

**AS ALEGORIAS DOS SENTIDOS E AS RECONFIGURAÇÕES DA HISTÓRIA NO
*MEMORIAL DO CONVENTO E N'Á GLORIOSA FAMÍLIA***

por

VANESSA RIBEIRO TEIXEIRA

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas. (Literaturas Portuguesa e Africanas)

Orientadora: Professora Doutora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco.

Rio de Janeiro

Março de 2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

As alegorias dos sentidos e as reconfigurações da história no *Memorial do convento* e n'*A gloriosa família*

Vanessa Ribeiro Teixeira

Orientadora: Professora Doutora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco

Coorientadora: Professora Doutora Teresa Cristina Cerdeira da Silva

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras Vernáculas. (Literaturas Portuguesa e Africanas)

Examinada por

Presidente, Profa. Doutora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco

Profa. Doutora Laura Cavalcante Padilha – UFF

Profa. Doutora Luci Ruas Pereira – UFRJ

Profa. Doutora Dalva Maria Calvão da Silva – UFF

Prof. Doutor José Octávio Serra Van-Dúnem – Universidade Agostinho Neto

Profa. Doutora Ângela Beatriz de Carvalho Faria – UFRJ, Suplente

Profa. Doutora Edna Maria dos Santos – UERJ, Suplente

Rio de Janeiro

Março de 2009

Para Gabriela,
meu mais belo texto.

Para Sérgio Luiz,
co-autor da minha obra-prima.

Para Carmen Lucia Tindó,
"amiga de fé, irmã camarada".

AGRADECIMENTOS

À Professora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco. Pela orientação firme e constante. Pelo incansável esforço que não me permitiu esmorecer.

À Professora Teresa Cristina Cerdeira da Silva. Pela prestimosa coorientação.

À Professora Edna Maria dos Santos. Pelas belas aulas caseiras e por estar sempre a me surpreender com sua paciência e sua amizade.

À Professora Cleonice Berardinelli. Pela imensa honra de ter sido sua aluna.

Ao Professor Helder Macedo. Pelo novo Camões que tive o prazer de conhecer.

Às Professoras Laura Cavalcante Padilha e Luci Ruas Pereira. Pelo carinho com que sempre aceitaram fazer parte dos meus desafios.

À Professora Ângela Beatriz de Carvalho Faria. Pelo indispensável auxílio em tempos difíceis.

À minha "gloriosa família", cheia de brancos, negros e mulatos. Pelo apoio constante, mesmo quando não sabiam ao certo o que eu estava fazendo.

Ao meu tio Sérgio (*in memoriam*). Por todos os anos de convivência suave e carinhosa.

À Luciana e à Mônica, sempre companheiras... nos "trancos" e nos "barrancos".

A todos os amigos e colegas da Faculdade de Letras da UFRJ. Pelos onze anos de viagens rumo às salas desconhecidas.

Aos funcionários da biblioteca do Instituto de Letras da UERJ, "meus vizinhos". Pelo profissionalismo, pela ajuda, pela atenção, enfim, por gostarem do que fazem e por não me deixarem esquecer que eu também gosto.

À CÁTEDRA JORGE DE SENA para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros. Pelos anos de convívio e pela confiança no meu trabalho.

À Fundação Calouste Gulbenkian, pelo patrocínio necessário a essa pesquisa.

SINOPSE

Processos de releitura e reconfiguração dos discursos histórico e literário em *Memorial do convento* e *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*. Valorização dos sentidos humanos como elementos propícios à apreensão do mundo e das verdades possíveis. Significados alegóricos da visão, da audição, do tato, do olfato, do paladar e da imaginação nos romances analisados.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. OS ARTIFÍCIOS DO NARRAR: RELEITURAS CRÍTICAS DA HISTÓRIA E DAS ESTÓRIAS.....	36
2.1 - <i>Memorial do convento</i> : polifonia e jogos enunciativos.....	36
2.1.1 - Nos tempos de D. João V, o Magnânimo.....	37
2.1.2 - Todas as vozes, a voz.....	47
2.2 - <i>A gloriosa família</i> : vozes “marginais” e “oficiais”.....	74
2.2.1 - Entre o Kongo e a Matamba, entre Portugal e Holanda.....	75
2.2.2 - A ficcionalização do discurso oficial.....	85
3. AMPUTAÇÕES E AUSÊNCIAS: LEMBRANÇAS FRAGMENTADAS.....	116
3.1 – Baltasar Sete-Sóis e a memória do tato.....	117
3.2 – O "criado-mudo" e a língua que recria os sentidos da história.....	142
4. A VISÃO ALÉM DO ALCANCE E AS “MEMÓRIAS” DO POR VIR.....	169
4.1 – Blimunda Sete-Luas, entre a visão e as vontades.....	170
4.2 - Matilde Van Dun e o desejo que alimenta a visão.....	197
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	225
6. BIBLIOGRAFIA.....	231

Eu vejo o futuro repetir o passado.
Eu vejo um museu de grandes novidades.
O tempo não pára...

Cazuza

1.

INTRODUÇÃO

Diversas são as tendências e as possíveis caracterizações da produção literária, sobretudo a romanesca, nos séculos XX e XXI. Quando o assunto é a ficção produzida em língua portuguesa, isto não é diferente. Uma questão que insiste em retornar nas indagações que perpassam nosso trabalho investigativo é o processo de reconstrução crítica da história engendrado por reconhecidos romancistas contemporâneos, tais como Saramago e Pepetela.

Atentos às artimanhas ficcionais elaboradas por esses escritores, optamos pela possibilidade de articulação de pontes dialogais entre os processos de “reescritura” da história observados em duas de suas obras. O eixo comum das releituras e questionamentos que tais autores fazem de certos episódios das histórias de Portugal e de Angola reside, entre outros aspectos, na revisão crítica dos sistemas de exploração do homem. Tais sistemas, cada qual à sua maneira, deixaram marcas profundas na configuração das identidades histórico-sociais das populações de ambos os países.

Pretendemos analisar a importância da memória e do esquecimento no processo de revisitação das histórias de Angola e de Portugal, a partir da leitura comparativa dos romances *A gloriosa família – o tempo dos flamengos* e *Memorial do convento*, respectivamente de Pepetela e Saramago. Essas obras foram eleitas por terem propostas claras de revisão crítica do passado distante, de modo a produzirem novas interpretações para certos episódios do século XVII angolano e do século XVIII português.

A partir das representações dos sentidos (tato, audição, visão, olfato e paladar) e das sensações produzidas por eles nos narradores e personagens dos romances *Memorial do convento* e *A gloriosa família*, observaremos como determinadas experiências da memória e do esquecimento se manifestam nas referidas obras, contribuindo para a irrupção de significados históricos que se encontravam, em grande parte, encobertos.

Esta proposta de leitura buscará seguir dois aspectos que acreditamos originais. Por um lado, as pesquisas comparativas que contemplam pontes dialogais entre as obras de José Saramago e

Pepetela ainda são raras. No que diz respeito à comparação entre *Memorial do convento* e *A gloriosa família*, esta leitura é, aliás, pioneira, pois, embora a investigação das relações entre ficção, história, memória e esquecimento seja um tema já bastante recorrente, nossa interpretação opta por um viés diferenciado, na medida em que parte da análise das representações das sensações que os sentidos físicos – ou a ausência deles – geram nos narradores e personagens, como modo de evidenciar significados latentes e reprimidos da história.

As referências teóricas sobre memória, história e esquecimento apoiam-se em Walter Benjamin, Jacques Le Goff, Tzvetan Todorov e Harald Weinrich, entre outros. Em se tratando de uma tese que privilegia o literário, nosso objetivo central é indagar, com base numa atenção ao corpo físico dos romances, em outras palavras, à sua textualidade, de que modo se processa em Saramago e em Pepetela essa releitura crítica da história. Os cinco sentidos humanos (tato, visão, audição, olfato e paladar) e as sensações por eles despertadas serão entendidos em suas definições dicionarizadas e em suas configurações alegóricas nos romances *Memorial do convento* e *A gloriosa família*. Recorreremos aos postulados filosóficos de Michel Serres, de Walter Benjamin e aos ensaios recolhidos por Adauto Novaes para analisar como os sentidos físicos das personagens, ao veicularem sensações e produzirem sensibilidades, acabam por propiciar outras maneiras de ver, sentir e entender a história e os homens.

A primeira parte deste estudo pretende definir e fundamentar teoricamente o tema a ser tratado. Segue-se a análise das duas obras literárias selecionadas, observando como o tema escolhido é abordado por cada uma delas. A estrutura do desenvolvimento da tese se constituirá por três blocos principais. O primeiro bloco, ou capítulo, intitulado “Os artifícios do narrar: releituras críticas da História e das histórias”, consistirá numa investigação dos momentos históricos “visitados” pelas obras de Saramago e Pepetela, além de efetuar uma análise das estratégias de enunciação literária presentes nos seus dois romances, bem como dos mecanismos discursivos envolvidos na configuração de uma história outra, escrita “a contrapelo” da visão oficial. O capítulo seguinte, intitulado “Amputações e ausências: lembranças fragmentadas”, apresentará dois

subcapítulos, os quais se ocuparão das personagens que, em cada um dos romances, sofreram amputações físicas ou alegóricas de órgãos do corpo relacionados à manifestação de algum dos cinco sentidos. O terceiro bloco, que recebe o título “A visão além do alcance e as 'memórias' do por vir”, se dividirá em dois subcapítulos que buscarão investigar como os sentidos humanos potencializados podem alegorizar formas diferenciadas de interpretação do mundo, dos homens e da história.

Antes de nos centrarmos na fundamentação teórica que sustentará a elaboração desta pesquisa, fazem-se necessários alguns parágrafos sobre a produção literária dos escritores José Saramago e Pepetela, além de uma explanação acerca de suas preocupações temáticas mais constantes. Estabelecendo como critério de abordagem a data de publicação dos romances, iniciaremos esta incursão pela obra de Saramago.

Em muitas das entrevistas em que lhe foi dado exprimir-se sobre sua obra, José Saramago elegeu o romance *Levantado do chão*, de 1980, como o ponto-de-partida para o desenvolvimento de sua carreira como ficcionista, apresentando-se como um leitor dialogante do neo-realismo português. Entre as temáticas mais recorrentes no seu processo de criação da literatura, está a preocupação com a necessária estreiteza de tomar a História pela via do discurso oficial, propondo-se a promover, através dos instrumentos ficcionais, a possibilidade de dar voz ao *outro*, compreendido aqui como aquele que está à margem da oficialidade.

Sobre as diretrizes de projetos ficcionais que visam a discutir o oficial e a enfatizar o marginal, revela-se frequentemente o seu interesse pela “releitura” da história. Os manuais da história estão aí para grafar e fazer lembrar o que interessa ser lembrado a partir da ótica do poder. A escrita de Saramago erige-se diante dela como uma vertente questionadora, que pretende recriar o que fora forçosamente relegado ao esquecimento ou ainda reavaliar conclusões sobre eventos que o senso comum acaba por apresentar de forma estereotipada, justamente por partir de um ponto de vista ideologicamente comprometido e, neste sentido, tendencioso. Fazer emergir na ficção realidades que relativizam as verdades instituídas pela história parece ser um dos principais

objetivos do seu processo criativo.

Em obras como *Que farei com este livro?* (teatro, 1979), o já referido *Levantado do chão* (1980), *Memorial do convento* (1982) – que pertence ao *corpus* desta pesquisa –, *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), por exemplo, parece bastante clara essa fecunda releitura crítica das verdades históricas tidas como absolutas e, para tal, assistimos à estratégia autoral de deslocar o tempo da diegese para momentos específicos do passado. Se evocamos especialmente essas obras, não significa que o exercício de relativização das verdades e o questionamento de certos conceitos cristalizados não se possam observar também em *A jangada de pedra* (1986), *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *Ensaio sobre a lucidez* (2004), obras nas quais o tempo da diegese é praticamente contemporâneo do autor e de seus leitores, e em que ora a presença de uma maior evidência de elementos insólitos, ora a economia das notações espaciais pode gerar uma relativização mais evidente dessa possibilidade de a literatura funcionar como modo de investigação histórica.

No que concerne diretamente à proposta desta tese, as investidas de Saramago contra uma história monumental possibilitam a criação de uma ponte dialogante entre sua prática discursiva e as novas estratégias de interpretação do discurso histórico no século XX. Com suas próprias palavras, arroladas em entrevista a Carlos Reis, depreendemos esta ponte:

A História é parcial e é parcelar. É parcelar, porque conta uma parte apenas daquilo que aconteceu. Há que, evidentemente, relacionar História, tempo, passado... (...)

A história que se escreve e que depois vamos ler, aquela em que vamos aprender aquilo que aconteceu, tem necessariamente que ser parcelar, porque não pode narrar tudo, não pode explicar tudo, não pode falar de toda a gente; mas ela é parcial no outro sentido, em que sempre se apresentou como uma espécie de “lição”, aquilo a que chamávamos a História Pátria.¹

Em Angola, encontramos o escritor Pepetela empenhado na tarefa de fazer saltarem aos olhos do leitor as palavras daqueles que se supunham sem linguagem, a história dos “povos sem história”. Formado em sociologia, o referido autor, em seus romances, não perde totalmente o olhar de sociólogo e, embora trabalhe literariamente a linguagem e os artifícios romanescos, mostra-se

¹ SARAMAGO. In: REIS, Carlos. *Diálogos com Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998, p. 80-81.

também preocupado com os dramas de sua própria sociedade, a angolana. Pepetela questiona os sistemas criados para a perpetuação das verdades e dos privilégios de certos grupos, em detrimento das de outros.

Inaugurando sua trajetória ficcional antes mesmo de Saramago, com *Muana Puó*, em 1969, Pepetela assume o compromisso literário de escritor, trazendo para sua prática romanesca uma variedade de questionamentos sobre a instauração de discursos oficiais que recalçaram as identidades dos povos africanos colonizados. Aliás, a indagação sobre essas identidades culturais reprimidas, como elas se estruturavam e como foram destruídas, é um dos vetores centrais da escrita do referido autor angolano.

Diante de uma realidade sócio-cultural multifacetada, própria de uma sociedade pluri-étnica como a angolana, Pepetela percebe a arbitrariedade que costuma caracterizar a *palavra do poder*, relegando à marginalidade o *poder da palavra* dos colonizados. É a partir da configuração de uma escrita questionadora, revisora crítica de uma história que propiciou o alijamento dos discursos dos vencidos historicamente, que a ficção de Pepetela inicia a empreitada de criar espaço de presença e voz para verdades soterradas durante o longo processo histórico vivenciado por Angola antes e depois de sua independência.

O interesse pelo processo de recriação histórica, através da ficção, seguido de sua possível reavaliação interpretativa, norteia a elaboração de romances como o já referido *Muana Puó* (1969), *Yaka* (1971), *Lueji* (1989), *O cão e os calus* (1985) e *A gloriosa família – o tempo dos flamengos* (1997). Por outro lado, o permanente questionamento dos processos de imposição das verdades sócio-históricas e as prerrogativas que conclamam à relativização das mesmas são questões que atravessam também os romances ambientados, digamos, no “tempo do autor”, tais como *Mayombe* (1980) – a problematização da guerra se dá enquanto esta acontece –, *A geração da utopia* (1992), *O desejo de Kianda* (1995), *Jaime Bunda – agente secreto* (2001), *Jaime Bunda e a morte do americano* (2003), *Predadores* (2005), *O terrorista de Berkeley* (2007) e *O quase fim do mundo* (2008). As relações entre literatura e a discussão da formação de identidades sociais é outra

constante na obra de Pepetela, como podemos depreender nas palavras desse romancista que conjuga à pena de sua ficção a visão de sociólogo:

(...) Os ganhos universais e a experiência dos outros são dados fundamentais para qualquer reflexão, mas devemos ter a ousadia de inventar a sociedade em que queremos viver e regidos pelas normas sob as quais nos sentimos cómodos, porque nossas. Bem sei, quase todos dirão que é utopia, devemos apenas seguir os trilhos já abertos pelos outros, mesmo se os que os desvendaram se não sentem inteiramente seguros neles. Por fim, não temo ser considerado utópico. Antes reclamo o direito de sonhar. Sonhar as coisas impossíveis que, pelo facto de terem sido insistentemente sonhadas, se vão tornando realidade. Para sonhar, e fazer os outros sonhar, sou escritor.²

Diante das semelhanças nos processos de criação destacadas entre as escritas literárias de Saramago e Pepetela, consideramos instigante construir uma ponte dialogante entre os dois escritores, cujas obras repensam lugares recônditos da história, suas “lacunas” e “silêncios”, para recriar, a partir daí, não apenas o provável, mas o possível, e até o magicamente possível, que é o terreno de fundação do literário.

Cabe, de início, formular os eixos teóricos que fundamentaram esta pesquisa. As inumeráveis discussões sobre as diferentes concepções de *história*, *memória*, *esquecimento* e *ruína*, por exemplo, exigem o estabelecimento das escolhas que parecem mais adequadas à leitura dos romances escolhidos. No que tange ao questionamento da história, vamos encontrar, no conceito de alegoria, o arcabouço fundamental para o exercício de reconstrução de novas verdades, tecidas a partir de registros marginalizados. Quando nos referimos à alegoria, estamos evocando, evidentemente, os estudos do filósofo alemão Walter Benjamin que, em *Origem do drama barroco alemão*, de 1925, considera que “[a] expressão alegórica nasceu de uma curiosa combinação de natureza e história.”³ Segundo Benjamin, a concepção barroca da arte está permeada por ruínas que se encontram relacionadas com a instância da história e com a alegoria:

Quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama,

² Texto de agradecimento ao “Prémio Camões”. In: *Actas do Congresso Internacional “Novas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa”*, 1997, p. 14.

³ BENJAMIN, 1984: p. 189.

só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas.⁴

Essa idéia da correspondência entre história e ruína será a principal marca dos escritos benjaminianos inseridos, anos depois, no ensaio “Sobre o conceito da história”. Buscando dizer o que se encontrava reprimido, essa “história a contrapelo” assume a alegoria como figura central. Ainda em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin deixa entrever sua concepção sobre o trabalho do alegorista:

(...) Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em **algo de diferente**, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. Nisso reside o caráter escritural da alegoria.⁵

Não é à toa que procuramos os fundamentos sobre a criação literária em Benjamin, visto estarmos diretamente interessados nas formulações alegóricas que propiciam a reconfiguração das verdades históricas, conforme depreenderemos em nossa análise dos romances *Memorial do convento* e *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*. Dentre as muitas possibilidades de articulação alegórica, observamos, nessas obras, uma especial atenção dada aos sentidos humanos, o que fará com que narradores e personagens percebam o mundo ao seu redor de maneira diferenciada, recriando-o.

Atentemos para as considerações de Sergio Paulo Rouanet, leitor e tradutor de Benjamin, na introdução à edição brasileira da tese do filósofo alemão. Rouanet aponta para a aproximação entre a leitura da alegoria barroca e o próprio significado da palavra *alegoria*: “Etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível

⁴ Idem: p. 200.

⁵ Idem: p. 205-6; grifos nossos.

de significação: dizer uma coisa para significar outra.”⁶

Esse exercício de dizer uma coisa para significar outra serve perfeitamente como base para uma escrita literária interessada em “dizer o outro reprimido”. Conceder novas vozes, criadas a fim de dizerem registros marginalizados, que apresentam uma outra orientação histórica, é a tarefa principal que podemos depreender nos romances investigados.

Walter Benjamin, teórico da concepção de história a contrapelo, tem lugar de destaque em nossa busca de definições mais pertinentes para a leitura da produção romanesca de Saramago e Pepetela, quando estes reinventam os passados “saturados de agoras” das histórias de seus respectivos países. Existem motivos para que um dado instante do outrora seja alvo das reinvestigações do presente e o filósofo encontra aí uma espécie de chama redentora vinculada a esse tempo pretérito. Logo ao princípio de seu conhecido ensaio “Sobre o conceito da História”, publicado em 1940, Benjamin afirma que “(...) o passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”⁷. Essa idéia de “redenção” está obviamente relacionada à sua formação cultural judaica, mas não invalida a atitude crítica diante da possibilidade de diagnosticar as agruras de determinado passado, com o intuito de impedir-lhes o retorno, visto que as mesmas, se emergem na superfície dos tempos, é porque incomodam um certo presente, fundamentalmente transitório. É nesse sentido que a idéia de redenção poderá ser entendida na leitura que propomos para as obras analisadas.

Segundo as definições de Benjamin não devemos conceber o passado como uma realidade estanque, emoldurada pelo gosto dos manuais e facilmente decorada, visto que o mesmo só interessa em sua mobilidade. Em outras palavras, a postura crítica que faz com que essa realidade dê uma “piscadela” para o presente é o que garante a importância dos fatos do outrora. Temos em vista, neste momento, algumas afirmações sobre a necessária movimentação da imagem do passado, tais como a que segue:

⁶ ROUANET, S. P. In: BENJAMIN, 1984: p. 37.

⁷ BENJAMIN, 1994: 223.

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. “A verdade nunca nos escapará” – essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois *irrecuperável* é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.⁸

Compreendendo como irrecuperável a imagem, digamos, original, do fato em si, não podemos admitir orientações que prescrevam, por exemplo, um linear “retorno ao passado”, atitude considerada impossível para a articulação de uma história elucidativa. O dado quantitativo interessa menos, como veremos mais adiante, com Todorov, quando o que está em jogo é fazer “explodir o *continuum* da história”, realidade que, enquanto ciência, está submetida à ação do tempo.

Torna-se interessante realçar as concepções de Benjamin sobre um passado que não se dá tal como um dia existiu, mas é “pinçado” num “momento de perigo”, através da articulação de uma subjetividade do presente – entendendo por subjetividade o conjunto de diretrizes formadoras do indivíduo em determinada época e que, no caso da investigação histórica, condiciona as escolhas e, até mesmo, a formulação dos tais “momentos de perigo”. Transforma-se, então, o tempo pretérito, numa espécie de presente recriado, num “agora” necessário. Certamente mais esclarecedoras do que estas palavras são as considerações do filósofo alemão, ao afirmar que

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. (...) O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.⁹

Poderíamos ampliar o alcance desse “privilégio do historiador” para o campo da literatura. No momento em que lidamos com a experiência histórica como uma ciência de realidades recriadas e, conseqüentemente, acometida por uma espécie de pulverização das verdades, encontramos no escritor que se volta para os questionamentos da história um impulso que transcende a simples “visão dos fatos”. Partindo da compreensão de que a história é um dado construído, apesar de a

⁸ Idem: 224; grifos nossos.

⁹ Idem: 224-5.

historiografia positivista do século XIX entender a história como uma ciência objetiva, os historiadores da Nova História¹⁰ se esforçam para alcançar, para além da aparente gestão do poder, aquilo que não é visto, que não deixou marcas ou as tem sufocadas. Se assim o é em relação ao discurso da história, no que se refere ao campo do literário, dos ficcionistas que pressentem os momentos de perigo do passado e daí partem para erigir sua escritura, os dados reconstruídos por uma reminiscência ou conhecidos através do interesse e da investigação bibliográfica estarão *propositamente* à mercê dos meandros da imaginação, pondo em relação, ao menos, dois processos de conhecimento: a rearticulação histórica do fato e a rearticulação literária do mesmo.

Ao lado desse aspecto que reforça o sentimento de construção necessariamente subjetiva quer da história, quer da literatura, está o processo de “ruína” engendrado pelo prisma do discurso construído. Para o historicismo positivista, a ruína era praticamente uma consequência natural do exercício de se “colocarem as coisas em seus devidos lugares”. A ruína não seria, assim, um dado, mas a constatação da ausência dele. No entanto, devemos notar que essas coisas “colocadas em seus devidos lugares” pressupõem sempre o lugar da ordem e do poder. O que se vê na ruína, então, deixa de ser a simples ausência do dado, mas os restos que têm pouca ou nenhuma importância dentro de determinada ordem. Afinal, só aos vencedores caberiam as batatas. Para o materialista histórico, ao contrário, a ruína pode ser um outro lugar de fala. Um outro lugar de verdade, “barbaramente” construído e por isso mesmo recalcado. Enfim, a formação de uma centelha a partir daquilo que sobreviveu à exclusão. Uma espécie de história da ruína começa então a tomar corpo, e Benjamin entenderá que a história deverá incluir a ruína, confundir-se com ela, a partir de uma consciência crítica de que a primeira vem sendo *construída* por séculos sobre o desmantelar e o alijamento de outras verdades, arruinadas. Atentemos para as suas palavras:

(...) os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. (...) Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos de bens

10 Terceira geração da chamada “Escola dos Annales” (1929-1989), a Nova História despontou na década de 40 do século XX e foi encabeçada por historiadores como George Duby, Jacques Le Goff e Pierre Nora, entre outros. Entre suas propostas principais estão a reavaliação dos objetos e dos espaços históricos, além da reformulação dos moldes consagrados aos discursos da história e sobre a história.

culturais. (...) todos os bens culturais que ele [o materialista histórico] vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.¹¹

Essa reflexão horrorizada sobre a sequência de dados recalcados, arruinados, que sustentam, no entanto, a estrutura da construção histórica, vai impulsionar a reformulação do que é objeto do interesse histórico. Dados antes incontestáveis serão relativizados de acordo com uma ótica que busca “recontar” o já conhecido a partir de novas fontes, nem sempre muito ortodoxas. O tradicionalmente conhecido é encerrado no passado como um dado possível, não mais como uma verdade incontestável. A leitura de determinado fato histórico é agora permeada por uma multiplicidade de interpretações que apresentam variadas faces desse mesmo fato.

Enquanto, com Benjamin, história e ruína se entrelaçam, surge uma outra questão que indaga de que modo poderemos observar os objetos de interesse do estudo histórico trazendo os estilhaços, os despojos da ruína, para dentro do bojo do processo de construção histórica. Se a interpretação de determinado fato histórico esteve, por séculos, submetida a uma escrita dominante, o estudioso consciente da maleabilidade da ciência histórica deverá atentar para as diversas formas de registro que estão atreladas à experiência do recalque e da ruína históricas. Recriando “momentos problemáticos do passado”, é, contudo, a realidade presente que irá configurar os sentidos – neste caso, as interpretações possíveis – que se vão intercalar num processo constante de construção da história. Walter Benjamin é categórico quando diz:

O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças aos acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um “agora” no qual se infiltraram traços do messiânico.¹²

¹¹ BENJAMIN, 1994: 225.

¹² Idem: 232.

Essas considerações sobre um certo messianismo do “historiador consciente” fundamentam a concepção de um tempo em movimento “espiralar”, segundo o qual nenhum dado se perde desde que a realidade presente exija ser visitada por uma informação distanciada, mas que se entrecruza com as suas necessidades. A função messiânica do presente está em acordar diferentemente este ou aquele momento do passado, de acordo com o seu peculiar modo de diálogo com o que já aconteceu.

É principalmente a partir deste ponto, relevadas as demais fontes de diálogo, que a articulação da filosofia histórica de Walter Benjamin encontra margem para ecoar junto às teorias da Nova História, que repensam a realidade histórica e os fundamentos da historiografia, como ocorre, por exemplo, com os escritos do historiador Jacques Le Goff.

As considerações de Le Goff terão suma importância para a diretriz principal deste trabalho – a lembrar: os papéis da memória e do esquecimento na releitura crítica da história efetuada pelos romances analisados. E, se elegemos Le Goff, terá sido porque seus interesses como historiador insistem obsedantemente nos mecanismos e motivações da memória, nas potencialidades da subjetividade, na configuração de uma história construída. Em *História e memória*, obra que reúne alguns dos ensaios de Le Goff acerca destes temas, seu exercício de historiografia não teme a problematização de seus objetos de estudo e de sua fundamentação científica.

O historiador revela, de maneira pormenorizada, como a crítica da história coloca em xeque certos elementos-base do estudo e da pesquisa histórica, em voga no século XIX:

(...) do mesmo modo que se fez no século XX a crítica da noção de fato histórico, que não é um objeto dado e acabado, pois resulta da construção do historiador, também se faz hoje a crítica da noção de documento, que não é um material bruto, objetivo e inocente, mas que exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro: o documento é monumento (Foucault e Le Goff). Ao mesmo tempo ampliou-se a área dos documentos, que a história tradicional reduzia aos textos e aos produtos da arqueologia, de uma arqueologia muitas vezes separada da história.¹³

Esse alargamento dos objetos considerados relevantes para o estudo histórico pôde ser encarado como uma proposta séria de reformulação da ciência a partir do momento que se afirmou,

¹³ LE GOFF, 1996: 9-10.

não só na teoria, mas sobretudo na prática da pesquisa, que “(...) toda história deve ser uma *história social*”¹⁴. Atentando para a concepção de que o interesse histórico volta-se para a configuração do humano, outros elementos surgem como ponto de partida para considerar o arcabouço histórico de espaços e grupos negligenciados. Surge, na esteira benjaminiana, uma prática que começa a levantar, na ruína, espaços possíveis de fala. Não é à toa que Le Goff passa a definir a história a partir de sua realidade construída: “Penso que a história é bem a ciência do passado, com a condição de saber que este passado se torna objeto da história, por uma reconstrução incessantemente reposta em causa”¹⁵.

Com a ampliação dos objetos de estudo histórico e as novas leituras da historiografia, percebe-se que a tarefa investigativa do historiador está impregnada de escolhas, conscientes ou inconscientes, e que o fato, desta forma construído, pode fazer emergir determinadas verdades que estavam ocultas. Dessa perspectiva inaugura-se a problematização da relação com o passado que existirá fundamentalmente em função das escolhas do presente. Le Goff busca desarticular o radicalismo filosófico que pretendia abolir a noção de passado, constatando, no entanto, que o mesmo apresentava um *déficit* em sua autonomia:

(...) a constatação de que a visão de um mesmo passado muda segundo as épocas e que o historiador está submetido ao tempo em que vive, conduziu tanto ao ceticismo sobre a possibilidade de conhecer o passado quanto a um esforço para eliminar qualquer referência ao presente (...). Com efeito, o interesse do passado está em esclarecer o presente: o passado é atingido a partir do presente (método regressivo de Bloch)¹⁶

Retomando a proposta desta tese, que se centra na análise de obras ficcionais que reescrevem a história, podemos indagar em que medida as experiências do presente podem vir a suscitar “visitas” específicas ao passado. Questionando os propósitos deste tipo de ficção, podemos lembrar outra vez aquelas considerações de Benjamin sobre o aspecto de “redenção” na reconfiguração do passado. Evocando Le Goff, percebemos que o signo da redenção pode não estar necessariamente ligado a uma perspectiva de trajetória humana decadente, segundo a qual o passado

¹⁴ Idem: p. 12.

¹⁵ Idem: 25.

¹⁶ Idem: 13-14.

sempre traria um índice mais positivo, enquanto o presente seria negativizado, degenerado em relação a esse outrora. Veremos que a “aura” redentora residirá, então, e sobretudo, na possibilidade de determinados momentos do passado poderem dialogar e até explicar certas agruras do presente. De acordo com essa prerrogativa, podemos depreender que a motivação que leva alguns ficcionistas contemporâneos, críticos contumazes de suas sociedades, a se debruçarem sobre um fato ou um período passado não pressupõe uma paráfrase deste passado, mas tem como uma de suas funções fazer refletir sobre as raízes de dramas atuais. O passado dirige-se ao presente, assim como o presente procura interpretá-lo, visando à compreensão de si mesmo. Além disso, surge aí a questão da recriação, que, para o ficcionista, não é meramente um dado condicionado pela pesquisa, cuja orientação propõe que os argumentos do presente sejam o ponto-de-partida para uma acurada observação do passado. A recriação, por sua veia ficcional, reinventa os fatos históricos, repensando-os por meio da imaginação criadora.

As divagações sobre o alcance do estudo histórico e as reformulações de seu discurso servem como esteio para uma literatura que pretende fazer surgir, ficcionalmente, aquilo que *poderia ter sido e não foi* ou, de outra maneira, que pretende recriar espaços e vozes que pereceram sob o crivo de uma história castradora. No momento em que a história parece não caber em seus limites, condenada à inexatidão – Paul Ricoeur afirmou sem constrangimentos: “A história é na verdade o reino do inexato.”¹⁷ –, a literatura se empenha em esgarçar ainda mais os meandros da reconstrução de tempos e espaços, fazendo dessa estratégia a fonte do seu valor.

Prosseguindo na questão dos fatos recriados, podemos questionar a validade dos registros amplamente difundidos e resguardados em detrimento dos registros recalçados. Tal questionamento suscita discussões intermináveis. Entretanto, outra preocupação, ao que parece ainda mais problemática, toma corpo. Se o documento é um dado construído e não há registros dessas realidades submersas, como se poderá estudar a história que ainda não foi contada?

Alimentada por tal indagação, a relação entre história e testemunho – relação fundamentalmente subjetiva, que marca, com Heródoto, a fundação dos estudos históricos, na

¹⁷ RICOEUR, 1961: p. 226.

Grécia antiga –, volta a ganhar força. Dentro deste processo de articulação do saber histórico, o próprio homem é reconhecido como o registro possível para determinadas investigações sobre o passado. Aqui, surge a valorização da memória como fonte a ser estudada para a escrita de novas versões da história.

Por séculos, a memória individual e a memória coletiva que não passassem pela fixação em documentos oficiais escritos foram colocadas à margem dos estudos históricos por veicularem dados demasiadamente subjetivos e interpretações consideradas pouco científicas. No entanto, as formulações da memória começam a se mostrar tanto mais atraentes quanto melhor identificam o desenvolvimento de uma determinada coletividade, demonstrando que aquilo que parecia perdido – devido à ausência de escrita ou às manipulações do poder – instiga a observação de uma outra gama de verdades. Ainda assim, admitir a instabilidade da memória como fonte de pesquisa, segundo Le Goff, exige do pesquisador cuidados redobrados, o que pode resultar num procedimento normatizante questionável:

(...) há pelo menos duas histórias (...): a da memória coletiva e a dos historiadores. A primeira é essencialmente mítica, deformada, anacrônica, mas constitui o vivido desta relação nunca acabada entre o presente e o passado. (...) A história deve esclarecer a memória e ajudá-la a retificar os seus erros. Mas estará o historiador imunizado contra uma doença senão do passado, pelo menos do presente e, talvez, uma imagem inconsciente de um futuro sonhado?¹⁸

Tais considerações sobre a atitude da história diante das potencialidades da memória não documental (em seu sentido restrito) e a função, digamos, coercitiva que esta mesma história vai desempenhar na complexa relação entre essas duas prerrogativas de conhecimento do mundo dos homens colocam o historiador, uma vez mais, numa posição bastante delicada quanto à articulação de seu papel científico e social. A partir do momento em que se fala em possíveis “erros” da memória, o historiador, geralmente distanciado da realidade pesquisada, impõe os critérios de um estudo acostumado às fontes documentais e às possíveis recriações de natureza psíquica. No que se refere à instância do “erro”, surge uma fronteira bastante tênue para os meandros que separam história e memória. Segundo o próprio Le Goff:

¹⁸ LE GOFF, 1996:29.

(...) Se o documento é mais fácil de definir e referenciar que o fato histórico que nunca é dado tal e qual, mas construído, não são menores os problemas que se põem ao historiador.

Em primeiro lugar, só passa a ser documento na sequência de uma investigação e de uma escolha – em geral, a investigação não é um assunto do próprio historiador mas de auxiliares que constituem reservas de documentos onde o historiador escolherá a sua documentação: arquivos, investigações arqueológicas, museus, bibliotecas, etc. As perdas, a escolha dos compiladores de documentos, a qualidade da documentação são condições objetivas, mas limitativas do ofício do historiador. Mais delicados são os problemas que se põem ao próprio historiador a partir desta documentação.¹⁹

Apesar da constatação das inexatidões inerentes às interpretações do fazer histórico, a iniciativa que envolve um planejamento investigativo, uma sistematização e um distanciamento que tornam a matéria pesquisada um dado objetivo, na medida do possível, garante a definição da história como ciência e dispõe a memória num lugar em que outras discussões têm espaço. Essa memória, no entanto, – definida a partir dos esteios da Psicanálise como “(...) propriedade de conservar certas informações [que] nos remetem em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas.”²⁰ – terá sua importância gradativamente considerada enquanto instrumento de reinterpretação de uma história, cujos sentidos se encontram, muitas das vezes, recalcados.

A valorização da memória, como sustentáculo de um compósito da subjetividade observado pela Psicanálise ou por qualquer outra variante de estudo acerca do comportamento individual, não é novidade. Entretanto, é notável a crescente valorização do que passou a ser denominado “memória coletiva”, segundo a qual podem começar a ser atribuídos sentidos a certos “buracos” da história. Essa memória que ultrapassa a esfera individual tem motivações determinadas para se materializar e resistir à ação do tempo, principalmente se, como na maioria dos casos acontece, o estabelecimento dessa memória estiver sintomaticamente ligado à configuração de uma identidade social ou coletiva. É certo, no entanto, que a relação de dependência entre memória e identidade, sobretudo no âmbito coletivo, se mantém sobre um patamar instável, visto que, seja por real vontade dos

¹⁹ LE GOFF, 1996: 106.

