foi alterada também: não há

mais noção de realidade histórica acabada, dada ao historiador; o fato histórico é produto de uma “construção científica do documento cuja análise deve possibilitar a reconstituição ou explicação do passado” (LE GOFF, 1990, p. 30-31).

Ao se referir às pretensões da *Nouvelle Histoire*, Le Goff (1990, p. 35) explicitamente entende a História como ciência apta a levar a outras áreas do conhecimento essa inovação que é a chamada História total, a fim de construir, por exemplo, uma psicologia histórica ou uma linguística histórica, já que esta teria amargado certo fracasso ao não permitir a ação dos historiadores em sua trajetória, sendo que a História deveria chegar aos:

[...] conjuntos de horizontes fechados em si próprios pela falta de especialistas sem horizontes e sem problemas, que mantêm longe da fome dos historiadores da história nova campos essenciais: a literatura, a filosofia, a arte, as ciências. (LE GOFF, 1990, p. 35).

A literatura não foi devorada pela *Nouvelle Histoire*, mas não se pode ignorar sua influência nos estudos literários, notadamente na década final do século XX. Isto é possível perceber na recepção dos romances de José Saramago objeto desta pesquisa.

De autoria de Teresa Cristina Cerdeira (2018), no livro *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, faz-se uma análise dos romances *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *Levantado do Chão*³. Já no prefácio, subscrito por Pedro Fernandes de Oliveira Neto, consta, sobre a relação entre História e ficção na obra do escritor português, que:

Esse embate introduzido na obra de um dos mais importantes escritores da literatura universal é perscrutado ao longo deste livro que reconhece na *nouvelle histoire* a influência sobre o universo criativo de Saramago pelo contato que sua ficção assume com o discurso de revisitação da história pelo olhar dos que dela foram excluídos. (CERDEIRA, 2018, p. 22).

Na introdução da mesma obra, sua autora diz ver em Saramago o “desejo de fazer história e de repensar, desta forma, o modelo de romance histórico português” (CERDEIRA, 2018, p. 30-31). Mais uma vez aqui aparece a questão da narrativa histórica como projeto para a obra literária. Ocorre que, por um lado, a historiografia –

³ O livro decorreu da tese da autora, defendida em 1987, anteriormente à publicação de *História do cerco de Lisboa*, que, portanto, não foi por ela analisada nessa obra.

inclusive a *Nouvelle Histoire* – já abandonou a hipótese de reconstituição de eventos passados, e justamente por isso se utiliza da focalização e temporalidade, conquistas da literatura, para tratar dos fatos, o que lhe permite pluralidade de interpretações; por outro, como é possível falar em desejo de fazer História e de reelaborar o estatuto de romance histórico em Portugal quando, como já se explicou, o método de escrita de uma e outra são diferentes e essa abordagem faz desaparecer justamente o que caracteriza o romance, que é a forma com que o autor organiza heterodiscursos e refrata no texto os seus posicionamentos?

O estatuto do romance histórico, como se verá adiante, leva a uma análise a respeito do espelhamento da realidade do passado em obras de ficção, seja para indicar a concretude da História que condiciona a vida dos seres humanos na literatura representados enquanto tipos históricos (como no romance histórico clássico), seja porque a História é revisitada e a seu respeito se reflete, mas sem vontade de desconstrução, o que viria a caracterizar o romance histórico pós-moderno.

Todavia, o próprio José Saramago relativizava o que é o real: “São tão *reais* os factos a que chamamos de realidade, como reais são os *efeitos* duma ficção” (SARAMAGO, 2017, p. 50). Portanto, caberia perguntar: até que ponto havia nos quatro romances uma pretensão de reprodução de dados da chamada História real, quando o escritor mesmo entendia ser relativa a realidade passada, que é o objeto dos estudos historiográficos?

Haver em certos romances a problematização das relações do passado com o presente e sua repercussão na vida de personagens não necessariamente conduz à conclusão de que este seja um projeto do escritor. Não se pode ignorar que Saramago disse não pretender recuperar os tempos idos e, como se verá na análise específica de cada romance, de fato não há essa realização:

Para mim, filosoficamente (se posso ter a pretensão de usar tal palavra), o presente não existe. Só o tempo passado é que é o tempo *reconhecível* – o tempo que *vem*, por que *vai*, não se detém, não fica presente. Portanto, para o escritor que eu sou, não se trata de “recuperar” o passado, e muito menos de querer fazer dele lição do presente. O tempo vivido (e apenas ele, do ponto de vista humano, é tempo *de facto*) apresenta-se unificado ao nosso entendimento, simultaneamente completo e em crescimento contínuo. Desse tempo que assim se vai acumulando é que somos o produto infalível, não de um inapreensível presente. (SARAMAGO, 2017, p. 51).

Nota-se que quando se traz a *Nouvelle Histoire* para a análise de obra literária, o olhar volta-se apenas para as unidades sociais. Não se quer dizer com isto que há

equivoco nas conclusões, pois é certo que os quatro romances de Saramago revelam a posição do escritor a respeito dos eventos históricos portugueses que aparecem em cada um. O que se pretende demonstrar é que holofote da historiografia deixa nas sombras exatamente aquilo que o romancista faz para surpreender, justamente o que não está ao alcance do historiador: a organização dos vários discursos que revela seu posicionamento ideológico e sociológico, o que é feito por meio da criação de personagens e da instância narrativa que interfere a todo momento na diegese.

Esta questão da recepção do romance como histórico é complexa. Pode-se perguntar: em que medida é possível considerar a historicidade na narrativa a ponto de se ignorar a organização do texto pelo escritor e assim deixar de lado o heterodiscurso que caracteriza o gênero e não olhar com mais atenção a humanização das personagens por ele construída?

A análise que Cerdeira faz de *Levantado do chão* servirá como parâmetro do que se está a demonstrar. Ao introduzir sua análise, ela deixa claro a perspectiva que a norteia:

Levantado do chão dá conta desse percurso do homem, do seu crescimento coletivo numa sociedade de classes, de uma experiência dolorosamente profícua enquanto capaz de iluminar as consciências quanto à engrenagem que as oprime, única forma de se chegar à práxis revolucionária. (CERDEIRA, 2018, p. 202).

Neste excerto, evidencia-se que se vê na obra literária a luta de classes que o marxismo prevê como determinante da revolução, a partir de uma tomada de consciência dos explorados a respeito da opressão que sofrem pelos detentores dos meios de produção. Ela refere-se aos Mau-Tempo como representantes de uma classe e que assim fazem parte tanto da ficção quanto da História:

São ficção quando personagens de uma trama que se ordena desta ou daquela forma pela vontade do criador. São história quando compostos com dados que coerentemente dão conta da vida de outros personagens a quem se assemelham e que, portanto, são capazes de representar. (CERDEIRA, 2018, p. 208).

Explicitamente, ela menciona que há no romance uma “nova maneira de ler a própria ficção como um agente recuperador da História” (CERDEIRA, 2018, p. 208), e, portanto, admite perceber no enredo um projeto de reescrever a História. E descreve a realização desse projeto enxergando nas personagens as classes em conflito: os Mau-Tempo como representantes dos camponeses oprimidos; os

latifundiários perpetuando-se em Lamberto, Norberto, Gilberto e Berto, dentre outros; dona Clemência e o padre Agamedes mostram a igreja e seu envolvimento com a manutenção do poder; e, finalmente, o Estado (monárquico ou republicano) como aquele que sustenta o poder dos mais ricos (CERDEIRA, 2018, p. 208, 212, 216, 229). Ela chega a limitar as possibilidades do narrador por conta dessa equivocada aproximação da diegese com uma missão de recuperação da História:

Apesar de lidar com a liberdade que a ficção permite, com a intromissão do dado da magia que o discurso literário e as suas imagens instauram, o romancista sabe bem que o texto que cria tem as mesmas limitações do texto do historiador enquanto recuperador de fatos passados. (CERDEIRA, 2018, p. 242).

Não restam dúvidas, diante desta colocação, que o romance foi visto como reescrita da História sob a perspectiva da massa de oprimidos, como uma suposta tentativa de estabelecer uma interpretação do passado, a qual no futuro levaria, como antes se disse, a uma revolução. Ora, não há nisto estabelecimento de uma verdade – seja para a História, seja para a literatura. Trata-se apenas de uma das possibilidades de olhar para a obra, mas que, além de não ser a única possível, acaba por deixar de fora o que está além do alcance da História e caracteriza o gênero romanesco, que é a equivocidade:

Investigamos, sem dúvida, o texto numa perspectiva crítica, e, para tanto, acreditamos que as reflexões sobre a Nova História foram não apenas consequentes, mas, sobretudo, reveladoras de uma preocupação muito clara de, pelos romances, recuperar o passado calado com o auxílio da pesquisa e da imaginação, em prol de um presente que ainda está por cumprir-se. (CERDEIRA, 2018, p. 284).

Certa vez, Saramago (2013, p. 27) citou Alexandre Herculano (1810 - 1877) como um historiador que se dedicou a escrever romances históricos, e o fez justamente para distinguir sua escrita da dele. Não estaria ele também sendo apressado em fazer tal análise? Acredita-se que é possível relativizar a categoria e mediante um olhar mais amplo perceber que também ele, Herculano, levava uma lanterna junto à pena. Explica-se esta perspectiva a seguir.

Em *Eurico, o Presbítero* (1844), por exemplo, há a história do gardingo Eurico que foi impedido de casar-se com sua amada Hermengarda por pertencerem a classes sociais distintas, motivo por que ele abraçou o sacerdócio. É certo que o enredo envolve acurada referência a lutas entre cristãos e muçulmanos pelo

domínio da Península Ibérica no século VIII, e da divisão da sociedade gótica em castas intransponíveis, por exemplo. Todavia, uma pequena alteração do ângulo da abordagem não permitiria emergir a construção do sujeito Eurico a partir da contínua movimentação entre o passado e o seu presente, ou seja, com base na sua interação individual naquela sociedade?

Observe-se que no capítulo III, por exemplo, intitulado *O poeta*, faz-se especial descrição do comportamento incomum do presbítero, que costumava seguir até a beira-mar na baía da Carteia, onde ficava à noite sobre rochedos:

Os pastores que o encontravam, voltando ao povoado, diziam que, ao passarem por ele e ao saudarem-no, nem sequer os escutava, que dos seus lábios semi-abertos e trêmulos rompia um sussurro de palavras inarticuladas, semelhante ao ciciar da aragem pelas ramas da selva. (HERCULANO, 2011, p. 14).

Esta cena representa o sofrimento permanente de Eurico e ao mesmo tempo sua resignação diante do destino que sua condição de gardingo lhe impunha: no caso, a impossibilidade de casar-se com Hermengarda, que era nobre. Durante o romance, ele, com a identidade preservada num traje de Cavaleiro Negro, intervém nas batalhas, causando um desequilíbrio no combate em favor dos cristãos e lidera um grupo que salva a amada das mãos de Abdulaziz, o comandante dos muçulmanos. A par da referência aos eventos históricos, o sofrimento de Eurico é destacado pelo romancista. Para sustentar a questão, cita-se excerto da mesma obra:

Tal era eu quando me assentei sobre as fragas; e a minha alma via passar diante de si esta geração vaidosa e má, que se crê grande e forte, porque sem horror derrama em lutas civis o sangue de seus irmãos. E o meu espírito atirava-se para as trevas do passado. E o sopro rijo do norte afagava-me a fronte requeimada pela amargura, e a memória consolava-me das dissoluções presentes com a aspiração suave do formoso e enérgico viver de outrora. E o meu meditar era profundo, como o céu, que se arqueia imóvel sobre nossas cabeças; como o oceano, que, firmando-se em pé no seu leito insondável, braceja pelas baías e enseadas, tentando esboroar e desfazer os continentes. E eu pude, enfim, chorar. (HERCULANO, 2011, p. 21).

É possível perceber nas palavras de Eurico o heterodiscurso. Pela boca da personagem, Herculano se refrata e se manifesta a respeito das guerras entre os godos e os muçulmanos e, quiçá, a respeito das guerras em si, que são um derramar de sangue de irmãos. E há também a humanização de Eurico representada na sua interação naquela sociedade, ou seja, o escritor revela como ele rearranjou a vida e

conta sua reação diante do fado: o pranto desvenda o sujeito, destacando-o de tantos outros cavaleiros a quem o destino certamente impôs as mesmas restrições.

Assim sendo, chama-se a atenção para o cuidado que se deve ter ao levar para a análise de uma obra literária pressupostos da historiografia. O que se pode perceber é que os métodos narrativos são diferentes e ao se ignorar essa diferença pode-se perder de vista o que distingue o historiador do romancista, ou a escrita histórica do romance. Este estudo propõe, portanto, um olhar mais amplo aos quatro romances de José Saramago, a fim de evidenciar a complexidade da narrativa que vai muito além do tratamento de fatos históricos.

III

Diante do exposto, com este estudo pretende-se analisar os quatro romances de José Saramago para evidenciar a organização dos discursos em cada um deles, de modo a revelar a maneira pela qual o autor refrata seu posicionamento ideológico e sociológico e como as personagens se humanizam e, assim o fazendo, se individualizam nas relações de reciprocidade que mantêm com a sociedade de seu tempo. Com isto, busca-se descolar das obras o rótulo de romance histórico e demonstrar os elementos estilísticos da prosa saramaguiana que são ignorados pelo estatuto e que correm o risco de restringir sua ficção a instrumento da historiografia.

No primeiro capítulo, realizar-se-á uma breve revisão da construção do estatuto do romance histórico para se identificar suas características e trazer para o debate a crítica que se faz à base historiográfica que lhes dá sustentação, ou seja, apontando sua vulnerabilidade. Após, será trazida para a discussão também a recepção do estatuto pelos estudos literários a respeito de obras portuguesas.

A seguir, em capítulos separados, são analisados os romances *Levantado do chão*, *História do certo de Lisboa*, *Memorial do convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis*. Em cada um deles, far-se-á emergir do texto os dados que revelam a lanterna do romancista iluminando os cantos e recantos da vida que dão título à pesquisa. Este esclarecimento, realizado por meio da voz narrativa, será identificado e descrito a partir do que lhe é peculiar, como simpatia, compaixão, indulgência, piedade, tolerância, dentre outros substantivos que a possam definir. Desvelar algumas das características da organização do discurso permitirá que as personagens saiam de sombra que lhe faz o estatuto do romance histórico, permitindo-se ver e reparar como se relacionam

entre si e com a sociedade de seu tempo. Desta maneira, busca-se propor outra possível etiqueta, para que, ao menos em relação a esses quatro romances, nela se escreva prosa saramaguiana, na qual a História é instrumento para a ficção.

Na conclusão deste texto, serão apresentados os resultados obtidos na análise dos quatro romances, com síntese dos elementos comuns a eles e que confirmam a tese proposta nesta introdução.

2 EM QUE MEDIDA ROMANCES SÃO HISTÓRICOS?

Compreender os fundamentos pelos quais alguns romances de José Saramago têm sido qualificados como históricos exige rever a construção do estatuto em si. Cronologicamente, são duas as principais abordagens: a clássica, surgida no início do século XIX e desenvolvida até a década de 1940, e a pós-moderna, da segunda metade do século XX.

Embora os romances que constituem o objeto de estudo nesta pesquisa tenham sido publicados na década de 1980, observar-se-á que a abordagem que deles se tem feito leva em consideração não só o conceito pós-moderno de romance histórico como também elementos daquele chamado clássico, isto porque, àquela altura, a perspectiva tradicional ainda persistia.

Neste capítulo, o intuito é sistematizar a caracterização do romance histórico e indiciar sua possível vulnerabilidade. Nos seguintes, por ocasião da abordagem de cada uma das quatro obras, elementos da fortuna crítica a seu respeito serão trazidos para colocá-los em discussão com o viés analítico proposto nesta pesquisa. Feitas estas considerações preliminares, prossegue-se com o inventário do estatuto.

O filósofo e historiador literário húngaro György Lukács (1885-1971) é um dos principais responsáveis pela elaboração do estatuto, sendo sua obra *O romance histórico*, publicada em 1936-7, fundamental para a compreensão da evolução da definição. É interessante perceber que a sua construção acompanha as alterações ocorridas na historiografia, e estas, por seu turno, são decorrências das mudanças acontecidas no cenário social, político e econômico. Este é um dado importante, pois as margens da literatura e da História são, às vezes, nebulosas, e não raro levam à equivocidade na interpretação do tratamento dado por ficcionistas a eventos históricos.

Segundo Lukács, o romance histórico clássico surge após a Revolução Francesa de 1789, no início do século XIX, quando a História passa a ser a “experiência das massas” e não mais uma impressão de “acontecimento natural”, percebendo-se, então, a figuração da especificidade espaço-temporal dos homens e suas relações, ou seja, quando há um olhar do escritor voltado para o significado concreto, e, portanto, histórico, do espaço e do tempo; a isto ele denomina “espelhamento artístico de épocas passadas” (LUKÁCS, 2011, p. 33, 36, 38).

Este pode ser identificado como o primeiro requisito para reconhecimento do romance histórico clássico: a existência de um projeto de reproduzir artisticamente o passado. Neste ponto, já é possível perceber que se pressupõe que o autor tenha querido mimetizar o passado por meio da função poética da linguagem – no caso, da prosa, por meio do romance.

Segundo Lukács (2011, p. 51), Walter Scott (1771-1832) fez surgir o romance histórico ao dar vida humana a tipos sociais históricos, ao indivíduo personagem que caracteriza uma classe, um tipo de figuração conscientemente trazido para o centro do espelhamento da realidade e que representa uma totalidade histórica.

Este é o segundo requisito do romance histórico clássico: uma personagem das massas que representa a coletividade de indivíduos de determinado tempo e local. Isto significa dizer que as personagens são heróis que surgem do dia a dia e são explicados a partir da História; eles representam o “ser da época”, concebido na concretude de determinado tempo e espaço, a que se dá o nome de História (LUKÁCS, 2011, p. 53, 56).

A figuração do momento histórico serve como instrumento para despertá-lo ficcional dos homens que a viveram, que vai além de um mero relato, busca demonstrar a necessidade de o evento histórico ter acontecido daquela maneira e não como objeto de reflexão: “Portanto, o que importa para o romance histórico é evidenciar, por meios ficcionais, a existência, o ser-precisamente-assim das circunstâncias e das personagens históricas.” (LUKÁCS, 2011, p. 62).

Aqui se destaca que a literatura parece estar em função da História, como meio para trazer à tona os acontecimentos e representar os indivíduos como decorrentes dos eventos de certo tempo e espaço. Este é o terceiro requisito do romance histórico clássico: funcionalidade da literatura.

A quarta característica do estatuto em sua forma clássica está relacionada ao psicológico das personagens, que reflete o coletivo e não é modernizado, e por isto permite representar a luta de classes que é a base do romance clássico para o autor húngaro, e isto é, para ele, bem evidenciado em Scott: “a autenticidade histórica significa a singularidade temporalmente condicionada da vida psicológica, da moral, do heroísmo, da capacidade de sacrifício, da perseverança, etc.” (LUKÁCS, 2011, p. 62).

Finalmente, o romance histórico clássico acaba, conforme Lukács, com Honoré de Balzac (1799-1850), pois ele passa a representar a sociedade

contemporânea, a concretude histórica da figuração do presente (2011, p. 109, 113). Ele então critica o novo romance histórico do naturalismo e realismo do séc. XIX, o “suprapartidarismo programático” e a “impassibilité” ilusória de Flaubert, pois passa a ocorrer um “espelhamento distorcido da vida moderna por obra dos naturalistas” (LUKÁCS, 2011, p. 234):

Flaubert não faz uma representação do ser em seu vínculo com a história, mas uma representação do ser isolada, por isso a via de acesso é a modernização da personagem. Há um conflito entre os eventos exteriores historicamente dados e a psicologia modernizadora das personagens; disto surge o exotismo do ambiente histórico. (LUKÁCS, 2011, p. 236).

Em Flaubert, o elemento sócio-histórico é substituído pelo individual-privado, do cotidiano monótono, no qual a concretude da História cede ao abstrato retratado de maneira lírica, adornada, com os seres humanos seguindo seu destino sem que o autor o vincule à História, ao tempo e ao espaço em que se encontra a personagem (LUKÁCS, 2011, p. 247, 258, 270).

A fim de aproximar o leitor do texto, a última característica do romance histórico diz respeito à linguagem: ela não deve ser arcaizante, pois a linguagem da época dos eventos históricos, além de afastar o receptor do sentido do espelhamento do passado, não é um elemento que garante autenticidade ao fato narrado (LUKÁCS, 2011, p. 241).

Em síntese, o que deve ter o romance para ser histórico clássico, de acordo com Lukács: projeto de espelhamento artístico do passado; personagem das massas que representa a coletividade de indivíduos; instrumentalidade da literatura em relação à História; psicológico das personagens refletindo o coletivo; e linguagem contemporânea.

Surge, na sequência, o novo romance histórico, como subgênero do romance, produto da ideologia liberal reacionária do período imperialista, pois nele o passado é separado do presente e não pré-história do presente, o que retira a concretude da História e os eventos deixam de ser retratados como necessários; a personagem deixa de brotar da História, que é objetiva (tempo e espaço), para resultar de uma interpretação subjetiva dos fatos, como se a História deixasse de ser cognoscível pela grande massa, que é, então, objeto de manipulação do “grande homem” (LUKÁCS, 2011, p. 293, 295, 296-299).

Do período imperialista ao período da Segunda Guerra Mundial, fortaleceu-se a mística em razão da descrença na possibilidade do conhecimento da realidade social, da realidade histórica, e para isso contribuiu a mitificação da História realizada pelo fascismo, com a representação dos fatos isolados, destacados do contexto; todavia, segundo critica Lukács (2011, p. 307), o romance histórico humanista antifascista pecaria ao trazer uma pré-história abstrata do presente, deixando de tratar o evento histórico como necessário.

A partir do estatuto da forma clássica do romance histórico construído por Lukács e de sua rejeição às formas seguintes – como subgênero do romance ou como humanista antifascista –, é possível saltar no plano teórico para a forma proposta por Linda Hutcheon em 1987, quando ela publica *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Nesta obra, a autora identifica o termo pós-modernismo com o que chama de “metaficção historiográfica”:

Mais do que negar, ela contesta as “verdades” da realidade e da ficção – as elaborações humanas por cujo intermédio conseguimos viver em nosso mundo. A ficção não reflete a realidade, nem a reproduz. Não pode fazê-lo. Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista. (HUTCHEON, 1991, p. 64).

Para Hutcheon (1991, p. 65), portanto, há um paradoxo no pós-moderno: apesar de questionar as verdades de uma ordem pré-estabelecida, é dependente daquilo que questiona, ou seja, embora as versões da realidade não sejam pretensões de estabelecer uma nova verdade, elas têm um ponto de partida, que é justamente aquilo que revisitam ou criticam.

Revolvendo a sequência cronológica de relações entre a História e a literatura, Hutcheon (1991, p. 141) destaca que na altura da publicação de sua obra, década de 1980, se contestava a separação das duas disciplinas havida no século XIX, pois ambas extraem “suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva”; as duas são “construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura”, além de que são intertextuais, “desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa”. Ocorre que o fato de ter pontos em comum não parece ser suficiente para indicar uma coincidência no modo de tratar o passado e, mais, quanto à abrangência e objetivos dessa abordagem. Fica evidente

em Hutcheon (1991, p. 142) que o pós-modernismo busca visitar e contestar, ou seja, estabelece-se um projeto para a obra pós-moderna.

Ela então põe em discussão a separação entre a arte e a historiografia, indicando, inicialmente, a tradição de Aristóteles, para o qual o historiador fala do passado em sequência linear, ao passo que o poeta pode mudar a sequência e falar do futuro, além de que este poderia falar também do universal; na metaficção historiográfica pós-moderna, por outro lado, há um confronto resultante nos paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado: mas sem recuperar um dos dois lados, o pós-moderno está mais disposto a explorar ambos, sem, no entanto, “recuperar ou desintegrar qualquer dos lados da dicotomia” (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Nesse aspecto, as formas clássica e pós-moderna do romance histórico se distanciam: no primeiro, há um projeto de usar a arte para representar o evento histórico e fazer deste o solo para gerar as personagens típicas de um determinado tempo e espaço; no segundo, o projeto não é de mimese artística do passado, mas de trazer os eventos para a revisitação ou crítica. Em um e outro, há um projeto de tratamento dos fatos históricos em si e é essa forma de tratar que dá o fundamento para ambas as etapas de desenvolvimento do estatuto.

Hutcheon (1991, p. 147) ainda destaca que a metaficção historiográfica “sugere que verdade e falsidade podem não ser mesmo os termos corretos para discutir ficção”, pois só existem verdades alheias e jamais uma só verdade e, embora reconheça a diferença entre as estruturas narrativas da História e da ficção, declara que o romance pós-moderno rejeita a categorização de autêntico ou cópia inautêntica e contesta a transparência da referencialidade histórica: “A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico (HUTCHEON, 1991, p. 147).”

Aqui há, então, mais um ponto de diferença entre as formas clássica e pós-moderna do romance histórico: naquela, a História, que reproduz o passado, é objetiva e cognoscível, ou seja, há a verdade construída ficcionalmente; nesta, ao contrário, há uma pluralidade de verdades, que são sempre alheias.

Conquanto assumamos que a História e a ficção são discursos diferentes, Hutcheon (1991, p. 148-150) vê neles “os mesmos contextos sociais, culturais e ideológicos, e também as mesmas técnicas formais”, havendo, na metaficção

historiográfica, uma autoconsciência em relação a como a narrativa histórica é construída. Ou seja: no romance histórico clássico a construção do passado é reflexão do autor empírico, que o revela na diegese; no pós-moderno, o enredo revela a autoconsciência de se estar criticando e revisitando o passado, razão pela qual é metaficção historiográfica.

Abordando a definição de Lukács sobre romance histórico, Hutcheon (1991, p. 152) indica que, diferente do protagonista ser um tipo síntese do geral e do particular, na metaficção historiográfica os protagonistas são os “ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da história nacional”, o foco está nas diferenças, há um aproveitamento das verdades e das mentiras do registro histórico.

Ela vai além e faz outra distinção em relação ao autor húngaro: as figuras reais do passado, na forma clássica do romance histórico, “são desenvolvidas com o objetivo de legitimizar ou autenticar o mundo ficcional com sua presença, como se para ocultar as ligações entre ficção e história com um passe de mágica ontológico e formal”; já a auto-reflexividade metafictional dos romances pós-modernos impede todo subterfúgio desse tipo, e coloca essa ligação ontológica como um problema: como é que conhecemos o passado? O que é que conhecemos (o que podemos conhecer) sobre ele no momento? (HUTCHEON, 1991, p. 152).

Esta breve revisão da construção do estatuto do romance histórico permite entender os traços que o caracterizam na perspectiva clássica e pós-moderna. Resta, então, entender de que maneira os estudos literários em língua portuguesa os recepcionaram, do que efetivamente decorreu que apareçam tão frequentemente, como se verá no decorrer desta pesquisa, na atribuição de sentido aos romances de José Saramago.

Tratando especificamente do romance histórico em Portugal, Maria de Fátima Marinho (1999, p. 149) coloca *Levantado do chão* entre os romances “cuja diegese se centra numa família e que segue os seus sucessos e desventuras ao longo de duas ou mais gerações”: é a nova saga familiar. De fato, naquela obra, mais de uma geração da família Mau-Tempo aparece no enredo. Todavia, ela destaca que:

A par dos eventos directamente relacionados com a família, encontramos referência aos acontecimentos políticos, sociais e culturais das épocas em causa. A História passa a ser contada do ponto de vista daquele núcleo e é através dele que nos apercebemos da importância das mutações e convulsões do passado. Ao transferir a focalização do poder para o cidadão

comum, o narrador problematiza o conceito de História consagrado e cria uma outra dimensão do fazer histórico. (MARINHO, 1999, p. 149).

A base para a compreensão do fazer histórico, segundo ela (1999, p. 149), estaria “na atribuição da focalização a uma determinada classe”, que poderia alterar a visão já consolidada de determinado período do passado. Este é um dos requisitos do romance histórico clássico, como já foi visto: trazer à tona tipos históricos totais – que representam uma classe de indivíduos - para demonstrar o passado como pré-história do presente (LUKÁCS, 2011).

Marinho (1999, p. 149) ainda contorna a dificuldade de o romance encerrar-se com eventos recentes, porque então não os poderia qualificar como História, com a alegação singela de ser consequência normal da continuidade, e, explicitamente, diz interessar “menos as alusões ao nosso tempo do que a forma como se textualizou e assimilou o passado”. Portanto, de acordo com ela, o que interessa é a forma de escrita da História (a quem se atribui a focalização) e o fim, de reescrevê-la.

Essa nomeação como saga familiar portuguesa, que *Levantado do chão* recebe como segundo rótulo, um subtipo de romance histórico lusitano, estaria gozando de “certa fortuna nos últimos vinte anos” (MARINHO, 1999, p. 149). Considerado que o comentário consta de livro publicado em 1999, esses vinte anos faz-se voltar ao início da década de 1980, época do auge da *Nouvelle Histoire*, mesma década em que prevalecia ainda o modelo de Lukács e que findou com a caracterização da metaficção historiográfica por Hutcheon, na obra que publicou em 1988⁴. Além disso, foi a década de publicação dos quatro romances de José Saramago etiquetados como históricos.

Assim sendo, não é difícil compreender por que Marinho entende haver um construir de “uma *outra História*” a partir de um narrador que revela a distância que há entre a História oficial e a História de um grupo social, que, para ela, seria “uma intenção mais ou menos declarada” de tornar os eventos mais conhecidos do leitor (MARINHO, 1999, p. 152).

No mesmo sentido, vai a abordagem de Cerdeira, já mencionada, pois ela explicitamente entende haver na família Mau-Tempo a representação de uma classe,

⁴ Originalmente em inglês, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction* teve sua primeira edição publicada pela Routledge.

a dos camponeses explorados no latifúndio (CERDEIRA, 2018, p. 206)⁵. Todavia, nesta pesquisa, será mostrado, com análise completa do romance, de dentro para fora, que é possível iluminar becos da diegese e lá encontrar Sara, Domingos e João Mau-Tempo, com suas existências individuais construídas a partir de impressões pessoais e não simplesmente condicionadas pelo espaço e tempo em que vivem. A partir deste outro olhar se discutirá o seu estatuto de romance histórico.

Quando trata da *História do cerco de Lisboa*, Marinho (1999, p. 272) vê no romance o surgimento de uma História alternativa, “onde o problema da escrita da história e suas relações com a verdade e a verossimilhança se põem ao nível da própria enunciação.” Este comentário novamente revela a base da análise que faz do romance: o projeto de mostrar outra História indicando ao leitor a distância entre aquela que se diz oficial e a de uma classe social de pessoas (Raimundo e Maria Sara no presente, Mogueime e Ouroana no passado).

A identificação, na obra de Saramago, desse projeto de escrita de outra História, seja para discutir verossimilhança ou para contestar a oficial, remete uma vez mais aos modelos clássico e pós-moderno do romance histórico, em que a historicidade aparece como elemento central. Neste ponto é importante mencionar que a instrumentalidade da literatura para a História pode, e deve ser, no mínimo, relativizada, o que faz Cardoso (1996, p. 705):

Sobre Saramago, diz a crítica que ele revolucionou o romance histórico. O próprio Saramago não classifica o *Memorial do convento* como romance histórico. O que se pode dizer é que, não sendo um romance histórico típico, o livro com certeza mantém um diálogo com a tradição do gênero, que em Portugal sempre foi muito forte. Algumas vezes, ao apresentar tão minuciosamente um determinado assunto ou mesmo uma manifestação popular, o narrador de Saramago parece aproximar-se desse cronista que foi Fernão Lopes – que, narrando fatos históricos acabou por servir de modelo à ficção de Alexandre Herculano, introdutor do romance histórico em Portugal. Contudo, logo percebemos ser outro seu caminho. Se ele busca a descrição minuciosa, não é simplesmente no intuito de dizer “as coisas funcionam assim”, mas com o de perguntar “por que as coisas estão funcionando assim?”. (CARDOSO, 1996, p. 705).

A questão de não ser atingível uma única verdade e haver verdades possíveis é um dos detalhes que se abordará nesta pesquisa quando se tratar de cada um dos

⁵ Relembre-se que se trata de publicação de tese finalizada pela autora em 1987, como mencionado na introdução desta pesquisa, ou seja, em década importante para o acolhimento do estatuto do romance histórico e *Nouvelle Histoire*.

romances separadamente. Neste momento, contudo, já é possível afirmar que não ter pretensão de escrever uma verdade histórica – seja a partir da alteração de focalização, como no caso de Marinho, seja como revisitação ou contestação, caso do pós-modernismo de Hutcheon – é dado importante para o descolamento do rótulo de romance histórico, como também concluído por Cardoso quanto ao *Memorial do convento*.

É inegável, portanto, a influência do estatuto cunhado por Lukács e redimensionado por Hutcheon em sua metaficção historiográfica na própria tipificação do chamado romance histórico português. Mesmo Saraiva e Lopes (2010, p. 1099), que não tratam desses romances explicitamente como históricos, deles destacam elementos que fundamentam o estatuto: “um animado e rico painel barroco” em *Memorial do Convento*, a “reconstituição histórica” em *Levantado do chão*, “um denso quadro histórico do ano-chave de 1936” em *O ano da morte de Ricardo Reis*, “versão novelesca da conquista de 1147” em *História do cerco de Lisboa*. Painel, reconstituição, quadro e versão são substantivos que têm o sentido de reprodução; no caso, de eventos da história portuguesa. Facilmente, percebe-se sua relação, no mínimo semântica, com a ideia de espelhamento de eventos pretéritos, nos moldes pretendidos por Lukács, ou de revisitação e crítica, indicados por Hutcheon, quando caracterizam o romance histórico clássico e pós-moderno.

Fontes (2010, p. 75) diz expressamente que há nos romances *Memorial do convento*, *História do cerco de Lisboa* e *O ano da morte de Ricardo Reis*, “questões tão pós-modernas quanto as consideradas por Linda Hutcheon em seu estudo *Poética do pós-modernismo*”. Ela vê em *Memorial do convento* o:

[...] objetivo de desestabilizar as verdades consideradas pela história oficial. Saramago incorpora em seu texto não apenas personagens consagrados pelo discurso histórico. Paralelamente, vão surgindo figuras que protagonizam o texto, recebendo o foco narrativo e contribuindo para revelar a necessidade de reescrever o passado. Ou seja, a história de amor entre Baltasar e Blimunda é construída de maneira a acentuar a hipocrisia reinante na relação conjugal do rei e da rainha, bem como na política levada a cabo pelo soberano. (FONTES, 2010, p. 75).

Ainda segundo Fontes (2010, p. 76), nos momentos em que trata de registros históricos, “revela um dos recursos da metaficção historiográfica: a autoconsciência em relação à maneira como é realizado o resgate do passado” (FONTES, 2010, p. 76), nos termos do que Hutcheon a descreve.

Percebe-se que Fontes isola os eventos históricos mencionados para uma análise que lhes dá relevância no enredo. Contudo, e isto é o que propõe esta tese, de fato o texto permite concluir que há um projeto de resgatar o passado? Ou, ainda: em que medida é possível evidenciar no texto a referida autoconsciência desse resgate?

Já em relação a *O ano da morte de Ricardo Reis*, Fontes (2010, p. 80) coloca o protagonista como assistindo ao espetáculo do mundo nas primeiras décadas do século XX, quando o rumo da História leva a humanidade para a segunda grande guerra mundial, e “Portanto, a história e a ficção na narrativa saramagueana ao se tocarem, como nesse romance, não só traduzem a subjetividade inerente à obra literária, como incidem na questão da ideologia, ao problematizar o passado histórico, não apenas como um referente, mas assinalando suas consequências no contexto contemporâneo”. Neste trecho, é possível perceber que ela traz o conceito de passado como pré-história do presente, exatamente nos moldes elaborados por Lukács.

Não se nega, nesta pesquisa, que há certo tratamento de eventos históricos nesses romances. A questão é saber se há um projeto de problematização conforme tem sido apregoado pela fortuna crítica, de revisão ou desconstrução crítica. Roani (2023, p. 103) destaca que José Saramago tem anseio de “construir um discurso ficcional acerca da História, o qual já não postula mais a univocidade, o dogmatismo e a fixidez do ponto de vista na imagem que se faz do passado”, aproximando as obras do conceito pós-moderno de Hutcheon. Ele exemplifica com *Levantado no chão*, dizendo que:

Escrever torna-se, então, um exercício tenso em que os encantos e as promessas descortinadas pelo resgate do passado tornam o discurso sedutor. A sedução não provém da mera diluição da matéria histórica no tecido narrativo, mas de uma perspectiva contemporânea inquieta, que sob o crivo dos anseios e tensões presentes interpreta, julga e, se preciso for, desconstrói criticamente o passado. (ROANI, 2023, p. 104).

Nesta citação, é possível, mais uma vez, observar que a crítica tem direcionado a análise dos romances para os eventos históricos de Portugal que perpassam pelas tramas da narrativa. O problema é que, quando isso ocorre, e é isso o que se quer demonstrar com esta pesquisa, fica de fora todo o instrumental utilizado por José Saramago – instância narrativa e personagens – para mostrar sua visão de mundo por meio dos vários discursos que faz reverberar nesses textos.

Outros críticos, como Reis (2023, p. 11), destacam que Saramago dá tratamento aos eventos históricos mostrando o ponto de vista daqueles que são esquecidos pela versão oficial do passado:

[...] de certa forma, *Levantado do chão*, *Memorial do Convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *História do cerco de Lisboa* são romances de reescrita da História. [...] Ou seja: Saramago colhe da chamada Nova História a predisposição para uma interação entre História e ficção que permita à segunda completar a primeira e entender como personagens com dignidade histórica figuras não contempladas pela historiografia oficial. (REIS, 2023, p. 11).

Nota-se que há certo servir-se a História da literatura nesta conclusão, no sentido de que a narrativa do romancista lhe traria completude. Reis (2023, p. 15) explica sua interpretação:

Afinal, Depois d'O ano da morte de Ricardo Reis, José Saramago insiste na questionação da História em contexto ficcional. O romance *História do cerco de Lisboa* é aquele em que, de forma mais nítida, a problematização da História ganha maior destaque. Para isso contribuem, pelo menos, dois fatores: primeiro, a relação direta do protagonista, Raimundo Silva, com uma obra historiográfica (aquela que dá título ao romance) em processo de edição; segundo, o facto de essa "História do cerco de Lisboa" embutida na ficção e nela reelaborada incidir sobre um momento decisivo da constituição da nação, ou seja, a conquista da cidade que virá a ser capital do reino. (...) Trata-se de um episódio crucial na economia do romance, por aquilo que ele desencadeia na sua ação, mas sobretudo por sugerir uma verdadeira filosofia da escrita ficcional com incidência meta-historiográfica. Ou seja, algo mais do que um jogo de palavras, sendo certo, contudo, que a "palavra Não" é consequente: de certa forma, ela induz a ideia de que a construção da verdade – essa mesma a que a historiografia aspira – depende e é condicionada pela linguagem, potenciando a relativização de certezas adquiridas. (REIS, 2023, p. 15).

Não se discorda de Reis, a respeito do tratamento que Saramago dá à escrita da história por meio da ficção. Insiste-se na pergunta fundamental por trás da hipótese desta tese: é só isso que ele faz com sua lanterna de escritor? Dito de outra maneira: ele dá prevalência a essa suposta revisitação ou desconstrução crítica dos acontecimentos históricos de modo a permitir a adjetivação de seus romances como históricos?

Há autores, como De Melo e Moscato (2018, p.15), que veem claramente a existência da representação da luta de classes em *Memorial do convento*, a partir das personagens de D. João V e Baltasar:

É através do olhar de Baltasar que a história da construção do grande convento de Mafra, em Portugal, é contada. É ele quem representa o camponês, o soldado, o trabalhador, as pessoas que, apesar de não terem seus nomes gravados na História, trabalharam na sua construção. [...] Baltasar é o “porta-voz” de camponeses e artesãos que são obrigados a trabalhar sob precárias condições. (DE MELO; MOSCATO, 2018, p. 15).

Todavia, é possível discutir esta conclusão. Embora pertencente ao estrato social dos desprivilegiados economicamente, a análise que se fará dessa obra, especificamente, trará à tona elementos constantes do texto que apontam em sentido contrário, ou seja, de que Baltasar se afasta do que se espera de um homem de sua classe e justamente por conta do que vai ser revelado pelo narrador, não visível aos olhos de quem o enxerga apenas como parte do estrato social em que está inserido. Nesse aspecto, nota-se que houve enquadramento da obra no conceito de romance histórico de Lukács, assim como o fez Cerdeira, acima citada.

Também Souza e Queirós (2016, p. 212) fazem análise apenas a partir da tensão entre grupos e, por isto, parecem se deixar levar por um suposto projeto de reavaliação crítica do passado, atribuindo ao romance o caráter metaficcional e historiográfico:

Vemos então que *Memorial do Convento* distingue-se muito do relato meramente histórico. O passado aqui não é evocado para contemplação a magnitude de uma época, antes é evocado para reavaliação crítica, para que enxerguemos como chegamos aos dias atuais e o porquê de tantas mazelas enfrentadas hoje. A elucidação é o que pretende o autor e *Memorial do Convento*. Aqui nos ativemos à investigação do caráter metaficcional e historiográfico da obra, mas esta constitui um rico objeto de pesquisa em que podem ser levantadas muitas outras leituras, tais como: o papel da mulher e as relações do trabalho, entre outras pesquisas provenientes de outras ciências como a investigação linguística. (SOUZA; QUEIROZ, 2016, p. 212).

Contudo, mesmo a forma de tratar o passado não comporta sentença irrecorrível. Antes de dar início à análise dos quatro romances, acredita-se ser importante apontar que há quem relativize as bases de sustentação do estatuto do romance histórico, no sentido de se compreender que ele não é a única possibilidade de mirada para as obras literárias.

Eagleton (2011, p. 56-58), tratando especificamente de György Lukács, indica a base marxista do materialismo histórico que permeia sua obra e que, portanto, leva o autor húngaro a ver um realismo na arte quando a ficção reflete a totalidade complexa da sociedade, combatendo “a alienação e a fragmentação da sociedade capitalista”, ocasião em que são reveladas as características típicas de um

determinado período histórico. Com isto, chama-se a atenção para o fato de que o estatuto delineado por Lukács está fundamentado em determinada visão socioeconômica da realidade. É isto: uma visão, não necessariamente a correta ou a única possível. Tanto assim é que, como já mencionado na introdução desta tese, Elias (1994, p. 36) é um dos que critica tal concepção, justamente no aspecto de se ver na sociedade uma relação de causa e efeito entre o passado e o presente que não considera a complexidade social senão apenas um parcial processo social observável.

Não se busca, aqui, fazer a crítica do materialismo histórico e de sua relação com a literatura, mas apenas destacar que há importante produção bibliográfica que discute seus preceitos, relativizando-os, notadamente no que diz respeito àquele que foi o responsável por cunhar o estatuto que se pretende afastar de alguns romances de José Saramago. Para Merchior (2017, p. 88-89), as noções estéticas de Lukács são vulneráveis “porque derivadas de uma preocupação extraliterária com a exatidão do reflexo, na obra, das linhas da realidade histórico-social”, nas quais haveria, também, uma “exaltação do romance como forma entre todas apta à apreensão da realidade histórica”. Além de ser vulnerável esta pretensão de espelhar o passado histórico, a inexistência de equivalência entre as narrativas histórica e literária já foi indicada na introdução desta tese, de maneira que apenas se destaca, novamente, que a História não tem o poder de reproduzir o que aconteceu, como a literatura não está atrelada a esse projeto, podendo o romancista usar menções a eventos históricos na medida em que os compreenda como úteis para o desenvolvimento do enredo.

Moretti (2007, p. 25) é outro dos autores que traz a problemática da visão de Lukács, ao apontar que este deixa de lado a fluidez da vida em sua insistência em manter na teoria do romance a historicidade como sua substância:

[...] na *Teoria do romance*, a *historicidade* (consustancial com o romance) faz com que a realização formal de um romance seja sempre e somente “problemática”: é um “anseio” de forma, em vez de sua concretização. Entre vida e forma, história e formas, o jovem Lukács cava uma trincheira cada vez mais funda. A vida é “movimento”, a forma, “fechamento”. A vida é “concretude” e “multiplicidade”, a forma é “abstração” e “simplificação”. A forma, numa metáfora sintetizante, é petrificada; a vida, fluida, dúctil, “viva”. (MORETTI, 2007, p. 25).

Quando Lukács pretende ver em romances a representação do passado como pré-história do presente, ou seja, apresentando o passado como condicionante deste, ele encerra o texto em um formato e, a partir desta perspectiva, limita a maneira como as personagens são abordadas, as quais ficam restritas a representantes de certos

grupos que estão em conflito. Aplicada esta interpretação ao *Memorial do convento*, por exemplo, Baltasar ali figura como a personificação da classe dos miseráveis oprimidos por um rei que os faz lutar guerras que, quando menos, os mutila, e que os vê somente como mão-de-obra para a realização de seus devaneios absolutistas, como é a construção do convento de Mafra. Todavia, como explica Moretti (2007, p. 25), e é justamente o que se busca demonstrar com esta pesquisa, além do tratamento dos eventos históricos, há a vida de cada uma destas personagens fictícias. E, nesta vida, as pessoas se movimentam a partir de suas variadas impressões pessoais, de maneira que extrapolam, e muito, supostos limites impostos pelo contexto social. Vê-las nessa dinâmica exige acompanhar o modo pelo qual o romancista descreve tais movimentos e impressões. Eis um exemplo: em *Memorial do convento*, só é possível perceber a transformação por que passa Baltasar à medida que o narrador revela ao leitor como ter voado com a passarola mudou a maneira como ele enxerga sua própria existência. Enfim, ele é muito mais que um ex-soldado maneta.

Quanto à diferença entre a História e a ficção, Rancière (2014, p. 2-3), tratando das relações entre a História Tradicional e a *Nouvelle Histoire*, aperfeiçoa uma distinção que interessa a esta pesquisa:

[...] a história, em última instância, é suscetível apenas a uma única arquitetura, e sempre a mesma: uma série de acontecimentos ocorreu a tal ou tal sujeito. Podemos escolher outros sujeitos: a realiza, em vez dos reis, as classes sociais, o Mediterrâneo ou o Atlântico, em vez dos generais e dos capitães. Nem por isso deixaremos de enfrentar o salto no vazio contra o qual os rigores de qualquer disciplina auxiliar não nos dão garantia: é preciso nomear os sujeitos, é preciso atribuir-lhes estados, afeições, acontecimentos. E é aí que os defensores da velha crônica já esperavam, havia um século, os partidários de uma revolução da história para preveni-los do seguinte: os objetos e os métodos que eles preconizavam para ajustar a história por meio da ciência e das massas apenas tornavam mais indetermináveis as regras da referência e mais inverificáveis as da inferência. (RANCIÈRE, 2014, p. 2-3).

Este excerto ilustra a impossibilidade de a *Nouvelle Histoire* chegar a reproduzir, por meio da análise das massas, os eventos pretéritos que deram causa ao presente. É sempre necessário nomear pessoas que não só passam por acontecimentos, como têm suas afeições e estados. O tratamento do todo, em substituição ao tratamento do indivíduo, na verdade, afasta o observador da realidade, se é que é possível haver apenas uma.

Exatamente pelas mesmas razões, a metaficção historiográfica que fundamenta o romance histórico pós-moderno, segundo Hutcheon (1991), tem sua

fragilidade, pois conforme ela mesma deixou explícito, a história é o ponto de partida para a revisitação ou crítica que romancista faz. Assim sendo, se a História pode ser relativizada enquanto substância do romance, o elemento pós-moderno que caracterizaria o estatuto a partir de tal ponto também pode estar comprometido como base de análise.

Feitas estas ponderações, passa-se à abordagem das quatro obras, mediante indicação precisa dos elementos textuais que permitem afastar o estatuto de romance histórico e fazer aparecer a prosa saramaguiana, provavelmente não em tudo, mas em boa parte do que ela tem de singular.

3 VIDAS QUE SE LEVANTAM DO CHÃO DO LATIFÚNDIO

Publicado em 1980, *Levantado do chão* é a primeira das quatro obras de José Saramago que costumam ser categorizadas como romance histórico. Nele se contam os sucessos da família campesina Mau-Tempo por mais de uma geração e que são contemporâneos a eventos da História de Portugal do final do século XIX até 1974 – com destaque para a chegada do regime republicano, em 1910, e para o período de ditadura salazarista (iniciada em 1933) até a Revolução dos Cravos, em 1974.

Como dito antes, a chamada História das mentalidades da *Nouvelle Histoire* e o materialismo histórico – acolhido por Lukács – levam com frequência a análise de obras literárias a iluminar tipos históricos que seriam representados por personagens, e com isso a disputa entre as unidades sociais toma a cena da interpretação. Assim é que os Mau-Tempo são considerados, apenas, como classe social – os campesinos – oprimida pelo latifúndio, este que é objeto de proteção do poder público e da classe dos proprietários. A título de exemplo deste viés analítico, mencionamos as considerações feitas por Cerdeira (2018, p. 202-279).

Entretanto, passados mais de quarenta anos da publicação da obra, é possível um novo olhar sobre o texto, que permite fazer emergir, além do tratamento dos eventos históricos, a mão do autor organizando os vários discursos e revelando a humanização dos indivíduos nas relações de reciprocidade que eles mantêm com essa sociedade: além de serem campesinos, os membros da família se relacionam entre si e com os demais grupos sociais de seu tempo.

Nesta pesquisa, é este olhar atento, mais restrito, que revelará Sara da Conceição, Domingos e João Mau-Tempo, permitindo repará-los na construção de sua humanidade: seu agir, falar e conviver com os demais⁶. Esta humanização ocorre no âmbito das relações familiares e no contato com os demais grupos sociais.

Exatamente por conta dessa relação de reciprocidade, é preciso apresentar, inicialmente, o contexto social em que essa família está. A epígrafe alógrafa do romance, cujo autor é Almeida Garrett (1799-1854), reflete uma questão que, sem dúvida alguma, permeia o enredo: as relações de poder ao longo da História portuguesa que decorrem e se sustentam a partir do latifúndio:

⁶ A questão da humanização do indivíduo já foi tratada nessa pesquisa: ela significa a sensação de ser que cada pessoa tem a partir do convívio social (Elias, 1994, p. 103).

E eu pergunto aos economistas políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infância, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico? (SARAMAGO, 2014, p. 7).

Esta relação entre a manutenção das desigualdades sociais e conservação das riquezas de poucos – não só no ambiente rural, embora na obra o narrador a ele se atenha em maior proporção – é um dos elementos relacionados à construção da diegese, à medida que os acontecimentos que repercutem na vida dos membros da família Mau-Tempo estão de alguma maneira ligados a essa situação econômica e política. Neste aspecto, destaca-se que a própria epígrafe fala em “indivíduos” e não em classe social, quando menciona que eles são condenados a sobreviver em condições de miserabilidade, ou seja, há um poder que espezinha e “pessoas” que vão se levantar do chão diariamente para sobreviver. E nesse seu agir e falar, quando se levantam, como será comprovado, elas se humanizam, revelam sua condição existencial. A classe não se humaniza, o indivíduo sim.

Pois bem. Inicia-se o enredo com o narrador descrevendo a terra, essa grande paisagem que não se acaba, a respeito da qual se estabeleceu a propriedade para uns e outros, segundo a força das armas e do dinheiro: formaram-se, assim, os latifúndios. Observa-se que o latifúndio é caracterizado como coisa oriunda das relações de poder representadas pelo uso da arma e detenção do dinheiro, reservando, neste ponto ao menos, uma posição acessória aos seres humanos, que se levantam e seguem com esse chão:

E esta outra gente que é, solta e miúda, que veio com a terra, embora não registada na escritura, almas mortas, ou ainda vivas? A sabedoria de Deus, amados filhos, é infinita: aí está a terra e quem a há de trabalhar, cresci e multiplicai-vos. Cresci e multiplicai-me, diz o latifúndio. Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira. (SARAMAGO, 2014, p. 12).

Quando o narrador fala em gente miúda que não foi registrada em escritura, estabelece uma tensão entre elas e a terra, que é grande, não se acaba e foi registrada na matriz (SARAMAGO, 2014, p. 10). É um tensionamento baseado em importância: a terra, de existência inesgotável, transmite-se de geração em geração, e, portanto, devem ser bem conhecidos os seus limites. O registro dá publicidade à propriedade e este conhecer o dono da terra estabelece a relação de poder que será revelada pelo narrador: a de que as forças de ordem, monárquicas ou republicanas,

agem para preservar a propriedade. Neste sentido, as armas continuam a ser utilizadas para a pequenidade da gente, que já é miúda e mortal. É a oposição entre o pequeno, finito e fraco e o grande, infinito e forte.