²⁰ Idem: 423.

indivíduos ou não, as informações da memória podem ser rasuradas, reformuladas ou, simplesmente, perderem-se, o que suscitará uma nova configuração social. Quanto à possível amnésia coletiva, Le Goff ainda aponta:

(...) num nível metafórico, mas significativo, a amnésia é não só uma perturbação no indivíduo, que envolve perturbações mais ou menos graves da presença da personalidade, mas também a falta ou perda, voluntária ou involuntária, da memória coletiva nos povos e nas nações que pode determinar perturbações graves da identidade coletiva.²¹

Neste momento, caminhamos rumo às considerações que mapeiam as relações fronteiriças entre memória e esquecimento. Discorreremos até aqui sobre a importância e o inegável papel da memória para a constituição de sentidos interpretativos de momentos da história; a acepção de “sentidos”, aqui, refere-se aos significados da história, apreendidos por interpretações outras que não apenas as verdades estabelecidas, ou seja, por releituras do passado, condicionadas pelas necessidades do presente.

Tzvetan Todorov, nos textos arrolados em *Memória do mal, tentação do bem*, de 2002, mergulha numa esfera de discussões sobre a necessidade, individual e social, dos dois processos psíquicos em que passado e presente se encontram: a *memória* e o *esquecimento*. Para Todorov, a inegável necessidade da memória na formulação constante de um reconhecimento identitário precisa ser observada criticamente, de forma a não decorar com “auréolas do sagrado” um passado que pode vir a ocultar as agruras do presente. Nesse sentido, o esquecimento, que deve ser definido como parte integrante da memória, pode permitir que salte aos nossos olhos o que vem a ser importante, preocupante ou incômodo, em momentos presentes da história. De certa forma, com essa teoria, percorremos, ainda, os caminhos apontados por Benjamin, visto que o passado só poderá ter importância reflexiva, se puder ser “atingido” pelos focos de incêndio do “agora”.

O problema central que orienta as investigações de Todorov pode ser ilustrado pela seguinte indagação: “Será a memória, sempre e necessariamente, uma boa coisa, e o esquecimento, uma maldição absoluta? O passado permite compreender melhor o presente, ou, na maioria das vezes,

²¹ Idem: 425.

serve para ocultá-lo?”²². Trazendo estes questionamentos para o cerne da nossa pesquisa, que, por meio de interpretações críticas, investiga a reconfiguração de processos históricos pela literatura, podemos ressaltar, de antemão, que as motivações, que levam escritores como José Saramago e Pepetela a se voltarem para passados próximos ou episódios distantes da história, partem da necessidade de observação crítica do presente. Sob o crivo destes dois projetos ficcionais, as imagens sacralizadas do passado são revisitadas, de forma a permitirem que o presente e suas urgências sejam repensados. Digamos que os referidos escritores participam do chamado processo de “aproveitamento” dos vestígios históricos, processo este definido por Todorov como a “(...) utilização do passado reconhecido e interpretado a serviço das necessidades do presente.”²³ Por outro lado, o trabalho realizado a partir deste processo deve ser acentuadamente crítico, se não quisermos correr o risco de esconder o presente sob a “monumentalização” do passado – ao que parece, o maior temor de Todorov –, impedindo novos questionamentos interpretativos. As propostas de Pepetela e Saramago não se reduzem a criticar o passado no que ele “de fato foi”, nem em suas possíveis reatualizações no presente, mas, justificando o próprio fazer da arte literária, pretende recriar ficcionalmente o outrora e analisá-lo criticamente também naquilo que “poderia ter sido” e não foi.

Voltando às relações entre memória e esquecimento, percebemos, com Todorov, que os elementos, que antes julgávamos opostos, se materializam numa complementaridade interessante. Para o teórico, acompanhando alguns apontamentos de orientação psicanalítica, “(...) a memória não se opõe absolutamente ao esquecimento. Os dois termos que formam contraste são a supressão (o esquecimento) e a conservação; a memória é, sempre e necessariamente, uma interação dos dois. A reconstituição integral do passado é coisa impossível.”²⁴. Tal afirmação corrobora a concepção de fato histórico como um dado criado. O historiador tem que levar em conta essa noção, mas nem por isso relega o seu fazer – pelo menos não conscientemente – a interesses de momento e ideologias

²² TODOROV, 2002: 12.

²³ Idem: 149.

²⁴ Idem: 149.

próprias. O dado *tal qual foi* é certamente irrecuperável, visto a impossibilidade de seu retorno no tempo e no espaço. Além disso, se determinadas lembranças ou releituras interpretativas parecem necessárias e urgentes para o nosso momentâneo olhar sobre a história, certos recalques ou a constatação do esquecimento também são, a seu modo, fundamentais.

Dentro da esfera do esquecimento involuntário, poderíamos sugerir no processo de recalque uma espécie de “escala de importância” dos acontecimentos do passado que contribuem para a formação de uma identidade, individual ou coletiva. Fatos mais relevantes seriam “resguardados”, enquanto outros, menos importantes, seriam “esquecidos”. No entanto, nem sempre o processo se apresenta de maneira tão bem definida. A própria determinação dos fatos mais ou menos importantes pode indicar um problema localizado. Por outro lado, as “verdades” que se escodem por trás de um esquecimento voluntário, auto-imposto ou determinado por outrem, podem contribuir – e, geralmente, no segundo caso, o fazem – para constituir uma realidade calcada na memória que alija a possibilidade de uma análise crítica em relação ao fenômeno. Voltando-nos para o âmbito da identidade coletiva, interessa notar que a manipulação dos processos da memória e do esquecimento, articulada por diversas iniciativas de cunho político ou econômico, normatiza a “supressão” dos vestígios indesejáveis, servindo para configurar sociedades que só se reconhecem a partir de identidades coletivas determinadas, eliminando, assim, outras possibilidades de compreensão de si mesmas. Todorov é enfático ao dissertar sobre a pretensa autoridade desse processo:

Essa preocupação compulsiva com o passado não se explica por si mesma, e exige ser interpretada. Nem sempre o culto à memória serve às boas causas, e isso não deveria espantar ninguém. Como lembra Jacques Le Goff, “a comemoração do passado conhece o auge na Alemanha nazista e na Itália fascista”, e poderíamos acrescentar a essa lista a Rússia stalinista: um passado cuidadosamente submetido a uma triagem, sem dúvida, mas ainda assim um passado, que permite lisongear o orgulho nacional e suprir a fé ideológica declinante.²⁵

Longe de transformar o passado numa soma de momentos idílicos, a ficção de Saramago e de Pepetela esmera-se em discutir as “benesses” de certas versões da história oficial. A partir dessas

²⁵ Idem: 189.

discussões, as relações entre passado e presente são “fertilizadas” criticamente, visto que um passado dessacralizado já pode inferir, de antemão, que, num determinado futuro, o presente – já passado – e suas agruras também podem vir a ser vitimados por estratégias de sacralização e pela conseqüente banalização de questões sócio-culturais profundas. Desta forma, os ofícios de “revisor” (historiador) e “recriador”(escritor) de passados contribuem para a atenção a possíveis manipulações futuras.

Trazer para o domínio da memória a responsabilidade de fazer vir à tona a variedade de realidades discursivas para o estabelecimento de determinado momento da história significa deixar “escorrer pelos dedos” certos lugares-comuns erigidos pela ciência histórica positivista, incluindo aí a concepção de verdade. Ao constatarmos que um fato só pode ser apreendido de maneira efêmera através da elaboração de seu relato, percebemos que as formas de recepção e reatualização do mesmo exigem algumas alterações. Em resumo: não haverá validade num processo de interpretação dos fatos e de construção de seus sentidos sem a necessária reformulação do conceito de verdade:

(...) não mais uma verdade de *adequação*, de correspondência exata entre o discurso presente e os fatos passados (...), mas uma verdade de *elucidação*, que permite apreender o sentido de um acontecimento. Um grande livro de história não contém somente informações exatas: ele também nos ensina quais são as molas propulsoras da psicologia individual e da vida social.²⁶

Reconhecido como uma verdade deslizante, o fenômeno do esquecimento é elevado a uma posição de destaque como uma espécie de medidor das potencialidades do fazer histórico e da criação literária preocupada com a reescrita da história. Quanto aos romances analisados, devemos atentar para aquilo que efetivamente se disse, tanto quanto para o que se quis dizer e, pontualmente, para o que não foi dito. Não queremos, aqui, trilhar, ingenuamente, uma via direta entre não-dito e esquecido, pois sabemos que a ausência do discurso, num ou noutro caso, é sintomática e deve ser considerada. Ainda segundo Todorov, podemos admitir uma idéia de “esquecimento necessário”:

(...) o esquecimento não seria melhor que a lembrança? (...) Sem dúvida, é esse o caso em certas situações. Em democracia, a recuperação do passado é um direito legítimo, mas não se pode fazer disso um dever. Haveria uma crueldade infinita em lembrar incessantemente a alguém os acontecimentos mais dolorosos de seu passado; o

²⁶ Idem: 144-5.

direito ao esquecimento existe também.²⁷

É curioso atentar para a observação de Tzvetan Todorov, quando mostra que o direito ao esquecimento se dirige, preponderantemente, às coletividades “em democracia”. Como lidar, nesse contexto, com as sociedades não-democráticas ou com recriações ficcionais que se deslocam para um passado não-democrático? É nesse sentido que procuraremos inferir, em nossa análise, de que maneira memória e esquecimento dialogam, a ponto de configurarem uma outra interpretação histórica dos séculos XVII angolano e XVIII português, nos dois romances – *Memorial do convento* e *A gloriosa família* –, respectivamente de Saramago e Pepetela.

Tendo tratado do desdobramento das relações entre memória e história, estando a primeira invariavelmente perpassada pelo fenômeno do esquecimento, passamos a nos debruçar sobre as considerações de um outro teórico alemão, Harald Weinrich, feitas em seu *Lete: arte e crítica do esquecimento*, publicado em 2001. Weinrich investiga alguns momentos em que a escrita literária, entre a antiguidade clássica e as criações do século XXI, direcionou-se para a concepção e problematização de uma “arte do esquecimento”, indagando também sobre sua existência e necessidade. A teoria de Harald Weinrich se concentra na idéia de que “(...) a memória tem sempre uma parte da razão, entretanto o esquecimento não está sempre errado”.²⁸ Pactuando com a idéia do “direito ao esquecimento”, formulada por Todorov, as observações de Weinrich contribuem para a percepção de que as preocupações com o processo de esquecimento são autênticas e deveras antigas.

Em certos momentos, a memória é de tal forma sobrecarregada, que esquecer se torna urgente. Lembremos o que diz o sujeito poético camoniano, que desloca o tema para o drama de Temístocles frente ao poeta Simônides:

O Poeta Simónides, falando
co capitão Temístocles, um dia,
em cousas de ciência praticando,

ua arte singular lhe prometia,

²⁷ Idem: 199.

²⁸ WEINRICH, 2001: 12.

que então compunha, com que lhe ensinasse
a se lembrar de tudo o que fazia;

onde tão sutis regras lhe mostrasse
que nunca lhe passasse da memória
em nenhum tempo as cousas que passasse.

Bem merecia, certo fama e glória
quem dava regra contra o esquecimento
que enterra em si qualquer antiga história.

Mas o capitão claro, cujo intento
bem diferente estava, porque havia
as passadas lembranças por tormento,

“Ó ilustre Simónides – dizia – ,
pois tanto em teu engenho te confias
que mostras à memória nova via?

Se me desses ua arte que em meus dias
me não lembrasse nada do passado,
oh! quanto melhor obra me farias!”²⁹

Deparamo-nos com esta elegia de Luís de Camões e podemos nos perguntar: como um poeta, notadamente épico, pode recorrer, de maneira tão pontual, a essa antiga problematização do chamado “peso da memória”? Uma leitura mesmo que superficial do poema sugere que o “capitão Temístocles” angustia-se ao sentir a necessidade de se criar uma “arte do esquecimento”, absolutamente impensável para Simónides. A experiência do capitão questiona, também, a pertinência de uma técnica que assegure que nada escapará à memória. Para Temístocles, Simónides pretende criar uma arte não compatível com a natureza da própria memória, que não é outra coisa que o esquecimento. O capitão sabia bem que a via natural da memória, a sua origem, encontra-se atravessada pelo esquecimento.

O problema está em Camões, como estava nos antigos, e reaparece numa ficção que desliza pelos meandros da memória para reavaliar momentos problemáticos do passado. A concepção mítica do processo de esquecimento está diretamente ligada à imagem do rio Lete, segundo a tradição ocidental greco-latina. Para Weinrich, a imagem aquática ligada ao esquecimento, ao invés de qualquer outro símbolo natural, é sintomática:

(...) *Lete* é sobretudo nome de um rio do submundo, que confere esquecimento às almas dos mortos. Nessa imagem e campo de imagens o esquecimento está

²⁹ CAMÕES, 1981: 154.

inteiramente mergulhado no elemento líquido das águas. Há um profundo sentido no simbolismo dessas águas mágicas. Em seu macio fluir desfazem-se os contornos duros da lembrança da realidade, e assim são *liquidados*.³⁰

A fluidez das águas sugere a instabilidade dos dados. Todo peso, toda massa, todo volume e, conseqüentemente, toda forma, perdem suas definições pré-determinadas, quando submersos. Neste momento, deparamo-nos novamente com o exercício crítico que orienta a escrita da história. A configuração de uma realidade subjetiva, em que a humanidade é levada a construir sua identidade a partir deste jogo entre memória e esquecimento – e do entendimento de que será sempre este jogo a determinar as possíveis interpretações dos fatos –, corrobora a idéia de que o que realmente podemos postular como verdade no indivíduo é a interdependência entre o homem-memória e o homem-esquecimento, instâncias que estruturam, na íntegra, o homem-imaginação.

Na esteira da Psicanálise, Weinrich vai buscar em Freud subsídios para a observação das formas de materialização da memória, além das relações de similaridade que envolvem esquecimento e inconsciente. Segundo a visão que norteia os postulados do teórico alemão, diversas formas de registro sugerem diferentes propostas e propósitos da memória:

(...) Tema dessa reflexão é a memória em sua mais importante materialização, portanto como escrita. Segundo Freud, conforme a duração desse registro há dois tipos de memória escrita. O papel escrito com tinta assume um “rastros duradouro de memória”. Mas um quadro onde se escreveu a giz pode ser facilmente apagado. Portanto, um “sistema de lembrar” favorece a memória que pretende durar mais, enquanto o outro, dependendo de armazenamento a curto prazo, está mais próximo do esquecimento.³¹

A questão da “materialização” da memória na escrita torna-se problemática, se pretendemos também considerar os registros das comunidades ágrafas enquanto patamares de um outro discurso histórico. Estes, contudo, devem ser valorizados por meio de jogos orais mnemônicos capazes de materializá-los. Quando nossas preocupações se voltam para as realizações da arte literária – erigida pelo ofício da letra –, as orientações da Psicanálise nessa linha podem-nos auxiliar na investigação dos possíveis recalques existentes na recriação histórica ficcionalizada.

³⁰ WEINRICH, 2001: 24.

³¹ Idem: 186.

Mais adiante em suas suas considerações, Weinrich, apontará, como já se anunciou anteriormente, a intrínseca relação entre esquecimento e consciência, depreendendo uma imediata similaridade entre o esquecido e o inconsciente:

(...) Em primeiro plano na atenção está (...) o inconsciente de uma pessoa, que é motivado pela história de sua vida. E esse inconsciente é algo esquecido. Pois o inconsciente no sentido de Freud não é em absoluto uma coisa não sabida. (...) O inconsciente é algo ex-sabido que foi esquecido, mas que nem por isso desapareceu do mundo.³²

A aproximação entre esquecimento e inconsciente acentua a dependência na relação entre memória e história, visto que o dado esquecido pode voltar ao espaço da consciência, se provocado por determinados estímulos. De uma maneira geral, estes sobrevêm de nossa relação com o espaço, o tempo e as coisas que nos cercam. E as vias que possibilitam essa relação constante entre o indivíduo e o mundo à sua volta são construídas, em primeira instância, pelos sentidos.

Em princípio, orientando-nos por uma acepção fisiológica, podemos definir os sentidos como percepções captadas por determinados órgãos sensoriais receptores que nos trazem impressões sobre objetos externos. Contamos, então, com aqueles cinco sentidos que nos permitem manter relações com a realidade exterior: visão, audição, tato, olfato e paladar. Nosso estudo parte da experiência física dos sentidos, pois acreditamos que as diversas impressões que podem surgir do processo de revisitação da história dependem, fundamentalmente, da variedade de contatos entre o indivíduo e o mundo ao seu redor e tais contatos começam pelos sentidos.

Se é verdade que a vasta gama de possibilidades para a interpretação dos fatos depende de uma individualidade regida pelos sentidos, não é menos verdade que essa apreensão do mundo pelos sentidos nos provoca as sensações necessárias à criação de novas interpretações. Sensação, neste caso, é entendida como uma impressão “(...) subjetiva e interior advinda dos sentidos e causada por algum objeto que os excita ou estimula.”³³. Já as significações que se poderão construir a partir das sensações que “filtraram” as informações apreendidas pelos sentidos sobre o mundo são, em resumo, os sentidos interpretativos do fato.

³² Idem: 188.

³³ JAPIASSÚ & MARCONDES, 1996: 245.

Apesar de nossa proposta partir da leitura das representações dos sentidos na sua acepção física, ela recorrerá, certamente, à interpretação do processo de conhecimento através da compreensão do papel que desempenham esses sentidos. Para tal, encontramos apoio no livro *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*, do filósofo francês Michel Serres, publicado em 2001, que discorre sobre a importância da visão, do tato, do olfato, do paladar e da audição, elementos que nos permitem relativizar constantemente a relação com o mundo, além de abordar a questão da interdependência entre esses cinco sentidos. Serres acredita que, apesar de geralmente serem “analisados” em separado, os sentidos participam de uma conjunção que tem espaço no corpo, mais precisamente na pele. Desta forma, no tato residiria a possibilidade de se vislumbrar um plano sensível maior, configurado pela união de todos os sentidos. Partindo desta idéia, podemos sugerir uma primazia do tato como grande pólo receptor das informações do mundo e mesmo como ponto de partida para todas as formas de realização artística.

Michel Serres parte da constatação de que todos os órgãos dos sentidos estão no corpo e todos são costurados por essa carapaça de variados matizes chamada pele. O tato é precisamente o sentido que depende da pele, que recebe o mundo através dela e não somente pelas mãos. A “materialização” da arte está, assim, invariavelmente, atrelada ao domínio do tato. É assim que pintores, músicos ou escritores são igualmente devedores, em algum momento, das potencialidades do sentido da pele:

O pintor, com a ponta dos dedos, acaricia ou agride a tela, o escritor arranha ou marca o papel, aplica sobre ele, pressiona-o, imprime-o, momento em que o olhar se perde, diante do nariz, visão anulada pelo contato: dois cegos que só vêem com a bengala ou o bastão. O artista ou o artesão, com a brocha ou o pincel, com o martelo ou a caneta, no instante decisivo entrega-se a um pele contra pele. Ninguém jamais modelou, jamais lutou se se recusou a ter contato, ninguém jamais amou nem conheceu.

O olho, à distância, flana, passivo. Não há impressionismo sem uma força impressora, sem pressões do tato.³⁴

Com essa concepção sobre o funcionamento dos sentidos, Serres não parece querer simplesmente decretar uma espécie de “falência” da visão – sentido que é, constantemente contraposto aos outros –, mas busca sugerir que o império do ver, que, no Ocidente, costumava

³⁴ SERRES, 2001: p. 30.

subjugar outros domínios, alargou-se demasiado, arriscando-se a perder suas bases de referência mais seguras. No que concerne aos nossos interesses de investigação, vale observar que a simples visão dos fatos parece menos importante do que a interpretação dos mesmos. Resguardada pela memória, a visão se transforma em outra coisa, reformulada por vários fatores subjetivos. Essa interpretação que desloca a prevalência da visão imediata depende da compreensão das informações recebidas pelos demais sentidos.

Em certos momentos de seu ensaio, o filósofo questiona pontualmente a tradicional diferença de importância deferida aos cinco sentidos:

Muitas filosofias referem-se à vista; poucas ao ouvido; menos crédito ainda dão ao tato e ao odor. A abstração recorta o corpo que sente, suprime o gosto, o olfato e o tato, conserva apenas a vista e o ouvido, intuição e entendimento. Abstrair significa menos sair do corpo do que partir em pedaços: análise.³⁵

Neste excerto, percebemos que as preocupações de Serres, quanto ao estabelecimento de uma “filosofia dos sentidos”, reside na constatação de que há uma estrutura de conjunto que instaura uma interdependência inegável entre as potencialidades dos cinco sentidos, os quais devem ser lidos não como opostos, mas como complementares.

Por outro lado, existe no texto de Serres uma crescente preocupação com os paradoxos de uma sociedade que valorizou o advento da linguagem verbal em detrimento das experiências veiculadas pelos sentidos. A linguagem verbal, configuração que pertence à última etapa do processo de interação entre o *eu* e o mundo (sentido físico » sensação » sentido interpretativo » linguagem), costuma ocupar o lugar preferencial do conhecimento. Nessa perspectiva, a experiência do sentir perde lugar para o discurso sobre o sentir. Esquece-se, paradoxalmente, que a linguagem não pode prescindir dos sentidos:

Essa idéia tão difundida de que tudo deve ser dito e resolvido pela linguagem, de que todo verdadeiro problema dá assunto para debate, de que a filosofia se reduz a perguntas e respostas, de que só podemos nos tratar pela fala, e que o ensinamento passa exclusivamente pelo discurso, esta idéia falastrona, teatral, publicitária, sem vergonha nem pudor, ignora a presença real do vinho e do pão, seu gosto tácito, seu odor, esquece o ensino pelos gestos apenas esboçados, a convivência, as cumplicidades, o que não se precisa dizer.³⁶

³⁵ Idem: 20-1.

A valorização dessa idéia de que “não se precisa dizer” para haver entendimento vem corroborar, diretamente, os pressupostos de nossa análise, que estudará romances, cujas personagens parecem ter pouca chance de se expressar verbalmente, de acordo com uma articulação discursiva oficial.

A primazia da linguagem corresponde, sob o olhar crítico de Serres, ao império da visão, no sentido de que qualquer forma de conhecimento supervalorizado de maneira acrítica pode desencadear um processo de obscurecimento de outras formas de compreensão e conhecimento de mundo. De acordo com uma ótica política, poderíamos dizer que regimes totalitários são assim definidos porque alijam de seu espaço de atuação a possibilidade de outros regimes. Daí a necessidade de lançar um outro olhar sobre a base desses sistemas, buscando localizar as possíveis “fendas” para a sua desconstrução. Desde o princípio, é este o nosso eixo estratégico de leitura.

Geralmente, precisamos ser atingidos pelas palavras para entendermos aquilo que nossos sentidos já tinham percebido. Eles nos permitem experimentar sensações. Tais percepções estão na zona intermediária entre a recepção e a interpretação de objetos externos. Por isso, as sensações permanecem entre duas instâncias:

Eis uma caixa-preta. À esquerda ou acima, o mundo. À direita ou abaixo dela, o que transita em certos circuitos e que nomeamos informação. A energia das coisas entra aí: sacudidelas do ar, pancadas e vibrações, calor, álcoois ou ésteres, fótons... A informação sai daí e, então, o sentido.

(...)

Não conhecemos a sensação: melhor dizer que ela ocupa essa caixa-preta.³⁷

Mais adiante, o filósofo insiste em sua idéia de entrelugar que identifica a sensação, colocando-a num espaço que está *entre* o dado do sentido (físico) e o sentido que esse dado suscitará, gerando o conhecimento: “A sensação se conserva em uma caixa-preta e funciona tal qual. Ambas precedem o conhecimento, mas nunca o seguem, elas o contornam ou fendem, desconhecidas.”³⁸

Essa idéia de que a sensação é um dado desconhecido ou inapreensível reside na tênue linha

³⁶ Idem: 102.

³⁷ Idem: 126.

³⁸ Idem: 143.

fronteira entre os domínios da sensação e do sentido interpretativo resultante dela. De certa maneira, quando refletimos sobre a sensação, a etapa de que ela é dona já ficou para trás; entramos, num rompante, no nível da significação. A sensação não se apreende, porque ela funciona como uma espécie de filtro dos dados e, quando pensamos no filtro, já estamos fora dele, na outra ponta do sistema.

A valorização do papel dos sentidos está para Serres como um pacto com o memorável “saber de experiências feito” que um velho de “aspeito venerando” tinha orgulho em dizer possuir. Daí a insistência do filósofo em buscar a etimologia de certos termos que constituem os fundamentos de uma sabedoria do sentir:

Esquecemos depressa demais que o *homo sapiens* designa quem reage à sapidez, quem a aprecia e procura, quem dá importância ao sentido do gosto, bicho de sabor, antes de significar homem falante. Ascensão da boca de ouro [da época de ouro, da linguagem] em detrimento da boca que saboreia. Além de aceitação da primeira, escondida numa língua morta, aceitação da primeira na boca morta: a sabedoria vem depois do sabor, ela não pode advir sem ele, mas o esquece.³⁹

É essa sabedoria vinculada ao ato de experimentar que poderá permitir uma releitura crítica daquilo que os discursos oficiais da história sacralizaram. Entre os sentidos que alimentam as sensações e as potencialidades desta última para preencher a história, surge uma gama de possibilidades de dizer outras histórias.

³⁹ Idem: 155.

2.

OS ARTIFÍCIOS DO NARRAR:

RELEITURAS CRÍTICAS DA HISTÓRIA E DAS ESTÓRIAS

É em função da vida que ela interroga a morte. Organizar o passado em função do presente: assim se poderia definir a função social da história.

Lucien Febvre

Uma das vias centrais de leitura do *corpus* literário formado pelos romances *Memorial do convento* e *A gloriosa família – o tempo dos flamengos* é certamente a dos processos de reconstrução da história pelas vias do literário. Neste capítulo, investigaremos, pois, como nesses romances o diálogo com a história é engendrado. Percebemos, em ambas as obras, que a história da sociedade a que cada uma se refere se torna o tema principal da diegese, não como simples objeto de referência, mas, sobretudo, como matéria de questionamento. Cabe aqui apontar que mecanismos são utilizados, quer num romance quer noutro, para dar corpo a essa atitude questionadora.

2.1 – *Memorial do convento*: polifonia e jogos enunciativos

Ao lermos o romance *o Memorial do convento*, de José Saramago, somos intimados a dar um salto temporal rumo ao século XVIII português. Esse salto, no entanto, não pode ser confundido com um confortável retorno a tempos pregressos. Trata-se, ao contrário, de uma viagem permeada de acrobacias, que desalojam as expectativas habituais de leitura dos setecentos. O tempo da produção da obra de Saramago é o século XX; o tempo de nossa investigação é o século XXI. Cientes da distância que separa o tempo do enunciado (século XVIII) dos dois tempos da enunciação – o da escrita do romance e o da nossa intervenção crítica sobre ele – não podemos fugir aos questionamentos que se colocam diante da evidência do peso dessas lacunas. Nos capítulos que se seguem, direcionaremos nossa atenção para os processos de enunciação apresentados no romance de Saramago, processos esses que se destacam pela criação de novas formas de diálogo com a história, além de serem, muitas vezes, ilustrados pela polifonia discursiva e pela ironia crítica.

2.1.1 – Nos tempos de D. João V, o “Magnânimo”

É a partir da proposta de revisão crítica da história que lançaremos um olhar especial sobre o reinado de D. João V, dito o Magnânimo. Daí a necessidade de traçar um breve panorama sobre a realidade histórica do século XVIII português, considerando para tal as referências apresentadas pelo narrador do *Memorial do convento* e construindo, vez por outra, uma ponte entre a sua visão da realidade e as informações contidas em alguns manuais de história.

A focalização da realidade sócio-histórica de Portugal, apresentada na narrativa de Saramago, mostra, de maneira recorrente, que o país pode ser descrito como o “lugar dos extremos”. Do lado de fora do palácio real, marginalizados pela excessiva riqueza da Coroa, milhares de pessoas atingidas pela fome e pela miséria, habitantes de uma terra agressiva, assolada pela lama e pela sujeira:

Correu o Entrudo essas ruas (...), e se mais gente não se espojou, por travessas, praças e becos, de barriga para o ar, é porque a cidade é imunda, alcatifada de excrementos, de lixo, de cães lazarentos e gatos vadios, e lama mesmo quando não chove. Agora é tempo de pagar os cometidos excessos, mortificar a alma para que o corpo finja arrepender-se, ele rebelde, ele insurrecto, este corpo parco e porco da pocilga que é Lisboa. (*Memorial do convento*: p. 28)

As palavras do narrador marcam o tempo singular da sua fala, visto que, muito provavelmente, outros importantes centros da política e da cultura europeias poderiam também ser comparados a pocilgas, tanto quanto as ruas de Lisboa na mesma época. No entanto, seus olhos estão em Portugal e eles não só registram, mas denunciam a situação precária vivida pela maior parte da população portuguesa e revelam o outro lado da moeda, caracterizado por uma visão negativa sobre um monarca que passou para os manuais mais laudatórios da história lusa como um rei Magnânimo, um “construtor” de obras gigantescas, que enobrecem as terras de Portugal, entre elas “(...) o imponentíssimo convento de Mafra, troféu de glória de um Rei extraordinário que, em tom enfático desculpável para a época, se proclama então ‘respeitoso pasmo de tôdas as Nações que tem vindo a admirar numa maravilha, que emudece as que até agora tem celebrado o mundo...’”⁴⁰. Esse excerto da *História de Portugal*, de João Ameal, é um exemplo dos registros históricos que

⁴⁰ AMEAL, João. *História de Portugal*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1940: p. 505.

uma certa tradição apregoou, por séculos, em torno da figura de D. João V. Decididamente, é contra essa versão da história que se ergue este *Memorial do convento*.

No romance de Saramago, as linhas gerais do retrato de Portugal na época – um Estado que conjuga a extrema, e tantas vezes aparente, riqueza de muito poucos e a extrema miséria de muitos – começam a ser traçadas a partir de um evento político de evidente carga simbólica: a Guerra da Sucessão de Espanha. No embate entre o pretendente francês e o candidato austríaco, ambos desejosos de sentar no trono dos Filipes, Portugal fazia e desfazia arranjos políticos, a fim de assegurar um lugar ao lado dos vencedores, sabendo que, de maneira alguma, poderia garantir para si qualquer vitória. Como observa Oliveira Martins, na sua *História de Portugal*,

(...) D. Pedro II já tinha reconhecido o trono de Filipe V, Bourbon da Espanha; mas isso não obstou a que retirasse a palavra, entrando no conluio do inglês, do holandês e do Império, a favor do pretendente austríaco, contra Luís XIV. Portugal armaria um exército de 28000 homens, pagando os aliados metade do soldo. Ao exército português se reuniria uma divisão de 10000 homens de tropas estrangeiras; os aliados forneceriam pólvora e generais, munições de guerra, e uma esquadra para defesa das costas. O pretendente austríaco prometia a Portugal a cessão de Badajoz, Albuquerque e Valência de Alcântara, na fronteira de leste; de Vigo, Tui e Guardia, na do norte; e além disto, a restituição de todos os territórios usurpados no Rio da Prata.

Desde o começo apareceu evidente a nenhuma sinceridade de todas as combinações; e das quatro nações aliadas, Portugal, onde todas vinham assentar arraiais; Portugal, torrão preciso para um acampamento contra a Espanha, foi quem tudo perdeu.⁴¹

Essas informações, arroladas por Oliveira Martins, permitem-nos perceber que, durante todo o processo de articulação da sucessão ao trono espanhol, Portugal fora usado como trampolim para as ambições estrangeiras. Não podemos deixar de ressaltar a clara atenção do historiador direcionada para o contingente humano empregado na guerra. Enquanto cerca de 28000 portugueses são obrigados a entrar numa disputa que, desde o início, não é sua, as três nações aliadas, em conjunto, fornecem somente 10000 homens. Curiosamente, os generais desse conflito, travado nas fronteiras entre Portugal e Espanha, estão entre os estrangeiros. O exército português, no qual os homens têm as menores patentes, está pronto a ser sacrificado em nome de outrem. É interessante comparar estas informações do grande historiador do século XIX com uma passagem do romance de Saramago, em que o narrador, por outras vias e com dados que a imaginação pode construir, dá

⁴¹ MARTINS, 1972: p. 431.

conta da mesma questão:

(...) A tropa andava descalça e rota, roubava os lavradores, recusava-se a ir à batalha, e tanto desertava para o inimigo como debandava para as suas terras, metendo-se fora dos caminhos, assaltando para comer, violando mulheres desgarradas, cobrando, enfim, a dívida de quem nada lhes devia e sofria desespero igual. (*MC*⁴²: p. 36)

Resguardado por uma autonomia relativa, o Estado português não só sacrificou vários de seus homens por uma guerra dos outros, mas, anos depois, ainda teme diariamente ser alvo da vingança do lado que abandonara. Segundo a voz narrante do *Memorial*, o medo dos portugueses é constante, e as piadas que sobre eles são feitas também, o que desmonta toda uma tradição de batalhas que a épica eternizou – cercos de Lisboa, Salado e Aljubarrota – em que não raro se afirmava a heroicidade portuguesa de poucos homens a vencerem grandes exércitos enquanto aqui o que sobra é o medo, uma covardia ancestral que vê inimigos – trinta naus de França – onde não os há, mas apenas umas naus “inglesas que andam no seu comércio”. Repare-se aliás na terrível exposição dos portugueses em trâmites absurdos de proteção contra um ataque inexistente:

(...) e agora, se quisermos rir do que estes nossos olhos vêem, que a terra dá para tudo, consideremos o caso das trinta naus de França que já se disse estarem à vista de Peniche, ainda que não falte quem diga tê-las avistado no Algarve, que é perto, e na dúvida se guarneceram as torres do Tejo, e toda a marinha se pôs de olho alerta, até Santa Apolónia, como se as naus pudessem vir rio abaixo, de Santarém ou dos Tancos, que isto de franceses é gente capaz de tudo, e estando nós tão pobrezinhos de barcos pedimos a uns navios ingleses e holandeses que aí estão e eles foram pôr-se na linha da barra, à espera do inimigo que há-de estar no espaço imaginário, já em tempos antes contados se deu aquele famoso caso da entrada dos bacalhaus, e agora veio-se a saber que eram vinhos comprados no Porto, e as naus francesas são afinal inglesas que andam no seu comércio, **e de caminho vão-se rindo à nossa custa, bom prato somos para galhofas estrangeiras** (...). (*MC*: p. 82-83; grifos nossos).

Uma marca secular da cultura portuguesa, bastante criticada por historiadores e ficcionistas, que se torna característica importante do reinado de D. João V, é, nesta altura, a relação de dependência e subserviência de Portugal para com as nações estrangeiras, principalmente, Inglaterra e França. É essa dependência que vai fazer com que Portugal hesite quanto ao lado que deve escolher, quando do processo de sucessão do trono espanhol que abre o século XVIII ibérico. Social e culturalmente, esse drama é ilustrado pela prática de se deixarem os principais ofícios da

42 Abreviatura para *Memorial do convento*.

vida produtiva da época nas mãos de artífices de outras nações. Podemos depreender, no século XVIII, as mesmas impressões lançadas pelo historiador António Sérgio sobre o reinado de D. Manuel, no século XVI, pois, já nesta época, “(...) eram estrangeiros os artífices, os barbeiros, os sapateiros; muitos mil órfãos e viúvas pereciam na ociosidade; e o fidalgo que se exhibia na rua, com mula ajaezada de oiro e muitos lacaios agaloados, recorria ao jejum de portas a dentro”.⁴³

Desde o início da narrativa de *Memorial do convento*, deparamo-nos com extensos comentários sobre a supervalorização do trabalho estrangeiro, presente em praticamente todos os espaços relativos à vida da realeza. Entre tantos exemplos, não podemos nos furtar a transcrever as observações do narrador sobre a cama real, vinda diretamente da Holanda, pois “(...) em Portugal não há artífices de tanto primor, e, se os houvesse, sem dúvida ganhariam menos.” (MC: p. 16). Essa imagem – que por sua pluralidade de leituras alegóricas, retornará, algumas vezes, às páginas de nosso trabalho – nos revela em que medida a produção de artigos variados, desde os de primeira necessidade até os mais supérfluos, está concentrada em mãos estrangeiras. Portugal torna-se, fundamentalmente, um fornecedor das matérias-primas extraídas nos diversos territórios do império, e, para maior proveito dos governantes das nações vizinhas, um importador compulsivo de produtos manufaturados, de tudo aquilo que o país precisava, mas não produzia. António Sérgio revela, rapidamente, os meandros dessa política de exportação-importação:

Em troca desses produtos do Brasil [sobretudo, o açúcar, o tabaco e o algodão] e do vinho fabricado no País, principalmente, obtínhamos do estrangeiro a alimentação e o vestuário. Era a indústria dos estrangeiros que aproveitava sobretudo das nossas riquezas coloniais, que apenas transitavam pela metrópole, mantendo nela o comunitarismo do Estado.⁴⁴

Outro historiador, José Hermano Saraiva, na sua *História concisa de Portugal*, buscou avaliar essa complexa articulação dos sistemas econômico e cultural portugueses, entre os séculos XVII e XVIII, no que diz respeito às suas relações com os Estados vizinhos:

O apreço pela moda estrangeira tinha-se entretanto difundido em Portugal, o que aumentava a importação. Tudo quanto exigisse uma técnica mais evoluída tinha de se importar, porque não se fabricava em Portugal. Os economistas da época viam

⁴³SÉRGIO, António. *Breve interpretação da história de Portugal*. Lisboa: Sá da Costa, 1976: p. 96.

⁴⁴Idem: p, 114-115.

nesse progressivo desequilíbrio da balança comercial portuguesa uma causa (e não um efeito) da pobreza nacional: para pagar a importação saía ouro, e isso deixava o País mais pobre.

Nos primeiros anos do século XVIII chegou-se a importar a roupa velha (casacas, lençóis, camisas, cabeleiras), com indignação da Câmara de Lisboa, que dizia que era roupa que podia ter pertencido a tísicos e leprosos e representava portanto um perigo para a saúde.

(...)

Os portugueses procuravam vestir-se à européia, viver exteriormente à européia. Mas à europeização do gosto não correspondia uma mudança nas técnicas de produção. O fabrico de artigos portugueses mantinha os seus processos e modelos arcaicos e a produção dirigia-se ao abastecimento dos mercados rurais no interior do País.⁴⁵

Percebemos, a partir dos escritos de António Sérgio e José Hermano Saraiva, que, para Portugal, não parecia haver qualquer saída dentro desta situação de dependência em relação à produção estrangeira, fosse ela relativa aos produtos básicos para o sustento de uma sociedade, fosse ela extensiva aos elementos supérfluos.

O narrador de *Memorial do convento* também tece seus comentários sobre esse sistema que transpunha para agentes externos a “responsabilidade” de alimentar e vestir o povo português:

(...) Não há em Portugal trigo que baste ao perpétuo apetite que os portugueses têm de pão, parece que não sabem comer outra coisa, por isso os estrangeiros que cá moram, **doridos das nossas necessidades**, que em maior volume frutificam que sementes de abóbora, mandam vir das suas próprias e outras terras, frotas de cem navios carregados de cereal, como estes que entraram agora Tejo adentro (...), e é a abundância tal, fome que finalmente deu em fartura, enquanto em fome se não tornar (...). (MC: p. 59; grifos nossos)

Desde Alexandre Herculano e seu conto “A abóbada”, a dependência do estado português em relação ao trabalho e aos produtos estrangeiros tornara-se um tema bastante recorrente na literatura lusa. Todo o império acaba por sucumbir à condição de colônia diante do poderio de outras grandes metrópoles européias. Essa dependência envolve não só um grave problema econômico, mas deixa marcas profundas sobre a formação da identidade portuguesa. Em oposição a uma tradição de glórias e conquistas, surge um reino em flagrante decadência, que concede ao estrangeiro a autoridade para construir o retrato possível de si mesmo.

Pagava-se caro pelo alimento e, não havendo trabalho para os homens da terra, o mais

⁴⁵ SARAIVA, 1998: p. 228-230.

provável era irem-se acostumando com a fome ou sendo vitimados por ela. Vale lembrar que a descoberta das minas de ouro em solo brasileiro, entre os séculos XVII e XVIII, em vez de sanar o drama econômico no qual o país se encontrava desde o desaparecimento de D. Sebastião, no final do século XVI, atuou como o elemento-chave para o fortalecimento de um governo absolutista, anunciado por D. Pedro II e perpetrado por seu filho D. João V. O ouro brasileiro propiciou à Coroa uma estabilidade que há muito ela já não costumava ver, pois podia pagar bem – e muito bem – pelas alianças que garantiriam a segurança do reino. As modalidades comerciais que envolviam Portugal e as nações estrangeiras, suas relações de dependência, e a descoberta do ouro brasileiro podem ser considerados como elementos que contribuíram para garantir os sucessos da Restauração de 1640. No entanto, os soberanos portugueses pareciam menos interessados em fazer o país crescer economicamente, investindo os rendimentos do ouro brasileiro num processo de industrialização, por exemplo, do que em mostrar para si mesmos, e para os vizinhos, que estavam à altura da corte de Luís XIV. Comédias de corte, jogos de parecer, simulacros.

Outro importante historiador, Fernando Mendes, autor de *D. João V, Rei absoluto* (1935), cujo subtítulo (“Quasi meio século de esplendor, de ostentação ruinosa, de magnificência louca, de escandalosas estroinices reais”) já indica a crítica mordaz dirigida ao referido monarca, revela-nos os percalços da relação entre o rei e a indústria:

Quando sabemos que D. João V era um rei sumptuoso, que a sua côrte dava ao mundo os mais extraordinários exemplos de luxo, e que os seus coches, as suas tapeçarias, etc., eram verdadeiras preciosidades, enfim, que D. João V era um soberano que se vangloriava da opulencia em que vivia, pensamos naturalmente que, ao menos, essa febril tendência para as grandezas de apresentação fôsse um bem para o desenvolvimento da indústria nacional.

Desgraçadamente, porém, não era assim. A sumptuosidade da côrte de D. João V e da sua própria pessoa era apenas ruinosa para os cofres públicos, sem essa compensação, sequer, dos sacrifícios do país, porque o monarca tudo encomendava em Paris, desde os seus riquíssimos vestidos até as vistosas librés dos seus lacaios.⁴⁶

Ao longo de todo o livro, Fernando Mendes não poupa críticas ferozes às qualidades determinantes do rei “Magnânimo”: sua suprema vaidade, a opulência desmedida, sua “beatice devota” e a assumida luxúria. Textos críticos como este podem ter servido de base para José

⁴⁶ MENDES, 1935: p. 190.

Saramago ir edificando a sua imagem do século XVIII português. Uma das características do reinado de D. João V que mais enfurece o historiador é, sem dúvida alguma, o talento absurdo do monarca para gastar de maneira inconsequente o ouro extraído das minas brasileiras e que cai, como chuva torrencial, sobre o seu trono. Ao referir o abandono e o risco que a costa brasileira sofria por conta da inimizade entre Portugal e França, exclama Fernando Mendes:

(...) De facto, o Brasil não cessava de remeter para o reino o ouro dos seus inesgotáveis tesouros, e a prodigalidade doida de D. João V atirava rios de dinheiro para tudo quanto fôsse espantoso e supérfluo, deixando ao mais criminoso abandono a defesa das grandes fontes de riqueza nacional.

(...)

Quer dizer: – O Brasil mandava para o reino cargas e cargas de ouro e o seu estado era verdadeiramente miserável! O reino absorvia todas as riquezas do solo brasileiro e este não tinha o indispensável à sua defesa!⁴⁷

Memorial do convento nos transporta para uma realidade muito semelhante àquela vivida no Brasil. O ouro que decora todos os espaços por onde transita a corte real não tem qualquer reflexo nas ruas de Lisboa, por isso a realeza não pisa o seu solo, impondo aos pequenos a tarefa de libertá-los dessa terrível necessidade:

(...) e estando as ruas sujas, como sempre estão, por mais avisos e decretos que as mandem limpar, vão à frente da rainha os mariolas com umas tábuas largas às costas, sai ela do coche e eles colocam as tábuas no chão, é um corropio, a rainha a andar sobre as tábuas, os mariolas a levá-las de trás para diante, ela sempre no limpo, eles sempre no lixo (...). (MC: p. 111)

É ainda nas páginas de *Memorial* que nos deparamos com um diálogo imaginário surpreendente entre o monarca e o seu tesoureiro-mor acerca de uma política econômica de gastos excessivos e investimentos nenhuns:

(...) Então diz-me lá como estamos de deve e haver (...), Saiba vossa majestade que, haver, havemos cada vez menos, e dever, devemos cada vez mais, Já o mês passado me disseste o mesmo, E também o outro mês, e o ano que lá vai, por este andar ainda acabamos por ver o fundo ao sacco, majestade, Está longe daqui o fundo dos nossos sacos, um no Brasil, outro na Índia, quando se esgotarem vamos sabê-lo com tão grande atraso que poderemos então dizer, afinal estávamos pobres e não sabíamos, Se vossa majestade me perdoa o atrevimento, eu ousaria dizer que estamos pobres e sabemos, Mas, graças sejam dadas a Deus, o dinheiro não tem faltado, Pois não, e a minha experiência contabilística lembra-me todos os dias que o pior pobre é aquele a quem o dinheiro não falta, isso se passa em Portugal, que é um sacco sem fundo, entralhe o dinheiro pela boca e sai-lhe pelo cu, com perdão da vossa majestade (...). (MC: p. 283).

⁴⁷ Idem: p. 56-7.

Neste diálogo, o interlocutor do rei assume o papel da consciência crítica sobre um sistema econômico fadado ao fracasso. Já no século XVIII, a posição periférica de Portugal diante de outras potências europeias, nomeadamente Inglaterra e França, se deve, em grande medida, a essa contabilidade irresponsável. Poderíamos rematar as informações provindas deste “(...) diálogo falso, apócrifo, calunioso, e também profundamente imoral” (MC: p. 283) com as palavras do autor de *D. João V, rei absoluto*, quando o mesmo afirma que “D. João V esbanjou milhares de milhões de cruzados (...) que nem impediram sequer que à hora de sua morte estivessem tão vazios os cofres que nem havia o necessário para o seu enterro.”⁴⁸ Essa atitude inconsequente, referente aos exorbitantes gastos das riquezas nacionais, está diretamente condicionada por um dos traços mais importantes da identidade de D. João V, a sua vaidade desmedida. É por conta dessa vaidade que a seguinte frase costuma ser-lhe atribuída: “Meu avô deveu e temeu; meu pai deveu; eu não devo nem temo”⁴⁹; e é justamente para atender aos anseios dessa vaidade que milhares de portugueses serão obrigados a construir o convento de Mafra.

A construção do convento, que será recriada nas páginas do romance de Saramago, como sabemos, é fruto de uma promessa feita a Deus, pelo monarca, em troca do nascimento de um herdeiro para o seu trono, visto que, passados três anos do matrimônio com D. Maria Ana, da Áustria, ainda não havia descendência direta para a Coroa. Por entre as linhas dos seus escritos sobre D. João V, Fernando Mendes informa-nos do tratado pelo qual surgiu o convento:

Encontrando-se, no paço, o bispo D. Nuno da Cunha com frei António de S. José, frade leigo da Arrábida, rogou aquêlo prelado a êste religioso que encomendasse sua majestade a Deus a-fim-de lhe dar um herdeiro ao trôno.

Fr. António de S. José limitou-se a responder que el-rei teria filhos se quisesse.
(...)

Noutro encontro com o arrábido, D. Nuno da Cunha repetiu-lhe o pedido, obtendo a mesma resposta lacónica mas convicta. Então, o bispo inquirindo da interpretação daquelas palavras, frei António explicou:

– Prometa el-rei a Deus erigir um convento na vila de Mafra e logo Deus lhe dará sucessão.⁵⁰

⁴⁸ Idem: p. 173.

⁴⁹ Idem: p. 10.

⁵⁰ Idem: p. 72-74.

No romance de Saramago, o episódio dos conselhos proferidos pelo frade e a consequente proclamação da promessa do rei não poderiam ser deixados de fora da narrativa, assumindo, contudo, um tom diferenciado, que, embora compartilhe da feição crítica marcante da escrita do historiador português, empresta-lhe um traço irônico⁵¹ muito salutar:

Perguntou el-rei, É verdade o que acaba de dizer-me sua eminência [D. Nuno da Cunha, bispo inquisidor], que se eu prometer levantar um convento em Mafra terei filhos, e o frade respondeu, Verdade é, senhor, porém só se o convento for franciscano, e tornou el-rei, Como sabeis, e frei António disse, Sei, não sei como vim a saber, eu sou apenas a boca de que a verdade se serve para falar, a fé não tem mais que responder, construa vossa majestade o convento e terá brevemente sucessão, não o construa e Deus decidirá. (...) Prometo, pela minha palavra real, que farei construir um convento de franciscanos na vila de Mafra se a rainha me der um filho no prazo de um ano a contar deste dia em que estamos, e todos disseram, Deus ouça vossa majestade (...). (MC: p. 14).

O convento de Mafra, um monumento que marca o triunfo da vaidade do soberano sobre o sacrifício de seus súditos, será um dos principais alvos da fúria de alguns historiadores, como Fernando Mendes, principalmente por ter motivado o dispêndio de vários milhões de cruzados para a sua construção, que durou cerca de treze anos. Entretanto, na configuração do romance, *Memorial do convento*, mais do que a fortuna gasta em nome do rei e de Deus, importam as vidas de homens e mulheres alteradas ao bel-prazer do soberano. No romance de Saramago, somos informados, por exemplo, de que a vaidade do rei – o qual, de repente, percebe que pode vir a morrer antes de ver a obra acabada – leva-o a exigir que a sagração da basílica seja realizada no ano de 1730; tal intento o faz assinar um decreto absurdo que irá atingir todos os homens “válidos” de Portugal. Assim se diz no *Memorial*:

(...) Ordeno que a todos os corregedores do reino se mande que reúnam e enviem para Mafra quantos operários se encontrarem nas suas jurisdições, sejam eles carpinteiros, pedreiros ou braçais, retirando-os, **ainda que por violência**, dos seus mesteres, e que sob nenhum pretexto os deixem ficar, não lhes valendo considerações de família, dependência ou anterior obrigação, porque nada está acima da vontade real, salvo a vontade divina, e a esta ninguém poderá invocar, que o fará em vão, porque precisamente para serviço dela se ordena esta providência, tenho dito. (MC: p. 291; grifos nossos)

É interessante notar que Fernando Mendes também faz referência a esse rompante de orgulho do monarca:

51 No próximo subcapítulo, falaremos, com maior profundidade, sobre o discurso irônico do narrador do *Memorial*.

Não obstante, porém, a grande actividade com que as obras prosseguiam, prometiam elas durar ainda muito tempo até que a igreja estivesse em condições de ser aberta. Notou, acaso, D. João V que, no ano de 1730, se dava uma circunstância que só dali a muitos anos se repetiria, e era que, segundo o ritual romano, as igrejas deveriam ser sagradas num domingo ou dia santo de preceito. O orgulhoso soberano havia nascido em 22 de Outubro, e, em 1730, êsse dia era um domingo. Tornava-se forçoso, portanto, que a sagração da basílica de Mafra se realizasse em 22 de Outubro de 1730, embora para isso tivessem de ser vencidas dificuldades insuperáveis e fôsse preciso gastar muito oiro.

(...)

Em Junho de 1729, todos os ministros das províncias do reino foram intimados a mandarem para Mafra quantos operários pudessem arranjar de carpinteiros, pedreiros e trabalhadores, medida essa que deu um total de cinquenta mil homens. (...)⁵²

O incansável “empenho” do rei na construção da basílica de Mafra condiz, também, com a sua reconhecida “beatice devota”, ou “tresloucada”. Nascido e educado numa época em que o jesuitismo assume posição fortíssima em Portugal, D. João V quer ser reconhecido pelo mundo como o grande arauto da cristandade, depois de Roma. Tamanha proximidade com a igreja garantiu ao soberano a sedimentação do governo absolutista, resguardado pela presença temerosa da Santa Sé, que se fazia representar, sobretudo, por meio dos seus processos inquisitoriais. António Sérgio nos informa sobre as consequências desastrosas da implantação da Inquisição, desde o século XVI: “Nos domínios da cultura mental, a Inquisição suprimiu a possibilidade de um pensamento criador, destruindo, pois, os germes de humanismo científico da grande época dos Descobrimentos: efeitos terribilíssimos, de que sofremos ainda hoje as [desastrosas] consequências.”⁵³. Mais adiante, sentença: “(...) As causas teológico-políticas que se opunham ao desenvolvimento do espírito crítico fizeram fracassar nesse domínio, como em outros, o impulso da ciência portuguesa.”⁵⁴

Caso fosse necessário, Portugal compraria a ciência dos estrangeiros; D. João V, por sua vez, comprava, às custas de muito ouro e de tantas vidas ceifadas em nome da fé, as suas lisonjas dentro da igreja de São Pedro. É assim que consegue, junto ao papado de Roma, o título de *Fidelíssimo*: “Em 22 de Dezembro de 1748, a trôco de importantíssimas dádivas, conseguia D. João

⁵² MENDES, 1935: p. 82.

⁵³ SÉRGIO, 1976: p. 99. A inserção observada neste excerto é de responsabilidade dos organizadores da obra de António Sérgio.

⁵⁴ Idem: p. 101.

V que o papa lhe outorgasse o título de *Fidelissimo*, à semelhança do que usava o rei de França, *Cristianissimo Monarca*, e o de Espanha, *Sua Majestade Católica*”⁵⁵, de forma a assumir “(...) como a maior glória da sua raça o ter sido sempre fiel á Santa Sé.”⁵⁶

Em meio à releitura crítica da história, articulada pelo romance de Saramago, observamos ser através de uma fortuna concentrada nas mãos de muito poucos que a justiça do governo de D. João V poderá comprar e ser comprada por representantes da nobreza, afinal “(...) havendo que faltar à lei, mais vale apunhalar a mulher, por suspeita de infidelidade, que não honrar os fiéis defuntos, a questão é ter padrinhos que desculpem o homicídio e mil cruzados para pôr na balança, nem é para outra coisa que a justiça a leva na mão.” (MC: p. 189).

Articulando a escrita ficcional como um espaço possível para a revisão das injustiças históricas, a narrativa do romance *Memorial do convento*, de José Saramago, vai revelar uma outra versão que reavalia criticamente a construção histórica que monumentalizou a vaidade de D. João V. Os desejos e as verdades de homens comuns, aqueles que realmente construíram o convento, terão, finalmente, um lugar de enunciação.

2.1.2 – Todas as vozes, a voz

No desenrolar da trama de *Memorial do convento*, a história do “esplendor dourado”, que costumava identificar o reinado de D. João V, vai sendo desconstruída e recriada através do olhar diferenciado de um narrador que se impõe a tarefa de efetuar a relativização das verdades instituídas e que, em diversas oportunidades, discutirá a validade daquilo que a tradição, seja ela histórica, religiosa ou literária, prescreveu.

Desde a dedicatória, que serve de ponto de partida para a leitura do romance, podemos desconfiar das intenções de uma voz autoral para com o tipo de interpretação a ser inaugurada em torno da história do convento de Mafra. Essa voz lança a sua mensagem, que pode ultrapassar o cunho pessoal para funcionar como índice, desde já, de uma reflexão sobre o seu processo de

⁵⁵ MENDES, 1935: p. 166.

⁵⁶ Idem: *ibidem*.

entendimento da história: “À *Isabel, porque nada perde ou repete, porque tudo cria e renova.*” (MC: p. 7). A partir desse paratexto, podemos intuir que, na configuração da narrativa de Saramago, certos paradigmas que movem uma nova consciência histórica terão lugar de destaque. Por um lado, somos informados de que “nada se perde ou repete”, o que invalida a noção – para ele equivocada – de que determinadas realidades possam estar perdidas para a história. De acordo com conceitos benjaminianos, percebemos que, por entre as vozes soterradas dos vencidos, existe todo um manancial de possibilidades, e é para este espaço que se dirigirá o olhar do narrador. Por outro lado, a noção de que “tudo cria e renova” coloca-nos diante da idéia de que toda verdade tem sua parte de criação humana e, enquanto tal, poderá ser revista, discutida, repensada, quiçá renovada e reinventada, por novos tempos e novos desejos.

O narrador de *Memorial do convento* conta, pois, uma outra história, erguida por entre as brechas percebidas nos alicerces que sustentaram o retrato monumental de Mafra. Nessa outra leitura do século XVIII português, mais interessa trazer para o centro do relato as verdades de homens comuns, que realmente levantaram aqueles monumentos que ilustram os manuais. Nesta empreitada de criação de um novo espaço, no qual as verdades e as vontades dos excluídos terão enfim seu lugar, faz-se necessário desconstruir informações cristalizadas. Nesse sentido, o trabalho do narrador muito se assemelha à atividade do percevejo, o bichedo que destrói, aos poucos, um dos símbolos do poder real, a cama onde o rei D. João V e a rainha D. Maria Ana preparam o futuro da nação:

(...) Quando a cama aqui foi posta e armada ainda não havia percevejos nela, tão nova era, mas depois, com o uso, o calor dos corpos, as migrações no interior do palácio, ou da cidade para dentro, donde este bichedo vem é que não se sabe, e sendo tão rica de matéria e adorno não se lhe pode aproximar um trapo a arder para queimar o enxame, não há mais remédio, ainda não o sendo que pagar a Santo Aleixo cinquenta réis por ano, a ver se livra a rainha e a nós todos da praga e da coceira. Em noites que vem el-rei os percevejos começam a atormentar mais tarde por via da agitação dos colchões, são bichos que gostam de sossego e gente adormecida. Lá na cama do rei estão outros à espera do seu quinhão de sangue, que não acham nem pior nem melhor que o restante da cidade, azul ou natural. (MC: p. 16)

Esse bichedo faminto, que incomoda e rasura a magnificência real, não se deixa alienar por qualquer convenção social quando o assunto é matar a fome, alimentando-se de sangue, líquido

viscoso que corre igualmente nas veias de soberanos e homens do povo. Sua natureza incômoda e dessacralizante cria uma ponte metafórica com o processo de insurgência de algumas realidades menos gloriosas, que partem dos espaços marginais, para fazerem estremecer as bases nas quais se apoiavam os discursos oficiais do poder real. À frente destas verdades, que se rebelam, está a voz narradora, que dispõe o seu fazer entre aquilo que ainda não foi dito e outras realidades possíveis. Estudos recentes, como o de Helena Bonito Couto Pereira e Lílian Lopondo, são pontuais ao afirmar que a desconstrução do texto histórico tradicional no *Memorial*

(...) opera-se por meio de diversos expedientes, que mobilizam a auto-reflexividade e remetem o texto para o presente da enunciação. Estabelece-se uma relação crítica e antinostálgica, alicerçada no distanciamento irônico. Os episódios históricos são recriados de modo a contrapor diferentes realidades e, mesmo que indiretamente, escapam ao reducionismo maniqueísta. De um lado contempla-se o vigor do povo, a força das personagens populares, anônimas, ignoradas pela historiografia oficial. De outro, observa-se a hipocrisia do clero e a debilidade da nobreza, retratados em rituais solenes que são impiedosamente desconstruídos pelo narrador.⁵⁷

Por entre as diversas formas através das quais esta voz narrativa colocará em questão as verdades históricas instituídas, surgem algumas articulações que merecem especial destaque, tais como: o discurso sobre a relativização das verdades, a configuração de um narrador marcado pelo anacronismo, a instauração de uma estrutura polifônica, por intermédio do discurso indireto-livre, o emprego da metanarratividade e, junto àquilo que diz respeito ao papel dos sentidos dentro desta arquitetura ficcional, a singularidade do olfato como o sentido por excelência da ironia aguda e crítica, caracterizadora da postura deste narrador.

Os percevejos que incomodam tão acintosamente o sono dos soberanos de Portugal convocam nossos olhos para ver a verdade por detrás do ornamento estrangeiro. Apesar de toda a arte e de todo o dinheiro empregados na confecção desta peça ornamental que é a cama da rainha – vinda diretamente da Holanda, pela singela soma de setenta e cinco mil cruzados –, sua matéria-prima, a madeira, chama à vida, ironicamente, vidas que nunca deveriam ter saído das sombras. Diante de nós, surge, então, a idéia de que as verdades soterradas, não apenas as factuais, mas,

57 PEREIRA, Helena Bonito Couto & LOPONDO, Lílian. Um narrador sob suspeição em *Memorial do convento*. In: *IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Caderno de resumos. Funchal, Madeira: 4 a 9 de Agosto de 2008, p. 59.

sobretudo, as possíveis, podem vir a encontrar uma forma de se manifestar por meio do discurso ficcional. Estamos com o narrador, quando ele aponta, já em páginas adiantadas da trama, que “(...) a verdade caminha sempre por seu próprio pé na história, é só dar-lhe tempo, e um dia aparece e declara, Aqui estou, não temos outro remédio senão acreditar nela (...).” (MC: p. 281). É na esteira das verdades que ainda estão por aparecer que se desenvolve o discurso deste narrador envolvido com os exercícios de dizer o outro e de dar voz a esse outro. Essas individualidades diversas, às quais não foi permitido gravar o nome na história, serão as protagonistas de um romance que deixa de lado as loas habitualmente devidas ao rei e à rainha e para glorificar os trabalhos de Baltasar e de Blimunda e de tantos dos seus iguais, que aí aparecem como os trabalhadores de Mafra.

Para fazer com que novos discursos se alevantem e que, principalmente, outras histórias se descubram por dentro da história, o narrador do *Memorial* tecerá constantes reflexões sobre a pluralidade de registros que um determinado fato pode vir a suscitar. Cada um desses registros configura uma realidade distinta e cada uma delas deverá ter direito ao seu quinhão de legitimidade, visto que todo e qualquer fato será interpretado a partir das particularidades da experiência humana, sendo esta última, invariavelmente, múltipla. Essa gama variável de possibilidades suscitadas a partir de um mesmo fato é ilustrada, num tom curiosamente irônico, quando das declarações que giram em torno da autenticidade do Santo Sudário, que circula por terras portuguesas, e está à espera da rainha D. Maria Ana,

(...) que na Quinta-Feira Santa há-de ir à igreja da Madre de Deus, onde está um Santo Sudário que as freiras desdobrarão diante dela antes de o exporem aos fiéis, e nele serão claramente vistas as marcas do corpo de Cristo, este é o único e verdadeiro Santo Sudário que existe na cristandade, minhas senhoras e meus senhores, como **todos os outros são igualmente verdadeiros e únicos**, ou não seriam à mesma hora mostrados em tão diferentes lugares do mundo, mas porque está em Portugal, é o mais vero de todos e único mesmo. (MC: p. 32; grifos nossos)

A multiplicação desses objetos “verdadeiros e únicos”, denunciada na voz de um narrador que se intromete naquilo que seria o discurso indireto livre da freira da Madre de Deus – ele próprio intrometido na instância narrante que se referia à visita da rainha ao convento – para desmontar a falácia das relíquias religiosas, provoca assim uma desestabilização da esfera do sagrado. Essa

iniciativa do narrador, voltada para a relativização das verdades instituídas, está diretamente vinculada ao discurso irônico. Tal ironia, que nos é apresentada por Linda Hutcheon como uma instância de natureza absolutamente transideológica, “(...) funciona taticamente a serviço de uma vasta gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses.”⁵⁸ O discurso que se anuncia no *Memorial do convento* vai escolher uma dessas variedades de interesses – a verdade dos vencidos – para solapar outras variações já cristalizadas. A ironia que se desvela no episódio do Santo Sudário, leva-nos a perceber que a universalidade da fé garante que as diversas verdades espalhadas nos diversos santos sudários recebam a sua quota de legitimidade. Mais do que uma figura de linguagem, a ironia deve ser entendida como um processo complexo, que não pode prescindir da participação do leitor. Ainda de acordo com a ensaísta canadense, a ironia

(...) acontece no espaço *entre* o dito e o não dito (e que os inclui). O que eu quero chamar de sentido “irônico” é inclusivo e relacional: o dito e o não dito coexistem para o interpretador, e cada um faz sentido em relação ao outro porque eles literalmente “interagem” (Burke, 1969a: 512) para criar o verdadeiro sentido “irônico”. O sentido “irônico” não é, assim, simplesmente o sentido não dito e o não dito nem sempre é uma simples inversão ou o oposto do dito (Amante, 1981: 81; Eco, 1990: 210): ele é sempre diferente – o *outro do* dito e mais que ele. É por isso que não se pode confiar na ironia (Kenner, 1996: 1152): ela mina o sentido declarado, removendo a segurança semântica de “um significante: um significado” e revelando a natureza inclusiva complexa, relacional e diferencial da criação de sentido irônico.⁵⁹

Entre o dito e o não dito, encontramos, no romance de Saramago, o espaço próprio das realidades possíveis. O universo religioso é, aliás, um dos lugares sobre os quais o narrador de *Memorial do convento* costuma, com maior frequência, tecer reflexões que dão conta do processo ideológico que cala ou esconde algumas verdades possíveis que têm sido marginalizadas em prol de outras que, oficialmente instituídas, adquirem só por isso um estatuto normatizante. Ao acompanhar os autos-de-fé, por exemplo, essa voz narrativa vem sinalizar que os condenados à fogueira são vitimados pela opção por uma verdade fora dos padrões, que eles insistem em defender, apesar de todas as ameaças de punição. Somente um narrador solidário com as subjetividades soterradas pelo

⁵⁸ HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 26-27.

⁵⁹ HUTCHEON, 2000: p. 30.

processo histórico poderá compreender que aquelas que vão para a fogueira, condenadas por “relapsas”, “convictas e negativas” e por “contumazes”, persistiram nas suas opiniões consideradas erros simplesmente porque “(...) são suas verdades, só desacertadas no tempo e no lugar.” (MC: p. 50).

Noutro espetáculo da Santa Inquisição, um, entre os mais de cento e trinta supliciados, recebe o degredo como castigo por afirmar que “(...) cada um se salva na lei que segue, porque todas são iguais, e tanto vale Cristo como Mafoma, o Evangelho como a Cabala, o doce como o amargo, o pecado como a virtude (...)” (Idem: p. 95). Em momentos como esses, o narrador deixa claro o seu papel de engajado porta-voz de realidades condenadas por um poder castrador. Ao permitir que as verdades dos sentenciados se revelem, ainda que, por conta disso, os tenham condenado, essa voz narrativa nos ajuda a preencher as lacunas deixadas sobre vidas que as leis do tempo e do lugar não permitiram viver. O pouco que se pôde conhecer sobre essas vidas com seus bocados – mesmo que apenas inferíveis – tornam-se importante material capaz de torná-las parte da história. As cinzas, observadas por este narrador interessado nas experiências dos homens comuns, não são apenas ilustrações de que uma determinada verdade saiu vencedora no tempo; elas podem ser consideradas como migalhas fundamentais para alimentar uma história menos monumental, uma história que se constrói aos poucos, visto que, como aponta um dos personagens do *Memorial*, Manuel Milho, um contador de histórias: “(...) Cada dia é um bocado de história, ninguém a pode contar toda (...)” (MC: p. 262)

Recriando essa história feita de bocados, surgem, ao longo do romance, outros exemplos que atestam o vínculo do narrador com o exercício de revisitar criticamente o que a tradição sacralizou. Por entre as mais variadas reflexões, aquela que encabeça todos os seus questionamentos consiste no entendimento de que é o trabalho dos homens, de todos os homens, que constrói a história e movimenta a humanidade. A partir desta nova versão da história, a construção do convento de Mafra, entendida como a glorificação de um único nome em detrimento do esforço e do sacrifício de populações inteiras, revela-se antes como uma criação discursiva, no mínimo, injusta, e

discutível como verdade histórica. Como aponta Teresa Cristina Cerdeira da Silva, em *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, de 1989,

(...) entra aí o novo olhar do ficcionista que se quer historiador de uma *nova história*, pois o *Memorial do convento* rebela-se contra a visão de uma História que coloca o rei como sujeito da acção de “erguer” o Convento de Mafra. Questiona essa sintaxe comprometida com a ideologia dos dominantes e propõe-se a resgatar o papel dos oprimidos ao escrever seu memorial.⁶⁰

De acordo com esse comprometimento em resgatar para o corpo oprimido o seu direito à palavra histórica, o narrador de *Memorial* insiste na referência ao trabalho dos homens como o sustentáculo do processo histórico e, conseqüentemente, de cada um dos monumentos que ilustram esse processo. Em suma, o convento de Mafra não existiria sem o trabalho dos homens comuns. A certa altura, os olhos do narrador se voltam para a vila de Mafra e observam que “(...) [ardem] fogueiras no alto da Vela. Se as chamas se alongam e alargam, vêem-se as paredes da basílica, irregulares, os nichos vazios, os andaimes, os buracos negros das janelas, mais ruína que construção nova, é sempre assim quando se ausenta o trabalho dos homens.” (MC: p. 273). Quando os homens se ausentam, a história deixa de ser escrita, pois aquilo que a movimenta é o trabalho, de nada valendo as honras reais para resgatar aquilo que devolva a vida ao monumento. Por outro lado, as fogueiras que se acendem no alto da Vela iluminam uma outra forma de se compreender esse momento da história, segundo o qual o monumento a ser concebido será o produto final de uma relação tenebrosa: de um lado, a construção de uma imagem gloriosa do rei; do outro, a ruína das vidas lançadas na realização de uma única vontade, alheia.

Para além disso, não seria difícil perceber ainda que o fogo que ilumina essa nova interpretação da história surge na contramão do fogo inquisidor, que destrói as vidas de homens e mulheres condenados pelas leis do tempo e do lugar. Por outro lado, o buraco de onde se erguerá o convento é uma cova. Mafra é uma grande fogueira, atraindo forçosamente para o sacrifício milhares de vidas que nunca poderão ser plenamente contabilizadas: “(...) a vila, lá em baixo na cova, é Mafra, que dizem os eruditos ser isso mesmo o que quer dizer, mas um dia se hão-de

⁶⁰ SILVA, 1989: p. 33.

rectificar os sentidos e naquele nome será lido, letra por letra, mortos, assados, fundidos, roubados, arrastados (...).” (*MC*: p. 295).

Tentar resgatar deste buraco negro as histórias que a construção do convento tornou em cinzas é a tarefa à qual se agarra este narrador, que nos leva a associar a sua agudeza crítica a uma movimentação singularizada pela anacronia⁶¹, uma forma, por ele encontrada, de poder dizer o outro, dentro do seu espaço, sem que lhe seja ceifada a voz. Em *Memorial do convento*, quando pensamos em anacronia, estamos considerando as especificidades de uma voz narrativa que se coloca à frente do tempo da diegese para, a partir desse lugar, que é o presente da enunciação, produzir um discurso crítico sobre a realidade focalizada. Segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, baseados nos postulados de Gérard Genette (1972, 1979), o termo anacronia

(...) designa todo o tipo de alteração da ordem dos eventos da história, quando da sua representação pelo discurso. (...) constitui um dos domínios da organização temporal da narrativa em que com mais nitidez se patenteia a capacidade do narrador para submeter o fluir do tempo diegético a critérios particulares de organização discursiva, subvertendo a sua cronologia (...).⁶²

No que se refere ao narrador do *Memorial*, mais do que funcionar como um instrumento de organização temporal, a anacronia surge como um artifício estratégico para configurar o tempo da enunciação como o lugar das possibilidades e, nesse sentido, o lugar de uma revolução que descubra o modo de resgatar os silêncios do passado. Nessa nova perspectiva, as informações se confundem. Na verdade, é somente a partir de um distanciamento, cujo horizonte é o tempo dos possíveis, que se poderão contabilizar os diversos “agoras” atingidos, ao longo dos séculos, pelos buracos negros da história. A fim de melhor ilustrar de que maneira se dá a configuração deste narrador anacrônico, seguem-se alguns exemplos que fazem dele um artesão da História.

Desde o início da trama, o narrador do romance parece fazer questão de apontar para o seu lugar de fala, que, apesar de não ser determinado, evoca uma enunciação feita *a posteriori*. Por exemplo, ao lado da utilização de uma ironia crítica direcionada contra alguns costumes da fradaria

61 O termo anacronia é empregado, aqui, como recurso estilístico, enquanto conceito da narratologia. Todas as suas formas variantes – como o substantivo anacronismo ou, até mesmo, a sua forma adjetiva, anacrônico(a) – devem ser considerados dentro dos postulados da narratologia.

62 REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 5ed. Coimbra: Almedina, 1996: p. 28.

da época, o narrador evidencia, através de um jogo de palavras, a sua ligação com um tempo futuro:

Ao outro dia, aí pelas onze horas dele, bateu à porta da portaria do convento um estudante, cujo convém dizer logo que desde há tempos andava pretendendo o hábito da casa, frequentando com grande assiduidade os frades dela, e esta informação se dá, primeiro, por ser verdadeira e sempre servir a verdade para alguma coisa, e, segundo, para auxiliar quem se dedique a decifrar actos cruzados, **ou palavras cruzadas quando as houver**, enfim, bateu o estudante à portaria e disse que queria falar ao prelado. (*MC*: p. 23; grifos nossos)

Ao apontar para aquilo que está por vir, com a autoridade de quem já conhece as palavras que estarão no futuro, o narrador deixa claro que o tempo da sua fala está além do tempo narrado. Por outro lado, esse tipo de articulação anacrônica com a referência às “palavras cruzadas” – sintagma que deve ser lido em seu duplo sentido, metafórico e literal – reforça a caracterização do relato enquanto instância ficcional. A configuração de *Memorial do convento* está longe de querer ser reconhecida como um retrato da época, um manual de referência sobre a história do século XVIII português; a trama aí arrolada revela-se, pelo contrário, como uma criação ficcional que não pretende “fingir” ser verdadeira, tão somente porque, tal como qualquer discurso que é fruto da imaginação humana, realmente o é. Ao deixar patente a sua natureza ficcional, sobretudo através das movimentações da anacronia e, como veremos mais adiante, dos postulados metanarrativos, o narrador, contudo, não invalida a importância das verdades que se insurgem contra um modelo estabelecido.

A própria caracterização da “passarola” – o elemento-símbolo dos sonhos marginalizados – serve ao narrador como matéria propiciadora do encontro entre passado e futuro, através do discurso articulado pelo anacronismo. Observando o quotidiano dos construtores da “nave de voar”, Baltasar e Blimunda, diz o narrador:

(...) também não faltam lazeres, por isso, quando a comichão aperta, Baltasar pousa a cabeça no regaço de Blimunda e ela cata-lhe os bichos, que não é de espantar terem-nos os apaixonados e os construtores de aeronaves, **se tal palavra já se diz nestas épocas**, como se vai dizendo armistício em vez de pazes. (*MC*: p. 89; grifos nossos)

Ao se indagar sobre a circulação do termo aeronave no século XVIII, o narrador grifa, duplamente, o seu local distanciado de fala: primeiro, usa o termo aeronave para classificar a

passarola, atitude que desloca necessariamente o leitor para um outro tempo; segundo, questiona a pertinência da utilização da palavra na época focalizada, numa típica reflexão metanarrativa. Costurando tempos diversos, em que o presente da narração pode ser entendido como o futuro do narrado, a instância narradora que relata as venturas do *Memorial do convento* instaura o discurso das verdades oprimidas dentro de uma temporalidade diversa, colocando na prática a desarticulação benjaminiana do princípio de linearidade perpetrado pela escrita histórica positivista.