A partir do segundo capítulo, são os indivíduos que vão se levantar do chão do latifúndio, com especial destaque, e isto se verá em detalhes da narrativa, para os membros da família Mau-Tempo. Nota-se que, na finalização do capítulo introdutório, o narrador repete o bíblico “crescei e multiplicai-vos” ao mencionar que a gente miúda é da terra, viva ou morta, “mas tudo isso pode ser contado de outra maneira” (SARAMAGO, 2014, p. 12). Esta outra maneira é o caminho que percorrerá o narrador para levar o leitor a reparar em como Sara da Conceição, Domingos e João Mau-Tempo sobrevivem no latifúndio. Ela também é o olhar do escritor sobre a vida e a organização de suas impressões – ideológicas e sociológicas – em forma de escrita ficcional. O romancista revela, no dia a dia da família Mau-Tempo, principalmente em relação a Sara, Domingos e João, que, apesar da opressão que sofrem, cada um deles enfrenta as adversidades da vida de um modo diferente. Nestas peculiaridades é que se percebe como esses seres humanos se levantam do chão, pois é no lidar cotidiano com a sociedade que está sua essência: eles constroem sua existência a partir dessas relações.

Para compreender de que maneira o narrador apresenta esse processo de humanização, opta-se por se analisar a obra na sequência pela qual são apresentados os dados a respeito desses três indivíduos. A evidência desta humanização, por meio de trechos da narrativa, é o processo que permitirá aferir que os eventos históricos, em si, são apenas instrumentos para ligar as personagens umas com as outras e com a sociedade de um determinado tempo e espaço, e que o que prevalece na narrativa é a interpretação que o romancista faz desse cenário, revelada pelo narrador, segundo o que lhe toca também como ser humano que é, vê e repara.

3.1 O QUE HÁ PARA REPARAR EM SARA DA CONCEIÇÃO?

A diegese inicia-se quando Sara Conceição e seu marido Domingos Mau-Tempo saem de Monte Lavre e se dirigem a São Cristóvão. Ela leva o filho mais velho, João, ainda bebê, ao colo. Ele é sapateiro e aluga um casinhoto de um taberneiro para alojar a família. Seus poucos pertences são um burro e os bens, que levam em uma carroça. A grandeza do latifúndio que atravessam para chegar ao povoado e a miséria

material não são os únicos elementos que dificultam o seu vagar. Há também a natureza a impor-lhes a chuva. Diante desse cenário adverso, a reação de Sara é de preocupação com o filho. O narrador intervém para mostrar o que é interno e individual de Sara: “A mulher seguia atrás, com o filho ao colo, e gostosa do sossego do infante espreitou-lhe o rosto, murmurando, Meu menino.” (SARAMAGO, 2014, p. 14).

Em seguida, o narrador faz outra aparição para dizer que, também naquela situação, Domingos, indiferente ao fato de que a esposa traz o filho nos braços e zela para que não acorde, segue à frente com carroça e burro para que logo cheguem à azinheira, sob cujos galhos se abrigarão da chuva:

Já lá chegaram, homem, carroça e burro, e ainda a mulher aqui vai, patinhando na lama, não pode correr, acordaria a criança, assim é o mundo feito que não se apercebem uns do mal dos outros, mesmo quando tão perto estão como mãe e filho. (SARAMAGO, 2014, p. 15).

Neste trecho percebe-se o heterodiscurso social: indivíduos da mesma classe social e unidos pelos laços da família se comportam de maneira diferente. De um lado, a mãe está “gostosa do sossego” do filho e segue devagar porque “não pode correr, acordaria a criança”; o narrador ainda esclarece que Domingos é daqueles que “não se apercebem uns do mal dos outros”, ainda que os outros sejam esposa e filho. Na mesma cena, e em relação ao mesmo indivíduo – João –, Sara e Domingos se diferenciam enquanto indivíduos: ela, com preocupação pelo outro; ele, pela indiferença.

Observe-se que, ao dizer que Sara não “pode” correr porque acordaria o filho, o narrador se distancia da personagem e reconhece sua individualidade. Sara fez uma opção de ação. Para ela, não importa estar patinhando na lama desde que o filho esteja dormindo em segurança. Domingos também fez a sua escolha: se coloca acima dessa preocupação, quer apenas abrigar-se da chuva.

Dessa maneira, o narrador apresenta a existência de Sara da Conceição e Domingos, ou seja, apesar das dificuldades impostas pela sociedade agrícola e latifundiária que os pressiona a continuar miúdos, e das condições impostas pela natureza, há o agir afetuoso da mãe em relação ao filho. Este debruçar-se sobre a vida interior dela, que permite ao narrador contar que Sara está satisfeita com o fato de o filho estar dormindo tranquilo só é possível à escrita ficcional romanesca. Seria impossível à historiografia chegar neste canto da vida. E mais: é este agir específico dessa mulher que a humaniza e a distingue das outras campesinas que, por certo,

passaram por semelhantes dificuldades. É disto que fala Kundera quando destaca que “o romance se desvia do mundo visível da ação e se inclina sobre o invisível da vida interior” (KUNDERA, 2016, p. 32), ou seja, é a escrita ficcional que consegue chegar ao que o indivíduo é.

Quando a família Mau-Tempo é tratada apenas como uma unidade social que representa os camponeses de determinada altura da História de Portugal, essa relação de reciprocidade que se identificou nesse curtíssimo trecho – o agir de Sara diante das condições de certa sociedade em espaço e tempo definidos - fica de fora da análise, e disto decorre que não se repara na humanidade e na situação existencial daquelas personagens, e, via de consequência, o discurso do autor na obra é simplesmente ignorado. Com isto se quer dizer que as ações das personagens, reveladas ao leitor por meio de suas reflexões e escolhas individuais, estão ligadas ao olhar do autor em relação à sociedade. Ver-se-á que isso ocorre ao longo de toda a obra.

Lembre-se que o segundo dos requisitos engendrado por Lukács (2011) para a caracterização de um romance como histórico é a circunstância de as personagens serem responsáveis pela caracterização de uma classe, a fim de que possam ser o chamado “ser da época”. Mas, como já se começou a demonstrar, dentro dessa classe de camponeses há comportamentos diversos; qual deles configuraria o “ser da época”?

Na continuidade da cena, finalmente, Domingos pergunta pelo filho. A criança é amamentada pela mãe e está acordada:

Porém, distinguira, na tépida penumbra, na cheirosa mornidão das roupas amarrotadas, fitando-o lá daquele dentro íntimo, o olhar muito azul do filho, insólita luz clara que do berço costumava fitá-lo, transparente e severa, como alguém que exilado se sentisse entre olhos escuros, castanhos, em que família vim nascer. (SARAMAGO, 2014, p. 16).

O narrador não diz apenas que João tem os olhos azuis, diferente dos demais membros da família, ele diz que os olhos são “uma insólita luz clara que do berço costumava fitá-lo, transparente e severa” (SARAMAGO, 2014, p. 16). Insólito significa, anormal, extravagante. Luz é fonte de iluminação, um clarão que afasta sombras. Fitar tem o sentido de fixar o olhar. Severo é a qualidade do que é inflexível, rigoroso, grave. Neste trecho é possível perceber mais de uma voz no discurso. A primeira identifica-se com a impressão de Domingos a partir do olhar do filho, pois ele se incomoda com

o fato de o filho ter olhos azuis numa família na qual predominam os castanhos, além de que este olhar o segue; a segunda é a de João, que, seguindo o pai com os olhos, lembra-o de sua presença e sensação de não pertencer àquela família; finalmente, a voz do narrador, que escolheu não só qualificar o olhar – como severo e de insólita luz – mas também revelar as impressões que ele causa em Domingos e o que pode significar para João, apesar de ser ainda um bebê.

O olhar do filho de alguma maneira constrange Domingos, talvez porque se lembre de que é um pai incapaz de garantir o mínimo de conforto ao, então, único filho, ou porque, como o enredo revela em seguida, Domingos desconfiava da fidelidade conjugal de Sara e este sentimento era alimentado pela presença constante daqueles olhos azuis. A par de campesino, ele é o pai de um João de inexplicáveis olhos azuis: isto lhe causa sofrimento. Nesta relação com o filho, que dispensa palavras, é possível entender a humanização de que se fala nesta pesquisa: ela é feita das vivências específicas da personagem, as quais vão construindo suas reações e a tornam pessoa diferente das demais. A existência de Domingos consiste exatamente no que ele é além de campesino: é nela que encontramos o incômodo com os olhos azuis do filho e desconfiança da esposa.

Ocorre que o narrador vai além e revela que João olha como quem se sente diferente em razão da cor dos olhos e ainda exclama: em que família vim nascer! Ou seria uma interrogação: em que família vim nascer? Um bebê não teria tais pensamentos, evidentemente. Há, nesta passagem, o discurso do romancista evidenciado por meio do olhar do bebê e colocado em palavras pelo narrador. Essa reação revelada de João é um exemplo do que está ao alcance da literatura e completamente fora das possibilidades da História, isto é, colocar em palavras aquilo que o ser humano em mais tenra idade é capaz de sentir, embora ainda não tenha capacidade, ele próprio, de apreender o significado de suas impressões: pode não ser possível, inquestionavelmente, chamar-se de rejeição, mas é, no mínimo, uma sensação de desajuste. Essas sensações é que estão nas sombras da vida e podem ser iluminadas pela lanterna do romancista.

Todavia, o narrador não permite ao leitor conhecer os motivos do comportamento de Domingos, deixando espaço apenas para suposições. Perceba-se como este efeito de sentido produzido por esta simples intervenção do narrador é fundamental para que o leitor entre em contato com os sentimentos das personagens sem, todavia, ter certeza do que se passa. É um recurso que aproxima o receptor do

texto do ser humano, que é, em si, repleto de ambiguidades. Esta é uma característica do gênero romance; é o que Kundera (2016, p. 14) chama de sabedoria da incerteza: “o romance se faz de questionamentos, de dúvidas, não se buscam nele certezas”. É que o olhar de João não era simples, era revelador da relação existencial havida entre os dois: Domingos de fato desconfiava da fidelidade de Sara em razão dos olhos azuis recessivos de João ou a sociedade o levava a desconfiar? De qualquer maneira, é possível concluir pela existência de uma relação conjugal tensa. Esta tensão é do casal Domingos e Sara, de nenhum outro. Se eles forem tratados somente como representantes de famílias campestres, os indivíduos desaparecem, a intervenção do narrador se torna irrelevante, e, via de consequência, o olhar do autor sobre a vida, mostrado em prosa ficcional, é completamente ignorado.

Contando a história do casamento de Domingos e Sara da Conceição, o narrador esclarece que o pai dela, Carranca, só consentiu na união porque ela engravidou; segundo o narrador, a surpresa foi ter nascido uma criança de olhos azuis, embora não houvesse razão para desconfiar (SARAMAGO, 2014, p. 24). Neste ponto, se nota com facilidade o posicionamento do autor a respeito da condição do homem e da mulher naquela sociedade a partir da organização do heterodiscurso, pois o narrador é usado para garantir ao leitor a fidelidade de Sara e a desconfiança apresentada a partir das personagens Carranca e Domingos revela um importante elemento sociológico daquele tempo: uma sociedade machista em que se reserva à mulher a condição de reprodutora calada. Contudo, a caracterização da sociedade é somente o ponto de partida para se contar o modo como Sara interage nessa sociedade. Embora seja importante para compor o ambiente em que se passa a narrativa, o crucial é notar como as personagens vivenciam os acontecimentos nesse contexto.

Para perceber esses vários discursos, é fundamental atentar para a construção da instância narrativa. O narrador seleciona o que quer apresentar ao leitor como certo e o que deve ser posto em dúvida. Essa alternância de distância em relação às certezas na diegese, mesmo quanto ao íntimo das personagens, por um lado permite ao leitor contrapor as várias verdades que vão aparecendo e, por outro, é o que caracteriza a narrativa de ficção e a afasta da escrita historiográfica. Explica-se: a verdade de Sara é a sua fidelidade; a de Domingos e Carranca, a desconfiança sobre a fidelidade de Sara; a do leitor, a fidelidade de Sara. Mas por que o autor organiza o discurso com essa tensão se o narrador revela que não há motivo para

desconfiar de Sara? Justamente porque é assim que os indivíduos se comportam: cada qual estabelecendo verdades em sua existência num movimento de contínua relação com a sociedade em que estão, que os angustia impondo padrões de comportamento e se individualizando para se separar da existência do grupo. Esta é a condição existencial de cada indivíduo, ou seja, como ele vive em determinada sociedade, e que só pode ser alcançada na prosa de ficção se se considerar a organização do discurso pelo autor.

No mesmo capítulo em que detalha os efeitos dos olhos azuis de João, o narrador fala dos estupros que redundaram em olhos azuis no povo português, mencionando:

[...] aquela outra rapariga, quase quinhentos anos antes, que estando um dia sozinha na fonte a encher sua infusa, viu chegar-se um daqueles estrangeiros que viera com Lamberto Horques Alemão, alcaide-mor de Monte Lavre por mercê do rei Dom João o primeiro, gente de falar desentendido, e que desatendendo aos gritos e todos da donzela, a levou para uma espessura de fetos onde, a seu prazer, a forçou. (SARAMAGO, 2014, p. 24).

Os olhos azuis de João decorrem de algum momento na História em que mulheres da terra engravidaram de homens colonizadores de outras etnias. Mas Domingos não tem esses conhecimentos e certamente sofre muito com a situação, por isso é incômodo olhar para o próprio filho. Este é mais um discurso que aparece: o narrador, que não está preso ao tempo histórico em que se desenvolve o enredo, mostra nesse momento a visão do romancista a respeito de uma das consequências da colonização da terra, que é a miscigenação de etnias.

Não é só nas relações familiares que Domingos enfrenta problemas. Segundo o narrador, ele é um sapateiro “remendão”, larga o trabalho para ir à taberna, discute com fregueses impacientes e por conta disso bate na mulher (SARAMAGO, 2014, p. 29). Este “por conta disso” é intervenção do narrador. Mais um elemento do relacionamento entre Sara e Domingos é revelado ao leitor: a violência no ambiente conjugal. Será que Domingos agride Sara apenas por conta de sua irritação com os clientes ou seria também por conta de desconfiar de sua fidelidade?

Essa insegurança de Domingos é mostrada também no episódio em que, estando ela grávida legitimamente do segundo filho, Anselmo, segundo afirma o narrador, o marido desconfiou de um ajudante que contratou porque o serviço só aumentava (SARAMAGO, 2014, p. 29-30). Em razão desta dúvida, Domingos resolve

mudar-se mais uma vez, ao que ela não se opõe; calada, ela continua parindo um filho atrás do outro.

Eles chegam à Torre da Gadanha, onde vive o pai de Domingos. Contudo, porque este não suporta o silêncio do genitor em relação a si, mais uma vez saem em mudança, agora para Landeira. Sara reclama e ele a reprime: “cala-te aí, mulher, que eu bem sei o que faço, na Landeira é boa gente, há trabalho que compense, e eu sou homem de arte.” (SARAMAGO, 2014, p. 30-31). Novamente, ela não reage diante da agressão. E mais: ela entende que Domingos seguia para o “seu paraíso” levando o filho João aos ombros. É possível dizer que, apesar de toda a agressão que sofre, Sara se compadece do marido. De onde vem essa compaixão? A narrativa não revela pormenores do sentimento de Sara por ele. O leitor pode tanto supor que seja por medo, afinal ele a agride frequentemente, física e psicologicamente, como por certo conformismo com as consequências de uma opção que ela própria fez; quem sabe até por ainda nutrir esperança de que ele mude.

Essas possíveis vozes discursivas por trás do silêncio desta personagem são a sua forma de interagir no mundo, é o seu modo de levantar-se do chão. Não interessa a valoração que se possa fazer a respeito dos porquês do comportamento passivo de Sara. O que importa é perceber que nessa aparente falta de atitude está sua força, tanto que ela não se enfurece, mas se apieda de Domingos.

O sofrer de Sara da Conceição perpassa o enredo todo. Em Landeira, Domingos estabelece relações de amizade com o padre Agamedes, o qual vivia com uma mulher que dizia ser sua sobrinha – relação suspeita, ainda mais para um padre que mantinha, paralelamente ao exercício do sacerdócio, uma tenda de comércio (SARAMAGO, 2014, p. 32). Quando o clérigo fica sabendo que Domingos cobiça sua sobrinha e o afasta dela invocando sua condição de homem casado, Sara sequer pergunta ao marido o motivo da vingança que o marido está programando contra Agamedes. A desforra de Domingos acaba em vias de fato com o padre. Por este motivo, eles deixam Landeira e o comportamento de Sara é de sentir vergonha: “Sara da Conceição baixava a cabeça, de vergonha” (SARAMAGO, 2014, p. 34), diz o narrador. Vê-se, assim, que a vida de Sara é marcada por uma aparente passividade.

Há um momento da narrativa em que Sara adoece e o pequeno João vai buscar água no poço para ajudar nos afazeres domésticos e acaba caindo dentro dele. Salvo por uma mulher, ao retornar para casa, a criança apanha do pai. Diante desta cena, a mãe apenas diz “Não batas no menino, Domingos”, ordem que soa apenas

como pedido que é ignorado pelo pai, pois, segundo o narrador, “era o mesmo que falar a um surdo” (SARAMAGO, 2014, p. 42). Esta é uma constante na vida do casal: Domingos a agride, mas ela é condescendente com ele. Dessa maneira, e sendo indulgente com ela, é possível inferir que sua passividade contribui para que o marido, apesar de seus desatinos, tenha um porto seguro. Mais adiante, quando Domingos se suicida, será possível demonstrar que Sara tomara para si essa função de manter certa estabilidade emocional para aquela família. Por mais incompreensível que possa ser alguém sofrer violência constantemente e se compadecer do agressor, o efeito do discurso, assim colocado pelo romancista, está em se perceber e aceitar que era assim que aquela mulher suportava viver e que com esse seu comportamento, sem dúvida paradoxal, a família mantinha-se agregada.

Sara, que é analfabeta, na sequência é abandonada por Domingos, e, sozinha com os filhos, pede a uma vizinha letrada para escrever uma carta a seu pai, em busca de ajuda:

Meu pai, pelo amor de Deus lhe peço me venha buscar com os seus burritos e o carro, para ao pé de si, para a minha terra, e me perdoe os trabalhos e desgostos que lhe tenho dado, também a sua resignação, com o meu grande arrependimento de não obedecer aos conselhos que tantas e tantas vezes me deu, que não fizesse este infeliz casamento, um homem que só amarguras me tem dado, do pior tenho sofrido, misérias e desgostos e pancadas, bem avisada fui, mal avisada andei. (SARAMAGO, 2014, p. 42).

Sara tem consciência de que sua desventura é, em parte, resultado de uma escolha: apesar da admoestação paterna, casou-se com Domingos. Ela vive o resultado desta opção, mas não mostra arrependimento. Conforma-se e segue ao lado dos filhos de acordo com o que está a seu alcance: com Domingos, apesar de sua inconstância; retornando à casa do pai, quando o marido a abandona. Para o leitor, é fácil perceber que o final da carta, “bem avisada fui, mal avisada andei”, não é modo de falar esperado de uma mulher como Sara; o narrador explica: veio do “cabedal literário” da vizinha que “conciliou o clássico e o moderno com louvável desplante” (SARAMAGO, 2014, p. 42). É a forma como a assunção de culpa por Sara aparece em linguagem incompatível com sua instrução. Evidencia-se, neste ponto, o heterodiscurso, ou seja, é o discurso que se poderia esperar de Sara na linguagem do romancista. O importante, nesta análise, é extrair o que se pode conhecer a respeito da personagem a partir da citação, isto é, que mesmo privada das condições mínimas para sobreviver sozinha com os filhos, não desespera, age. Assim como

andou mal avisada quando se casou, agora anda rumo a uma solução que, pode não ser a ideal, mas é a possível.

Ela vive um tempo à casa dos pais, mas cede às súplicas do marido que reaparece e segue com ele novamente, desta vez para Cortiçadas de Monte Lavre. Enfadado depois de pouco tempo neste local, ele decide ir para outra terra à procura de trabalho. Mais uma vez Sara resigna-se ao egoísmo do marido (SARAMAGO, 2014, p. 43). Eles, então, vão para Ciborro e lá, depois de um tempo bom, Domingos volta a beber e a espancá-la. Certo dia, simplesmente larga o trabalho e vai embora, quando então o narrador diz que ele reaparecerá, “mas sua história terminou nesse momento” (SARAMAGO, 2014, p. 46).

Observa-se que, embora o narrador respeite o comportamento individual de Domingos, deixa claro que ele comanda o enredo e entendeu que foi suficiente a aparição do sapateiro para a diegese, no sentido de que foi o que bastou para por meio dele refratar seu olhar sobre aquela condição existencial. Só é possível compreender a força de Sara quando se descrevem as provas todas a que Domingos a expôs, uma vez que, como se disse, a humanização decorre da experimentação que configura a essência de cada indivíduo, das relações que ele estabelece e de como se conduz a partir destas interações.

Quando ele reaparece, Sara recolhe os filhos e se esconde na casa de José Picanço, um parente seu, em Ponte Cava. Domingos acaba chegando lá e exige que José lhe entregue os seus: “a família é minha, não é tua”, “eu sou o pai e o marido”; ao comportamento de Domingos, o narrador contrapõe o de José Picanço: este impede que Domingos tenha acesso a Sara e filhos dizendo que como vizinho via ser ela mulher trabalhadora e maltratada pelo marido, que os filhos não morriam de fome porque os vizinhos ajudavam (SARAMAGO, 2014, p. 49-51). Ora, essa diferença de comportamento entre os camponeses demonstra suas individualidades. Cada um deles se humaniza no agir e falar de maneiras de que não se confundem. Assim é porque o autor organizou o discurso para isso evidenciar. Conquanto pertencentes à mesma classe de gente miúda e que se levanta do chão do latifúndio, são pessoas diferentes e interagem de diversas formas.

Domingos vai embora e amaldiçoa a terra. Neste ponto é interessante a valoração do narrador:

Talvez murmure, Terra maldita, só por grande tristeza o estará dizendo, que de razões particulares não encontraria uma, ou todas são, e então nenhuma

terra escapará à sentença, todas malditas, condenadas e condenadoras, dor de estar nascido. (SARAMAGO, 2014, p. 51).

Neste trecho, o discurso do autor aparece nos prováveis pensamentos de Domingos: percebe-se que o narrador traz a hipótese de ele estar murmurando e amaldiçoando a terra e sobre essa incerteza apresenta seu ponto de vista: a dor não é de estar nesta ou naquela terra, é de ter nascido. Domingos não alcança esta questão fundamental da existência humana, o autor sim, e se valeu do narrador para supor o que poderia estar passando pela cabeça do sapateiro e com isso se mostra no texto.

Domingos acaba por se matar enforcado, mas mesmo mostrando-o como pessoa irresponsável e violenta, o narrador dele se compadece: “Domingos Mau-Tempo foi um triste homem desgraçado, não o condenem as boas almas” (SARAMAGO, 2014, p. 52, 54). Aqui se vê aquele olhar indulgente e tolerante que denota a presença do romancista na organização do discurso. É que ele decerto sofria, e muito, no seu vagar pelo latifúndio. As agressões contra Sara e o filho não são desculpadas pelo narrador, mas ele pondera que o sapateiro era infeliz. Ao dizer “que não o condenem as boas almas”, parece trazer para a narrativa a ironia de dizer que todos – outros personagens, narrador, leitor e ele mesmo, o autor – têm seus comportamentos reprováveis.

Mesmo se havendo livrado da violência de Domingos, Sara sente-se culpada pela morte dele. Isto revela o narrador quando ela demonstra que quer que o filho João, colocado para trabalhar mesmo sendo criança, ande na linha: “Eram bons tempos, esses, para a disciplina. Sara da Conceição, com razão remordida dos maus exemplos do marido e mais ainda do bicho que por dentro a roía de culpa da morte mofina pregava a todo o instante e hora” (SARAMAGO, 2014, p. 57). Ela tinha medo de que João se tornasse como Domingos, indisciplinado, e que não desse conta da própria vida.

Já envelhecida, Sara mora com João e a nora Faustina, dividindo a cama com as netas Gracinda e Amélia. Ela enlouquece e é levada para o manicômio Rilhafoles, em Lisboa. Tem o mesmo sonho todas as noites: deve limpar Domingos com vinho para tirar o vinco da corda no pescoço dele e assim ele viverá. O narrador comenta que isto - ele estar vivo - Sara não queria em vida, mas quem pode decifrar? (SARAMAGO, 2014, p. 117). Isto quer dizer que Sara tem motivos que são só dela

para ainda ter essa relação com Domingos, os quais são inacessíveis para o narrador e talvez para o autor, e que não deve por isso ser julgada. Este comentário permite ver que o íntimo de Sara, que faz parte de sua única condição existencial, é indesvendável, e é exatamente o aspecto que a separa do grupo social a que pertence e se humaniza relacionando-se com outras pessoas. Como entender que uma mulher que passou a vida calada, sofrendo violência por parte do marido, ainda tenha por ele alguma consideração? Isso só Sara poderia saber – ou talvez nem ela, tão complexa é a mente humana –, aos outros cabendo apenas tolerar seu comportamento ou mesmo se compadecer desse seu sofrimento contínuo que parece constituir sua existência.

Ela morre no sanatório solicitando vinho às enfermeiras para cumprir a missão que lhe é dada nos sonhos. Extinta a vida de Sara, desabafa o narrador: “que dor de coração, senhoras e cavalheiros” (SARAMAGO, 2014, p. 119). A partir deste comentário final e de tudo que apresentou o narrador a respeito de Sara, é possível delinear o que caracterizou a sua existência: submissão, violência, humilhação, vergonha, força e resiliência. Neste ponto, é indispensável considerar que parte disso decorria de relação com outros indivíduos específicos, não sendo atribuíveis à sociedade da época em si. Era Domingos que a humilhava e agredia, física e psicologicamente; era o pai Carranca que lhe impunha obediência e, portanto, submissão. Isto quer dizer que não se pode atribuir apenas à sociedade os sucessos de Sara. Afinal, as relações são recíprocas: ao mesmo tempo em que a sociedade oprime com suas imposições, há indivíduos que também agem assim, espezinhando. E Sara se construiu como indivíduo a partir dessas duas relações. A sua humanização, por outro lado, vem de suas próprias reações: não reproduziu a violência que sempre sofreu, aos filhos deu afeto, e sempre cuidou do marido, mesmo após seu suicídio, em sonhos.

Talvez a dor de coração a que se refere o narrador quando finaliza a participação de Sara no enredo se deva à compaixão que se espera em relação a essas pessoas cuja vida parece ser apenas feita de reveses. Mas será que a dor era apenas de Sara ou o é também de quem conta a história? Ou, ainda, de quem a lê?

O que se percebe já com a análise de apenas uma das personagens, é que o narrador transpõe a membrana da classe social para reparar nos indivíduos que a compõem, não para descrever suas características comuns senão para mostrar suas diferenças. Quando a voz narrativa revela o que pensam e sentem Sara e Domingos,

fá-lo segundo a interpretação do romancista a respeito da complexidade dos relacionamentos humanos, o que justifica as várias reações no mesmo contexto. Assim, entende-se descumpridos já dois dos requisitos que configuram o romance histórico de Lukács (2011): a personagem representante de um tipo histórico e o psicológico das personagens que refletiria o coletivo. Ora, a forma de Sara agir em relação ao filho e ao marido é restrita a quem pertence à classe dos camponeses? Ou, ainda: a violência doméstica não ocorre em outros estratos sociais? O reagir de Sara ou o desespero de Domingos podem ser encontrados em indivíduos de qualquer tempo e espaço.

Assim como Sara, seu filho João terá sua própria trajetória na família Mau-Tempo e no latifúndio. A seguir, repara-se nele.

3.2 JOÃO MAU-TEMPO: A VIDA ENTRE A VIOLÊNCIA E A ESPERANÇA

João Mau-Tempo é o filho mais velho de Sara e Domingos, aquele que tem os olhos azuis que incomodam o pai. O narrador, a partir desta primeira impressão a respeito da personagem, nos apresenta um ser humano que reiteradamente terá contato com a violência sem que, todavia, a reproduza em relação às pessoas com quem se relaciona. Ainda criança, com apenas sete anos e estando a mãe enferma, ele cai dentro de um poço quando lá vai buscar água; uma mulher lhe salva a vida, e, ele, quando chega a casa, apanha do pai (SARAMAGO, 2014, p. 41). É nesta ocasião que Sara pede a Domingos que não surre o menino, atitude, como já se viu, meramente simbólica, é como falar a um surdo, não gera qualquer efeito.

Abandonado pelo pai, morando com a mãe e irmãos na residência dos avós maternos, João passa a pedir esmolas para contribuir com o sustento do grupo familiar (SARAMAGO, 2014, p. 43). Quanto a Sara, já se sabe que não tinha condições de prover sozinha o sustento dos filhos. Mas, indo morar com seu pai, esperava-se melhor acolhimento por parte do avô. O narrador revela que as condições econômicas deste, embora se tratasse de gente pobre, não eram de miserabilidade e se verá, adiante, que ele privilegia outro neto em detrimento de João, cujos olhos azuis também lhe geram desconfiança em relação à filha que lhe desobedeceu e casou-se com Domingos. Mesmo a criança não tendo nenhuma participação em eventual infidelidade, sofre as consequências dela.

Em Ciborro, depois que Domingos novamente se junta a eles, João frequenta a escola para aprender a ler, escrever e contar, mas sofre violência por parte dos filhos do patrão de seus pais:

Que ainda havia gente bondosa e de consciência, como os senhorios da casa onde moravam os Mau-Tempo, muitas refeições de comida lhe deram, mas a infância é cruel, e então era o caso que quando em casa dos senhorios se cozia pão, reservavam a João Mau-Tempo uma merendeira, mas os rapazes da família, que também andavam na escola e eram todos amigos, faziam pirraça com a comida, prendiam João Mau-Tempo com uma corda à manjedoura e a merendeira à frente, e enquanto ele a não comesse, não o soltavam. (SARAMAGO, 2014, p. 46).

Quando definitivamente Domingos abandona a família, João é entregue ao avô materno, Laureano Carranca. Há na casa outro neto, José Nabiça, preferido do avô porque o pai lhe poderia deixar alguma herança. Como João não tem nada a oferecer, após ter frequentado apenas mais um ano de escola, é colocado para trabalhar (SARAMAGO, 2014, p. 48-49):

O avô Carranca mirou aquele corpinho de musaranho, duvidou pela milésima vez dos olhos azuis que assustados se baixavam para o chão, e decretou, Vais com teu tio para as arrancas, e vê como te portas, que eu cá estou para te castigar quando for preciso. De arrancas porventura lhe tinha vindo o nome, que eram arroteias, surribas, trabalhos de força bruta que não se deveriam pedir a um infante, mas só lhe faria bem começar a saber que lugar lhe estava destinado em crescendo. (SARAMAGO, 2014, p. 49).

Portanto, o avô também desconfia de ser esse neto ilegítimo porque tem aqueles olhos azuis e não hesita em expô-lo a trabalho fatigante. Percebe-se que a violência é uma constante no ambiente familiar de João, ou seja, na mesma classe social a que ele pertence, perpetua-se a agressão ao desprotegido. Assim como a violência contra a mulher não é exclusiva da classe social a que pertence Sara, sabe-se que a violência contra as crianças ocorre em diversos estratos da sociedade. Pode ser que em circunstâncias diferentes, mas ela está lá, para pobres e ricos.

Além da violência por parte do pai e do avô materno, também o tio Joaquim Carranca o agride:

Bruto era Joaquim Carranca, que o deixava de noite nas searas, de guarda à cabana, ou na eira, quando tal obrigação não havia de competir a tanta fraqueza. E mais, noite adiante, por judiaria maldosa, ia ver se o sobrinho dormia e atirava-lhe com um saco de farinha para cima, que ficava o pobre a gemer, e como se isso não fosse bastante e até de sobra, espetava-lhe no corpo um cajado ferrado com uma choupa, e quanto mais o sobrinho gritava e chorava, mais ele ria, o desalmado. Que são casos verdadeiros, estes, por

isso costumam tanto a crer a quem se pauta por ficções. (SARAMAGO, 2014, p. 49).

Este comentário final do narrador permite retomar a questão apresentada na introdução desta pesquisa, a respeito das relações complexas entre as narrativas ficcional e historiográfica. Como já se viu, há um equívoco fundamental quando se diferencia literatura e História segundo o critério de lhes ser possível ou não espelhar o passado, pois isto a ambas é inacessível. O que afasta a História da literatura é que, nesta, o escritor tem liberdade para referir-se a eventos não fictícios sem pretensão de reconstituí-los, podendo até modificá-los, mas isto não significa que a História reflete realidades e o romance não. Neste, o autor cria um mundo no qual personagens vivenciam experiências que constituem a sua verdade.

Logo, a maneira como João Mau-Tempo vive é, para ele, real, e não afeta menos a sensibilidade do leitor que a escrita historiográfica. Vincular ficção a irrealidade conduz ao desvio mencionado pelo narrador, o de não perceber a verdade dos casos sucessos a João Mau-Tempo. Essas experiências como vítima de violência por que ele passa são descritas para que o leitor repare no ser humano que ele é individualmente, pois só assim é possível chegar ao percurso pelo qual o romancista passa para revelar sua visão a respeito das possíveis trajetórias pelo chão do latifúndio.

Depois que Domingos morre, João, aos dez anos, é colocado para trabalhar na lavoura, com enxadão às costas. O emprego foi caridade e Sara explica ao filho que é por necessidade, é o que é possível no latifúndio, pois a vida é uma carestia, diz ela. Para o narrador, o menino é uma figura grotesca:

Agora João é o homem da casa, o mais velho. Morgado sem morgadio, dono de coisa nenhuma, pequena é a sombra que faz no chão. Arrasta os tamancos que sua mãe mandou fazer, mas os troços pesados caem-lhe dos pés, e ele inventa uns suspensores toscos que passando por baixo do rastro se vão prender a uns buracos na bainha das calças. (SARAMAGO, 2014, p. 32).

Embora esta descrição leve facilmente ao sentimento de piedade, João tem uma peculiar maneira de lidar com as situações de sua vida desde criança. Apesar da sequência de violências que sofre, o narrador revela seu choro unicamente no episódio das agressões praticadas pelo tio Joaquim Carranca. É como se o texto chamasse a atenção do leitor para sua resistência, no que ele se parece com a mãe,

Sara. João tem consciência, já aos dez anos, que esse seu fado pode ser traduzido por desproteção.

Esse cenário não muda quando começa a trabalhar. Vai trabalhar sem levar farnel, sua alimentação dependerá de seu irmão Anselmo conseguir esmola. Apiedada, a mulher do Picanço convence o marido, moleiro, a darem casa e comida a João enquanto ele trabalha na herdade da Pedra Grande. E assim o menino segue, trabalhando de herdade em herdade, de Lamberto, depois Norberto (SARAMAGO, 2014, p. 54-55). Enquanto é criança, ele não fala na narrativa. A organização do discurso apenas revela o seu crescimento como vítima de uma violência que o atinge de todos os lados: é como se ele fosse lançado ao chão todos os dias, pelos seus próprios familiares, e ainda encontrasse forças para se levantar e seguir, desde sua inicial aparição texto, quando foi revelado que seus olhos azuis incomodavam o pai e o bebê já se sentia desajustado naquela família.

Nessa altura, ocorre na Europa a 1ª Guerra Mundial (1914-1918). A rotina de João segue sendo a mesma. Na herdade de Norberto, João levanta-se antes do sol nascer, caminha em jejum e trabalha o dia todo, regressa a casa apenas à noite, “morto de fadiga, se isto é ainda fadiga, se não é já transe de morte” (SARAMAGO, 2014, p. 58). O narrador ainda apresenta reflexão de que a palavra criança – e João o é – não existe no latifúndio para separar categorias e respeitar a infância; quem é vivo trabalha, é o que interessa, vivos são necessários, úteis; tem consciência de que essa exploração acompanha as crianças daquela mesma condição social, é algo característico: “Esta criança é apenas uma entre milheiros, todas iguais, todas sofredoras, todas ignorantes do mal que fizeram para merecerem tal castigo” (SARAMAGO, 2014, p. 58).

No entanto, percebe-se que o discurso do romancista a respeito da condição da infância àquela altura não está restrito à exploração dos menores pelos patrões do latifúndio. Ora, antes de iniciar seu trabalho na lavoura, a condição de pessoa em desenvolvimento era completamente ignorada no ambiente familiar de João. Os primeiros a agredi-lo, física e psicologicamente, foram seu pai, avô e tio. O que se nota é que o “crescei e multiplicai-vos” era parte da configuração familiar: mais braços, mais trabalhadores; embora o latifúndio fosse o destinatário da mão-de-obra, não se pode ignorar que, mesmo no ambiente privado da família, a violência era uma constante na vida de João e isto o distingue de outras crianças: embora semelhantes

na condição de vítimas da exploração do trabalho infantil, umas, com é o caso desta personagem, eram vítimas também da violência dentro de casa.

Este parece ser o olhar do romancista a respeito de outra condição da criança: além da violência da condição social, há outra que fica nas sombras, mas que, nesse texto, foi iluminada pela lanterna do romancista, aquela que ocorre às escondidas. É preciso acompanhar João Mau-Tempo em todos os cantos para alcançar essas experiências com a violência, notadamente por parte daqueles que deveriam protegê-lo, como seu pai, avô materno e tio. A estes becos da vida a História não têm condições de chegar.

E a vida de João segue. Dos dez aos vinte anos, ele aprende tudo que um campesino recebe como educação profissional: ceifar, tirar cortiça, valar, carregar e cavar, os afazeres braçais da gente rude do latifúndio (SARAMAGO, 2014, p. 63). Atingindo a idade adulta, sua condição social não se altera. A diferença é que ele toma consciência a respeito da desigualdade social de que é vítima. Resta observar a maneira pela qual vai lidar com essa apreensão de sua realidade.

Depois de não ser admitido ao serviço militar – mais um golpe em seus sonhos – ele volta para a lavoura e conhece Faustina, quando vai trabalhar de invernada no monte Pendão das Mulheres (SARAMAGO, 2014, p. 71). Embora os pais dela não o aceitem por ser filho de Domingos Mau-Tempo, a rapariga concorda em ir morar com João na casa de Sara da Conceição. Eles se casam e têm três filhos.

A essa altura do enredo, começa a brotar no solo do latifúndio a semente da revolução que poderia tumultuar as relações de poder estabelecidas naquela sociedade, pois alguns trabalhadores não mais se contentam com as péssimas condições de vida a que são submetidos para manter a riqueza concentrada nas mãos dos proprietários de terra. Para apoiar o nacionalismo que então se instala na Europa – aproxima-se a Segunda Guerra Mundial –, alguns comícios são realizados pelo poder público para apoiar regimes ditatoriais de extrema direita que se consolidam naquele continente.

João é convocado para comparecer a um comício de apoio ao partido nacionalista espanhol, contra os comunistas, que se realizará em Évora. Ele hesita um pouco, mas acaba indo. Trata-se de um evento de exaltação a Salazar, para combater os comunistas, a volta à moral cristã. O campesino regressa triste, nada fala; assim está porque percebe que foi conduzido como um carneiro e perdeu o dia de trabalho. Nisto se distingue João dos demais que foram com ele ao mesmo evento,

pois na volta alguns seguiram para a taberna, outros resmungaram e os mais tristes retornaram diretamente a casa (SARAMAGO, 2014, p. 102).

Estes mais tristes são aqueles que têm consciência de há alguma tentativa de manipulá-los para acreditar que a ordem ditatorial instituída, baseada num cristianismo politicamente deturpado, lhes dá segurança e seria o caminho para manter o equilíbrio ameaçado por aqueles que ousam questionar as posições sociais que teriam sido estabelecidas por Deus. João é desses que percebe essa movimentação ideológica e acaba por confessar a Faustina que foi ao comício por ter que sustentar os filhos (SARAMAGO, 2014, p. 107).

Neste momento da narrativa, revela-se que João é crítico em relação à sua realidade e que compreende que permanece nessa condição de submissão para a família ter o que comer. Todavia, é importante notar que ele não se expressa com fúria, mas com tristeza. Esta constatação é relevante, uma vez que fornece mais um dado do caráter da personagem. Embora rude, de pouca instrução formal e sendo homem ferido pelo ambiente de opressão, sua reação é voltar-se para si e buscar conforto no seio da família, como se representasse uma barreira de proteção para os seus semelhantes mais próximos. É como se ele lhes garantisse paz. João dará alguns passos que representam indignação com essa sociedade que os espezinha, mas sempre com moderação.

Agora que João começa a ter voz na narrativa, ele refrata o discurso daqueles que percebem as condições indignas de sobrevivência dos camponeses e em tudo se distingue de seu pai Domingos, embora ambos pertençam à mesma classe social explorada pelos latifundiários. A humanização de João se dá, em um primeiro momento, exatamente nas relações com sua própria família: ele se preocupa com os filhos, não é revelada nenhum ato de violência por parte dele contra a esposa ou filhos, e toma decisões para não os deixar passarem privações, ou seja, lhes dá uma acolhida familiar oposta à que teve. Em um segundo momento, observam-se as relações de João com a sociedade em si: ele sabe que é explorado, que apenas sobrevive e se arrasta pelo latifúndio, e age para ter uma situação melhor, mesmo que disto lhes advenham consequências ruins.

Morando em Monte Lavre, João Mau-Tempo às vezes vai à missa e ouve o padre Agamedes (o mesmo que vive com uma suposta sobrinha e mantém um comércio além do sacerdócio e que expulsou Domingos da cidade anteriormente por ele ter se aproximado dessa mulher) proferir dizeres inflamados contra os inimigos

vermelhos da fé e da paz e ordem da pátria portuguesa. O narrador então diz que ele “compara-os em sua cabeça com o que conseguiu fixar da leitura de papéis que às escondidas lhe têm dado, faz o seu juízo de homem simples, e se dos papéis acredita alguma coisa, das palavras do padre não acredita em nenhuma.” (SARAMAGO, 2014, p. 128).

Este comentário do narrador revela importante valoração que João faz do comportamento do clérigo. É que, embora Agamedes defenda que a desigualdade entre os homens é natural porque determinada pela providência divina, e, portanto, deve ser mantida, o camponês percebe que há por trás desse discurso uma disputa de poder entre seres humanos, apenas. São os latifundiários, apoiados pelo poder público e Igreja, que impõem a miséria aos lavradores, a fim de mantê-los de si dependentes e poder explorá-los. Não se trata de uma construção divina, senão humana. É relevante notar, também, que outros acreditam nesse palavreado e assim ajudam a manter as relações de poder como são e desta maneira o latifúndio vai se perpetuando. São os heterodiscursos do romance: não há um agir apenas possível para os camponeses; eles, como indivíduos que são, e cada um com sua própria história, reagem nessa sociedade de variadas formas.

Mesmo na fala do padre é possível perceber várias vozes a respeito do ponto de vista abraçado pela Igreja Católica àquela altura em Portugal, de que a desigualdade é natural. Ele reproduz aos fiéis o discurso institucional e que, de certa maneira, lhe permite continuar a viver naquela sociedade ao lado dos poderosos, o que não significa que ele mesmo se convença do que diz: “Parece que até o próprio padre Agamedes tem dificuldade em acreditar, de tanto que esbraveja, a espumar pela boca, que nem fica bem a um ministro do senhor” (SARAMAGO, 2014, p. 128).

Com este comentário, o narrador não só mostra a pluralidade de interpretações a respeito da ordem defendida pelo nacionalismo que se instaurou na Europa na primeira metade do século XX, como também deixa claro que as pessoas defendem posições que lhes tragam benefícios e não necessariamente por convicção. São elas sintetizadas nos seguintes discursos: o oficial da Igreja, que o sacerdote também usa para seu próprio benefício (ele come à mesa do latifúndio, como dirá logo mais o narrador); o discordante que o padre possa ter, mas não revela; o discurso daqueles que usam a igreja para se perpetuar no topo da cadeia opressora – forças públicas e latifundiários; outro que é o de João, que toma consciência de que o falar da Igreja não corresponde à realidade; e, enfim, o daqueles que se convencem de que

o discurso oficial da Igreja é o adequado. Cada um no seu próprio interesse e todos interagindo na mesma sociedade.

Ao sair da missa, João vai à taberna com os amigos. Ele bebe pouco, apenas um copo. Os amigos riem dele por isso, mas ele sorri e o narrador diz que esse sorriso diz tudo, “tanto assim que os outros se calam, é como se de uma das vigas da taberna acabasse agora mesmo de despenhar-se um corpo enforcado” (SARAMAGO, 2014, p. 128). Nesse relacionar-se com as pessoas de seu grupo social, o passado da família de João é compartilhado e a empatia dos amigos é demonstrada pelo silêncio. Sigismundo, um dos companheiros, pergunta-lhe como foi a pregação. Tendo noção de que não deve dizer o que pensa da fala do padre, João se limita a dizer que “a prédica é sempre a mesma” e torna a sorrir para Sigismundo, que é quem distribui os tais papéis, aqueles que o poder público quer recolher porque são subversivos da ordem (SARAMAGO, 2014, p.128).

É a identidade de discurso a respeito das condições dos camponeses que une os amigos em prol de uma causa comum. Nessas semelhanças, o indivíduo define suas relações pessoais e se humaniza agindo para melhorar sua vida, ainda que as consequências possam não ser as esperadas. O relevante é perceber que o indivíduo faz escolhas, e os seus motivos são passíveis de revelação apenas por meio da organização do texto pelo romancista, que vai dar a conhecer ao narrador aquilo que ele quer que seja mostrado ao leitor para que se produza o sentido esperado com a diegese.

O enredo prossegue com as reuniões de trabalhadores tidos como subversivos. João vai se encontrar com Segismundo e Manuel Espada na Terra Fria e com outros camaradas que debatem as suas condições de trabalho, como o fato de serem despedidos todos os sábados e terem que se apresentar na segunda-feira às casas do povo para serem empregados pelos mesmos proprietários de terra; assim, trabalham um dia a menos (SARAMAGO, 2014, p. 219). Há fome no latifúndio:

Cansamo-nos a trabalhar de noite e de dia, quando há trabalho, e não aliviamos o nosso castigo na vida faminta, covo uns bocaditos de terra quando mos dão para cultivar e até altas horas, e agora é um geral desemprego, o que eu queria saber era porque são estas coisas assim e se vai ser assim até morrermos todos, não há justiça se uns têm tudo e os outros nada, e eu só queria dizer que os camaradas podem contar comigo, é só isto e nada mais. (SARAMAGO, 2014, p. 225).

Este discurso de João ocorre quando lhe é passada a palavra na reunião. Ele está decidido a promover a causa dos trabalhadores, participando da distribuição dos panfletos que questionam a ordem que lhes é imposta pelos proprietários. O discurso, pelo linguajar, não é de um homem simples, que pouco trato tem com as palavras. Mais uma vez é o discurso do romancista que se solidariza com o discurso da personagem, por isso não causa estranheza o falar que não é típico dos Mau-Tempo. Estes se expressam com poucas palavras, embora grande seja o sentido.

Na casa de João, a ordem natural da posição das criaturas no mundo se perpetua. Sua filha Gracinda e Manuel Espada querem se casar. O narrador aproveita esta oportunidade para mais uma vez delinear a condição da mulher ao comparar a força dos braços dos nubentes: “[...] a força dos braços de ambos é com pouca diferença requerida ou desprezada pelo latifúndio, afinal não é assim tão grande a diferença entre mulher e homem, a não ser no salário” (SARAMAGO, 2014, p. 227). Significa dizer que o latifúndio não olha os trabalhadores como indivíduos, senão como força de trabalho, distinguindo-o apenas na medida dos interesses dos proprietários: pagar menos à mulher pelo mesmo trabalho feito pelo homem.

Nesse ponto, relata o narrador o que teria dito Gracinda:

Minha mãe, já me quero casar, disse Gracinda Mau-Tempo, aqui está o meu enxoval, é coisa de pobre, mas há de chegar para que nos deitemos eu e Manuel Espada numa cama dele e minha, e nela sejamos mulher e marido, e ele entre em mim e eu seja nele, e ambos estejamos como desde sempre, que eu não sei muito do que se passou antes de ter nascido, mas todo o meu sangue se lembra duma rapariga que na fonte do Amieiro foi de um homem que tinha olhos azuis como o nosso pai e sei que haverá de nascer desta minha barriga um filho ou filha que terá os mesmos olhos, para quê isso não sei, não. (SARAMAGO, 2014, p. 227).

Então o narrador diz que essas não foram as palavras de Gracinda – elas teriam sido uma revolução no latifúndio –; ela apenas disse:

Minha mãe, se eu não me casar irei deitar-me sobre os fetos da fonte do Amieiro ou no meio duma seara e ali esperarei por Manuel Espada para que ele venha romper este meu corpo, e depois levantarei o meu vestido e na ribeira me levarei, sangue de mim que irá correndo até não se saber onde está, mas sabendo eu quem sou. (SARAMAGO, 2014, p. 228).

E, pela terceira vez, depois de dizer o que precisava ser dito ao leitor, o texto ainda traz uma terceira possibilidade de articulação do discurso, mas agora sem dar

voz a Gracinda, abrindo espaço para Faustina trazer a questão do casamento para o enredo:

E talvez não tenha sido assim, talvez numa noite qualquer destas Faustina tivesse dito a João Mau-Tempo, porventura o interrompendo em seus pensamentos de pôr amanhã papéis no buraco de uma árvore combinada, O melhor seria casar a rapariga, já tem as suas coisinhas [...]. (SARAMAGO, 2014, p. 228).

Agindo dessa maneira, o narrador – e, por trás dele, o romancista – demonstra que o discurso do “crescei e multiplicai-vos” está enraizado naquela sociedade. Portanto, verossímil seria não só Gracinda manifestar sua vontade de se casar como o seria também a própria Faustina alertar o marido de que já estava na hora de sua filha unir-se a um homem para constituir família. Assim se segue a ordem natural e cada criatura continua a cumprir seu papel determinado desde a criação por aquele mesmo Deus que estabeleceu desigualdades e determinou que uns obedecessem a outros que Dele receberam a missão de cuidar dos menos conhecedores da vida. É o discurso do padre Agamedes tanto no que Gracinda poderia ter dito – nas suas duas hipotéticas falas – quanto nas poucas palavras de Faustina, que talvez sequer tenham sido ditas.

Ao comentar que a casa de Gracinda e Manuel Espada terá apenas um cômodo, o narrador revela a ansiedade das personagens por conta do que vai acontecer mais à frente na história:

Dormiremos em baixo, na cozinha, que o não será quando, por estarmos deitados, for quarto de dormir, que também isto não será quando estando nós levantados, que nome terá, cozinha se estivermos cozinhando, casa de costurar quando estiver Gracinda Mau-Tempo passajando a roupa, e eu olhando as colinas em frente, com as mãos caídas entre os joelhos, sala de espera, depois saberemos de quê, parece isto um brincar com palavras e não se quer perceber que são formas de ansiedade que se atropelam, cada qual a falar primeiro. (SARAMAGO, 2014, p. 229).

Este trecho demonstra que o narrador se angustia quando antecipa, ainda que de maneira bastante superficial, situação que trará desgosto para Gracinda, como se ele sofresse junto, antecipadamente. Ele usa a casa, que representa a união dos dois, para passar ao futuro em que estarão separados. As personagens ainda não estão em tempo de sofrer, mas o narrador delas já se compadece por saber que vão ser injustiçados. Não lhes muda o destino, todavia. O discurso de que cada um tem a própria história e, por isso, o narrador nelas não se intromete, é uma constante no

romance. Lembre-se, por exemplo, de que Sara não podia deixar de ir patinando na lama para não acordar João, então bebê. Agora são Gracinda e Manuel que são encaminhados para as consequências de suas próprias escolhas. A isto, o narrador só assiste.

Por ocasião do casamento de Gracinda e Manuel Espada, o narrador reflete acerca da singularidade da história de cada convidado:

Estão aqui, vinte pessoas e cada uma delas seria uma história, nem se imagina, anos e anos a viver é muito tempo e muito caso, se cada um escrevesse a sua vida, que grande biblioteca, teríamos de levar os livros para a lua e quando quiséssemos saber quem fulano é ou foi, viajaríamos pelo espaço para descobrir aquele mundo, não a lua, mas a vida. (SARAMAGO, 2014, p. 230-231).

Segundo o excerto, as trajetórias individuais constituem a vida. Cada pessoa tem uma história que é tão extensa quanto o latifúndio:

Só este entrar na igreja e estar nela, só estas caras, feição por feição, e devagarinho cada ruga, seriam capítulos extensíssimos como o latifúndio que parece em redor de Monte Lavre um mar. (SARAMAGO, p. 231).

Ora, este é mais um trecho que demonstra a importância da individualidade na narrativa: embora todos estejam em semelhante contexto social, as feições são diferentes porque as pessoas não são iguais e se comportam de distintas maneiras no meio em que vivem. Desta maneira, esse mundo ficcional não se faz da soma de indivíduos que representam uma classe social com características estanques, pois não seria possível chegar a resultado comum agregando elementos tão distintos como o são as histórias pessoais.

Em razão dos panfletos que estão sendo entregues àquela gente miúda do latifúndio, e que poderiam subverter a suposta ordem natural em que latifundiários a exploram, João Mau-Tempo é levado pela polícia para prestar esclarecimentos. Para tanto, enganam-no dizendo que ele teria sido indicado como testemunha de furto de grãos de um fazendeiro. Apenas quando chega ao destacamento da guarda é que fica sabendo que está preso por ser comunista e que, por ser perigoso, ficará em isolamento (SARAMAGO, 2014, p. 245-248).