É curioso notar que o tempo de onde fala o narrador não tem uma demarcação exata, mas, por sua natureza futura, é já uma época alimentada por várias outras, que se encontram *entre* o narrado e a narração. As preocupações do narrador se voltam, portanto, não só para o tempo em que se constrói Mafra, mas, também, para outros instantes críticos e graves da história de Portugal, ou melhor, da história dos portugueses. Num dos vários exemplos possíveis, o narrador do *Memorial* traz para as páginas do seu relato, através de mais uma articulação da anacronia, uma rápida, mas profunda consideração sobre outro momento da história portuguesa, construído, tal como Mafra, sob a ditadura da exploração humana. Baltasar e Blimunda assistem à procissão do Corpo de Deus, enquanto o narrador enumera os personagens do espetáculo e, em meio a eles, lembra o desfecho emblemático da Revolução dos Cravos, ocorrido em 1974:

(...) por isso deixe-se ficar Baltasar onde está, a ver passar a procissão, os pajens, os cantores, os cubiculários, os dois tenentes da guarda real, um, dois, com prima farda, diríamos hoje de gala, e a cruz patriarcal levando ao lado as virgas rubras, os capelães de varas levantadas e molhos de cravos nas pontas delas, ai o destino das flores, um dia as meterão nos canos das espingardas (...). (MC: p. 154).

A voz narradora está alocada num tempo que não é o de Mafra, não sendo, também, o do 25 de Abril de 1974, mas já posterior a ele, e é justamente a singularidade deste distanciamento que potencializa a sua feição crítica, ao dirigir o seu olhar sobre momentos específicos da história portuguesa. Ao criar pontes entre realidades passadas, separadas por séculos, num presente narracional, o gênio ficcional de José Saramago, junto aos questionamentos do seu narrador, parece compartilhar da aceção de Walter Benjamin acerca da configuração de um fato histórico:

O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um

fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um “agora” no qual se infiltraram estilhaços do messiânico.⁶³

Do lugar de onde fala, esse recriador de fatos históricos é senhor de uma visão bastante ampla sobre as muitas possibilidades da história de Mafra, a partir dos tantos “agoras” que sucederam à construção do convento, inclusive o seu. Através dessa intervenção anacrônica, o narrador explica como e porque agarrou para si o direito não só de recontar, mas, sobretudo, de recriar as histórias que se perderam no buraco da História. Após uma reflexão crítica, que se revela um desabafo, o narrador do romance de Saramago declara, com todas as letras, qual é o segredo do seu poder. Nesta passagem, o homem que contabiliza as vidas perdidas em Mafra comprova que as suas atenções abandonaram o palácio real na busca dos

(...) Seiscentos homens agarrados desesperadamente aos doze calabares que tinham sido fixados na traseira da plataforma, seiscentos homens que sentiam, com o tempo e o esforço, ir-se-lhes aos poucos a tesura dos músculos, seiscentos homens que eram seiscentos medos de ser (...), que é realmente um homem quando só for a força que tiver, quando mais não for que o medo de que lhe não chegue essa força para reter o monstro que implacavelmente o arrasta, e tudo por causa de uma pedra que não precisaria ser tão grande, com três ou dez mais pequenas se faria do mesmo modo a varanda, apenas não teríamos o orgulho de poder dizer a sua majestade, É só uma pedra, e aos visitantes, antes de passarem à outra sala, É uma pedra só, por via destes e outros tolos orgulhos é que se vai disseminando o ludíbrico geral, com suas formas nacionais e particulares, como esta de afirmar nos compêndios e histórias, Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha e eles é que pagam o voto, que se lixam, **com o perdão da anacrônica voz.** (MC: p. 257; grifos nossos).

Este é um dos momentos em que a voz narradora deixa marcas evidentes do seu projeto de releitura da história. O seu discurso é pautado por essa tentativa de dizer o outro oprimido, evidenciando a sua dor e o seu sofrimento e, por vezes, de maneira indignada, irmanando-se com esse outro. O tempo distanciado da sua fala não impede que esse narrador condene tão acintosamente os desmandos de um rei que paga suas promessas com o sacrifício de seus súditos. A sua “anacrônica voz” é claramente assumida nos momentos de fúria.

⁶³ BENJAMIN, 1994: p. 232.

Essa anacronia típica da voz que tece o *Memorial do convento* não aparece somente nos momentos em que se insinua um outro tempo de fala. Recorrendo, diversas vezes, a uma prática de antecipação dos fatos – prática que, obviamente, só pode ser realizada por um narrador posicionado num tempo ulterior –, a instância narradora desarticula a leitura linear da história. Mais uma vez, estamos diante de estratégias da criação literária que fortalecem a natureza ficcional da obra, além de atestarem a destreza do narrador na tarefa de amarrar as pontas que parecem ter sido deixadas soltas em torno do relato. Ciente do seu fazer e da direção a ser seguida, a instância narrante do romance de Saramago cria parênteses gigantescos que servirão de intervalos na sequência da trama principal. Quando da apresentação de Inês Antónia, irmã de Baltasar, e Álvaro Diogo, seu cunhado, a Blimunda, um dos dois filhos do casal receberá especial atenção, por conta de uma desgraça antecipadamente narrada e que estava ainda num futuro não experimentado da história:

(...) Trouxeram os filhos, um de quatro anos, outro de dois, só o mais velho vingará, porque ao outro **hão-de levá-lo as bexigas** antes de passados três meses. Mas Deus, ou quem lá do céu decide da duração das vidas, tem grandes escrúpulos de equilíbrio entre pobres e ricos, e, sendo preciso, até às famílias reais vai buscar contrapesos para pôr na balança, a prova é que, por compensação da morte desta criança, morrerá o infante D. Pedro quando chegar à mesma idade, e porque, querendo Deus, qualquer causa de morte serve, a que levará o herdeiro da coroa de Portugal será o tirarem-lhe a mama, só a infantes delicados isto acontecerá, que o filho de Inês Antónia, quando morreu, já comia pão e o mais que houvesse. (MC: p. 105)

Entre as duas mortes anunciadas, a do filho de Inês Antónia e a do filho de D. Maria Ana, surge uma espécie de lei para a compensação dos sofrimentos, sobretudo os maternos. Segundo as observações do narrador, tal lei é regida por uma instância divina e este representante dos céus não se furta a exercer certos jogos irônicos com a vida dos mortais, todos igualmente pobres e indefesos diante da morte. A chamada “ironia divina” não distingue ricos e pobres e, se na família dos Sete-Sóis não existem títulos a serem herdados, dentro do palácio real a coroa portuguesa se vê em risco de perder-se por terem “tirado a mama” ao infante D. Pedro.

A narrativa retorna à casa dos Sete-Sóis; Baltasar conta o “seu pequeno parágrafo” sobre a guerra, tempo durante o qual os seus sobrinhos ainda podem brincar com o seu gancho. Diante da alegria infantil, sentencia o narrador: “(...) aproveite aproveite enquanto é tempo, só tem três meses

para brincar.” (Idem: p. 107). Curiosamente, durante o desenrolar do romance, podemos observar que a feição particular do discurso da anacronia, que conjuga consciências passadas e futuras numa mesma esfera narrativa, não é uma articulação que privilegia somente o narrador. Em alguns momentos em que é concedida voz às diversas personagens da trama, percebemos que tais personalidades recriadas também desfrutam de um singular conhecimento não só sobre o passado, mas também sobre os tempos vindouros. A própria rainha, D. Maria Ana, tece seus argumentos contra o assédio de seu cunhado, o infante D. Francisco, a partir da anunciação de acontecimentos futuros: “(...) Ora essa, que conversa tão imprópria de cunhados, el-rei ainda está vivo e, pelo poder das minhas preces, se Deus mas ouve, não morrerá, para maior glória do reino, tanto mais que para a conta dos seis filhos que está escrito terei dele, ainda faltam três (...).” (MC: p. 113). Sabemos que o tempo da enunciação é um tempo deslocado para o futuro. Desta forma, o discurso da rainha, ao qual este tempo concederá espaço, também se aventurará pelas trilhas do por vir.

Quando falamos sobre os espaços concedidos a vozes diversas, adentramos uma outra esfera de discussão sobre a narrativa do *Memorial*, vinculada neste caso à valorização das individualidades marginalizadas pela História e pautada pela tarefa de dizer o outro. É próprio da narrativa em terceira pessoa que as personagens apresentadas ao longo do relato sejam referidas por um outro (o narrador), o que poderia conduzir a uma especulação semântica desta opção narrativa em que as vozes sufocadas que se buscam resgatar ainda não poderiam falar por si, tornando-se devedoras de um narrador preocupado com sua sobrevivência. Em *Memorial do convento*, contudo, novas perspectivas se abrem – pontuação inesperada, ausência de verbos *discendi*, discurso indireto-livre –, de tal modo que também se abre espaço para que o discurso marginal surja a partir da própria boca das personagens.

Assim é que, por entre as malhas do dizer do narrador – a instância narrante –, estão entrançadas as vozes de homens e mulheres descobertas por uma nova história, uma história dos avessos, vozes que comparecem por si, dramaticamente, teatralmente. Essa comunhão de vozes, observada ao longo da narrativa, é fomentada, como já dissemos, pelo emprego do discurso

indireto-livre que faz vingar nesse romance de Saramago – como, aliás, de modo geral em toda a sua obra – um ideal de democratização da palavra narrada. De todas as partes de Lisboa, de todas as classes sociais, pode surgir algo que precisa ser dito, ouvido e lido. Todas as vozes podem ter aí o seu espaço, e trazem para ele o signo da diferença. Dentro desse compósito, testemunhamos um jogo de vozes que por vezes se confundem e, conseqüentemente, se igualam. Vejamos os exemplos a seguir:

(...) 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. (MC: p. 50)

A narração em terceira pessoa, própria de um sujeito que observa, aliada ao tom corrosivo, típico do narrador do *Memorial*, leva-nos a aceitar esta passagem do relato como sendo de sua autoria. No entanto, é de se notar que uma certa confusão se instaura quando, em meio ao discurso do narrador, surge a voz de Sebastiana Maria de Jesus, mãe de Blimunda. De repente, esta personagem, uma das condenadas ao degredo, agarra o seu direito à fala e se identifica:

(...) e esta sou eu, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações, mas disseram-me no tribunal que era fingimento, que ouço vozes do céu, mas explicaram-me que era efeito demoníaco, que sei que posso ser santa como os santos o são, ou ainda melhor, pois não alcanço diferença entre mim e eles, mas repreenderam-me de que isso é presunção insuportável e orgulho monstruoso, desafio a Deus, aqui vou blasfema, herética, temerária, amordaçada para que não me ouçam as temeridades, as heresias e as blasfêmias, condenada a ser açoitada em público e a oito anos de degredo no reino de Angola (...). (MC: p. 52-3)

A fala de Sebastiana Maria de Jesus quebra uma seqüência do relato em que o narrador principal vinha tecendo suas observações, o que nos leva, por instantes, a perder a noção sobre os limites entre essas individualidades ficcionais. Esse deslimite, essa confusão entre os vários dizeres, acompanha a idéia de que, na articulação do *Memorial do convento*, o discurso cujo intuito é o de abrir espaço para as verdades marginais não poderá ser escrito nos mesmos moldes dos relatos históricos oficiais. Na fala concedida a esta condenada pelo Santo Ofício, fica patente o princípio de

que até mesmo aqueles condenados pelas vontades dos homens do poder merecem lugar de destaque sob o olhar da nova história e do novo romance histórico que aí se anuncia, pois “(...) [todos] os homens são reis, rainhas são todas as mulheres, e príncipes os trabalhos de todos.” (MC: p. 72).

O discurso indireto-livre revela-se uma forma bastante eficaz e condizente com a iniciativa de fazer fluírem as subjetividades marginais das brechas do discurso oficial. Poderíamos dizer, inclusive, que esse tipo de construção discursiva representa, formalmente, os princípios da polifonia discursiva, apresentados por Mikhail Bakhtin, no livro *Problemas da poética de Dostoiévski*: “(...) a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento.⁶⁴

Se, no episódio do auto-de-fé, o narrador do romance se permite confundir com a personagem Sebastiana Maria de Jesus, ao testemunhar a aproximação do casal protagonista, Baltasar Mateus e Blimunda de Jesus, sua voz silenciara em prol das vozes de um homem e de uma mulher, que se interessam um pelo outro, e precisam se ouvir. Cúmplice do amor que desperta, o narrador deixará Baltasar e Blimunda a sós, após fazer observações que identificam o lugar e o momento propício para o encontro amoroso. As palavras que antecedem o diálogo tardio do casal concentram-se literal e metaforicamente na “fogueira” de Baltasar e na “candeia” de Blimunda:

Por uma hora ficaram os dois sentados, sem falar. Apenas uma vez Baltasar se levantou para pôr alguma lenha na fogueira que esmorecia, e uma vez Blimunda espevitou o morrão da candeia que estava comendo a luz, e então, sendo tanta a claridade, pôde Sete-Sóis dizer (MC: p. 56)

A fogueira que Baltasar não permite que esmoreça e a candeia que Blimunda alimenta para que a luz não se apague alegorizam a assunção de um desejo. Esse fogo do desejo, ao contrário daquele outro, o fogo inquisidor, que ceifa as vontades, dará a iluminação necessária às palavras dos personagens que o poder quis marginais mas que assumirão, pela mão do narrador, o lugar de protagonistas da sua história, protagonistas que, finalmente, se hão de encontrar. Quando a claridade domina, o narrador apenas auxilia com o verbo que abrirá espaço ao discurso direto que

⁶⁴ BAKHTIN, 2005: p. 21.

vai de um a outro dos futuros amantes (“sendo tanta a claridade, **pôde** Sete-Sóis **dizer**”). A partir daí, não existe mais a necessidade de uma terceira pessoa para mediar o diálogo e os amantes dirão eles próprios as palavras que os unirão e que justificarão a aparente arbitrariedade daquele encontro:

Por que foi que perguntaste o meu nome, e Blimunda respondeu, Porque minha mãe o quis saber e queria que eu o soubesse, Como sabes, se com ela não pudeste falar, Sei que sei, não sei como sei, não faças perguntas a que não posso responder, faze como fizeste, vieste e não perguntaste porquê, E agora, Se não tens onde viver melhor, fica aqui, Hei-de ir para Mafra, tenho lá família, Mulher, Pais e uma irmã, Fica, enquanto não fores, será sempre tempo de partires, Por que queres tu que eu fique, Porque é preciso, Não é razão que me convença, Se não quiseres ficar, vai-te embora, não te posso obrigar, Não tenho forças que me levem daqui, deitaste-me um encanto, Não deitei tal, não disse uma palavra, não te toquei, Olhaste-me por dentro, Juro que nunca te olharei por dentro, Juras que não o farás e já o fizeste, Não sabes de que estás a falar, não te olharei por dentro, Se eu ficar, onde durmo, Comigo. (MC, p. 56)

Nesse momento da diegese, o narrador abre portanto espaço para a libertação do desejo, desejo que já não carece sequer da sua intervenção porque não quer ser narrado, mas vivenciado. Sua voz, na verdade, só voltará a ser necessária quando os amantes já não precisarem mais de palavras. Então, como a obedecer à economia por eles ditada, o próprio narrador por elipse respeitosa apenas dirá:

Deitaram-se. Blimunda era virgem. Que idade tens, perguntou Baltasar, e Blimunda respondeu, Dezanove, mas já então se tornara muito mais velha. Correu algum sangue sobre a esteira. Com as pontas dos dedos médio e indicador humedecidos nele, Blimunda persignou-se e fez uma cruz no peito de Baltasar, sobre o coração. Estavam ambos nus. Numa rua perto ouviram vozes de desafio, bater de espadas, correrias. Depois o silêncio. Não correu mais sangue. (MC: p. 57)

Se observarmos com atenção toda a sequência, desde o momento em que o casal permanece sentado e calado por uma hora, perceberemos que o desfecho da cena realiza-se na contramão exata da forma com que se abriu. Na primeira parte, focaliza-se o ambiente, recheado de simbolismos visuais, a voz narradora encaminha as tímidas palavras dos enamorados aos ouvidos de cada um, em seguida, sua voz se esconde, deixando Baltasar e Blimunda a sós, e estes, senhores de suas próprias palavras, decidem pela permanência do ex-soldado. Na segunda parte, a voz do narrador retorna para preencher os espaços que o desejo vai deixando vazios, encaminha a curta pergunta e a breve resposta aos ouvidos daqueles, agora, amantes (“Que idade tens, perguntou Baltasar, e

Blimunda respondeu, Dezanove”), desconstrói a estrutura dialogal, torna a pegar, sozinho, no verbo narrativo e fecha a sequência com uma nova descrição do ambiente que cerca o casal. Desta vez, as imagens são, sobretudo, sonoras, por oposição à calmaria que se segue a esta descoberta dos corpos, o êxtase extremo que transforma o resto do mundo num todo silencioso, porque menos importante.

Ao observarmos episódios como os descritos acima, somos levados a considerar que o sujeito que narra escolhe seus pares por entre aqueles personagens que estão do lado de fora das paredes dos palácios reais, permitindo que suas vozes – a sua e a deles – se confundam. Apesar de o *Memorial do convento* ser um romance onde todas as vozes possíveis se podem anunciar, o narrador assume, em inúmeras passagens, como a da apresentação da mãe de Blimunda, ou aquela referente ao encontro de Sete-Sóis e Sete-Luas, o lado da sua preferência. Como se não bastasse a própria configuração diegética que faz dessa gente “comum” a sua matéria-prima, o narrador irá distribuir pelas páginas do romance considerações metanarrativas, voltadas para a própria construção ficcional, que afirmam e reafirmam o seu papel como um recriador da história dos vencidos. A singularidade de sua escrita traz, desse modo, mais poesia para o universo de pessoas que dificilmente saberiam transformar sua experiência em palavra. Daí a construção de passagens como esta: “(...) O mar está longe e parece perto, brilha, é uma espada caída do sol, que o sol há-de embainhar devagarinho quando descer no horizonte e enfim se sumir. São comparações inventadas por quem escreve para quem andou na guerra, não as inventou Baltasar (...).”(MC: p. 108). A recorrência da metanarratividade é uma tônica da obra de Saramago e ratifica o envolvimento da instância narradora para fazer surgir da margem a história que poderia ter sido e não foi.

O papel deste narrador consiste em imaginar realidades que poderiam suprir o silêncio daquelas que não deixaram vestígios. Quando, por exemplo, Baltasar e Blimunda, em vias de retornarem a Lisboa, se despedem da família de Sete-Sóis, diz o narrador:

(...) Apenas disseram adeus, nada mais, que nem uns sabem compor frases, nem os outros entendê-las, mas, passando tempo, sempre se encontrará alguém para imaginar que estas coisas poderiam ter sido ditas, ou fingi-las, e, fingindo, passam então as histórias a ser mais verdadeiras que os casos verdadeiros que elas contam, ainda que seja difícil pôr palavras diferentes no lugar destas, que é quando Marta Maria diz, Adeus, que não os torno a ver, e isto sim, vai ser verdade estreme, ainda as paredes da basílica não terão um metro acima do chão e já Marta Maria estará enterrada. (MC: p.

137)

O processo de fingimento, referido no exemplo acima, faz com que as novas realidades criadas ou inventadas possam servir, ao menos, ora de conforto àquelas vontades alijadas pela oficialidade histórica, ora de registro para falas que, por serem simples experiências do cotidiano, se perderam para sempre, sem remédio, nisso incluindo, aliás, quer os reis quer a gente do povo.

Entretanto, existe uma verdade que, por sua natureza extrema, não se pode negar nem mesmo, alterar: a realidade da morte. Toda a narrativa dos homens e mulheres que construíram o convento de Mafra estará marcada pelo estigma da morte. Como já foi dito, Mafra é uma cova e, nesse sentido, é também o lugar de onde este narrador anacrônico vai convocar os mortos para contar as suas histórias.

Ainda sob o signo deste investimento diegético na metanarrativa, o narrador deste romance de Saramago buscará reforçar sua postura crítica, ratificando seu engajamento, de base claramente socialista. Através de suas palavras, os mortos renascerão como Baltasares, Blimundas, Sebastianas, entre outros, e serão constantemente lembrados e defendidos. Lembrar mesmo aquilo que não se pôde conhecer é tarefa imprescindível para este narrador, que defende seus pares, até mesmo de um Deus que se permite virar as costas para as vidas ceifadas em seu nome e esquecer aqueles que foram impedidos de serem lembrados pelos homens. Durante a procissão do Corpo de Deus, as irmandades desfilam e o narrador ataca, diretamente, “(...) a de Jesus dos Esquecidos, por este pouco se descobre como está perdida uma religião que vai largando esquecidos e lhes manda um Jesus mal encomendado, fosse ele o autêntico acabavam-se os esquecimentos (...)” (MC: p. 152).

Essa crítica contra o esquecimento ideológico se torna ainda mais grave quando nos deparamos com realidades que sequer se puderam conhecer e, conseqüentemente, não se poderiam lembrar, pois foram colocadas para fora das páginas daqueles documentos oficiais que grafaram as experiências das vidas de uns e soterraram as de outros. Longe de querer sacralizar novos heróis, a fim de tomarem o lugar daqueles que foram arrancados do pedestal pelas garras da sua crítica mordaz, o narrador do *Memorial do convento* clama pelo direito de esses homens comuns poderem

deixar seus vestígios para as gerações futuras, tornando-os por essa via imortais. Num mundo onde homens reduzem outros a cinzas, somente um deus verdadeiro – o deus da nova escrita, o narrador – poderia garantir a sobrevivência desses vestígios, de modo a permitir às gerações vindouras o direito de lembrar ou de esquecer, elegendo, entre os modelos que lhes são apresentados, aqueles que melhor as identificariam. Somente um narrador, orientado pela consciência de que é preciso que várias verdades sobrevivam para que as escolhas sejam realmente democráticas, pode dialogar com as considerações de Tzvetan Todorov, quando o mesmo afirma que:

[O] passado poderá contribuir tanto para a constituição da identidade, individual ou coletiva, quanto para a formação de nossos valores, ideais, princípios – desde que aceitemos que estes últimos sejam submetidos ao exame da razão e à prova do debate, em vez de querer impô-los simplesmente porque eles são os nossos. (TODOROV, 2002: p. 207)

Uma história que se quer menos pátria e mais humana não pode simplesmente referenciar os nomes e as personalidades consagradas sem qualquer questionamento. O processo de construção de uma outra versão para a história do convento de Mafra, evidenciado nas páginas do romance de Saramago, prevê, por exemplo, que os verdadeiros sustentáculos desta história monumental passaram séculos submersos no limbo do esquecimento. Nesse sentido, podemos concluir que ao seu narrador resta tão somente a possibilidade precária de salvá-los do silêncio injusto a que foram condenados, recobrando-lhes a vida ainda que deslocadas no tempo e no lugar:

(...) tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, **é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais**, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados, porventura nem todos estes nomes serão os próprios do tempo e do lugar, menos ainda da gente, mas, enquanto não se acabar quem trabalhe, não se acabarão os trabalhos, e alguns destes estarão no futuro, de alguns daqueles, à espera de quem vier a ter o nome e a profissão. (MC: p. 242; grifos nossos).

Essa voz comprometida do narrador emerge de um tempo futuro e, por isso, sabe que os trabalhos estão longe de se acabar, o que torna a sua tarefa, enquanto articulador da escrita, cada vez mais necessária. Em lugar das tantas vidas perdidas, surgem ao menos os nomes alçados ao espaço

da imortalidade porque enfim grafados na história de Portugal, melhor, estão “na história dos portugueses”, como quisera um dia o seu autor.

Na sequência das linhas escritas com o fim de recriar os homens que se perderam na história, o narrador acaba admitindo que preencher os vazios com realidades descartáveis também é uma atribuição própria de seu fazer. Na verdade, o que se quer dizer é que, em determinados momentos, a realidade focalizada é tão violenta, tão cruelmente sem sentido, que todas as informações que circulam no seu entorno parecem descartáveis e sem razão de ser. Uma dessas situações é apresentada no velório de Francisco Marques, o companheiro de Baltasar que fora esmagado pela gigantesca pedra. Neste momento, alguns dos nomes eleitos para serem imortalizados retornam às páginas do *Memorial*:

(...) Os mais chegados de amizade a Francisco Marques foram velá-lo, Baltasar, José Pequeno, Manuel Milho, uns tantos daqueles, Brás, Firmino, Isidro, Onofre, Sebastião, Tadeu, e outro de quem não se chegou a falar, Damião. Entravam, olhavam o morto, como é possível morrer homem de tão violenta morte e tão sereno estar, mais do que se dormisse, sem pesadelos nem apoquentações, depois murmuravam uma oração, aquela mulher ali é que é a viúva, não sabemos que nome tem, nem adiantaria nada à história ir lá perguntar-lhe, **se alguma coisa adiantou escrever Damião, só por escrever.** (MC: p. 260; grifos nossos).

Não perdendo de vista que a recriação das vidas dos construtores de Mafra é o principal motor da escrita desse narrador, lembremos que, segundo ele mesmo, essas vidas não podem ser contadas, por serem tantas, mas os nomes listados as sustentarão. Por outro lado, a morte absurda de um dos personagens sacrificados pela vaidade de um único nome, o do rei D. João V, acaba provocando uma espécie de desalento na voz idealista que anuncia “só para isso escrevemos”, idealismo de um narrador que insiste no valor, na necessidade e no objetivo principal da sua escrita. Diante da verdade extrema da morte, o narrador revela que, algumas vezes, escreve “só por escrever”.

Entretanto, conscientes de que não existe nada de acessório ou descartável na escrita literária⁶⁵, podemos inferir que o não revelar o nome da viúva de Francisco Marques é sintomático, assim como evocar a figura de Damião e, principalmente, decidir pela escrita de seu nome também

65 Tal como defende Roland Barthes em sua “Introdução à análise estrutural da narrativa”, de 1971, p. 27.

o é. A viúva é vitimada pela construção de Mafra em segunda instância, enquanto que Damião continuará sendo um dos homens que erguem um monumento em sua própria cova. O nome da viúva não se diz porque a sua história vinculada à Mafra morreu com Francisco Marques. Damião é dito porque ainda é um dos trabalhadores de Mafra, um daqueles nomes para os quais os trabalhos não findam. Na lista daqueles que serão tornados imortais através da escrita, Damião poderia ocupar o lugar de Daniel. Francisco, Daniel, Damião, todos nomes vinculados à tradição religiosa judaico-cristã – a mesma tradição para a qual entregam as vidas na construção de mais um monumento –, mas que, agora, são levados a ultrapassar as barreiras rumo à imortalidade não como nomes de santos, mas como identidades de homens.

É na busca desses homens comuns, sem auréola nem coroa, que os interesses do narrador deixarão de lado e reduzirão em importância a sagração do monumento à fé, que se tornou uma violência contra a vida. El-rei chega à vila de Mafra para a cerimônia, mas os casos aí acontecidos serão supérfluos – e, desta vez, verdadeiramente supérfluos – se comparados à história de Blimunda na busca de Baltasar e, por isso, não cabem no relato:

(...) de pompas reais temos nós avonde, as diferenças conhecemo-las, ele é mais brocado, menos brocado, ele é mais ouro, menos ouro, o nosso dever é ir atrás daquela mulher que a quantos encontra vai perguntando se viram um homem com estes sinais, assim, e assim, o mais formosos do mundo, por tal engano se vê como nem sempre se pode dizer o que se sente, quem por este retrato reconheceria Baltasar, escuro, grisalho e maneta (...). (MC: p. 339)

A peregrinação de Blimunda em busca de Baltasar revela a história que merece ser cantada, nos tempos em que essa voz anacrônica se anuncia, uma história do desejo e do sonho libertador. Deter-se na sagração do convento de Mafra significaria dar valor a uma história da violência e da vaidade.

Além das considerações metanarrativas, que deixam bem claro quais são os personagens e as histórias que mais interessam a esse narrador, as referências literárias, espalhadas por todo o romance, ao serem desconstruídas e recriadas dentro da sequência narrativa, se revelam outra importante marca da leitura crítica articulada na saga do *Memorial do convento*. Durante o exercício

de reconstrução da história do convento de Mafra, consagrados poetas, cantores da história de Portugal, têm suas obras evocadas e relidas – ora ratificadas ora parodiadas e desconstruídas – em prol de uma história não de Portugal, mas dos portugueses. Fernando Pessoa e Luís Vaz de Camões, a *Mensagem* e *Os Lusíadas*, surgem por entre as linhas da ficção. Em meio ao fantástico vôo da passarola, por exemplo, o narrador vê na trindade voadora, formada por Bartolomeu, Baltasar e Blimunda, os temores e as incertezas diante do desconhecido, experimentados, há séculos, pelos marinheiros que cruzaram os “mares nunca dantes navegados”:

(...) o vento colhe a máquina com uma mão poderosa e invisível e lança-a para frente, com tal velocidade que de repente fica Lisboa para trás, já no horizonte, diluída numa bruma seca, é como se finalmente tivessem abandonado o porto e as suas amarras para ir descobrir os caminhos ocultos, por isso se lhes aperta o coração tanto, quem sabe que perigos os esperam, que adamastores, que fogos de santelmo, acaso se levantam do mar, que ao longe se vê, trombas de água que vão sugar os ares e o tornam a dar salgado. (...)” (MC: p. 200)

O mar conhecido será evocado para ilustrar os percalços da nova experiência aérea, ratificando a idéia de que todo dado desconhecido só se pode tornar apreensível à medida que é preenchido por informações já registradas. Voltamos, neste momento, à dedicatória do romance, segundo a qual “nada se perde ou repete, (...) tudo se cria e renova”. Todo o trabalho de citação que caracteriza a escrita de Saramago, desde o grande recorte que consiste na reescritura de um momento específico da história portuguesa até as referências literárias que reinventam Pessoa e Camões, faz jus a esse princípio de renovação constante das experiências humanas, sejam elas históricas ou ficcionais. Nesse sentido, o romance pressupõe o trabalho da escrita como um movimento contínuo desde o princípio dos tempos. Afinal, a prática da intertextualidade, que estabelece o diálogo entre o texto escrito e o texto evocado, faz parte da própria natureza da escrita, tal como nos afirma Antoine Compagnon, no seu *O trabalho da citação*:

(...) O trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los: não é sempre assim? Reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário.⁶⁶

⁶⁶ COMPAGNON, 1996: p. 29.

Num romance que parte de um novo olhar, orientado para privilegiar as vidas que foram marginalizadas pela história, torna-se indispensável compreender que mais do que criar, a tarefa que se delineia aqui é a de recriar. É Compagnon que afirma: “Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação.”⁶⁷

Retomando as referências camonianas, percebemos que a voz que ecoa na realização do sonho de voar também pode ser ouvida durante a exacerbação da vaidade de um déspota. Prova disso é o exemplo que se segue, no qual, ao temer não estar vivo no momento da sacração do convento que mandara construir, o rei D. João V exige que a cerimônia se realize no ano de 1730, quando a data de seu aniversário coincide com um domingo:

(...) e então el-rei mandou apurar quando cairia o dia do seu aniversário, vinte e dois de Outubro, a um domingo, tendo os secretários respondido, após cuidadosa verificação do calendário, que tal coincidência se daria daí a dois anos, em mil setecentos e trinta, Então é nesse dia que se fará a sacração da basílica de Mafra, assim o quero, ordeno e determino, e quando isto ouvirem foram os camaristas beijar a mão do seu senhor, vós me direis qual é mais excelente, se ser do mundo rei, se desta gente. (MC: p. 289)

A citação explícita – “vós me direis qual é mais excelente, se ser do mundo rei, se desta gente” –, que a narrativa claramente incorpora, desafia-nos a perceber a inversão de valores ali proposta: n'*Os Lusíadas*, o rei “desejado”, D. Sebastião, é incitado a orgulhar-se da gente que governa; no *Memorial*, um rei mimado torna-se o soberano digno de um verdadeiro séquito de “beija-mãos”.

Nesse processo de recriação de momentos do passado, o texto literário é deslocado do seu universo original não para ser simplesmente referido, mas para ter sua capacidade de constante reatualização fortalecida. Visto isso, fazemos nossas as palavras de Teresa Cristina Cerdeira, que já havia percebido a tônica desse processo na escritura do *Memorial do convento*:

O tom, tantas vezes irónico do narrador, apropria-se constantemente do passado histórico e literário, parodiando-o, invertendo a leitura ideológica, comprometida com o poder, que analisa documentos, fontes históricas e textos de forma tendenciosa e parcial. Aqui, ao contrário, há o desvelamento, a máscara que cai, a paródia do discurso que adquire postura irreverente pelo estranhamento no contexto novo em que se insere.⁶⁸

⁶⁷ Idem: p. 31.

Na esteira das referências camonianas, ressurgem, em meio ao desespero das famílias dos trabalhadores convocados a partir para Mafra, a cena do Canto IV de *Os Lusíadas* com um Velho do Restelo despojado da aura de outros tempos, agora aviltado, desrespeitado e vitimado pela violência que se exacerba em prol das vontades do rei:

(...) Já vai andando a rédua dos homens de Arganil, acompanham-nos até fora da vila as infelizes, que vão clamando, qual em cabelo, Ó doce e amado esposo, e outra protestando, Ó filho, a quem eu tinha só para refrigério e doce amparo desta cansada já velhice minha (...), e então uma grande voz se levanta, é um labrego de tanta idade já que o não quiseram, e grita subido a um valado, que é púlpito de rústicos, Ó glória de mandar, ó vã cobiça, ó rei infame, ó pátria sem justiça, e tendo assim clamado, veio dar-lhe o quadrilheiro uma cacetada na cabeça que ali mesmo o deixou por morto. (MC: p. 293)

Já é sabido que a singular presença da figura do Velho do Restelo, na própria construção do texto de Camões, desestabiliza as bases da formulação épica clássica, ao questionar a gloriosa aventura da expansão marítima. Na narrativa de Saramago, esse espírito questionador torna-se ainda mais mordaz. Sua crítica não poderia permanecer impune numa sociedade tão desigual, em que as vozes indesejadas são obrigadas, pela força, a se calar. Aquele insultado “rei infame”, que possivelmente nunca saberá das mortes ocorridas em nome da “sua” obra – referido num decassílabo degradante, criado paralelamente àquele apresentado no Canto IV da épica camoniana⁶⁹ –, descansa sobre as riquezas do Novo Mundo e o controle do Velho:

Em seu trono entre o brilho das estrelas, com seu manto de noite e solidão, tem aos seus pés o mar novo e as mortas eras, o único imperador que tem, deveras, o globo mundo em sua mão, este tal foi o infante D. Henrique, consoante o louvará um poeta por ora ainda não nascido, lá tem cada um as suas simpatias, mas, se é de globo mundo que se trata e de império e rendimentos que impérios dão, faz o infante D. Henrique fraca figura comparado com este D. João, quinto já se sabe de seu nome na tabela dos reis, sentado numa cadeira de braços de pau-santo, para mais comodamente estar e assim com outro sossego atender ao guarda-livros que vai escriturando no rol os bens e as riquezas (...). (MC: p. 227)

Os versos de Fernando Pessoa – o poeta “ainda não nascido”, que só pode visitar o palácio de D. João V por intermédio dessa voz narradora anacrônica, deslocada do seu próprio tempo – são evocados com o intuito de colocar frente-a-frente uma figura modelar para a identidade portuguesa

⁶⁸ SILVA, 1989: p. 70.

⁶⁹ Teresa Cristina Cerdeira da Silva refere a natureza dessacralizante do novo decassílabo criado no romance de Saramago em sua já citada tese de 1989, p. 71.

– de acordo com a ótica pessoana –, D. Henrique, e um rei que desconstrói essa identidade ao sacrificar a nação que governa, tão somente em nome da sua vaidade. O que se coloca em questão é o comportamento do soberano diante do poder. Para o sujeito poético pessoano, o que interessa ao infante é a conquista, caracterizada pelo desafio constante e pela busca do conhecimento, enquanto que para o monarca D. João V o que interessa são os lucros dessa conquista e as formas com que esses lucros poderão sustentar sua vaidade. O convento de Mafra é um fato, mas não uma glória portuguesa.

O narrador do *Memorial do convento* não se cansa de dessacralizar a imagem real, trazendo à tona um dado grotesco, que em tudo contrasta com a pompa e a glória dignas de um imperador português: a frequente flatulência do monarca. Os ares do paço denunciam que antes da coroa existe o corpo e este é, irrevogavelmente, humano, e pleno de experiências pouco dignificantes:

(...) Demoraram-lhe as sangrias [realizadas na rainha D. Maria Ana, durante a sua primeira gravidez] como lhe tinham demorado a notícia da morte do irmão, que queriam os médicos segurá-la mais, sendo de tão pouco tempo a gravidez. Que, em verdade, os ares não andam bons no paço, como ainda agora se averiguou **ao dar el-rei um flato rijo**, de que pediu confissão e logo lha deram, pelo bem que sempre faz à alma, mas terão sido imaginações suas, que tudo se desatou num bom sucesso quando o purgaram, afinal era só a tripa empedernida. (MC: p. 49-50; grifos nossos).