Após a violência familiar e dos patrões, portanto, ele passa a sofrer também agressões por parte do poder público. Enquanto é levado pela guarda a Vendas Novas, João decide que não entregará os companheiros:

[...] tendo pensado e tornado a pensar, diz consigo mesmo que se perdido estiver por cem, por mil se perca, que ninguém saberá de sua boca informação que a outros comprometa, melhor será que se partam em todo o mundo os espelhos e se fechem os olhos quem a mim vier, para que não veja a minha própria cara, se eu falar. (SARAMAGO, 2014, p. 250).

Ao passar pelo local onde teve relações íntimas com Faustina pela primeira vez, ele chora e é repreendido pelos guardas. O narrador, então, intervém: “Não estou a chorar, responde João Mau-Tempo, e tem razão, embora leve os olhos cheios de lágrimas, que culpa tem ele que os guardas não percebam de homens.” (SARAMAGO, 2014, p. 251). O choro de João, que revela seu sentimento de impotência diante daquela situação injusta, escapa à História, mas não à literatura, pois o romancista optou por revelar que naquele momento ele sucumbiu, foi da tristeza, que já vinha carregando, ao pranto incontido. Não é só. Por meio do narrador, o escritor coloca em palavras sua visão a respeito do processo de desumanização por que passam os membros da guarda, os quais, seguindo ordens que não questionam, sequer notam o sofrer dos seres humanos em razão de suas ações. Por isto é que eles não apreendem o significado do choro de João. Já estando na cela, ele diz:

[...] e agora sim posso chorar, não me queiram mal, tenho quarenta e quatro anos, ora que é isso, quarenta e quatro anos é um rapaz, está na força da vida, mau falar é esse aqui no latifúndio e na minha cara, quando tão cansado me sinto, esta pontada que me não larga nunca, e estas rugas, que por enquanto o espelho ainda pode mostrar-me, se isto é a força da vida, então deixem-me chorar. (SARAMAGO, 2014, p. 252).

Neste trecho, é possível evidenciar, mais uma vez, o que distingue a narrativa de ficção da historiográfica. A História teria ao seu alcance contar que João está sendo vítima da violência perpetrada pelo Estado Novo português. Contudo, ela jamais teria como mostrar o que se passa com João, ou seja, de que maneira ele percebe o evento histórico e sua individual condição nesse cenário. E menos ainda conseguiria demonstrar a intensidade do sofrimento desse ser humano específico, que até pode estar em condições semelhantes à de outros camponeses àquela altura, mas que com eles não se confunde. Há uma sociedade em que um grupo é formado de camponeses e há João. O discurso do romance permite conhecer essa voz do outro que sofre. A personagem faz uma valoração da sua existência: embora ainda tenha apenas

quarenta e quatro anos, ele se vê cansado, com rugas, vítima de um latifúndio que apenas enxerga-o como força de trabalho. Ele sucumbe e chora.

Nessa sociedade de relações, há quem também valore o suposto comportamento subversivo de João Mau-Tempo. Na voz do padre Agamedes, quando conversa com Dona Clemência, aparece o discurso que legitima a violência do estado:

Parecia tão bom homem, São os piores, senhora dona Clemência, são os piores, Nem era amigo de tavernas, Antes fosse, ao menos não lhe puxaria para as maldades que praticou, E que foi, Ah isso não sei eu dizer, mas se estivesse inocente não o teriam vindo prender. (SARAMAGO, 2014, p. 255).

É o discurso de uma parcela da sociedade que não está preocupada em conhecer a verdade a respeito de João. É uma fala de indiferença, estabelecida a partir de uma suposição que em nada se sustenta: se fosse inocente, não estaria preso. Esta postura de desdém reverbera uma relação de mutualidade existente entre a Igreja e os latifundiários, pois ambos se apoiam para, juntos, espezinhar a gente que se levanta do chão. Aquele mesmo João que pede que lhe permitam chorar é, para Agamedes e Clemência, orgulhoso, uma vez que não se conforma com sua condição. Sendo ele, aos olhos da Igreja, um pecador, é colocado ao lado daqueles que estão contra Deus, o mesmo Deus que determinou aos latifundiários que fossem responsáveis pelos lavradores, para o bem destes. João é, conforme o pensamento dos detentores do poder, como um defeito a conturbar a harmonia social, porque “o orgulho é um pecado mortal, O pior de todos, senhora dona Clemência, porque é ele que levanta o homem contra o seu patrão e o seu deus (SARAMAGO, 2014, p. 256).

João Mau-Tempo fica encarcerado por trinta dias. Na madrugada do vigésimo quinto dia, ele é levado para outro lugar e no caminho o guarda lhe diz para confessar porque sua situação está feia, disseram seu nome lá na sua terra, ao que responde não saber do que se trata, pois só trabalha desde que nasceu (SARAMAGO, 2014, p. 260-261). Então, o narrador comenta que:

[...] estas palavras di-las João Mau-Tempo, umas verdadeiras, outras mentirosas, e não há que sair delas, é o que as palavras têm de bom, é como passar um rio por cima das pedras, sempre da mesma maneira, cuidado em não trocar os pés, que a água corre tão depressa que baralha os olhos, atenção. (SARAMAGO, 2014, p. 261).

Deste trecho, extrai-se que a personagem tem consciência de que montou uma versão e dela não se pode desviar, pois a água, como diz o narrador, deve

continuar a passar como sempre fez sobre as pedras, ou seja, as palavras devem ser repetidas, pois assim não se comprometerá com contradições, que seriam esse trocar as pernas e se atrapalhar.

A essa altura, estando João já com medo de dizer o que sabe e o que não sabe, aplicam-lhe a tortura da estátua: deve ficar em pé, sem se mexer, e de três em três horas vem um polícia para lhe perguntar o que fazia em sua terra distribuindo panfletos e o ameaçam de não mais voltar a ver a família; depois de setenta e duas horas, as pernas incham e apanha de régua quando elas cedem; quando desincham, as veias aparecem grossas, ele desfalece (SARAMAGO, 2014, p. 261, 263-264). A descrição detalhada do sofrimento é recurso narrativo que coloca em evidência o modo pelo qual a personagem passa pelas sevícias. Dizer que João foi torturado é muito diferente de dizer que João passou por essa violência quando estava consciente e sentia medo no seu grau extremo: era o medo de falar, não importa fosse verdade ou não. Apenas a prosa de ficção pode revelar que, mesmo diante desse intenso sofrimento, ele tem consciência de que há uma escolha a fazer, a de ceder ou não. Qual é a escolha de João? Não cede, para ele é a vida ou a morte, pensa (SARAMAGO, 2014, p. 265). Levado à cela anterior, depois de cinco dias, diz o narrador que teria muito para contar, mas:

[...] estas são as debilidades do relato, às vezes tem de se saltar por cima do tempo, eixo-ribaldeixo, porque de repente o narrador tem pressa, não de acabar, ainda o tempo não é disso, mas de chegar a um importante lance, a uma modificação do plano, dar por exemplo o coração de João Mau-Tempo um salto só porque o guarda lhe entrou na cela e diz, Mau-Tempo, prepara as tuas coisas para abandonares esta prisão, e tens de entregar as mantas no depósito, e o púcaro e a colher, quero isso arrumado depressa, que já volto. (SARAMAGO, 2014, p. 266).

Escolher o que contar produz um sentido definido na narrativa, ou seja, chama a atenção do leitor para o que o discurso quer mostrar. Desde que a diegese chega aos dias em que João fica encarcerado, além da tortura, palavra que em si já permite entender o que ocorreu, é possível notar que o relevante não é simplesmente toda essa movimentação entre as celas e a crueldade por que ele passa. O que o romancista revela por meio da instância narrativa é como João passa por tudo isso, quais são as escolhas feitas por ele, pois é justamente por conta de suas decisões é que ele se individualiza. Apesar do medo e do sofrimento físico, ele não entrega seus companheiros e, ainda, quando lhe dizem para preparar suas coisas, pois abandonará

a prisão, ele acredita. Ele é inocente, diz o narrador; somente é levado para uma cela mista, onde já está comunicável, pode escrever à família (SARAMAGO, 2014, p. 266). Dias depois, retiram-no dali e, no caminho para outro lugar, João reflete sobre o que o espera: a tortura da estátua novamente?

Mas adivinhar que o tormento irá renovar-se, reencontrar e dor conhecida, ou imaginá-la pior, é isto o que João Mau-Tempo pensa e de repente uma grande escuridão caiu sobre a cidade e no entanto é dia claro, e quente, como são os dias de agosto, tão pouco a gosto estes, que vai ser de mim, que martírio me espera. (SARAMAGO, 2014, p. 269).

Ao movimento corpóreo de João, entre cidades e celas diferentes, segue, paralelamente, o movimento desses sentimentos que dão sequência à sua existência. Ele não é o mesmo de antes da prisão. Nela, ele experimenta o medo constante, a dor, a esperança, novamente o medo e o choro de desespero. O narrador esclarece que João não é torturado mais uma vez e fica sabendo que quem o delatou foi o Albuquerque, de quem ele não sente raiva, mas apieda-se, imaginado o que deve ter sofrido para confessar (SARAMAGO, 2014, p. 270-271). Mesmo assim, João resiste e mantém sua versão, dizendo que há quatro anos não pega em tais panfletos de divulgação do comunismo, que só os apanhava pela estrada.

Finalmente, após seis meses de prisão, João é libertado certa noite em Lisboa e é acolhido por um médico chamado Ricardo Reis, o qual é casado com Ermelinda e mora em Alfama (SARAMAGO, 2014, p. 275-279). Nessa passagem, o narrador refrata certo discurso ideológico pertinente à bondade do ser humano:

Muito agradecido, é uma obra de misericórdia, aqui cantaria hosana o padre Agamedes, daria vivas à bondade dos homens, tem toda a razão o padre, este homem que leva o saco às costas merece os louvores, mesmo não sendo pessoa de igrejas, não que ele o tivesse dito, são coisas sabidas do narrador, além de outras que não vêm para o caso, pois esta história é de latifúndio e não de cidade. (SARAMAGO, 2014, p. 279).

Há, de um lado, a bondade de Ricardo Reis, que não é homem de igrejas; portanto, a qualidade é do ser humano e não relacionada à crença professada por aquela instituição. De outro lado, existe um simulacro de bondade atribuível a Agamedes, porque, em que pese a bondade seja um dos valores cristãos, o padre não pode ser tido como alguém que a realiza, afinal é daqueles que colaboram com a manutenção dos latifundiários no poder, condição que gera a opressão dos

campesinos, mesmo que ele, como já revelado pelo narrador, não se fie da versão de que Deus instituiu uma ordem de poderosos para cuidar dos demais. Essa análise da qualidade que pode ou não o ser humano ter e que não depende de seguir uma religião que impõe condutas sob a ameaça de passagem pelo inferno é a visão do romancista sobre a sociedade. É que os homens se conduzem segundo seus próprios interesses e não necessariamente segundo suas verdades. Assim é que o clérigo pode até não acreditar em seus sermões, mas, para manter-se ao lado dos poderosos, propala o apoio institucional da igreja católica, uma vez que esta é a escolha que, conscientemente, garante-lhe privilégios.

João retorna a casa, torna-se avô de Maria Adelaide, filha de Gracinda e Manuel Espada, criança que tem os seus olhos azuis. Ela representa a continuidade daquela etnia estrangeira que se mesclou aos portugueses séculos antes. Contudo, João e Maria Adelaide são apenas portugueses com olhos azuis, cada qual construindo sua própria história no latifúndio. Apesar das crueldades sofridas na vida, tanto no ambiente familiar, quanto pelas mãos do poder público e patrões, João não reproduz a violência contra sua esposa, filhos ou neta. Ao contrário, percebe-se harmonia nessa convivência. Nisso ele se difere do pai, Domingos, que sucumbiu às agruras da vida e se aproxima de sua mãe, Sara, a qual, com certa candura, soube ser o ponto de equilíbrio dessa família tão castigada pela condição social.

Mesmo depois da prisão e da tortura, João ainda se envolve nas reivindicações por jornada de trabalho de oito horas e quarenta escudos de salário, para melhorar as condições de trabalho dos lavradores da terra. Esta é a bondade de João: apesar de velho e doente, ainda encontra forças para resistir à opressão e tentar mudanças, que certamente não serão benéficas para si, mas que podem refletir na vida de seus descendentes.

Enfim, narrador anuncia que é o dia da morte de João Mau-Tempo. Ele tem sessenta e sete anos e esteve dois meses internado no hospital em Monte Lavre por doença de causa indefinida, e, como não sabem o que ele tem, liberaram-no para morrer em casa, onde recebe a visita de familiares e amigos (SARAMAGO, 2014, p. 363). Chega ao fim do terceiro governo do Estado Novo português, com a saída de Marcelo Caetano e a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974. No latifúndio, a tensão entre campesinos e proprietários, estes apoiados por Agamedes, continua, e revela o narrador que em três anos começam as ocupações de fazendas pelos lavradores (SARAMAGO, 2014, p. 375-377).

A narrativa se encerra com o encontro sobrenatural de João Mau-Tempo com Faustina:

Põe João Mau-Tempo o seu braço de invisível fumo por cima do ombro de Faustina, que não ouve nada nem sente, mas começa a cantar, hesitante, uma moda de baile antigo, é a sua parte no coro, lembra-se do tempo em que dançava com seu marido João, falecido há três anos, em descanso esteja, é este o errado voto de Faustina, como há de ela saber. (SARAMAGO, 2014, p. 390).

Este último trecho evidencia a relação de continuidade e de reciprocidade entre os vivos e os mortos, como reflexo das relações a partir das quais cada indivíduo constrói sua existência. Pode João ter morrido há anos, mas sendo ele parte dos relacionamentos que em vida estabeleceu, não desapareceu da vida de Faustina. Entoando a canção que certa vez dançou com o marido, ela o mantém em sua vida, por meio da memória. Estas são consequências da relação complexa que há entre passado e presente e que não podem ser ignoradas na análise do romance. É certo que as relações de poder no latifúndio continuam, mesmo com o fim do Estado Novo, como também o continuarão as lutas dos camponeses contra os proprietários de terra. Nada disso é novidade. O que surpreende na diegese é a maneira pela qual João conviveu com a violência e fez escolhas. Importa mais saber que ele não reproduziu a agressão contra os filhos e esposa e foi fiel ao que acreditava até o fim. Nem melhor nem pior que o Albuquerque que o teria delatado, só diferente dele. Também distinto de seu pai, Domingos. Um pouco parecido com Sara, sua mãe.

Portanto, João é muito mais do que camponês na narrativa. Conforme o narrador o vai apresentando e é mostrado de que maneira ele sente os acontecimentos, desde sua primeira aparição, com os olhos azuis que incomodavam seu pai e avô, percebe-se que o romancista se empenhou em distingui-lo dos demais lavradores, dando enfoque ao seu processo de humanização, ou seja, o modo pelo qual ele vai se relacionando com as pessoas e fazendo suas próprias escolhas. Exatamente aí está a distinção entre um reles títere do cenário econômico e social português que é mencionado na obra e a construção de uma existência humana nessa sociedade.

O que já foi dito a respeito da personagem de Sara, merece aqui ser repisado e complementado. É evidente que eventos da história de Portugal aparecem na saga da família Mau-Tempo. Não seria possível entender os reveses da vida de João, suas

reações à violência que sofre e a intensidade do medo que passa na sessão de tortura não fosse a narrativa situar o enredo em determinado momento, o do Estado Novo português, período de horrenda ditadura. Vê-se, por outro lado, que o projeto da narrativa não aponta para a reconstrução desse período. Neste aspecto, sequer seria possível dizer que há detalhes o suficiente para o espelhamento artístico do passado, como pretende Lukács (2011). O que o narrador faz é olhar esse grupamento humano com atenção para reparar como as personagens vão suportando viver na opressão: há o canto do choro de João, o recanto da violência, que por diversas vezes o atinge.

É importante mencionar que não se pode ignorar a violência doméstica de que João é vítima para fazer vir à tona a violência do poder político. Ele é tão fruto de uma quanto de outra. Mas o mais impressionante é que essa personagem acaba por representar um discurso que contraria o que se esperaria dessa gente miúda: o de que é possível não reproduzir a violência. Não é dizer que a violência não existe. Ela está lá, quando Domingos espanca a mulher e o filho, quando João é humilhado pelo tio. Contudo, sua resiliência desvela uma característica importante de sua humanidade, a opção que fez por não repetir em relação a outras pessoas a violência que sofreu. Este é o canto de João! Lavrador da terra, sim. Miserável, sim. Mas não criminoso como aqueles outros igualmente lavradores e miseráveis que o agrediram.

Dessa maneira, a contextualização histórica serviu à organização dos discursos no romance e não o contrário. Para finalizar a análise desse primeiro romance, é indispensável, agora, indicar a percepção do narrador a respeito dos fatos que contou e mostrou, pois se perceberá que muito do que o texto revela, quanto aos sentimentos que norteiam as ações das personagens, decorre dessa voz que interpreta o agir e o falar para também fazer o seu julgamento de valor, sempre mostrando o que já está na personagem e faltava vir à luz.

3.3 O OLHAR INDULGENTE DO NARRADOR

Desvendar a maneira pela qual o romancista se refrata em *Levantado do chão* exige que se destaque, também, o narrador. Inicialmente, se observou que este recurso permite conhecer o modo como as personagens vão estabelecendo suas relações no mundo ficcional e, assim sendo, constroem suas existências, inclusive como mortos no mundo dos vivos. Mostrando a organização dos sentimentos pelos indivíduos diante dos acontecimentos que permeiam suas vidas, a instância narrativa

possibilita compreender o que se chamou, na introdução desta pesquisa, de processo de humanização.

Resta analisar, agora, o que mais é revelado pelo narrador, ou seja, quais são os discursos que ele insere no enredo e em que medida sua atuação contribui para o sentido do texto. Para tanto, far-se-á o mesmo percurso de análise realizada em relação a Sara, Domingos e João Mau-Tempo, o da trilha do desenvolvimento do enredo, desde o delineamento da tensão inicial existente no latifúndio, pois esta é a voz que tem em mãos a lanterna usada pelo romancista para iluminar os cantos e recantos da História.

Para contar a sina da gente miúda que se move no latifúndio de outra maneira, o narrador apresenta Sara da Conceição e Domingos Mau-Tempo chegando ao povoado de São Cristóvão sob chuva e se faz presente tanto quando diz que ela está “gostosa do sossego do filho”, quando intervém da seguinte maneira: “Não é por me enfadar a mim que a chuva irá parar, é um dito do narrador, que bem se dispensava” (SARAMAGO, 2014, p. 16). Quando o narrador opta por dizer aquilo que ele próprio entende como dispensável, fá-lo apenas para anunciar-se presente como instância consciente de si, ou seja, de que há um recurso literário incumbido de organizar o mundo ficcional.

Marcada sua presença, o narrador se revela como um conhecedor de fatos relacionados à formação de Portugal como nação:

Quando Lamberto tomou senhorio das terras de Monte Lavre e seu termo, ainda o torrão estaria fresco do sangue de castelhanos, frescura só por metáfora açougueira aqui citada, se formos a comparar com muito mais antigos sangues de lusitanos e romanos, de toda a balbúrdia e confusão de alanos, vândalos e suevos, se cá chegaram, que os visigodos sim, e mais tarde os árabes, essa cáfila infernal de cara preta, e ora pois lá vieram os borgonheses a derramar o seu e o dos outros, e uns tantos cruzados não só osbernos, e mouros outra vez, Virgem Maria, tanto morrer viu afinal estas terras, e se de sangue português ainda não se falou, é porque é todo este ou o passou a ser depois do tempo conveniente para valer a naturalização, por isso não foram citados franceses e ingleses, em verdade estrangeiros. (SARAMAGO, 2014, p. 121).

Sabedor da origem dos latifúndios, ele ainda passeia no cenário de disputas em que se envolveu Portugal, como é o caso da perda de Olivença para a Espanha⁷,

⁷ A cidade de Olivença passou a pertencer a Portugal pelo Tratado de Alcanizes, em 1297, mas regressou à soberania espanhola em 1801, pelo Tratado de Badajoz. Embora atualmente espanhola,

até chegar ao século XX, referindo-se à guerra mundial que já chegou à Espanha do ditador Francisco Franco (1892 – 1975) e menciona um Hitler Horques, que usa jovens de doze e treze anos no exército alemão, com uniformes que lhes passam no tamanho, evidentemente referindo-se ao também ditador Adolf Hitler (1889 – 1945) (SARAMAGO, 2014, p. 123-124). Deste modo, é possível dizer que a voz narrativa está distante dos fatos que se desenrolam naquela parte do latifúndio português e o alcance de seu olhar abrange um cenário maior quanto ao tempo: embora esteja no presente, percebe o legado daquele passado para o presente. Este dado interessa à tese porque mostra um narrador consciente das relações sociais que surgem em razão dos eventos históricos, como é o caso da reação do Estado Novo português ao comunismo que vem do leste europeu, a qual culmina em repressão violenta, como aquela que sofre João Mau-Tempo. Todavia, o que o romancista revela por meio da voz narrativa é o meio pelo qual as pessoas se relacionam com essa sociedade, que não só oprime os camponeses para manter os latifundiários no poder, mantendo-os na miséria, como sufoca brutalmente qualquer tentativa de levante contra aquele sistema político. Assim é que se chega ao desespero de Domingos, à resistência de Sara e à bondade de João. Este modo de viver aparece explícito:

E ainda se fosse só as guerras. Um homem habitua-se a tudo, e entre uma e outra dá para fazer uns filhos e os entregar ao latifúndio, sem vir lançada ou escopeta cortar o fio das promessas, que talvez o rapaz tenha sorte e chegue a capataz ou feitor ou criado de confiança, ou prefira ir viver nas cidades, que é um morrer mais limpo. (SARAMAGO, 2014, p. 124).

Essa gente que sobrevive às guerras é também atingida pelas pestes e a fome, mas segue vivendo num chão de latifúndio em que a propriedade é guardada por uma fera, que tem mãos e pés de homem, mas não o é; é a mesma fera – um cavalo – que exerce a polícia política, que “come à mesa com o padre Agamedes e joga às cartas com a guarda enquanto o poldro Bom-Tempo dá patadas na cabeça do preso” (SARAMAGO, 2014, p. 125). Aqui se tem a visão do narrador sobre uma sociedade que desumaniza aqueles que serão os responsáveis pela violência contra os que ousam de alguma maneira questionar a manutenção do poder. Equiparar os homens da guarda a uma fera evidencia isso. Mais adiante, quando João Mau-Tempo

a cidade ainda é alvo de reivindicação pelos portugueses. Isto só demonstra que o narrador é uma voz conhecedora dos aspectos históricos da Península Ibérica.

é preso e chora, esta questão da ferocidade atribuída ao poder público repressor é retomada pelo narrador quando diz que os guardas “não percebem de homens” (SARAMAGO, 2014, p. 251) e por isso não notam o desespero daquele seu semelhante que é levado ao cárcere.

A voz narrativa também escancara o discurso que reconhece o apoio da Igreja Católica à opressão praticada pelos latifundiários e poder público. Para fazê-lo, o narrador chama a atenção para o comportamento e falas do padre Agamedes. O clérigo é o instrumento de divulgação do discurso de que guarda e autoridades são como anjos protegendo os lavradores contra aqueles que os querem revoltar contra os latifundiários, estas pessoas que têm maior conhecimento da vida e graças aos quais os camponeses têm trabalho e não morrem de fome (SARAMAGO, 2014, 124-127). O narrador mostra como essa consciência também atinge alguns indivíduos, como é o caso de João Mau-Tempo, Manuel Espada e Segismundo. Mas também há os que não reparam nessa ordem artificial das coisas que os coloca do lado daqueles que são espezinhados pelo poder. Dessa maneira, há um discurso em certa medida partilhado pelo narrador e algumas personagens, o qual refrata uma visão ideológica. Se também se reconhece que alguns indivíduos passam ao largo dessa apreensão da realidade desse mundo ficcional, é porque nem todas as pessoas valoram os acontecimentos da mesma maneira. Assim não fosse, a igreja não estaria lotada de fiéis que aceitam acriticamente o sermão do padre Agamedes, tanto quanto fazem vistas grossas, por cegueira deliberada ou não – o narrador não revela este dado –, ao fato de ele viver com uma mulher a quem chama de sobrinha, possivelmente violando o voto de castidade, e de manter um comércio na mesma cidade onde exerce o sacerdócio, circunstância que obviamente está fora de sua missão eclesial.

Esse discurso pela manutenção da ordem política em Portugal apoia-se na conservação da fé na ordem natural disposta por Deus, segundo a qual não há igualdade entre os homens e a uns, mais capazes, cabe cuidar dos demais. Este é o olhar do narrador a respeito das forças que sustentam a manutenção do latifúndio e de toda exploração que é praticada nele. Todavia, mais do que isso, o narrador demonstra, pelos vários discursos, que nesse ambiente há indivíduos que percebem as causas da exploração e outros não, como também indica que essas pessoas vão se comportar diante desse fato de diferentes maneiras, como são os exemplos de Sara, Domingos e João Mau-Tempo, já analisados.

O tratamento dessa questão do apoio da igreja aos proprietários de terra na repressão dos lavradores é apresentado na voz do narrador como ponto de vista crítico. É um caso de heterodiscurso em que a crítica do autor aparece justamente no conflito entre o discurso do narrador e de personagens como João Mau-Tempo e do Padre Agamedes. Retome-se o trecho em que João vai ao bar após a missa e encontra-se com amigos, e, quando questionado por Segismundo a respeito do sermão, diz-lhe: “a prédica é sempre a mesma” (SARAMAGO, 2014, p.128), momento em que torna a sorrir para Sigismundo. Os dois riem porque sabem que é este quem distribui os papéis condenados na pregação. Observe-se o que havia dito Agamedes:

[...] que não foi para isso que Deus criou a nossa terra, foi para que ela se conservasse no regaço amantíssimo da Virgem Maria, e se derdes fé de que alguém vos quer desencaminhar com falinhas mansas, ide dali ao posto da guarda que assim fareis obra de Deus. (SARAMAGO, 2014, p. 127).

É essa pluralidade discursiva que torna complexas as relações humanas. Não há uma consciência massificada a respeito do discurso da Igreja. Há uma forma de valoração individual que não pode ser negada, mesmo dentre aqueles da mesma classe social. Tome-se como exemplo a família Mau-Tempo. Todos percebem a manipulação das almas feita pela Igreja Católica para que acreditem em sua inferioridade natural? Não. Daí o olhar indulgente do narrador. Ele não questiona a falta de reflexão, da mesma maneira como não exalta aqueles que ousaram enxergar as relações de poder de uma maneira mais crítica. Simplesmente observa e se compadece de cada um daqueles indivíduos que lidam com a miséria sem perder sua humanidade. Passagem crucial para compreender essa abordagem é a do casamento de Gracinda, filha de João Mau-Tempo e Faustina, com Manuel Espada. O narrador observa a gente reunida para a celebração das bodas e exclama:

[...] Deus do céu, como podes tu não ver essas coisas, estes homens e mulheres que tendo inventado um deus se esqueceram de lhe dar olhos, ou o fizeram de propósito, porque nenhum deus é digno do seu criador, e portanto não o deverá ser. (SARAMAGO, 2014, p. 233).

A inversão da ordem do criacionismo cristão, que coloca o ser humano como criador da divindade, é uma declaração de amor à humanidade, que o romancista faz por meio da voz narrativa. Repete-se a valoração que ele faz da relação entre ser humano e Deus: “nenhum deus é digno do seu criador” (SARAMAGO, 2014, p. 233).

A condição de indignidade de Deus parece resultar justamente da falta de zelo pelos mais necessitados, os miúdos. A força está no humano, que tudo suporta, embora cada um à sua maneira. A prevalência do fator humano é tratada nesse trecho de maneira abstrata, e, ao longo da obra, como já se viu, concretamente ela aparece nas existências de Domingos, Sara e João, que são construídas no mundo ficcional a partir das relações que eles vão estabelecendo na sociedade em que vivem.

O sofrimento do narrador é uma constatação importante nesta pesquisa porque, como ele não participa do enredo, o que justificaria seu envolvimento afetivo com as personagens, pode ser tido como o instrumento para o olhar sociológico do autor se refratar no texto. Não é uma análise objetiva dos acontecimentos que permeiam a vida dos Mau-Tempo. Muito diferente disso, é o olhar de um outro ser humano a respeito daquelas vidas que vão sendo construídas justamente nessas relações que se estabelecem por conta dos eventos. Só assim é possível haver a tolerância e a compaixão dessa voz observadora. Há um trecho específico que permite comprovar isso:

Este viver é feito de palavras repetidas e de repetidos gestos, o arco que a foice desenha está milimetricamente ajustado ao comprimento do braço e o serrotear do denteado nos caules secos do trigo produz o mesmo som, sempre o mesmo som, como é que não se cansam os ouvidos destes homens e destas mulheres, é o caso também daquele pássaro rouco que vive nos sobreiros, entre a cortiça e o tronco, e que grita quando lhe arrancam a pele, ou talvez sejam as penas, e o que fica à mostra é a carne eriçada e sofrida, mas isto são fraquezas do narrador, imaginar que as árvores se arrepelem e gritam. (SARAMAGO, 2014, p. 283).

Quem sofre nesse trecho é o narrador, e seu sentimento é representado pela repetição do som do trabalho, seja aquele que sai da foice e serrote, seja aquele da cortiça arrancada da árvore. É o seu modo de ver a vida que lhe causa dor. Assim como era ele quem sofria quando testemunhou o casamento de Gracinda e Manuel. Os nubentes e convidados festejavam. O narrador talvez se tenha impressionado com a capacidade de se alegrar na miséria que aquela gente tem.

Esse destaque que o narrador dá para a vida, que resulta das relações e reações que os indivíduos têm a partir dos acontecimentos, aparece também nesta construção: “[...] também o fim dos homens é morrer e o melhor deles é a vida contada e por contar” (SARAMAGO, 2014, p. 301). Portanto, para ele, o que há de mais relevante no ser humano é a sua existência como pessoa, o seu processo de

humanização. A vida contada, como já vimos, faz durar o legado de quem já morreu. É o caso de Sarah, que, até sua própria morte, conviveu com Domingos, ainda que em lembrança de uma obrigação que a consumia, a de lavá-lo com vinho para apagar a marca da corda em seu pescoço. Isso também foi visto nas cenas finais do romance, quando espiritualmente João está ao lado de Faustina. O entrelaçamento das diversas vidas é que sustenta o processo de humanização de cada indivíduo, que nada mais é do que o conjunto de suas relações e a forma de lidar com elas. Por isso, há continuidade, os mortos permanecem na vida dos vivos. Já a história por contar representa a persistência desse movimento que é a vida, singular para cada indivíduo. Considerado o início da narrativa, seria pensar no porvir de João Mau-Tempo, a criança dos incômodos olhos azuis. Depois de ter sido contada a sua história, é possível ver que deixou legado diferente do que recebeu: não foi violento com seus filhos e esposa, não sucumbiu como o pai e não enlouqueceu como a mãe. Embora todas essas personagens se levantem do chão, fazem-no de maneiras distintas.

Quando o narrador encaminha a diegese para a finalização, Américo Tomás (1894-1987) é eleito presidente de Portugal, o 13º da república e o último do Estado Novo. No latifúndio, os fazendeiros resolvem não colher o trigo, para não ter que pagar melhores salários para os lavradores, e a guarda a cavalo reprime manifestantes camponeses a golpe de sabre – prancha e fio – e tiros de metralhadora (SARAMAGO, 2014, p. 321-337). É o arremate. Nada mudou nas relações de poder com a passagem da monarquia para a república, e a opressão à gente miúda só foi incrementada nos anos do Estado Novo. Essa repetição no contexto histórico é valorada pelo narrador. Antes eram os sons que se repetiam. Agora, ele faz comparação entre o mar e o latifúndio, sendo este um mar interior, no qual cada espécie tem sua função e a algumas delas – como também aos camponeses – cabe arrastar a barriga no lodo e morrer sobre ele (SARAMAGO, 2014, p. 339). Mas não se pode esquecer que, como logo acima ele revelou, a morte é certa e o melhor de cada pessoa é a vida. Ainda que no lodo, arrastando a barriga pelo chão, como fizeram Domingos, Sara e João, dentre outros, estes indivíduos encontraram sua maneira de existir naquele cenário. Mesmo na miséria, o afeto pelo outro, que caracteriza o ser humano e faz que seja mais digno que o Deus criador, não faltou e foi o que sustentou as relações.

A partir dessa comparação entre o mar e o latifúndio, o tema da repetição das coisas aparece em uma referência ao livro bíblico do Eclesiastes, quando o narrador diz que “debaixo da rosa do sol não há nada de novo” (SARAMAGO, 2014, p. 340):

Porém, cada dia traz com sua pena sua esperança, ou será isto fraqueza do narrador, que decerto leu tais palavras ou as ouviu dizer e gostou delas, porque vindo com a pena a esperança, nem a pena se acaba nem a esperança e mais do que isso, outras palavras não usaria o padre Agamedes, que justamente de pena e de esperança faz o seu modo de vida, quem julgar o contrário é tolo ou vai mal aviado. Mais acertado será então dizer que cada dia é o dia que é, mais o dia que foi, e que os dois juntos é que são o de amanhã. (SARAMAGO, 2014, p. 340).

Este excerto permite entender como o romancista percebe a construção da existência pelos indivíduos que iluminou nos cantos da História. Pobres e explorados constantemente, a esperança é o que os fazia seguir vivendo, dia após dia. Sarah sempre via na nova mudança de cidade uma possibilidade para Domingos passar a ser mais responsável. Ela também viu em João a esperança de não ser como o pai. Por isso, exigia dele disciplina. João constituiu sua própria família sem a violência que recebeu do pai, avô e outras pessoas com quem conviveu. Teve esperança de que aos filhos fosse reservado um futuro melhor. Quanto estava preso, foi torturado e não entregou os companheiros, na esperança de que as reivindicações um dia gerassem melhores condições de trabalho para os camponeses.

Como está posto no excerto citado, a esperança é o antídoto para o penar; não finda o sofrimento, mas de alguma maneira aplaca a dor, na medida do que é suficiente para permitir que os indivíduos se levantem do chão no dia seguinte. Essa dinâmica é o vai e vem das ondas do latifúndio, é a repetição do som do serrote na cortiça, é o não ter nada de novo debaixo da rosa do sol, a que se refere o Eclesiastes. Mas, o que é a vida, então? Na visão do romancista, parece ser o modo como as pessoas interagem nessa repetição, pois é nisto que se distinguem uma das outras e constroem algo para ser contado. E isso pode ser mostrado apenas pelo escritor, não pelo historiador.

Pela análise que se fez, é possível afastar da obra o rótulo de romance histórico clássico ou pós-moderno. Assim é porque se evidenciou que não houve projeto de reconstrução do passado histórico, seja como seu espelhamento artístico, seja como ponto de partida para revisitação ou crítica. Se projeto houve, parece estar mais ligado a mostrar as múltiplas facetas humanas que permitem às pessoas continuar a viver, mesmo num ambiente opressor.

Por mais que se vislumbrem os acontecimentos históricos permeando a vida das personagens, a narrativa, como se apontou, faz prevalecer o seu comportamento diante deles, não por conta de sua classe social, mas decorrente da variedade das

emoções e reações humanas possíveis, segundo interpretação do romancista, revelada pelo narrador. Essa organização discursiva persiste no próximo romance, *História do cerco de Lisboa*, como se verá na sequência.

4 A HISTÓRIA DE OUTRO CERCO DE LISBOA

Antes de tratar da narrativa propriamente dita, é importante atentar ao texto que a precede, pois a epígrafe, longe de ser menção descompromissada a um dos temas do romance, parece propor ao leitor uma antecipada conclusão a respeito da valoração da História contida na abordagem que o narrador fará e que refletirá na figuração das personagens e composição do enredo.

Diz a epígrafe: “Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes”; como fonte da citação, aponta-se o *Livro dos conselhos* (SARAMAGO, 2014, p. 7). Esta indicação faz supor tratar-se de epígrafe alógrafa, ou seja, de autoria alheia. Conforme Reis (2018, p. 105), esta variante de epígrafe assume a função de dar autoridade ao que se fala, diferente da autógrafa, na qual há uma reflexão do autor - confessadamente. Todavia, o *Livro dos conselhos* não existe, conforme dito por Saramago em entrevista a Horácio Costa (1998, p. 20).

Logo, este recurso do escritor, de tocar em um dos temas do romance antes do início da narrativa e por meio de outra voz, merece atenção. A epígrafe parece anunciar a relação complexa que há entre as pessoas e o que observam no mundo, da qual resultaria uma verdade própria para cada sujeito. A circunstância de ser alógrafa atribui autoridade ao que é falado: há uma dinâmica no estabelecimento da verdade, uma vez que chegar a ela depende de um movimento específico, que é o do indivíduo que faz correções a respeito do que encontra em sua existência e, assim, por sua valoração própria, constrói sua maneira de ser no mundo. Isso pode levar o leitor a perceber, desde logo, a possibilidade de haver várias verdades.

A partir dessa perspectiva, é possível reler a epígrafe e nela encontrar também um movimento entre corrigir e alcançar a verdade que é sugerido ao leitor pela autoridade de um verbo no imperativo que lhe diz para não se resignar. Corrigir tem o sentido de tornar mais exato, enquanto alcançar significa, no sentido figurado, compreender. Os dois verbos importam um agir, um fazer por parte do sujeito. Este sujeito pode ser tanto o leitor, que interpretará o romance a partir de sua visão de mundo, quanto aqueles indivíduos que aparecerão no enredo construindo suas próprias existências em suas relações interpessoais e com o espaço e tempo em que vivem.

Posto isto, e considerando a premissa de que o sujeito individualmente interfere na construção da verdade, resta indagar: de que maneira isto ocorre? Por meio do movimento de corrigi-la para se aproximar dela e então tornar a corrigi-la. Esta dinâmica é um fazer do sujeito que implica sua reflexão sobre o mundo em que vive, uma valoração pessoal. Resignar-se significa conformar-se, é a inércia. Inércia contrapõe-se a movimento. Para chegar à verdade, ponha-se em movimento contínuo entre o corrigir e o alcançar. É isto que diz o conselheiro por detrás da epígrafe.

Qual seria o sentido almejado pelo escritor quando trouxe a oposição entre movimento e inércia para a epígrafe? Por que essa ordem para que não haja resignação? À medida que interessa para fundamentar o ponto de vista desta tese, traz-se ao texto referência do escritor sobre tempo e História:

Há uma definição que, de certa maneira, marcou o meu percurso como escritor, sobretudo como romancista, e que, tenho que confessar, recebo com uma certa impaciência. Trata-se do rótulo de que sou um romancista histórico, o que se conformaria tanto por alguns livros que escrevi como pela minha relação com o tempo e posição perante a história. Quero dizer, não obstante, que antes de começar a escrever sustentava como evidência palmária (por outro lado nada original) que 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. (SARAMAGO, 2013, p. 26-27).

Embora Saramago reconheça que o ser humano recebe um legado das gerações anteriores, ele não fala que o presente é hermeticamente condicionado pelo passado. No romance em questão, por exemplo, se verá que a personagem Raimundo é um cidadão português em contato com a História de seu país por profissão e por conta do local em que vive, mas sua existência se materializa a partir da relação individual que ele mantém com esses elementos, não só das relações que mantém com os demais conterrâneos.

Ao declarar-se incomodado com o rótulo de romancista histórico, Saramago parece rejeitar uma perspectiva superficial na análise de suas narrativas, aquela que se limita ao tratamento dos eventos históricos. Afinal, uma etiqueta descreve o conteúdo e, assim, enquadraria seus romances num estatuto, ou seja, numa certa organização: aquela que caracteriza o romance histórico, nos termos de sua construção pelos estudos literários, ora aproximando-se da forma clássica, ora da pós-moderna, com já se viu em capítulo anterior.

Não se pode negar que o escritor tinha uma preocupação com o passado e sua relação com o destino da humanidade, embora não se encontre uma identificação entre passado e História:

Imaginemos num 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 pequena espuma brilhante, cintilante, que tem uma breve vida, que despede um 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-me, 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. (SARAMAGO, 2013, p. 26-27).

É importante abordar a complexidade da relação entre passado e História para Saramago. Ele parece entender a História como um fazer, ou seja, uma construção. O passado, de maneira bem diferente, estaria no tempo, no fluxo e refluxo que perpassa as existências humanas. Por este motivo, historiador e romancista se identificam porque olham para o mundo, mas se distinguem exatamente no ponto que sustenta esta tese: a possibilidade de a literatura enredar vários olhares a respeito do mundo, que são as valorações individuais, a forma pela qual as pessoas interagem no tempo e no espaço.

Como há formas de conceber o passado, mostra-se relevante a referência àquela utilizada pela História, conforme Walter Benjamin (2020, p. 10):

O passado traz consigo um *index* secreto que o remete para a redenção. Não passa por nós um sopro daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós? Não é a voz a que damos ouvidos um eco de outras já silenciadas? As mulheres que cortejamos não têm irmãs que já não se conheceram? A ser assim, então existe um acordo secreto entre as gerações passadas e a nossa. Então, fomos esperados sobre esta Terra. Então, foi-nos dada, como a todas as gerações que nos antecederam, uma tênue força messiânica a que o passado tem direito. Não se pode rejeitar de ânimo leve esse direito. E o materialista histórico sabe disso. (BENJAMIN, 2020, p. 10).

Esta perspectiva de Benjamin é a mesma de Lukács, ou seja, a de que o passado é a pré-história concreta do presente, e, conseqüentemente, no romance histórico as personagens ficcionais apenas representariam homens que já viveram, com um espelho. Contudo, a prosa de José Saramago vai além e apresenta a construção individual da existência por meio de valorações do mundo que não são da classe social a que pertencem as personagens, mas de um processo de humanização da pessoa em si, que difere dos demais de seu grupo social. Neste ponto interessa retomar a noção de refração de Bakhtin, pela qual as personagens e o narrador interpretam o mundo de maneira vária e apresentam a visão ideológica e sociológica do escritor.

A leitura do romance parece indicar não haver um projeto de espelhamento da História, no sentido de que as personagens reverberem ficcionalmente tipos históricos, ou de revisitá-la. A narrativa saramaguiana pode mais, mostra como os seres humanos valoram seu ambiente e constroem suas relações. Se é viável entender que o passado condiciona o presente, “Porque é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela” (BENJAMIN, 2020, p. 10), segundo o materialismo histórico de base marxista, não é menos coerente buscar no texto literário aquilo que o diferencia da História. Isto é o que interessa a esta tese.

Deve ficar claro que não se pretende alienar o tratamento da História no romance, pelo simples fato de que o passado está no presente das pessoas figuradas nas personagens. Neste aspecto, remete-se à icônica descrição que Benjamin faz do anjo da História:

Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é esse vendaval. (BENJAMIN, 2020, p. 14).

Não se nega o olhar de Saramago aos fatos do passado, que ele reconhece sempre deixar legado ao presente. O que se busca é ampliar o espectro da análise, para se enxergar o que mais o escritor faz, e então surpreender-se com as pessoas

que vão construindo suas existências no contato com essas ruínas que sobem ao céu, segundo a metáfora de Benjamin. O como elas o fazem é que interessa, porque essa dinâmica é a vida. Sendo obra de ficção, aí sim se pode dizer que, não sendo vida propriamente dita, é literatura.

A princípio, considerando-se a epígrafe, cria-se a expectativa de que o tema do romance esteja ligado à impenetrabilidade da verdade. Mais: a epígrafe, se por um lado liga o enredo ao título do romance, vaticina, ainda, que se estará diante de uma narrativa a respeito da verdade histórica de um importante acontecimento da construção de Portugal como nação: o cerco a Lisboa em 1147, quando os portugueses tomaram a cidade aos mouros. O interessante será acompanhar o olhar do revisor de textos Raimundo Silva, a maneira pela qual ele valora a História oficial e a partir disto passa a interagir com a Lisboa em que mora, no século XX, questionando a verdade de sua própria imagem, descobrindo-se.

Logo, pretende-se evidenciar que o romance não é só mais uma história do cerco de Lisboa no sentido de desconstrução ou revisitação da versão oficial para o fato. Ele vai além, leva a literatura ao terreno inalcançável pela História: o das inúmeras possibilidades de construção individual a partir do movimento do ser humano em contato com o tempo e o espaço, isto é, a ação do sujeito na condução de sua vida, que é o que o leva a autotransfiguração.

Essa proposta de análise da obra sustenta-se na epígrafe e no diálogo que há no primeiro capítulo do romance entre um revisor de texto e um historiador. Os dois conversam sobre o sinal *deleatur*, que, segundo o primeiro, tanto serve para marcar supressões como correções de palavras ou letras. Sem dar importância para o conteúdo envolvido em tal marcação, o historiador mostra-se interessado no desenho em si, mas se frustra pela sua simplicidade (SARAMAGO, 2014, p. 9). O revisor destaca a importância do processo e conteúdo da correção; o historiador, por seu turno, incomoda-se com a aparência do texto. Introduce-se, desta maneira, uma abordagem a respeito da tarefa de um e de outro. O primeiro defende a voluptuosidade da construção e correção do texto, enfatizando o processo de escrita; o segundo enaltece o resultado, apenas.

O revisor, então, socorre-se de autores literários renomados, como Honoré de Balzac (1799 – 1900), cujas provas revistas eram “um deslumbramento pirotécnico de correções e aditamentos”, e de Eça de Queirós, que inúmeras correções e aditamentos também fazia em seus manuscritos (SARAMAGO, 2014, p. 11), para

trazer à tona a relevância do movimento que o escritor faz na produção do texto, escrevendo e remendando. Esta referência lembra a epígrafe. Ora, o romance é a valoração que o escritor faz do mundo colocada nos heterodiscursos das personagens, ou seja, nas várias vozes que aparecem nas narrativas. Neste ponto, o historiador menciona que ambos se sentiriam felizes na modernidade com computadores, pois poderiam fazer modificações sem ter que escrever por cima, ou seja, “interpolando, transpondo, recorrendo linhas, trocando capítulos” (SARAMAGO, 2014, p. 11), ao que treplica o revisor: “E nós, leitores, nunca saberíamos por que caminhos eles andaram e se perderam antes de alcançarem a definitiva forma, se existe tal coisa,” (SARAMAGO, 2014, p. 11). Portanto, o revisor deixa claro que o texto não é produto de uma ação linear; é exatamente o contrário: é um movimento de fazer e refazer que certamente decorreu de reflexões e mudanças de opções no arranjo de palavras que o escritor faz. Justamente nessa dinâmica é que aparece a intervenção do sujeito que escreve e torna a obra única. O historiador, para dar a última palavra, mas sem trazer novo argumento, apenas arremata: “o que conta é o resultado, não adianta nada conhecer os tanteios e hesitações de Camões e Dante” (SARAMAGO, 2014, p. 11). Ora, São justamente os tanteios e hesitações que individualizam as pessoas e revelam a forma com que se relacionam em determinado contexto e valorarem o mundo. O processo é a vida.

Se a epígrafe for analisada em conjunto com estes primeiros momentos do diálogo, é possível estabelecer uma das tensões que permeará o romance: numa ponta, está o contínuo movimento de correções que o sujeito faz para construir a sua verdade e, portanto, são várias as verdades que se inter-relacionam na sociedade; na outra, a História, com o resultado de uma leitura de inalcançáveis eventos passados.

A importância do processo de escrita é novamente exaltada pelo revisor quando argumenta que não há nada de novo no que se escreve, há apenas rearranjo de palavras. Assim sendo, o sujeito que escreve é indispensável, pois o novo olhar sobre algo depende do rearranjo de palavras que ele, individualmente, faz:

[...] os lugares-comuns, as frases feitas, os bordões, os narizes de cera, as sentenças de almanaque, os rítoes e provérbios, tudo pode aparecer como novidade, a questão está só em saber manejar adequadamente as palavras que estejam antes e depois. (SARAMAGO, 2014, p. 11).

Como não consegue argumentar contra as assertivas do revisor, o historiador acaba por lembrá-lo, impondo-se como autoridade, mediante referência ao apólogo de Apeles e o sapateiro, que não deveria o revisor ir além do que lhe capacita sua

função. Apeles era o pintor grego que se incomodou quando o sapateiro ousou dar opinião sobre a anatomia do joelho de uma figura de sua autoria: “Não suba o sapateiro acima da chinela” (SARAMAGO, 2014, p. 12).

A tensão então se desloca para a comparação entre literatura e História. O historiador irrita-se com o pouco entusiasmo do revisor quando lhe pergunta se gostou do livro, diz que não lhe perdoa a “avareza da opinião”; responde-lhe o revisor: “Recordo-lhe que os revisores são gente sóbria, já viram muito de literatura e vida” (SARAMAGO, 2014, p. 13), observação que inflama o historiador:

O meu livro, recordo-lhe eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos gêneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender. (SARAMAGO, 2014, p. 13).

Segundo o revisor, tudo que não é vida é literatura. Ao excluir a História, é como se lhe retirasse a autonomia de ser a área do conhecimento que pretende reconstituir o passado e lhe reduzisse a parte de algo maior (SARAMAGO, 2014, p. 13), a literatura. Para ele, tudo o que é contado por palavras é literatura, inclusive a História, ainda que a narrativa ocorra com tintas ou sons, precedendo a arte à linguagem. O historiador ainda pergunta: “O que você quer dizer, por outras palavras, é que a literatura já existia antes de ter nascido”, e ouve:

Sim senhor, como o homem, por outras palavras, antes de o ser já o era, Parece-me um ponto de vista bastante original, Não o creia, senhor doutor, o rei Salomão, que há tanto tempo viveu, já então afirmava que não havia nada de novo debaixo da rosa do sol. (SARAMAGO, 2014, p. 13).

É possível concluir que, para o revisor, expressar-se – por palavras escritas, faladas, pintadas ou musicadas – é condição inerente a ser humano, é atributo indissociável de sua existência. Por consequência, também o é a literatura: ela é parte inseparável da vida, e inclui a História. Ele até faz referência ao livro bíblico do Eclesiastes, de autoria atribuída a Salomão, o qual indica o ineditismo como inalcançável pelo ser humano:

O que foi é o que há de ser; e o que se fez, isso se tornará a fazer; nada há, pois, novo debaixo do sol. Há alguma coisa de que se possa dizer: Vê, isto é novo? Não! Já foi nos séculos que foram antes de nós. (ECLESIASTES, 1, 8-10).

Ao referir-se ao rearranjo de que se faz a vida, em oposição à novidade, mais uma vez o revisor volta ao movimento anunciado pela epígrafe e enfatiza o processo de escrita. Mais adiante se verá que a personagem Raimundo se movimenta no tempo e no espaço da construção da História de Portugal, mas é o seu olhar individual que lhe permite construir a própria identidade, recolocando as palavras da História oficial e as suas próprias para deixar aparecer a pessoa que está, de certa forma, escondida sob a tinta do cabelo.

O historiador, discordando da perspectiva do revisor – reles sapateiro -, diz que gostaria que a História fosse literatura e nada mais, “mas a história foi vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história”; nesta altura, novamente indagado pelo revisor quanto a tal certeza por duas vezes e diante da repetição de que sim, a História foi vida real, suspira o revisor: “Que seria de nós se não existisse o deletur” (SARAMAGO, 2014, p. 14). Observa-se que a possibilidade de correção – simbolizada pelo sinal “deletur” é, para o revisor de textos, o que permitiria aproximar a narrativa – toda ela literatura, inclusive a histórica - da vida. A correção é uma ação do sujeito que escreve, faz parte do processo que é desprezado pelo historiador, e é, conforme a epígrafe, o fazer necessário para aproximar o sujeito de uma verdade, a sua vida. Fizeram-no, assim, Balzac e Eça de Queirós.

A seguir, isso será evidenciado a partir da construção da personagem Raimundo e com referências ao narrador, cuja intervenção é fundamental para conduzir o discurso do enredo a trazer à superfície da obra a importância do indivíduo no romance, como autor de sua própria história, isto paralelamente à abordagem que o romancista faz a respeito do evento histórico da tomada de Lisboa aos mouros no século XII.

4.1 RAIMUNDO FAZ CAIR O MURO À SUA VOLTA

O revisor de textos que dialogou com o historiador no primeiro capítulo é apresentado pelo narrador como Raimundo Benvindo Silva. Ele tem uma certa implicância com seu nome: não gosta do duplo gerúndio e da lembrança de sua madrinha, Benvinda, que não lhe deixou herança (SARAMAGO, 2014, p. 31). Este comentário o individualiza: não é apenas um membro da categoria dos revisores, mas uma pessoa que interage com o mundo. Este sujeito é solteiro, sem irmãos e com pais já falecidos, tem mais de cinquenta anos, não quer se casar e acha que ninguém

o iria querer nessa altura, paga por sexo e por uma diarista para limpar a casa e é indiferente à existência de familiares (SARAMAGO, 2014, p. 34). O narrador também revela que ele se arrepende de ter começado a pintar os cabelos, pois se tornou refém de seu próprio artifício e não suporta parar de pintá-los e ver aparecer de vez os brancos, “São as pequenas misérias do espírito, que o corpo tem de pagar, ele que está sem culpas” (SARAMAGO, 2014, p. 58). A relação de Raimundo com seus cabelos tingidos acompanha a narrativa e se verá que o incômodo parece estar relacionado ao fato de Raimundo perceber que por baixo do artificial há um ser humano autêntico e ele vai descobri-lo conforme avance na ousadia de reescrever a história do cerco de Lisboa sem a ajuda dos cruzados ao rei Afonso Henriques.

Para situar a personagem no tempo e revelar sua relação com a profissão, é dito que Raimundo acorda no meio da noite porque está intrigado em saber a descrição da máquina de guerra que assustava os mouros à época em que dominavam Lisboa e, para dirimir a dúvida, ele socorre-se de livros:

Em nenhum lugar se explica nestes potentes volumes, nenhum desenho dá uma ideia ao menos aproximada do que fosse aquela mortífera fábrica que tanto amedrontava os mouros, mas esta ausência de informação já não é novidade para Raimundo Silva, agora o que ele quer descobrir é por que se chamava balear à funda, e vai de livro em livro, rebusca, impacienta-se, até que, finalmente, o precioso, o inestimável Bouillet lhe ensina que os habitantes das Baleares eram considerados, na Antiguidade, os melhores arqueiros do mundo conhecido, [...] qualquer simples revisor é capaz de ver a etimológica linha reta que liga ballô a Baleares, o erro, tratando-se da funda, está em ter-se escrito balear quando baleárica é que seria correto. (SARAMAGO, 2014, p. 36-37).

Nota-se que Raimundo é um revisor consciente de que informações a respeito do passado são incompletas e de que palavras são incapazes de abarcar uma realidade, pois queria ver uma imagem da funda, não lhe bastava saber o nome. Nome que, aliás, também é um produto humano decorrente de associações: do grego ballô chegou-se a ilhas baleares em razão da destreza de seus habitantes no manejo do arco e flecha, e, depois, a funda chamou-se balear. Esse trecho revela um discurso que claramente aponta no sentido de que não é possível recuperar a realidade passada por meio de palavras. Lembre-se: para o revisor, tudo que não é vida, é literatura, principalmente a História. Para ele, então, vida parece ser a experiência individual e direta na interação do ser humano com o seu mundo, o momento presente. Quando se discursa a respeito do passado, faz-se literatura.

O narrador então menciona que Raimundo leva uma vida sedentária, alimenta-se com bastante gordura (mas seu fígado ainda aguenta), lava a louça com mais detergente do que é preciso, enxuga e guarda tudo, é um homem bastante ordenado, “um revisor no sentido absoluto 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, 2014, p. 39). Este comentário complementa aquele de que as palavras podem falar do passado, mas não têm condições de reconstituí-lo, uma vez que o seu sentido também pode mudar com o passar do tempo.

Nesse início, já é possível perceber que o narrador relativiza o poder de referência das palavras, ou seja, não só são insuficientes para abarcar a realidade passada, como também a mensagem que transmitem pode não equivaler à intenção de quem as enunciou ou mesmo ao objeto do mundo a que se referem. Este aspecto do poder das palavras é relevante porque, no primeiro capítulo, como se viu, apresentou-se a ideia de que existir é rearranjar palavras, e, sendo assim, é uma escolha do sujeito, que as ordena lhes atribuindo um sentido. E, no caso, é Raimundo quem vai atribuir diferentes significados às palavras que vai rearranjando e assim constrói sua existência; no caso, por meio desse processo de escrita, ele vai se descobrindo.

A voz de Raimundo tem a validação do discurso do narrador, pois este também reconhece que criar o passado por meio de palavras é seleção, e, para tanto, menciona a criação do mundo segundo a versão cristã:

[...] e se alguém tem dúvidas sobre estas novas demiurgias não tem mais que lembrar-se de que assim mesmo foi o mundo feito e feito o homem, com palavras, umas e não outras, para que assim ficasse e não doutra maneira. Faça-se, disse Deus, e imediatamente apareceu feito. (SARAMAGO, 2014, p. 52).

Depois de ser apresentado Raimundo, revela-se que ele está trabalhando na revisão de um livro de História sobre a tomada de Lisboa aos mouros, evento ocorrido em 1147. São quatrocentas e trinta e sete provas de páginas sobre sua mesa, ele já verificou a emenda em duzentas e noventa e três. Ele até poderia ficar acordado a noite toda para fazer a leitura final e completa do livro, mas pela primeira vez não o fará porque já nutre antipatia pela obra e seu autor: embora saiba que há equívocos na História oficial, tem para si que as gerações futuras vão continuar a repeti-la e no

futuro haverá a comemoração de mais um centenário do cerco, em 2047 (SARAMAGO, 2014, p. 40). Desta maneira, tem-se o perfil do revisor: ele sabe que a História oficial traz equívocos a respeito dos acontecimentos históricos e tem consciência de que palavras não seriam suficientes para reconstituir o que de fato ocorreu. Como, para ele, História é literatura, ele não está interessado em trazer à tona a verdade dos fatos, até porque, segundo sua ótica, não existe essa possibilidade. A percepção da personagem acerca da inabarcabilidade da realidade é relevante à medida que permite inferir que, ao inserir um “não” na História portuguesa, o que ocorrerá logo a seguir, não há projeto de rever a História ou mesmo de chamar a atenção para suas imprecisões. Parece, mais, o reconhecimento de que os sujeitos podem interferir na escrita das próprias histórias, concatenando a sua verdade, num contínuo movimento de correção – valoração individual dos eventos – que é a essência da sua vida. É o que o faz ser diferente dos demais indivíduos, conquanto portugueses e moradores de uma mesma Lisboa do século XX.

Interessante é a escolha que faz o narrador a seguir: ele diz que não importa saber se o revisor limpou as enfadonhas páginas, mas sim observá-lo quando relê o discurso que D. Afonso Henriques fez aos cruzados pedindo-lhes ajuda para tomar Lisboa aos mouros, conforme versão de Osberno, traduzida do latim pelo autor da História, que não se fia em lições alheias, ainda mais quando se trata da “primeira fala averiguada do nosso rei fundador” (SARAMAGO, 2014, p. 44). Neste ponto, evidencia-se que há uma valoração pessoal do texto histórico por Raimundo, pois para ele, diz o narrador, o discurso é uma absurdidade, não por duvidar da tradução (pois a latinaria não é uma de suas prendas), mas porque o rei Afonso não tinha prendas de clérigo e o discurso se assemelha a sermões “arrebicados” “que os frades hão de dizer daqui a seis ou sete séculos”, mas do que os curtos alcances de uma língua “que ainda agora começava a balbuciar” (SARAMAGO, 2014, p. 44-45). Isto é, Raimundo reconhece não só que a linguagem é inadequada às supostas habilidades do monarca, como também o é o anacronismo da linguagem utilizada na crônica. Por um lado, a circunstância de o evento não se ter dado exatamente como narrado na crônica não faz o próprio fato desaparecer, e, por outro, é possível ter a consciência disto sem se pretender desconstruir o relato em si. É o que ele faz.

E o revisor, segundo o narrador, sente uma infelicidade por pensar que nunca saberá o que verdadeiramente falou Afonso Henriques aos cruzados, nem mesmo um manuscrito menos sutil em arte dialética que a versão amaneirada (SARAMAGO,

2014, p. 44-45). Este sentimento diante da imprecisão só é possível ao sujeito específico, Raimundo. A outra pessoa, talvez, o equívoco não trouxesse nenhum dissabor. É o gosto individual em contato com a História que permite as variadas impressões que possam ter as diversas pessoas diante das mesmas constatações: indiferença, decepção, aceitação etc.

Raimundo passa os olhos pelos episódios e pelo momento em que o historiador embandeirou o estilo para tratar da discórdia que ocorreu entre os cruzados, sobre se deveriam ficar e ajudar o rei português ou seguir para a Terra Santa. Nesse momento, o narrador aponta mais um erro do historiador, pois ele menciona que aqueles cruzados que não queriam ali permanecer diziam que teriam maiores lucros em razão da extorsão de valores e produtos “das naus que no mar encontrassem, tanto de Espanha como de África, anacronismo de que só ao historiador se devem pedir contas, falar de naus no século doze” (SARAMAGO, 2014, p. 48-49). Durante a narrativa, tanto Raimundo quanto o narrador farão aparecer, em suas vozes, o olhar do escritor a respeito das imprecisões da História oficial. Por outro lado, existissem ou não naus no século XII, o relevante está em se pensar a respeito do que ocorreu naquele momento entre os cruzados. O evento é irrecuperável em palavras, mas refletir sobre ele faz aparecer o pensamento que é a essência da existência humana, é o como o sujeito valora o que vê no mundo.

Aqui há dois aspectos a considerar: o primeiro é que reconhecer o equívoco exige um conhecimento prévio a respeito de embarcações, o que é obviamente limitado a um grupo de pessoas, para as demais são apenas meios de transportes no mar e que pouca relevância terão para a compreensão dos fatos narrados; para outros, contudo, é o que basta para trazer desconfiância acerca da procedência dos eventos descritos. Mas, lembre-se: o indivíduo Raimundo é metuculoso, ele está atento aos mínimos detalhes e estas imprecisões causam nele, especificamente, o sentimento de infelicidade. Portanto, desde o início da narrativa, no contato com a História, são as impressões pessoais de Raimundo que prevalecem.

É nesse estado de indignação com os erros do historiador que o narrador descreve, então, um Raimundo fascinado, que lê e relê, olha fixo para a linha que afirma que os cruzados auxiliarão os portugueses a retomar Lisboa (SARAMAGO, 2014, p. 49). O narrador intervém para revelar que não há erro na oração e que passa pela cabeça de Raimundo trocar o “sim” por “não”, a fim de que os cruzados recusem ajuda a Afonso Henriques. Há um dilema para ele: continuar a ser um revisor

exemplar, que respeita regras, “um conservador obrigado pelas circunstâncias a esconder as suas voluptuosidades” (SARAMAGO, 2014, p. 50-51) ou interferir no texto, dando um novo rumo para sua própria vida, fazendo-se notar pelas pessoas com quem se relaciona. Raimundo opta por fazer a substituição indevida. Note-se que a ação não altera a História oficial e muito menos significa algum ineditismo no tratamento desse acontecimento histórico. Mas a troca de palavras, é certo, permite-lhe mudar o curso de sua existência, pois é a partir dessa ousadia que ele passa a imaginar o que teria acontecido se o rei tivesse que recuperar Lisboa para a cristandade sozinho, e, com isso, se relacionará de maneira diferente com o próprio espaço em que vive na capital portuguesa e chama a atenção de Maria Sara, com quem passará a ter ligação afetiva.

Raimundo está exausto e deixa para decidir se vai manter aquele “não” no dia seguinte, pois sabe que haverá reação por parte do autor, editora e leitor. Por outro lado, segundo revela o narrador, ele “não consegue reconhecer a gravidade do seu ato, e chega mesmo a surpreender-se por nunca antes lhe ter ocorrido a ideia de alterar o sentido doutros livros que reviu” (SARAMAGO, 2014, p. 52-53) e pensa pessoalmente:

Se eu fumasse, acenderia agora um cigarro, a olhar o rio, pensando como tudo é vago e vário, assim, não fumando, apenas pensarei que tudo é vário e vago, realmente, mas sem cigarro, ainda que o cigarro, se o fumasse, por si mesmo exprimisse a variedade e a vaguidade das coisas, como o fumo, se fumasse. (SARAMAGO, 2014, p. 54).

O excerto acima mencionado pode ser interpretado no sentido de que a existência é vaga e vária em si, isto é, com ou sem o ato de fumar; o fumo é apenas uma evidência das múltiplas possibilidades que a vida oferece e que não mudam sua natureza. Ter colocado o “não” no lugar do “sim” fez Raimundo experimentar a dinâmica da construção da existência individual, ou seja, ele percebeu que ela é, essencialmente, inconstante. O fato de ser um revisor respeitador de regras durante toda sua vida profissional, mantendo os erros dos autores mesmo quando os identificava, não determina que continue a sê-lo. Há um espaço vacante e inconstante da existência que é sua própria essência.

Sinteticamente, pode-se fazer a seguinte comparação: o fumo da referência a Fernando Pessoa, tal qual o “não” colocado na voz dos cruzados, foi apenas o meio pelo qual Raimundo constatou seu protagonismo diante de sua própria existência, e

então ele resolve mandar as provas revisadas para a editora mantendo a substituição que fez. A partir dessa atitude, ele passa a interagir com o espaço e tempo em que sempre viveu de uma maneira diferente. O “não” foi o instrumento que permitiu ao revisor projetar-se como sujeito autor de sua própria verdade. Daí a importância do processo de escrita a que ele aludiu no primeiro capítulo. O resultado será o mesmo, pois os portugueses tomarão Lisboa aos mouros, mas, no processo de inúmeras correções que Raimundo fez e fará da História oficial, é que ele vai se desvendar e estabelecer novas relações com as pessoas que o cercam e a Lisboa em que mora. Dito de outra maneira: é pelo processo de escrita que ele fará cair o próprio muro que o cerca, passando a se relacionar com Maria Sara e a enxergar a capital portuguesa de forma diferente daquela com a qual estava habituado, pois passa a ver o legado dessa História, da qual ele faz parte.

Ao se dirigir à editora para enfrentar a reunião sobre o “não” que acrescentou à versão oficial da História do cerco, o revisor segue pelas ruas – nas quais sempre transitou – com uma sensação de posse, ele que não tem bens; ele experimenta, diz o narrador, além da nova sensação de proprietário, uma “desafogada sensação de prazer”, e se pergunta de onde está vindo essa segurança, já que sabe que a famosa espada de Dâmocles o segue, em forma de carta de dispensa (SARAMAGO, 2014, p. 62-63). Objetivamente, as consequências da violação das regras da revisão de texto só poderiam trazer consequências negativas para Raimundo, de uma advertência à dispensa de seus trabalhos, destruindo-se carreira profissional e reputação pessoal ao mesmo tempo. Embora ele saiba disso, o texto revela que é exatamente por conta do comportamento audacioso que ele se revela ao mundo e, portanto, passa a se sentir possuidor. Ele pode não ter bens apenas seus, como deixa claro o narrador, mas, mostrando o que se pode fazer com as palavras, estabelece uma relação com a coisa que é o lugar em que vive e o seu passado, ele passa a se sentir parte, um sujeito capaz de se fazer ouvir.

Essa sensação é experimentada conscientemente pelo revisor, o qual, conforme o narrador, imagina que a resposta vem das consequências da falta que cometeu, ou seja, Raimundo sabe que foi sua ação que fez com que ele saísse do mero estatuto de revisor para autor. Ele tem consciência de que se encontra no local em que estava a antiga cidade moura, e os portugueses, sem a ajuda dos cruzados, que se avenham como puderem (SARAMAGO, 2014, p. 63)! Para Raimundo Silva, revela, Lisboa continua a ser de mouros, pois que:

[...] ature-se a repetição, ainda não estão passadas vinte e quatro horas sobre o fatal minuto em que os cruzados deram a afrontosa nega, e em tão escasso tempo não poderiam os portugueses resolver, por si sós, as complexas questões táticas e estratégicas de cerco, assédio, batalha e assalto, esperemos que por decrescente ordem de duração, quando chegar a altura. (SARAMAGO, 2014, p. 63).

Assim, Raimundo passa a perceber sua história na Lisboa em que vive e não toma partido de mouros ou portugueses, outro dado interessante. Ele chega a entrar em uma leiteria e, mesmo diante dos doces portugueses da vitrine, vê os frequentadores como mouros pedindo a Alá que os vingue, altura em que sentencia: o “tempo, como a fortuna, é inconstante” (SARAMAGO, 2014, p. 66). Ora, Raimundo não delira, apenas percebe a presença do passado no seu ambiente por meio das ruínas e daquela gente – ele, inclusive – legatária da ocupação mourisca e retomada cristã. O mais importante é que se percebe nesse contexto. Embora não se possa conhecer a realidade passada e, menos ainda, alterá-la, ele não é mero títere do destino por conta de um presente condicionado pela História. Legatário sim, autômato não.

A narrativa então desloca o foco para a maneira como Raimundo contará o cerco de Lisboa a partir daquele “não” por ele inserido, pois a partir disso é que Raimundo se reconhecerá e o leitor terá acesso a ele. O passado histórico de Portugal interessa à medida que foi por meio dele que Raimundo passa a interagir de maneira diferente em seu presente. Assim sendo, o tratamento dos eventos históricos tem, no romance, uma função, a de possibilitar o acesso ao revisor, um indivíduo específico dentre tantos da mesma profissão e nacionalidade. Demonstra-se isso pela voz do narrador:

O revisor é observador bastante competente e sensível para, num simples relance do olhar, recolher uma informação tão completa, podemos mesmo admitir a hipótese de que algum dia terá encontrado no espelho da sua casa uns olhos assim, os seus próprios, não seria preciso dizê-lo, porém não vale a pena perguntar-lho, que, dele, o que mais nos interessa é o presente, e, se do passado uma lembrança, muito menos o seu do que, do passado geral, a parte modificada pela palavra impertinente. Agora o que falta é ver aonde ela nos levará, sem dúvida, em primeiro lugar, a Raimundo Silva, pois a palavra, qualquer, tem essa facilidade ou virtude de conduzir sempre a quem a disse, e depois, talvez, talvez, a nós que estamos indo atrás delas como perdigueiros farejando [...]. (SARAMAGO, 2014, p. 68).

Apesar de já ter andado por aquelas ruas, agora Raimundo repara nelas: ele tem diante dos olhos um troço de muro no lugar onde era a velha muralha dos mouros, mas ele está do lado de fora; segue mentalmente o itinerário, apreciando os arcos – das Portas do Mar, da Conceição, do Chafariz d’El-Rei, do Sol; vê como moura uma menina cigana; olha pela janela a moura Lisboa; e pondera que nascera em Lisboa mas nunca havia visto com os próprios olhos as coisas que estão nos livros, “coisas que algumas vezes olhei e tornei a olhar, sem ver, quase tão cego quanto o almuadem” (SARAMAGO, 2014, p. 74-77, 122). Nessa passagem, é nítido o movimento que o revisor fez: criticando a História oficial, corrigiu-a para si apenas, e, como consequência, deixou de apenas olhar Lisboa para passar a reparar nela, como legado do passado. Não de um passado que ficou atrás da fronteira com o presente, mas de um passado que é parte do presente. Todavia, nessa dimensão que inclui passado e presente, a vida de Raimundo se constitui de suas impressões a respeito desse mundo, a vida vária e vaga do olhar pessoano, à qual acima se aludiu.

Acompanhando essa nova percepção do ambiente por Raimundo, o narrador intervém para evidenciar a efemeridade do homem em relação ao tempo e das múltiplas possibilidades da existência de cada um:

[...] as antigas Portas do Sol, a nascente viradas, primeiras a receber o rosado hálito do amanhecer, agora não resta mais que o largo que delas tomou o nome, porém, não mudaram os efeitos especiais da aurora, um milênio, para o sol, é como um breve suspiro nosso, sic transit, claro está. (SARAMAGO, 2014, p. 77).

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, 2014, p. 78).

Se antes ele via Lisboa, é certo que a partir desse momento ele passa a reparar nela, no sentido de que se entende legatário de uma nação construída a partir dos primeiros portugueses e dos mouros. Sem preferir uns a outros, ele apenas reconhece a continuidade do tempo, vendo mouros na leiteria e na menina cigana e incorporando em seu presente aqueles lugares que serviram ao evento histórico representado pela História oficial. Esta conclusão se sustenta no comentário do narrador de que à medida que Raimundo desenvolve sua versão do cerco, Lisboa aparece para ele mais moura, e ele chega a mencionar que a cidade que enxerga além de sua janela não existe como a vê (SARAMAGO, 2014, p. 252).

Resta claro, nesse ponto, que Raimundo tem um novo olhar a respeito do espaço e tempo em que vive e Lisboa não é mais só, objetivamente, o conjunto das construções que vê pela janela, mas o conjunto do que já foi, com todas as pessoas que ali viveram e, mais, o que ela é para si, o indivíduo que a repara. É possível estabelecer uma ligação entre essa nova relação de Raimundo com Lisboa e a correção a que alude a epígrafe do romance como condição de se alcançar a verdade. Quando ele repara em Lisboa e a apreende na sua totalidade, estabelece para si uma verdade: a de que o presente é um lugar de convivência com o passado, mas que ele, indivíduo, está vivendo porque está em constante relação com o lugar e as pessoas daquela sociedade específica, relações estas que são inconstantes.

A narrativa segue com a entrega das provas do livro revisado do historiador ao Costa, funcionário da editora, o qual lhe deixa um novo trabalho para revisão. Raimundo vê o novo texto a ser revisado e observa tratar-se simplesmente de mais um romance. Não tem que se preocupar em introduzir nele dúvidas, porque disso se faz um romance:

[...] 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 que passou, que só ele é verdadeiramente 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 leva a escrever romances. (SARAMAGO, 2014, p. 58-59).

Neste trecho, o narrador estabelece a relação entre o romance, como gênero literário específico, com a memória e o esquecimento. Já se sabe que não é possível recompor o passado com palavras. Mas é viável que as palavras sirvam para registrar algumas impressões pessoais a respeito do que aconteceu. Como o presente é, em parte, legado do passado, o romance trata desses registros, sem a pretensão de fazer reviver tempos idos. De maneira aparentemente despretensiosa, o narrador aproxima a ficção da vida, como alternativa para dar continuidade ao que já se viveu, uma vez que o passado, como realidade, é irrepetível em palavras.

Durante a reunião na editora, treze dias após entregar as provas do livro do historiador revisadas, Raimundo assume que colocou o “não” deliberadamente e

esclarece que nunca pensou em negar o que fez e que o importante seria descobrir por que o fez, pois não está claro para si o motivo (SARAMAGO, 2014, p. 81, 82, 86, 88-89). Ele não se mostra preocupado com a solução encontrada para a situação, consistente em errata, carta de desculpas à empresa e referência à fadiga como desculpa oficial. Sua atenção volta-se para a presença de Maria Sara, diretora dos revisores, que até então desconhecia e lhe diz causar estranheza o fato de o revisor não ter explicado o porquê do erro (SARAMAGO, 2014, p. 90, 92). Então o narrador descreve a mulher: é ainda nova, deve ter menos de quarenta anos, alta, pele mate, cabelos castanhos, “se o revisor estivesse mais perto poderia ver alguns fios brancos”, a boca é cheia, carnuda, mas os lábios não são grossos; e revela que Raimundo sentiu uma perturbação sexual (SARAMAGO, 2014, p. 92).

A relação com Maria Sara, que atrai a atenção de Raimundo desde esse primeiro contato, só ocorreu porque ele ousou colocar o “não” na boca dos cruzados, que deixaram Afonso Henriques sozinho na missão de reconquistar Lisboa. Foi uma ação, um fazer desse sujeito específico, que causou impacto nessa mulher a ponto de ela não só questioná-lo do ponto de vista profissional, como também de o instar a reescrever toda a História do cerco de Lisboa a partir dessa nova perspectiva. Sabia que não se tratava de revisitar a História oficial, mas essa reescrita foi o meio de aproximação entre os dois, que vai redundar numa relação afetiva que escaparia completamente aos olhos de um historiador. Aí está a lanterna do romancista iluminando os cantos da História e trazendo ao leitor o movimento que é a vida.

Para esclarecer que não sabe explicar racionalmente seu ato, ele usa de comparação que evidencia a complexidade do comportamento humano, aludindo que dentro de si se deve ter travado uma luta entre o bem e o mal, entre um Dr. Jekyll e um Mr. Hyde, “entre a tentação mutante do mal e o espírito conservador do bem, às vezes pergunto-me que erros teria cometido Fernando Pessoa, de revisão e outros, com aquela confusão de heterónimos, uma briga dos diabos, suponho” (SARAMAGO, 2014, p. 93). Esta passagem trata da complexidade do ser humano e retoma a ideia de reconhecimento de que a vida é vária e vaga – chamada pelo narrador de pensar pessoano –, ou seja, há espaço para contradições, mudanças. O que menos há é o condicionamento do presente pelo passado, que o tornaria estático e fora do alcance de um sujeito que possa fazer interferências, refletir e traçar, em alguma medida, sua própria trajetória.

Os dias passam e Maria Sara telefona para Raimundo e marca nova reunião. O impacto deste contato é revelado pelo narrador quando diz que a casa está cheia de silêncio, “apenas se adivinha uma pulsação inaudível, tanto pode ser o arfar da cidade como o mover do rio, ou simplesmente o coração do revisor” (SARAMAGO, 2014, p. 106). Ou seja: há a cidade e o rio, com todo o seu passado, mas há também, e agora em destaque, no silêncio das palavras, o bater de um coração humano, o de Raimundo. Este momento para ele é único, como o é para Maria Sara. Este excerto evidencia a prevalência do elemento humano individual na narrativa, aquele que está interagindo na História de uma maneira singular, pois o narrador revela o que aos olhos é invisível, as sensações do corpo da personagem, seus sentimentos. Por que o faz? Justamente para demonstrar, parece, que as reações de Raimundo são o início do assalto aos muros que o cercam. Elas desarmam a personagem para que Maria Sara seja exitosa na aproximação.

Maria Sara então coloca Raimundo diante de uma nova decisão: ela lhe entrega o único exemplar sem errata e lhe propõe reescrever a História do cerco como se os cruzados não tivessem ajudado os portugueses (SARAMAGO, 2014, p. 109, 110, 113-115). Hesitante inicialmente, ele começa a reescrever aquela História dando novo texto ao discurso de Afonso Henriques, mais adequado à época e aos propósitos, momento em que aparecem mencionados os cruzados líderes, de cujas bocas deverá sair uma recusa fundamentada em motivo forte, considerando-se que algumas centenas de homens já haviam desembarcado (SARAMAGO, 2014, 128, 130-131). Esta preocupação de Raimundo é importante porque ele se dá conta de que, a par de manter a base do evento histórico, é possível completar de várias maneiras aquilo que não se conhece. Ele está tenso e reconhece que, embora a questão do pagamento pudesse estar no cerne da discussão havida entre cruzados e o rei, não lhe adiantaria procurar o porquê na História verdadeira, devendo ele inventar “outra, para poder ser falsa e falsa para poder ser outra” (SARAMAGO, 2014, p. 134). Essa outra maneira de contar a História é, para Raimundo, a forma de continuar a relação com Maria Sara, o elo que os manterá unidos até que sua relação se consolide. Ele precisa continuar a história para manter a atenção dela voltada para ele. Ela, por outro lado, precisa que Raimundo continue a reescrita para ter motivo para encontrá-lo. Com isso, não se altera a História oficial, apenas se estabelece um novo vínculo entre esse homem e essa mulher, especificamente.

A essa altura do enredo, Raimundo começa a olhar para si como homem. Ele sai para comer algo na leitaria e fica a divagar sobre os cabelos brancos de um cliente, pensando nos seus. O narrador, contudo, faz um alerta, chamando a atenção para o fato de que olhar o outro fez com que o revisor começasse a se indagar a respeito de si próprio:

Deve-se, no entanto, acrescentar que a preocupação de Raimundo Silva não era exclusivamente de ordem cromática, o que sim o estava fascinando era a súbita ideia de que, afinal, não sabia quantos cabelos brancos ele próprio realmente teria, se muitos, se muitíssimos, há mais de dez que começara a pintá-los, perseguindo-os com fero encarniçamento, como se para essa única batalha tivesse nascido. 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, 2014, p. 137).

É como se ele não se reconhecesse mais nos cabelos pintados, pois o recém-chegado Raimundo de cabelos brancos é que lhe mostraria sua verdadeira face, representando a existência construída com o passar do tempo. Os cabelos tingidos podem ser compreendidos como o muro que cerca o revisor, por ele mesmo levantado. O incômodo dos cabelos brancos parece ter diminuído. Pintar os cabelos para frear o tempo passou a ser desinteressante para ele, que começa a se compreender como existência construída ao longo do tempo. Pensou, então, segundo o narrador, que “é para o branco que vai o tempo, e, imaginando mais, viu o mundo nos seus derradeiros dias, extinguida a vida, como uma enorme cabeça branca varrida pelo vento, era só o que lá havia, vento e brandura” (SARAMAGO, 2014, p. 137). O passar dos cabelos pretos para brancos parece começar e ser visto por Raimundo como a dinâmica da vida, movimento que leva, inexoravelmente, a um fim, ao qual se chega pelo processo de experimentar relações.

Buscando um motivo para justificar o “não” dado pelos cruzados ao rei Afonso Henriques, Raimundo vai ao castelo que centralizava o poder dos mouros. Ele olha o campo de Santa Clara, onde D. Afonso Henriques sentou arraiais com seus soldados, “primeiros pais da nacionalidade” portuguesa, e quanto à genealogia, comenta que ela, sem ter nenhuma importância, “deu vida, lugar e ocasião à importância que passou a ter o que dizemos ser importante” (SARAMAGO, 2014, p. 140). Ele sabe, portanto, que é a forma de contar que produz uma verdade. Ou seja, a maneira de narrar o cerco de Lisboa pelo jovem monarca fez com que o acontecimento

representasse o nascimento da nação portuguesa. São palavras arranjadas que representam registros do passado. Estando ainda no castelo, o revisor busca “uma impressão de tangibilidade visual” quanto ao lugar em que se teriam encontrado os cruzados com o rei, querendo descobrir a causa de terem-se ido embora após o “não” que ele inseriu no texto (SARAMAGO, 2014, p. 140):

[...] quando duma certa maneira se tornou infenso e inocente pela ironia contra si próprio dirigida, que no seu espírito surgiu, finalmente claro e também ele irónico, o motivo tão procurado, a razão do Não, a justificação última e irrefutável do seu atentado contra as históricas verdades. Agora Raimundo Silva sabe por que se recusaram os cruzados a auxiliar os portugueses a cercar e a tomar a cidade, e vai voltar a casa para escrever a História do Cerco de Lisboa. (SARAMAGO, 2014, p. 140).

Ele volta a escrever e deve agora contar o milagre de Ourique, “introduzindo-lhe, claro está, a esperada porção de ceticismo moderno, aliás autorizada pelo grande Herculano” (SARAMAGO, 2014, p. 150). Este comentário do narrador é um elemento que permite indicar não haver projeto de desmistificar a História do nascimento de Portugal e, portanto, objetivo de revisitar a versão oficial. Ora, Alexandre Herculano, em sua *História de Portugal*, escrita entre 1846 e 1853, já aclarara a inconsistência da versão oficial da batalha de Ourique, ocorrida em 1139:

Entrado na época da batalha de Ourique e constringido pelo, às vezes bem triste, dever da sinceridade a reduzir às suas dimensões verdadeiras um facto que à tradição dos séculos aprouve cercar de fábulas não menos absurdas que brilhantes, cumpria-nos dar a conhecer a situação desses homens que nos campos do Alentejo vinham combater com os duros cavaleiros de Afonso Henriques. (HERCULANO, 1980, p. 429).

Compreender o constringimento de Herculano exige recordar que o milagre de Ourique acabou por legitimar, no imaginário português, a ascensão de Afonso Henriques ao trono do condado como rei natural e a cristandade como parte da identidade daquela nação em formação. Observe-se como Luís de Camões o apresenta em *Os lusíadas*:

A matutina luz, serena e fria,
As Estrelas do Polo já apartava,
Quando na Cruz o filho de Maria
Amostrando-se a Afonso o animava.
Ele, adorando quem lhe aparecia,
Na fé todo inflamado assi gritava:
- Aos Infiéis, Senhor, aos Infiéis,

E não a mi, que creio o que podeis! –

Cum tal milagre os ânimos da gente
Portuguesa, inflamados levantavam,
Por seu Rei natural, este excelente
Príncipe, que do peito tanto amavam.
E diante do exército potente
Dos inimigos, gritando, o céu tocavam.
Dizendo em alta voz – Real, Real,
Por Afonso, alto Rei de Portugal! –
(CAMÕES, 2015, p. 208-209).

Reza a lenda que os portugueses estavam em menor número e apenas conseguiram vencer os mouros porque animados por essa intervenção divina que destacou seu líder como ungido por Deus. Contudo, não há lastro documental sequer para compreender como foi o confronto, mesmo que se deixe de lado a versão do milagre. Herculano pesquisou a respeito desse evento e apenas encontrou o registro de que mulheres almorávidas lutaram ao lado dos homens mouros contra os portugueses:

À exceção desta, as circunstâncias da batalha de Ourique ignoram-se inteiramente. As crônicas cristãs coevas ou quase coevas que a mencionam fazem-no em bem curtas palavras, e nos diversos escritores árabes que nos transmitiram a história da Espanha neste período não se encontra o mínimo vestígio de um facto que pouco devia avultar no meio dos graves acontecimentos que então passavam na cena política, tanto na Península como na África. (HERCULANO, 1980, p. 435).

Quando o narrador menciona que Raimundo escreverá sobre o suposto milagre com certa dose de ceticismo autorizada pelo desvendamento decorrente da pesquisa de Herculano, revela sua consciência a respeito da maneira como a História é escrita. Todavia, não o faz para desconstruir a versão que tanto encanta o imaginário daquela nação e, menos ainda, para apresentar outra em seu lugar. Parece fazê-lo apenas para confirmar a existência de verdades, as quais podem ou não ser aceitas pelos indivíduos, sem que isso implique, necessariamente, alienação de uma suposta realidade. O importante é saber que os discursos são arranjos de palavras e estabelecer uma relação com esse conhecimento. Por exemplo, quando Raimundo se dá conta de que a Lisboa em que mora é tanto mourisca como lusitana e passa a enxergá-la de uma maneira diferente, como fruto de um legado histórico, isto não o conduz a uma negação da História oficial ou mesmo a um viver amargurado de quem se descobre vivendo num cenário de inverdades. Ao contrário, o seu olhar se amplia

e ele passa a reparar nessa pluralidade que é Lisboa, de mortos e vivos. Caiu o muro que havia em torno de si. Por isso, ele vê os mouros na leiteria e sente o agito daquela Lisboa do século XII, em que os mouros estão prestes a ser atacados pelos portugueses. O narrador explica essa mudança na percepção da realidade por que passa o revisor de textos:

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 deliberação da vontade quanto por espécie de estado sinestésico involuntário em que o visto solicita ser visto novamente [...]. (SARAMAGO, 2014, p. 171).

Quando o narrador mostra como Raimundo passa a ver Lisboa de uma forma diferente, como passado e presente juntos, ele revela esse momento em que o revisor deixa de simplesmente olhar e passa a reparar em seu contexto. E não é só isso. Ele passa a se perceber como parte dessa História, afinal, os cabelos brancos são usados como metáfora para indicar a passagem do tempo, que nada mais é, para cada indivíduo, que a sua vida, o conjunto de suas experiências. É interessante que, nessa nova percepção, ele não toma partido de mouros ou portugueses, mas simplesmente entende que a sua Lisboa é resultado desse contato entre eles. Observe-se o que diz o narrador a respeito disso:

[...] treze mil homens que falam sabe-se lá como e que, tendo sentimentos, quem o duvida, os exprimem tão distantemente da nossa compreensão que mais perto estarão eles dos seus inimigos mouros do que de nós, que temos título e bandeira de descendentes. (SARAMAGO, 2014, p. 187).

Houve vida entre aqueles portugueses e mouros, pois eles se relacionaram, vida que não pode ser reconstituída em palavras por quem não participava da relação. Por isso, não se sabe como falavam e sobre quais assuntos, mas é certo, por outro lado, que, sendo humanos, exprimiam seus sentimentos. Contudo, não há possibilidade de compreendê-los. É o caso de Raimundo: ligado por descendência aqueles primeiros portugueses, está mais distante deles que os mouros. Esse comentário do narrador faz voltar ao primeiro capítulo da narrativa: tudo que se possa falar daqueles portugueses e mouros é literatura, inclusive a versão contada pela História, uma vez que a vida só existe no momento e para aqueles que se relacionam.

A Raimundo vê pela janela o local em que teriam acampado os ingleses, aquitanos e bretões, segundo informações da *História do cerco de Lisboa* que revisou, mas que será o arraial dos portugueses em sua versão (SARAMAGO, 2014, p. 188). Ele alterna-se entre a reescrita do cerco e a futilidade do romance que está revisando. À essa altura, já deixou de pintar os cabelos, como parte de um processo que não passa despercebido ao narrador, o qual conta que ele observa seu cabelo de manhã e à noite para ver surgir os cabelos brancos depois que jogou fora a tinta (SARAMAGO, 2014, p. 215-216). Assim sendo, não só ele passa a reparar em Lisboa como legado histórico, como também em si, percebendo os fios brancos como resultado da passagem do tempo que engloba suas experiências. A narrativa parece revelar que jogar a tinta fora representa o momento em que Raimundo faz cair o muro que cerca a si próprio, quando então ele se defronta com um homem de meia idade capaz de atrair uma mulher como Maria Sara. Lembre-se que o narrador havia apresentado Raimundo como um solteiro convicto de sua inabilidade para encantar uma mulher naquela altura da vida. Agora, não só ele sabe que é, sim, mais do que um simples revisor de texto, como também opta por não mais se esconder sob o artifício da tinta. O que ele percebeu? Que o tempo, além de irrefreável, é o sinal de que há uma vida constantemente em construção.

Finda a revisão do romance, ele vai à editora levar as provas e, ciente de que já aparecem as raízes brancas do cabelo, amarga um certo arrependimento de ter jogado a tinta fora, como se o estado bicolor dos cabelos pudesse ensejar risos do pessoal da editora (SARAMAGO, 2014, p. 216-217). Mas o muro que cercava Raimundo caiu, e ele enfrenta a situação, mesmo sabendo que Maria Sara pudesse ficar impressionada com a visão das ruínas do tempo – o estado bicolor do seu cabelo –. Ele não encontra Maria Sara, pois ela está doente, mas consegue seu telefone e passa a imaginar se ela tem alguém, se é casada, e, enquanto toma coragem para lhe telefonar, o narrador descreve as sensações que tomam seu corpo:

Enormes, consabidamente, são os poderes da imaginação, como neste caso outra vez foi provado, quando Raimundo Silva começou a sentir o seu próprio corpo, o que nele estava a acontecer, primeiro um movimento de sismo lento, quase imperceptível, depois a palpitação brusca, repetida, urgente. Raimundo Silva assiste, de olhos semicerrados segue o processo como se estivesse recordando mentalmente uma página conhecida, e fica quieto, à espera, até que o sangue a pouco e pouco reflui, como maré que abandonasse uma caverna, devagar, a espaços lançando ainda novas vagas ao assalto, mas é inútil, a maré vaza, são os últimos sobressaltos, por fim não há nada senão um manso escorrer de fios de água, as algas descem

espalhadas sobre as pedras onde se vão esconder um carangueijozinhos assustados que deixam na areia molhada sinais apenas distinguíveis. (SARAMAGO, 2014, p. 232).

Este trecho mostra que não só Raimundo se descobre sob os cabelos tingidos, como as reações de seu corpo lhe mostram que está vivo, experimentando sensações físicas que são só suas. O romancista usa a instância narrativa para revelar o que sente a personagem: seus medos, percepções, e reações sexuais diante dessa nova relação com Maria Sara. Essa percepção de si próprio caminha paralelamente à reescrita do cerco de Lisboa do século XI. À medida que ele percebe que o tempo passado de alguma maneira é parte de seu presente – como a Lisboa que lhe parece, agora, mais mourisca que aquela que vê pela janela –, aceita o curso da vida, pois deixa de pintar os cabelos, artifício que representava seu muro pessoal. Dessa maneira, reescrever o evento histórico é o meio utilizado pelo romancista para revelar o autoconhecimento de Raimundo, e não um fim literário, um simples querer visitar ou desvendar a História oficial. Como dito antes, Alexandre Herculano, dentre outros historiadores, já havia relativizado o encantamento que envolvia o nascimento da nação portuguesa. Se o romance fosse apenas isso, todo esse processo de reconhecimento por que passa Raimundo seria irrelevante.

A versão da História do cerco de Lisboa de Raimundo está no ponto em que o rei Afonso Henriques está se preparando para atacar os mouros por meio de torres de assalto sugeridas por um estrangeiro, as quais, uma vez encostadas às muralhas, permitem aos soldados atacar de espada em punho (SARAMAGO, 2017, p. 224-227). Nessa altura, à beira do esteiro, surgem dois personagens que representam aqueles que são esquecidos pela História oficial. Mogueime, um reles soldado, deseja Ouroana, uma mulher que pela força acompanhava um cavaleiro cruzado, até que ele morre (SARAMAGO, 2014, p. 233-235). No romance de Saramago, estas duas personagens parecem ser uma homenagem ao que de mais básico há no ser humano: a vontade de estar com o outro. A par da guerra que se desenvolve entre portugueses e mouros, eles vivem uma paixão. Mas, como já reconheceu Raimundo, essas pessoas que estavam do lado português outrora estão mais próximas dos mouros que ele, Raimundo, conquanto descendente daqueles primeiros conterrâneos. Esta consciência faz com que ele ouse mais na sua existência, diante do fato de que essa é a única que está por ser contada, pode ser modificada. Já está ciente de seus sentimentos por Maria Sara. O dilema de ligar ou não para ela se estende, mas ele

sucumbe e lhe telefona. A conversa gira em torno de um certo tom de agressividade que ela lhe atribui. Ele então toma coragem para dizer-lhe seus sentimentos:

[...] Maria Sara, eu gosto de si, pausa longa, Isso é verdade, É verdade, Levou tempo a dizer-mo, E talvez nunca lho dissesse, Porquê, Somos diferentes, pertencemos a mundos diferentes, Que é que sabe dessas diferenças todas, nossas e dos mundos, Imagino, vejo, concluo. Essas três operações tanto podem levar à verdade como conduzir ao erro. (SARAMAGO, 2014, p. 245).

Aquele Raimundo do começo da narrativa, entregue à rotina, escondido sob a tinta escura que domina os cabelos brancos, não mais existe. O revisor agora arrisca-se, sai da zona de conforto. Essa incerteza do que vai acontecer não o incomoda. É como se ele desse a si próprio relevância e permissão para ser autor do enredo de sua vida. Ela então revela que é divorciada e há três meses deixou uma relação, não tem filhos, mas quer tê-los (SARAMAGO, 2014, p. 345). Ele diz que a ama, ao que ela contesta: “Não, diga só que gosta de mim. Já o disse, então guarde o resto para o dia em que for verdade, se esse dia chegar, Chegará, não juremos sobre o futuro, esperemo-lo para ver se ele nos reconhece [...]” (SARAMAGO, 2014, p. 245). Nessa fala de Maria Sara, evidencia-se a dinâmica da vida, pois a incerteza a respeito da história que está por ser contada – o futuro – mostra o protagonismo dos indivíduos nas experiências que vão ocorrendo em suas existências, ou seja, pode ser que venham a se amar enquanto vivência; no mais, são só palavras. Não se pode esquecer o fio condutor da narrativa, que é a inabarcabilidade da vida pelas palavras. O fato de Raimundo dizer que ama Maria Sara não necessariamente corresponde a amá-la. Deve-se aguardar que as experimentações de ambos possam efetivamente conduzir à realização do que se reconhece como amor. Aí, então, será vida.

Enquanto vive o mês de julho quente do ano do cerco e o abril úmido de Lisboa de sua época, Raimundo passa as mãos pelos fios de seu cabelo, momento em que o narrador menciona que esta é uma outra história que andara a ser escrita, que só a poderá ler “quem os olhos tiver lúcidos e abertos, não um cego, a quem, por muito apurada que tivesse a sensibilidade táctil, não diriam os dedos que cor é essa, nova, de uns cabelos” (SARAMAGO, 2014, p. 250). O comentário do narrador confirma a necessidade de se reparar em um indivíduo que passa por grandes transformações, pois é o sentido da visão que permite notar que o bicolor do cabelo mostra, agora, um predomínio dos cabelos brancos sobre aqueles certa feita tingidos. O tato não revelaria essa transição.

Os portugueses cercam Lisboa, expulsam os mouros que moravam em casas do lado externo da muralha, as quais passam a ser habitadas por cavaleiros portugueses, apossam-se dos alimentos estocados em cavas subterrâneas (SARAMAGO, 2014, p. 257). Vencida uma disputa inicial a respeito da estratégia de ataque, D. Afonso Henriques determina que se ataque, depois vão as torres móveis e, enfim, haverá o cerco. Embora Raimundo reflita sobre a estratégia, percebe que não consegue mostrar seus pontos de vista próprios, porque a história se mantém “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” (SARAMAGO, 2014, p. 260-262). Com isso, o narrador parece dizer que há um limite para o que se pode inovar na reescrita da História, limite este que não está ligado à lógica das relações entre causa e efeitos, mas ao que se assume como ter acontecido. Não lhe é possível interferir na opção do primeiro rei português como estratégia para ataque, pois, de outra forma, o fato da abordagem, em si, correria o risco de desaparecer. Por isso, a História é mencionada, pelo narrador, como prisioneira do acontecimento. Este aspecto permite retomar a questão já posta por Cardoso (1994, p. 837-838), a de que o historiador pode tratar do acontecido de várias formas, mas não pode desprezá-lo. Eis aí a fronteira entre a História e a literatura, então percebida por Raimundo. Quando reescreve a História do cerco, pode até inovar nas explicações para a sequência dos acontecimentos, mas não pode desprezá-los, sob pena de os fazer desaparecer. O desaparecimento do fato seria possível para o romancista apenas.

Maria Sara visita Raimundo, estão cada vez mais próximos: pela primeira vez se tocam, ficam de mãos dadas, ele confessa que parou de pintar o cabelo, ela diz que já tinha reparado e que tinha pintado os seus naquele dia (SARAMAGO, 2014, p. 267). Nessa passagem, percebe-se que definitivamente o muro de Raimundo caiu, não lhe importam mais os fios brancos. Não é só. Ele percebe que o indivíduo por baixo da tintura notou que viver é experimentar, o que fica evidenciado quando ele diz a Maria Sara que “agora gostaria que a vida me desse o que nunca me lembro de ter tido, o sabor que ela realmente tem” (SARAMAGO, p. 267), pois a sensação do gosto da vida exige essa relação com o tempo e espaço em que vive. No caso, ele passou a experimentar Lisboa e esse contato com Maria Sara. O processo pelo qual Raimundo conheceu o sabor que a vida pode ter foi sendo revelado pelo narrador com o desenvolver do enredo: ele não é mais aquele solteiro que se achava

desinteressante e que estava entregue a uma rotina maçante; ele é, agora, um homem que confessa sentimentos e que não quer mais se esconder do tempo, que inexoravelmente conduz ao fim da existência.

Nesse mesmo diálogo entre Raimundo e Maria Sara, ele confessa a ela que é a primeira vez que fala de coisas particulares, ao que ela responde que “as coisas que julgamentos particulares são quase sempre de conhecimento geral, não imagina o que é possível ficar a saber em duas ou três conversas aparentemente desinteressadas” (SARAMAGO, 2014, p. 267-268). Mais uma vez a questão da vida como relação aparece na fala das personagens, pois a conversa a que se refere Maria Sara nada mais é do que a forma de o indivíduo se relacionar com outras pessoas, um arranjo de palavras que ele faz e que, longe de ser apenas um agrupamento de vocábulos para transmitir uma mensagem, é um enunciado de um sujeito específico, envolvido num contexto e que tem percepções singulares a respeito no mundo, ficcional ou não, em que está inserido. Por isso, Maria Sara comenta que não há essa fronteira entre os julgamentos particulares e o conhecimento geral, pois, a partir do momento em que Raimundo se expressa, ele se mostra aos outros. No enredo, especificamente, é possível notar que a comunicação com Maria Sara é a prova de que o muro que o cercava caiu por terra.

O relacionamento de Raimundo e Maria Sara avança a partir de um primeiro beijo e sexo no dia seguinte. Ela pergunta como vai a História do cerco e ele diz que poderia terminá-la em três linhas ou enredar as personagens numa sequência sem fim. Aqui novamente se percebe o olhar do escritor a respeito do que é possível ao romancista e inalcançável ao historiador: Maria Sara diz que ele tem que terminar o texto para resolver a vida de Mogueime e Ouroana, que o resto será menos importante, já se sabe o resultado, uma vez que estão jantando em Lisboa e não são mouros ou turistas (SARAMAGO, 2014, p. 311). No discurso de Maria Sara, percebe-se a voz inconfundível do romancista, seu olhar a respeito das possibilidades da literatura e limitações da História: é notório que os portugueses tomaram Lisboa aos mouros, pois, assim não fosse, não seriam Raimundo e Maria Sara, séculos após, legatários portugueses daquela nação que estava, então, sendo construída. No romance, Mogueime e Ouroana são mais importantes que o fato histórico porque, enquanto personagens de ficção, só existem quando são iluminados pela lanterna do escritor Raimundo. Só este pode revelar as experiências de cada um deles, a forma

como lidaram com as situações por que passaram, o que sentiram e opções que fizeram ao longo de suas existências.

Na sequência do enredo, o narrador revela de que maneira a História do cerco de Lisboa foi usada como instrumento de aproximação entre Raimundo e Maria Sara, dado que contribui para demonstrar a prevalência das experiências humanas das duas personagens em relação ao tratamento dado pelo romancista aos fatos históricos, ou seja, perceber-se-á que o cerco de Lisboa serviu à literatura e não o contrário.

Raimundo diz a Maria Sara que a história é curta, em meia hora a terá lido, pois se limitou ao que teria sido essencial no caso de os cruzados terem negado ajuda ao rei de Portugal. Ele então pergunta a ela por que razão lhe fez o desafio de reescrever o cerco a partir do ousado “não” inserido no texto revisado. A resposta revela o quão instrumental foi o evento histórico nesse romance saramaguiano: ela diz que no momento não sabia com clareza, mas que agora já sabia que era a ele que buscava (SARAMAGO, 2014, p. 311). Evidencia-se, nesse trecho, que o interesse de Maria Sara por Raimundo não parece ter sido causado pela intervenção do revisor no texto do historiador, senão por sua própria pessoa. Não fosse o excesso cometido por ele, provavelmente não se teriam encontrado na editoria, mas sua intemperança aparece no enredo, ao que parece, para chamar a atenção da mulher para aquele “tipo magro e sisudo, com os seus cabelos mal pintados, vivendo fechado em casa, triste como um cão sem dono” (SARAMAGO, 2014, p. 312).

O certo é que eles se encontraram, se interessaram um pelo outro e nessa nova relação interagem com a Lisboa legatária da ocupação de vários povos. Em trecho que estão retornando de um jantar, depois de subirem os cento e trinta e quatro degraus de S. Crispim, ele menciona que “Ali em cima, por baixo daqueles janelões ainda há vestígios da muralha construída pelos godos, pelo menos assim o afirmam os entendidos” (SARAMAGO, 2014, p. 314). Mais uma vez o texto revela que Raimundo não é mais aquele homem que repete caminhos sem olhar ao redor. Embora não se veja como entendido na História da passagem dos godos por aquele território, agora ele vê os rastros que eles deixaram e, assim como percebe a proximidade dos mouros, aqueles mortos que permanecem na cidade para quem nela repara, também os godos são considerados pelo revisor como participantes da construção do que viria a ser Portugal. Repita-se: veio abaixo, para Raimundo, a

fronteira entre as dimensões do passado e futuro. Há uma única dimensão que engloba o passado e o presente de Raimundo, continuamente em construção.

Explicitamente, Raimundo fala da mudança que houve em si quando Maria Sara fala de seu conhecimento profundo a respeito de Lisboa: “Nem pensar, apenas li umas coisas, tenho-me divertido ou instruído, aos poucos, a descobrir a diferença entre olhar e ver e entre ver e reparar”; na mesma ocasião, ele comenta que acha que o verdadeiro conhecimento está na percepção de que se muda de um nível a outro (SARAMAGO, 2014, p. 314). Esta fala revela a consciência da dinâmica da vida que, agora, tem Raimundo. Perceber-se como elemento imprescindível nas interações com pessoas e locais no seu tempo, as quais configuram a singularidade de sua existência, fez Raimundo saber que e por que deixava de apenas ver para reparar, não só em Lisboa, mas em si. À essa altura do romance, é possível dizer que ele passa a conhecer Lisboa – de godos, mouros e portugueses – tanto quanto a Raimundo, aquele que estava escondido sob os cabelos tingidos.

Além da consciência de haver derrubado seu próprio muro, Raimundo revela que entende que o estado de sítio é de cada ser humano em relação aos demais. Em certo momento, quando ele e Maria Sara falam do destino de Mogueime e o revisor lamenta que o soldado nunca chegará a capitão como ele nunca chegará a ser escritor, ela se mostra um pouco irritada e diz que o mal está nos homens não conseguirem ser naturais, argumento que o revisor replica defendendo não haver naturalidade, porque “estamos todos em guerra de sítio, na qual cada um cerca o outro e é por ele cercado, cada um quer continuar com os seus muros e derrubar os do outro, o amor será o fim do cerco” (SARAMAGO, 2014, p. 345). Nas palavras de Raimundo percebe-se a refração do olhar do romancista sobre uma sociedade em que as pessoas se encastelam e se tornam prisioneiras de si mesmas. Qual é o momento de libertação? Quando o amor faz cair o muro e permite a interação com outros indivíduos, exatamente o que ocorreu com essas duas personagens.

Nesse momento, a narrativa encaminha-se para o fim. Ainda com os olhos sobre essa outra História do cerco de Lisboa, Raimundo e Maria Sara acabam por se chamar de Mogueime e Ouroana (SARAMAGO, 2014, p. 345). O que há de comum entre os casais que vivem em tão distantes séculos? O amor que fez cair os muros que cercava cada um deles. O indivíduo se humaniza quando experimenta relações com outras pessoas, não interessa a época de sua existência, senão que vençam o estado de sítio constante há que antes se referiu Raimundo. Isso é mostrado no

romance pelo encontro do soldado com a empregada do cruzado e do revisor com a chefe dos revisores. Insiste-se: a História do cerco serviu ao narrador, permitindo-lhe conduzir a passagem de Raimundo de um estado em que somente via o que ocorria em si e à sua volta para uma existência pautada em reparar, quando muro e tinta para cabelos caem por terra.