As revelações desse olfato do narrador, ratificadoras aqui da sua postura irônica, funcionam como as peças-chave para a desmonumentalização do que seria considerado canônico através do exercício da carnavalização. Para a fundamentação deste conceito, recorreremos à teoria formulada por Mikhail Bakhtin, que define a carnavalização literária como a “(...) transposição do carnaval para a linguagem da literatura.”⁷⁰ Segundo o teórico russo, essa transposição alimenta a potencialidade transgressora da escrita literária, pois no carnaval

(...) forjam-se, em forma concreto-sensorial semi-real, semi-representada e vivenciável, *um novo modus de relações mútuas do homem com o homem*, capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca.

(...) O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.⁷¹

⁷⁰ BAKHTIN, 2005: p. 122.

⁷¹ Idem: p. 123.

Será difícil encontrar uma definição que melhor se coadune com a estratégia do gênio autoral do *Memorial do convento* em fazer com que a figura real de D. João V desça, de maneira tão surpreendente, do seu pedestal. No que respeita a esse processo de carnavalização, será interessante notar que as passagens de tempo no romance, não raras vezes, são determinadas pelas datas que cercam o Entrudo (Carnaval), a Quaresma e as procissões do Corpo de Deus (*Corpus Christi*). Num outro momento da tecedura do *Memorial*, D. João V volta a ser identificado pelos flatos cada vez mais graves que irrompem pelo paço:

(...) El-rei anda muito achacado, sofre de flatos súbitos, debilidade que já sabemos antiga, mas agora agravada, duram-lhe os desmaios mais do que um vulgar fanico, aí está uma excelente lição de humildade ver tão grande rei sem dar acordo de si, de que lhe serve ser senhor de Índia, África e Brasil, não somos nada neste mundo, e quanto temos cá fica. (...). (MC: p. 112)

Esse narrador, que vê e ouve as vozes de uma outra versão da história do convento de Mafra, vai-se valer do alcance do sentido do olfato para sustentar a sua crítica contra o processo de exploração humana, que consagra reis, aviltando homens. O mau-cheiro que vaza das tripas do imperador português revela-nos a sua humana pequenez, além de reforçar a idéia de que de nada serve tamanha riqueza diante da única realidade imutável da vida humana: a morte. É o sentido do olfato que vai regular a movimentação e os comentários do narrador quando da sua primeira visita ao paço. Os momentos que envolvem o encontro sexual entre D. João V e sua rainha, D. Maria Ana, são permeados pela recorrência das sensações provocadas pelo cheiro do ambiente:

(...) E é por causa deste cobertor, sufocante até no frio Fevereiro, que D. João V não passa toda a noite com a rainha, ao princípio sim, por ainda superar a novidade ao incômodo, que não era pequeno sentir-se banhado em suores próprios e alheios, com uma rainha tapada por cima da cabeça, recozendo cheiros e secreções. (MC: p. 15)

Finda a real tarefa da noite, diferentes odores perduram no ar quando “(...) D. Maria Ana (...) puxa o cordão da sineta, entram de um lado os camaristas do rei, do outro as damas, pairam cheiros diversos na atmosfera pesada, um deles que facilmente identificam, que sem o que a isto cheira não são possíveis milagres como o que desta vez se espera (...)” (Idem: p. 17). Apesar de o olfato ser, muitas vezes, considerado o mais erótico dos sentidos, dentro dos aposentos reais não parece

sobreviver qualquer registro de erotismo. O que se sente através do cheiro é apenas o resultado da cópula real obrigatória. Quando os corpos do rei e da rainha se encontram, o erotismo cede lugar ao compromisso, ao dever, à obrigação, à dificultosa tarefa de reinar.

Na sequência da narrativa, outra cena exacerbará os odores, aquela em que são revelados os estranhos sonhos da rainha, tão cheios de imagens que referem desejos:

(...) São meandros do inconsciente real, como aqueles outros sonhos que sempre D. Maria Ana tem, vá lá explicá-los, quando el-rei vem ao seu quarto, que é ver-se atravessando o Terreiro do Paço para o lado dos açougues, levantando a saia à frente e patinhando numa lama aguada e pegajosa que cheira ao que cheiram os homens quando descarregam, enquanto o infante D. Francisco, seu cunhado, cujo antigo quarto agora ocupa, alguma assombração lhe ficando, dança em redor dela, empoleirado em andas, como uma cegonha negra. (Idem: *ibidem*)

Seguindo a aposta central desta investigação, vale lembrar, a valorização dos sentidos físicos como modos de cunhar a reescritura da história, percebemos que o olfato surge no romance de Saramago como o sentido que ilustra a forma mais corrosiva da crítica contra a estratificação social que impera em Portugal durante o século XVIII, absurdamente rico para alguns poucos e, ao mesmo tempo, miserável para a maioria dos portugueses.

O olfato é reconhecido como o sentido mais intimamente ligado à memória, aquele que singulariza e reatualiza diferentes impressões e emoções. Atentemos para a definição do filósofo Michel Serres: “Sentido da confusão, portanto dos encontros, sentido raro das singularidades, o olfato desliza do saber à memória e do espaço ao tempo; certamente das coisas aos seres.”⁷² Por sua vez, no *Memorial do convento*, a memória olfativa que persiste na voz do narrador, é recorrentemente negativa: “(...) Lisboa cheira mal, cheira a podridão, o incenso dá um sentido à fetidez, o mal é dos corpos, que a alma, essa, é perfumada.”(MC: p. 28). Ainda em outro momento, quando uma epidemia arrasa com as vidas dos habitantes da cidade, assinala o narrador, é o perfume do alecrim que paradoxalmente exerce seu poder de neutralizar a doença, mas também de lembrar que o tempo a cidade fétida dos dias saudáveis está agora minada pela epidemia: “Por toda a parte se queimava alecrim para afastar a epidemia, nas ruas, nas entradas das casas,

⁷² SERRES, 2001: p. 172.

principalmente nos quartos dos doentes, ficava o ar azulado de fumo, e cheiroso, nem parecia a fétida cidade dos dias saudáveis.”(Idem: p. 180).

Para as narinas do narrador do *Memorial* não parece haver escapatória para além da desgraça. No mesmo espaço ao qual a memória olfativa vinculou momentos de erotismo e desejo, protagonizados pelos amantes Baltasar e Blimunda, surge o cheiro fétido da tragédia:

(...) o homem já lá vai, gritando sempre, levam-no num esquife para Morelena onde há uma enfermaria, talvez escape com menos um bocado da perna, merda. Também em Morelena dormiu Baltasar uma noite com Blimunda, é assim o mundo, junta no mesmo lugar o grande gosto e a grande dor, o bom cheiro dos humores sadios e o podre fétido da ferida gangrenada, para inventar céu e inferno não seria preciso mais que conhecer o corpo humano. (MC: p. 246-7).

É no corpo do homem que se revelam todas as alegrias e as tristezas possíveis e imagináveis. É neste corpo que se reatualizam o prazer e o castigo. O olfato é o sentido que regula essas diferenças, ao identificar o que há de sadio e podre nas experiências humanas. O prazer sexual, por exemplo, é potencializado pelo aroma que o sexo propicia, mas que pode existir, no caso do rei e da rainha, independentemente do erotismo; por outro lado, o temor diante dos autos-de-fé é atizado pelo odor que exala dos corpos queimados: “(...) o cheiro da carne estalando quando lhe chegam as labaredas e vai pingando para as brasas a pouca gordura que sobejou dos cárceres.”(MC: p. 49). Podemos dizer, parodiando um clássico da música brasileira, que céu e inferno encontram nas experiências do olfato “a sua mais completa tradução”.

Por entre os diversos sentidos que ajudam a realizar o intuito de fazer da história do convento de Mafra uma história dos trabalhadores de Mafra, o olfato atende às tarefas de diferenciar os espaços e dessacralizar os símbolos do poder. No próximo subcapítulo, investigaremos como esse mesmo sentido físico poderá revelar-se crítico de um sistema explorador que concentrava, dentro do território angolano, interesses de soberanos europeus e africanos.

2.2 – A gloriosa família: vozes marginais e oficiais

A gloriosa família – o tempo dos flamengos, de Pepetela, nos convida a viajar pelo século XVII angolano, recriado pelas teias da ficção. Durante a leitura do romance, observamos o

surgimento de ilustres personagens da singular história de presenças portuguesa e holandesa no território que, atualmente, constitui Angola, além da apresentação de soberanos dos reinos locais. Assim, temos, ao lado da referência às figuras longínquas do rei de Portugal, D. João IV, e do Príncipe de Orange, a evocação de outras personalidades igualmente magnânimas, como o Rei do Kongo, D. Garcia II, representado por seu braço direito, o governador da Ilha de Luanda, Dom Agostinho Corte Real, e, sobretudo, a rainha da Matamba, Nzinga Mbandi, cujos interesses políticos e econômicos dificultaram, e muito, o processo da ocupação portuguesa em Angola.

2.2.1 – Entre o Kongo e a Matamba, entre Portugal e Holanda

Neste momento de nosso trabalho, interessa-nos traçar um panorama geral dos acontecimentos e da realidade sócio-política da época, realidade constantemente referida ao longo do romance, através da releitura do narrador ficcional e das diversas epígrafes históricas que encabeçam os capítulos do livro. Num romance em que um escravo é o narrador, somos levados a pensar a respeito da economia da região, orientada, na época, pela negociação de mercadorias humanas em que se convertiam os escravos. Alianças e desavenças políticas estavam fundadas na disputa por essa mão-de-obra que ocupava o último patamar da hierarquia social local. Segundo a historiadora Selma Alves Pantoja, na tese intitulada *Nzinga Mbandi: comércio e escravidão no litoral angolano no século XVII*, de 1987, na economia escravista africana,

(...) [no plano] do desenvolvimento econômico-produtivo das comunidades, as relações de parentesco e o domínio das linhagens favoreceram o aparecimento do cativo, surgindo indivíduos que não possuíam vínculos familiares. Por outro lado, os soberanos africanos, com a evolução do comércio com os portugueses, buscavam aumentar o número de escravos na periferia dos seus reinos, através de guerras, para trocá-los por armas e artigos de luxo, enquanto, internamente, os cativos passaram a ter, além do valor tradicional, o valor de mercadoria para o tráfico. Em torno do poder central, formou-se uma aristocracia originária das chefias das comunidades. Em consequência disto, os poderes políticos e econômicos fundiram-se e o sistema tendeu a uma hierarquização, estando o escravo no nível mais baixo da escala social.⁷³

Do lado europeu, tanto portugueses quanto holandeses ambicionavam um maior domínio sobre o território angolano, para garantir, através do tráfico de escravos, o fortalecimento de suas

⁷³ PANTOJA, 1987: p. 5.

plantações no Brasil, principalmente as de açúcar. No romance de Pepetela, a interdependência entre as economias brasileira e angolana é apresentada nos diversos encontros de Baltazar Van Dum com alguns representantes da Companhia das Índias Ocidentais, como também nas suas conversas quase secretas com os portugueses.

A iniciativa holandesa de ocupação de Angola visava a uma maior comercialização do açúcar brasileiro, que exigia, com urgência, mais braços para o trabalho nas fazendas de Pernambuco. Tal intenção fica evidente no romance, quando, numa visita à sanzala dos Van Dum, o engenheiro Daniel Boreel dá a conhecer o seu projeto de implantação de um canal em Luanda, lamentando, no entanto, o pouco empenho dispensado pela Companhia em iniciativas de valorização da terra. A certa altura, dispara: “(...) a Companhia prefere mandar as peças para o Brasil, foram as necessidades de mão-de-obra do Brasil que a trouxeram para Angola. Usar os escravos em trabalhos aqui é desviar o sentido desta conquista, feita só em função do Brasil.”(*A gloriosa família*: p. 302).

A história oficial registra, em vários momentos, declarações de figuras europeias que incentivaram a prática do tráfico, com o fim de garantir o crescimento da economia no Brasil. Como podemos verificar na obra do historiador Roy Glasgow – que publica, em 1982, o livro intitulado *Nzinga* –, entre as vozes mais proeminentes, estava a do Pe. António Vieira, que, em carta ao Marquês de Niza, datada de 12 de agosto de 1648, afirma: “(...) sem negros não haverá Pernambuco [retornado aos holandeses] e sem Angola não haverá negro algum.”⁷⁴

Do lado africano, os principais reinos comerciantes de escravos, na região de Angola, o do Kongo e o do Ndongo, procuravam garantir sua soberania no comércio, intercalando períodos de paz e de enfrentamentos com as forças estrangeiras. Devemos pontuar que as relações entre o Kongo, situado mais à costa ocidental, e o Ndongo, enraizado no interior, se tornaram problemáticas desde meados do século XVI, quando o lendário fundador do reino do Ndongo, Zimbo, se rebelou contra o domínio congolês na região. É interessante lembrar que o reino do Kongo imperou sobre uma grande extensão do território angolano, entre os séculos XV e XVI,

⁷⁴ GLASGOW, 1982: p. 47.

controlando outras soberanias locais, sobretudo, através da cobrança de impostos. Segundo Selma Pantoja, “[tanto] o Estado de Mtamba⁷⁵ como o Ndongo tinham uma relação tributária com o grande Estado situado ao norte: o Kongo.”⁷⁶

Desde a chegada dos portugueses à costa africana, no final do século XV, surgiram relações comerciais com o reino do Kongo, em que a principal mercadoria negociada passou a ser os escravos. Curiosamente, no romance de Pepetela, as opiniões que costumavam ser totalmente descartadas do sistema comercial, as do negro escravizado, ganham espaço através das observações do narrador, que, entre outras questões, reflete sobre o tráfico negreiro, alvo dos interesses econômicos da época:

(...) No fundo, estavam todos ali para o mesmo [a saber, renegociar escravos apreendidos junto aos portugueses derrotados na batalha do Gango] e por isso os escravos haveriam de ser sempre o centro de interesse principal, tivessem sido ou não pertença de amigos. Curiosamente eu não ficava nada envaidecido por esse interesse, dispensava-o até. (AGF⁷⁷: p. 68)

O interesse dos europeus pelo Ndongo, se comparado com o que estes tiveram pelo reino do Kongo, surge mais tardiamente, a partir do momento em que este território adquire maior autonomia política e, conseqüentemente, comercial. Primeiro os portugueses e depois os holandeses, durante a década de 40 do século XVII, foram seduzidos pelo grande contingente humano que caracterizava essa região pouco explorada, além de se deixarem levar pela ilusória idéia de que existia uma desorganização social nesse reino. Como aponta Roy Glasgow:

O Ndongo oferecia certos atrativos para os estrangeiros. Em primeiro lugar, a região ao redor da capital de Ngola ou *Kabasa* fora descrita como sendo fértil e populosa. A densidade da população era provavelmente maior do que em qualquer outra zona do país. Em segundo lugar, essa área produzia aguardente, azeite de dendê e frutas, assim como materiais de construção para casas e estabelecimentos fortificados. Os numerosos rios, especialmente o Cuanza, facilitavam o acesso ao interior para as trocas de tecidos, quinquilharias e víveres. Por fim, a opinião inicial e errônea dos portugueses era que o Ndongo, ao contrário do Congo, não constituía uma sociedade muito complexa e altamente organizada. Por conseguinte, uma reprodução do modelo ibérico seria mais fácil nesta última região.⁷⁸

⁷⁵ Ao longo do seu trabalho, a historiadora Selma Pantoja utiliza a grafia Mtamba em lugar de Matamba.

⁷⁶ PANTOJA, 1987: p. 23-4.

⁷⁷ Abreviatura para *A gloriosa família*.

⁷⁸ GLASGOW, 1982: p. 24.

Tão errônea se mostrou a opinião corrente, que a ocupação do Ndongo pelos portugueses levou quase dois séculos para ser definitivamente realizada. Vários sobas da região marcaram presença no processo de resistência contra o domínio europeu. Entretanto, o nome que ficou gravado mais a fundo na história de portugueses, holandeses e angolanos foi o de uma mulher, a “belicosa” soberana dos reinos de Ndongo e Matamba, Nzinga Mbandi. É justamente em meio ao longo governo desta intrigante figura (1622 - 1663) que se desenrola a estória da família Van Dum, criticamente recontada pelo narrador-escravo, n'*A gloriosa família*.

As participações de Nzinga junto à política do Ndongo podem ser atestadas desde o ano de 1622, quando figurou como representante diplomática do reino, em Luanda, atuando como porta-voz de seu meio-irmão, o então soba Ngola Mbandi, nas relações com os governantes europeus. A tradição local atesta que Nzinga, apesar de ser uma mulher, era considerada por seu pai, Ngola Kilombo Kia Kasenda, senhor de Ndongo e Matamba, como a melhor opção para assegurar a soberania do reino; daí ter sido, desde a infância, treinada diretamente pelo pai nas artes da política e da guerra. Quanto à formação da futura rainha, citamos, novamente, Glasgow:

A jovem princesa tinha os mesmos olhos sedutores de sua mãe, “a cor da noite”, e o caráter forte de seu pai, que era o mais terrível adversário com que os invasores portugueses se haviam defrontado até então. Nzinga, treinada como o pai para a liderança, veio a ser uma criatura corajosa, sinuosa e forte.⁷⁹

A preferência do pai por ela não compartilhava, no entanto, do apoio geral entre os conselheiros da região, visto que, além do fato de ser uma mulher, Nzinga era considerada por muitos filha ilegítima do Ngola, por ser fruto da união com uma cativa, chamada Guenguela Cancombe. Podemos imaginar uma rejeição ainda maior, ao sermos informados sobre os maus presságios, de conhecimento geral na época, que rodearam o seu nascimento, segundo os quais, “(...) se acaso Nzinga chegasse à idade adulta e se tornasse rainha, os rios do reino inundar-se-iam com o sangue de um sem-número de vítimas.”⁸⁰ Entretanto, Nzinga tinha, por seu lado, uma reconhecida vocação para a liderança e um crescente desejo de resistência contra a invasão

⁷⁹ GLASGOW, 1982: p. 36.

⁸⁰ Idem: p. 36.

estrangeira, o que agradava muito a uma grande parte da população do Ndongo. A guerra pelo poder, que sucedeu à morte de seu pai, vitimou o único filho de Nzinga. Este era aquele que poderia ambicionar o trono, em lugar dos descendentes de seu tio, Ngola Mbandi. Em consequência disso, a princesa foi afastada por algum tempo do território do Ndongo. Juntamente com seus súditos e conselheiros mais próximos, Nzinga Mbandi se refugiou na região da Matamba, fazendo desse espaço o centro do seu próprio reino e o lugar das articulações para a retomada do poder no Ndongo. Por volta da segunda década do século XVII, algumas incursões lusas na região provocaram um estremecimento das bases econômicas no Ndongo, o que forçou Ngola Mbandi a pedir o socorro diplomático de Nzinga. Foi a partir daí que começaram os contatos mais diretos entre a futura rainha e o governo de Luanda, ora sob o domínio português, ora sob o jugo holandês.

Esta síntese ilustra os primeiros passos de uma líder que, segundo as declarações do narrador de *A gloriosa família*, gostava de ser tratada por rei, “(...) porque só o rei manda, e ela não tem nenhum marido que mande nela, ela é que manda nos muitos homens que tem no seu harém e que chama de minhas esposas. É Rei Jinga Mbandi e acabou.” (AGF: p. 23). Essa atitude singular pode ser entendida como uma resposta direta aos seus opositores que resistiam em aceitar o governo do reino nas mãos de uma mulher. Nzinga estava cercada de soberanos homens – tanto africanos quanto europeus –, por todos os lados, e agia de maneira incisiva a fim de ser reconhecida como uma igual. No limiar da história e da ficção, alguns fatos e relatos em torno desta personagem continuam ecoando. Tais evocações nos permitem construir uma espécie de ponte entre as histórias revisitadas pela narrativa de Pepetela e os acontecimentos tornados oficiais pelo discurso histórico que se construiu em torno desta mulher. São de conhecimento geral, por exemplo, as histórias sobre o harém que a soberana possuía. E possuir, neste caso, é o melhor dos verbos para caracterizar o comportamento da rainha. De acordo com as investigações de Selma Pantoja, que claramente tiveram como uma de suas principais fontes a *História geral das guerras angolanas*, de António de Oliveira Cadornega, as histórias da região

(...) [contam] que ela tinha um séquito de homens, escolhidos entre os sobas, e que ela os obrigava a vestir-se como mulheres e lhes dava um nome feminino. De um ponto de vista pouco aprofundado do assunto, diríamos que se tratava de um caso de poliandria,

forma de matrimônio em que uma mulher pode ter mais de um marido. Neste caso Nzinga teria assumido a forma usual de casamento na região, a poligamia. A sua ascensão ao poder foi um rompimento com as normas estabelecidas pelas linhagens tradicionais: os *macotas* não “admitiam uma mulher com o título *ngola*”. Tanto no Ndongo, onde para se impor teve que enfrentar as linhagens tradicionais, como em Mtamba, Nzinga usou da sua força militar para chegar ao poder.⁸¹

É justamente este militar-historiador, António de Oliveira Cadornega, tornado personagem de ficção na narrativa de Pepetela, quem ratifica o conhecimento do escravo-narrador, tornando públicas essas idiossincrasias da soberana. Ao reencontrar o chefe dos Van Dum, o então alferes Cadornega, traz-lhe notícias sobre a batalha dos portugueses contra Nzinga, no Dande, ocorrida em 1646, da qual a rainha saíra derrotada, mas conseguira escapar. Entre os fatos curiosos está a captura do seu harém:

- (...) Ela escapou, mas deixou connosco documentos, parte da corte e até parte do seu harém.
- Harém? – estranhou Ambrósio.
- Harém de homens, evidentemente. Os seus homens, mas que ela chama de mulheres, porque ela é rei e por isso tem concubinas. (AGF: p. 261-2)

Ao confrontarmos as declarações históricas de António de Oliveira Cadornega com as de seu duplo ficcional, percebemos que, apesar da instauração deste jogo paródico, em que a personagem recriada não pode ser, de maneira alguma, identificada como uma cópia da figura original, certas considerações sobre esta líder da Matamba são compartilhadas, incluindo aí uma curiosa dose de admiração. Na *História das guerras angolanas*, encontramos um historiador que louva o talento bélico e a inteligência de Nzinga Mbandi: “(...) havendo pelo caminho muitas ocasiões de guerra e reencontros dispostos e ordenados por aquela **valorosa amazona**, que não sossega em buscar meios de arruinar o poder português, e mais sabendo que nossa fadiga era toda em buscá-la, e fazer-lhe o mesmo que nos desejava fazer (...).”⁸² Em páginas anteriores, o soldado já definia a soberana, de forma quase apaixonada, como “um demônio em forma humana que ultrapassava Semíramis, Cleópatra, a famosa Judith e Artêmis.”⁸³ Por seu lado, o historiador-alferes,

⁸¹ PANTOJA, 1987: p. 74.

⁸² CADORNEGA, 1940, v.1: p. 150; grifos nossos.

⁸³ Idem: p. 89.

interlocutor de Baltazar Van Dum na narrativa de Pepetela, externa suas impressões, declarando: “(...) Temos de lhe render homenagens, é diabolicamente inteligente e hábil.” (AGF: p. 262).

Devemos atentar para o fato de que o alferes Cadornega recolhe suas impressões sobre a soberana da Matamba durante a presença holandesa no território angolano, justamente quando a mesma ainda “está com a força toda” (AGF: p. 25). No entanto, não podemos esquecer que, já em 1622, a princesa-diplomata do Ndongo entra para a história, através da afirmação do seu gênio altivo, quando do famoso encontro com o governador português de então, João Correa de Sousa. O comportamento de Nzinga neste encontro foi tão surpreendente, que a lenda costura a história e a ficção, sem grandes alterações. Roy Glasgow, no livro sobre Nzinga, transcreve o acontecimento nas seguintes linhas:

(...) Quando ela e sua comitiva entraram na ampla, mas escassamente mobiliada sala de conferências do palácio do governo, percebeu que lá havia somente uma cadeira, um tapete e duas almofadas. (...) Notando que a cadeira se achava diante do governador, e supondo que a almofada se lhe destinava recusou-se a sentar no coxim porque isto a colocaria em nível inferior ao do governador, insultando desta forma sua posição real. Ao invés, sentou-se no corpo ajoelhado de uma de suas damas de serviço.

84

Por sua vez, o narrador-escravo da trama de Pepetela relembra, à sua maneira, o caso:

(...) Não era qualquer um que tinha um escravo como oferta da poderosa e lendária rainha Jinga Mbandi, talvez ele [Baltazar Van Dum] fosse o primeiro europeu a poder se gabar disso. Se não contarmos aquela escrava que ficou esquecida no salão nobre do governador, quando Jinga veio a Luanda, ainda não era rainha, negociar um acordo em nome do rei seu irmão, e o chefe português, confortavelmente sentado num cadeirão de veludo carmesim, segurando um bastão com punho de ouro, desprezivelmente lhe deixou de pé. O meu rei fez um gesto para a comitiva e uma escrava aproximou e se pôs de quatro, para ela poder sentar nas costas. Terminada a audiência, Jinga ia se retirar, quando o governador disse e então essa mulher fica para aí? O meu rei fez um gesto de desdém e replicou, nunca levo as cadeiras em que me sento. O português só não sufocou de raiva porque levou certo tempo a entender. E depois fez contas para saber quantos cruzados poderia valer a escrava. Mentalmente agradeceu a generosidade do meu rei, que ele apostrofou no entanto de arrogante. (AGF: p. 125)

A inteligência e a imponência de uma das mais importantes líderes africanas durante o século XVII obrigaram o cânone a admitir como parte de sua história aqueles povos tradicionalmente considerados “sem história”. A trajetória de vitórias e resistências, representada

84 GLASGOW, 1982: p. 84.

por Nzinga Mbandi, permite que um narrador singular, declaradamente súdito seu, orgulhe-se de seu passado e de sua origem, além de construir o seu próprio sentido da História. A narrativa de Pepetela recria personagens lendárias, de comportamento revolucionário, como a Rainha Nzinga, com o fim de trazer para o espaço literário o tom subversivo de verdades históricas que se tentaram obscurecer, tanto na guerra, quanto no discurso sobre ela, privilegiando as versões em que os vencedores nem sempre são capazes de render homenagens aos vencidos. Saber da importância de seu “rei Jinga Mbandi” alimenta a estima do escravo, levando-o a revelar sua capacidade para refletir sobre a construção da história:

(...) Às vezes essas coisas escondidas não são tão insignificantes assim, acabam por explicar acontecimentos futuros. Muitas vezes tão no futuro que as ligações não se fazem, ficam escondidas em repouso, até que alguém cosa as pontas. Sucede provavelmente com certa frequência não surgir alguém com esse talento de coser pontas e o conhecimento se perde. Não sou muito versado na história dos homens, sei apenas o que o meu dono sabe e contou, ou o que os outros lhe contaram e ouvi, coisa pouca. Mas o suficiente para entender que muito se perdeu, ao longo dos séculos, na ligação às verdadeiras causas de fenômenos aparentemente inexplicáveis. (AGF: p. 115)

As reflexões do narrador abrem caminho para que outros pontos-de-vista, aliás, bastante diversos, sejam considerados dentro de um projeto que consiste em reconstruir, ou melhor, recriar a história de um tempo em que os reais donos da terra não podiam ditar as normas do discurso que se escrevia sobre eles. Um leque de possibilidades se abre, quando as forças, deslocadas do olhar dos vencedores, revelam os feitos dos vencidos, homens que fizeram a história, mas não puderam grafá-la, o que propiciou o sufocamento da memória destes, em prol de um forte muro de esquecimentos. Dentro do novo horizonte de possibilidades, surgem, por exemplo, algumas perspectivas dos soberanos locais que muito se assemelham às estratégias de ocupação dos europeus, mas dirigidas em sentido contrário. Enquanto os colonizadores portugueses alimentavam o chamado tribalismo⁸⁵, o representante do Kongo, por exemplo, ansiava por um embate ainda maior entre Portugal e Holanda. Em conversa com o chefe dos Van Dum e seu filho Rodrigo, futuro genro, D. Agostinho Corte Real pensava em lucrar com a guerra entre os representantes da Europa:

⁸⁵ O termo designa animosidades entre etnias, insufladas pelos colonizadores europeus que incentivavam desavenças entre comunidades africanas diversas, nem sempre rivais, desestruturando-as e enfraquecendo-as a partir dos conflitos subsequentes.

Tendo sido referidas as tréguas aceites de dois meses antes entre portugueses e holandeses, o Mani-Luanda se mostrou preocupado. Preferia que elas não existissem. (...)

– Convém-nos que os europeus estejam desavindos entre eles. Se os dois se aliam, quem paga somos nós. Este é o pensamento de D. Garcia II e de todos os manis do reino. E também de Jinga Mbandi e dos sobas dembos. Nunca esqueças isto, meu futuro genro, o nosso bem está na luta entre os europeus. (AGF: p. 92-3)

Na configuração de *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, a mesma atitude crítica que permite ao indivíduo oprimido construir a sua própria história será o sustentáculo de um discurso que identifica, no pacto comercial de escravos, uma cruel articulação econômica que não isenta de culpa vencedores, nem vencidos. Como a história já aponta, e a ficção não perde de vista, a investida européia no tráfico de escravos africanos foi bastante alimentada e facilitada pelas práticas já existentes entre os soberanos locais. Aqueles que têm o poder nas mãos, seja entre os brancos, seja entre os negros, vão buscar cada vez mais incentivos para valorizarem seus bens de troca a fim de fazerem prevalecer seus interesses. O que se discute em determinados momentos da narrativa é a diferença absurda dos interesses relacionados, em que vidas humanas são trocadas por adornos luxuosos. A vaidade dos sobas locais, aliada a uma constante necessidade de demonstração de poder, permite que homens e mulheres sejam capturados e traficados em troca de brincos. Deste delito, nem D. Agostinho Corte Real, nem mesmo Nzinga Mbandi, poderão se redimir. O narrador do romance de Pepetela reflete sobre a diferença de comportamentos, denunciando dentre estes os que se tornaram base para a espoliação do contingente humano nas terras de Ngola Kiluanji:

(...) Os brancos, de que nação sejam, querem apenas ganhar dinheiro, enquanto nós não nos interessamos pelo dinheiro e queremos apenas ser reconhecidos, respeitados e ganhar presentes. Daí que seja muito fácil fazer negócio connosco, basta nos sorrir e dizer meu amigo, enquanto nos passam para as mãos um pano, um punhado de sal, ou um fio de missangas. (AGF: p. 223)

Certa vertente crítica poderá alegar que os diversos interesses atendiam aos diferentes costumes e necessidades da época. Entretanto, a narrativa de Pepetela, articulando um discurso de recriação histórica, em que o século XVII é recontado pelo século XX, não poderia deixar de ironizar, acintosamente, as práticas de exploração da vida humana, tenham sido elas comuns ou não. Devemos atentar para o fato de que a ironia é uma construção absolutamente sincrônica, isto é, tem

suas funções, seus múltiplos sentidos e, conseqüentemente, seu poder de alcance condicionados a um tempo e um espaço específicos, em constante mutação. Como aponta D. C. Muecke, essa figura conhecida como ironia “(...) é apenas um conceito, um elemento num sistema conceitual que, por sua vez, é apenas um acordo **temporário** quanto ao instrumento de compreensão do mundo.”⁸⁶ A atitude crítica pepeteliana dialoga com os questionamentos do tempo próprio da sua escrita. Podemos dizer o mesmo em relação às articulações irônicas que permeiam sua escrita.

Voltando ao universo dos soberanos africanos no século XVII, que, por vezes, é criticado pelo narrador do romance de Pepetela, lembremos que não eram somente os simples adornos que alimentavam a ânsia por reconhecimento dos governantes locais. Um crescente fascínio pelo modo de vida apresentado pelos europeus costumava provocar sérias interferências nos costumes da região, dividindo as opiniões entre os súditos. Por entre estratégias diplomáticas e vaidades pessoais, poderosos sobas, como Nzinga, começaram a ditar novas configurações para sua corte, seguindo, sobretudo, o modelo português. No ano seguinte ao seu primeiro encontro com o governador de Luanda, Nzinga voltou às terras do Ndongo, entusiasmada com as mudanças:

Nzinga partiu de Luanda em 1623, carregada de presentes para o irmão e de objetos para si mesma, e certa de que conquistara um acordo e o respeito dos europeus. Seu contato com os portugueses provocou mudanças em seu estilo de vestir-se e em suas atitudes, mudanças e estilos que se tornaram demasiado manifestos no seu regresso à corte de seu irmão, onde uma grande recepção a aguardava.⁸⁷

O batismo na fé católica, por exemplo, tornara-se uma prática corrente entre os chefes africanos, como uma das táticas mais profícuas de aproximação rumo a um comércio pacífico. Cabe ressaltar, no entanto, que, na maioria dos casos, o batismo convertia-se em puro ato diplomático e a independência desses reinos assegurava que a religiosidade local ainda poderia ser praticada, com normalidade, pelo geral da população. Por um lado, o Mani-Luanda, D. Agostinho Corte Real, assume que o Kongo é um estado católico, apesar de rechaçar os portugueses; por outro, a princesa Nzinga Mbandi recebe o nome de Ana de Sousa, ao ser batizada em 1622, e é com esse título que

⁸⁶ MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 27. (Coleção Debates)

⁸⁷ GLASGOW, 1982: p. 88.

assina as cartas dirigidas aos governantes portugueses, dentro e fora de Angola.

No que diz respeito ao singular narrador da obra de Pepetela, o escravo-historiador – figura sobre a qual nos debruçaremos com mais afinco nas próximas páginas –, observamos que o mesmo tem a faculdade de evidenciar o drama crucial da colonização que consiste na possibilidade de fazer das verdades do outro um substituto louvável para as suas próprias. Na crítica deste processo assimilatório, a história que o narrador de *A gloriosa família – o tempo dos flamengos* intenta recriar circula em torno da figura lendária da poderosa Jinga Mbandi e não da senhora Ana de Sousa. Não é à toa que o romance termina quando da retomada de Luanda pelos portugueses que expulsam os militares mafulos⁸⁸. É neste momento que o declínio do império da rainha da Matamba começa a ser delineado. Entretanto, não existe lugar para a derrota desta “valorosa amazona”, em uma narrativa que busca recriar a história e revalorizar os traços identitários de um povo.

Num território disputado por Portugal e Holanda, a identidade histórica do escravo encontrava-se entre o Kongo e a Matamba.

2.2.2 – A ficcionalização do discurso “oficial”

Nenhum leitor de *A gloriosa família – o tempo dos flamengos* pode fugir à observação de pelo menos duas marcas claras de remodelagem do discurso histórico oficial: a utilização de epígrafes históricas, nomeadas e datadas, e a configuração do narrador homodiegético. Em ambos os casos, a proposta principal de criação do romance ocupa-se em articular a formulação de um discurso que possa contestar o oficialmente instituído, desconstruindo-o e deixando claro que este não dá conta de todas as possibilidades de interpretação dos fatos relatados. Além disso, a recorrência às citações e a valorização discursiva do ser representativo da marginalidade, o escravo, atendem não só a uma necessidade de se discutirem os processos de construção da história, como marca uma investida contra certas expectativas literárias, na medida em que estabelece um jogo paródico, questionador das informações lançadas nas epígrafes.

A extensa epígrafe que abre o romance e é apresentada como prólogo estabelece uma

88 “Mafulo” é sinônimo de holandês.

curiosa ponte com o tom, por vezes, irônico da ficção de Pepetela. Num excerto da *História geral das guerras angolanas*, de António de Oliveira Cadornega, o discurso enunciador d'A *gloriosa família* encontra a prova de que a história não pode ou não consegue fugir às estórias o tempo todo. A conveniente seriedade do manual de Cadornega contrasta com o tom engraçado, revelado no prólogo do livro do escritor angolano; prólogo esse cheio de pormenores sobre os bastidores da política e os costumes da época:

Em a cidade assistia hum homem por nome Baltazar Van Dum, Flamengo de Nação, mas de animo Portuguez, que havia ido dos primeiros Arrayaes para a Loanda com permissão de quem governava os Portuguezes, o qual esteve posto em risco de o matarem os Flamengos, a respeito que antes desta tregoa e Comunicação corrente, hum Cidadão, por ver se por sua via podiamos haver algumas intelligencias de que passava entre o Flamengo, para este effeito, mandou de Masangano dous Negros com huma Carta direitos aos arimos e fazendas do Bengo, onde o dito Van Dum tinha alguma gente de sua conta, seus Escravos; estes taes levarão os Mensageiros à Cidade e entrarão com elles na Samzala do Van Dum, o que não foi tão em segredo que logo não fosse publico; e avizado o Director de como tinhão entrado Negros dos Portuguezes na Cidade e Sanzala, de que ficou alterado, e deo logo ordem ao major que governava as Armas, o mandasse logo prender, o qual era Amigo de Baltazar Van Dum; e por isto se diz, bom he ter hum Amigo mesmo que seja no Inferno, mas de taes amizades nos livre Deos; e vendo o perigo em que estava, o avizou secretamente, em como o hião a prender, e o porquê; que viesse logo dar parte ao Senhor Director do que havia, e se desencontrasse com os que o hião a prender, porque elle os mandava pela calçada, que viesse elle por Santo Antonio ou sua Igreja; tanto que teve este avizo veyo pellos ares, como a quem lhe não ia nisso menos do que a vida em sua presteza; chegado que foi ao Collegio onde o Director rezidia, lhe deo parte de haverem chegado aquelles Negros de Masangano com a carta ainda fechada; olhou o Director para elle, dizendo-lhe ah! Van Dum, Van Dum! a tua Cabeça, a tiveste mui arriscada...⁸⁹

É a escolha dessa epígrafe que dará o tom do romance. Na conjugação criada entre a citação e o início da narrativa propriamente dita, o discurso enunciador se aproveita dessa feição incomum descoberta na escrita de Cadornega para empreender o projeto de dessacralização do cânone que sustenta o discurso histórico oficial. Segundo as palavras de Inocência Mata, arroladas na tese de doutorado intitulada *Ficção e história na obra de Pepetela – dimensão extratextual e eficácia*, o referido “prólogo” é o “(...) destinador principal da intenção da obra.”⁹⁰. Donde conclui:

(...) Esse jogo entre o “verdadeiro” e o ficcional constitui o núcleo a desconstruir na história colonial, neste caso a história da epopeia da expansão portuguesa que a História oficial fixou, uma vez que se concretiza, física e ideologicamente, a nível diegético, no jovem alferes António de Oliveira Cadornega que aparece em dois

⁸⁹ CADORNEGA, 1940, tomo I. In: *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, 1999: p. 9.