O enredo é finalizado quando Raimundo e Maria Sara estão nus, deitados, e divergem sobre o destino de Mogueime e Ouroana, se deveriam permanecer onde estavam ou ir para a Galiza. Então, Raimundo diz “Deixa lá, ficamos nós” e, em sua última aparição, revela o narrador que “Sob o alpendre da varanda respirava uma sombra” (SARAMAGO, 2014, p. 364-365). A última fala do revisor confirma que o presente é vida, pois “ficamos nós” é o que está ao alcance dos dois decidir e fazer; quanto ao mais, “deixa lá”. A sombra na varanda pode ser vista como a presença do passado, que permanece como legado para os vivos, já que são parte de uma mesma dimensão chamada tempo.

É preciso lembrar que no capítulo inicial do romance houve uma disputa em que Raimundo defendia a importância do processo de escrita e o historiador dizia que o importante é o resultado apenas. Após a análise do enredo, é possível concluir que a obra mostra que a vida se faz das experiências, do processo de contínuos movimentos de interação do indivíduo em seu contexto específico, dinâmica que só é possível no presente. Tudo o mais é literatura, inclusive a História, segundo o revisor, uma vez que os fatos não são recuperáveis por meio de palavras, são descrições feitas a partir de seleções de aspectos do que se pensa ter ocorrido.

Resta verificar a maneira pela qual a instância narrativa foi construída para revelar esse olhar do romancista a respeito do passado como dimensão da vida e da impossibilidade de recuperação do passado, pois é justamente essa voz que permitiu inferir, nesta pesquisa, a respeito do uso do cerco de Lisboa como instrumento colocado à disposição de Raimundo para que ele passasse pelo processo que o levou a reparar em Lisboa e em si próprio, relacionando-se com Maria Sara.

4.2 SIMPATIA NA VOZ NARRATIVA

Anteriormente, demonstrou-se que no primeiro capítulo do romance estabelece-se uma tensão entre literatura e História, o que se faz, exclusivamente, por meio do diálogo entre o revisor de textos – naquela altura ainda não nominado –

e o historiador. O narrador se revela a seguir, por meio da descrição detalhada de um amanhecer na Lisboa dominada pelos mouros, quando um almuadem sobe a escada da almádena e vai até onde está insculpida na pedra do parapeito a marca que apontava a direção de Meca, cidade santa do islamismo, para convocar os fiéis à oração. Até aí não há qualquer valoração a respeito do que está sendo mostrada. Contudo, essa aparente neutralidade não subsiste e logo se apresenta um narrador interveniente:

Não o tem descrito assim o historiador no seu livro. Apenas que o muezin subiu ao minarete e dali convocou os fiéis à oração na mesquita, sem rigores de ocasião, se era manhã ou meio-dia, ou se estava a pôr-se o sol, 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. E isto lhe deveríamos agradecer porque o seu tema, sendo de guerra e de cerco, portanto de virilidades superiores, dispensaria bem as deliquescências da prece, que é de todas as situações a mais sujeita, pois nela se prontifica o rezador sem luta, rendido por uma vez. (SARAMAGO, 2014, p. 20).

Este trecho evidencia que o narrador critica o arranjo de palavras de que se vale o historiador para contar o amanhecer simplesmente a partir de dados que demonstram ao leitor autoridade no assunto, a fim de ganhar sua confiança. E o mais importante para esta pesquisa: esta crítica conduz o narrador a dar destaque para o lado afetivo do ser humano, quando menciona as “deliquescências da prece”, que são ignoradas pelo historiador, que prefere as virilidades superiores da guerra. A prece é um momento de interação entre o ser humano e a divindade, relação que se estabelece por meio da fé, que é íntima. É esta intimidade – no caso, a de Raimundo –, que o romancista no enredo da *História do cerco de Lisboa* alcança, uma vez que ela é indispensável para se perceber o processo de descoberta que leva o revisor de textos a fazer cair o muro que tem à sua volta e se descobrir debaixo dos fios de cabelo tingidos. Dessa maneira, é possível dizer que o narrador toma partido do ser humano nos momentos primeiros da diegese, sendo que este discurso que destaca as relações interpessoais vai acompanhá-lo no desenvolvimento da trama, com já se analisou. Este efeito narrativo possível à literatura, que é ouvir a prece, mas que está fora do alcance da História, aparece em diversas oportunidades a serviço da voz que conta essa outra versão do cerco de Lisboa.

Após apresentar guerra e oração como elementos que caracterizam a tensão entre História e literatura que permeia o romance, o narrador menciona outro fato

histórico, o milagre de Ourique. No capítulo anterior desta pesquisa, já se mencionou a perspectiva histórica a partir da qual Alexandre Herculano tratou de desvendar a superstição que envolve essa batalha. Agora, é importante destacar a valoração que a instância narrativa faz da descrição literária da suposta aparição de Jesus Cristo ao rei Afonso Henriques quando se preparava para enfrentar os mouros. Infelizmente, diz o narrador, o Cristo não apareceu aos mouros, pois lhes poderia ter levado à conversão e assim teriam sido poupadas cento e cinquenta mil vidas, e arremata:

[...] nunca a Deus faltámos com nossos bons conselhos, mas o destino tem lá as suas leis inflexíveis, e quantas vezes com inesperados e artísticos efeitos, como foi este de haver podido aproveitar-se Camões do inflamado grito, distribuindo-o em dois versos imortais. (SARAMAGO, 2014, p. 20).

A interpretação que ora se faz deste trecho exige lembrar que, no primeiro capítulo do romance, o revisor de textos dá destaque ao processo de escrita e reescrita por que passam as obras literárias. Segundo o narrador, Luís de Camões distribuiu palavras e construiu versos imortais quando artisticamente representou o suposto milagre. Essa consciência do narrador a respeito da artificialidade da literatura não parece buscar desconstruir o imaginário coletivo quanto à constituição da nação portuguesa ou apenas questionar essas elaborações que se perpetuam como Histórias oficiais, apesar da falta de base comprobatória que nelas se possam verificar. Conforme já foi explicado quanto a Raimundo, essa consciência permite ao sujeito uma nova valoração do contexto em que vive e uma outra forma de interagir no seu ambiente espaço-temporal específico. É como se o narrador fosse revelando ao leitor, aos poucos, que esse conhecimento é que permitiu à personagem passar do olhar para o ver e, depois, do ver ao reparar. Essas peculiaridades do tratamento dos fatos históricos são usadas pela instância narrativa como meio para a transformação do homem que, inicialmente, é apenas um revisor de textos e que, no final do enredo, é o Raimundo que deixa de pintar os cabelos, vê mouros e godos numa Lisboa que não aquela que sempre foi vista de sua janela e está numa relação amorosa com Maria Sara, sabendo que sua vida se constrói a partir dessa interação em seu presente.

É possível traçar um paralelo entre o que faz o narrador em relação a Raimundo e o que fez Camões em relação à prece de Afonso Henriques por ocasião do famigerado milagre. Para tanto, observe-se a quadragésima quinta estrofe de *Os lusíadas*:

A matutina luz, serena e fria,
 As Estrelas do Polo já apartava,
 Quando na Cruz o Filho de Maria
 Amostrando-se a Afonso o animava.
 Ele, adorando quem lhe apareceria,
 Na Fé todo inflamado assi gritava:
 — Aos Infiéis, Senhor, aos Infiéis,
 E não a mi, que creio o que podeis! —
 (CAMÕES, 2015, p. 208)

É o arranjo artístico feito por Camões que possibilita conhecer que Afonso Henriques anima-se, adora e inflama-se. É este mesmo artifício literário que permite ao narrador da *História do cerco de Lisboa* revelar as reações de Raimundo, seja quando descobre sua vida na passagem do tempo, que lhe branqueou os cabelos, seja quando seu corpo reage sexualmente à presença de Maria Sara. O trabalho artístico não é escondido pela voz que narra a epopeia lusitana, a qual anuncia, já no canto primeiro: “Cantando espalharei por toda a parte, se a tanto me ajudar o engenho e arte” (CAMÕES, 2015, p. 80). O narrador saramaguiano também o fez, quando apresentou, no início do segundo capítulo, acima já referido, uma descrição artística de um amanhecer na Lisboa dominada pelos mouros para em seguida mostrar que assim não o teria feito o historiador. Dessa maneira, evidenciou o tratamento artístico das palavras.

Depois dessa revelação, o narrador anuncia que vai apresentar o autor da bela descrição do amanhecer:

Importaria saber, isso sim, é quem escreveu o relato daquele formoso acordar de almuadem na madrugada de Lisboa, com tal abundância de pormenores realistas que chega a parecer obra de testemunha aqui presente, ou, pelo menos, hábil aproveitamento de qualquer documento coetâneo, não forçosamente relativo a Lisboa, pois, para o efeito, não se precisaria mais que uma cidade, um rio e uma clara manhã, composição sobre todas banal, como sabemos. (SARAMAGO, 2014, p. 22).

Mais uma vez o narrador confessa a artificialidade e o efeito de real de que se vale a literatura, que não pretende descrever o passado, em razão de sua irrecuperabilidade em palavras, mas sim compor um mundo ficcional no qual o enredo se desenvolverá. Não satisfeito, essa mesma voz deixa claro que está a seu alcance a intimidade dos pensamentos de Raimundo, recurso que é utilizado durante todo o romance:

A resposta, surpreendente, é que ninguém escreveu, que, embora pareça que sim, não está escrito, tudo aquilo não foi mais que pensamentos vagos

na cabeça do revisor enquanto ia lendo e emendando o que escondidamente passara em falso nas primeiras e segundas provas. O revisor tem este notável talento de desdobrar-se, desenha um deleatur ou introduz uma vírgula indiscutível, e ao mesmo tempo, aceita-se o neologismo, heteronomiza-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, 2014, p. 21-22).

A heteronomização a que se refere o narrador parece estar relacionada à capacidade que o ser humano tem de valorar, refletir e criar, a partir do que experimenta. No caso de Raimundo, é a maneira de se dizer que ele não é um autômato que revisa textos e sim um ser humano que interpreta o que lê, experimenta outras possibilidades a partir do texto que revisar; enfim, há uma vida que se desenvolve nessa personagem. É a oposição entre os limites físicos do apartamento em que ele mora e suas possibilidades mentais, que vão além e vão lhe permitir a transformação de que já se falou.

Os polifônicos edifícios mencionados nessa última citação podem ser interpretados como os diversos discursos que o autor pode apresentar na mesma narrativa literária. Durante a reescrita do cerco de Lisboa, Raimundo vai refletindo a respeito da organização desses discursos: o que teria dito Afonso Henriques para convencer os cruzados a ajudá-lo? Teria tal discurso realmente sido escrito pelo jovem monarca ou pelos clérigos que o acompanhavam? Por que teriam os cruzados se recusado a ajudar? Por que alguns deles teriam ficado? Qual teria sido exatamente a estratégia militar para tomar Lisboa? Todas essas respostas vão sendo arranjadas pela personagem e, com isso, ela própria vence os limites físicos de sua morada para reparar que a cidade em que vive é legatária desse passado que ele está revisando.

É interessante notar que o narrador não só mostra como Raimundo vai descobrindo essa dimensão temporal que engloba passado e presente, como ele próprio acompanha o revisor em suas descobertas, complementando-as com seus comentários. Isso se observa, por exemplo, quando a personagem se dá conta de dois erros do historiador à altura em que Afonso Henriques vence os mouros após o cerco:

[...] a despregar-se ovante no orgulho da vitória, o pendão de D. Afonso Henriques, as quinas de Portugal, merda, e que não se cuide que a má palavra a dirige o revisor ao nacional emblema, é antes o legítimo desabafo

de quem, tendo sido ironicamente repreendido por ingénuos erros da imaginação, vai ter de consentir que passem a salvo outros não seus. (SARAMAGO, 2014, p. 41)

O narrador então explica que as quinas só apareceram como símbolo de Portugal no reinado de Sancho, filho de Afonso Henriques e não se sabe em que posição foram dispostas na primeira vez, sendo forte a hipótese de que ocupavam o campo todo (SARAMAGO, 2014, p. 42). Logo, percebe-se que o narrador exorbita da mera descrição do processo de transformação de Raimundo. Pode-se interpretar esse comportamento como construção do romancista para refratar seu olhar a respeito dessa inexistência de fronteira entre o passado e o presente, sendo ambos uma dimensão apenas, que coloca os vivos em contato com os mortos e caracteriza a vida como uma possibilidade do sujeito que interage, como um constante movimento de ação e reação em determinado espaço e tempo. Um narrador que meramente revelasse as mudanças por que passa Raimundo não geraria o efeito de universalizar essa percepção a respeito da vida. O narrador extradiegético que valida o discurso da personagem causa o efeito de generalizar uma certa compreensão do que é a vida e de que todo o resto é literatura.

O segundo erro percebido por Raimundo e apontado pelo narrador é que o rei português assiste ao desfile militar da vitória “calcando aos pés, vindicativamente, além do sangue mouro, o crescente mulçumano”, pois nunca tal bandeira fora erguida sobre os muros de Lisboa, uma vez que o crescente em bandeira foi invenção do império otomano, dois ou três séculos mais tarde (SARAMAGO, 2014, p. 42).

Ciente dos erros, o revisor opta por não os corrigir, ou seja, limita-se ao seu trabalho. Todavia, o narrador aproveita dessa passagem para comentar que isso chama a atenção para a importância da formação dos estandartes, que, de início, não passam de pedaços de pano, levando-o a usar esse exemplo para concluir que “os homens são incapazes de dizer quem são se não puderem alegar que são outra coisa” (SARAMAGO, 2014, p. 43). O que o narrador quis dizer com isso? É possível que seja uma forma de expressar que entre o ser e o parecer ser há certa distância que é condição humana, ou seja, é a partir do que aparentam ser que os homens podem ser conhecidos, justamente porque não são o que parecem ser.

Nesse sentido, considerada a questão da cor dos cabelos de Raimundo, observa-se que a tinta é uma tentativa de esconder a passagem do tempo, é querer parecer mais jovem. É deixando de pintar os cabelos que a personagem passa a

compreender que caminhar para o fim da vida é uma rota incontornável e que usar do artifício é uma circunstância que revela haver em si não um jovem, mas um homem maduro em conflito com a própria imagem, seu muro particular.

Outra interpretação coerente seria a de entender que há uma distância entre o ser e seu discurso. Nesse aspecto, o exemplo seria o da fala inicial de Afonso Henriques aos cruzados, quando narrador e Raimundo reconhecem que mais parece fala de clérigo que de rei de nação recém-iniciada e de língua “que ainda agora começava a balbuciar” (SARAMAGO, 2014, p. 44-45). Com isso se quer dizer, notadamente, que há várias vozes na comunicação entre as pessoas, que se trate de vivos, quer se trate de mortos, sendo que nessas outras vozes há o olhar dos outros, suas percepções. A partir dessa premissa, volta-se à epígrafe do romance: há verdades – não uma única verdade -, as quais são construções dos sujeitos. Não há uma essência a ser descoberta sobre os indivíduos, há várias percepções possíveis e que dependem das características das relações que se vão estabelecendo entre as pessoas. Por exemplo, a maneira como Raimundo se percebia já não coincide com a forma pela qual Maria Sara o via.

Nesse mundo ficcional saramaguiano, o narrador e Raimundo sabem que colocar o “não” na boca dos cruzados, fazendo com que não permanecessem para colaborar com o cerco de Lisboa, poderia representar:

[...] insolente atentado contra a solidez dos fatos históricos, a qual, pelo contrário, deve ser permanentemente reforçada, defendida de acidentes, sob pena de perdermos o sentido da nossa própria atualidade, com grave perturbação das opiniões que nos guiam e das convicções derivadas. (SARAMAGO, 2014, p. 83).

Todavia, mesmo quando Raimundo insere a negativa dos cruzados no texto do historiador, não o faz numa tentativa de mudar a versão oficial da História ou de a criticar simplesmente. Perceba-se que, no trecho acima citado, evidencia-se a compreensão que narrador e revisor de textos têm de que o mundo dos que estão vivos recebe essa herança dos mortos, um espólio que representa os vários discursos que vão sendo construídos na vã tentativa de reconstruir eventos pretéritos, com seus anacronismos, contradições, inverossimilhanças etc. Saber que não correspondem ao que de fato ocorreu não é o suficiente para simplesmente apagá-los da memória dos indivíduos. É possível conviver com a História construída, mesmo sabendo de suas

incoerências. O que importa é como o indivíduo o faz. No caso de Raimundo, o efeito foi o de passar a apreender Lisboa e a si próprio com novas cores – deixou de ver e começou a reparar. A História oficial continua ali, como parte daquela sombra que respira no quarto de Raimundo nos momentos finais do enredo, mas é possível àqueles que estão vivos continuar a ter experiências que singularizam suas existências, pois assim é que vão corrigindo a verdade e alcançando-a, ou seja, construindo a própria verdade.

No romance, o historiador parece não se importar com a intervenção de Raimundo em seu texto, pois, quando recebe carta de desculpas, apenas diz que “Não é morte de homem” (SARAMAGO, 2014, p. 103). Todavia, em seguida o narrador deixa claro que essa reação, como tudo no romance, são introduções propositais:

[...] claro está que na vida real não se encontram tais abnegações, mas esta reflexão, escusado seria dizê-lo, não é da responsabilidade do historiador, não passando, portanto, de mero acrescentamento de sentido duplo, tão a propósito agora introduzido como em qualquer outro momento e página deste relato. (SARAMAGO, 2014, p. 103).

Neste excerto, o narrador confessa que os relatos e falas do enredo são construídos por si para produzir efeitos por ele desejados e, não só isso, para que o sentido desse texto literário seja duplo, como as verdades que, já se disse, não são as mesmas para todas as pessoas que interagem em determinada sociedade. Como a configuração da instância narrativa é expressão do romancista, em última análise é pertinente inferir que o olhar de José Saramago se fragmenta – ou se refrata – nessa voz que conta e mostra essa específica *História do cerco de Lisboa*, pois é ela que organiza a diegese. Era preciso que o historiador não se ofendesse com a inserção daquele “não” pelo revisor de textos para liberar Raimundo para reescrever o evento histórico e se relacionar com Maria Sara, descobrindo, entretanto, aquela Lisboa que deixa de ser, para ele, apenas portuguesa para tornar-se também moura e herdeira dos godos. Lisboa não se transfigurou materialmente, foi Raimundo que passou a repará-la a partir de uma dimensão temporal que engloba presente e passado. Essa é mais uma conclusão que confirma a uso da História como meio para organização do discurso literário.

Essas escolhas que são feitas pelo narrador na organização do texto do romance incluem aquilo que não quer revelar. Em certa altura, diz que Raimundo

segue com seus hábitos, banha-se e barbeia-se, fala de seus sonhos fragmentados como:

[...] imagens insensatas aonde a luz não chega, indevassáveis até para os narradores, que as pessoas mal informadas acreditam terem todos os direitos e dispõem de todas as chaves, se assim fosse acabava-se uma das boas coisas que o mundo tem, a privacidade, o mistério das personagens. (SARAMAGO, 2014, p. 126).

Esta passagem indica que na narrativa literária, ainda que se possa alcançar a intimidade das personagens, é possível não o fazer como recurso para gerar o efeito de dúvida na interpretação do texto. Há pouco, já se viu que o narrador confessou que tudo que há no enredo foi deliberadamente ali colocado para dar sentido duplo. Assim sendo, pode-se dizer que não interpretar os sonhos de Raimundo não é o reconhecimento de um limite para o texto de ficção senão uma opção do seu autor. O narrador parece estar menos interessado em discutir o sentido dos sonhos do revisor de textos do que em deixar claro ao leitor que não pretende reconstruir passo a passo a vida da personagem, deixando-lhe espaço para não ser apenas títere de sua arte.

Essa perspectiva aproxima o mundo ficcional do que ordinariamente ocorre na chamada vida real, repleta de becos que sequer o próprio vivente é capaz de aclarar. Não se pode esquecer que, no romance, o autor ilumina com sua lanterna cantos e recantos da vida das personagens, surpreendendo o receptor da narrativa. Isso não significa que tire das sombras todas as experiências que elas possam ter ao longo do tempo e espaços contemplados na diegese. A literatura distancia-se, aí, mais uma vez da escrita historiográfica, pois não pretende reconstruir vidas alheias, no que suas experiências possam ser vistas como comportamentos humanos universais, mas apenas mostrar algumas que caracterizam o que o romancista repara no mundo, sua visão ideológica e sociológica, através das várias valorações do mundo que vão aparecendo ora na voz narrativa, ora nas falas ou ações das personagens. Eis um exemplo: o historiador, Raimundo, o Costa da editora, Maria Sara e o narrador lidam de maneiras diferentes com a História oficial do cerco. Por conta disso, uns não são menos portugueses que os outros. Somente são portugueses diferentes entre si, conforme vejam, olhem ou sejam capazes de reparar na complexidade do contexto que os cerca.

É possível que o leitor pudesse perceber o processo de descobertas de Raimundo sem esse narrador tão interveniente, mas certamente não seria então possível perceber em que medida é o discurso do romancista que aparece no seu

comportamento. Esta conclusão se baseia na constatação de que o narrador, como explicitamente deixou saber, fez introduções propositais na no enredo para produzir sentidos por si escolhidos, embora duplos – o que difere de ilimitados. Pela análise que se fez nesta pesquisa, percebe-se que os comentários do narrador estão de acordo com o que faz Raimundo nesse percurso de transformação, isto é, com o resultado de suas percepções. Apagada a voz narrativa, a valoração do mundo por trás do texto correria o risco de não ser notada, como se fosse tirada a lanterna da mão de quem vai iluminando os cantos e recantos da História.

Portanto, acredita-se ter sido demonstrado que a forma pela qual o enredo foi conduzido é um dos recursos que permite identificar o uso da História para a construção do mundo ficcional no qual as personagens, em posição de prevalência em relação às figuras e eventos da História portuguesa, vão percebendo que são participantes indispensáveis de suas próprias vidas, as únicas que lhes são possíveis alcançar, porque estão no momento presente. Afinal, o que não é vida é literatura, inclusive a História, segundo narrador e o revisor de textos.

5 MEMORIAL DE TRÊS VIDAS

No romance *Memorial do convento*, o enredo se desenvolve durante o reinado de D. João V, monarca do Reino de Portugal e Algarve de 1706 a 1750. Seu matrimônio com D. Maria Ana Josefa de Áustria ainda não lhe rendera herdeiros, motivo por que ele, então com vinte e um anos de idade, acabou cedendo à proposição do bispo inquisidor, D. Nuno da Cunha, e prometeu a construção de um convento franciscano na vila de Mafra caso a rainha engravidasse dentro de um ano, pois, segundo o frei franciscano António de S. José, a obra seria condição para que Deus provesse a sucessão real com filhos para o jovem casal (SARAMAGO, 2013, p. 12-13).

A construção do convento de Mafra⁸ trespassa o texto, mostrando aspectos do impacto social que a edificação causou: gastos exorbitantes por parte do tesouro real, abuso no uso do dinheiro público para atender aos anseios da Igreja Católica na consolidação de sua doutrina em solo lusitano e exploração da mão de obra de pessoas pobres. Contudo, o sentido almejado pelo escritor não parece ser, apenas, explorar essas circunstâncias de maneira a criticar aspectos notórios da História portuguesa por meio de um romance. Acredita-se que o fato histórico é um dado importante para situar o enredo em certo momento no passado dos lusitanos, mas como instrumento para aproximar o leitor de vidas de personagens que reagem a tal contexto opressor e se individualizam desafiando as imposições dos poderosos daquela sociedade. Retome-se, aqui, o fundamento desta tese: verificar que não há projeto de espelhamento do passado histórico para demonstrá-lo com condição do presente (LUKÁCS, 2011) ou partir da História oficial para uma revisitação ou crítica sem pretensão de desconstrução (HUTCHEON, 1991). E isto se tem feito, ao longo deste estudo, a partir da evidenciação de elementos que prevalecem sobre a aparição dos eventos históricos no enredo, ou seja, desvelando a ação e reação dos indivíduos em si diante desses fatos históricos a partir de um olhar igualmente individual e peculiar, o do narrador.

Como já se observou na análise de *Levantado do chão* e da *História do cerco de Lisboa*, o narrador conduz o enredo fazendo emergir, de dentro das diversas

⁸ O palácio- convento de Mafra, com trinta e oito mil metros quadrados em mil e duzentos hectares de área total, foi construído entre 1717 e 1730 (PALÁCIO NACIONAL DE MAFRA, [20-?], não p.).

classes sociais, indivíduos que, conquanto pertencentes a um determinado estamento social, são impactados e reagem à opressão que sofrem de maneiras diferentes. Nos dois primeiros romances já se percebeu que os indivíduos se apoiam e são apoio uns para os outros nessa grande saga que é a trajetória da humanidade. Neste sentido, Sara da Conceição era o apoio de Domingos e do filho João, até quando ela passa a se apoiar em seu primogênito, este que, apesar de toda a violência que sofre, é o apoio de Faustina e dos filhos. Este olhar permite também perceber que é na aproximação de Sara que Raimundo se fortalece para, a partir do “não” introduzido na tomada de Lisboa aos mouros, enxergar-se por baixo dos cabelos tingidos e no cotidiano daquela capital que deixa de lhe aparecer estagnada na contemporaneidade para transparecer-lhe em camadas daquela sucessão de eventos históricos que ele lia nos livros que revisava.

Analisar a mirada do narrador tem permitido, nesta pesquisa, desvelar a subjetividade do romancista quando aprecia o mundo ficcional que cria, o que ilumina, por consequência, sua visão da sociedade. As personagens, como se tem visto, reverberam discursos possíveis, contraditórios entre si muitas vezes, e que provocam no narrador reações, ora de indulgência, ora de simpatia, dentre outras emoções. É neste viés de interpretação que se apresentará, neste capítulo, o que o romance *Memorial do convento* mostra sobre Baltasar, Blimunda e Bartolomeu, três vidas que se entrelaçam nessa relação de apoiar-se e apoiar que reciprocamente as personagens mantêm entre si para continuar a viver em sociedade, seja qual for o tempo.

O ponto de partida para essa compreensão é o prefácio alógrafo do romance, atribuído à escritora belga Marguerite Yourcenar (1903 – 1987):

Sei que caio no inexplicável quando afirmo que a realidade – essa noção flutuante –, o conhecimento mais exato possível dos seres, é nosso ponto de contato e nossa via de acesso às coisas que vão além da realidade. (SARAMAGO, 2013, p. 7, tradução nossa)⁹.

Dizer que a realidade é uma noção flutuante é considerá-la como algo irreproduzível, mas que, por outro lado, se agita e se estabelece variamente, a partir dos múltiplos olhares que se dispõem a perscrutá-la. Conquanto seja um

⁹ No romance, o prefácio está em língua francesa: “Je sais que je tombe dans l’inexplicable, quand j’affirme que la réalité – cette notion si flotante -, la connaissance la plus exacte possible des êtres est notre point de contact, et notre voie d’accès aux choses qui dépassent la réalité”.

conhecimento possível a respeito dos seres humanos, incontornavelmente inexato e de completude inatingível, serve como ponte para ir além desse desassossego que é a busca pelo verdadeiro. Observa-se, então, que a finalidade não é chegar ao real, pois se presume sua inabarcabilidade. Resta, então, propor a seguinte questão: que coisas são essas que estão além da realidade e às quais se pode chegar por meio de tal conhecimento?

Para respondê-la, é preciso ter em mente que o evento histórico da construção do convento de Mafra aparece no romance como meio para caracterizar a sociedade portuguesa do século XVIII e apresentar ao leitor – ou lembrá-lo disso – um país de classes sociais bem definidas (nobreza, clero e plebe), com pouquíssimas possibilidades de ascensão social e de manipulação das mentalidades pela Igreja Católica. O sentido produzido pelo texto literário, todavia, não se restringe a possibilitar essas conclusões pelo leitor, até porque elas são explícitas e já há muito apresentadas ao público pelos historiadores, como também não são as personagens meros representantes de tipos sociais dos três estamentos.

Como se verá a seguir, a narrativa revela essas coisas que transitam nas fronteiras revoltosas da realidade. A vontade humana, singular em cada indivíduo, é o que faz os três protagonistas do romance agirem de maneira impetuosa e com risco para a própria vida atrás do sonho de voar como os pássaros. A humanidade de Bartolomeu, Baltasar e Blimunda, pessoas tão diferentes entre si, está na solidariedade que os une. O texto permite chegar a seus pensamentos, medos e paixões, aqueles cantos e recantos da vida que José Saramago continua a iluminar com sua lanterna nessa obra. O enredo se serve da construção do convento de Mafra, mas desenvolve-se para além dele.

Ao longo da trama, Blimunda e Baltasar, pessoas sem instrução formal, marginalizados pela sociedade, vão aprender e experimentar com o padre Bartolomeu o que está além do que veem, vão reparar que dentro deles reside o que os torna únicos: a vontade.

5.1 IDEIA, MÃO DIREITA, OLHOS E MUITAS VONTADES: A PASSAROLA

A estrutura narrativa que agora será apresentada poderia ser descrita como uma sequência de contrastes entre um ambiente social hostil à manifestação das vontades humanas e o agir de três indivíduos, os quais desafiam os limites impostos

aos estamentos sociais a que pertencem. Isto se evidencia já no cenário inicial: durante um auto de fé em Lisboa, que representa repressão ao livre pensamento pela Igreja Católica, três pessoas se encontram e de alguma maneira se reconhecem – mesmo sendo este o primeiro contato entre eles –, surgindo desse momento a amizade que conduzirá a trama.

Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, com vinte e seis anos, é ex-soldado maneta, porque ferido em batalha, e leva ora um gancho de ferro, ora um espigão, no lugar da mão-esquerda, vivendo de esmolas (SARAMAGO, 2013, p. 35-41). Blimunda, que, aos dezenove anos, assiste à punição de sua mãe, Sebastiana Maria de Jesus, por açoitamento, a qual, por poderes comuns a alguns santos da Igreja Católica, é, ao contrário deles, considerada herege e maligna (SARAMAGO, 2013, p. 55). Ela pergunta-lhe seu nome e é o quanto basta para conectá-los. No local, também está o padre Bartolomeu Lourenço, a quem chamam Voador, clérigo da mesma idade de Baltasar, de espantoso conhecimento cultural – sacro e secular (SARAMAGO, 2013, p. 63-64).

A intimidade entre Baltasar e Blimunda estabelece-se sem necessidade de outra conversa. No mesmo dia, em casa dela, o padre Bartolomeu os une pelo casamento, sem que para isso nenhum deles tenha dito uma única palavra, entendendo-se que o assentimento de ambos foi manifestado pelas circunstâncias de Blimunda ter deixado a porta aberta para que ele entrasse e ter aguardado que ele desocupasse a colher da sopa servida como janta para que ela a usasse (SARAMAGO, 2013, p. 57-58).

Nesse começo, já é possível perceber dois aspectos que vão se repetir na narrativa. O primeiro é este de a personagem não agir de acordo com as condições impostas pela classe a que pertence. Observe-se que Bartolomeu é padre e consente na realização de casamento, que é sacramento institucionalizado pela Igreja Católica, sem qualquer obediência ao rito a que, como sacerdote, estava obrigado. Que Baltasar e Blimunda se casaram, é fato confirmado quando os dois chegam à casa dos pais dele em Mafra, sendo explicitamente mencionado que o padre Bartolomeu o celebrou (SARAMAGO, 2013, p. 112). Mais adiante, o próprio cônego, de regresso a Mafra, o confirma, quando é apresentado aos pais de Baltasar, embora o narrador a seguir diga que foi mentira, pois não estão casados “à face da Santa Igreja” (SARAMAGO, 2013, p. 131). É como se o próprio Bartolomeu relativizasse a importância da cerimônia prescrita pela Igreja como condição para homem e mulher

poderem ser considerados casados. Nem o “sim”, que, notoriamente, representa o assentimento dos nubentes, é considerado no texto. O leitor só tem ciência do casamento porque o narrador revela o significado do silêncio reinante durante aquela refeição e do ato de Baltasar ceder a colher a Blimunda, ou seja, fica claro que o agir prepondera sobre o falar; é a ação que vincula as pessoas. O segundo diz respeito à instância narrativa ser indispensável para o leitor acessar o que pensamentos e gestos significam.

Há, de um lado, a complexidade das personagens, em sua individualidade, cada qual com seus mistérios. De outro, há as ações desses indivíduos, tangíveis ao olhar e que permitem algum conhecimento sobre os seres humanos, como propõe a epígrafe de Marguerite Yourcenar. O que os olhos veem no mundo físico é o que se poderia chamar de realidade, embora o sentido das ações esteja sujeito aos vários olhares possíveis – por isso, a realidade seria uma noção flutuante. O que está além dela são esses mistérios, nem sempre passíveis de elucidação por aqueles mesmos olhares.

Esse paradoxo entre realidade e mistério pode ser evidenciado por passagem a respeito do encontro inicial entre Baltasar e Blimunda e do segredo que esta traz quanto ao poder que tem de ver as pessoas por dentro quando está em jejum ao acordar. Questionada por Baltasar, ela revela por que razão perguntou seu nome no meio da multidão que assistia ao auto de fé: “Porque minha mãe o quis saber e queria que eu o soubesse. Sei que sei, não sei como sei, não faças pergunta a que não posso responder, faze como fizeste, vieste e não perguntaste porquê” (SARAMAGO, 2013, p. 58-59). Ele tem a sensação de que ela o encantou, que o pode olhar por dentro. Ela nega e diz que nunca o fará. Passada a noite de núpcias, é revelado a Baltasar o poder que Blimunda tem de ver as pessoas por dentro quando está em jejum: “Quando, de manhã, Baltasar acordou, viu Blimunda deitada ao seu lado, comer pão, de olhos fechados. Só os abriu, cinzentos àquela hora, depois de ter acabado de comer, e disse, Nunca te olharei por dentro.” (SARAMAGO, 2013, p. 59).

Indagado por Baltasar, Bartolomeu diz saber por que Blimunda come pão antes de abrir os olhos quando se desperta pela manhã, mas que não lhe contará, e arremata “Só te direi que se trata de um grande mistério, voar é uma simples coisa comparando com Blimunda” (SARAMAGO, 2013, p. 67). Voar representa um ação e pode ser explicada por conhecimentos de mecânica, seja quanto aos pássaros, seja quanto a máquinas que os imitam, como é o caso da passarola que os três constroem.

Já Blimunda é um ser humano complexo, capaz de acessar aquilo que os demais indivíduos não conseguem, ainda que esteja dentro deles mesmos: suas vontades, doenças e vícios.

Mais à frente, Blimunda explica a Baltasar que, se não comer o pão antes de abrir os olhos quando está em jejum, vê as pessoas por dentro, o que está por baixo da pele, “porque o que a pele esconde nunca é bom de ver-se” (SARAMAGO, 2013, p. 80-81), razão pela qual ela disse que nunca o olhará por dentro. Esta fala de Blimunda condiz com o paradoxo que a epígrafe do romance anuncia: há a realidade (o que está a partir da pele em direção ao mundo exterior, passível de ser visto nas ações humanas) e as coisas que estão além dela (aquilo que a pele esconde).

Baltasar faz mais um questionamento, agora a Bartolomeu, cuja resposta expõe esse contraste de que se está falando, entre a realidade e a complexidade humana. Trata-se do momento em que o padre explica ao amigo o fundamento de seu apelido, Voador:

Porque eu voei. [...] Pois eu fiz dois anos que voei, primeiro fiz um balão que ardeu, depois construí outro que subiu até ao teto duma sala do paço, enfim outro que saiu por uma janela da Casa da Índia e ninguém tornou a ver, Mas voou em pessoa, ou só voaram os balões, Voaram os balões, foi o mesmo que ter voado eu, Voar balão não é voar homem, O homem primeiro tropeça, depois anda, depois corre, um dia voará, respondeu Bartolomeu Lourenço [...]. (SARAMAGO, 2013, p. 65).

Baltasar restringe-se ao que se pode ver com seus olhos: balões voaram, não Bartolomeu em pessoa; mas o padre mostra ao ex-soldado que por trás da máquina está a vontade do homem se manifestando. Em razão de um homem querer voar é que três balões já foram alçados ao ar; eles representam Bartolomeu tropeçando, mas dando os passos necessários para um dia voar. Os balões são a realidade tangível e a vontade humana se manifestando e construindo conhecimento é aquela coisa que está além dela.

Esses trechos revelam o que une as três personagens ao longo da trama, o seu inconformismo com a posição que a sociedade lhes impõe. Bartolomeu não é só um padre, como Baltasar não é só um trabalhador pobre mutilado pela guerra, assim como Blimunda não é só a filha de uma mulher perseguida pela Inquisição. Eles têm um elemento individual comum, que é o viver ao largo do condicionamento social estabelecido para uma mulher, um padre e um ex-soldado. Se olhos os veem apenas como tipos representantes de estamentos sociais, ignoram por completo a

complexidade de cada um deles, representada, no romance, por essa vontade de voar como os pássaros e que será, também, a derrocada de cada um deles.

Inicialmente, Baltasar não compreende a relação entre as necessidades humanas e as ideias que vêm a supri-las, mas Bartolomeu esclarece:

Esse gancho que tens no braço não o inventaste tu, foi preciso que alguém tivesse a necessidade e a ideia, que sem aquela esta não ocorre [...] e assim como o homem, bicho da terra, se faz marinheiro por necessidade, por necessidade se fará voador [...]. (SARAMAGO, 2013, p. 66).

Com esses exemplos, Baltasar entende que é a vontade humana de inovar que impede a estagnação da sociedade. Há conformados e inconformados. Estes é que justamente se diferenciam daqueles que sucumbem às condições sociais, a elas amoldando-se. No caso dessas três personagens, mesmo cientes e tementes das consequências da realização da vontade de voar, elas optam por concretizar o que querem e da junção de seus esforços resultará que a ideia de Bartolomeu, a mão esquerda de Baltasar e os olhos de Blimunda farão decolar a passarola.

Bartolomeu se aproximou da mãe de Blimunda porque ouviu dizer que ela tinha visões a respeito de pessoas que voavam com asas de pano (SARAMAGO, 2013, p. 67). Àquela altura, em pleno século XVIII, isso poderia significar o uso de magia e repressão pelo Santo Ofício. Mas Bartolomeu, mesmo sendo padre, sabendo que poderia ser punido com a morte por buscar informações com uma herege, não cede à opressão da Igreja e, amparado pelo apoio de D. João V, faz prevalecer sua vontade de construir uma máquina que consiga levar o ser humano para voar.

O fato de Bartolomeu cruzar o caminho de Baltasar é um divisor de águas na vida do soldado maneta. A princípio, Baltasar aparece como personagem que apenas segue o rumo da sina reservada aos ex-combatentes que, feridos em guerra, estão inválidos, pois esmola pelas ruas e vive sem amparo. Porém, o contato com o Voador lhe desperta o interesse por algo que até então era para ele impensável: a possibilidade de voar. Mesmo que Bartolomeu o tenha advertido de que sua ideia de voar poderia ser censurada pela Santa Inquisição, ele segue o clérigo até São Sebastião da Pedreira para conhecer a passarola, máquina que “assim lhe têm chamado por desprezo” (SARAMAGO, 2013, p. 68). Diante disso, é possível perceber que um olhar superficial veria em Baltasar apenas a representação de um homem pobre usado em uma guerra para defender interesses de quem ele sequer conhece

ou cujas intenções compreende e que, porque ferido em combate, está condenado a esmolar e viver da piedade alheia.

Todavia, há mais para reparar em Baltasar: a coisa que o move para acompanhar Bartolomeu na construção da máquina de voar é sua vontade, esta que o faz superar o medo da Inquisição; no fundo, é esse ímpeto que o diferencia dos demais. Perceba-se que os homens de sua família não saem do entorno do convento e seu horizonte de possibilidades de trabalho está limitado à grande edificação. Baltasar sequer chega a procurar trabalho nesse canteiro de obras, ele apenas passa por Mafra nas idas e vindas até a passarola, seja durante a construção da máquina, seja após o desaparecimento de Bartolomeu, quando ele assume para si a responsabilidade de cuidar do pássaro mecânico, até que acaba por cair nas mãos dos inquisidores.

À vista do projeto da passarola, minuciosamente explicado por Bartolomeu a Baltasar, o ex-soldado aceita ajudar na montagem, atraído mais pela ideia de voar que pelo conhecimento do mecanismo, pois para ele basta que o desenho se assemelhe a um pássaro; se este voa, sem que se lhe conheça a engenharia, o mesmo ocorrerá com a barca do padre (SARAMAGO, 2013, p. 70-71). É o que basta ao simples: a ação. O padre Bartolomeu tinha outras ideias de invenção, como “o carvão feito de lama e mato, um novo modo de moer para os engenhos do açúcar” (SARAMAGO, 2013, p. 210), mas foi a passarola que uniu os três: a identidade na diversidade. Três pessoas oriundas de contextos diferentes, mas que uniram suas vontades em torno do sonho de voar. Bastaria uma delas não querer e a passarola não sairia do chão.

Observe-se o seguinte: embora as três personagens estejam, no plano físico, à roda da construção em Mafra, elas não fazem as opções esperadas daqueles que pertencem ao seu estamento social: Baltasar não se limita a trabalhar na obra para deixar de pedir esmolas nas ruas; Blimunda não se fecha no lar, a ser a esposa do trabalhador e mãe de seus filhos; Bartolomeu não se restringe a cumprir suas funções eclesiais. Ainda é possível dizer que o que permite uma certa transgressão é exatamente o encontro entre eles, à medida que um se apoia no outro para enfrentar os medos que sucedem em suas trajetórias.

Este entrelaçamento de vidas, conduzido no roteiro pela voz narrativa, se sobrepõe ao que se fala da suntuosa edificação do convento. As personagens são destacadas de sua classe e contradizem o que caracteriza esta mesma classe, além

de que a amizade que entre elas se estabelece decorre justamente de elas terem transposto os limites do estado em que se encontravam, de ex-soldado – agora inválido –, de filha de feiticeira – sem família e ofício –, e de padre. Elas se unem em razão do que têm de diferente.

Verifica-se, portanto, que o narrador dá destaque a essas diferenças de cada personagem em relação à sua classe, de maneira que não seria possível dizer que elas representam o ser de uma época, ou que seu perfil psicológico reflete o coletivo, que são dois dos requisitos que caracterizam o romance histórico (LUKÁCS, 2011). Neste mesmo sentido, como não se percebe uma representação de coletivo por meio das personagens, seria frágil argumento dizer que eles representam os marginalizados que aparecem na metaficção historiográfica, cerne do romance histórico pós-moderno de Hutcheon (1991).

À certa altura, Baltasar e Blimunda assistem a segundo auto de fé – são 137 pessoas expostas a açoitamento, fogo ou degredo –, mas, embora o narrador mencione a ação do Santo Ofício, destaca que a tristeza das duas personagens “é não haver uma rede que possa ser lançada até às estrelas e trazer de lá o éter que as sustenta” (SARAMAGO, 2013, p. 103), substância indispensável para o voo da passarola. Este excerto indica que, ainda que os atos de opressão praticados pela Igreja Católica os amedrontassem de alguma forma, a ameaça de morte não era suficiente para afastá-los da vontade de ver a passarola voar. Afinal, mesmo assistindo ao sofrimento intenso a que eram submetidos os hereges, judeus e cristãos-novos, o pensamento do casal estava voltado àquilo que poderia levá-los, no futuro, a sofrer os tormentos de que, então, eram apenas plateia. É importante notar que esse pensamento desafiador de Baltasar e Blimunda só é acessível porque o narrador conta o que se passa pela mente deles. Sem esta intervenção, não seria possível saber a razão da tristeza que sentiam naquele momento. Plausível seria concluir que seria em razão da violência da cena a que assistiam. É justamente nesse ponto que o escritor usa da instância narrativa para revelar a maneira pela qual as personagens interagem com a sociedade de seu tempo e como reagem aos sabores de seu cotidiano. Saber que estavam tristes porque queriam a substância que as faria voar só é possível porque o romancista o revela. A História se ocupa do visível, da noção flutuante de realidade; a literatura ilumina os cantos da vida dos protagonistas do enredo, esses becos que são a complexidade do ser humano, as coisas que estão além do que os olhos podem ver.

Também escapa à narrativa da História a relação afetuosa que se estabelece entre os três. Não são apenas três indivíduos que se unem em busca da realização da vontade de voar, pois eles se importam uns com os outros e o narrador faz questão de revelar a qualidade do elo. Quando Bartolomeu viaja para buscar “o ar que Deus respira” (SARAMAGO, 2013, p. 104) e confia a passarola aos cuidados do soldado, prova-se o sentimento: “Deitou o padre Bartolomeu Lourenço a benção ao soldado e à vidente, eles beijaram-lhe a mão, mas no último momento se abraçaram os três, teve mais força a amizade que o respeito (SARAMAGO, 2013, p. 104)”.

A demonstração de afeto no romance não está restrita aos três amigos. No encontro entre Baltasar e sua mãe, que não o via desde que ele fora para a guerra, o amor transborda: “Quando Baltasar empurrou a porta e apareceu à mãe, Maria Marta, que é o seu nome, abraçou-se ao filho, abraçou-o com uma força que parecia de homem e era só do coração (SARAMAGO, 2013, p. 109)”. É relevante o destaque que o narrador dá para a força do coração. Mais uma vez trata-se daquilo que é invisível aos olhos, daquela coisa que está além da realidade que é, por natureza, vária. Cuida-se de mais um recanto da vida inacessível à História: em um abraço e por meio da intervenção do narrador é possível chegar ao sofrimento de Maria Marta, que por anos desconhecia o paradeiro do filho – sequer sabia se estava vivo – e agora o encontra sem uma das mãos e casado com uma mulher cuja mãe está degredada em Angola por acusação de bruxaria. A mãe de um torna-se a mãe dos dois, pois a sogra recebe Blimunda como sua filha, a quer por perto (SARAMAGO, 2013, p. 112-113). Na pobreza imposta pelo poder da monarquia e da Igreja, aquelas pessoas ainda encontram na pequena casa espaço suficiente para essa força interna que acolhe e conforta. Esses abraços e os momentos de confraternização familiar são desvelados pelo narrador: Blimunda e Baltasar passam a morar na mesma dos pais dele; também chegam Inês Antónia, irmã de Baltasar, com o marido, Álvaro Diogo, e os dois filhos (SARAMAGO, 2013, p. 112-113, 115-116).

Quando Bartolomeu retorna da Holanda, após ter procurado pelo éter celeste por quatro anos, procura Baltasar e Blimunda em Mafra. O elo de afeto entre os três fica novamente evidenciado pelo fato de esta abrir a porta ao padre sem que ele lhe tivesse batido, porque eles:

[...] têm razões do coração que os governam e, em tantas noites passadas, uma terá havido, pelo menos, em que sonharam o mesmo sonho, viram a máquina de voar batendo as asas, viram o sol explodindo em luz maior, e o

âmbar atraindo o éter, o éter atraindo o íman, o íman atraindo o ferro, todas as coisas se atraem entre si, a questão é saber colocá-las na ordem justa, e então se quebrará a ordem. (SARAMAGO, 2013, p. 131).

O enredo explora a vontade como motivo para a ação dos homens, e é bem esta vontade que une os três, no caso, o querer voar. Isto é dito pela explicação de Bartolomeu a respeito do éter que sustenta as estrelas na abóbada celeste:

[...] na Holanda soube o que é o éter, não é aquilo que geralmente se julga e se ensina, e não se pode alcançar pelas artes da alquimia, para ir busca-lo lá onde ele está, no céu, teríamos nós de voar e ainda não voamos, mas o éter, deem agora muita atenção ao que vou dizer-lhes, antes de subir aos ares para ser o onde as estrelas se suspendem e o ar que Deus respira, vive dentro dos homens e das mulheres [...] mas o éter não se compõe das almas dos mortos, compõe-se, sim, ouçam bem, das vontades dos vivos. (SARAMAGO, 2023, p. 136).

Essa comunhão de vontades e esforços é reconhecida pelo padre Bartolomeu quando mostra a passarola, ainda em construção, ao músico genovês Domenico Scarlatti e comenta a respeito da virtude atrativa que a fará voar: “O segredo descobri-o eu, quanto a encontrar, colher e reunir é trabalho de nós três”, altura em que lhe explica que os elementos da barca voadora funcionarão por atração mútua entre as diversas partes e com isso a descolarão do solo (SARAMAGO, 2013, p. 188). Tanto assim é que, quando a passarola fica pronta e Baltasar e Blimunda estão temerosos de seu futuro, o clérigo lhes diz que o sucesso lhes dará fama e riqueza: “O que meu for é de nós três, sem os teus olhos, Blimunda, não haveria passarola, nem sem a tua mão direita e a tua paciência, Baltasar.” (SARAMAGO, 2013, p. 210-211).

Essas passagens permitem concluir que embora cada um dos indivíduos tenha uma história diferente e sua própria forma de sentir e se comportar na sociedade de seu tempo, as vontades soltas não conduzem aos grandes feitos; ao contrário, é a união delas e a contribuição peculiar de cada pessoa que constrói e faz a humanidade avançar. Em razão disso, para que a passarola voe é preciso ver as vontades dentro dos homens vivos e reuni-las. Para tanto, a vidente Blimunda deixa de comer o pão e em jejum fará a coleta das vontades que se separam dos corpos, representada por uma nuvem, atraída para o frasco onde há uma pastilha de âmbar (SARAMAGO, 2013, p. 137).

Nota-se que o enredo trata de distanciar Bartolomeu do casal, anos se passam entre seus encontros, mas o vínculo afetivo que os une não se dissolve e é ele, junto com a vontade – de certa maneira subversiva da ordem social – de voar,

que os mantêm perseverantes. Na verdade, eles são transgressores da marginalidade que está na base do romance histórico. Na versão clássica do estatuto, não representam a tipicidade da classe oprimida, afastando-se da linha de Lukács (2011); na pós-moderna, dissonam dos “ex-cêntricos” identificados por Hutcheon (1991) como meio de revisitação ou crítica da História Oficial.

No caso de *Memorial do convento*, é especialmente relevante a ênfase que o narrador dá para a vontade humana como elemento propulsor da mencionada transgressão da ordem. Ela não só é indispensável para fazer a passarola decolar – ou seja, é seu combustível –, como tem uma participação importante na dinâmica das relações sociais. Por isto, é interessante evidenciar, no texto, o que se pode dizer a respeito do que se vem chamando de vontade.

As vontades não têm corpo, de alguma maneira elas se fundem. Nota-se isto quando Blimunda diz que o frasco está cheio, pois já há uma vontade dentro, ao que Bartolomeu responde que “esse é o indecifrável mistério das vontades, onde couber uma, cabem milhões, o um é igual ao infinito” (SARAMAGO, 2013, p. 137). Isto parece significar que o que faz as ações dos homens acontecerem é a essência de suas vontades, não a soma delas. O querer comum a vários indivíduos faz ações acontecerem não pela força que resulta da adição de umas às outras em termos quantitativos, mas pela qualidade da vontade, enquanto atributo da espécie humana. Ela é o que os faz movimentar.

Nesse ponto, Bartolomeu encarrega o ex-soldado de construir a máquina e Blimunda de armazenar as vontades no frasco, e segue para Coimbra. No futuro, diz ele, os três se encontrarão em Lisboa para voar. Eles se abraçam (SARAMAGO, 2013, p. 137). Percebe-se que a vontade dos três os atrai e os mantém próximos, ainda que, em termos físicos, estejam em espaços diferentes e que transcorram anos entre cada reencontro. Pode parecer repetitivo, mas o texto é que reincide nessa essência, a vontade, que aproxima as personagens. Esta frequente ratificação do elo havido parece ser a justificativa para o olhar de piedade que tem o narrador em relação a eles, aspecto de que se tratará mais adiante.

Também é relevante a circunstância de que a narrativa atribui ao ser humano a origem dessas vontades que movimentam a vida. Isso fica evidente na passagem em que Blimunda vê que na hóstia não há o Cristo crucificado, o que a entristece: “Entre a vida e a morte, disse Blimunda, há uma nuvem fechada” (SARAMAGO, 2013, p. 142). Essa nuvem fechada parece representar que a hóstia, símbolo católico do

sacrifício do Cristo, que permite vencer a morte pela ressurreição que a Bíblia Sagrada promete àqueles que alcançarem a salvação divina, é apenas mais um fruto da vontade humana, criação da Igreja. Dito de outra forma, a vontade está apenas no interior de cada ser humano e é ela que faz ideias gerarem ações que movimentam a sociedade. Quando a vidente e Baltasar retornam a Lisboa por orientação de Bartolomeu, o narrador faz essa reflexão:

[...] estes ficam aqui a levantar paredes, nós vamos a tecer vimes, arames e ferros, e também a recolher vontades, para que com tudo junto nos levantemos, que os homens são anjos nascidos sem asas, é o que há de mais bonito, nascer se asas e fazê-las crescer, isso mesmo fizemos com o cérebro, se a ele fizemos, e a elas faremos [...]. (SARAMAGO, 2013, p. 151).