⁹⁰ MATA, 2003: p. 213.

momentos da história (capítulos 1 e 8).⁹¹

Ao considerarmos determinadas expressões (“o que não foi tão em segredo que logo não fosse público”) ou a evocação de um ditado popular (“bom he ter um Amigo mesmo que seja no Inferno”), percebemos que tais formas de escrita acabam por aproximar o livro de história de um desenrolar narrativo voltado para fatos curiosos, semelhante ao formato das crônicas de costumes. A narração de Cadornega indica que a história não está apenas nas grandes guerras e na exaltação de seus heróis, mas também no desenrolar das pequenas aventuras do quotidiano que, como podemos notar, influenciam diretamente as escolhas do poder. Não fosse a referência explícita à autoria de Cadornega, o excerto em questão caberia perfeitamente nas mais de quatrocentas páginas de um romance que pretende discutir e recriar o tempo do domínio holandês em Angola. Articulado um jogo intertextual claramente identificável, a instância enunciadora do referido romance, ao considerar a interdependência entre os textos literários, assume uma perspectiva semelhante à de Tzvetan Todorov, arrolada no estudo intitulado “As categorias da narrativa literária”:

(...) é uma ilusão crer que a obra tem uma existência independente. Ela aparece em um universo literário povoado pelas obras já existentes e é aí que ela se integra. Cada obra de arte entra em relações complexas com as obras do passado que formam, segundo as épocas, diferentes hierarquias. O sentido de *Madame Bovary* é o de se opor à literatura romântica. Quanto à sua interpretação, ela varia segundo as épocas e as críticas.⁹²

Podemos dizer que o sentido d'*A gloriosa família* é criticar e reavaliar os padrões e o objeto do discurso histórico oficial e que, por meio de estratégias da intertextualidade presentes no romance, o António de Oliveira Cadornega, observado no prólogo, surge como o ponto de partida para o trilhar desses descaminhos percorridos pela arte literária em meio às brechas da história. Apesar de, tanto factual quanto ficcionalmente, Cadornega representar o lado dos vencedores, escrevendo-lhes a história e garantindo-lhes o discurso, numa clara oposição à configuração do escravo-narrador, é o dado incomum da sua obra, o momento em que a história se vê refletida na

⁹¹ Idem: *ibidem*.

⁹² TODOROV, 1971: p. 213.

estória, que “dá a deixa” para o surgimento do discurso marginal. Na sequência dessa epígrafe inicial da obra, ilustrada pela citação do historiador português, a trama criada pelo ficcionista angolano inicia-se da seguinte forma:

O meu dono, Baltazar Van Dum, só sentiu os calções mijados cá fora, depois de ter sido despedido pelo director Nieulant. Mijado mas aliviado, com a cabeça de raros cabelos brancos ainda em cima dos ombros. O meu dono saiu do gabinete do director tão pálido como entrou, mas com o risinho de lado que lhe fazia tremer o bigode. Por vezes o risinho era de nervosismo, hoje era de euforia. Os dois escravos que com ele entraram no antigo Colégio dos Jesuítas já não saíram. Quem perdia era o proprietário deles, português de Massangano, que os tinha enviado com a célebre carta. O meu dono não teve tempo de ler a carta, como terá defendido junto do director. Mas ele e eu e toda a gente sabíamos o conteúdo, um pedido para indicar todas as posições defensivas dos inimigos holandeses e os efectivos de cada ponto. (AGF: p. 11)

Aproveitando o tom engraçado com que se desenrola o relato de Cadornega, o plano enunciativo d'A *gloriosa família* articula um jogo textual, cujo objetivo é o de recriar episódios da história de Angola, contados a partir dos acontecimentos do dia-a-dia, ora cômicos, ora trágicos. Dada a configuração do romance de Pepetela, podemos pensar na estrutura de um mosaico, em que cada parte está envolvida com o sentido do todo. Entretanto, vistas de perto, analisadas em separado, as peças do mosaico parecem não se encaixar tão perfeitamente, tal é a diversidade de suas matérias-primas; no caso do romance, os textos, lançados como epígrafes, serão desconstruídos na sequência diegética.

O que buscamos demonstrar com esta reflexão é que as citações, usadas como epígrafes n'A *gloriosa família*, não estão aí apenas para ilustrarem mais um romance histórico; ao contrário, elas contracenam com o discurso romanesco. O próprio processo de seleção e utilização das citações faz parte do trabalho de criação de outros sentidos que surgem para a história, sentidos esses que se tecem pelo confronto entre elas e o discurso ficcional. Em *O trabalho da citação*, Antoine Compagnon é pontual ao declarar que

(...) A citação é um elemento privilegiado da acomodação, pois ela é um lugar de reconhecimento, uma marca de leitura. É sem dúvida a razão pela qual nenhum texto, por mais subversivo que seja, renuncia a uma forma de citação. A subversão desloca as competências, confunde sua tipologia, mas não as suprime em princípio, o que significaria privar-se de toda leitura.

(...)

Dentre as numerosas definições em torno da citação, proporemos esta: a

citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida.⁹³

O romance *A gloriosa família – o tempo dos flamengos* é construído pelo jogo entre a estória ficcionalmente narrada e os “lugares de reconhecimento” – trechos da história oficial, apresentados por obras como a de Cadornega –, constantemente questionados, a fim de dar asas à criação de outras versões para a história. As demais epígrafes, que foram escritas por outras personalidades históricas – sejam elas angolanas, portuguesas ou holandesas – e encabeçam onze dos doze capítulos da narrativa, são caracterizadas pelo tom de seriedade que marca os relatos históricos, as correspondências e investigações oficiais. O aspecto geral da *História* de Cadornega também é esse; no entanto, é justamente no seu ato falho, no momento em que um fato engraçado ganha espaço num manual de história sobre guerras, que Pepetela consegue tecer uma versão diferenciada da política angolana no século XVII, principalmente durante a década iniciada em 1640. Tal versão resulta do jogo ficcional criado, que consiste no deslocamento de um determinado excerto de seu local de origem, para ser inserido noutra espaço, como epígrafe, provocando um diálogo com o texto romanescos. Ao reatualizar a citação, de acordo com as necessidades da estrutura do romance, torna-a, também, matéria de ficção, assim como seu autor – neste caso, António de Oliveira Cadornega.

Ao serem citados, na abertura de cada capítulo, alguns relatos e correspondências que revelam as opiniões de personagens históricas⁹⁴, é criada uma articulação ficcional que não busca simplesmente recontar a história, mas cuja proposta maior é repensar o quanto o discurso da história é um dado construído, fruto, muitas vezes, dos interesses pessoais de seus articuladores, que defendem ideologias ligadas a determinadas instâncias de poder. Portanto, as citações não são usadas como modelos a serem seguidos e parafraseados, mas como registros a serem desconstruídos e recriados.

⁹³ COMPAGNON, 1996: p. 19-20.

⁹⁴ Não só de Cadornega, mas também de Cornelis Ouman, diretor da Companhia das Índias Ocidentais, de Pedro César de Menezes e Francisco Sottomayor, governadores portugueses de Luanda, entre outros.

Seja através de questionamentos metanarrativos – a história que conhecemos, tal como a literatura, não é exatamente a história dos homens, mas o discurso que os recria –, seja por reflexões de ordem sócio-política – as linhas que criam a história costumam estar nas mãos do poder –, a ficção de Pepetela investe na reformulação das verdades oficialmente instituídas, fazendo com que célebres personalidades dos manuais de história monumentais se tornem simples personagens de histórias inventadas.

Dentre as personalidades históricas tornadas personagens de ficção, destacam-se vários militares mafulos, responsáveis pela manutenção do território luandense, além de militares e governantes portugueses. Curiosamente, já no primeiro capítulo do romance, surge o nome de António de Oliveira Cadornega. Tal figura, anteriormente monumentalizada pela evocação epigráfica, é recriada pela trama ficcional, reconhecida como um bravo militar em início de carreira.

Eis o testemunho do narrador:

(...) E vi alguns a defender energicamente o governador, como por exemplo o jovem soldado António de Oliveira Cadornega, que tinha chegado a Luanda no mesmo barco de Pedro César e que era conhecido pelo “segundo Camões”, por andar sempre com um caderninho a tomar notas, talvez a fazer poemas. (AGF: p. 41)

De acordo com as impressões do narrador, podemos supor que o jovem Cadornega, apropriado pela narrativa, como personagem, está não só em início de carreira militar, mas também risca as primeiras linhas de sua carreira como historiador. A sequência do relato do narrador, que revela os interesses do jovem soldado por uma certa personagem da família Van Dum, acaba por alimentar ainda mais a existência ficcional de Cadornega: “(...) na época o jovem Cadornega andava a arrastar a asa atrás da bela Matilde Van Dum, a qual não estava nada interessada nele, mas sim num belo jesuíta já um pouco entrado em idade embora ainda vigoroso.” (Idem: *ibidem*)

Se voltarmos ao prólogo, perceberemos que o relato do historiador não parece deixar transparecer qualquer aproximação factual entre Cadornega e os Van Dum. No entanto, na trama ficcional, o historiador e seu objeto de estudo estão entrelaçados. Quando somos levados a repensar a questão da fragilidade do relato histórico, no sentido de que todo discurso é uma realidade

construída e, assim sendo, passível de ser reformulada, a figura de Cadornega torna-se, novamente, central. Entramos no oitavo capítulo do romance, em que o agora alferes Cadornega, passados alguns anos, começa a definir e a revelar o seu projeto de construção histórica, assegurando-se da única verdade possível: a escrita da história é um constante processo de escolha. Enquanto dado construído pelo engenho humano, o discurso histórico, como qualquer outro, estará permeado por interferências subjetivas. A iniciativa do alferes, perfeitamente condizente com os padrões da época, está condicionada pela idéia de que existem verdades históricas dignas de serem cantadas, enquanto outras realidades são postas à margem. Num diálogo com Ambrósio, outro membro da família Van Dum, o militar-historiador é taxativo:

– Diga-me, senhor alferes. Falou em registar por escrito o que vai observando. Está a escrever um livro sobre estes acontecimentos?

– Ainda não. Por enquanto, só tenho apontamentos dispersos. Penso contar a história heróica dos portugueses nesta terra, desde a fundação da cidade de Luanda. Por isso pergunto detalhes aos que viveram as coisas e registo o que me contam.

– E vai apresentar o governador Sottomayor da maneira como fala dele aqui entre amigos? Porque li algumas crónicas e até poemas sobre os reis e heróis de Portugal, que só cantam coisas sublimes e grandiosas, como se não existissem as menos gloriosas.

(...)

– Chega a ser uma questão moral. Se escrevo sobre as grandezas de Portugal, como posso contar as coisas mesquinhas? Não, essas ficam no tinteiro, pois **não interessam** para a história. Será necessário saber interpretar a crónica. Personagem que não aparece revestida de grandes encómios é porque não prestava mesmo para nada e só o pudor do escritor salvaguarda a sua memória. Assim se tem feito, assim deve ser. (AGF: p. 269; grifos nossos)

Diante dessas perspectivas sobre o que é válido para a história, arroladas pelo Cadornega da ficção, voltamos a nos surpreender com o interesse do Cadornega real – o historiador – pelas peripécias protagonizadas por Baltazar Van Dum e que ilustram o prólogo do romance *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*. É possível que o governador Sottomayor não tenha lugar de destaque em seu manual, mas a imagem de um mafulo, de idade avançada, correndo as ruas de Luanda com medo de perder a cabeça, esta, sim, preencherá as páginas de sua monumental *História*.

Ao longo dos capítulos que constituem a narrativa, percebemos que outros autores das epígrafes selecionadas também são transformados em personagens-peças de ficção. Podemos

destacar, no terceiro capítulo, por exemplo, o trecho do relatório em que os diretores da Companhia das Índias Ocidentais, Pieter Moortamer e Cornelis Nieulant, afirmam o tratado de amizade com D. Agostinho Corte Real, governador da Ilha de Luanda e braço direito do rei do Kongo. Neste caso, tanto os responsáveis pelo relato quanto o governante relatado são tornados personagens de ficção e mantêm relações diretas com a família Van Dum, elo central de toda a arquitetura romanesca. Vejamos a citação de entrada do capítulo:

'O comandante da Ilha de Luanda, chamado Dom Agostinho (Corte Real), testemunhou-nos imediatamente amizade e enviou ao seu rei (do Kongo) um homem da sua nação com cartas nossas e dele próprio. Elas expressam a amizade estabelecida entre nós e a fuga dos Portugueses.'

Relatório de Pieter Moortamer e Cornelis Nieulant, Luanda, 11.Set.1641, in *L'Ancien Kongo et l'Angola 1639-1655*, Louis Jadin, Institut Historique Belgique de Rome, 1975, p. 102. (AGF: p. 77)

Se voltarmos algumas páginas, perceberemos que estes nomes já passeavam pelo romance, desde as suas primeiras linhas. É, justamente, sob o comando dos diretores Moortamer e Nieulant, que se desenrola o episódio envolvendo Baltazar Van Dum e as cartas de Massangano. Salvo pela amizade mantida com o major Gerrit Tack, outra personalidade histórica, Van Dum só não perdera a cabeça por conta das diferenças de humor que identificavam cada um dos diretores. Não fora à toa que o major Gerrit afirmara: “(...) o amigo teve muita sorte por ser o Nieulant a despachar o seu caso. O Moortamer está com as febres e nem sei se resiste. Se fosse o Moortamer, as coisas seriam sempre mais difíceis, é um verdadeiro ranhoso.” (AGF: p. 14). Independente da versão que a história poderia dar ao perfil de cada um dos diretores, o que interessa ao desenrolar diegético não são representações que se crêem fiéis ao retrato fixado sobre as figuras da história real. O projeto ficcional prevê, ao contrário, a criação de personalidades condizentes com a feição necessária para uma leitura crítica e desconstrutora dos acontecimentos da versão histórica oficial. Alguns historiadores podem vir a saber qual era, de fato, o nível de humor de uma figura como Moortamer, mas o diretor holandês do romance de Pepetela precisa ser um “ranhoso” e, no caso do ocorrido

com o chefe dos Van Dum, precisa estar doente.

Analisando ainda o relatório dos diretores da Companhia das Índias Ocidentais sobre as incipientes relações com o governante da Ilha de Luanda, interessa-nos acompanhar, na sequência, o desenrolar do terceiro capítulo do romance:

Rodrigo, o do olho verde, era muito calado. Mas muito teimoso, todos nós reconhecíamos. Um dia foi à Ilha, a mando do pai, comprar umas garoupas, pois Baltazar queria oferecer um lauto almoço aos seus amigos mafulos. Os axiluanda atravessavam de dongo o estreito canal que separava a ilha do continente e vinham vender peixe na cidade. Mas o meu dono queria ter a certeza de obter o mais fresco, acabado de sair do mar, e as maiores garoupas. Por isso convinha ir à própria Ilha e escolher na praia. Foi o que fez Rodrigo. E além de trazer o peixe necessário, acabou por pescar coisa muito mais preciosa, nem mais nem menos que Cristina Corte Real, filha do governador da Ilha de Luanda. (AGF: p. 77-8)

É a partir da narração de estórias pessoais, como o enamorar de Rodrigo Van Dum, o dos olhos verdes, pela bela Cristina Corte Real, ou Nzunzi, como viremos a saber, que a voz enunciativa de *A gloriosa família* vai dialogar com os relatos históricos dispostos nas epígrafes. De maneira geral, essas pontes de ligação entre o histórico e o ficcional, sustentadas por pilastras por vezes instáveis, vai corroborar uma atitude que visa a conceder um lugar de destaque para os acontecimentos cotidianos da história humana, que, na maioria das vezes, não encontram espaço no discurso da história oficial. Ao entrançar os universos público e particular, o sujeito-enunciador do romance traz essas duas instâncias para o centro de suas preocupações e propicia o nivelamento da importância dada a cada um desses registros.

O romance entre Rodrigo e Nzunzi se destaca porque, a partir deste encontro amoroso, as relações políticas entre a família Van Dum e o comandante da Ilha se estreitam. Na esteira dessas relações, partindo da esfera íntima para o espaço público, percebemos que as aproximações entre o governo do Kongo e o da Holanda também se tornam mais profícuas. Para além disso, casando-se com Cristina, Rodrigo passa a fazer parte da família Corte Real – e não o contrário, como de costume. Tal ligação é responsável por provocar no tímido rapaz dos olhos verdes uma mudança gradual de personalidade e comportamento, o que acaba por justificar a presença do nome dos Van Dum em meio aos relatos ficcionais sobre as guerras em Angola. Rodrigo luta no campo de batalha

contra os portugueses. A partir deste momento, poderíamos dizer que tal indivíduo tornara-se digno de entrar para a história. No entanto, não fossem as suas aventuras amorosas, o desenrolar de sua história mais íntima, tal personagem não seria mais que um membro da família Van Dum.

Além das referências textuais de figuras representantes das forças militares ou governamentais, seja de Portugal, seja da Holanda, outra citação, que poderia parecer secundária e acaba ganhando importância na narrativa, é a que remete ao nome do cientista alemão Georg Marcgraf. Através de suas pesquisas e seus relatos, vemos que o universo angolano, palco de enfrentamentos bélicos e disputas territoriais e econômicas, é também um local para pesquisas e estudos que buscam valorizar a terra. Absorvido pela instância ficcional, o homem de ciência é acompanhado pelo jovem pintor flamengo Barlaeus em suas andanças. Juntos, trazem, para o espaço que sobrevive à guerra, discussões sobre as formas de melhorar a cidade e sobre a criação artística. Num trecho do *The Dutch in Brazil*, disposto como epígrafe no quinto capítulo da narrativa de Pepetela, surge a figura de Marcgraf:

'Um nome notável entre os que rodeavam Maurício de Nassau é o do jovem cientista alemão Georg Marcgraf de Liebstadt (1610 - 1644), educado em Rostock e Leiden, e que morreu de febre em Angola na idade de trinta e quatro anos no esplendor das suas faculdades. Um moderno cientista americano (E. W. Gudger) notou que se tivesse vivido para publicar mais do seu trabalho poderia ter-se tornado no maior naturalista desde Aristóteles.'

C. R. Boxer, *The Dutch in Brazil*, Archon Books, 1973, p. 150

Curiosamente, apesar das loas dispostas na epígrafe, a figura do cientista alemão ganha pouco destaque na trama do romance, muito provavelmente numa alusão direta à sua fatídica passagem por Angola, território que lhe roubou a vida em pouco mais de um mês. O obscurecimento da personagem pode ser reconhecido como uma representação metonímica de sua existência real, histórica.

Por outro lado, é através dos questionamentos do companheiro de viagem de Marcgraf, o pintor Barlaeus, que somos levados a refletir, novamente, sobre a questão das escolhas inerentes à

criação romanesca e ao processo histórico, interpretando as razões de determinadas eleições em detrimento de outras. Durante o seu processo de criação, Barlaeus, que fora contratado para documentar a geografia, a fauna e a flora de Angola, indaga-se sobre a pertinência de sua arte, colocando em dúvida a própria natureza do seu fazer enquanto exercício artístico. Ao ser elogiado por Baltazar Van Dum, diante da semelhança entre seu quadro, ainda em construção, e a paisagem da costa de Luanda, vista da Ilha, afirma, num tom intrigante:

– Sim está parecido – concordou o pintor. – A idéia é mesmo essa, ser o mais parecido possível com a realidade. Não transmitir uma idéia transcendental, apenas uma figuração o mais exacta possível da realidade. Porque o objectivo é dar a conhecer às pessoas a geografia da terra, não para discutirem muita filosofia à volta do quadro. Por isso não sei se faço de facto obra artística. (AGF: p. 148-9)

Pelas indagações do pintor flamengo, configura-se um metadiscurso que reflete acerca do processo de criação artística e literária.

Durante a leitura de *A gloriosa família*, percebemos que estamos diante de uma obra ficcional que recria paisagens, acontecimentos e personagens presentes em Angola durante o domínio holandês. Existe uma proposta clara de criação de um romance que parte de indivíduos reais, de existência comprovada, reatualizando-os como instâncias ficcionais que são dispostas na trama de acordo com as intenções do discurso enunciador. Neste sentido, a narrativa de Pepetela pode ser considerada uma autêntica obra de arte, visto que, apesar de utilizar elementos retirados da realidade, é uma construção literária que não tem o compromisso de expor “uma figuração o mais exacta possível da realidade”. Ao contrário, a matéria narrada é ficcionalizada e apresenta várias verdades possíveis, cujas versões se alternam durante o relato romanesco.

O drama vivenciado pelo pintor Barlaeus nasce da percepção de que as fronteiras entre ficção e história, entre arte e realidade são muito tênues. Diferenciar o real acontecido e o real reinventado torna-se, por vezes, extremamente difícil. Tal distinção, que em muitos casos é efêmera, está em pauta desde Aristóteles⁹⁵ e pode nos servir para entender as interrogações do referido pintor flamengo:

⁹⁵ ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

– (...) Mas algo me inquieta neste quadro, o tom do céu ainda não está perfeito.

(...)

– Claro que não é o nosso nevoeiro da Flandres, mesmo assim. Mas o cacimbo amortece as cores, não tenho dúvida. Quando cá cheguei, no princípio de Junho, o céu ainda tinha o tom de que fala. De repente acinzentou. Hoje até está mais aberto o tempo, há um tímido sol, ontem estava mais fechado. E é isso que me faz hesitar no tom do céu, qual escolher? O que apercebi quando cheguei ou o que existe no momento em que pinto? Não será enganar as pessoas se puser um sol de Maio num quadro de Julho? (AGF: p. 149)

A questão que inquieta Barlaeus só poderá ser resolvida a partir do momento em que o mesmo fizer a escolha sobre qual função pretende desempenhar na sociedade: ser um cartógrafo ou um artista, sem que aqui se estabeleça qualquer juízo de valor. Interessa saber se o seu ofício investirá na criação de realidades para suscitar filosofias ou saciar curiosidades. Seja lá qual for a opção, o que podemos afirmar é que a realidade nunca se poderá recuperar tal como um dia existiu; ambos os processos são de recriação. Fazer surgir um cartógrafo ou um artista depende do pacto de fidelidade proposto pelo indivíduo: se com a realidade observada, se com a realidade imaginada.

A opção do discurso enunciador de *A gloriosa família – o tempo dos flamengos* é pela realidade ficcionalizada, aquela que poderia ter sido. A fim de conceder espaço para outras verdades possíveis, marginalizadas pelas escolhas do discurso histórico oficial, a enunciação romanesca faz surgir uma outra realidade possível, por meio de um narrador quase impossível, o escravo mudo e analfabeto, que acompanha o patriarca dos Van Dum em suas andanças. A história da presença holandesa no território angolano durante a década de 1640 é entrançada pelas várias histórias de militares, sobas, senhores, senhoras e escravos que também construíram a história de Angola.

A narração em primeira pessoa ilustra o primeiro passo para a configuração de uma história diversa. A instância enunciativa opta por conceder importância e discurso a um ser característico da marginalidade durante o período colonial, o escravo. A formalização da narrativa não se dá a partir de uma proposta de se narrar em nome do outro, mas em permitir que este outro conte a sua própria versão da história. Este narrador, voz inaugural de uma história outra, tem seu discurso marcado por uma rede de impossibilidades. Como narrar sendo mudo e analfabeto? No entanto, a configuração desta personagem vai ao encontro de um exercício de alegorização da realidade vivida

por milhares de indivíduos sacrificados pelo regime colonial. Escravo não tem voz, escravo não tem letra. Este, apesar disso, narra, pois seu discurso é dotado de uma rebeldia capaz de retirar das ruínas da história vozes silenciadas e oprimidas. Seu mutismo e seu analfabetismo potencializam o poder revolucionário de um novo discurso que se inaugura.

Já que apreendemos o espaço da história a contrapelo, devemos atentar para o fato de que tanto o narrador quanto a sua forma de contar a história optam pela diferença. Um dos traços mais significativos dessa outra maneira de narrar remete à formulação de um tom irônico, que dessacraliza vultos celebrados pela história oficial. Estes são colocados em questão, sendo reformulados, por exemplo, a partir da ridicularização de personagens históricas como Baltazar Van Dum. A narração do escravo dialoga com acontecimentos da história, através da articulação de uma ironia corrosiva. Sua formulação ácida irá justamente corroer as bases de uma verdade histórica edificada pelos vencedores. Esse processo de dessacralização das verdades oficialmente instituídas – recorrentemente ditas e reditas – é sustentado pela fomentação da ironia que, novamente com Linda Hutcheon,

(...) é uma jogada interpretativa e intencional: é a criação ou inferência de *significado* em acréscimo ao que se afirma – e diferentemente do que se afirma – com uma *atitude* para com o dito e o não dito. A jogada é geralmente disparada (e, então, direcionada) por alguma evidência textual ou contextual ou por marcadores sobre os quais há concordância social.⁹⁶

O posicionamento do narrador do romance de Pepetela concentra-se entre o dito e o não dito, no espaço excelente da ironia, pois parte do redizer para desdizer, ou melhor, para lançar uma outra forma de dizer, uma outra versão para o dito. Ao refletir constantemente sobre poderes e valores oficiais e marginais, a escrita de *A gloriosa família* desarticula, ironicamente, a estrutura opositiva, pois “(...) as arestas da ironia são vistas como se cortassem de todos os lados”⁹⁷. Sem sombra de dúvida, no romance de Pepetela, os lados são muitos e a vontade de reconhecê-los também.

Como pudemos constatar, desde o início deste capítulo, foi o próprio registro histórico,

⁹⁶ HUTCHEON, 2000: p. 28.

⁹⁷ Idem: p. 83.

permeado por um tom irônico, que, em contraste com a seriedade das demais epígrafes e com o ponto-de-vista marginal do escravo, permitiu a construção de um discurso romanesco sustentado por essa ironia crítica e corrosiva. A primeira e mais constante vítima da contação do escravo foi, sem dúvida, o patriarca Van Dum. Lembremos o parágrafo que inicia o primeiro capítulo e que funciona como uma espécie de extensão do relato grafado por Cadornega. O testemunho do escravo denuncia a primeira mancha na imagem do chefe d'A *gloriosa família*: “O meu dono, Baltazar Van Dum, só sentiu os calções mijados cá fora, depois de ter sido despedido pelo director Nieulant. Mijado mas aliviado, com a cabeça de raros cabelos brancos ainda em cima dos ombros.”(AGF: p. 11).

Percorrendo os espaços de Luanda e outras geografias do território angolano no encaço do flamengo Van Dum, seu dono, é de se notar ser justamente essa relação ambígua – tão próxima e tão distante ao mesmo tempo, tendo em vista a estrutura social que interligava e separava o senhor e o escravo –, que leva o narrador a escolher seu alvo principal no desafio de fazer desnudar o monumento diante da sua real pequenez; a partir daí, se poderão perceber as lacunas da “história dos vencidos”.

O escravo-narrador se vê como um guarda-costas mal acabado de Baltazar Van Dum, como podemos confirmar no excerto seguinte: “(...) Mandou os dois escravos à frente dele, eu fui atrás. Como sempre. Se me pusessem dois pistolões à cinta ou um sabre, seria um esplêndido guarda-costas. Mas desarmado nem sei o que sou.” (AGF: p. 15). No entanto, apesar de permanecer desarmado e parecer isento de função, tamanha proximidade torná-lo-á uma espécie de duplo de seu senhor, atuando como contraponto de todas as principais características do colono flamengo. Não é à toa que, refletindo sobre sua condição de escravo, o narrador percebe que a sua subjetividade está intrinsecamente ligada à do outro: “(...) tenho de estar atento ao meu dono, só dormir quando ele dorme, no resto seguir seus gestos, suas palavras, suas emoções, seus vazios também, para isso me foram buscar à terra de Jinga Mbandi.” (Idem: p. 23).

Percebemos, curiosamente, que o escravo e seu dono estão, continuamente, desfrutando das

mesmas experiências, o que propiciará uma série de comparações que ratificam tanto a aproximação quanto o distanciamento entre um e outro. Configura-se, então, uma relação de interdependência, cujos pólos de superioridade-inferioridade, inteligência-estupidez parecem ter sido invertidos.

Vejamos a seguinte passagem:

(...) Não foi fácil chegarmos à sanzala, pois a chuva batia com tanta força que escorregávamos constantemente na lama que imediatamente se formou. Eu que sou magro ainda me equilibrava mais ou menos. Agora o meu dono, cada vez mais redondo, deve ter andado mais pelo chão que em pé. (AGF: p. 63)

De acordo com a proposta de recriação e reinterpretação da história, a partir da valorização dos sentidos humanos, podemos destacar o olfato do narrador-mudo como um elemento de suprema importância para o exercício de dessacralização da imagem do poder mais diretamente ligada a ele, representada pela figura altiva de seu dono. O olfato do narrador d'*A gloriosa família* direciona e fortalece o tom irônico pelo qual se vai desenhando a trama. No exemplo que se segue, é pelo cheiro de azedo que Baltazar Van Dum será ridicularizado pelo escravo:

(...) O suor caía pela cabeça, apesar de coberta pelo preto chapéu de abas largas encimado por uma pena branca. O suor escorria pelo pescoço e ia empapar a camisa branca e fina, aos folhos. Desta vez usava uma camisa limpa, mas já tinha o cheiro azedo dos homens brancos, era inevitável. Eu, atrás, lá ia suportando o pivete. Devo dizer que também já estava habituado, eram muitos anos a andar no rasto daquele perfume de sovacos deslavados. (AGF: p. 30-1)

Mais adiante, o escravo continua a respirar ares desagradáveis:

(...) O que vale é que era o tempo do cacimbo e ali perto do mar estava mesmo um certo friozinho. Achava eu, pois Baltazar se queixava na mesma do calor, qualquer que fosse a época do ano. E de facto cheirava sempre a transpiração, aquele azedume, pior que leite coalhado, que não largava o meu nariz. (Idem: p. 53)

Tal como constatamos no romance *Memorial do convento*, de José Saramago, podemos destacar, dentro dessa proposta de ridicularização da imagem do poder, um excelente exemplo do processo de carnavalização na literatura. Segundo Mikhail Bakhtin, o carnaval desfruta de uma cosmovisão, cujo núcleo é “(...) a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação (...)”⁹⁸; donde conclui que o “(...) carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova. Assim

⁹⁸ BAKHTIN, 2005: p. 124.

se pode expressar a idéia fundamental do carnaval. (...)”⁹⁹. Atentando para as considerações do teórico russo, podemos inferir que todo o processo de instauração do novo – propiciado pela tecedura d'A *gloriosa família* –, da anunciação de verdades soterradas, ou avessas, é encabeçado pela iniciativa de destruição das imagens cristalizadas, dos registros que as instâncias de poder tornaram oficiais. A prática carnalizante, que podemos destacar das páginas do romance de Pepetela, está diretamente vinculada ao exercício da ironia que encabeça a escrita do mesmo.

A instauração do processo irônico se torna cada vez mais complexa se considerarmos que, em termos atuais, não existe um único sentido oculto à espera de nossa interpretação. O sentido irônico pepeteliano é essencialmente plural. D.C. Muecke, teorizando sobre a ironia, indica que esta

(...) é a forma da escritura destinada a deixar aberta a questão do que pode significar o significado literal: há um perpétuo diferimento da significância. A velha definição de ironia – dizer uma coisa e dar a entender o contrário – é substituída; a ironia é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma mas uma série infindável de interpretações subversivas.¹⁰⁰

A comicidade propiciada pela crítica do escravo diante do mal-cheiro de seu dono e seus pares abre espaço para uma série de possibilidades interpretativas referentes às relações de poder comuns ao sistema colonial. Retomando a presença da carnavalização na referida narrativa de Pepetela, no que diz respeito às experiências que giram em torno da relação escravo-senhor, podemos considerar, ainda, algumas palavras de Bakhtin:

(...) Todas as imagens do carnaval são biunívocas, englobam os dois campos da mudança e da crise: nascimento e morte (imagem da morte em gestação), bênção e maldição (as maldições carnavalescas que abençoam e desejam simultaneamente a morte e o renascimento), elogio e impropérios, mocidade e velhice, alto e baixo, face e traseiro, tolice e sabedoria. São muito típicos do pensamento carnavalesco as imagens pares, escolhidas de acordo com o contraste (alto-baixo, gordo-magro, etc.) e pela semelhança (sósias-gêmeos). (...) Trata-se de uma manifestação específica da categoria carnavalesca de *excentricidade*, da **violação do que é comum e geralmente aceito; é a vida deslocada do seu curso habitual**.¹⁰¹

Por entre os exemplos de relações biunívocas apresentados, parágrafos acima, por Bakhtin, aquela que nos chama a atenção, em especial, é a vinculação entre as imagens da face e do traseiro.

⁹⁹ Idem: *ibidem*.

¹⁰⁰ MUECKE, 1986: p. 48.

¹⁰¹ BAKHTIN, 2005: p. 126; grifos nossos.

O sentido olfativo do narrador é especialmente agredido por essa relação. Por outro lado, podemos depreender que, enquanto o representante alegórico do poder passa por um processo dessacralizante, a ponto de ser “lido” através do seu traseiro, a figura alegórica do espaço marginal será singularizada por sua face, essencialmente questionadora e distintiva.

Longe de representar o mais erótico dos sentidos, característica que poderia lhe garantir um grau de positividade inegável, o olfato e a experiência deste, para o narrador, são permeados por uma recorrência de informações negativas que o colocam a todo momento diante do seu destino de oprimido, da sua realidade de escravo. Não fosse a função imposta a ele por seu dono, ser-lhe um infalível guarda-costas, o criado não se veria constantemente aprisionado pelo mau-cheiro de Baltazar Van Dum e seus pares. Os grilhões a que o submeteram não eram de ferro, estavam no ar e violentavam o seu nariz.

Por outro lado, devemos atentar para a função deste sentido enquanto regulador de uma memória pessoal, singular, que vai inaugurar um vínculo entre a história narrada pelo escravo, pautada pelas lembranças subjetivas, pela imaginação, por sua condição marginal – responsável por colocá-lo repetidas vezes diante do mau-cheiro –, e a sua relação com o elemento opressor, reconhecido pelo fedor. Ainda que um dia consiga se livrar do jugo de Baltazar Van Dum, este escravo, homem-sombra que segue seu dono onde quer que ele vá, não poderá nunca livrar-se do registro opressor que impregnara suas narinas. O olfato é, por excelência, o sentido do *feedback*, o sentido que guarda, mais nitidamente, certas impressões do passado. Segundo Michel Serres:

O olfato parece o sentido do singular. As formas se encontram, invariantes ou restauradas, as harmonias transformam-se, estáveis por variações, o perfume atesta o específico. Olhos fechados, orelhas tampadas, pés e mãos amarrados, lábios cerrados, distinguimos, anos depois, entre mil, certo sub-bosque em tal estação ao pôr-do-sol, antes da chuva, certa peça em que armazenávamos milho forrageiro ou ameixas de Agem cozidas, de setembro à primavera, uma certa mulher.¹⁰²

Para o narrador d'A *gloriosa família*, o cheiro que não se apaga de suas lembranças é o de um homem, seu senhor. O olfato, sentido normalmente ligado à memória e, conseqüentemente, ao narrar que nesta se encontra ancorado, ganha traços de negatividade na narrativa de Pepetela pelo

¹⁰² SERRES, 2001: p. 171.

fato de trazer para um espaço muito íntimo as humilhantes e dolorosas experiências de exploração humana e de preconceito que sustentaram o colonialismo. Durante uma pontual observação, o escravo-narrador deixa patente que a diferença entre negros e brancos, entre senhores e escravos era cultural e, no romance em questão, discursiva:

O meu dono seguia o hábito dos outros brancos, fossem mafulos fossem portugueses, que nos chamavam bárbaros por tomarmos banho sempre que podíamos e disso fazermos uma festa. Ele tomava um pela Páscoa e outro pelo Natal, não devia exagerar, muito banho desgastava a pele, como afirmava. (AGF: p. 31)

Declarar que banho em demasia agride a pele é criar uma justificativa para valorizar um costume europeu de não tomar banho com frequência, em detrimento dessa prática, comum entre os negros africanos; argumentos dessa natureza, entre outros, ilustram as variadas formas com que se buscou afirmar a superioridade do intelecto dos brancos em relação ao dos negros, reforçando a pertinência do sistema de exploração, em que branco era sinônimo de senhor e negro, de escravo.