Este excerto revela a percepção do narrador a respeito das diferenças que existem entre as pessoas, baseadas em suas vontades individuais: enquanto uns trabalham no canteiro de obras para edificar o novo convento, outros usam suas habilidades para construir uma máquina para voar como os pássaros. Todos são pobres e vítimas do poder do rei e da Igreja, mas são diferentes em suas vontades e nas opções que fazem para suas vidas.

A grandeza da vontade humana é destacada por Blimunda quando Baltasar a compara às nuvens fechadas do céu: “pudesses tu ver a nuvem fechada que dentro de ti está, Ou de ti, Ou de mim, pudesse tu vê-la, e saberias que é bem pouco uma nuvem do céu comparada com a nuvem que está dentro do homem” (SARAMAGO, 2013, p. 153). Esta observação da vidente indica que, por um lado, a vontade humana não está condenada a manter-se em tal dimensão, pode se expandir, e, por outro lado, o seu alcance vai além do que os olhos podem ver. As nuvens do céu estão aonde os três pretendem chegar com a passarola, mas a vontade humana por ir além, ela é mistério, indescritível em sua complexidade. O planeta Terra, que representa o mundo físico, atrai os homens para que permaneçam em solo firme, na realidade. Sendo a terra grande, ela puxa as vontades dos homens para si e, portanto, para voar a passarola precisa de, no mínimo, duas mil vontades colhidas, segundo explica o padre Bartolomeu (SARAMAGO, 2013, p. 158).

Para recolher tantas vontades, Blimunda desafia uma peste que assombra Lisboa – a febre amarela vinda do Brasil – pois, sendo muitas as mortes, a capital lusitana seria o lugar ideal para recolher as vontades daqueles que se despedem da vida, embora Bartolomeu a tenha advertido dos perigos desta empreitada

(SARAMAGO, 2013, p. 197-198). Este episódio confirma não só a amizade entre os três, como também a força do querer voar. É como se não houvesse obstáculos intransponíveis, como se valesse a pena correr risco de morte em busca da realização do sonho de ver a passarola levantar.

A importância da vontade do ser humano na escrita de sua própria trajetória é destacada pelas inúmeras situações que Blimunda encontra quando, no caminho de Lisboa, para em trinta e duas casas:

Entre S. Sebastião da Pedreira e a Ribeira entrou Blimunda em trinta e duas casas, colheu vinte e quatro nuvens fechadas, em seis doentes já não as havia, talvez as tivessem perdido há muito tempo, e as restantes duas estavam tão agarradas ao corpo que, provavelmente, só a morte as seria capaz de arrancar de lá. Em cinco outras casas que visitou, já não havia vontade nem alma, apenas o corpo morto, algumas lágrimas ou muito alarido. (SARAMAGO, 2013, p. 199).

Este excerto é fundamental para vincular esse tratamento que o texto dá para a vontade humana aos fundamentos desta tese, uma vez que a vida, cujos cantos e recantos são iluminados pela lanterna do romancista, está intimamente relacionada com tal motor. Explica-se. O corpo pode estar vivo, no aspecto biológico, mas, não necessariamente, haverá nele vontade que se possa juntar a outras para estabelecer elos e movimentos. Há estados para a vontade. Observem-se os doentes encontrados por Blimunda. Conquanto vivos, alguns deles não tinham vontade que pudesse ser recolhida por ela, pois, diz o narrador, pode ser que as tivessem perdido há muito tempo ou que estivessem tão agarradas ao corpo que apenas a morte as libertaria. Ou seja, a vontade é uma essência vinculada à vida – e isso se confirmará com a cena final do romance – mas que pode ser perdida, escondida ou liberada para se encontrar com outras; este último caso é, parece, o único que permite sua sobrevivência ao corpo.

No caso desses doentes, o que significa essa variação de estados da vontade? E isso que tem a ver com as protagonistas e esta pesquisa? Respondendo à primeira questão, pode-se dizer, inicialmente, que, se os doentes estão ainda vivos, teriam alguma disponibilidade sobre suas vontades. Só quem está vivo tem vontade, pois esta é atributo da existência humana. Desde que as tenham, porquanto vivos, os seres humanos podem fazer opções quanto a elas: segurá-las no corpo, escondendo-as; perdê-las – situação em que elas não podem se juntar a outras; ou liberá-las para que se juntem a outras e se transformem em feitos humanos. Dito de outra maneira:

enquanto há vida, cada pessoa tem possibilidade de mudar sua existência, porque a vontade tem o destino que lhe é atribuído pelo indivíduo. Assim é que Baltasar, Bartolomeu e Blimunda uniram suas vontades a tantas outras para que pudessem descolar a passarola do chão. Voar foi o feito humano que inscreveu estas três pessoas na memória alheia. Mesmo após suas mortes, continuarão a existir cada vez em que forem lembrados pela sua ousadia.

Aprofunda-se tal ideia: é no encontro de vontades que a dinâmica da vida está e sobrevive à morte do corpo. Isto parece estar na base da explicação de Bartolomeu, mencionada acima, no sentido de que onde cabe uma vontade, cabem milhões. A junção de vontades é o motor da humanidade, é por meio dela que se deixa o engatinhar para voar: ideia de Bartolomeu, mão direita de Baltasar e olhos de Blimunda fazem a passarola sair do chão; mas não só, foi necessário juntar outras tantas vontades como combustível. Nisto se percebem as diferenças de estados das vontades. Alguns não se permitem soltar a vontade para que ela integre ações humanas, ficam escondidas, até que a morte as libere, sabe lá para qual direção; outros perderam a vontade em algum momento, são corpos que apenas funcionam biologicamente, mas que não se conectam com seus semelhantes.

O padecimento do corpo, nos momentos de doença, não impede, por si só, a contribuição da vontade de cada enfermo para a continuidade da vida. Se ela for liberada, encontra-se com outras e podem até fazer voar uma treliça de vime, sobrevivendo o indivíduo, por meio do feito humano, além do desaparecimento de seu corpo. É isso que fazem Bartolomeu, Blimunda e Baltasar, quando afrontam os limites do pensamento impostos pela Inquisição.

Esse vencer barreiras, característica comum às três personagens, também fica claro quando o padre Bartolomeu menciona que riram dele há quinze anos e, agora que a máquina de voar está pronta, é preciso testá-la antes que ele comunique ao rei sua existência, a fim de que a humilhação pública não se repita (SARAMAGO, 2013, p. 207). Enfim, mesmo diante da frustração, a vontade é o elemento humano que permite o fazer, ainda que seja por insistência e que haja o risco de nova falha. Voltando à metáfora do balão, são os tropeços que levam o homem a, um dia, levantar-se, correr e voar. Complementando o que acima foi dito a respeito da relação entre o indivíduo, sua vontade e a vida, a persistência do ser humano é a visão do romancista refratada no texto: embora uns sucumbam, outros seguem adiante e é assim que as pessoas dão conta de suas existências. No que interessa a esta tese, é

exatamente por isso que não parece haver nesta obra um projeto de espelhamento do passado como condição do presente por meio de tipos históricos, pois, ao contrário, Bartolomeu, Baltasar e Blimunda não são marionetes nas mãos do sistema social em que estão inseridos, e assim, o romance afasta-se do romance histórico de Lukács. Por outro lado, não se vê, por trás do texto, um projeto de apresentar a ficção como elaboração de versão para uma realidade, como a metaficção historiográfica de Hutcheon. De fato, quando as três personagens se comportam de maneira diferente das demais de seu estrato social, o intuito parece ser mostrar que a vontade que cada um guarda em si, como essência de sua natureza humana, permite fazer opções e, em consequência, individualizar a existência. Bartolomeu, por exemplo, desafia o Santo Ofício por vontade própria, por querer voar, mas não abandona o medo de ser punido, tanto que foge de Portugal e tenta destruir a barca voadora com fogo. Blimunda, como segundo exemplo, mesmo diante da punição aplicada pela Igreja a sua mãe, não hesita em olhar as pessoas por dentro, colhendo-lhes as vontades para que estas, juntas, sejam o combustível para a passarola. Observe-se: estes dois sequer têm a mesma reação diante do Santo Ofício, sendo esta instituição, no século XVIII, a mais temida. Dessa maneira, o enfoque está nas várias possibilidades que se abrem às personagens e no modo como seguem fazendo suas escolhas.

Não se pode ignorar que os três vencem também o medo do Santo Ofício, instituição que não se interessa pela liberação das vontades humanas, senão por dominar suas almas, bem sabendo o padre Bartolomeu que o aprisionamento das vontades que fará a máquina voar tanto pode ser bom ou mal, dependendo do que o rei quererá que seja (SARAMAGO, 2013, p. 211). As duas estruturas de maior poder àquela altura estão no encalço do clérigo: o rei, a quem não convém desagradar, e a Igreja, à qual não é vantajoso que seus membros desafiem dogmas. Mesmo Bartolomeu dizendo a Blimunda e Baltasar que devem fugir porque o Santo Ofício está a sua procura (SARAMAGO, 2013, p. 213), os três não hesitam em testar o pássaro mecânico que construíram. Mas, ao fazer o primeiro voo da máquina, o que assusta Baltasar e Blimunda não é mais a Inquisição, senão sua própria coragem (SARAMAGO, 2013, p. 217). É como se eles experimentassem a falta de limites de suas vontades e a força que elas têm.

O padre ria, dava gritos, deixara já a segurança do prumo e percorria o convés da máquina de um lado a outro para poder olhar a terra em todos os seus pontos cardeais, tão grande agora que estavam longe dela, enfim levantaram-se Baltasar e Blimunda, agarrando-se nervosamente aos prumos, depois à

amurada, deslumbrados de luz e de vento, logo sem nenhum susto. Ah, e Baltasar gritou, Conseguimos, abraçou-se a Blimunda e desatou a chorar, parecia uma criança perdida, um soldado que andou na guerra, que nos Pegões matou um homem com o seu espigão, e agora soluça de felicidade abraçado a Blimunda, que lhe beija a cara suja, então, então. O padre veio para eles e abraçou-se também, subitamente perturbado por uma analogia, assim dissera o italiano, Deus ele próprio, Baltasar seu filho, Blimunda o Espírito Santo, e estavam os três no céu, Só há um Deus, gritou, mas o vento levou-lhe as palavras da boca. Então Blimunda disse, Se não abrimos a vela, continuaremos a subir, aonde iremos parar, talvez ao sol. (SARAMAGO, 2013, p. 217).

As razões do êxtase de Bartolomeu podem ser atribuídas à problematização vigente àquela altura a respeito da natureza de Deus: uno em essência, trino em pessoa ou uno em essência e pessoa? No concílio ecumênico de Niceia, ocorrido no ano 325 da era cristã, fixou-se a divindade da pessoa de Jesus Cristo, uma vez que seria da mesma substância do Pai, isso para aplacar discussão que então se encorpava, no sentido de que o filho seria apenas mais um ser humano, mas, ainda assim, propagaram-se discussões acerca da natureza divina no Espírito Santo (JOÃO PAULO II, 1981, não p.). Tanto é que o frade dominicano e filósofo Giordano Bruno (1548 – 1600) morreu nas chamas de fogueira do Santo Ofício, acusado, dentre outras, da heresia de duvidar da Santíssima Trindade e da natureza divina de Jesus Cristo, constando da denúncia contra si oferecida que ele teria dito que “não existe nenhuma distinção em Deus de (sua) pessoa” (NEVES, 2004, p. 58).

À altura da construção do convento de Mafra, essa era ainda uma subversão a ser combatida pela Igreja Católica para conseguir manter dois de seus dogmas mais preciosos. Estava-se em pleno movimento de contrarreforma. Interessante que, conforme consta da citação acima, Bartolomeu se vê incomodado por uma analogia, tal como ocorrera ao italiano: a de ver a natureza divina no próprio ser humano. É provável que esta referência aponte justamente para Giordano Bruno, uma vez que esta era a sua ideia, pois, para o filósofo, “Deus era a inteligência e a vida por trás de tudo que existe no mundo” (QUEM FOI GIORDANO BRUNO, 2017, não p.).

Assim sendo, é como se Bartolomeu tivesse experimentado essa natureza divina em si e em comunhão com Baltasar e Blimunda, de um Deus que não está distante, mas dentro de cada um, e por isso gritou que só havia um Deus. Trazer o discurso teológico para a fala de uma das personagens pode ser identificado com a forma de o romancista dizer que a sociedade é plural, não aceita proposições indiscutíveis, além de que a opressão religiosa nem sempre consegue aplacar a vontade dos homens, nem mesmo daqueles a quem ela chama de sacerdotes e que,

por esta condição, teriam a obrigação de propagar seus dogmas. Aqui, percebe-se a subversão do Voador: ele é padre, e, portanto, dele se esperava a confirmação das verdades católicas perante os fiéis; todavia, ele faz o contrário, não só discorda de um postulado da fé dessa denominação cristã, como dá vazão às suas ideias para voar e então sentir aquilo que o pensamento pressentia, em analogia a Giordano Bruno, que Deus está em todos.

Esta experimentação da ideia, realização de Bartolomeu por ocasião do primeiro voo da passarola, demonstra a pertinência de um dos argumentos desta tese, a de que o narrador leva o leitor ao que as personagens têm em seu íntimo e que as faz diferentes das demais, que é a sua nuvem de vontade. Para isto, o romancista se utiliza de uma discussão teológica que incomodava a igreja católica há mais de 1600 anos. Observa-se não haver, no texto, interesse em se comprovar alguma verdade a respeito de natureza divina de quem quer que seja. O que importa, e isto é que sai das sombras pela organização do discurso, é que Bartolomeu, como indivíduo e não como pertencente à classe dos sacerdotes, ousava duvidar do dogma, uniu-se em vontade com outros dois e voou, vivendo a resposta a suas dúvidas. Ele provou da natureza divina, é o que basta, e isto é compartilhado com o leitor por meio da reação da personagem: riu, gritou e abraçou. Estes riso, grito e abraço são o canto humano que transborda do texto e é trazido à luz pela escrita literária. Perceba-se: a emoção de Bartolomeu sobrepõe-se ao momento histórico do século XVIII, ilustrado pela repressão posta em marcha pela monarquia absolutista portuguesa e pela igreja católica.

Bartolomeu, Baltasar e Blimunda são aliados no voo, mas não se descolam de sua própria história, construída em terra firme. Este é um dado que merece ser analisado. O narrador revela que o ex-soldado maneta se exalta quando reconhece Mafra, a sua terra, lá de cima: “reconhece-a, mesmo nunca a tendo visto do ar, quem sabe se por termos no coração uma orografia particular que, para cada um de nós, acertará com o particular lugar onde nascemos” (SARAMAGO, 2013, p. 223). O texto dá relevância ao chão de que emergem as pessoas para alçarem voos, segundo suas vontades. Uns, a exemplo dos familiares de Baltasar, fazem-nos rentes ao solo, como emas, aves trôpegas que seguem suas condições sociais: pedreiros, senhoras dos lares, marceneiros – enfim, todos aqueles que circulam à roda do convento de Mafra. Outros, como as três personagens protagonistas, sem deixar de pertencer ao solo

português, deram vazão às suas vontades e agora veem a terra a partir de uma outra perspectiva que os deslumbra. Assim é que riem, gritam abraçam e se exaltam.

Tais aspectos espaciais são importantes para esta pesquisa porque desvelam o novo olhar que o ser humano tem a respeito de sua própria existência quando as ideias são transformadas em ações. O narrador mais uma vez destacou a pulsação cardíaca nessa relação do indivíduo com sua vida: se o coração traz uma orografia que conecta os seres humanos com suas origens, é porque não são apenas seres de uma época em que se desenvolveram determinados eventos históricos, como a edificação daquele enorme convento franciscano no século XVIII, mas pessoas que se entendem como pertencentes àquela terra e que, descarregando as vontades que trazem dentro de si, em nuvens fechadas, não apenas olham como reparam em suas existências, ressignificando-as a partir da experimentação. Explica-se. Bartolomeu, depois do voo, não é aquele que questionava a natureza divina do Criador, mas aquele que sentiu a existência de Deus dentro de si. Baltasar não é mais somente um ex-soldado fadado à mendicância e aos trabalhos braçais, mas um homem que contribuiu com seus gancho e espigão para a construção de uma estrutura que lhe permitiu apreciar sua terra, esta fruição estética que passa a fazer parte de sua vida. Esta transformação é única em cada indivíduo, e ela é um dos cantos que sai das sombras da história quando entra em cena a narrativa literária, distinta daquela realizada pela historiografia.

A importância da junção das vontades como instrumento para as façanhas humanas é destacada pelo narrador também quando é preciso voltar à terra firme. Para aterrissar a máquina, porque já era noite e o âmbar das esferas precisa da luz solar para voar, por atração, Blimunda e Baltasar se abraçam a estas estruturas para que suas vontades se unam àquelas ali presas; assim é que a máquina toca o chão lentamente e os três viajantes saem dela extenuados (SARAMAGO, 2013, p. 224-225). A circunstância de estarem extenuados está ligada àquelas emoções que permearam a primeira aventura com a passarola. O engenho mecânico mais as vontades recolhidas fizeram a arca ganhar altura e a impulsionaram nas direções que lhes deram os pilotos. Todavia, o cansaço é emocional. Não foi pouco rir, gritar, abraçar e se exaltar. O ganho também foi considerável: um experimentou a existência divina dentro de si, outro mirou Mafra e a ela se conectou pelo coração. Esta vivência, conquanto curta, foi intensa. Isso lhes dá a noção de que podem controlar suas vontades, dirigi-las para atingir finalidades por si definidas. Não é mais a divindade

representada na hóstia que dirige seus destinos. Eles tomam consciência de que eles próprios escrevem a trajetória de suas vidas, o que não significa que perderam a noção do perigo que os rodeia.

Por um lado, os três tomaram consciência de um certo domínio sobre a vida que as vontades proporcionam. Por outro, sabem que isto os coloca sob vigilância e punição pelo Santo Ofício. Há, então, uma opção a fazer: sucumbir ou não à força opressora. E eles tomam rumos diferentes. Bartolomeu, ciente de que o Santo Ofício os encontrará, atea fogo à máquina, sendo interrompido pelo casal, que a salva da destruição, momento em que o padre desaparece na noite (SARAMAGO, 2013, p. 227-228). Isto significa que não é possível deixar o que viveram para trás. A fronteira tênue entre passado e presente, se é que existia, foi rompida, afinal, o que experimentaram faz agora parte do que são. O que os diferencia é a forma de cada um se relacionar com suas descobertas: o padre segue rumo que não é nesse episódio mencionado; Baltasar e Blimunda seguem vivendo em Mafra, mas mantêm a arca voadora sob seus cuidados.

O ex-soldado passa a trabalhar com carro de mão na construção do convento; a vidente cuida da casa. Contudo, eles não se esquecem da máquina de voar. Certa vez, depois de intensa tempestade ter causado destruição de grandes proporções na região, Baltasar vai até o local em que pousaram e verifica que o pássaro mecânico não foi destruído. Inclusive deixa riscados, em uma das tábuas do convés, um sol e uma lua, óbvios sinais de sua passagem, caso o amigo padre àquele lugar retornasse (SARAMAGO, 2013, p. 229, 234-235, 244-246, 247). Algum tempo depois, o músico Domênico Scarlatti lhes avisa, indo a Mafra, que Bartolomeu morrera em Toledo, na Espanha, para onde fugira em razão da perseguição pelo Santo Ofício.

No enredo, os três sabem que, ao voar, se expuseram aos olhos da Inquisição da Igreja Católica. Blimunda e Baltasar permanecem em Mafra, até porque não tinham outra opção. Já o padre segue para a Espanha, onde se refugia. Saber da morte do amigo abriu dois caminhos para o casal: ou simplesmente esqueciam-se da passarola ou alimentavam a ideia deixada por Bartolomeu, de que o homem viria a voar um dia. Seu falecimento, portanto, significa, no romance, a permanência da ideia, que segue viva quando há vontades que perpetuam sua existência. Afinal, os dois foram transformados pela experiência, de maneira que não poderiam deixá-la no passado. Além disso, suas próprias vontades seguiam vivas.

Aquele voo tornara Baltasar um homem rico, tanto que, agora, mesmo sendo boieiro na construção do edifício em Mafra, não se espantava com a imensidão daquela obra. Ele a tinha visto de cima, ela cabia em sua visão, era menor que o alcance de seus olhos. A evidência disto aparece no episódio em que, estando os companheiros de labuta reunidos à hora do descanso, Manuel Milho – também obreiro – contava a história de uma rainha que abandonara seu rei para descobrir com um ermitão o que deveria fazer: ela para deixar de ser rainha e tornar-se mulher, e ele para ser homem e não mais ermitão. Embora o fim da história não revele uma resposta, tem-na para si Baltasar: “Talvez voando”; para o ex-soldado, voar era grande, isto o fazia homem, e não a basílica, da qual toda a gente se admirava. (SARAMAGO, 2013, p. 281-296).

É possível perceber a transformação de Baltasar à medida que deixa de ser um soldado ferido que pede esmolas para sobreviver nas ruas de Lisboa e passa a ouvir a vontade que tem em si, a força de seu coração. Isso ocorre quando ele começa a se relacionar com Blimunda e Bartolomeu. No que interessa a esta pesquisa, é importante notar que as mudanças por quais ele passou estão diretamente relacionadas às relações que teve especificamente com Blimunda e Bartolomeu. A vidência da companheira permitiu que ele soubesse que havia vontades dentro das pessoas; a sabedoria do padre lhe mostrou que o ser humano é capa de artifícios que o fazem construir para, muitas vezes, realizar o que apenas era possível em sonhos. Enfim, Baltasar sente-se agora capaz de fazer mais do que lhe exige a função de boieiro. Desta maneira, o narrador desnuda a evolução da percepção que a personagem tem de si própria e conta como são suas experiências, decorrentes das relações com outros indivíduos, que a levam a construir a própria história, a ponto de ser aquele que evita a destruição da arca voadora por ato de seu próprio inventor. Portanto, ao mesmo tempo em que a relação com as duas outras personagens o faz conhecer sua própria força, é ela que também lhe dá autonomia.

Já se passaram três anos desde que a passarola pousou na encosta do Monte Junto e Baltasar providenciara, nas seis ou sete vezes que lá voltara, a manutenção dos seus elementos (SARAMAGO, 2013, p. 297-298). Na última vez, Blimunda vai com ele. Neste momento, Baltasar diz apenas a seu pai, João Francisco, já bastante velho, aonde vai, acrescentando, ainda, que era ele a voar numa máquina quando por cima de Mafra teriam visto o Espírito Santo pairar:

Lembro-me de tudo, e tu vai descansado, que eu ainda não estou para morrer, quando chegar a ocasião serei contigo onde estiveres, Mas o pai acredita que eu voei, É quando somos velhos que as coisas que estão para vir começam a acontecer, e uma razão de ser assim é que já somos capazes de acreditar naquilo de que duidávamos, e mesmo não podendo acreditar que tenha sido, acreditamos que será, Eu voei, pai, Filho, eu acredito. (SARAMAGO, 2013, p. 300).

Dizer ao pai que ele estava no pássaro mecânico que sobrevoou Maфра revela a consciência que Baltasar adquiriu a respeito de sua individualidade. Certamente, o pai era, àquela altura, uma das pessoas por quem ele nutria maior afeição. Então, contar-lhe o que havia feito era uma forma de se destacar da massa dos trabalhadores. É esta a abordagem desta pesquisa. O ex-soldado enxerga-se no meio de pessoas de mesmas condições sociais como pessoa diferente e capaz de ter e realizar vontades. Depois, mostra-se no que é diferente. Com isto, constrói a história que é só dele, ao largo da construção do convento de Maфра. Dito de outra maneira: a pobreza e a opressão dos poderes monárquico e religioso não o dobram.

Mantendo viva a ideia de Bartolomeu, Baltasar e Blimunda vão verificar como está máquina voadora. Ela estava bastante deteriorada, eles a consertam e Blimunda fica espantada com o fato de as vontades permanecerem vivas dentro das esferas:

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

Saber que as vontades estão ali aprisionadas faz Baltasar ter certeza de sua existência, uma vez que é o que evidencia às demais pessoas o grande feito de que participaram, ainda que isso os coloque em risco, diante da perseguição perpetrada pelo Santo Ofício. Soltando as vontades, como propõe Blimunda, a máquina seria apenas um entrelaçado de vimes que parece mediante a ação do tempo. Sem a máquina em condições de novamente voar, o que faria com que se destacassem aqueles dois indivíduos dentre tantos outros ex-soldados e mulheres tidas como bruxas? Essa conclusão de Baltasar, desvelada pelo narrador, é o modo como o romancista mostra que os movimentos de cada indivíduo, quando se relaciona com outras pessoas em determinado tempo e espaço, são singulares e desenham a existência de cada pessoa, que não se confunde com a vida de nenhuma outra. Como

se tem visto nesta análise, o sentir das personagens sobrepõe-se aos eventos históricos e à constante medição de forças que há entre as classes representadas pelos trabalhadores habitantes de Mafra, o monarca e seu entorno e a Igreja Católica.

A construção do convento já dura treze anos. Está-se em 1730, ano marcado pelo rei para a consagração da edificação. Interessante passagem a respeito da ação dos seres humanos e da vida é aquela em que Baltasar e Blimunda estão visitando as estátuas de santos que vieram da Itália para o convento, quando ela diz: “Devem ser infelizes os santos, assim como os fizeram, assim ficam, se isto é a santidade, que será a condenação” (SARAMAGO, 2013, p. 375). Esta observação culmina em diálogo a respeito da vida e da morte, esclarecendo Blimunda que:

O pecado não existe, só há morte e vida. A vida está antes da morte, Enganas-te, Baltasar, a morte vem antes da vida, morreu quem fomos, nasce quem somos, por isso é que não morremos de vez, E quando vamos para debaixo da terra, e quando Francisco Marques fica esmagado sob o carro da pedra, não será isto morte sem recurso, Se estamos falando dele, nasce Francisco Marques, Mas ele não o sabe, Tal como nós não sabemos bastante quem somos, e, apesar disso, estamos vivos [...]. (SARAMAGO, 2013, p. 375).

A discussão a respeito da sequência entre a vida e a morte interessa à abordagem que se faz nesta tese. Quando Blimunda diz que Francisco Marques não morreu sem recurso ao ser esmagado pela pedra e que ele nasce quando se fala a seu respeito, há um vínculo com a passagem em que Baltasar diz que ele, a companheira e o padre Bartolomeu deixariam de existir se soltassem todas as vontades armazenadas nas esferas da passarola. Isto porque os feitos dos indivíduos os preservam na memória dos que permanecem sobre a terra. Francisco Marques, sem ter morrido sob a pedra, provavelmente não teria seu nome invocado por muitos dos que vieram a lembrar dos eventos relacionados à construção do convento; Bartolomeu é lembrado como aquele que inventou meios de tirar os pés do chão para voar como os pássaros; e Baltasar colocou-se na memória do pai no momento que lhe revelou estar naquela máquina que sobrevoou Mafra. Estes são exemplos de que a morte do corpo não impede novo nascimento para a pessoa. Mas este se faz das impressões dos outros a respeito de quem já não está vivo. Contudo, é importante ressaltar que, no romance, a continuidade da vida após a morte do corpo dá-se de acordo com a memória de cada indivíduo a respeito de quem faleceu, e não como se houvesse uma memória universal a respeito de pessoas esquecidas pela

historiografia oficial. Baltasar convivia com Francisco Marques e suas memórias dessa relação são únicas, e não apenas a notícia de que em certa altura da construção do convento de Maфра um operário morreu esmagado por uma pedra gigantesca. Bem por isso é que a lembrança que o pai de Baltasar tem do filho voando na passarola não é idêntica ao mero registro de que houve um episódio durante a realização da obra em que um objeto passou voando sobre aquela cidade – o espírito santo, como pensaram. Finalmente, para ilustrar essa conclusão, pode-se destacar a continuidade da vida de Baltasar quando ele libera sua vontade para Blimunda, na cena final, em que ele é queimado em fogueira pelo Santo Ofício. O ex-soldado seguirá vivo para ela por meio das lembranças relacionadas ao afeto que sentiam um pelo outro.

Por que Blimunda diz que “não sabemos bastante quem somos, e, apesar disso, estamos vivos”? Parece ser porque a existência, como se viu, não se faz apenas das escolhas que a própria pessoa faz, mas igualmente das memórias que os outros dela tem. Como dito acima, as memórias também são produtos de escolhas, e variam conforme as relações que cada um tem ou teve com a pessoa lembrada. Portanto, seria lógico dizer que ninguém sabe exatamente o que é, uma vez que o que a pessoa é para os outros pode ser apenas a estes acessível e comporta inúmeras variações, tantas quanto podem ser as formas de afetividade presentes nas relações entre os seres humanos. Para ilustrar esta conclusão, menciona-se a busca de Blimunda por Baltasar quando ele desaparece no voo acidental da passarola. De acordo com o texto, ela vagueia por inúmeras aldeias perguntando por Baltasar, mas só o encontra em Lisboa, anos depois, no auto de fé que o leva à morte. As pessoas dessas aldeias não conhecem o ex-soldado, nunca o viram. Todavia, ele passa a existir na memória desses aldeões segundo a impressão que lhes deixou Blimunda: pode ser de mulher apaixonada, de bruxa inconsolável, de louca enfurecida etc. O fato é que tanto ele quanto ela sobreviverão na memória dessas pessoas. Nunca se chegará a saber o que cada um lembrará, mas é certo que essas memórias integram a existência dos dois que, portanto, sequer têm acesso à integralidade do que são. Enfim, estar vivo é aquela possibilidade de fazer escolhas segundo sua própria vontade, o que não equivale a conhecer exatamente quem se é, pois isto dependeria de conhecer as lembranças dos outros, o que é inalcançável.

Ao mencionar a suposta tristeza dos santos, que ficam ali parados na exata posição em que foram concebidos pelas mãos de algum escultor, Blimunda demonstra ter consciência de que a vida é o movimento. Esta sua percepção é confirmada pela

segunda citação, pois o que alguém foi no passado é a morte, a vida é o que se é, no presente, neste tempo em que ainda é possível se movimentar e fazer algo de acordo com as vontades que cada um tem. Afinal, não é possível agir no tempo que já não está ao nosso alcance. Se os santos, porque parados, são infelizes, assim o é também o ser humano que não se movimenta na vida, não constrói sua própria história com suas ações.

O enredo se encaminha para o fim quando Baltasar vai ao Monte Junto ver a máquina, mas, sem querer, pisa em tábuas apodrecidas e cai. Para salvar-se, acaba por afastar os panos que a protegem, expondo as bolas de âmbar e as esferas à luz solar, fazendo com que a máquina funcione e voe (SARAMAGO, 2013, p. 380). O voo solitário de Baltasar consagra seu feito maior e pelo qual virá a morrer, compondo um conjunto de memórias que lhe permitirá seguir vivo. A princípio, é possível compreender que se trata somente de um descuido seu, o qual o levará a queimar nas fogueiras do Santo Ofício. Todavia, reparando mais de perto, é o apogeu da existência de um homem que se encaminhava para ser mais um combatente mutilado por guerra que não lhe trouxe benefício algum, um quase indigente fadado a trabalhos braçais, mas que, havendo entrelaçado sua vida a uma mulher que consegue olhar as pessoas por dentro e a um padre que queria voar, foi ele mesmo um voador, apesar de não lhe haver sido atribuída a alcunha. Ele não deixou que o incêndio iniciado por Bartolomeu consumisse a passarola; ele não permitiu que Blimunda desse liberdade às vontades que restaram do primeiro voo; e ele não titubeou em expor-se ao perigo de embarcar mais uma vez naquele pássaro artificial. Como resultado, mais uma vez voou e acabou sendo apanhado pela Inquisição da Igreja Católica. Neste momento, ele tem um feito que é só seu e que o colocará na memória daqueles que o condenaram e que o viram perecer queimado pela intolerância humana. Ali, no auto de fé, ele se fará único e continuará a viver, como se verá adiante.

Como Baltasar não regressasse a Mafra, a esposa vai a sua procura, vê que a máquina voou mas não o encontra. Ela volta a Mafra, desesperada. Dias depois, já iniciada a sagração da basílica, que duraria oito dias, a vidente recolhe suas coisas e algumas de Baltasar e vai embora, a sua procura: “Durante nove anos, Blimunda procurou Baltasar. Conheceu todos os caminhos do pó e da lama, a branda areia, a pedra aguda, tantas vezes a geada rangente e assassina dois nevões de que só saiu viva porque ainda não queria morrer” (SARAMAGO, 2013, p. 399-400). Nessa busca, é alvo de violência, de humilhações, e não hesita em usar de seus poderes. Parecia

enlouquecida a perguntar pelas aldeias a respeito de um homem que poderia ter caído do céu “num pássaro de ferro e vimes entrançados, com uma vela preta, bolas de âmbar amarelo, e duas esferas de metal baço que contêm o maior segredo do universo” (SARMAGO, 2013, p. 401). Passou a ser conhecida pelo nome de Voadora. Foi apedrejada e escarneada, usou de sua vidência para prover aldeia com água em tempo de secura, mais uma vez passou por Mafra à procura de Baltasar (SARMAGO, 2013, p. 400-401; 402-403). A vontade de voltar a vê-lo lhe deu forças para resistir a toda essa violência:

Quantas vezes imaginou Blimunda que estando sentada na praça duma vila, a pedir esmola, um homem se aproximaria e em lugar de dinheiro ou pão lhe estenderia um gancho de ferro, e ela meteria a mão ao alforge e de lá tiraria um espigão da mesma forja, sinal da sua constância e guarda, Assim te encontro, Blimunda, Assim te encontro, Baltasar, Por onde foi que andaste todos estes anos, que casos e misérias te aconteceram. (SARMAGO, 2013, p. 403).

Finalmente, Blimunda encontra Baltasar, na sétima vez que passa por Lisboa a sua procura. Como há vinte e oito anos acontecera com sua mãe, Sebastiana, há um auto de fé. Dentre os queimados, há um homem sem a mão esquerda, com uma nuvem fechada dentro do corpo: “Então Blimunda disse, Vem. Desprende-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda” (SARMAGO, 2013, p. 405). Nesse encerramento do romance se percebe que pela terceira vez, considerados os três autos de fé mencionados no enredo, o narrador não destaca o sofrimento daqueles que são injustamente punidos pelo Santo Ofício. A luz da lanterna do escritor volta-se, sim, para a maneira afetuosa como se relacionam as personagens nessas torturas e como se socorrem da força do coração para continuar o movimento da vida: o corpo de Baltasar desapareceu no fogo, mas ele continua a existir porque sua vontade permanece viva com Blimunda. Como ela mesma disse: a morte vem antes da vida. A carne pereceu, mas Baltasar segue vivo pelo que fez e pelo que fará Blimunda com sua vontade, exatamente como aconteceu com Bartolomeu.

Não se pode ignorar que ele renascerá também na memória dos que o viram voar, daqueles que o apanharam e condenaram à morte, bem como daqueles que presenciaram o desaparecimento de seu corpo. Talvez Baltasar não soubesse bem quem era, como lhe disse certa vez a companheira, pois jamais se tem o alcance exato do que se sabe a respeito de uma pessoa. O fato é que agora permanece vivo,

mesmo para aqueles que não o conheceram, mas testemunharam a busca da louca Voadora por nove anos, em tantas aldeias portuguesas. Com isto, Blimunda também não deixará de existir quando seu corpo perecer, pois já está viva em muitas memórias. A ela, pouco importa se a têm como louca. Mais importante é que ela se perceba como prova de amor, ela que agora tem junto a si a vontade de Baltasar, essas vontades que podem todas ocupar o mesmo espaço e que fazem os homens forçar seus limites. Assim sendo, também segue a passarola existindo na lembrança dos que a viram passar, ainda que acreditassem se tratar do espírito-santo voando sobre Mafra. Para estes foi igualmente um dia único e já não eram os mesmos do dia anterior. Segue assim o morrer e nascer, talvez único fado imposto aos seres humanos.

5.2 NARRADOR QUE SE APIEDA

Viu-se, no subcapítulo anterior, que o narrador coloca em relevo a forma como Baltasar, Blimunda e Bartolomeu têm suas trajetórias entrelaçadas e assim juntam vontades para voar, o grande feito de suas vidas, o mesmo que lhes permitirá viver na memória alheia. Mas há mais para dizer a respeito da instância narrativa, que tem, acredita-se, um olhar de piedade pelos seres humanos em si, não só quanto às três protagonistas.

Os ricos e detentores do poder também são apresentados em suas fraquezas. Assim é, por exemplo, a passagem inicial do romance em que o narrador cogita sobre a circunstância de D. Maria Ana, a rainha, ter revelado sua gravidez a frei António, o qual, aproveitando-se da ansiedade por sucessão do rei D. João V, a ele acorre para sugerir que a chegada de um herdeiro real estaria garantida caso fosse construído o convento franciscano em Mafra:

Agora não se vá dizer que, por segredos de confissão divulgados, souberam os arrábidos que a rainha estava grávida antes mesmo que ela o participasse ao rei. Agora não se vá dizer que D. Maria Ana, por ser tão piedosa senhora, concordou calar-se o tempo bastante para aparecer com o chamariz da promessa o escolhido e virtuoso frei António. Agora não se vá dizer que el-rei contará as luas que decorrerem desde a noite do voto ao dia em que nascer o infante, e as achará completas. Não se diga mais do que ficou dito. (SARAMAGO, 2013, p. 26).

Esta dúvida é de certa maneira desfeita pela afirmação que o narrador faz logo adiante, quando discorre acerca da devoção católica da rainha e da “cumplicidade que deu ao artifício franciscano” (SARAMAGO, 2013, p. 32). Dizer que não vai dizer isso ou aquilo é uma forma de dizer e uma maneira de o narrador colocar que o que não é dito, ou materializado em documentos, pode conter a verdade, que fica assim escondida, no íntimo das personagens. Note-se que, neste trecho, não se pretende colocar em dúvida se o franciscano se aproveitou das confidências da rainha para obter vantagem para sua ordem católica. O narrador parece mais interessado em apresentar a complexidade dos sentimentos humanos: uma rainha que é pressionada a engravidar; um rei constantemente ameaçado de destronamento pela falta de herdeiro e a Igreja Católica, ávida de riquezas materiais, cuja suntuosidade é um dos instrumentos de que se serve para oprimir os fiéis.

Embora estejam em estamento social que lhes protege das maiores dificuldades materiais encontradas no século XVIII, antes de serem rei e rainha, João e Maria Ana são pessoas, e não estão livres de boa parte das angústias por que passam seus súditos. Maria Ana é tão mulher e mãe quanto Sebastiana, a mãe de Blimunda, por exemplo. Ainda que o romance desnude as desigualdades sociais daquela época – fato notório, diga-se –, o enfoque está na maneira como aquelas pessoas enfrentavam as dificuldades que permeavam suas vidas, fossem ricos ou pobres. A vontade não é atributo da classe social e sim da condição humana. O narrador repara em todas as nuvens íntimas de vontade, não as escolhe segundo o peso do ouro da algibeira de cada um.

Por ocasião da análise dos percursos existenciais de Bartolomeu, Blimunda e Baltasar, percebeu-se que o narrador focaliza a importância da vontade que cada um traz em si como motor do que faz em vida. Na descrição do primeiro auto de fé mencionado no enredo, destaca-se que as cento e quatro pessoas estão sendo punidas por não deixarem de agir segundo suas crenças, ou seja, já neste início o romance traz à tona a força da vontade, que não se dobra diante da opressão:

Porém, hoje é dia de alegria geral, porventura a palavra será imprópria, porque o gosto vem de mais fundo, talvez da alma, olhar esta cidade saindo de suas casas, despejando-se pelas ruas e praças, descendo dos altos, juntando-se no Rossio para ver justicar a judeus e cristãos-novos, a hereges e feiticeiros, fora aqueles casos menos correntemente qualificáveis, como os de sodomia, molinismo, reptizar mulheres e solicitá-las, e outras miuçalhas passíveis de degredo ou fogueira. São cento e quatro as pessoas que hoje saem, as mais delas vindas do Brasil, úbere terreno para diamantes e

impiedades, sendo cinquenta e um os homens e cinquenta e três as mulheres. Destas, duas serão relaxadas ao braço secular, em carne, por relapsas, e isto quer dizer reincidentes na heresia, por convictas e negativas, e isto quer dizer teimosas apesar de todos os testemunhos, por contumazes, e isto quer dizer persistentes nos erros que são suas verdades, só desacertadas no tempo e no lugar. (SARAMAGO, 2013, p. 51).

Assim como ocorre a Baltasar no fim do romance, apanhado e queimado pelo Santo Ofício por ter voado com a passarola inventada por Bartolomeu, aquelas pessoas ali queimadas deixam seus feitos – uma certa rebeldia – registrados na memória daquela multidão que assiste ao perecimento de seus corpos, e exatamente nesse momento renascem, na medida em que permanecem na memória dos espectadores. O narrador não só apresenta o fato como exemplo de injustiça perpetrada pela intolerância, como exalta a atitude daqueles que ousam desafiar a ordem imposta pela Igreja Católica. Dentre os seviciados, está Sebastiana, a mãe de Blimunda, que vem a ser açoitada em público e condenada ao degredo em Angola por oito anos:

[...] um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações, mas disseram-se no tribunal que era fingimento, que ouço vozes do céu, mas explicaram-me que era efeito demoníaco, que sei que posso ser santa como os santos o são, ou ainda melhor, pois não alcanço diferença entre mim e eles, mas repreenderam-me de que isso é presunção insuportável e orgulho monstruoso, desafio a Deus, aqui vou blasfema, herética, temerária, amordaçada para que não me ouçam as temeridades, as heresias e as blasfêmia. (SARAMAGO, 2013, p. 54).

A preocupação de Sebastiana, nessa ocasião, é ver a filha Blimunda, e não se desviar dos cuspes e cascas de melancia que a plateia contra si atira. E, justamente, o que lhe anuncia a presença da filha é o coração: “[...] enfim o peito de me deu sinal, gemeu profundamente o coração, vou ver Blimunda, vou vê-la, ai, ali está, Blimunda, Blimunda, Blimunda, filha minha, e já me viu [...]” (SARAMAGO, 2013, p. 55). Assim sendo, à crueldade a que é submetida Sebastiana, o narrador sobrepõe a forma como ela lida com aquela situação, ou seja, ele traz à tona o que importa para aquela mulher, que é o contato com sua filha. O coração como elo ente os seres humanos apareceu nos subtítulos anteriores, quando se falou das ligações entre Bartolomeu, Blimunda e Baltasar, ou mesmo quando Baltasar encontra seus pais ao retornar de Mafra. O seu bater mostra que o corpo está vivo, o mesmo corpo em que residem as vontades e, enquanto o corpo não perece, o ser humano continua a fazer escolhas. Esta conclusão já foi apresentada quando foi analisada a passagem em que

a jovem vidente circula pelas aldeias atingidas pela peste para apanhar vontades, antes do primeiro voo da passarola.

As escolhas e realizações do ser humano representam o movimento de que se faz a vida. Atente-se para o seguinte trecho, em que o narrador compara a ação humana com o movimento de ir à nora: “o mundo é ele uma nora e são os homens que, andando em cima dele, o puxam e fazem andar. Mesmo já cá não estando Sebastiana Maria de Jesus para ajudar com as suas revelações, é fácil ver que, faltando os homens, o mundo para” (SARAMAGO, 2013, p. 68). Isto significa que não há como separar a vida dos homens, o mundo é o conjunto desses pensamentos e ações que os indivíduos têm. Este dado é de suma importância para esta tese: não há eventos históricos capazes de uniformizar os agires humanos, condicionando-os e limitando-os às relações de poder em determinada sociedade. Estas influenciam as ações, isto não se pode negar. Todavia, como se percebeu, a vontade da Igreja Católica não consegue sequer condicionar todos os seus representantes, é o caso de Bartolomeu, que voou. O poder de D. João V não foi capaz de subjugar a vontade do ex-soldado Baltasar, o qual, mesmo mutilado por uma guerra que não era sua, fez da mão que sobrou instrumento bastante para concretizar uma vontade: ele voou, mais de uma vez. E Blimunda, mesmo tendo assistido ao açoitamento da mãe, não hesitou em colher as vontades que fizeram a passarola voar, e, não só isso, concordou em não libertar as vontades, escolha da qual resultou, inclusive, o segundo voo de Baltasar, que levou seu companheiro para a morte na fogueira.

A perspectiva do narrador a respeito da condição humana, sujeita aos desafios da vida, de maneira individual, é ainda revelada no trecho em que ele aproveita a gestação do herdeiro do trono português, ainda no ventre de D. Maria Ana, para explicitar o inescapável confronto de cada pessoa com as relações que há de estabelecer com outros indivíduos e com a sociedade:

[...] É extraordinário como se formam um homem e uma mulher, indiferentes, lá dentro do seu ovo, ao mundo de fora, e contudo com este mundo mesmo se virão defrontar, como rei ou soldado, como frade ou assassino, como inglesa em Barbadas ou sentenciada no Rossio, alguma coisa sempre, que tudo nunca pode ser, e nada menos ainda. Porque, enfim, podemos fugir de tudo, não de nós próprios. (SARAMAGO, 2013, p. 73).

Isto significa que a forma de se relacionar e as escolhas que são feitas no estabelecimento destes elos são singulares, decorrentes da percepção de cada

indivíduo. Ora, Bartolomeu poderia ter escolhido não seguir adiante com a ideia de construir a Passarola, assim como Baltasar poderia ter optado por não ajudá-lo, diante do perigo de cair nas redes do Santo Ofício, bem como Blimunda poderia não ter ido atrás das vontades. Bastaria que um deles não participasse com sua vontade individual para que a passarola não saísse do chão. Além disso, o trecho acima citado trata da impossibilidade de não se fazerem escolhas. À medida que pensamos, estamos escolhendo, seja para fazer algo ou deixar de fazê-lo, isto é o inescapável da vida.

Quanto ao dia em que Baltasar e Blimunda saem para que ela veja as pessoas por dentro, comenta o narrador: “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, 2013, p. 83). Aqui, volta-se a questão à qual já se aludiu na introdução dessa pesquisa: José Saramago distingue, em graus, olhar, ver, e reparar, em ordem crescente de profundidade de percepção. Interpretando-se as palavras do narrador neste comentário, é possível dizer que se está saindo da superfície das pessoas – única camada ao alcance de um mero olhar – para se chegar ao interno do ser humano, aquilo em que o distingue dos demais, como a sua vontade, o que só está ao alcance do ver. E, no caso do leitor, o narrador e Blimunda são os olhos que lhe permitem conhecer o que vai por dentro daquelas pessoas todas. Este é o ponto fundamental desta pesquisa: o que está por dentro é a visão do romancista acerca da maneira como os seres humanos se movimentam nessas relações entre si e com a sociedade e ela só chega ao conhecimento do leitor porque há personagens e instância narrativa, instrumentos que, a serviço da narrativa literária, concretizam o grau de liberdade de interpretação que a distingue da narrativa histórica.

É esta liberdade de escolher o que contar e mostrar que permite chegar ao coração do pai de Baltasar, órgão que, para o narrador, é o forno da vida. Não à toa é nele que sentem as mães as dores pelos infortúnios dos filhos e, por isso, o pai de Baltasar, João Francisco, sofre quando o filho diz que retornará a Lisboa, “Bem feito que tornasse sem a mão direita, é tal o amor que chegam a pensar-se coisas destas” (SARAMAGO, 2013, p. 139-140). Aquele mesmo coração permitiu a Sebastiana encontrar Blimunda no meio da plateia do auto de fé em que ela foi punida. Ele representa o corpo vivo, no qual mora a vontade, quando ainda é possível se vincular afetivamente a outras pessoas.

Nesse mesmo sentido, o narrador se apieda do rei D. João V, em razão de sua impotência diante da curteza da vida. Isto ocorre na passagem em que o monarca pensa em construir em Lisboa uma réplica da basílica de S. Pedro de Roma. Ele chama à sua presença o arquiteto do convento de Mafra, o alemão João Frederico Ludovice (1673 – 1752) e lhe encomenda a obra. O arquiteto se desespera, mas para não declarar simplesmente ao rei a impossibilidade da empreitada, explica-se sobre o tempo de construção, ressaltando não haver vida real suficiente para vê-la finalizada:

A vontade de vossa majestade é digna do grande rei que mandou edificar Mafra, porém, as vidas são breves, majestade, e S. Pedro, entre a benção da primeira pedra e a consagração, consumiu cento e vinte anos de trabalhos e riquezas, vossa majestade, que eu saiba, nunca lá estive, julga pelo modelo de armar que aí tem, talvez nem daqui a duzentos e quarenta anos o conseguíssemos, estaria vossa majestade morta, mortos estariam vossos filho, neto, bisneto, trineto e tetraneto. (SARAMAGO, 2013, p. 314-315).

Na sequência, o narrador pega o rei a refletir:

Subitamente, el-rei compreende que a sua vida será curta, que curtas são todas as vidas, que muita gente morreu e morrerá antes que se acabe de construir Mafra, que ele próprio poderá amanhã fechar os olhos para todo o sempre. Recorda-se de que desistiu de edificar S. Pedro de Roma justamente por tê-lo convencido Ludovice dessa mesma curteza das vidas [...]

Ora, Mafra já engoliu onze anos de trabalho, das riquezas nem se deve falar, Quem me garante que estarei vivo quando se fizer a sagração, se ainda aqui há uns poucos anos ninguém dava nada por mim, com aquela melancolia que me ia levando antes de tempo [...]

D. João V está numa sala do torreão, virada ao rio. Mandou sair os camaristas, os secretários, os frades, uma cantarina da comédia, não quer ver ninguém. Tem desenhado na cara o medo de morrer, vergonha suprema em monarca tão poderoso. (SARAMAGO, 2013, p. 324-325).

Estes trechos evidenciam que, apesar de a vontade ser o motor do mundo – este mundo que não existe sem os seres humanos, que continuamente vão buscar água à nora, como disse antes o narrado –, ela não é ilimitada, no sentido de ser sempre suficiente para realizar o que se deseja. D. João V desejava a réplica da basílica de S. Pedro de Roma, mas sua mortalidade o impediria de ver a obra pronta, devido ao tempo que levaria a construção.

Dessa maneira, há uma mirada de piedade do narrador em relação também a essa personagem. O poder usado por D. João V para oprimir seus súditos, levando-os a condições de trabalho não distantes da escravização, é o mesmo poder que o faz se conscientizar de seus limites humanos. Pode ter sido consagrado por ocasião

de sua coroação – dizer que reis são escolhas divinas é uma construção humana –, mas no silêncio de seus aposentos, há uma verdade incontornável: é mortal.

Passados os anos, Baltasar envelheceu, isto o diz o narrador. Esta voz se aproveita do encontro do ex-soldado com Blimunda para exaltar o que os une e os modifica mesmo aos olhos de quem não participa daquelas vidas:

Tens a barba cheia de brancas, Baltasar, tens a testa carregada de rugas, Baltasar, tens encorreado o pescoço, Baltasar, já te descaem os ombros, Baltasar, nem pareces o mesmo homem, Baltasar, mas isto é certamente defeito dos olhos que usamos, porque aí vem justamente uma mulher, e onde nós víamos um homem velho, vê ela um homem novo, o soldado a quem perguntou um dia, Que nome é o seu, ou sem sequer a esse vê, apenas a este homem que desce, sujo, canoso e maneta, Sete-Sóis de alcunha, se a merece tanta canseira [...] mas vivo, Santo Deus, e abre-lhe os braços, quem, abre-os ele a ela, abre-os ela a ele, ambos, são o escândalo da vila de Mafra [...].

[...] ou porventura serão estes os únicos seres humanos que como são se veem, é esse o modo mais difícil de ver, agora que eles estão juntos até os nossos olhos foram capazes de perceber que se tornaram belos. (SARAMAGO, 2013, p. 369-370).

Quando o enredo dirige-se para o final, é certo que Baltasar e Blimunda convivem há muitos anos. Esta passagem do tempo, representada pelas mudanças no corpo de Baltasar, tem um significado bastante relevante para esta tese. O envelhecimento do que é corpóreo é o lembrete a respeito da finitude da vida; por outro lado, se o coração é o que liga as pessoas neste mundo, enquanto ele bate, há novas oportunidades para as pessoas conviverem. Não é possível reviver o passado. Se a vida é o movimento, o que existe é o presente. O coração e a vontade interna é o que define cada pessoa, e, assim sendo, aos olhos de Blimunda, que verdadeiramente vê Baltasar como ele é – ou melhor, no que pode sobreviver a ele, ou seja, a sua vontade –, não há mudança, é o seu amor. Isto se comprova com a cena final do romance: ao estar diante do companheiro que está queimando na fogueira da Santa Inquisição, Blimunda não se abala com o corpo em chamas, senão que chama a vontade de Baltasar para junto de si e ela vem, não sobe às estrelas. Talvez tenha sido a última vontade realizada daquele homem e, então, se era certo que um dia não sobraria o corpo, fosse qual fosse a razão de sua morte, que importariam os cabelos brancos e a pele enrugada do ex-soldado maneta?

Diz-se que esse narrador é piedoso, notadamente quanto a Blimunda, Baltasar e Bartolomeu, porque a eles parecia estar reservado um futuro de pobreza e

insatisfações, mas se contorcem dando vazão às suas vontades, lidando com suas limitações e medos constantemente. A voz narrativa, de certa maneira, condói-se ao mostrar o que essas criaturas sentem, pois destaca, em suas revelações, aqueles momentos em que eles sentem a situação de vulnerabilidade permanente em que a morte os coloca, ou seja, quando experimentam a pequenez de suas existências diante de algo muito maior, que é o todo chamado mundo. Os corações estão batendo, mas até quando? Tão pequenos são esses indivíduos, diante da vida que é curta, que inspiram compaixão nesse observador que conduz o leitor a entrar em contato com os poucos gritos e abraços dos raros momentos de deslumbre que experimentam. Que tempo durou o voo da passarola, ou, no caso de Baltasar, os voos? No todo de suas existências, o que isso representaria? Um movimento que vale a vida, que os tornou únicos, que lhes dá sobrevida após a desintegração do corpo.

6 ESTÁ O FADO DE RICARDO REIS ENTRE O FINGIR-SE E O SER

O ano é 1936, Portugal passa pelo período conhecido como Estado Novo (1933 – 1974), encabeçado pelo ditador António de Oliveira Salazar (1889 – 1970). Nesse contexto, o heterônimo pessoano Ricardo Reis, notoriamente monarquista, retorna de seu exílio voluntário no Brasil, onde se refugiara quando foi proclamada a república em sua pátria, no ano de 1910.

No romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, o leitor vê-se diante de um homem que experimenta o oposto do que o poeta exalta em suas odes. Isto não significa que Reis é diferente na vida e na composição, afinal, como será visto em seus encontros com seu criador, Fernando Pessoa, as nebulosas fronteiras entre o ser e o fingir são apresentadas como características dessa existência que é uma só, de médico e artista.

Evidenciar-se-ão, neste capítulo, várias tensões emergentes da narrativa, as quais permeiam o sofrimento de um Ricardo Reis que busca a exatidão, mas tem dúvidas o tempo todo; que pretende se distanciar do espetáculo do mundo, conquanto esteja nele inserido como protagonista de sua vida; e que, querendo proteger-se do sofrimento mundano, dá-se conta de que é incontornavelmente dependente de outras pessoas por conta das emoções que lhe trazem prazer e lhe amparam em seus medos.

O tensionamento é o modo pelo qual o narrador vai revelando, na sequência do enredo, a maneira como a linguagem é usada para aproximar o leitor das características mais banais do ser humano que estão na intimidade de Ricardo Reis, e, nesta medida, ele interessa a esta tese. O momento histórico por que passa Portugal é criticado no texto, por sua opressão às liberdades, dado que não se pode negar. Todavia, esta análise se ocupa justamente de demonstrar que a ele sobrepõem-se os sentimentos de um homem que experimenta o estar vivo ao perceber que não lhe é dado o poder de eludir o sofrimento que é próprio da existência.

Divide-se a análise em três relações. A primeira trata de Reis entre Lídia e Marcenda, com as quais ele experimenta paixão, ilusão de controle e rejeição. A segunda coteja o aparente paradoxo entre autonomia e dependência que descreve sua ligação com Fernando Pessoa. Finalmente, a terceira explora a mirada tolerante

do narrador que apresenta esse último ano da vida de Ricardo Reis como um espetáculo do mundo que é parte inseparável de sua existência.

6.1 UM HOMEM QUE NÃO ESTÁ À BEIRA-RIO

Ricardo Reis, então com quarenta e oito anos de idade, moreno e de cara rapada, grisalho e seco de carnes, atraca em Lisboa em domingo chuvoso, trazendo na fala um leve sotaque brasileiro, e se vê assolado por duas perguntas fatais: para onde vai – é a que lhe faz o taxista – e para quê?, esta revelada pelo narrador (SARAMAGO, 1988, p. 7-9, 11-12, 17):

Para um hotel, Qual, Não sei, [...] Um que fique perto do rio, cá para baixo, Perto do rio só se for o Bragança, ao princípio da Rua do Alecrim, não sei se conhece. Do hotel não me lembro, mas a rua sei onde é, vivi em Lisboa, sou português, Ah, é português, pelo sotaque pensei que fosse brasileiro, Percebe-se assim tanto, Bom, percebe-se alguma coisa, Há dezasseis anos eu não vinha a Portugal, Dezasseis anos são muitos, vai encontrar grandes mudanças por cá, e com estas palavras calou-se bruscamente o motorista. (SARAMAGO, 1988, p. 13).

O narrador ainda conta que ele traz “uma fadiga muito grande, um sono da alma, um desespero, se sabemos com bastante suficiência o que isso seja para pronunciar a palavra e entendê-la” (SARAMAGO, 1988, p. 14-15). Esta introdução revela a primeira tensão, entre a exatidão e a dúvida. Estar desesperado, em dúvida, não é característica incomum aos seres vivos, mas ela se torna especial quando se trata de alguém idealizado para ser o oposto.

Em carta dirigida ao também poeta Adolfo Casais Monteiro (1908 – 1972), em 13 de janeiro de 1935, Fernando Pessoa (1888 – 1935) explica-lhe a origem de seus heterônimos e os caracteriza; quanto a Ricardo Reis, atrela-o a certo purismo na escrita, contrapondo-o a si, pois se vê como impuro e simples (PESSOA, 1935, não p.). A partir desse purismo informado pelo criador e diante do conteúdo das odes que compõe, Coelho (1998, p. 33) destaca que ele é “[...] amante do exacto, nas *Odes* que constrói evidencia um espírito grave, medido, ansioso de perfeição. Como Caeiro, seu mestre, aconselha a aceitar calmamente a ordem das coisas.”

Dessa maneira, já no início do romance é possível perceber certo sofrimento na personagem, explicitamente desvelado pelo narrador quando menciona que, ao chegar a Portugal, não sabe para onde vai e para que essa volta. Estas dúvidas de Ricardo Reis não estão de acordo com a visão do poeta de aceitar a vida com

resignação, assistindo ao espetáculo do mundo. Ao contrário, o homem de volta à terra natal está desesperado, e quem assim está obviamente não ocupa a posição de quem assiste ao que acontece à sua volta, calmamente, senão que protagoniza sua própria existência. Em ode dedicada a Alberto Caeiro, a quem chama de mestre, Reis propõe decorrer a vida ao invés de vivê-la:

[...] Não há tristezas
Nem alegrias
Na nossa vida.
Assim saibamos,
Sábios incautos,
Não a viver,

Mas decorrê-la,
Tranquilos, plácidos,
Tendo as crianças
Por nossas mestras,
E os olhos cheios
De Natureza...

À beira-rio,
À beira-estrada,
Conforme calha,
Sempre no mesmo
Leve descanso
De estar vivendo.

[...]
(PESSOA, 2011, p. 31-32).

No romance, Ricardo Reis defronta-se com a impossibilidade de se afastar de um mundo no qual ele é, como todos os demais seres humanos, protagonista de sua própria vida, ou seja, existir exige vivenciar. Isto quer dizer que ele, quando retorna a Portugal, fá-lo conduzido por sua vontade de encontrar algumas respostas e porque sente-se só. Possivelmente, é por isso que ele reflete, ao longo do enredo, a respeito de pensar, sentir e fingir. São várias as passagens que a seguir serão analisadas e que evidenciam estes aspectos de seu desespero.

Ao chegar ao hotel Bragança, onde se hospeda longamente antes de buscar morada permanente em Lisboa, o homem reflete a respeito dos significados de sentir, pensar e ser após ler alguns versos recém-compostos:

Se somente isto sou, pensa Ricardo Reis depois de ler, quem estará pensando agora o que eu penso, ou penso que estou pensando no lugar que sou de pensar, quem estará sentido o que sinto, ou sinto que estou sentindo no lugar que sou de sentir, que se serve de mim para sentir e pensar, e, de quantos inúmeros que em mim vivem, eu sou qual, quem, Quais, que pensamentos e sensações serão os que não partilho por só me pertencerem,

que sou eu que outros não sejam ou tenham sido ou venham a ser. (SARAMAGO, 1988, p. 21).

Neste trecho, há indícios de que Reis percebe a inextricável relação entre ser, pensar e sentir como facetas do que é viver. Porque pertinente a esta tese, faz-se uma relação entre a prova da existência metodicamente desenvolvida por René Descartes (1596 – 1650) e o trecho do romance acima citado. Em *Meditações metafísicas*, o filósofo francês apresenta o sujeito pensante e é exatamente isso que serve como base, nesta pesquisa, para destacar o heterônimo pessoano da massa de personagens situados no mesmo contexto histórico do Estado Novo lusitano. Detalha-se, agora, o pensamento cartesiano.

Na icônica obra da filosofia moderna, Descartes inicia o texto pondo em xeque tudo que sabe. Afastadas todas as supostas verdades que recebera prontas, na segunda meditação metafísica, ele dispõe-se a encontrar algo que seja certo e indubitável (DESCARTES, 2016, p. 42). E é exatamente por meio deste ser que tudo coloca em dúvida que ele constrói o sujeito pensante:

Mas como é que sei se não há alguma outra coisa diferente daquelas que acabo de julgar incertas, da qual não se possa ter a menor dúvida? Não há algum Deus, ou alguma outra potência, que me ponha no espírito esses pensamentos? Isso não é necessário; pois talvez eu seja capaz de produzi-los por mim mesmo. Eu então, pelo menos, não sou algo? (DESCARTES, 2016, p. 42).

Neste excerto, observa-se que ele busca afastar-se de uma força determinante inicial, que lhe pudesse condicionar os pensamentos, para então apresentar a ideia de que há um sujeito pensante: “Eu sou, eu existo”, sendo esta proposição “necessariamente verdadeira todas as vezes que a pronuncio ou que a concebo em meu espírito” (DESCARTES, 2016, p. 43). É o que ocorre a Reis quando se indaga a respeito de quem estará pensando e sentindo. A resposta é que ele mesmo pensa e sente justamente porque é alguém que existe, ou seja, que está vivendo e não apenas assistindo a algo. A cada hesitação sua, cada dúvida a respeito do que deverá fazer nas situações que lhe vão aparecendo durante a narrativa, ele experimenta o viver e, por isso, não lhe será possível passar ao longo da vida. Quando ele pensa em fazer isso, já está vivendo.

Esta constatação torna-se ainda mais complexa ao passo que Descartes (2016, p. 46) conclui que é o ato de pensar que faz com que o sujeito exista e nomina

a coisa que pensa como entendimento ou razão, sendo que a liberdade está em notar que ela duvida, concebe, afirma, nega, quer, não quer, imagina e sente (DESCARTES, 2016, p. 47-48). Ora, não é exatamente isso que revela o narrador a respeito da trajetória de Ricardo Reis nessa volta a Portugal? Ao pensar e refletir acerca dos episódios por que passa, o poeta constrói sua existência; não tem como pensar em afastar-se do mundo, porque quando o quer, já é um sujeito no mundo. É caso, então, de verificar como ele percebe isso.

Na primeira vez que ele desce à sala de jantar do hotel Bragança, Ricardo Reis conhece a moça delgada, de idade aproximada de vinte e um anos, a qual, terminada sopa, “pousa a colher, a sua mão direita vai afagar, como um animalzinho doméstico, a mão esquerda que descansa no colo” (SARAMAGO, 1988, p. 23). Diante desta cena, ele sente um arrepio e o narrador explica que “é ele quem o sente, ninguém por si o está sentindo, por fora e por dentro a pele se arrepia” (SARAMAGO, 1988, p. 23), ou seja, ele não apenas assiste ao que acontece naquele ambiente, mas é tocado pelo que ali ocorre. A instância narrativa é que permite ao leitor perceber as diferenças entre a imagem que se tem de Reis – que está aparentemente impassível naquela sala de jantar – e o ser humano que pensa a respeito do que vê, este que sente a pele arrepiar. Como nesta pesquisa pretende-se mostrar que a narrativa literária exalta o elemento humano específico que é Ricardo Reis, sobrepondo-o aos eventos históricos que, aqui e ali, são mencionados no enredo, observa-se que esta escolha do romancista aparece desde o primeiro capítulo do romance.

O poeta que, supostamente, apenas assiste ao espetáculo do mundo agora está à janela, junto com a criada Lídia, rindo de pessoas que escorregavam na lama decorrente da intensa chuva que cai sobre a capital lusitana, um “espetáculo que a ambos divertia” (SARAMAGO, 1988, p. 55). Esta Lídia encanta-o desde o primeiro encontro. Ele sucumbe à atração. Certa vez, quando ela entra em seu quarto para retirar a bandeja do café-da-manhã, ele se deixa levar por fraqueza, na perspectiva do narrador, e coloca a mão sobre parte do braço dela, tocando-lhe a pele, o que vem a representar para ambos um abalo na alma, momento em que “se recrimina acidamente por ter cedido a uma fraqueza estúpida”, notadamente por ela ser uma criada (SARAMAGO, 1988, p. 86). O narrador intervém:

Ora, Ricardo Reis é um espectador do espetáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude, mas trêmulo porque uma simples nuvem passou, afinal é tão fácil compreender os antigos gregos

e romanos quando acreditavam que se moviam entre deuses. (SARAMAGO, 1988, p. 87).

Vê-se que o narrador evidencia o movimento de Reis, que não consegue se manter na posição de espectador, de quem está parado assistindo a um espetáculo de vidas alheias. Reis, ao contrário, dinamiza sua existência por meio de suas vontades; observe-se: ele toca a pele de Lídia e isto lhe traz um abalo na alma, tanto quanto a recriminação que faz a si mesmo por ela ser uma criada. O movimento precede o pensamento; ele não está à beira-vida, é o sujeito pensante de sua própria vida e sua vida só existe porque ele age.

Ter tocado em Lídia deixa-o aflito, pois não parece habituado a expor seus sentimentos. Quando ela novamente vai ao seu quarto para levar o café da manhã, ele, mesmo se vendo como um sedutor ridículo, diz: “Acho-a muito bonita, e ficou a olhar para ela um segundo só, não aguentou mais do que um segundo, há momentos em que seria bem melhor morrer” (SARAMAGO, 1988, p. 94). Ele se sente envergonhado e passa o dia remoendo a vergonha, porque foi vencido pelo próprio medo e até decide deixar o hotel no dia seguinte, quem sabe regressar ao Brasil (SARAMAGO, 1988, p. 94). Mas, quando ele volta ao hotel naquela noite, percebe que Lídia deixara a cama arrumada de maneira diferente, com dois travesseiros; não consegue dormir, deixa a porta entreaberta; em seus pensamentos isto é criancice, porque um deve fazer o que quer; Lídia entra e deita em sua cama, mesmo diante desse cenário, ele pensa se deve beijá-la na boca, “que triste pensamento” (SARAMAGO, 1988, p. 95-96). Estes três trechos sintetizam bem as expressões da liberdade por meio da razão apregoadas por Descartes (2016, p. 47-48): Reis quer Lídia, sente-se atraído por ela, toca-a e sente-se um sedutor ridículo. Mostrando ao leitor o que se passa na mente deste homem, o narrador desnuda o fingimento que faz parte da vida de Reis, uma vez que quem o observa enquanto poeta – aquele que prega ser melhor não se envolver nas emoções mundanas – não supõe se tratar de alguém que possa ser atingido pela mais trivial reação humana, que é carnal e sexual.

Lídia é também o nome de uma das musas desse poeta neoclássico, a quem dirigiu versos que repetiam a prudência estoica de placidamente ver a vida passar:

Vem sentar-se comigo, Lídia, à beira do rio.
Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
Que a vida passa, e não estamos de mão enlaçadas.
(Enlacemos as mãos.)

Depois pensemos, crianças adultas, que a vida
Passa e não fica, nada deixa e nunca regressa,
Vai para um mar muito longe, para ao pé do Fado,
Mais longe que os deuses.

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos
Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como o rio.
Mais vale saber passar silenciosamente
E sem desassossegos grandes.

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,
Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,
Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
E sempre iria ter ao mar.

Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,
Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,
Mas que mais vale estarmos sentados ao pé um do outro
Ouvir correr o rio e vendo-o.

[...]
(PESSOA, 2011, p. 33).

Gozar ou não e passar a vida sem desassossegos grandes é justamente o que não faz esse Ricardo Reis que se hospeda no hotel Bragança e desse local faz seu lar. Afinal, ele mantém relações íntimas com a criada homônima de sua musa, as quais estão bem longe de um amor tranquilo, limitado à contemplação compartilhada desse rio que é a vida para o poeta. A estada desse homem no hotel é permeada por encontros carnis tórridos com Lídia, a quem continua a encontrar mesmo depois de estabelecer residência própria em Lisboa, do que resulta indesejada – ao menos para ele – gravidez. Há mais: nutrirá paixão por Marcenda, a da mão paralisada, que o rejeitará. Portanto, Reis seguirá desassossegado entre estas duas mulheres.

O protagonista não está disposto apenas a esperar passar o tempo, embora tenha consciência de que ele age sobre sua existência, empurrando-a para o fim, tanto que após ceiar no próprio hotel em noite de réveillon e ter se recolhido ao quarto, de ímpeto veste-se e sai para o Rossio:

[...] ver o relógio da estação central, o olho do tempo, o ciclope que não atira com penedos mas com minutos e segundos, tão ásperos e pesados como eles, e que eu tenho de ir aguentando, como aguentamos todos nós, até que um último e todos somados me rebentem com as tábuas do barco, mas assim não, a olhar para o relógio, aqui, aqui sentado, sobre mim próprio dobrado [...]. (SARAMAGO, 1988, p. 71).

Ser incomodado pelo tempo que flui é a angústia de quem tem consciência de que o tempo pode ser aquele rio que segue até o pé do fado e, mais, que é um rio que a todos leva. Não há pessoas que assistem a este passar das horas à margem,

pois todos estão fadados a navegar nessas águas que conduzem à morte. Pensando sobre isso, ali sentado em banco do Rossio, sozinho, Reis experimenta viver, porque está pensando e, assim sendo, protagoniza seu sofrimento. Se o tempo é áspero e pesado e ele o vai aguentando, é porque sabe que se trata de uma força maior, contra a qual toda batalha já está perdida. O que fazer então, se não é possível alhear-se desse rio que todos conduz ao fim, quando as tábuas do barco arrebentarão? Este parece ser o dilema de Reis, deixado no mundo por Fernando Pessoa. Esta relação entre criador e criatura será explorada no subcapítulo seguinte.

Em relação a Marcenda, a filha do rico cartorário coimbrão, os devaneios de Reis são de outra ordem:

Sobe melancolicamente ao seu quarto frio, porque será que o deprimem tanto pequenas contrariedades, se esta o chega a ser, e porquê, afinal são apenas duas pessoas que vivem em Coimbra e a Lisboa vêm uma vez por mês, este médico não anda a procura de doentes, este poeta já lhe sobejam musas inspiradoras, este homem não busca noiva, se regressou a Portugal não foi com essa ideia, sem falar na diferença de idades, grande neste caso. Não é Ricardo Reis quem pensa estes pensamentos nem um daqueles inúmeros que dentro de si moram, é talvez o próprio pensamento que se vai pensando, ou apenas pensando, enquanto ele assiste, surpreendido, ao desenrolar de um fio que o leva por caminhos e corredores ignotos, ao fim dos quais está uma rapariga vestida de branco que nem pode segurar o ramo das flores. (SARAMAGO, 1988, p. 102).

Não cabem numa ode alcaica estes episódios, românticos, o que vem demonstrar, se de demonstrações ainda precisamos, que não raro se desacerta o que está escrito do que, por ter sido vivido, lhe teria dado origem. Não se pergunte portanto ao poeta o que pensou ou sentiu, precisamente para não ter de o dizer é que ele faz versos. (SARAMAGO, 1988, p. 103).

Nestes trechos, o narrador anuncia um descompasso entre o que vive o protagonista e o que revela em seus versos. Note-se que a vida é colocada na origem, ou seja, da experiência surgem os versos, o que não significa dizer que a espelhem. O Reis que sofre ao experimentar os sentimentos humanos é o mesmo que escreve os versos por meio dos quais apresenta uma vida isenta de dores. Ser e fingir-se são facetas de um mesmo mundo, o de Ricardo Reis. Aliás, acredita-se que a última oração tem exatamente este significado. Quando se diz que “Não se pergunte portanto ao poeta o que pensou ou sentiu, precisamente para não ter de o dizer é que ele faz versos (SARAMAGO, 1988, p. 103)”. É como se os versos fossem um atalho para não ter que dar conta do que sente, para fingir-se imune de dor, para propagandear uma imagem. É assim que o heterônimo se humaniza, se individualiza. Não é mais apenas

alguém idealizado por Fernando Pessoa. A este sobreviveu e tem vida própria. Enquanto heterônimo pessoano, Ricardo Reis apresenta as características escolhidas por seu criador: um poeta ansioso por perfeição, em cujos versos propõe assistir ao espetáculo do mundo, evitando qualquer incômodo. A personagem, por outro lado, defronta-se com as possibilidades afetivas da vida, e, embora prove do sabor que elas podem proporcionar, não se entrega. A dinâmica de sua vida está nesse movimento: ora se aproxima, ora se afasta do prazer mais trivial, aquele que se estabelece a partir das múltiplas possibilidades de contato entre os seres humanos, das quais são exemplo os encontros sexuais com Lídia, a frustração de não ser aceito por Marcenda, as conversas amistosas com o gerente do hotel Bragança e mesmo o contato silencioso com o garçom que costumeiramente lhe serve a segunda taça de vinho, daquele comensal que nunca chega. É este o conflito de Reis: perceber que seu destino está em movimentar-se entre o ser e o fingir-se. Nos momentos em que ele reflete sobre esta sua condição, experimentando a solidão e o choro, por exemplo, ele se afasta do heterônimo e se humaniza, tornando-se outro indivíduo. Por paradoxal que pareça ser, é exatamente quando ele abdica de sua humanidade – pois não se entrega completamente às relações afetivas – que se torna humano (no sentido de se afastar da personalidade traçada para o heterônimo pessoano), manifestando emoções típicas da condição humana. Afastar-se do afeto não lhe traz tranquilidade; ao contrário, desassossega-o, mas, mesmo assim, ele persiste no distanciamento.

Na primeira conversa que Reis tem com Marcenda, a sós, o tema é a mão inerte da moça. Para ela, a mão deixou de mover-se em razão do óbito de sua mãe, sendo assim uma doença do coração. A essa altura, diz Ricardo Reis:

Marcenda, tanto quanto posso julgar, se está doente do coração, também está doente de si mesma, É a primeira vez que mo dizem, Todos nós sofremos duma doença, duma doença básica, digamos assim, esta que é inseparável do que somos e que, duma certa maneira, faz aquilo que somos, se não seria mais exacto dizer que cada um de nós é a sua doença, por causa dela somos tão pouco, também por causa dela conseguimos ser tanto [...]. (SARAMAGO, 1988, p. 126).

Quando o médico remete a uma doença comum, incurável, e que caracteriza os seres humanos, menciona que se trata de estar doente de si mesmo. É o sofrer, é o não poder se livrar do sofrimento. Marcenda supostamente sofre pelo falecimento da mãe e Reis, que então não está a fingir-se, confessa também ter essa doença. Sentir e sofrer são verbos gêmeos na origem dessa dor no coração. É o sofrer que

torna o ser humano pequeno e ao mesmo tempo capaz de muito fazer. Se dúvidas havia a respeito da consciência de Reis quanto à sua existência, esta passagem a demonstra para o leitor.

Outra passagem em que Reis de certa maneira consola Marcenda quanto à circunstância de ser impossível não intervir na própria vida é quando ela coloca em dúvida a validade de ir a Lisboa todos os meses para consulta médica quando não são vistos resultados positivos no tratamento. Ele lhe diz: “Qual, A esperança, só a esperança, nada mais, chega-se a um ponto em que não há mais nada senão ela, é então que descobrimos que ainda temos tudo” (SARAMAGO, 1988, p. 128). A esperança é uma aposta na vida ela é a prova de que o ser humano ainda existe, ainda deseja, ainda quer. Conquanto pareça ser uma postura passiva, a de esperar algo, em verdade é apenas o princípio de um novo movimento na dinâmica da existência. Aplicando-se a ideia de Reis sobre a esperança ao seu retorno a Portugal, seria possível dizer que ele anseia por saber quem ele é se seu criador, Fernando Pessoa, não existe mais. Por isto, ele chega a dizer que se vê como um elefante que “[...] sente aproximar-se a hora de morrer e começa a caminhar para o lugar aonde tem de levar a sua morte” (SARAMAGO, 1988, p. 129). Se, por um lado, é certo que Fernando Pessoa morreu, por outro, Ricardo Reis parece não saber o que ele é além da relação com seu criador.

Marcenda se aproxima de Reis mas não lhe abre os flancos. Lídia, por sua vez, sabe que o envolvimento carnal é o limite da aproximação, pois sua condição de criada não lhe permite esperar por mais. O médico sabe que são duas relações diferentes e goza em cada uma o que lhe é possível gozar: o flerte com a primeira e o sexo com a segunda. Embora agora já dialogue com a moça da mão paralisada com mais frequência, Lídia ainda lhe serve:

[...] e quando ela entra, um pouco trêmula, coitada, não o pode evitar, ele olhou-a com gravidade, pôs-lhe a mão no braço, perguntou, Estás zangada, ela respondeu, Não, senhor doutor, Mas não tens aparecido, a isto não soube Lídia que resposta dar, encolheu os ombros, infeliz, então ele puxou-a para si, nessa noite já ela desceu, mas nem um nem outro falaram das razões deste afastamento de alguns dias. (SARAMAGO, 1988, p. 145).

Não interessam a Reis as razões da ausência de Lídia, desde que ela volte para satisfazer-lhe a lascívia. O narrador então constrói a hipótese de que Reis goza

inclusive do medo de que seu envolvimento com Lídia venha a ser descoberto por todos no hotel Bragança:

Descobriu-se tudo. No fundo é um romântico, julga que no dia em que se souber da sua aventura com Lídia virá abaixo o Bragança com o escândalo, é neste medo que vive, se não será antes o mórbido desejo de que tal venha a acontecer, contradição inesperada em homem que se diz tão desapegado do mundo, afinal ansioso por que o mundo o atrepele. (SARAMAGO, 1988, p. 152).

A sensação de perigo em nenhum momento desencoraja o poeta a continuar se encontrando com a criada, embora ele não se entregue a uma relação perene e pública com ela. Há uma tênue fronteira entre o que ainda quer fingir e o que quer que seja visto pelas pessoas com quem mantém relações. É como se o fingir-se passasse a ocupar menor espaço em sua existência. Sequer lágrimas quer esconder. Está febril após retornar da noite de carnaval e Lídia lhe coloca a mão sobre a testa:

Está com febre, bem o sabia Ricardo Reis, para alguma coisa lhe serve ser médico, mas, ouvindo outra pessoa dizê-lo, sentiu pena de si mesmo, colocou uma das mãos sobre a mão de Lídia, fechou os olhos, se não for mais que estas duas lágrimas poderei retê-las assim, como retinha aquela mão castigada de trabalho, áspera, quase bruta, tão diferente das mãos de Cloe, Neera e a outra Lídia [...]. (SARAMAGO, 1988, p. 166).

A mão da criada Lídia é real, por isso a sente áspera, castigada de trabalho. Mas é ela quem existe, que lhe abala a alma, que o faz temer e experimentar o perigo de ser descoberto numa relação que afronta preconceitos sociais. Já quanto à ninfa Lídia, não se sabe nada sobre o toque de sua mão. Esse momento confirma o que acima se disse, ou seja, que o homem está preferindo realizar ao invés de fingir-se alheio a essa doença – o sentir – que, conforme ele mesmo disse, é o próprio ser humano.

Quando Reis é convocado a comparecer à Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), incomodando com a possível desconfiança de Sampaio, funcionário do hotel, ele recolhe-se ao quarto e compõe alguns versos: “Como as pedras que nos canteiros da orla o fado nos dispõe”, e depois acrescenta: “Cumpramos o que somos, nada mais nos é dado” (SARAMAGO, 1988, p. 169, 178). Nestes versos, vê-se que, diante de uma provação – o que vai acontecer no comissariado de polícia é incerto – , o médico parece buscar consolo no poeta, este que insiste em se ver à beira-rio, assistindo a essa vida que o conduz. É o fado que o quer assim, pois faz do ser

humano uma pedra em canteiro da orla. O “cumpramos o que somos” seria indicação de que este mesmo fado determina o que é cada pessoa. Estes versos mostram o quão desassossegado está a personagem, uma vez que já deu provas de que tem consciência de que todo o seu pensar o retira da mera posição de espectador do mundo. Este é o fado, não conseguir fugir da constatação de que é sujeito atuante em sua vida. Mesmo assim, insiste em deixar ao mundo uma impressão de indiferença nos poemas, pois o que ficará após sua morte é o que deixou escrito.

Longe de ser indiferente ao que lhe ocorre na vida, Ricardo Reis sente o peso de viver sozinho. Esta é uma das causas de seu desassossego. Logo que se muda para o apartamento alugado em Lisboa, pega-se triste ao olhar para o rio pela janela:

Da sua janela sem cortinas Ricardo Reis olhava o largo rio, para poder ver melhor apagou a luz do quarto, onde estava, caía do céu uma poalha de luz cinzenta que escurecia ao pousar [...] tarde tão triste que do fundo da alma sobe uma vontade de chorar, aqui mesmo, com a testa apoiada na vidraça, separado do mundo pela névoa da respiração condensada na superfície lisa e fria, vendo aos poucos diluir-se a figura contorcida do Adamastor [...]. (SARAMAGO, 1988, p. 211).

Ser triste não é atributo da tarde e sim impressão de quem a vive, no caso, desse homem que não se permite amar a criada Lídia e que não é correspondido na paixão por Marcenda. Além de não lhe ser possível apenas assistir ao espetáculo do mundo, dá-se conta de que não tem o controle sobre sua vida. É aquele Reis que olha para o rio como o tempo que passa irrefreavelmente, este tempo que é pesado, que ele vai aguentando.

Na primeira visita de Marcenda a Reis em sua casa, eles se beijam, ato que ele confessa não saber se foi por desespero ou por amor (SARAMAGO, 1988, p. 248-249, 250):

Tenho estado todos estes dias à sua espera, a perguntar-me o que iria acontecer se viesse, e nunca pensei que as coisas se passariam assim, foi quando aqui entrámos que compreendi que beijá-la seria o único acto com algum sentido, e quando há pouco lhe disse que não sabia se a tinha beijado por amor ou por desespero, se nesse momento soube o que significava, agora já não sei [...] Creio que todo homem razões tem para sentir-se desesperado, Uma só, este vazio. (SARAMAGO, 1988, p. 250).

O vazio a que se refere Ricardo Reis neste trecho aponta para a condição de homem que se vê sozinho a carregar o peso da passagem do tempo. O beijo em Marcenda, diz ele, é o único ato que faz sentido, e assim parece ser porque é o toque

que o conecta a outro ser humano, como o fora tocar no braço de Lídia. Nestas ocasiões ele alivia-se do fardo do tempo, sente-se menos solitário. Há então um certo equilíbrio nas emoções, quando aquela doença que todos são está remediada por alguns instantes.

E, de fato, são só instantes, pois Marcenda escreve para ele de Coimbra para lhe dizer que a distância entre eles é insuperável, pela sua mão morta e pela idade (SARAMAGO, 1988, p. 270-271):

[...] e este ainda queixoso só porque não recebeu de Marcenda uma carta de amor, não esquece que todas as cartas de amor são ridículas, isto é o que se escreve quando já a morte vem subindo a escada, quando se torna de súbito claro que verdadeiramente ridículo é não ter recebido nunca uma carta de amor. Diante do espelho do guarda-fato, que o reflecte em seu inteiro corpo, Ricardo Reis diz, Tens razão, nunca recebi uma carta de amor, uma carta que só de amor fosse, e também nunca escrevi uma carta de amor, nem por metade dela ou minha metade, esses inúmeros que em mim vivem, escrevendo eu, assistem, então a mão me cai, inverte, enfim não escrevo. (SARAMAGO, 1988, p. 272).

Neste trecho, ele percebe o conflito entre o médico do dia a dia e o poeta, facetas mais evidentes dos inúmeros que vivem dentro dele. Embora o primeiro sinta e sofra, o segundo, quando escreve, ao invés de extravasar as emoções, prefere fingir que não as tem. Afinal, é discípulo de Alberto Caeiro. Segundo Coelho (1998, p. 34):

Reis experimenta a dor da nossa miséria estrutural, sofre com as ameaças inelutáveis e permanentes do *Fatum*, da Velhice e da Morte. Vai à conquista do prazer relativo, sempre toldado pela tristeza de saber o que é. O seu fito é iludir (melhor: eludir) a dor construindo virilmente o próprio destino no restrito âmbito de liberdade que lhe é dado. (COELHO, 1998, p. 34).

É como se notasse ter vivido pela metade e que o artifício de parecer austero não lhe minorou a dor de existir, mas apenas reduziu essas conexões com outros seres humanos que, de certa maneira, aliviam os sintomas da doença que é, de acordo com o próprio Reis, viver. Sabe que está envelhecendo e caminha para o fim e agora sente que esta condição limita ainda mais sua liberdade: Marcenda não quer dividir o peso da idade com ele.

A solidão dele toma conta, pois, segundo conta o garçom de um dos restaurantes em que fazia refeição, ele pedia para que fossem mantidos o prato, os talheres e a taça de vinho em frente a ele, embora estivesse sempre sozinho e sempre tomasse a segunda taça no final da refeição, de um gole só, com os olhos fechados

(SARAMAGO, 1988, p. 273). Esta cena mostra um Ricardo Reis que não parece estar mais preocupado em fingir-se. Ou, quem sabe, o incomode mais que os outros percebiam seu fingimento. Assim como chamava a atenção para si quando se encontrava com Lídia no hotel Bragança, deixar prato, talheres e taça postos à sua frente o fazia ser notado pelos garçons. Ser distinguido significa participar da vida do outro, fazer conexões. Para quem se sente sozinho e triste, pode ser o modo pelo qual, ainda que em doses homeopáticas, consiga ter algum alento na existência.

Ele insiste no relacionamento com Marcenda, mesmo que ela o tenha rejeitado expressamente, pede-a a casamento e ela, reta, responde que não, o que faz com que Ricardo Reis se sinta como alguém solto no mar, sem ter terras firmes onde colocar os pés (SARAMAGO, 1988, p. 297, 300). O poeta pagão então vai a Fátima na esperança de que a moça esteja lá, mas não a encontra e reflete:

Tudo parece absurdo a Ricardo Reis, este ter vindo de Lisboa a Fátima como quem veio atrás de uma miragem e nada mais, este estar sentado à sombra de uma oliveira entre gente que não conhece e à espera de coisa nenhuma [...] Quando foi que vivi, murmura Ricardo Reis, e o peregrino do lado julgou que era uma oração nova, uma prece que ainda está à experiência. (SARAMAGO, 1988, p. 320).

Para quem sempre buscou a perfeição e propunha assistir à vida com placidez, questionar a respeito do que teria vivido é o mesmo que chegar à conclusão de que não se entregar às emoções o impediu de viver plenamente. Ele já sabe que pensar já é viver, mas experimentou o toque da pele e da boca, e percebeu que há uma intensidade maior quando se está em contato com o corpo alheio. A impressão que se tem agora de Ricardo Reis não está de acordo com a imagem do heterônimo pessoano, o qual buscava “evitar as ciladas da Fortuna, depurando a alma de instintos e paixões que nos prendam ao transitório, alienando a nossa vida” (COELHO, 1998, p. 37). Agora ele está vivo e experimenta a impotência da razão diante do sentimento, por isso sente-se duplo:

A si mesmo se vê como um ser duplo, o Ricardo Reis limpo, barbeado, digno, de todos os dias, e este outro, também Ricardo Reis, mas só de nome, porque não pode ser a mesma pessoa o vagabundo de barba crescida, roupa amarrotada, camisa como um trapo, chapéu manchado de suor, sapatos só poeira, um pedindo contas ao outro da loucura que foi ter vindo a Fátima sem fé, só por causa duma irracional esperança. (SARAMAGO, 1988, p. 325).

Em verdade, é o mesmo Ricardo Reis, mas que deixa prevalecer o homem que está em situação bastante trivial, de alguém que implora por amparo e, todavia, é rejeitado. E, como ele mesmo disse a Marcenda, se é só a esperança que sobra, tem-se tudo. Ele continua a movimentar-se em sua vida por conta de esperança, contra todas as evidências de que o que quer jamais se realizará.

Entre as visitas que ainda recebe de Lídia, conquanto em menor frequência, ele escreve versos para Marcenda:

Saudoso já deste verão que vejo, lágrimas para as flores dele emprego na lembrança invertida de quando hei-de perdê-las, esta ficará sendo a primeira parte da ode [...] Transpostos os portais irreparáveis de cada ano, me antecipo a sombra em que hei-de errar, sem flores, no abismo rumorosa [...] E colho a rosa porque a sorte manda Marcenda, guardo-a, murche-se comigo antes que com a cura diurna da ampla terra. (SARAMAGO, 1988, p. 360-361).

Observa-se que o poeta agora participa da vida, pois sabe que vai perder as flores quando morrer. Todavia, ele colhe a rosa que é Marcenda. Colher é agir, muito diferente de apenas pensar. Não é só isso, ele também a guarda, que também é ação, para que ela pereça com ele. Este é um homem que não mais quer ser pedra na orla do rio. Conforme Coelho (1998, p. 40):

Reis parece existir apenas em função de um problema, o problema crucial de remediar o sentimento da fraqueza humana e da inutilidade de agir por meio de uma arte de viver que permita chegar à morte de mãos vazias e com um mínimo de sofrimento. (COELHO, 1998, p. 40).

O Ricardo Reis do começo do romance não é o mesmo que agora mostra sua decadência e o sofrimento pela impotência humana diante da velhice e da morte. Lembre-se que, no início, ele lê versos que o distanciavam, supostamente, da vida. Agora, ele quer se apropriar da vida alheia, quer Marcenda murchando com ele. Embora se sinta sozinho, é na esperança de relação com a jovem de mão paralisada e no relacionamento secreto com Lídia que ele se ampara, isto é, dessa maneira é que ele se faz vivo na memória de outras pessoas, ao menos dessas duas. Sem falar nos funcionários do hotel Bragança e dos garçons a quem ele solicita deixar lugar pronto para alguém que nunca se senta à sua frente o jantar. É como se ele apenas se servisse das pessoas para ser lembrado, mantendo um espaço de proteção. Sabe que Marcenda não virá com ele, permite a Lídia que fique em sua casa porque sabe que ela em dado momento irá embora. Isto se confirma com a frieza que ele manifesta ao saber que a criada engravidou dele.

O narrador mostra o que pensa Ricardo Reis ao saber que será pai: "Meti-me em grande sarilho, pensa ele, se ela não faz o aborto, fico para aqui com um filho às costas, terei de o perfilhar, é minha obrigação moral, que chatice" (SARAMAGO, 1988, p. 364). Aqui se percebe o que se disse logo acima, que Reis se serve das pessoas. Lídia é útil para o sexo, nada mais. Ela lhe diz que se não quiser assumir a filiação, não faz mal, mas não abortará, altura em que Ricardo Reis reage com satisfação e alívio:

Os olhos de Ricardo Reis encheram-se de lágrimas, umas de verdade, enfim, sincero, abraçou-a, e beijou-a, imagine-se, beijou-a muito, na boca, aliviado daquele grande peso, na vida há momentos assim, julgamos que está uma paixão a expandir-se e é só o desafogo da gratidão. (SARAMAGO, 1988, p. 365).

Embora esteja ciente da violência que assola a Europa à altura da década de 1930, seu comportamento não é de quem se importa com o que acontece com as pessoas à sua volta. Reis se questiona sobre sua solidão, sobre suas frustrações, sobre as razões de sua volta a Portugal, e sofre, como já se disse. Todavia, seu sofrimento não o faz enxergar os outros como pessoas que também sofrem, como é o caso de Lídia e seu irmão. Quando ele é convocado para ir à Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, incomoda-se no limite do que toca à sua pessoa, ou seja, o quanto aquela convocação pode prejudicar sua imagem, mas não reflete a respeito da dor que aquela instituição opressora impõe a muitos portugueses. Na Espanha, instala-se a ditadura nacionalista de Francisco Franco (1892-1975), quando na Alemanha Adolf Hitler já assombra a humanidade com o nazismo e Benito Mussolini faz ascender o fascismo na Itália. Nenhuma palavra de espanto diz o médico a respeito das monstruosidades desses regimes autoritários; nenhum pensamento de indignação é revelado pelo narrador. A respeito da guerra civil na Espanha, Ricardo Reis não tem posição, não sabe se lhe agrada a vitória do exército de terra revoltoso ou a derrota do governo de Madri, ele sente um mal-estar com a situação; ele até vai a uma manifestação nacionalista na Praça de Touros do Campo Pequeno, em Lisboa, mas a opressão praticada pelo regime salazarista não o impacta a ponto de se posicionar contra a ditadura do Estado Novo (SARAMAGO, 1988, p. 397-398, 406).

Percebe-se que o texto traz crítica ao avanço dessas posturas políticas extremadas na Europa, mas não parece ser este o objetivo da narrativa, seja para reconstruir o passado a partir da visão do povo – do qual Lídia e seu irmão são

representantes, por exemplo –, seja para mostrar uma nova versão a respeito dos fatos históricos, o que aproximaria a obra do estatuto do romance histórico, clássico ou pós-moderno, respectivamente. Tanto assim é que se mostra possível, nesta pesquisa, trazer todos esses elementos que indicam o enfoque no autocentramento de Ricardo Reis: ele não interage com as pessoas de modo a compreender o sofrimento alheio senão na medida em que se permite viver algumas das emoções humanas. É possível ver, então, certo alheamento, o que o colocaria em posição de espectador. Não aquele espectador imune a sofrimentos que seus versos pregam, mas um que não se envolve integralmente nas relações afetivas que permeiam sua existência. É certo que em um ou outro momento, conta-se algo de grotesco da ditadura de Salazar, entretanto, segue a personagem mergulhada em seu conflito, ora esquivando-se dos compromissos que possam reduzir sua limitada liberdade, ora insistindo em manter vivos vínculos que continuarão a ser frouxos – como aquele com Marcenda –, mas que permitem se amparar e não ser aquele homem solto no rio, sem possibilidades de pôr os pés em terras firmes.

Lídia deixa de aparecer, a roupa se acumula, e, segundo o narrador, “aos poucos as coisas perdem o seu contorno como se estivessem cansadas de existir, será também o efeito dos olhos que se cansaram de as ver” (SARAMAGO, 1988, p. 412). O peso do tempo que tem sido aguentado por Reis se intensifica. Rejeitado por Marcenda e pai de um filho que não quer, ainda que esteja decidido a não o perfilhar, há um cansaço em sua alma que torna nebulosa sua visão: as coisas que ele vê têm os mesmos contornos de antes, o que mudou é a forma como ele as vê, dotada de uma fadiga, de um desinteresse. Esse cansaço que o faz ver as coisas de maneira nublada, como se estivessem desaparecendo, parece vir da sua incapacidade de interagir integralmente com as pessoas. Ele sofre com a solidão, mas nada faz para mudar sua situação. As relações de afeto que ele estabelece não são completas. Gosta de Lídia, mas não assume o relacionamento, afinal ela é apenas uma criada. Rejeitado por Marcenda, não supera e parece insistir no sofrimento que o desprezo lhe causa – basta lembrar sua ida a Fátima. Ele não se transforma pelo sofrimento; ao contrário, deprime-se e, consciente de falhar, não hesita em se encaminhar para a morte, como o final do romance revela.

Não satisfeito com a indiferença de Marcenda, a qual marcou como intransponível a distância que entre eles havia em razão da diferença de idade, ele lhe escreve uma carta, mas rasga-a, sendo que nela colocava em detalhes tudo que

ocorrera desde a primeira vez que a vira, enviando-lhe um poema, sem identificar o remetente, certo de que nunca lhe disse que era poeta (SARAMAGO, 1988, p. 413). A essa altura, é importante colocar a seguinte questão: por que motivo Reis, em tudo comedido, insiste no contato com Marcenda? Acredita-se que não aceitar a impossibilidade de ter um vínculo amoroso com a moça – o que é, no fundo, uma forma de se manter ligado a ela – é a maneira que ele encontrou para se manter vivo em sua memória e, em última análise, é um jeito de perceber-se vivo também. Há um pensar por trás de cada tentativa de aproximação, e, como se tem dito neste capítulo, já o pensar evidencia a existência de um sujeito. Nesse escrever uma carta anônima, a qual, talvez, sequer tenha efetivamente pensado em enviar, já houve uma ação por parte de Ricardo Reis, e toda vez que ele atua no mundo enfrenta a passagem do tempo. Explica-se: se, por um lado, o tempo é pesado e ele está cansado, por outro lado, o fardo que ele carrega possivelmente se torne mais leve quando ele se permite sentir e extravasar o afeto que sente pelas pessoas com quem convive. Os momentos que levou escrevendo a carta, contando a Marcenda o quanto ela o afetara desde o primeiro encontro, permitiu ao médico experimentar a esperança que, como ele mesmo antes dissera, pode ser o tudo que sobra.

Não é só em relação a Marcenda que Ricardo Reis se percebe desassossegado. Este sentimento o acompanha também quando ele vê a preocupação de Lídia com o irmão Daniel, que faz parte da resistência, como marinheiro, ao Estado Novo em Portugal:

Ricardo Reis espanta-se por não reconhecer em si nenhum sentimento, talvez isto é que seja o destino, sabermos o que vai acontecer, sabermos que não há nada que o possa evitar, e ficarmos quietos, olhando, como puros observadores do espetáculo do mundo, ao tempo que imaginamos que este será o nosso último olhar, porque com o mesmo mundo acabaremos. (SARAMAGO, 1988, p. 416).

Indiferença não parece ser a palavra mais adequada neste contexto. Conquanto Ricardo Reis se veja como espectador do espetáculo do mundo e acredite estar em posição de quem simplesmente aceitou os acontecimentos porque não os pode alterar, a verdade é que ele, como qualquer outro ser humano, estabelece prioridades nas relações sociais que permeiam sua existência: trata-se, simplesmente, de uma escolha. O irmão de Lídia optou por engajar-se na resistência; Lídia não se engajou em resistência alguma, mas preocupa-se com o irmão; e,

finalmente, Reis, embora não seja indiferente à situação de Daniel, sequer se posiciona a respeito da ditadura que impera em Portugal, pois está mais interessado em questões sobre seu próprio sofrimento. São apenas três vidas distintas, e, em cada uma delas, prevalecem sentimentos distintos; desde que se sinta algo, indiferença não há.

Tanto é assim, que, ao ver os navios dos marinheiros revoltosos serem bombardeados e impedidos de deixar a barra, Ricardo Reis retorna a casa e chora:

Atira-se para cima da cama desfeita, escondeu os olhos com o antebraço para poder chorar à vontade, lágrimas absurdas, que esta revolta não foi sua, sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo, hei-de dizê-lo mil vezes, que importa àquele a quem já nada importa que um perca e outro vença. (SARAMAGO, 1988, p. 424).

Neste trecho, percebe-se que ele se defrontou com a impossibilidade de ser indiferente ao espetáculo do mundo, uma vez que o sujeito que chora está incomodado com o que está acontecendo à sua volta. Espantar-se e chorar por conta de sua relação com eventos políticos de sua pátria não são, efetivamente, atitudes de quem passa ao largo da História. Ao contrário, só o fato de se espantar e chorar já demonstra que tais acontecimentos de Portugal o tocam. Outra coisa é a dimensão do sentimento, que varia em cada indivíduo. Veja-se que a própria Lídia limita-se a se preocupar com o irmão, mas também não se engajou em movimento de resistência. Aliás, boa parte dos portugueses não o fez. Ricardo Reis só é mais uma fazer parte desse grupo. Engajados e não engajados são participantes do mesmo espetáculo do mundo.

Nesta pesquisa, interessa perceber que o narrador, ao desvelar todos esses pensamentos de Ricardo Reis, é instrumento do romancista para mostrar como os seres humanos agem e reagem de formas diferentes diante de situações que vão das mais triviais na vida privada àquelas que ocupam o espaço público de determinadas épocas. Sem isso, não ouviríamos o poeta chorar e sequer perceberíamos o seu espanto.

Não são apenas os pensamentos de Ricardo Reis que revelam não estar ele à beira-rio, assistindo indiferente à passagem do tempo. Suas ações também o fazem, o que vem confirmado pelos momentos finais da relação com Lídia. Quando ele tem notícia da morte de Daniel no levante da marinha, preocupado com ela, vai até o hotel

Bragança, sem receio de que percebessem o porteiro e o gerente que ainda tinham relações (SARAMAGO, 1988, p. 426).

Ao que parece, Reis percebeu que sua vida não é independente do que acontece à sua volta e se deu conta de que nem seria possível sê-lo. O espetáculo do mundo é o conjunto dessas vidas. Ademais, se o tempo é irrefreável e a morte é evento certo, uma forma de permanecer vivo é estar na memória de quem ainda respira sobre a terra. Para isso, é preciso se relacionar. A lanterna do romancista, posta em mãos do narrador, foi revelando essa percepção da personagem. Em cada momento que esteve presente na vida de Lídia e Marcenda deixou marcas em suas memórias, traços que não se apagam e dão continuidade à existência, circunstância que ficará ainda mais evidente no subtítulo seguinte. Todavia, não se pode ignorar que Reis se relaciona dentro de certos limites, ou seja, não se entrega, como se tivesse uma incapacidade para a afetividade plena. Prova disto é o fato de não assumir o relacionamento com Lídia e não querer assumir a paternidade do filho que ela vai ter.

6.2 SE REFLETIRMOS BEM, QUEM É VOCÊ?

Enquanto vive as relações conturbadas com Lídia e Marcenda, Ricardo Reis também se defronta com outro desafio, por assim dizer, nessa sua volta a Portugal: conviver com o fantasma de Fernando Pessoa, falecido em 30 de novembro de 1935. O enredo revela o quão tênue é a linha que marca a fronteira entre o heterônimo idealizado por Pessoa e o Ricardo Reis que vive na memória dos leitores. Afinal, não se pode esquecer que José Saramago é igualmente leitor, e seu narrador é que tem desnudado o desassossego de que se tem ocupado esta pesquisa.

Logo nos primeiros dias de sua última estada em Lisboa, Ricardo Reis visita o túmulo de Fernando Pessoa. Ele espera sentir um “abalo na alma profunda”, “e afinal, só, e de leve, um ardor nos olhos que vindo já passou, nem tempo deu de pensar nisso e comover-se de o pensar”; mas ao sair de lá, “lhe ficava uma vaga dor de cabeça, talvez um vago na cabeça, como uma falta, um pedaço de cérebro a menos, a parte que me coube” (SARAMAGO, 1988, p. 37). Em primeiro lugar, o fato de ir até o cemitério já demonstra a importância de Fernando Pessoa para ele; em segundo, o ardor nos olhos, ainda que leve, já é o suficiente para dizer que houve estremecimento da alma. O abalo esperado pode ter sido superestimado pelo médico,

mas é certo que ele houve. O importante, para esta tese, não é este incômodo causado pelo passamento do criador – pois, como dito antes, Reis não está fora do espetáculo do mundo – e sim a sensação de vazio, como se lhe faltasse um pedaço de cérebro, a parte que lhe coube.

Ricardo Reis parece não conseguir dimensionar, com exatidão, que porção dele, se é que existe alguma, seria parte de Fernando Pessoa ele mesmo, por ser seu criador. No mesmo dia, quando retorna ao hotel, percebe que agora chegara ao destino de sua viagem:

Foi como se tivesse caído em si, isto é, para dentro de si caindo, uma queda rápida, violenta. E agora, perguntou, E agora, Ricardo, ou lá quem és, diriam outros. Num relance, percebera que o verdadeiro termo da sua viagem era este preciso instante que estava vivendo, que o tempo decorrido desde que pusera o pé no cais de Alcântara se gastara, por assim dizer, em manobras de atracação e fundeamento, o tentear da maré, o lançar dos cabos, que isso foram a procura do hotel, a leitura dos primeiros jornais, e dos outros, a ida ao cemitério, o almoço na Baixa, a descida da Rua dos Douradores, e aquela repentina saudade do quarto, o impulso de afecto indiscriminado, geral e universal, as boas-vindas de Salvador e Pimenta, a colcha irrepreensível, enfim, a janela aberta de par em par, empurrou-a o vento e assim está, ondulam como as asas os cortinados leves. (SARAMAGO, 1988, p. 42-43).

Mais à frente será revelado que, ao retornar a Lisboa, Reis já sabia da morte de Fernando Pessoa. Mas, morrendo quem o criara, o que sobraria a ele? Sua ida ao Brasil, em exílio voluntário, fazia parte dos planos do criador para ele que, monarquista, não permanecesse em solo lusitano quando foi ali proclamada a república; era o fado. O que lhe sobra, agora, é justamente ter em mãos a pequena liberdade que o tempo e a morte delimitam. É nesse espaço que ele pensa e sente – disto, são exemplos o espanto e choro antes mencionados. E, saindo do cemitério, possivelmente ele se tenha dado conta de que, se a condição de sua existência não é Fernando Pessoa estar vivo, o que lhe prende à vida são as relações de afeto que nela estabelece, quando então ele interage e permanece na memória dessas pessoas. Seu criador, ao estabelecer para ele certas qualidades e destino, fizera-lhe sentir como em porto seguro. Contudo, extinto aquele, está Reis em um barco singrando pelo rio do tempo, com toda a condição da vida humana pesando sobre si. Retome-se a oração inicial do romance, momento em que o navio atraca na capital portuguesa: “aqui o mar acaba e a terra principia” (SARAMAGO, 1988, p. 7), ou seja, agora é que a personagem deve construir a sua terra firme, que não se confunde com a heteronomização de Fernando Pessoa.