Ao mesmo tempo que alimentam a memória, ainda que de maneira negativa, as declarações do escravo, advindas das sensações captadas pelo olfato, pactuam com a iniciativa de narrar as estórias de Angola sob o crivo da ironia corrosiva, cujas características principais, no romance, consistem em ridicularizar e dessacralizar as figuras representativas do poder opressor na época. A descrição de Van Dum, a partir da proximidade de seu guarda-costas, leva o leitor a novas revelações que surgem para macular a imagem do patriarca. Desta vez, são os flatos que, numa perspectiva rabelaisiana¹⁰³, aparecem como característica singularizante de Baltazar:

(...) Eu estava lá, ouvi tudo. Primeiro Matilde perguntar, posso falar consigo em particular, pai, e ele a dizer, se não demorar muito, pois estou ocupado. E já na sala, quando ela disparou com a determinação que nos admirava a todos, estou grávida e o homem que me fez isso não quer casar. Não sei se a fúria do meu dono foi primeiro para Matilde, se apenas para Jean du Plessis, pois deu dois peidos seguidos, **hábito muito salutar** que tinha quando se enfurecia. Ainda não tinha tido oportunidade de o contar, mas os peidos nele são anúncios de raiva, quando ele solta os ares retidos na tripa eu me ponho logo a léguas. (AGF: p. 129; grifos nossos)

Não parece ser necessário enumerar e transcrever todos as diversas situações em que, ao longo da narrativa, a fúria de Baltazar acaba sendo ilustrada pela liberação de seus desagradáveis

¹⁰³BAKHTIN, Mikhail. *A obra de F. Rabelais e a cultura popular da Idade Média e do Renascimento*. Moscou: Khudójestvennaya, 1965.

gases intestinais. Essa “explosão natural”, que dificilmente pode ser contida, é um dos elementos que contribuem para a dessacralização da imagem do senhor de escravos, trazendo-o para a esfera da humanidade comum. Baltazar Van Dum, ao contrário do que o pomposo nome grafado na história costuma sugerir, compartilha uma fisiologia similar a de qualquer um de seus escravos ou outros subordinados. Ao identificá-lo mais como homem do que como senhor, o narrador-escravo consegue fazer com que a aura imaculada que cerca o monumento se enfraqueça. Devemos lembrar que no romance de Saramago, *Memorial do convento*, foi-nos possível constatar semelhante prática dessacralizante, dirigida contra a figura emblemática do monarca D. João V.

Diante dessa reformulação da imagem do opressor, propiciada por um ponto-de-vista marginal, vejamos o retrato que se inaugura: o chefe dos Van Dum aparece como uma figura grotesca, mais digna de riso que de respeito, mijada no primeiro olhar, fedida e flatulenta. Esta figura é justamente a semente putrefata da família gloriosa anunciada pelas profecias de Matilde. Dentro dos parâmetros da articulação narrativa, deparamo-nos com uma estratégia clássica em que o inimigo deve ser ridicularizado e, conseqüentemente, diminuído, para ser derrotado. Nesta outra história de Angola, narrada pelo romance *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, o discurso e as verdades marginais só conseguem ganhar força ao revelarem os borrões na imagem dos dominadores.

Outra interessante forma de articulação da ironia do narrador é a constante utilização de apostos que singularizam algumas personagens do romance, sobretudo quando se referem aos filhos de Baltazar. Dessa forma, Benvindo, um dos varões d'*A gloriosa família*, é, por diversas vezes, reconhecido como “o de fala de mulher, estridente” (p. 25), enquanto Matilde é a bela mulata “de olhos brilhantes” (p. 26).

À primeira vista, a recorrência dos apostos serve para distinguir cada um dos herdeiros da família Van Dum, visto serem muitos os filhos e tão pouco o tempo que distancia um de outro. No entanto, ao acompanharmos a trajetória de cada uma dessas personagens, perceberemos que os comentários do escravo narrador estão cheios de armadilhas irônicas. Descobrimos, por exemplo,

que Benvindo, apesar da voz estridente, gostava de mandar e ambicionava um lugar de importância dentro dos negócios da família, sonho adiado pela assunção de Diogo, um filho do quintal, que cai nas graças do patriarca Van Dum:

(...) nem tudo foi perfeito na integração familiar de Diogo. Ninguém percebeu, só eu, mas ninguém tem o meu faro para detectar insignificâncias escondidas na cabeça das pessoas. (...) Com a integração poderá acontecer o mesmo, trazer consequências que nunca serão reconhecidas como tal, apenas porque ninguém sondou a cabeça de Benvindo, que gostava tanto da quinta [do Bengo] e de mandar nos escravos, e foi preterido para o seu comendo porque tem voz de falsete. Daí o olhar magoado que lança ao pai, quando Diogo está perto, e o olhar rancoroso para este. Talvez sem outras consequências. Mas quem, senão Matilde, pode adivinhar o futuro? (AGF, p. 115-116).

Consequência direta dessa atitude de Baltazar será a futura partida de Benvindo para Benguela, a fim de começar, sozinho, um negócio próprio. O fato de Benguela estar ocupada por portugueses e holandeses ao mesmo tempo transformava a região numa zona instável, o que aumentava a surpresa e a apreensão de Baltazar no mesmo passo em que comprovava a coragem de Benvindo. Donde se imaginava um ser de personalidade frágil, surge um homem de espírito aventureiro, bem ao estilo de Baltazar na juventude: “(...) vou mesmo à aventura, outros têm ido e até para sítios mais longe. O pai não andou por muito sítio, antes de chegar a Luanda?” (AGF: p. 189).

Outras referências positivas que também chamam atenção no romance são aquelas dirigidas a outro filho de Baltazar, Rodrigo, constantemente reconhecido como “o do olho verde”. É justamente essa personagem, identificada pelo nome e singularizada pelo referido aposto que abrirá, como já vimos, o terceiro capítulo da narrativa, aproximando os universos da família Van Dum e do “comandante da Ilha de Luanda”, Dom Agostinho Corte Real: “Rodrigo, o do olho verde, era muito calado. Mas muito teimoso, todos nós reconhecíamos.” (AGF: p. 77-78)

Essa referência aos olhos verdes, utilizada em quase todas as aparições de Rodrigo, não parece ter sido empregada em vão. Sabemos que, simbolicamente, a cor verde “(...) conserva um carácter estranho e complexo, que provém da sua polaridade dupla: o verde do broto e o verde do

mofo, a vida e a morte.”¹⁰⁴ Dentro do universo da literatura escrita em língua portuguesa, os “olhos verdes” tornaram-se uma espécie de alegoria da dúvida – instância nascida do embate entre o sim o e não – por conta da importância que assumiram para a construção da personalidade de Capitu, personagem do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Classicamente identificados como “olhos de cigana, oblíqua e dissimulada” ou “olhos de ressaca”, os olhos verdes passaram a sugerir uma possibilidade de traição que nunca se confirmara.

Voltando à figura de Rodrigo Van Dum, podemos dizer que as mudanças na sua personalidade, que vão sendo articuladas ao longo do romance, nos coloca, enquanto leitores, diante de uma dúvida quanto à sua verdadeira índole. O rapaz que, em princípio, sempre se mostrou pacífico, tímido e religioso – “(...) Apesar de Ambrósio querer estudar para padre, sempre achei que Rodrigo era o mais religioso de todos os filhos do meu dono, as palavras e imagens sagradas estavam sempre na sua rara conversa.” (*AGF*: p. 79-80) –, vai, aos poucos, assumindo um gênio altivo e belicoso ao se transformar no braço direito de seu sogro, o Mani-Luanda, seja na administração da Ilha, seja na guerra. Seguindo as idéias de Dom Agostinho Corte Real, Rodrigo se aliará definitivamente aos holandeses, contrariando as estratégias políticas paternas que sempre privaram pela neutralidade; neutralidade esta que sempre permitiu à família Van Dum caminhar por entre as forças portuguesas e mafulas. O tom com que discute com o pai os assuntos da guerra torna-se cada vez mais agressivo, até não haver mais volta e Rodrigo se tornar um autêntico guerreiro impulsionado contra as forças lusas:

O mês começou com duas despedidas, como já vai sendo tradição. Primeiro foi a de Rodrigo, ido combater os portugueses de novo na Ilamba. (...) O meu dono fez as recomendações, não te exponhas, não tomes iniciativas, esconde-te o melhor possível, olha que a tua irmã Matilde, que tem artes de vidente, garante o domínio holandês estar no fim, lhes dá menos de um ano aqui, seria muito mau que os nossos amigos te vissem numa nova batalha contra eles. Rodrigo tinha ficado **irritado**, eles já me viram uma vez, agora tanto faz, e essa profecia da Matilde, que ouvimos antes pela boca de um jesuíta do Bengo, não é para acreditar, o próprio padre Mateus diz que o bom Deus nunca dá datas para as coisas acontecerem e no caso de Matilde será antes o demónio a falar (...).” (*AGF*: p. 353-354; grifos nossos)

Enfim, se é verdade que os “olhos verdes” costumam evocar as idéias de dúvida e

¹⁰⁴ CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007: 943.

duplicidade, percebemos que a personalidade de Rodrigo começa a mudar quando o mesmo deixa de ser um Van Dum para se tornar um Corte Real. Podemos constatar um traço irônico nas construções apositivas do narrador d' *A gloriosa família* pelo fato de essas construções camuflarem outras verdades ainda não anunciadas, concentradas, ainda, no terreno do não dito.

Nessa perspectiva de narrar a história de Angola, de meados do século XVII, a partir de outro viés – crítico, satírico e revisor das regras estabelecidas –, além da ironia, outros traços que diferenciam o discurso do "criado-mudo" devem ser evidenciados: entre eles, os exemplos de metanarratividade, as marcas de anacronia dentro da diegese, a utilização do discurso indireto-livre e a constante recorrência às digressões narrativas.

Quando pensamos em discurso metanarrativo, referimo-nos a uma “voz” textual que tece reflexões sobre os meandros do próprio fazer literário. Ao depararmos com uma narrativa formulada em primeira pessoa, tal discurso permanece intrinsecamente vinculado às experiências e opiniões ficcionais da personagem-narradora. No entanto, por trás desta, não podemos deixar de considerar a instância do autor ficcional implícito, definida por Wayne Booth como aquela que, além de determinar o rumo da narrativa, vai deixar ecoar pela boca das personagens suas considerações sobre o processo de construção literária, sobretudo quando estas são configuradas por intermédio de uma personagem-narradora.

Essa noção de autor ficcional implícito parece pertinente à nossa leitura, pois temos diante de nós um narrador nada comum, singularizado pelas experiências do mutismo e do analfabetismo. Que idéias este escravo mudo poderia ter ou formular sobre os parâmetros da literatura? Somente uma voz enunciadora, construída de forma a confundir-se com a da personagem-narradora, poderia dar vazão às reflexões que buscavam colocar na balança os prós e os contras referentes à criação literária. O narrador d' *A gloriosa família* tenta desvincular-se da imagem de simples mujimbeiro¹⁰⁵ e, tendo em vista a importância histórica que atribui aos próprios relatos, procura se aproximar das técnicas discursivas usadas pelos historiadores, sobretudo a da imparcialidade. Ao testemunhar o

105 Na língua tchokue, “mujimbo” significa notícia, sendo, frequentemente, conotado como boato, fofoca. Daí, “mujimbeiro” ser, neste caso, o fofoqueiro.

fim do casamento de Matilde Van Dum e Jean du Plesis, o narrador antecipa-se em julgar as atitudes do patriarca Van Dum, arrependendo-se logo em seguida:

Me arrependi imediatamente de ter traído a minha **posição imparcial** de apenas ver e ouvir e não sentir. Por que raio, num assunto que me não dizia respeito, como aliás todos os outros a que venho assistindo, fui logo fazer julgamentos apressados e imaginar Baltazar como intolerante, pouco esperto ou até casmurro? (AGF: p. 171; grifos nossos)

Num momento posterior, ao extravasar sua revolta contra os preconceitos que imperavam entre os europeus, dá novamente um passo atrás, insistindo na neutralidade e contenção:

(...) Os portugueses sempre se referiam ao meu rei como “aquela canibal” e ficavam logo de cabeça perdida. Queriam mesmo dizer que ela preferia carne humana, sem sabor e adocicada, como explicava quem já tinha provado, o chefe jaga Kabuko ka Ndonga por exemplo, a uma boa fatia de golungo ou a uma magra coxa de mbambi? Só eles é que tinham bom gosto, nós não passávamos de uns selvagens que engolíamos cobras e lagartos sem opinião crítica? (...) Mas já me estou a exaltar, abandonando a **neutralidade tradicional e necessária**. (AGF: p. 183; grifos nossos)

Os desejos de imparcialidade e neutralidade, tão acintosamente promulgados pelo narrador, atendem, não obstante, a uma perspectiva retórica, pois não se cumprem, desaguando no vazio. Estamos diante de um contador de estórias que se quer historiador e que espera atender às regras e necessidades impetradas pelo discurso histórico de sua época. Ao mesmo tempo que pretende fazer o relato de experiências, exige um nítido distanciamento. Entretanto, podemos entrever, por detrás dessa sua determinação, digamos, profissional e científica, uma voz enunciativa implícita, pautada pela anacronia – pois deslocada do tempo da narração – e condicionada pelas veias da ironia que, ao expor textualmente, de maneira recorrente, os anseios metodológicos do narrador, acaba por colocar tais procedimentos em xeque, entregando-os a um inegável questionamento. Voltamos à questão: até onde a escrita da história pode prescindir do olhar subjetivo do historiador? Devemos concordar que, no processo de articulação do discurso histórico, exista um pacto com a imparcialidade, entretanto, este, enquanto fruto do trabalho humano, não é capaz de anular as escolhas individuais, as impetrações subjetivas.

Noutro momento interessante da trama de *A gloriosa família*, somos informados sobre as regras a serem seguidas, quando o assunto é a manipulação do tempo da diegese:

Ambrósio tinha perdido todas as gorduras que o faziam rechonchudo como um leitão de dois meses. Olheiras profundas, olhar desvairado, carapinha desgrenhada, sempre bêbado, um caco. O que apenas algumas semanas fizeram dele! Porque ainda estávamos em Março, mês em que partira o major e o mal cheiroso do Redinckove. Porque não dá para esticar o tempo muito mais sem mostrar incongruência, desta vez teremos de continuar por Abril para concluir o que nunca estará concluído, mas prometo não exceder o limite senão por alguns indispensáveis dias. (AGF: p. 343)

Novamente postulando regras sobre a construção narrativa, a voz do narrador traz à tona algumas considerações sobre a questão do tempo, que, segundo uma visão positivista da escrita histórica, deve ser pautado pela linearidade. No entanto, tal ponto-de-vista parece entrar em choque com sua própria concepção temporal, entendida por uma estrutura espiralar, que pactua com a idéia de que nenhum acontecimento ou relato se poderá concluir em um dia, visto que cada fato sobrevive em suas consequências e, para além disso, todo relato é passível de constantes reformulações. A escrita metaliterária, tecida pelo discurso enunciador de *A gloriosa família*, além de colocar em discussão a validade de certos ditames para a criação textual, fomenta uma narrativa que não é puramente histórica, afirmando-se como obra de ficção.

É interessante observar que a imparcialidade tão almejada pelo narrador cai por terra quando seus sentimentos são incisivamente testados. Ao final do nono capítulo do romance, quando lança um feitiço contra o major holandês que roubou a virgindade de sua doce Catarina, o escravo não se furta a fazer julgamentos:

(...) Me senti bem, no meio de todas as frustrações, apertando com força o mágico colar de unhas de leão recuperado de Thor, porque tinha o poder de julgar injusta a morte deste e justa a de Redinckove [morte, na verdade, apenas imaginada]. Me senti bem também porque para o futuro atirara a ponta de uma feitiço. (AGF: p. 318)

Além de comprovar a força da subjetividade em qualquer processo de escrita, a referida declaração do narrador liga-se, de maneira surpreendente, ao início do capítulo seguinte, o décimo, capítulo este que é o único a não ter uma epígrafe documental como texto de abertura. Tal ausência se justifica pelo fato de os sentimentos do narrador, a sua história íntima, neste momento, serem reconhecidamente mais importantes que os discursos resguardados pela história oficial. Não estabelecendo qualquer diálogo com epígrafes, este é o único capítulo iniciado pela voz narrativa

centrada, apenas, nas experiências individuais do próprio narrador: “A ponta do meu feitiço resultou, poucos meses depois. Redinckove foi chamado para a Europa, também o major Gerrit Tack.” (Idem: p. 319)

Por outro lado, a referida partida do major Gerrit Tack, grande amigo de Baltazar Van Dum, acaba por denunciar um outro motivo para a ausência de epígrafe. Como afirma o narrador, com a partida do major: “(...) Perdíamos definitivamente o acesso às antecâmaras do poder, que o major sempre facultara.”(Idem: *ibidem*). Tal acontecimento interfere no plano da própria construção formal da narrativa porque a relação da família Van Dum com o poder oficial passa por um momento de transição, permeado por incertezas. Desta forma, as epígrafes, que anunciavam a ligação com este poder e representavam a sua voz, estão em suspenso. Este é o momento propício para que uma identidade marginal consiga uma brecha para tornar válido o discurso sobre si, sobre suas verdades. O capítulo anterior, o nono, anuncia a mudança das forças que têm o território angolano nas mãos. Os portugueses começam a ganhar a luta pela ocupação de Luanda. Nos capítulos que se seguem ao décimo, as epígrafes retornam, todas grafadas por personalidades portuguesas, até porque, mesmo com a mudança de governo, os Van Dum mantêm sua presença no panorama sócio-político de Angola.

Outra marca fundamental para a caracterização deste narrador diferenciado é o exercício da anacronia. Numa prática semelhante àquela articulada pela voz narrativa do *Memorial do convento*, percebemos que, em meio aos relatos do escravo-narrador, surgem considerações e, até mesmo, simples expressões que claramente se distanciam do tempo do enunciado. Entre os vários exemplos possíveis, podemos destacar as opiniões do narrador que se voltam, novamente, para o caso da separação entre Matilde Van Dum e Jean du Plessis: “(...) Os brancos são mesmo engraçados, de tudo fazem um drama.(...) Complicam enormemente as coisas, dá divórcio, depois é preciso saber com quem ficam os filhos e como vão dividir as propriedades e os bens.”(AGF: p. 161)

Divórcio? Divisão de bens em pleno século XVII? Só um narrador deslocado para um tempo muito mais avançado do que aquele que narra, poderia efetuar tais considerações. O tempo da

enunciação é incerto e cercado de dúvidas, às quais dificilmente poderemos responder. Entretanto, o que fica claro, segundo o próprio narrador, é que a libertação do seu discurso só será possível num tempo futuro: “(...) Fosse de que maneira fosse, tive a certeza de o meu relato chegar a alguém, colocado em impreciso ponto do tempo e do espaço, o qual seria capaz de gravar tudo tal como testemunhei.” (AGF: p. 394). É esse tempo insuflado de possibilidades que propicia uma articulação discursiva pouco ou nada apropriada aos acontecimentos passados em meio à década de 1640. O futuro imaginado inaugura um mundo novo e, neste sentido, encontramos um posicionamento semelhante ao deste narrador diferenciado nas palavras de Mikhail Bakhtin:

(...) A posição da qual se narra e se constrói a representação ou se comunica algo deve ser orientada em termos novos face a esse mundo novo, a esse mundo de sujeitos investidos de plenos direitos e não a um mundo de objetos. Os discursos narrativo, representativo e comunicativo devem elaborar uma atitude nova face ao seu objeto.¹⁰⁶

Outros indícios dessa prática de anacronia discursiva parecem fugir, até mesmo, às escolhas do narrador. Outros personagens parecem ter mentalidades deslocadas no tempo, o que condiciona as frases que utilizam para se expressar. Quando da notícia da gravidez de Matilde, ainda não casada, anunciada por Baltazar Van Dum, a resposta do governador da Ilha de Luanda, Dom Agostinho Corte Real, surpreende também o narrador:

– Venho pedir o seu apoio para um problema muito triste. Estou cheio de vergonha de lhe contar. A minha filha Matilde está grávida. Foi um tenente francês que a desonrou.
– Esta juventude de hoje... – comentou Dom Agostinho de uma forma que achei muito original. (AGF: p. 137)

Avançando nossa leitura em relação ao exercício de formalização do discurso, podemos observar, ao longo do romance, que, para além da configuração da narrativa em primeira pessoa, outro recurso que singulariza o texto de Pepetela é a prática do discurso indireto-livre. Apesar de não podermos afirmar ser este o principal tipo de discurso existente n'A *gloriosa família*, pois a referida obra é igualmente perpassada por diálogos e monólogos, destacamos essa forma discursiva por acreditarmos que a mesma, tal como acontece no romance de Saramago, reforça a polifonia

¹⁰⁶ BAKHTIN, 2005: p. 5.

narrativa, conceituada por Bakhtin do seguinte modo:

(...) A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento.¹⁰⁷

Os relatos que se entrecruzam na trama romanesca são, sobretudo, uma proposta de preenchimento dos espaços históricos relegados ao vazio, mas a voz que preenche essas lacunas não arroga para si o direito a uma única verdade possível. Num romance que exercita a valorização de muitas realidades possíveis, de vontades diversas, e não simplesmente de dados factuais, outras vozes aparecem no seu processo de tecitura ficcional. É somente nessa perspectiva que um discurso outro poderá surgir de maneira democrática e não normativa. O escravo-narrador d'*A gloriosa família* compartilha momentos da sua liberdade discursiva – conquistada por meio dos poderes ocultos do “pó da pomba” –, permitindo que outras concepções de mundo “façam” e abrindo mão, vez por outra, de falar **por** elas. Em seu discurso está presente o igual direito do outro – seja ele quem for – à fala. Num determinado momento da narrativa, dois dos filhos de Baltazar Van Dum, Rodrigo e Benvindo, discutem as estratégias da conquista amorosa: “Quando estavam a sós, Benvindo xingou, vês como andas a perder tempo, fala logo com ela, e vou dizer o quê?, ora, o habitual, que está quase a acabar o cacimbo, que o mar está mais azul agora que a conheces, essas coisas, porra.” (AGF: p. 79). Podemos dizer que o discurso enunciador cede a voz a outras personagens e, de certa maneira, também o narrador pactua com tal atitude. Como poderia buscar o espaço para a liberdade de seu discurso, aprisionando o de outros?

Outro momento em que os diálogos são articulados por meio do discurso indireto-livre, ocorre, também, no espaço da casa da família Van Dum, quando Baltazar e Matilde discutem por conta da infidelidade desta última em relação ao então marido Jean du Plessis: “(...) Uma grande gritaria no quarto de Catarina, mas quem é ele, não lhe digo e acabou, isso é assunto meu, não é só

¹⁰⁷ Idem: p. 21.

teu, é também do teu marido, seja, também é do pobre Jean, mas ele não quis resolver dessa maneira e pronto, da minha boca é que não saberá.” (AGF: p. 163)

De uma maneira geral, no romance de Pepetela, para que todas as vozes tenham lugar, os diálogos mais tensos e inflamados são atravessados por esta forma discursiva, que penetra os pensamentos, não sabendo o leitor se tais reflexões são do narrador ou das demais personagens. Tal interseção discursiva gera uma confluência de falas e, conseqüentemente, de pontos-de-vista; confluência esta que se opõe à linearidade arbitrária da escrita.

Interessa-nos destacar, considerando ainda as especificidades discursivas da construção do romance *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, a recorrência a digressões e a movimentações narrativas que resultam da antecipação de fatos, quebrando a linearidade sequencial do narrado. As digressões fortalecem a identidade da obra enquanto texto de ficção, pois propiciam a formulação de uma nova estória dentro da história central que vem sendo narrada. Na verdade, todos os relatos digressivos, que poderiam ser grafados entre parênteses, dialogam diretamente com a narrativa maior, geralmente funcionando como uma espécie de aposto explicativo, desenvolvido para responder às curiosidades da narrativa primeira. Respeitando o tom comum aos mujimbos – tom, aliás, que costuma ser bastante distinto da seriedade dos textos históricos, entre os quais o relato “pitoresco” de Cadornega, a que já nos referimos nesta tese, parece ser uma exceção –, vários momentos marcados pelo processo de digressão narrativa são iniciados pela expressão “Foi assim”. Daí, nascem estórias dentro da história.

Observando o major Gerrit Tack, numa das conversas com Baltazar, ao sabor do vinho, o narrador percebe a decepção em seus olhos e resolve nos informar o porquê:

O major emborcou mais um copo de vinho. De facto, tinha eu a certeza agora, ainda não superou a frustração. **Foi assim**. No ano passado, lá para o fim, o tenente-coronel Henderson foi mandado de volta ao Brasil. Ele já andava a pedir o regresso há muito, só viera para conquistar a cidade, mas depois era mesmo necessário recambiá-lo, na opinião dos responsáveis, pois as coisas se iam azedando cada vez mais com o Moortamer. (...) Mas então onde está a frustração do major? É que não substituiu o tenente-coronel como comandante das tropas. Foi o major Philips Andries o escolhido, aposto que por intrigas do Moortamer, segredou na época o major. (...) Já tinham passado seis meses, caramba, e ele não esquecera, ainda lamentava. Estes brancos... (AGF: p. 55; grifos nossos)

Ao encerrar o relato, o narrador retoma a cena inicial – Baltazar e o major em conversa na bodega –, para dar prosseguimento à narrativa principal: “(...) O major se encostou mais ao meu dono e segredou qualquer coisa que não pude entender. Mas em seguida levantou mais a voz.” (Idem: *ibidem*). Mais adiante, o escravo se utiliza dos mesmos artifícios para trazer à tona a história da perda dos documentos de Luanda, quando da invasão dos holandeses:

(...) Não é só curiosidade vã, eu tenho sentido da História e da necessidade de a alimentar, embora os padres e outros europeus digam que não temos nem sabemos o que é História. Sou muito diferente do governador Pedro César de Menezes, que deixou se perderem todos os documentos de Luanda, até mesmo o foral assinado pelo rei a dar a esta sanzala grandes galões de cidade.

Foi assim. Fugidos os portugueses de Luanda, e nós com eles, chegámos ao Bengo. (...) O governador tomou então a decisão de recuar até Massangano, fortaleza segura. Mas havia as riquezas levadas de Luanda, muitas famílias, gente doente e ferida, poucos escravos, que quase todos tinham fugidos. Como transportar os feridos e os arquivos do governo para Massangano? O governador mandou os papéis e os feridos subirem o rio a bordo de umas chalupas. (...) Os holandeses vieram e pegaram fogo aos barcos. Morreram os feridos, se queimaram os papéis. Assim se perderam todos os documentos da conquista e fundação da cidade e todos os mambos e makas que aconteceram nesses anos todos até a chegada dos mafulos. Depois somos nós que não temos sentido da História, só porque não sabemos escrever. (AGF: p. 120-1; grifos nossos)

A partir desta última frase, o narrador retoma as divagações iniciais que consistem na discussão sobre o sentido e a criação da história. Podemos identificar, a partir de exemplos como estes, uma técnica de construção narrativa, definida por Todorov como de “encaixamento” e que consiste, em suma, na “(...) inclusão de uma história no interior de uma outra”¹⁰⁸. Finda a digressão, o narrador retorna ao ponto de partida e retoma o fio da história central. É esse procedimento que permite ao narrador, de acordo com os seus interesses de movimentação da trama, articular a enunciação de modo que alguns fatos sejam antecipados, provocando uma interpenetração entre os acontecimentos, só realizável no plano ficcional. Experimentamos, nesse tipo de construção narrativa, o que Todorov reconhece como “exercício da alternância”, segundo o qual, o narrador conta “(...) as duas histórias simultaneamente, interrompendo ora uma ora outra, para retomá-la na interrupção seguinte.”¹⁰⁹. Encontramos um exemplo deste exercício na cena que é relatada pelo escravo sobre a prisão do governador de Massangano, Pedro César de Menezes, juntamente com

¹⁰⁸TODOROV, 1971: p. 236.

¹⁰⁹Idem: *ibidem*.

outras centenas de colonos portugueses:

(...) e essas jóias muito satisfizeram os soldados mafulos, que não os responsáveis à cata de tesouros, segundo opinião do major Gerrit ao contar os acontecimentos ao meu dono, dois dias depois, quando a longa fila dos prisioneiros e dos soldados flamengos desfilou perto da bodega de Dona Maria, entrando para a cidade alta, onde iam ficar detidos, o governador com eles, até serem dez dias depois todos despachados num barco sem piloto para o Brasil, cerca de duzentas pessoas com pouca comida e água, uma desumanidade, diria na altura o meu dono, contristado por tanta gente amiga ser atirada assim contra a fúria das ondas, alguns chegando a morrer em combates por um punhado de farinha de mandioca, como se soube muito mais tarde, mas **estou a antecipar acontecimentos** pois na altura em que os prisioneiros passavam à nossa frente, arrastando os pés e as misérias, não sabíamos sequer que só o governador iria ficar em Luanda, prisioneiro na casa onde habitava o major Gerrit e que fora antes a sua (...). (AGF: p. 67; grifos nossos)

Quando antecipa acontecimentos, ato bastante recorrente na narrativa, o narrador-escravo cria um ambiente em que estórias paralelas ganham importância ao mesmo tempo; contudo, nestes aparentes desencontros, todas as estórias estão intrinsecamente ligadas. No exemplo que se segue, o relato do que ainda está por vir, de acordo com a sequência diegética proposta, adianta, até mesmo, o desenlace da história principal:

Soubemos muito mais tarde, o barco [com mais de 200 portugueses expulsos de Angola pelos mafulos] conseguiu chegar a Pernambuco e com poucos mortos.(...) Alguns desses portugueses voltaram a Angola e um até confidenciou a Baltazar, anos depois, um conde como o Nassau é que precisávamos para governador, aquele era um homem. O meu amigo Gerrit Tack tinha razão, disse apenas o meu dono com saudade. Mas foi noutros tempos, já não o tempo dos flamengos. (AGF: p. 75)

Uma declaração como esta, lançada em meio às setenta folhas iniciais, de um romance de quatrocentas páginas, desloca o leitor do plano do enunciado para o plano da enunciação de maneira desconcertante. O jogo narracional deixa claras as ilusões de verossimilhança, evidenciando que tudo faz parte de uma artimanha ficcional.

A arquitetura narrativa do romance *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, permeada por questionamentos, exige o olhar arguto e a participação de um leitor atento. Na verdade, este leitor é mais uma instância da estrutura dialógica que configura as relações de interdependência entre os diversos níveis do texto. As epígrafes, as histórias narradas, as falas das personagens e todas as demais partes possíveis do romance giram em torno deste quebra-cabeça dialógico que faz de *A gloriosa família* um romance polifônico, conforme o define Bakhtin:

(...) O romance polifônico é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão em oposição como contraponto. As relações dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância.¹¹⁰

Essa não é uma singularidade apenas da criação literária de Pepetela; constitui uma das vertentes do romance contemporâneo, não só em Angola, mas também em outros países. Essa revisão das verdades históricas se presta a desconstruir o sentido “glorioso” da história dos vencedores, evidenciando a existência de outros sentidos submersos, cuja importância precisa ser preenchida e revelada.

110 BAKHTIN, 2005: p. 42.

3.

AMPUTAÇÕES E AUSÊNCIAS: LEMBRANÇAS FRAGMENTADAS

Vimos demonstrando até aqui como, na configuração do literário, a história pode vir a ganhar interpretações diversas a partir da recorrência à memória articulada por sensações várias que estão vinculadas à apreensão do mundo através dos sentidos humanos. A nossa hipótese de estudo sobre os sentidos parte, no entanto, de um impasse: como tais interpretações se poderão desenvolver quando nos deparamos com sentidos mutilados e linguagens ausentes? O que desejamos demonstrar em nossa análise – e para tal nos colocamos ao abrigo de outras Ciências Humanas que podem e devem apoiar o estudo da Literatura como, por exemplo, a Antropologia, a Psicologia, a História – é que, no fundo, o que se perdeu foi a importância concedida a certas partes da anatomia humana, as quais funcionam como locais de manifestação de alguns sentidos.

Durante a leitura dos romances *Memorial do convento* e *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, pudemos perceber que personagens centrais – Baltasar Mateus, na narrativa de Saramago, e o escravo-mudo, na obra de Pepetela – compartilham a experiência, física ou alegórica, da supressão de um dos cinco sentidos. Tais personagens, no entanto, articulam, justamente, um pacto curioso com a memória. Somos, então, levados a indagar: a ausência concreta de determinado órgão do corpo humano ou a amputação alegórica da linguagem poderão anular as funções simbólicas e desarticular a memória dos sentidos?

3.1 – Baltasar Mateus e a memória do tato

(...) só a mão pode ser tida pelo verdadeiro órgão do tocar, pois só ela explora ou apalpa e confere, assim, ao tocar a actividade que lhe dá a sua verdadeira vocação. Por si própria, a pele é muito mais tocada do que aquilo que toca; só a mão é, ao mesmo tempo, tocante e tocada, pois é uma espécie de micro-organismo, carregado com os nossos desejos, os nossos receios, as nossas esperanças e as nossas emoções, partindo à aventura para sondar a dimensão que separa cada um de nós do que não é.

Jean Brun*

Em busca de respostas para esta questão, encontramos, no *Memorial do convento*, a figura emblemática do soldado Baltasar Mateus, apresentado, desde o primeiro momento, como o Sete-Sóis. Estamos no início do século XVIII português, em meio à Guerra de Sucessão ao trono espanhol, vago desde a morte do rei Carlos II; nesse contexto político de articulações e alianças, Portugal acabou por se decidir, como sabemos, pela “candidatura” do bloco austríaco – incluindo aí Inglaterra, Holanda e Alemanha – e a Espanha manteve seu apoio às pretensões francesas. Lembremos o estabelecimento dos blocos antagônicos com as palavras de José Hermano Saraiva:

Portugal começou por aderir ao bloco francês e comprometeu-se a entrar na guerra, em troca de ajuda militar e da devolução de algumas dependências no Índico. Mas entretanto formou-se a Grande Aliança contra a França, que incluía a Inglaterra, os Países Baixos e a Áustria. A diplomacia portuguesa hesitou, porque o perigo de uma guerra com a Inglaterra e os Países Baixos pareceu mais grave do que o da guerra contra a França e a Espanha. Após dois anos de negociações, Portugal entrou na Grande Aliança, com a promessa da anexação de uma extensa região ao longo da fronteira com a Espanha. Esta viragem diplomática veio acentuar muito a influência inglesa em Portugal.¹¹¹

A trama de Saramago começa a ser traçada no ano de 1711, o penúltimo de uma guerra que durou oito anos. A história oficial cunhou uma determinada imagem de D. João, V, rei de Portugal naquele momento: a do “rei Magnânimo”, senhor de uma “jovialidade” bastante condizente com a ética da guerra, embora, ironicamente, os verdadeiros agentes que ganharam ou perderam os combates nos campos de batalha tenham sido as legiões formadas pela gente comum. A verdadeira luta é travada ao “rés do chão”. Como vimos observando, é sobretudo esta vertente – a da gente

* *A mão e o espírito*. Lisboa: Edições 70, 1990, p. 123-4.

¹¹¹ SARAIVA, 1998: 230-1.

comum – que o romance *Memorial do convento* quer resgatar. Por isso é que o narrador nos fará conhecer alguns detalhes da história que não caberiam na versão oficial, dedicada aos nobres, à “gente de bem”. E ficamos sabendo que, em meio aos diversos combates, ficou perdida a mão de Baltasar. Homem da terra, nascido em Mafra, de lá saiu pela urgência da guerra; para lá voltará pelo brilho do nome de D. João V. Seja num caso, como noutro, tal personagem permanece igualmente aliado das decisões do poder que a história consagrou. Mas, como anunciamos, este romance não é mais uma narrativa fundada na paráfrase sobre as edificações do “Rei Magnânimo”; ao contrário, é uma “estória” empenhada em recriar o que foi destruído na vida dos homens comuns que sustentam a coroa do rei.

Entre os oprimidos, destaca-se Baltasar, aquele que perdeu a mão, mas não o sentido do tato. É a partir de suas andanças pelos corredores de Portugal que o narrador do *Memorial* vai costurar a presença de indivíduos “apagados” do discurso histórico oficial. Nessa espécie de “novo amanhecer histórico”, a claridade se potencializa quando aparece, justamente – no sentido da sua justeza significativa –, o personagem de Sete-Sóis:

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

Baltasar, “inutilizado” pelas contingências da guerra, surge como aquele que exercita a apreensão do contato com o mundo a partir de um elemento principal, a terra. Este elemento é reconhecido pelos pés de Baltasar, pela caminhada constante, pelo contato da pele do homem com a pele do espaço por onde este homem circula. Baltasar é um “sentidor” vinculado às potencialidades do tato. Entretanto, uma de suas mãos, um dos veículos de manifestação deste sentido, fora-lhe arrancada. A experiência do tato em Baltasar é, em consequência disso, problematizada.