Os encontros entre os dois esclarecerão o que se quer dizer nesta pesquisa. O primeiro contato de Reis com o fantasma de Fernando Pessoa ocorre quando este aparece sentado no sofá do quarto de hotel. O narrador comenta que eles estão felizes com o reencontro depois da longa ausência de Ricardo Reis, momento em que Fernando Pessoa explica que ainda tem alguns meses para vagar entre os vivos, até que seja esquecido totalmente – o esquecimento ocorre porque não mais são vistos, por isso acontece aos poucos (SARAMAGO, 1988, p. 77). Os traços do corpo ainda estão na memória, por isso ainda pode ser notado com os olhos; com o tempo, estes esvanecem e permanecem apenas as sensações que a pessoa deixou, os sentimentos. Indagada a razão da sua volta a Portugal, Reis mostra a Pessoa um telegrama de Álvaro de Campos, por meio do qual soube de sua morte. O diálogo que segue revela a fronteira entre o Reis criado e o médico que agora vive por sua conta:

Você continua monárquico, Continuo, Sem rei, Pode-se ser monárquico e não querer um rei, É esse o seu caso, É, Boa contradição, Não é pior que outras em que tenho vivido, Querer pelo desejo o que sabe não poder querer pela vontade, Precisamente, Ainda me lembro de quem você é, É natural. (SARAMAGO, 1988, p. 78).

Ao questionar se Reis ainda é monárquico e ao dizer que ainda se lembra de quem ele é, Fernando Pessoa mostra que sua criatura agora tem liberdade de escolha, não está sob o jugo do criador. E Reis deixa-lhe claro que tem consciência disso e de que se vê diante de contradições que contrapõem desejo e vontade: embora deseje Lídia e Marcenda, sua vontade de realizar o desejo encontra limites: não se relaciona publicamente com Lidia, porque é apenas uma criada; não se relaciona com Marcenda, intimamente, porque ela não o quer. Diante deste cenário, ele se mostra incapaz de entregar-se a uma relação plena. Embora Lídia lhe faça bem, além das relações sexuais, o afeto que sente por ela não é suficiente para torná-la sua companheira. Portanto, ele mantém certo afastamento dela – não se entrega, mas não rompe o vínculo –. Ainda que Marcenda, mais de uma vez, lhe tenha dito que há entre eles distância intransponível, ele persiste no sofrimento decorrente da rejeição. Dessa maneira, acaba por sentir-se só, sem o conforto de um relacionamento pleno.

Reis confessa que não sabe se permanece em Portugal ou se regressará ao Brasil e que voltou porque achou que deveria ocupar o lugar de seu criador, ao que responde o poeta português que “nenhum vivo pode substituir um morto, Nenhum de nós é verdadeiramente vivo nem verdadeiramente morto” (SARAMAGO, 1988, p. 79).

Nesta sentença, são rompidas as fronteiras entre o passado e o presente, e, no que importa a esta tese, diz-se o seguinte: estar vivo depende de relacionar-se e manter-se na memória dos outros e isto é exatamente o que faz alguém não morrer definitivamente. Por que nenhum vivo substitui um morto? Arrisca-se: porque o morto é a continuidade do que foi conforme a memória de cada um e o vivo é sua própria memória em construção. Assim sendo, são memórias em tudo diferentes, quer porque em vida foram pessoas singulares, quer porque as memórias são construídas também por quem as guarda. A respeito de Reis, teriam Lídia e Marcenda a mesma memória? Dele falariam da mesma maneira? É certo que não. E, portanto, Pessoa, já morto, não pode ser substituído por sua criatura.

A partir do primeiro encontro com Pessoa, Reis reflete:

Não é verdade que tenha regressado do Rio de Janeiro por cobardia, ou por medo, que é mais clara maneira de dizer e ficar explicado. Não é verdade que tivesse regressado porque morreu Fernando Pessoa, considerando que nada é possível pôr no sítio do espaço e no sítio do tempo de onde algo ou alguém foi tirado, Fernando fosse Alberto, cada um de nós é único e insubstituível, lugar mais comum é dizê-lo, mas quando o dizemos não sabemos até que ponto, Ainda que me aparecesse agora mesmo, aqui, enquanto vou descendo a Avenida da Liberdade, Fernando Pessoa já não é Fernando Pessoa, e não porque esteja morto, a grave e decisiva questão é que não poderá acrescentar mais nada ao que foi e ao que fez, ao que viveu e escreveu [...]. (SARAMAGO, 1988, p. 87).

Nesta passagem, fica clara a ideia de que ser alguém exige o movimento, o agir, ainda que seja para arrastar o peso do tempo, como já disse Ricardo Reis. Excetuada esta possibilidade, com a morte, há a sobrevida da pessoa por meio das memórias que dela se têm. Se, agora, ele assume que uma pessoa não pode ser substituída por outra, com consciência de que ele mesmo existe apesar de não mais existir seu criador, resta perguntar: quem é o Ricardo Reis além do heterônimo pessoano? Quanto a esta questão, analisa-se, a seguir, relevante excerto.

Na segunda vez que se encontra com Fernando Pessoa, Reis lhe oferece a opção de dividirem o guarda-chuva, diante da chuva torrencial, mas aquele recusa, afinal morto não se molha, altura em que o médico lhe pergunta a quem se vê se olharem para eles. Responde-lhe Pessoa: “Vê-o a si, ou melhor, vê um vulto que não é você nem eu, Uma soma de nós ambos dividida por dois, Não, diria antes que o produto da multiplicação de um pelo outro. [...] Dois, sejam eles quem forem, não se somam, multiplicam-se” (SARAMAGO, 1988, p. 89-90). Para este enigma, propõe-se

a seguinte interpretação: a percepção de quem olha não equivale à essência de quem é visto, por isso se vê um vulto, como a ideia a respeito de Reis pode ser de alguém que se distancia do espetáculo do mundo, apenas assistindo-o – vê-se, então, o homem das odes –, mas não repara no ser humano que se espanta e chora. Justamente porque ele está entre o ser e o fingir-se. Duas pessoas juntas não equivalem a duas pessoas apenas, como se pudessem ser somadas, pois cada uma é e finge-se continuamente. Há um contínuo movimento em que o indivíduo segue agindo, modificando-se – como Reis entre Lídia e Marcenda –, não podendo ser apreendido por quem quer que seja como em uma fotografia, estática.

Dessa maneira, as duas últimas citações se complementam quanto ao sentido: Reis é vário e assim será enquanto respirar; morrendo, de si restarão memórias múltiplas, dando-lhe sobrevida, mas que não serão equivalentes ao que ele foi durante sua existência terrena. Diante de tal constatação, Reis talvez tenha encontrado consolo, ao menos parcial, para seu desassossego, afinal, como se viu, sofre por sua impotência diante do tempo que o leva para a morte; sabe, experimentando esses diálogos com Pessoa, que sobreviverá. No mesmo encontro, o médico ainda diz que não vai regressar ao Brasil porque está “como o insone que achou o lugar certo da almofada e vai poder, enfim, adormecer” (SARAMAGO, 1988, p. 90). Limitado pelo tempo e a morte, ele agora conhece o espaço que tem para seguir construindo suas relações, estas que lhe permitem não só viver como sobreviver. Os funcionários do hotel Bragança, Lídia e Marcenda, os garçons que deixam a mesa posta para uma pessoa que nunca aparece, os velhos da praça do gigante Adamastor que aguardam pelo jornal etc. Isso tudo parece consolá-lo, pode recostar a cabeça no travesseiro e dormir.

Fernando Pessoa só reaparece depois que Reis começa a se interessar por Marcenda. Aparece-lhe aos pés da cama de hotel, como quem visita a um doente, ironizando sua relação com a criada Lídia (SARAMAGO, 1988, p. 114):

Meu caro Reis, você, um esteta, íntimo de todas as deusas do Olimpo, a abrir os lençóis da sua cama a uma criada de hotel, a uma serviçal, eu que me habituei a ouvi-lo falar a toda a hora com admirável constância, das suas Lídias, Neeras e Cloes, e agora sai-me cativo duma criada, que grande decepção. (SARAMAGO, 1988, p. 115).

Esta observação de Fernando Pessoa permite concluir que a criatura, definitivamente, não se confunde com o criador, ou, ao menos, não mais. Ainda seria

certo dizer que ele sequer soubesse ao certo quem era este médico que retornava a Portugal. Este Reis que aparece no romance é um homem fruto de outras memórias, as do romancista, quem conhece o heterônimo e permite-se coloca a personagem em contato com sua necessidade mais básica, a de manter-se vivo. A diferença entre o poeta Fernando Pessoa e este Ricardo Reis que lhe reaparece tão diferente da personalidade por si idealizada para um de seus heterônimos está, segundo o primeiro, no fato de Reis não fingir e sim fingir-se:

[...] o pior é que morri antes de ter percebido se é o poeta que se finge de homem ou o homem que se finge de poeta. Fingir e fingir-se não é o mesmo, Isso é uma afirmação ou uma pergunta, É uma pergunta, Claro que não é o mesmo, eu apenas fingi, você finge-se, se quiser ver onde estão as diferenças, leia-me e volte a ler-se. (SARAMAGO, 1988, p. 115).

O que quer Fernando Pessoa dizer com isso? É possível interpretar a distinção que Fernando Pessoa faz entre fingir e fingir-se a partir de sua produção otonímica, ao menos no que diz respeito a romance em análise:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente

E os que leem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama o coração
(PESSOA, 2011, p. 28)

Há a dor que o poeta sente e a que finge sentir. Mesmo sendo diferentes, trata-se de dor. É como se o poeta não pretendesse esconder que a dor existe na condição humana, por isso a razão é entretida por “Esse comboio de corda/Que se chama coração” (PESSOA, 2011, p. 28). Este coração é o que faz girar a roda da vida. Já Ricardo Reis, o poeta, em suas odes faz o contrário:

Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo,
E ao beber nem recorda
Que já bebeu na vida,
Para quem tudo é novo
E imarcescível sempre.

[...]
(PESSOA, 2011, p. 47)

Nestes versos, há uma proposta de vida sem memórias e sem experimentação, em que o ser humano está alheio a tudo, não se lembra do que viveu e o que é novo não é por si tocado. Na perspectiva de mero espectador, certamente a corda do coração que gira a roda da vida não existe, pois quem não experimenta, ainda que seja a dor, está imune aos seus efeitos. Acredita-se que exatamente nisto esteja a diferença entre fingir e fingir-se. Fingir é dissimular um sentimento que seria perceptível pelos outros, como a dor, pois os que leem o poema estão em contato com as duas dores, a que o poeta sente e a que simula (PESSOA, 2011, p. 28). Fingir-se é o sujeito dissimular a si mesmo, como se pudesse separar-se de si, deixando ao mundo – palco de um espetáculo – uma pessoa diferente. Mas, que sentido essa reflexão de um Fernando Pessoa fantasma assume para este estudo? Já se viu que o Ricardo Reis do romance não se desvia de seus sentimentos, pois não seria capaz de fazê-lo, ainda que quisesse. No mesmo instante em que pensa sobre seus sentimentos, ainda que seja para não revelá-los em sua vida ou versos, já existe e opta por dissimulá-los. Portanto, trata-se simplesmente das opções que esse sujeito faz, segundo a visão do romancista, para lidar com seus sofrimentos. Mas, a questão ganha maior complexidade:

Diga-me só uma coisa, é como poeta que eu finjo, ou como homem, O seu caso, Reis amigo, não tem remédio, você simplesmente finge-se, é fingimento de si mesmo, e isso já nada tem que ver com o homem e com o poeta, Não tenho remédio, É outra pergunta, É, Não tem porque, primeiro de tudo, você nem sabe quem seja. (SARAMAGO, 1988, p. 116).

Por que razão o romancista coloca o criador dizendo ao heterônimo que a raiz da questão está em Ricardo Reis não saber que ele mesmo é? Levanta-se a hipótese de, até então, Reis ver cumprido o fado escrito por Fernando Pessoa. Afinal, estando no Brasil, faz exatamente o que a ele foi projetado. Todavia, ao retornar a Portugal, já não tem sua história pronta e aparenta sentir certo abandono, pois, de repente, percebe-se ligado ao mundo pelo coração – já se referiu às relações de afeto que ele passa a desenvolver – e se vê obrigado a fazer escolhas que passam a conduzir sua existência de maneira diferente daquela programação de ser o homem que busca a exatidão, a perfeição, como uma pedra assentada na orla do rio que é o tempo.

Nesta pesquisa, em que o intuito é desnudar o que mais há no romance além do tratamento dos eventos históricos, pode-se dizer, agora, que a personagem parece reverberar pensamento do romancista, de que se sobrevive pela memória. Explica-se. A sobrevivência de Fernando Pessoa dá-se não só pela memória que se tem desse ilustre cidadão português, seja quanto aos seus poemas, seja quanto à sua biografia, como pela memória que se tem dos heterônimos, de maneira que, inclusive, eles seguem vivos pela continuidade que se possa dar aos seus destinos, como esse dado por José Saramago a Ricardo Reis.

Dessa maneira, pouco importa se é o médico ou o poeta que se finge. O relevante é que Ricardo Reis, ao voltar a Portugal, depara-se com ele mesmo e isso o faz desassossegar-se. Quando Fernando Pessoa lhe diz “primeiro de tudo, você nem sabe quem seja” (SARAMAGO, 1988, p. 116), isto parece explicar a primeira asserção, de que Reis finge-se. É preciso que este se solte da forma do heterônimo e passe a se conhecer. E é o que ele faz ao longo do enredo: envolve-se com Lídia, mesmo rejeitado insiste em se relacionar com Marcenda, espera no restaurante por alguém que nunca chega, espanta-se, chora, sente-se sozinho.

A relação de Ricardo Reis com estas duas mulheres é de fundamental importância para a independência que o romancista dá ao heterônimo, pois é a partir dessas afeições que tanto o médico quanto o poeta experimentam o distanciamento do perfil criado por Fernando Pessoa. Observe-se o seguinte diálogo entre as personagens:

E é mulher essa pessoa que você espera, É mulher, Bravo, vejo que você se cansou de idealidades femininas incorpóreas, trocou a Lídia etérea por uma Lídia de encher as mãos, que eu bem a vi lá no hotel, e agora está aqui à espera doutra dama, feito D. João nessa sua idade, duas em tão pouco tempo, parabéns, para mil e três já não lhe falta tudo. (SARAMAGO, 1988, p. 181).

Reis irrita-se com o comentário e diz a Pessoa que não quer que Marcenda o veja: “Esteja descansado, o pior que poderá acontecer é ela vê-lo de longe a falar sozinho, mas isso não é coisa em que se repare, todos os apaixonados são assim, Não estou apaixonado” (SARAMAGO, 1988, p. 181). O criador não esconde a decepção ao ver Marcenda chegar: “você afinal desilude-me, amador de criadas, cortejador de donzelas, estimava-o mais quando você via a vida à distância a que está” (SARAMAGO, 1988, p. 182), ao que Reis replica: “A vida, Fernando, está sempre perto” (SARAMAGO, 1988, p. 182).

A leitura desta sequência indica que, a essa altura, Ricardo Reis já está consciente de que é sujeito de sua própria vida e não mera criação de Fernando Pessoa, pois nega o fado que antes parecia aceitar, de apenas contemplar o mundo. Agora dele participa, experimenta duas maneiras diferentes de se relacionar com as mulheres. Não é só: Reis não se mostra incomodado com a reprovação de Pessoa. Aqui prefere o ser a fingir-se. Eis o que revela o momento em que, recolhido ao quarto, após noticiar a Marcenda que tudo correu bem na Polícia de Vigilância e Defesa do Estado, em vigília o médico pensa:

Estás só, ninguém o sabe, cala e finge, murmurou estas palavras em outro tempo escritas, e desprezou-as por não exprimirem a solidão, só o dizê-la, também ao silêncio e ao fingimento, por não serem capazes de mais que dizer, porque elas não são, as palavras, aquilo que declaram, estar só, caro senhor, é muito mais que conseguir dizê-lo e tê-lo dito. (SARAMAGO, 1988, p. 200).

Este excerto demonstra que Ricardo Reis não se satisfaz mais em fingir-se por meio de seus versos, pois não há coincidência entre as palavras e o sentimento que elas referenciam no mundo, com a solidão que então o flagela. Ainda que seja sofrimento, é melhor sentir que sobre ele escrever. À medida que ele se conscientiza de sentir-se vivo e de que a dor é necessária, aquela dor que o poeta deveras sente, menos necessário se torna seu contato com o fantasma de Fernando Pessoa. Poder-se-ia questionar, então, por que razão ele acompanha o ortônimo ao cemitério no encerramento do romance. A relação de dependência havida entre criador e criatura não parece ser a resposta. Esta pode estar ligada ao fato de que Ricardo Reis tem consciência de ser incapaz de se entregar aos afetos e sua solidão o desassossega. O que fazer diante deste fado que está entre o ser e o fingir-se, uma vez que ele não consegue mudar de atitude? O Ricardo Reis desleixado e deprimido bem pode se ter entregado à morte. No início do romance, ele insistia para encontrar-se com seu criador, mas agora já existe certa nebulosidade:

De Fernando Pessoa tem se lembrado pouco, como se a imagem dele se fosse desvanecendo com a memória que dele tem, ou melhor, é como um retrato exposto à luz que lhe vai apagando as feições, ou uma coroa mortuária com as suas flores de pano cada vez mais pálidas, ele o disse, Nove meses, falta saber se chegarão a ser tantos. Fernando Pessoa não tem aparecido, será capricho seu, mau humor, despeito sentimental, ou porque, morto, não possa escapar a obrigações do seu estado [...]. (SARAMAGO, 1988, p. 204).

Quais seriam as obrigações do estado de morto para Fernando Pessoa? Pensa-se que sobreviver na memória, mas não se sobrepondo à vida, esta que tem suas dores. Entre estas, está a solidão que o aflige e, quanto a isto, as memórias se fazem presentes sempre que necessário, e, assim sendo, a lembrança de Fernando Pessoa o consola. Na primeira noite de Reis em sua casa, ele sente-se só. Lembra-se do Hotel Bragança, pensa no que estaria Lídia fazendo e recolhe-se à cama cedo. Nesse cenário, Fernando Pessoa visita-o:

Posso entrar, perguntou, Até agora nunca me pediu licença, não sei que escrúpulo lhe deu de repente, A situação é nova, você á está na sua casa, e, como dizem os ingleses que me educaram, a casa de um homem é o seu castelo. Entre, mas olhe que eu estava deitado, Dormia, Julgo que tinha adormecido, Comigo não tem de fazer cerimónia, na cama estava, para a cama volta, eu fico só uns minutos. Ricardo Reis enfiou-se nos lençóis rapidamente, a bater o queixo, de frio, mas também do temor remanescente, nem despiu o roupão. Fernando Pessoa sentou-se numa cadeira, traçou a perna, cruzou as mãos sobre os joelhos, depois olhou em redor com ar crítico. (SARAMAGO, 1988, p. 226-227).

Eles refletem sobre a solidão:

Assustei-me um pouco quando ouvi bater, não me lembrei que pudesse ser você, mas não estava com medo, era apenas solidão, Ora, a solidão, ainda vai ter de aprender muito para saber o que isso é, Sempre vivi só, Também eu, mas a solidão não é viver só, a solidão é não sermos capazes de fazer companhia a algum ou a alguma coisa que está dentro de nós, a solidão não é uma árvore no meio duma planície onde só ela esteja, é a distância entre a seiva profunda e a casca, entre a folha e a raiz. Você está a tresvariar, tudo quanto menciona está ligado entre si, aí não há nenhuma solidão. Deixemos a árvore, olhe para dentro de si e veja a solidão. Como disse o outro, solitário andar por entre a gente, Pior do que isso, solitário estar onde nem nós próprios estamos. Está hoje de péssimo humor, Tenho os meus dias. Não era dessa solidão que eu falava, mas doutra, esta de andar conosco, a suportável, a que nos faz companhia [...]. (SARAMAGO, 1988, p. 227-228).

Cabe investigar o sentido que a solidão de Reis tem no texto e sua relação com a presença de Fernando Pessoa, que vai minguando. Ela parece estar relacionada às relações afetivas conflituosas do médico. O que lhe falta? Que ausência é essa dentro de si? A hipótese que se apresenta responde que é o amor, trivial e incontrolável sentimento. Para fundamentá-la, volta-se a Camões (2003, p. 21):

O amor é fogo que arde sem se ver;
é ferida que dói e não se sente;
é um contentamento descontente;
é dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem querer;
é um andar solitário entre a gente;

é nunca contentar-se de contente;
é um cuidar que ganha em se perder.

[...]
(CAMÕES, 2003, p. 21).

Para quem ama, há uma insatisfação de intensidade, o “nunca contentar-se de contente” (CAMÕES, 2003, p. 21), e, assim, há sempre um espaço não preenchido, uma falta de companhia a si mesmo. Embora nutra sentimentos por Lídia – com quem, inclusive, poderia compartilhar a vida –, Reis não se conforma e deseja quem está além do alcance de sua vontade, Marcenda. Nesta tensão entre as duas, ele experimenta o sentimento, mas sente-se solitário. Seria diferente caso se rendesse à vida com a criada ou se a donzela aceitasse casar-se com ele? Isso não importa, o relevante é que ele tenha percebido que sua incompletude parece estar mais relacionada à natureza humana do que a seu vínculo com Fernando Pessoa. Embora solitário entre a gente, ainda pode mover-se entre a gente. Não se ignora a possibilidade de objeção a esta conclusão, pois é questionável o grau de percepção de Reis quanto à sua incompletude. A resposta está em constatar que ele, mesmo sabendo desta solidão que habita em si, não se entrega às relações que eventualmente poderiam mitigá-la. Uma coisa é estar consciente de que há um vazio; outra é tomar alguma atitude para preenchê-lo. Reis não se mexe e agora parece saber que sua inércia em transformar-se decorre de uma impotência que é sua e não da ligação com Fernando Pessoa.

Outra passagem que evidencia essa conclusão aparece quando, alguns dias depois, Fernando Pessoa encontra Reis no miradouro de Santa Catarina, sentado em banco próximo à estátua do gigante Adamastor, quando então lhe diz que o foi visitar, mas ele estava ocupado com Lídia:

Tinha as mãos juntas no joelho, o ar de quem espera pacientemente a sua vez de ser chamado ou de ser mandado embora, e entretanto fala porque o silêncio seria mais insuportável que as palavras, O que eu não esperava era que você fosse tão persistente amante, para o volúvel homem que poetou as três musas, Neera, Cloe e Lídia, ter-se fixado carnalmente em uma, é obra, diga-me cá, nunca lhe apareceram as outras duas, Não, nem é caso para estranhar, são nomes que não se usam hoje. (SARAMAGO, 1988, p. 278).

Para interpretar este trecho, cabe destacar, porque pertinente ao que representa o gigante Adamastor nesse cenário, o papel que este tem na epopeia *Os lusíadas*. Ele é aquele que quis tomar a nereida Tétis à força e acabou transformado em rocha por Netuno:

[...]

Hum dia a vi, co'as filhas de Nereu,
Sair nua na praia: e logo presa
A vontade senti, de maneira, que inda não sinto cousa mais que queira.

[...]

Já néscio, já da guerra desistindo,
Hûa noite, de Dóris prometida,
Me aparece, de longe, o gesto lindo
Da branca Thétis, única, despida.
Como doudo corri, de longe abrindo
Os braços pera aquela que era vida
Deste corpo, e começo os olhos belos
A lhe beijar, as faces e os cabelos.

Oh! Que não sei de nojo como o conte:
Que, crendo ter nos braços quem amava,
Abraçado me achei cum duro monte
De áspero mato e de espessura brava.
Estando cum penedo fronte a fronte,
Que eu polo rosto angélico apertava,
Não fiquei homem, não, mas mudo e quedo,
E, junto d'hum penedo, outro penedo!

[...]

(CAMÕES, 2015, p. 360-361).

Nestes versos, fica clara a distância entre o desejo e a vontade. Assim como Adamastor desejava Tétis, mas sua vontade apenas não tinha o condão de alcançá-la, Reis deseja Marcenda, sendo por ela rejeitado. Embora Reis satisfaça seus desejos em relação a Lídia, esta que não é ninfa, não o faz de maneira completa, pois sua vontade de estar com ela é limitada por seus próprios preconceitos, por sua incapacidade de se entregar ao que sente por ela. Aquele médico sentado próximo à estátua do gigante Adamastor no miradouro de Santa Catarina está, em certa medida, convertido em penedo, uma vez que se sente impotente perante a resistência da moça coimbrã. Contudo, só não está completamente emudecido em um grito feito de rochas – e, então, completamente emudecido – porque, ao invés de apelas palavrear musas incorpóreas, como Neera, Cloe e Lídia, citadas por Fernando Pessoa, preferiu o contato carnal com a criada. É o que ainda permite a Reis se movimentar: embora deseje Marcenda, nutrindo por ela algum sentimento, quiçá apenas obsessão – que o faz andar solitário por entre a gente –, não é prisioneiro de sua vontade, como o foi Adamastor; o médico contenta-se – ainda que de certa maneira descontente, aí residindo sua solidão – em ter Lídia e desejar a outra. Esta insatisfação decorre da incongruência entre a vida que se apresenta a Ricardo Reis e aquela fingida por ele.

Por falta de consciência ou impotência, o fato é que ele persiste em preservar a musa Lídia e, assim, não percebe a possibilidade de amor concreto que representa a criada Lídia criada. Segue, portanto, em sua existência incompleta.

O enredo termina com Ricardo Reis indo embora com Fernando Pessoa, “Aqui onde o mar se acabou e a terra espera” (SARAMAGO, 1988, p. 428). Esse Ricardo Reis que experimentou a paixão, que estabeleceu relações afetivas, ainda que de maneira limitada, e está presente na memória dos que o conheceram, agora está em terra firme – pode descansar a cabeça na almofada, pois segue vivo. Nada mais humano. O que se pode perceber é que o fado, se existe, era para Reis mover-se entre o que a personalidade criada por Fernando Pessoa – o fingir-se por meio dos versos que compunha – e experimentar – o ser, ainda que com dores, mesmo que solitário. Por que ele vai embora com Fernando Pessoa? Diante da análise que se fez, é possível notar que o médico tinha certa consciência de que sua entrega aos afetos não era completa, tanto que se sentia solitário, mas, por outro lado, não foi capaz de mudar de atitude e de se entregar à vida para preencher esse vazio que sentia. Portanto e diante da passagem do tempo e da certeza da morte, o que fazer? Ir embora pode ter sido somente mais uma manifestação de quem está deprimido em razão de sua própria impotência.

6.3 NARRADOR QUE TOLERA

Neste romance, observa-se que o narrador assiste ao que Ricardo Reis faz no espetáculo de seu mundo, desvelando, pouco a pouco, os pontos em que ele se distancia do comportamento idealizado por Fernando Pessoa para ele enquanto heterônimo. Com certa ironia, colocando o médico diante de suas aparentes contradições, ele vai construindo, ao longo do enredo, uma relação de tolerância em relação à personagem. Aparentes contradições porque, como se viu nos subtítulos anteriores, são apenas facetas do mesmo homem que foi tomando consciência do espaço de liberdade que o tempo e a morte deixavam para si e das limitações que cercavam desejo e vontade em suas ações.

Releva identificar de que maneira se pode adjetivar o olhar que esse narrador tem a respeito desses movimentos que Ricardo Reis realiza em sua vida. Parece ser uma mirada tolerante, de quem observa os tropeços de uma personagem que, embora conte com quarenta e oito anos de idade, se dá conta de que a sua existência e

sobrevida, após a morte, dependem apenas de suas escolhas, dentro dos limites já mencionados.

Já no início do enredo, quando Ricardo Reis diz ao funcionário do hotel Bragança que está em Lisboa para resolver alguns assuntos e o tempo que ficará depende de solucioná-los, o narrador o desmente:

É o diálogo corrente, conversa sempre igual em casos assim, mas neste de agora há um elemento de falsidade, porquanto o viajante não tem assuntos a tratar em Lisboa, nenhum assunto que tal nome mereça, disse uma mentira, ele que um dia afirmou detestar a inexatidão. (SARAMAGO, 1998, p. 16).

Este trecho introduz a estratégia narrativa que transpassa o enredo, no sentido de que há um observador que desnudará Ricardo Reis ao leitor, sem, no entanto, comover-se ou criticar seu comportamento. Explica-se. Externamente, se tirarmos a voz narrativa que mostra os pensamentos por trás das ações do médico, tem-se um Reis próximo daquele criado por Fernando Pessoa: médico e poeta neoclássico que compõe odes propondo um distanciamento do mundo – aquela pedra assentada na orla do rio da vida –, um homem de certa maneira sisudo, que busca a exatidão, para quem o espaço da dúvida não existe. Todavia, é por meio do narrador que se tem acesso ao que se passa com ele internamente. Sem este observador, não seria possível conhecer seus pensamentos, o espanto, o choro, aos quais já se aludiu e representam parte dos fundamentos desta tese. Assim é porque a instância narrativa é justamente a lanterna do romancista que vai iluminar os movimentos que faz Ricardo Reis para se conscientizar de que ele existe apesar de Fernando Pessoa e lhe é impossível distanciar-se da própria vida, uma vez que esta é o que o ser pensa e faz – mesmo quando se finge. Dito de outra maneira: extraído o narrador, sobra o que já se sabe desse homem de odes.

Quando chega a Lisboa, Reis sente a vida suspensa, como se pudesse frear a passagem do tempo: “[...] é aqui que irá viver não sabe por quantos dias, talvez venha a alugar casa e instalar consultório, talvez regresse ao Brasil, por agora o hotel bastará, lugar neutro sem compromisso, de trânsito e vida suspensa” (SARAMAGO, 1988, p. 18). Observe-se que o narrador não valora a percepção de Reis, como se estivesse à espera de ele mesmo entender, com os acontecimentos (relações com Lídia, Marcenda e fantasma de Fernando Pessoa), que o tempo é um rio que flui continuamente. Talvez o médico entenda que está interrompida a vida porque já não faz leitura regular de obras clássicas latinas e os versos que traz escritos datam de

doze de junho de mil novecentos e quatorze (SARAMAGO, 1988, p. 20). Ocorre que o não fazer é também escolha sua e, portanto, vida.

Alguns versos que Ricardo Reis lê datam de 1914, ou seja, foram compostos vinte e um anos antes, e neles se estampa aquele distanciamento do espetáculo do mundo próprio do poeta cunhado para ser estoico: “Mestre, são plácidas todas as horas que nós perdemos, se no perdê-las, qual numa jarra, nós pomos flores, e seguindo concluía, Da vida iremos tranquilos, tendo nem o remorso de ter vivido” (SARAMAGO, 1988, p. 20). E há outros de treze de novembro de mil novecentos e trinta e cinco, isto é, de poucos dias antes da chegada de Reis à capital portuguesa: “Vivem em nós inúmeros, se penso ou sinto, ignoro quem é que pensa ou sente, sou somente o lugar onde se pensa e sente, e, não acabando aqui, é como se acabasse, uma vez que para além de pensar e sentir não há mais nada” (SARAMAGO, 1988, p. 20).

Comparando os versos e considerando o tempo que decorreu entre sua composição, é possível dizer que o narrador, dizendo ao leitor o que Reis compôs, apresenta-lhe também uma mudança de percepção a respeito da vida. Nota-se que, nos primeiros versos, indica-se a possibilidade de passar pela vida com placidez, sem remorsos; nos últimos, há alguém consciente de que o existir é feito de pensar e sentir, e já não há o escape para uma plateia da qual se assiste à vida imune de sofrimentos. Quando o narrador conta que, à mesma altura, Reis leu uns e outros, é porque isso tem um sentido, o de mostrar que há um sujeito em movimento, ou, como o próprio médico diz em versos, vários entes que pensam em um só. Esta multiplicidade, como se disse anteriormente nesta pesquisa, não parece estar relacionada a contradições pessoais da personagem – como que negasse a personalidade que lhe conferira Fernando Pessoa –, senão a este movimento que caracteriza a existência, uma sequência nada linear de pensamentos e ações, na qual está o desassossego da personagem. No que interessa a esta pesquisa, forçoso é reconhecer que o narrador traz o ponto de vista do romancista a respeito da condição humana, sua maneira de se relacionar com o tempo e a morte, que limitam o espaço no qual são feitas as escolhas que caracterizam a existência de cada indivíduo. Reis poderia ter seguido sendo apenas o que dele se esperava, como heterônimo de Pessoa, mas, na narrativa literária, ele sobrevive à morte do criador e é posto em contato consigo mesmo – porque assim o quis José Saramago. E isto só foi possível porque o escritor tem memória a respeito do heterônimo e lhe dá sobrevida, trazendo-o do exílio voluntário

no Brasil para encontrar-se com o criador em Lisboa. Atente-se para trecho a seguir transcrito:

Quando se espera o sono no silêncio de um quarto ainda alheio, ouvindo chover na rua, tomam as coisas a sua verdadeira dimensão, são todas grandes, graves, pesadas, enganadora é sim a luz do dia, faz da vida uma sombra apenas recortada, só a noite é lúcida, porém o sono a vence, talvez para nosso sossego e descanso, paz à alma dos vivos. (SARAMAGO, 1988, p. 31).

O silêncio da noite incomoda Reis porque é quando ele não consegue fugir de sua própria e única companhia. À noite, as coisas são pesadas porque o ser que pensa e sente não divide ações e pensamentos convivendo com outras pessoas, não há o movimento dos demais indivíduos. É quando Reis experimenta a circunstância de que sua própria companhia não lhe basta. Lembre-se que, durante as conversas com Fernando Pessoa, analisadas no subtítulo anterior, a incompletude do ser como condição humana é trazida à tona e a solidão parece pesada para a personagem.

Interessante é a passagem em que o narrador dá vida própria a Ricardo Reis. Isto ocorre quando o médico lê nos jornais a notícia da morte de Fernando Pessoa, ocorrida em 30 de novembro de mil novecentos e trinta e cinco, nos quais se menciona que sua poesia era também de Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis. Diz o narrador:

Pronto, já cá faltava o erro, a desatenção, o escrever por ouvir dizer, quando muito bem sabemos, nós, que Ricardo Reis é sim este homem que está lendo o jornal com seus próprios olhos abertos e vivos, médico, de quarenta e oito anos de idade, mais um que a idade de Fernando Pessoa quando lhe fecharam os olhos, esses sim, mortos, não deviam ser necessárias outras provas ou certificados de que não se trata da mesma pessoa. (SARAMAGO, 1988, p. 30).

O Reis que sobrevive e está lendo os jornais não é aquele criado por Fernando Pessoa, e sim o fruto da visão do romancista acerca do que é viver, tanto quanto o é o fantasma que interage com esse médico desassossegado. Sobre o tempo, diz o narrador: “tem cada um o seu modo pessoal de dormir e morrer, julgamos nós, mas é o dilúvio que continua, chove sobre nós o tempo, o tempo nos afoga” (SARAMAGO, 1988, p. 43). De quem é esse discurso que aparece na voz narrativa e também nas reflexões de Reis (o tempo que é pesado, ele já disse em outra passagem)? É isso que se mostra nesta tese: narrador e personagem reverberam a visão de mundo do

escritor. Neste recanto de Reis, quando ele se percebe existindo sem estar condicionado à existência de Fernando Pessoa, sente-se sozinho, a noite pesa sobre seus ombros, o tempo o sufoca.

Após a primeira noite de Ricardo Reis na casa da rua de Santa Catarina, aquela em que Fernando Pessoa passou observando-o, a personagem acorda e, então, o narrador qualifica o sentimento que toma conta do médico: “Quando Ricardo Reis acordou, manhã alta, sentiu na casa uma presença, talvez não fosse ainda a solidão, era o silêncio, meio-irmão dela” (SARAMAGO, 1988, p. 231). O que se quer dizer quando se indica que o silêncio é presença e está ligado, por irmandade, com a solidão? Propõe-se a seguinte interpretação: antes, Reis se dera conta de que a noite pesa por conta do silêncio, quando o indivíduo não tem outra que não sua própria companhia; mas agora é dia e, então, ele percebe que não é a noite em si que lhe traz o silêncio e sim suas próprias escolhas, afinal estar longe das demais pessoas, não lhes presenciar o movimento, privar-se de maior contato com elas, são consequências de sua vontade. E por que ainda não é a solidão, mas o silêncio, seu meio-irmão? Porque a solidão transborda os limites do quarto de Ricardo Reis – seja o dessa casa, seja daquele do hotel, ela o acompanha mesmo quando está entre a gente. E o que ele descobre, isso já foi constatado nesta pesquisa, é que tem necessidade de relações, o desejo não basta – é um contentamento descontente.

Para evitar a repetição dos excertos analisados quanto às relações de Ricardo Reis com Lídia, Marcenda e o fantasma de Fernando Pessoa, a eles se remete, e, no que diz respeito ao narrador, especificamente, responde-se à pergunta inicial, quando à caracterização de seu olhar. Acredita-se tratar de mirada tolerante. Em que medida apenas tolerante? Ele vai apresentando as razões do desassossego do médico, mas não o critica, não se decepciona com ele, como faz o fantasma de Fernando Pessoa. É como se ele tivesse certa parcimônia em esperar que o leitor perceba o processo pelo qual esse ser humano se conscientiza: primeiro, a respeito da impossibilidade de se afastar da vida, porque só de pensar nisso já está vivendo; segundo, de que o irrefreável tempo e a incontornável morte são os limites do espaço de liberdade do ser humano; e, terceiro, de que há liberdade e não fado, à medida que sucumbir a determinados caminhos que aparecem durante a vida é também uma escolha.

Desde o início, o narrador já sabia que Ricardo Reis não estava e não poderia estar apenas à beira-rio. Mas era preciso, e aí está o processo de que se falou, mostrar de que maneira ele perceberia isso. Ainda que não seja possível entender qual a

extensão de sua consciência, o fato de ele sofrer com a solidão e deprimir-se é forte indício de que ele a tem. Essa é a visão do romancista a respeito do modo que o ser humano tem de se relacionar na sociedade em que vive: se movimentando, pensando e agindo, havendo uma fronteira no mínimo nebulosa entre o passado e o presente, entre o que o sujeito foi e o que é, talvez porque o passado sempre faça parte do presente, quando ainda se respira ou se é apenas memória deixada.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se apresentar esta pesquisa, propôs-se a tese de que seria possível evidenciar a organização dos discursos em cada um dos quatro romances, a fim de descrever a estratégia utilizada pelo romancista para reverberar no texto literário – por meio da instância narrativa e das personagens – sua visão do mundo. O objetivo era demonstrar que José Saramago apresenta uma peculiar forma de entender de que maneira os seres humanos constroem suas existências através das suas relações entre si e com a sociedade de determinado tempo e lugar em que vivem.

Como consequência, chegar-se-ia ao que fica excluído da prosa saramaguiana quando essas obras são enquadradas no estatuto do romance histórico, quer clássico, quer pós-moderno. Para tanto, dispôs-se a analisar, detalhadamente, os quatro enredos no intuito de revelar que o tratamento dado aos eventos históricos que os permeia é instrumental, no sentido de que servem à narrativa literária e não o contrário. Os resultados da abordagem foram apresentados nos capítulos correspondentes a cada romance e nestas considerações finais põe-se, em destaque, o que de comum há entre eles e que representa, justamente, a base deste estudo.

Em *Levantado do chão*, há destaque para Sara da Conceição e João Mau-Tempo. Ambos são vítimas, ao mesmo tempo, da opressão que sofrem os camponeses no Alentejo e de familiares. Ela é agredida pelo marido; ele, pelo pai, pelos parentes, pelos patrões, pelo Estado Novo de Salazar. No dia a dia, os dois se levantam do latifúndio, para dar continuidade a um movimento – de pensamentos e ações – a que se chama vida. Não são apenas camponeses, são indivíduos e, como se demonstrou, seus temores e dores no trato com as situações que lhe aparecem são vistos pelo narrador bem de perto, pois ele desnuda ao leitor que há esperança de terem melhores condições de vida. Mesmo imersos em ambiente violento, eles não reproduzem essa violência, por escolhas que fazem. Acabam por se vincular às pessoas com quem dividem o pouco espaço que têm nessa terra por amor. O narrador olha para essas personagens com compaixão, isto é, sente por elas piedade, e, de certa maneira, se espanta ao ver que há momentos em que a miséria fica em segundo plano, cedendo lugar para intensa felicidade, se bem que raros. O narrador se compadece dessas criaturas que se contentam com tão pouco, como que não se conformasse com a possibilidade de serem felizes nos momentos raros em que a

miséria fica em segundo plano. O que diferencia a dupla dos demais camponeses é aquilo que cada pessoa traz dentro de si: a esperança e a vontade. Estes dois atributos da condição humana permitem-lhes transformar-se diariamente, a cada vez que se levantam do chão, em pessoas que acreditam em ter uma vida melhor.

A literatura de José Saramago, ao tratar de esperança e vontade em cenários que lhes poderiam ser infrutíferos, marca, justamente, como cada pessoa se individualiza em condições de vida semelhantes. Este é o elo entre os quatro romances: constante transformação dos seres humanos, apesar da dor que permeia suas vidas, e as diferentes formas de isto acontecer no caminho pelo qual o tempo os leva até a incontornável morte. Há aqueles, como João Mau-Tempo e sua mãe Sara da Conceição, que suportam a opressão e afetuosamente protegem os seus próximos, proporcionando-lhes uma vida melhor; há outros, como Domingos Mau-Tempo, que não têm força para enfrentar o desafio e sucumbem.

A História do cerco de Lisboa, da mesma maneira, foca as descobertas que Raimundo faz sobre sua posição nessa cidade que é sua, tanto quanto de mouros e outros portugueses. Ter inserido um “não” na história oficial da fundação da nação é apenas o gatilho para que esse revisor de textos passe a ver o local onde mora de outra maneira, é somente o início de um movimento que o liberta do jugo da tintura para esconder os cabelos brancos, que representa um encontro consigo mesmo. O importante são as escolhas que ele faz na sequência deste ato de rebeldia, extrapolando os limites de seu gabinete de trabalho para expandir-se não só como homem senão como cidadão: ele se conscientiza de trazer em si muito do passado que conhecia só dos livros. O narrador deste enredo pode não se compadecer de Raimundo, como ocorreu com aquele de *Levantado do chão*. Todavia, compartilha do entusiasmo da personagem, simpatizando com sua trajetória.

Na transformação ocorrida com Raimundo, também é possível observar a esperança e a vontade que ele traz dentro de si. Inicialmente, o homem de meia idade que pinta os cabelos de preto não se acha capaz de despertar interesse em Maria Sara. Contudo, ele não hesita em procurá-la – o que é isto senão esperança e manifestação de vontade? Este movimento o impulsiona para uma mudança de atitude que acaba por revelar o homem por baixo dos fios de cabelo brancos, o qual vence a distância que pensava haver entre si e a mulher desejada e que passa a se perceber como legatário de um passado de portugueses e mouros que ainda estão presentes na cidade em que mora.

Quanto a *Memorial do convento*, um narrador piedoso apresenta ao leitor a aventura de três personagens que são unidos pela vontade – e, em última análise, pela esperança – de voar. Cada um deles poderia ter permanecido em sua condição inicial, era o que deles se esperava: sacerdote, ex-soldado maneta e vidente. Mas Bartolomeu, Baltasar e Blimunda vencem o medo da morte, imposto pela Santa Inquisição católica, e, por meio do ato de voar, conhecem a maneira de permanecerem vivos por meio da memória dos que continuam sobre a terra. Diferentes em sua origem, eles encontram, uns nos outros, a fraternidade que os faz fortes e diferentes de outros indivíduos de seu estrato social. Mais uma vez, resulta claro que a existência de cada uma dessas pessoas é, em boa parte, fruto de escolhas, que são possíveis apesar das condições sociais de sua época.

Finalmente, *O ano da morte de Ricardo Reis* revela a maneira pela qual um dos heterônimos de Fernando Pessoa se percebe como homem que tem em si várias facetas, que o fazem movimentar-se entre o ser e o fingir-se. Esse homem, que não se confunde, ou não se limita a sê-lo, com o poeta neoclássico que seu criador idealizara, experimenta o amor, a rejeição, a solidão, ao passo que se conscientiza de que não há fado que pré-determine sua existência e sim um espaço de liberdade delineado pelo tempo e a morte, no qual ele tem possibilidade de fazer escolhas a partir de pensamentos e sensações que, de fato, caracterizam o que ele é. Entre o desejo e o que está ao alcance de sua vontade, o médico é movido pela esperança, pela continuidade de um desejo que é o que sobra quando se frustra. Este enredo é mostrado ao leitor por meio de um narrador tolerante, que espera a personagem dar-se conta de algo que já no início do texto é desvelado: de que não é possível ao ser humano permanecer à margem do espetáculo do mundo, como simples espectador. Só o pensar-se como plateia já o faria sujeito de uma existência que não segue o caminho que lhe é destinado senão por ela escolhido.

Todavia, diferentemente das personagens analisadas nos outros três romances, Ricardo Reis não enfrenta o desafio que a vida representa, ele não se entrega às relações afetivas, permanecendo, de certa maneira, como espectador de sua própria vida e, com isso, sofre. Neste ponto, é possível perceber que o romancista não tem uma visão de mundo maniqueísta, em que ou se vencem os desafios ou há derrota, pois o médico poeta parece ter ficado no meio do caminho: entre o ser e o fingir-se. Se, por um lado, não está à beira-rio, como propõem suas odes, por outro, não está imune ao sentir as consequências de não sentir integralmente o amor que a

vida pode proporcionar nas relações, pois se sente só e sofre com isso, o que acaba o conduzindo a uma depressão. Ele chega a falar em esperança como algo que sobra quando se perde tudo, mas é incapaz de usá-la para direcionar sua vontade, como fizeram Bartolomeu, Blimunda e Baltasar, de *Memorial do convento*, para tornar a vida melhor, seja no seu universo particular, seja como membro de uma sociedade – como se viu, sequer se posiciona diante das atrocidades praticadas na Europa da década de 1930.

Indulgente, simpático, piedoso ou tolerante, o fato é que esses narradores têm algo em comum: são a via que permite ao leitor aceder à visão de mundo do escritor. Nesse sentido, valendo-se da instância narrativa, José Saramago revela, por meio das experiências de suas personagens, que vê a vida como um irrefreável movimento feito de pensamentos e sentimentos que nos distinguem uns dos outros e caracteriza nossa existência e a sobrevivência que se pode ter além do perecimento do corpo. O tempo e a morte – cujos cursos são inalteráveis pela vontade humana – podem ser vistos, em conjunto, como rio que segue para a queda d'água fatal para o ser humano. Mas, até que o despenhadeiro chegue, por conta de esperança e amor, é possível fazer escolhas e realizar ações que permitem deixar memórias que dão continuidade àqueles em que os corações já não batem. Com isso, passado e presente estão na mesma dimensão, pois aquele é parte deste, compõe a existência de cada um, inseparavelmente.

Assim sendo, acredita-se ter-se demonstrado a pertinência da tese com o afastamento do rótulo de históricos dos quatro romances de José Saramago, uma vez que não há prevalência dos elementos históricos sobre a instância narrativa que chega aos cantos e recantos da vida para mostrar esse processo de existir que é a visão do romancista a respeito da condição humana, ou seja, os dados históricos situam as personagens em tempo e espaço, permitindo ao leitor aceder à sociedade em que vivem. Porém, diante disso, é, no mínimo, difícil sustentar que havia projeto de reescrever ou visitar criticamente eventos históricos de Portugal. Qualquer análise que se limite a estas perspectivas tornaria a escrita literária instrumento da História, que não chega aos cantos e recantos da vida tal como esta é vista por esse escritor. É importante não circunscrever a prosa saramaguiana ao universo da análise do passado nesses quatro romances, seja para resgatá-lo ou desconstruí-lo, pois seria como deixar em sombras sua peculiar maneira de revelar-se ao leitor nos

discursos que reverberam sua visão do mundo, nas palavras e silêncios das personagens.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: a estilística**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BENJAMIN, W. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BURKE, P. **A escola dos Annales (1929 a 1989): a revolução francesa da historiografia**. Tradução de Nilo Odalia. 2ª ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.
- CAMÕES, L. de. **Sonetos**. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- CAMÕES, L. de. **Os lusíadas**. Porto: Areal Editores, 2015.
- CARDOSO, P. da S. Adivinhando Portugal nas obras de Saramago e Augustina. Anais do V Congresso ABRALIC, 1996, v. 3, p. 703-706.
- CERDEIRA, T. C. **José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses**. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.
- COELHO, J. do P. **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa**. 11ª ed. São Paulo: Editorial Verbo, 1998.
- COSTA, H. **José Saramago: o despertar da palavra**. Revista Cult, São Paulo, ano II, p. 16-28, dezembro de 1998.
- DE MELO, M. D. C.; MOSCATO, D. C. Romance Histórico Moderno e a História Cultural: Pontos de articulação na obra “Memorial do Convento”, de José Saramago. **Revista Thema**, Pelotas, v. 15, n. 4, p. 1456–1474, 2018. DOI: 10.15536/thema.15.2018.1456-1474.978. Disponível em: <https://periodicos.ifsul.edu.br/index.php/thema/article/view/978>. Acesso em: 20 jun. 2023.
- DESCARTES, R. **Meditações metafísicas**. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 4ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.
- EAGLETON, T. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ECLESIASTES. In: BÍBLIA de estudo de Genebra. 2. ed. São Paulo e Barueri: Cultura Cristã e Sociedade Bíblica do Brasil, 1999. Cap. 1, vers. 8-10, p. 769.
- ELIAS, N. **A sociedade de indivíduos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- FARACO, C. A. **Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.
- FONTES, M. H. S. O histórico e o ficcional na obra de José Saramago. **Revista do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis**, vol. 1, n. 2, p. 75-85, Maio. 2010. Disponível em: https://revista.uniabeu.edu.br/article/pdf_17. Acesso em: 17 jun. 2023.

HERCULANO, A. **Eurico, o presbítero**. São Paulo: DCL, 2011.

HERCULANO, A. **História de Portugal**: desde o começo da monarquia até o fim do reinado de Afonso III. Tomo I. Livraria Bertrand, 1980.

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

JOÃO PAULO II, papa. **Carta do papa João Paulo II a sua santidade Dimitrius I por ocasião das celebrações do 1600º aniversário do I concílio constantinopolitano**. Disponível em https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1981/documents/hf_jp-ii_let_19810604_dimitrios.html. Acesso em: 09 maio 2023.

KUNDERA, M. **A arte do romance**. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LE GOFF, J. **A história nova**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LUKÁCS, G. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARINHO, M. F. **O romance histórico em Portugal**. Porto: Campo das Letras, 1999.

MERCHIOR, J. G. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**: ensaio crítico sobre a escola neo-hegeliana de Frankfurt. São Paulo: É Realizações, 2017.

MORETTI, F. **Signos e estilos da modernidade**: ensaio sobre a sociologia das formas literárias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NEVES, M. C. D. **Do infinito, do mínimo e da Inquisição em Giordano Bruno**. Ilhéus: Editus, 2004.

PALÁCIO Nacional de Mafra. Disponível em: <https://www.cm-mafra.pt/pages/1084>. Acesso em: 13 mar. 2023.

PESSOA, F. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

PESSOA, F. **Carta a Adolfo Casais Monteiro – 13 Jan 1935**. Disponível em <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Acesso em: 11 jun 2023.

PESSOA, F. **Odes de Ricardo Reis**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

QUEM foi Giordano Bruno? **Revista Galileu, 2017**. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/>. Acesso em: 09 maio 2023.

RANCIÈRE, J. **Os nomes da história**: ensaio de poética do saber. São Paulo, Editora da Unesp, 2014.

REIS, C. A ficção em movimento: História, identidade e figuras em José Saramago. **Revista da Anpoll**, [S. l.], v. 53, n. 3, p. 9–22, 2023. DOI: 10.18309/ranpoll.v53i3.1831. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/1831>. Acesso em: 20 jun. 2023.

REIS, C. **Dicionário de estudos narrativos**. Lisboa: Almedina, 2018.

ROANI, G. L. ESPAÇOS QUE A HISTÓRIA TECE NA FICÇÃO DE

SARAMAGO. **Letras**, [S. l.], n. 27, p. 99–110, 2003. DOI: 10.5902/2176148511903. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11903>. Acesso em: 20 jun. 2023.

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 2010.

SARAMAGO, J. **Cadernos de Lanzarote** – diário I. Porto: Porto Editora, 2016.

SARAMAGO, J. **Cadernos de Lanzarote** – diário III. Porto: Porto Editora, 2017.

SARAMAGO, J. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: ed. Ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, J. **História do cerco de Lisboa**. Porto: Porto Editora, 2014.

SARAMAGO, J. **Levantado do chão**. Porto: Porto Editora, 2014.

SARAMAGO, J. **Manual de pintura e caligrafia**. Porto: Porto Editora, 2014.

SARAMAGO, J. **Memorial do convento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

SARAMAGO, J. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SOUSA, R. E. S.; QUEIROZ, C. S. A metaficção historiográfica em Memorial do convento, de José Saramago. **Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunicação**, v. 10, n. 1, p. 197-213, abr. 2016, ISSN 1981-9943. Disponível em: <https://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/4784> Acesso em: 20 jun. 2023.