Atentemos para duas informações presentes na citação acima. Em primeiro lugar, devemos observar a representação do soldado *descalço*, visto que esta informação vai caracterizar várias

passagens do percurso de Sete-Sóis ao longo da narrativa. Esta recorrente alusão, por um lado, configura o estado de pobreza no qual se encontra o personagem, propiciando o choque desta realidade com a experiência de um reinado enriquecido, principalmente, com o ouro extraído do Brasil e que decora os caprichos de um rei que quer desenhar um Portugal monumental, numa ostentação que decorou a superfície do território nacional, mas não contemplou as estruturas sociais mais profundas que, paradoxalmente, sempre estiveram na base da sua construção.

Partindo do contraste entre a caminhada do soldado mutilado e as experiências “magnânicas” do rei que o enviou para a guerra, o projeto ficcional que busca focalizar os homens à margem da história incorpora cenas que nos apresentam a vaidade do rei, opondo-as àquelas que identificam homens e mulheres como Baltasar. Bastante pertinente, neste caso, é, por exemplo, a descrição da cama do monarca, elemento que ilustra bem suas “atividades” à frente do trono português:

(...) Esta é a cama que veio da Holanda quando a rainha veio da Áustria, mandada fazer de propósito pelo rei, a cama, a quem custou setenta e cinco mil cruzados, que em Portugal não há artífices de tanto primor, e, se os houvesse, sem dúvida ganhariam menos. A desprevenido olhar nem se sabe se é de madeira o magnífico móvel, coberto como está pela armação preciosa, tecida e bordada de florões e relevos de ouro, isto não falando do dossel que poderia servir para cobrir o papa. (MC: p.16)

A descrição da cama se torna emblemática por ter como contrapartida, em outros trechos do romance, os diferentes “leitos” em que dormem Baltasar e Blimunda. A primeira noite de amor entre Sete-Sóis e Sete-Luas, por exemplo, tem lugar numa simples esteira, ornada pelo sangue de Blimunda:

Deitaram-se. Blimunda era virgem. Que idade tens, perguntou Baltasar, e Blimunda respondeu, Dezanove anos, mas já então se tornara muito mais velha. Correu algum sangue sobre a esteira. Com as pontas dos dedos médio e indicador humedecidos nele, Blimunda persignou-se e fez uma cruz no peito de Baltasar, sobre o coração. Estavam ambos nus. Numa rua perto ouviram vozes de desafio, bater de espadas, correrias. Depois o silêncio. Não correu mais sangue. (MC: P. 57)

Parece claro que nas linhas deste *memorial* mais interessam o homem e a mulher, e menos suas camas monumentais. É evidente a tomada de partido do narrador que denuncia o privilégio real

em detrimento dos valores do trabalhador, num discurso ideologicamente extemporâneo, na medida em que põe em cena, em pleno século XVIII, valores de um socialismo marxista que só seriam postulados no final do século seguinte.

A história começa a ser repensada através do choque provocado pelas informações que circulam em seus bastidores. A história de Baltasar, com a desgraçada contingência que lhe arrancou a mão, torna-o para sempre ainda mais miserável do que costumava ser. Por outro lado, e num sentido diametralmente oposto, evoca-se a história de D. João V, no desvario de conceber o futuro do governo de Portugal em camas impossíveis aos sonhos do homem comum.

O narrador de *Memorial do Convento* apresenta, em posições absolutamente opostas, as figuras reais e as dos personagens do povo, verdadeiros protagonistas da sua história, entre os quais sobressaem Baltasar e Blimunda. Também o historiador Oliveira Martins, marcado evidentemente pela vertente socialista proudhonista do século XIX, lança sobre o reinado de D. João V uma crítica mordaz no que se refere aos gastos excessivos da Coroa num tempo em que o Brasil era ainda uma fonte real de riquezas que chegavam a Portugal. Ouçamo-lo:

Para que bem se possa avaliar da importância das novas descobertas; para que ninguém se iluda, supondo que os desperdícios faustosos de D. João V traduzem um renascimento da riqueza natural do reino, poremos aqui umas notas das massas de metais e pedras preciosas que D. João V recebeu do Brasil: 130 milhões de cruzados; 100 000 moedas de ouro; 315 marcos de prata; 24 500 marcos de ouro em barra; 700 arrobas de ouro em pó; 392 oitavas de peso e mais 40 milhões de cruzados de valor, em diamantes. Além de tudo isto, o produto do imposto dos quintos e o monopólio do pau-brasil rendiam anualmente para o tesouro cerca de milhão e meio de cruzados. Pois essa soma quase incalculável de riquezas não bastou para encher a voragem do luxo e da devoção do espaventoso e beato monarca.¹¹²

Também no romance de José Saramago, este D. João V, em sua real posição, parece ignorar as necessidades do território português. Antes, parece dar de ombros para o abandono da terra, além de desferir agressões contínuas contra os homens que por lá passam. Também Lisboa é, no tempo deste “rei magnânimo”, o reflexo do descaso pelos que trabalham, uma cidade que “(...) mais que todas, é uma boca que mastiga de sobejo para um lado e de escasso para o outro, não havendo portanto mediano termo entre (...) a nádega dançarina e a escorrida, entre a pança repleta e a barriga

¹¹² MARTINS, 1991: 113.

agarrada às costas. (MC: p. 27). Favorecido por sua posição na escala social, reconhecido por seus desmandos, ignorando as necessidades do povo, assim como alheio aos seus limites, o soberano de Portugal exige, como vimos, que o convento seja erguido num prazo aleatório que nada tem a ver com os planos do trabalho, sem levar em conta com o sacrifício de seus súditos: “(...) Ordeno que a todos os corregedores do reino se mande que reúnam e enviem para Maфра quantos operários se encontrarem nas suas jurisdições, sejam eles carpinteiros, pedreiros ou braçais, retirando-os, ainda que por violência, dos seus mesteres (...)” (MC: p. 291)

A que o narrador se apressa em completar:

Foram as ordens, vieram os homens. De sua própria vontade alguns, aliciados pela promessa de bom salário, por gosto de aventura outros, por desprendimento de afectos também, à força quase todos. (Idem: *ibidem*)

Baltasar, ao contrário, retorna da guerra com a tarefa de redescobrir Portugal a partir da sua desgraça. Caminhando sobre os pés descalços, segue contabilizando as tragédias que fertilizaram, com sangue, o solo português. Essa peregrinação muito tem a ver com uma simbologia que garante aos pés, e ao seu pleno funcionamento, a primazia como elemento que identifica e relaciona o indivíduo ao seu local de origem. Seria talvez interessante corroborar esta observação com o fato de que, de acordo com algumas representações do imaginário, somos levados a relacionar os pés com a terra, “(...) com a qual eles estabelecem o contato da manifestação corporal.”¹¹³ Atentemos para o seguinte registro:

Sendo o ponto de apoio do corpo na caminhada, o pé (...) é antes de tudo um símbolo de consolidação, uma expressão da noção de poder, de chefia, de realeza. Mas ele implica também a idéia de origem; (...) Ele designa igualmente o fim, posto que, sempre, na caminhada, o movimento começa pelo pé e termina pelo pé.¹¹⁴

Ao nos depararmos com esta importância dada aos pés e, numa projeção imediata, ao sentido do tato, podemos perceber melhor o que o filósofo Michel Serres afirma ao defender o espaço da pele como o local de concentração ou convergência dos sentidos. Diz ele que “[nossa] pele se assemelha às dos jaguares e das panteras, das zebras, mesmo que não tenhamos pêlos. O

¹¹³ CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007: 694-5.

¹¹⁴ Idem, *ibidem*.

desenho dos sentidos desdobra-se nela, salpicado de centros surdos, constelado de marcas; a pele forma uma variedade de nossos sentidos misturados”¹¹⁵ Em suma, podemos crer que nos pés está o “começo” do homem e das suas formas de sentir.

Se é verdade que os pés de Baltasar são um símbolo, constantemente reiterado, de sua ligação com a terra, é bem verdade também que a principal representação do tato neste personagem não se concentra aí, mas no lugar de uma ausência, no vazio deixado pela mão amputada na guerra.

Ao partirmos para um mergulho etimológico rumo à origem e ao significado do nome Baltasar, encontraremos, curiosamente, uma imediata relação com o seu soberano. Segundo sua origem hebraica *Balxatzar*, que, ao que tudo indica, parece transcrever a expressão assíria *Bal-sar-ussur*, “[o deus] Bal protegerá o rei”¹¹⁶, vislumbramos uma sutil representação do ofício primeiro deste personagem-andarilho: proteger não só a figura, mas, sobretudo, o nome de seu soberano. A história de Baltasar é narrada às margens do palácio, mas nem por isso a soberania da coroa passa-lhe ao largo. Atrelado etimologicamente à missão de proteger a instância real, este homem é despido de sua importância bélica quando perde seu principal “instrumento” de proteção, a mão esquerda.

Vindo da guerra, com um dos membros de captação das sensações do tato agora marcado por um espaço vazio, não seria inviável que as interpretações de Baltasar sobre a história, sobre os acontecimentos que o cercam, ficassem alteradas ou refletidas de maneira diversa, visto que sua própria função dentro da sociedade, além das formas de relacionamento com esta última, mudaram.

Torna-se interessante, neste caso, considerar a suma importância desta configuração da personagem fragmentada e “arruinada”, num contexto que geralmente insiste na “soberania” financeira da coroa portuguesa, dadas as descobertas das minas no Brasil. Esta prosperidade financeira, que financiou monumentos e desperdícios, não se refletiu, contudo, em mudança da estrutura social. Como afirma José Hermano Saraiva: “(...) A maré alta passou por nós como vento

¹¹⁵ SERRES, 2001: 47.

¹¹⁶ Machado, José Pedro. *Dicionário onomástico etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Confluência, 1984.

e deixou o país como dantes.”¹¹⁷ Ironicamente, no entanto, a guerra em nome da “boa vizinhança” e pela segurança do trono dourado mutilou não só a realidade individual do soldado como também se encarregou de mutilar o império que, apesar do luxo aparente, caminha rumo à ruína quando se imagina mais seguro, porque mais rico.

Mas como o vazio está sempre sedento por preencher-se, se o império naufraga, como afirmarão os historiadores e pensadores da Geração de 70¹¹⁸, Baltasar, imagem do povo, não desiste e substitui a impotência gerada pela ausência da mão por utensílios que buscam recobrar-lhe algo de sua completude, utensílios estes que propiciarão uma experiência diferenciada do tato. Voltemos, então, às palavras do narrador do *Memorial*:

Por ser pouco o que pudera guardar do soldo, pedia **esmola** em Évora para juntar as moedas que teria de pagar ao ferreiro e ao seleiro se queria ter o **gancho de ferro** que lhe havia de fazer as vezes da mão. (...) Já era Primavera quando, pago aos poucos por conta, o seleiro, com a última verba, lhe entregou o **gancho**, mais o **espigão** que, por capricho de ter **duas diferentes mãos esquerdas**, Baltasar Sete-Sóis encomendara. (*MC*: p. 35-6; grifos nossos)

Observemos, num primeiro momento, a caracterização da prática que restara ao ex-soldado em razão da sua miséria – “pouco lhe restara do soldo” –, a experiência de esmolar. Ao invés de tão somente propiciar a piedade dos transeuntes, a mão esquerda ausente é potencializada ao ser transformada em duas – o gancho e o espigão –, o que lhe permitirá uma superação qualitativa da falta real, além de garantir-lhe a possibilidade de se embrenhar na construção de um sonho – a futura passarola – e na reconstrução de si mesmo como indivíduo.

A incursão rumo a tais proezas começa na incorporação do ferro à anatomia de Sete-Sóis. Se a ausência da mão de Baltasar pode ter abalado o seu papel como elemento de “proteção” da realeza, afinal foi dispensado da guerra, a substituição deste órgão por diferentes instrumentos de trabalho faz com que as capacidades da sua mão sejam potencializadas se levamos em conta a simbologia do membro vinculado à atividade produtiva. Além disso, a ausência da mão alude, alegoricamente, ao processo de reconstrução de uma história também mutilada, como a funcionar

¹¹⁷SARAIVA, 1998: 239.

¹¹⁸ Pontualmente, Antero de Quental e Oliveira Martins.

como a memória de tantas vidas que, como a mão de Baltasar, foram extirpadas em nome de um discurso que ideologicamente impediria a presença da sua voz. A mão de Baltasar fora arrancada, assim como a vida de tantos Francisco Marques que foram parar sob as rodas que carregavam a gigantesca pedra, fundamental, monumental. Tudo isso num cenário onde “(...) está o diabo assistindo, pasmando da sua própria inocência e misericórdia por nunca ter imaginado suplício assim para coroação dos castigos do seu inferno.” (MC: P. 259)

Neste momento, mais interessa refletir sobre a matéria escolhida por Baltasar para ocupar o lugar do espaço esvaziado pela mão ausente. O ferro, tratado simbolicamente, poderia pertencer ao imaginário da força dura, sombria e, até mesmo, diabólica. É verdade também que os materiais são quase sempre ambivalentes, quiçá polivalentes, e o ferro surge no imaginário do trabalho como um elemento positivo que ajuda, por exemplo, na atividade agrícola. Como o movimento da leitura que nos interessa é aquele que parte da enunciação romanesca, o ferro para o personagem – e não podemos nos esquecer do apelido corrente de Baltasar Mateus, que, segundo o padre-inventor Bartolomeu Lourenço de Gusmão, é “(...) Sete-Sóis porque [vê] às claras (...)” (MC: p. 90) – nunca será um *handicap*, nunca será um a menos e, desta forma, aparecerá muito mais como ilustração de uma força criadora do que sob uma semântica negativa. Aliás, a concepção da identidade de Baltasar como alguém que vê, que apreende o mundo “às claras”, muito se assemelha à observação de Camões sobre a prontidão do capitão Temístocles, na elegia anteriormente citada. Um saber feito na prática garante ao ilustre capitão e ao ex-soldado a sua glória e a sua miséria.

Discorrendo ainda sobre a simbologia do ferro, associada a Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, a partir das prerrogativas de claridade e atividade de produção, deparamo-nos com uma imagem que estabelecerá o elo de ligação entre o nome da personagem, a sua nova condição física e seu ofício: a imagem de um deus. Sete-Sóis não é apenas um ferreiro, mas a própria presença do ferro em atividade na construção da passarola. Vimos anteriormente que a etimologia do nome Baltasar está vinculada ao exercício de “proteção ao rei”. No entanto, não podemos perder de vista que quem protege este rei é o **deus Bal**. Ora, se com a ausência da mão, sua insígnia de “protetor real” cai por

terra – ele deixa de ser soldado –, com a adaptação dos instrumentos de ferro, sua aura divina se potencializa.

Apesar destas leituras simbólicas e etimológicas, que comprovam a pertinência da aproximação, a relação entre Baltasar e a divindade não é inferida aleatoriamente. O próprio padre Bartolomeu de Gusmão supera todas as expectativas ao elevar o simples soldado ao patamar divino:

(...) Eu não sei nada, sou um homem do campo, mais do que isso só me ensinaram a matar, e assim como me acho, sem esta mão, Com essa mão e esse gancho podes fazer tudo quanto quiseres, e há coisas que um gancho faz melhor que a mão completa, um gancho não sente dores se tiver de segurar um arame ou um ferro, nem se corta, nem se queima, e eu te digo que **maneta é Deus**, e fez o universo.

Baltasar recuou assustado, persignou-se rapidamente, como para não dar tempo ao diabo de concluir as suas obras, Que está a dizer, padre Bartolomeu Lourenço, onde é que se escreveu que Deus é maneta, Ninguém escreveu, não está escrito, só eu digo que Deus não tem a mão esquerda, porque é à sua direita, à sua mão direita, que se sentam os eleitos, não se fala nunca da mão esquerda de Deus, nem as Sagradas Escrituras, nem os Doutores da Igreja, à esquerda de Deus não se senta ninguém, é o **vazio**, o **nada**, a **ausência**, portanto Deus é maneta. Respirou fundo o padre, e concluiu, Da mão esquerda. (MC: p. 68; grifos nossos)

Podemos observar várias questões a partir deste excerto como, por exemplo, a concepção da mão ausente de Deus. Segundo algumas leituras de cunho simbólico-teológico, a mão direita – dentro da estrutura das comunidades judaico-cristãs – equivale à mão da *benção* e da *misericórdia*, aludindo à imagem da “mão de Deus” e à autoridade sacerdotal. Por outro lado, a mão esquerda equivaleria à aplicação da justiça, às especificidades do poder real. Desta forma, a queda da mão *gauche* daquele cujo ofício seria o de “proteger a realeza” suscita uma relativização do poder da justiça dentro da sociedade investigada, justamente quando o poder real quer parecer mais fortalecido.

Analisando o retrato de Portugal na época e incorporando-o ao contexto da sociedade europeia no século XVIII, somos levados a crer, com base em diversos historiadores, que o governo que se empenhou em solidificar, com toneladas de ouro maciço, as conquistas da Restauração de 1640, não articulou uma política voltada para a justiça social e para uma produção rentável. Caso contrário, a exploração das riquezas minerais em terras brasileiras teria impedido que Portugal continuasse a ser uma nação pobre; monumental, mas pobre. José Hermano Saraiva faz a seguinte

leitura sobre o reinado de D. João V:

O período de maior afluxo de ouro brasileiro coincide aproximadamente com o longo reinado de D. João V, que se estendeu por perto de meio século (1706-1750). Mas o aumento da receita pública e privada não se repercutiu em transformações duradouras no plano econômico, ou em modificações sensíveis na estrutura social portuguesa. A maré alta passou por nós como vento e deixou o país como dantes.¹¹⁹

Esse momento histórico, o reinado de D. João V, em Portugal, corresponde ao período que evidencia o quanto as finanças não equivalem diretamente à sustentabilidade econômica. O ouro do Brasil não poderia, sozinho, solucionar os problemas da nação, porque significava o ganho ou o lucro de poucos. Estamos num contexto em que as mentalidades, sobretudo aquelas que governam, não são capazes de optar por uma política econômica em que o capital explorado pudesse vir a ser o primeiro passo para a implantação de uma produção industrial própria, como também um elemento propulsor para o fortalecimento do comércio, frente às articulações mercantis européias. Não se compreendeu a tempo que o ouro escoado pelo Atlântico poderia e deveria multiplicar o capital interno, agindo na construção efetiva de Portugal como centro de um império que garantisse, por coerência, ao menos aos portugueses, uma vida de dignidade.

É nesse contexto que a trajetória de Baltasar Sete-Sóis se transforma em tragédia, pois para este personagem e seus pares, para a realidade de sua vida prática, tanto fazia haver ou não um Brasil repleto de metais preciosos. Mesmo assim, na saga do *Memorial* como que para compensar tamanha instabilidade social, esse simples ex-soldado voltará ironicamente a ter sua vida atrelada às instâncias do poder real e do poder divino.

No que se refere à aliança com o divino, poderíamos aqui enveredar pela etimologia do segundo nome de Baltasar, o epíteto Mateus. Partindo da forma grega *Matthaïos*, passando pelo latim *Matthaeus* ou *Mattheus*, encontramos a associação com o hebraico *Mattathiah*, significando “dom de deus”. Nenhum outro seria mais apropriado à representação das venturas de Sete-Sóis pela narrativa de Saramago. O nome Baltasar Mateus já indica **quem é** e **a que** vem este personagem, que vagueia pelas páginas do *Memorial do convento*; o apelido Sete-Sóis diz o **como**. Em outras

¹¹⁹ SARAIVA, 1998: 239.

palavras, o “protetor do rei”, ainda que deslocado de sua função primeira, detentor do “dom de Deus” – mais especificamente, o dom da criação –, embrenha-se no caos das verdades obscurecidas pela tradição histórica, a fim de recriá-las “às claras”.

Tomando como ponto de referência discursiva as afirmações do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, devemos repensar o valor do “vazio”, do “nada”, da “ausência”, que não estão necessariamente ligados ao lugar inútil, ao lugar da não-produção, ao lugar alijado do conhecimento, o que seria ir na contramão das palavras do padre em relação ao espaço da mão ausente de Baltasar. Parece pois mais adequado concebê-los como o espaço caótico propício à criação, capaz de permitir o investimento de renovação da personagem como o fora do próprio Deus. Afinal, é a partir deste vazio que o ferreiro descobrirá poderes que ainda não foram provados, nem mesmo pelo filho dileto de Deus, como, neste caso, o desejo e a ousadia de voar. Hereticamente o discurso do narrador compara Jesus aos construtores da passarola, “os filhos do homem”, e descobre nestes a apetência que o outro não tivera ao se recusar a ser “o primeiro homem a voar”

(...) porque isso de voar está demonstrado que só o podem fazer os anjos e o Diabo, aqueles como ninguém ignora e por alguns foi testemunhado, este por certificação da própria sacra escritura, pois lá se diz que o Diabo levou Jesus ao pináculo do templo, portanto pelos ares o levou, não foram pela escada, e lhe disse, Lança-te daqui abaixo, e ele não lançou, não quis ser o primeiro homem a voar, Um dia voarão os filhos do homem, disse o padre Bartolomeu Lourenço quando chegou e viu a forja feita, mais a pia da água onde se temperarão os ferros, falta apenas o fole, a seu tempo soprará o vento, que o espírito já soprou neste lugar. (MC: p. 143)

Nesse momento, entramos na esfera do chamado *poder da criação* que estará intrinsecamente vinculada às potencialidades da imaginação. A recorrência à imaginação servirá, de maneira geral, como artifício utilizado a fim de preencher as lacunas deixadas a meio do caminho, voluntária ou involuntariamente, pela memória e pela história. De acordo com tal perspectiva, torna-se oportuno lembrar que o passado “(...) é uma **construção** e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história.” (LE GOFF, 1996: 24; grifos nossos). Le Goff acentua ainda que “(...) a história é bem a ciência do passado, com a condição de saber que este passado se torna objeto da história, por uma **reconstrução** incessantemente reposta

em causa (...).” (Idem: 25; grifos nossos). Nesse “futuro do passado” está o presente da reconstrução, da elucidação e, até mesmo, da criação da história. No caso da ficção, surge aí, condicionado pela experiência da imaginação criadora, um projeto de questionamento constante das verdades históricas.

Seja através das suposições do narrador, seja através do exercício de memória articulado por personagens da trama, a imaginação criadora é um dado indispensável e para ela nos voltamos ao pretender apontar para outras interpretações possíveis para determinados momentos da história. A apreensão diversa do mundo captado pelos sentidos condiciona essa variação de interpretações, visto que condiciona as manifestações da memória. Ora, justamente no que se refere à representação de Baltasar Sete-Sóis, esta leitura que valoriza o jogo das sensações parece bastante apropriada. Observemos, por exemplo, um dos momentos em que a imaginação, atrelada à memória individual do ex-soldado, modifica-lhe a realidade:

(...) Baltasar Sete-Sóis leva os ferros no alforge porque há momentos, horas inteiras, em que **sente a mão como se ainda a tivesse na ponta do braço** e não quer roubar a si próprio a felicidade de se achar inteiro e completo como inteiros e completos se hão-de sentar Carlos e Filipe em seus tronos, afinal haverá para os dois, quando a guerra acabar. A Sete-Sóis basta-lhe, para seu contentamento, e desde que **não olhe** onde lhe falta, a comichão que sente na ponta do dedo indicador, e **imaginar** que está coçando com o polegar o sítio onde lhe come. E quando esta noite sonhar, se a si próprio se olhar no sono, ver-se-á sem que nada lhe falte e poderá apoiar a cabeça cansada nas palmas das duas mãos. (MC: p. 37; grifos nossos)

A experiência de sentir é, para Sete-Sóis, absolutamente indispensável à sua caminhada. Diante da amputação de um dos principais órgãos do tato, a memória das sensações vividas antes da tragédia potencializa uma imaginação que, por diversas vezes ao longo do romance, tomará o lugar da mão ausente. Tal processo de memória da ausência ou de voluntária imaginação do que lá não está é resgatada pelo discurso ficcional que assume preencher espaços vazios com “verdades possíveis”. Para o narrador do *Memorial*, a imaginação pode ser a chave que permite adentrar os espaços proibidos da ordem social. Entretanto, retomando a perspectiva de Baltasar, como dois corpos *não* ocupam o mesmo lugar no espaço, a imaginação só se permite “recriar” a mão que já não há, propiciando a vivência de uma gama de sensações, quando o ferro não está a prolongar o

“coto”. Podemos, assim, depreender, pelo menos, dois movimentos distintos vinculados ao processo de criação inerente a Baltazar: ora a capacidade criadora e a força superior associadas à atividade prática que o encontro do braço com o ferro fará surgir, ora a desenvoltura da memória que rearticula, através da imaginação, sensações que substituem o órgão ausente. Intercalam-se, no espaço vazio, a dureza e a praticidade advindas do ferro e a sensibilidade individual trazida pela memória da mão.

A história se entranha na experiência cotidiana de Baltazar, à medida que seus sentidos captam os acontecimentos que o cercam. Não tivesse sido convocado a lutar numa guerra alheia aos seus desejos, não teria perdido a mão. No entanto, a realidade é outra e, a cada momento que se depara com a ausência, que percebe sua mutilação, a história cai-lhe na cabeça, com o peso do império.

Segundo tal perspectiva, revelam-se, em relação a esse momento da história, diferentes interpretações e formas de orientação do discurso histórico. Por um lado, o desejo do rei em tornar visível uma determinada face de Portugal para ser registrada como a “verdade” histórica do seu reinado. Do outro lado, a história, associada à memória testemunhal, que se mostra em cada comichão imaginária, ocupando o vazio existente no lugar da mão perdida de Sete-Sóis. Acerca dessa diferenciação de registros, Jacques Le Goff fala sobre o tipo de memória ideológica construída para configurar uma certa faceta dos soberanos:

Os reis criam instituições-memória: arquivos, bibliotecas, museus. (...) Na época helenística brilham a grande biblioteca de Pergamo e a célebre biblioteca de Alexandria, combinada com o famoso museu, criação dos Ptolomeu.

Memória real, pois os reis fazem compor e, por vezes, gravar na pedra anais (ou pelo menos extrato deles) onde estão sobretudo narrados os seus feitos – e que nos levam à fronteira onde a memória se torna “história”.¹²⁰

D. João, “o quinto de seu nome”, da dinastia de Bragança, esmerou-se em fazer “brilhar” o seu nome na história de Portugal, através da sedimentação de uma memória real. Desta forma, o ouro do Brasil patrocinou a configuração de uma história monumental que tem sua imagem espetacular no Convento de Mafra. Contudo, quando este fato histórico é registrado pela ficção –

¹²⁰ LE GOFF, 1996: 434.

neste caso, o *Memorial do Convento* – o rumo da história que se inaugura a partir de um personagem como Baltasar Mateus mostra-se permeado de espaços de ruína, não necessariamente dourados, e que não foram contabilizados oficialmente.

Se, como acreditamos, o tato surge para este personagem como o principal sentido vinculado à captação singular do mundo, é a sua visão imediata, fortalecida pela qualidade de “testemunha ocular”, que vai permitir ao narrador do *Memorial* narrar o horror que a magnificência da obra real oculta, de modo a preencher as lacunas que parecem ter sido varridas pelo tempo. A visão não funciona, pois, em Baltasar, como um sentido de transcendência, tal como se manifestam as experiências do tato, que lhe restituíam, em sonhos, a mão perdida na batalha, nem como uma visão que revela algo para além do dado visível imediato, como acontece extraordinariamente com Blimunda. Ao contrário disso, a experiência da visão para o ex-soldado ganha traços de violento realismo. O que salta aos seus olhos são impressões de horror, seja no tocante à guerra, seja nos autos-de-fé, ou na constatação da penúria do dia-a-dia. Desde o fim de sua atuação bélica, o que mais lhe apraz é fechar os olhos e lembrar-se do que fora antes da tragédia, da mutilação. Não é à toa que, para dar lugar a uma imaginação confortável, os olhos costumam estar cerrados, ou se desviam em outra direção que não a da mão ausente.

Baltasar pouco fala sobre a guerra. Aquela espécie de “urgência falastrona”, típica dos veteranos, dificilmente encontrará morada num indivíduo que tem a história da guerra em si, perfeitamente ilustrada nos vinte ou vinte e dois centímetros arrancados de sua anatomia. Quando suas poucas palavras se voltam para este assunto, só podem atestar a ruína: “(...) **Vi** como se morre na guerra, não sei como se morre em Lisboa, por isso não posso comparar (...).” (*MC*: p. 45; grifos nossos). Essa visão de um passado próximo, que o tato, ou a ausência da mão, condiciona, conserva-se para além de sua vontade. No silêncio e na escuridão, o esquecimento parece se insinuar, mas a anatomia do homem que só tem a mão direita não permite esse tipo de investida. Tal como afirma Tzvetan Todorov, no já citado *Memória do mal, tentação do bem*, “(...) entre os fatos em si mesmos e os sinais que eles deixam, desenvolve-se um processo de seleção que escapa à

vontade dos indivíduos.”¹²¹

Durante toda a caminhada rumo ao sítio onde se construirá o aclamado convento de Mafra, para “júbilo e glória” do rei, as imagens que se vão construindo exigem demais da visão imediata de Baltasar. Uma realização “magnânima” se constrói com sacrifícios desmesurados. A história experimentada por Sete-Sóis e pelos milhares de homens, seus iguais, que muito provavelmente nunca entrarão no convento que é construído, parece erguer-se sob o signo da destruição; suas bases têm natureza violenta, seus propósitos se perdem.

Lembremos da alegoria da história imortalizada por Walter Benjamin acerca da visão do anjo de Klee, no quadro *Angelus Novus*:

(...) Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa aos nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las.¹²²

Podemos trazer para o contexto da peregrinação até Mafra essa visão da ruína. Os milhares de homens que vivem com Baltasar essa caminhada extenuante têm um excesso de vidas arruinadas a embaçar-lhes os olhos. Perde-se, com o tempo, a própria noção do porquê do sacrifício, não existe espaço, tempo ou forças para a reflexão, mas, nem por isso, o horror se pode minimizar.

Para atender ao desejo do “Rei Magnânimo” de gravar seu nome na história sobre o mármore de uma única pedra, gigantesca, de forma a construir para a posteridade uma alusão da sua própria inteireza e grandiosidade, sufocam-se os desejos mais prosaicos de milhares de homens-braço, homens-músculo, que só em sua força são lembrados. O narrador do *Memorial do convento*, ao referir essas andanças, dá visibilidade aos homens que a história de D. João V tornou invisíveis, esses mesmos que “não fizeram filho nenhum ‘a rainha’” mas que paradoxalmente “pagam o voto” do rei:

(...) Seiscentos homens agarrados desesperadamente aos doze calabares que tinham sido fixados na traseira da plataforma, seiscentos homens que sentiam, com o tempo e o esforço, ir-se-lhes aos poucos a tesura dos músculos, seiscentos homens que

¹²¹TODOROV, 2002: 143.

¹²²BENJAMIN, 1994: 226.

era seiscentos medos de ser (...), **que é realmente um homem quando só for a força que tiver**, quando mais não for que o medo de que lhe não chegue essa força para reter o monstro que implacavelmente o arrasta, e tudo por causa de uma pedra que não precisaria ser tão grande, com três ou dez mais pequenas se faria do mesmo modo a varanda, apenas não teríamos o orgulho de poder dizer a sua majestade, **É só uma pedra**, e aos visitantes, antes de passarem à outra sala, **É uma pedra só**, por via destes e outros tolos orgulhos é que se vai disseminando o ludíbrio geral, com suas formas nacionais e particulares, como esta de afirmar nos compêndios e histórias, Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha e eles é quem pagam o voto, que se lixam, com perdão da **anacrónica voz**. (MC: p. 257; grifos nossos)

O gênio inventivo de Baltasar e os meandros da sua imaginação inauguram um sentido novo, uma nova forma de experimentar essa parte do tato amputado. Tanto ao lidar com a memória da mão ausente, quanto ao preencher o seu vazio com a robustez do metal que lhe empresta o simulacro de algumas funções manuais, Baltasar Sete-Sóis transcende a humanidade ordinária e o que era amputação se recupera como um a mais. No lugar da mão, uma gama de realizações possíveis para o ser ora homem, ora deus, que alcança o extraordinário “por capricho de ter **duas diferentes mãos esquerdas**”.

Por outro lado, a visão de Baltasar, que não é imaginativa, mas realista, revela-lhe, a todo momento, a desgraça de homens subjugados às vontades de outros homens.

É interessante notar, ainda, que, dadas as experiências de miséria e violência que o personagem testemunha, seja na guerra, seja nas andanças pelo território português, seja na construção do convento de Mafra, as expectativas diante de um outro tipo de dimensão visual parece bastante incômoda para o soldado-ferreiro. Ao refletir sobre o dom de Blimunda, que vê “o que está no mundo” (MC: p. 77) também pelo lado de dentro, Baltasar reage menos com admiração do que com um certo horror a este destino, e uma condoída piedade por Sete-Luas:

Durante todo esse dia, Baltasar duvidou se tivera tal conversa, ou se a sonhara, ou se, simplesmente, estivera num sonho de Blimunda. Olhava os grandes animais suspensos dos ganchos de ferro antes de serem esquartejados, esforçava os olhos, mas não via mais que a carne opaca, esfolada ou lívida, e quando os pedaços e as postas se espalhavam nas bancadas ou eram atirados para os pratos das balanças, compreendia que o poder de Blimunda tinha mais de condenação que de prémio, porque o interior destes animais não era realmente um gosto para a vista, como não o seria o das pessoas que vêm à carne, nem o das que a vendem, ou cortam, ou carregam, que é o ofício de Baltasar. Aliás, viu na guerra o que está vendo aqui, que para averiguar o que dentro há é sempre preciso um cutelo ou um pelouro, um machado ou o fio duma

espada, uma faca ou uma bala, então se rasga a frágil pele, ainda mais dorida virgindade, os ossos aparecem, e as tripas, e com este sangue não vale a pena benzer-nos, porque não é de vida, sim de morte. (MC: p. 78)

No entanto, a convivência com uma visionária não poderia deixar incólume e inalterada a visão imediata do ferreiro. Entre Baltasar e Blimunda existe um pacto firmado pelo olhar. Somente diante da mulher, Sete-Sóis parece encontrar um lugar mais pacífico para onde direcionar seus olhos. As experiências negativas são suplantadas por uma linguagem visual que os preenche e conforta: “(...) não falou Blimunda, não lhe falou Baltasar, apenas se olharam, olharem-se era a casa de ambos” (MC: p. 109). Com o passar do tempo, o homem-deus que tem os olhos constantemente feridos pela paisagem ao redor, alcança o direito a uma sensibilidade visual mais aguçada:

Estava o padre Bartolomeu Lourenço sentado ao lume, que a noite refrescava, quando chegaram Baltasar e o pai. Viram a mula à porta, ainda arreada, debaixo da oliveira, Quem terá vindo, perguntou João Francisco, e Baltasar não respondeu, mas adivinhou que seria padre, as mulas que carregam gente eclesiástica exibem uma certa e evangélica mansidão, quiçá induzida, que contrasta com o viço ainda rebelde das que só dão cavalaria a laicos, e sendo de padre a mula, com ar de vir de longe, não se esperando legado do papa nem aviso do núncio, tinha de ser Bartolomeu Lourenço, como logo se viu que era. A quem estranhar que tanto tivesse visto Baltasar Sete-Sóis quando já a noite se fechava, responde-se que o resplendor dos santos não é vã miragem do espírito perturbado dos místicos ou mera propaganda da fé em pintura a óleo, e que, de tanto dormir com Blimunda, e com ela quase todas as noites ter dares e tomares da carne, começava a haver em Baltasar um luzeiro espiritual de dupla visão, que, não dando para mais profundas penetrações, é quanto basta para observações sumárias como esta. (MC: p. 120)

O encontro com Blimunda permite que Sete-Sóis comece a vislumbrar uma possibilidade de visão às escuras, ajudando-o a se encontrar no mundo quando o mesmo parece não existir. A penumbra começa a deixar de ser um espaço caótico para os olhos de ver, embora ainda seja mais bem reconhecida e desbravada pelos olhos de tocar, garantido pelos pés do ex-soldado: “(...) regressou Baltasar às escuras, vêem os pés onde assentam (...)” (MC: p. 121).

Assim como no espaço caótico surgem novas paisagens possíveis, recriadas pelos olhos, a experiência do tato alterado pela mutilação encontra outras formas de se reinaugurar. Nossa leitura, até agora, ateu-se à substituição da mão pelos ferros; no entanto, não podemos desconsiderar a ocupação do espaço ausente em Baltasar pela mão de Blimunda. A imagem da mulher do ferreiro a amparar-lhe as mãos é bastante recorrente. Entretanto, o encontro das mãos de Sete-Luas com o

vazio de Sete-Sóis não é um acontecimento imediato, como poderíamos esperar. Ao confrontar pelo menos três momentos da narrativa, percebemos uma espécie de tatear cuidadoso rumo ao reconhecimento do vazio e à criação do novo. Vejamos o primeiro momento:

(...) Sete-Sóis baixou com Blimunda do alto do castelo para ver as luzes e os adornos, o paço armado de colgaduras, os arcos mandados levantar pelos officios. Está mais cansado que de costume, talvez por ter carregado tanta carne para os banquetes que festejaram o nascimento e vão festejar o baptizado. Dói-lhe a mão esquerda de tanto puxar, içar e arrastar. O gancho descansa no alforge que leva ao ombro. Blimunda segura-lhe a mão direita. (*MC*: p. 73)

Observamos nessa imagem que as mãos de Blimunda ainda não fazem parte da realidade singular de Baltasar. Enquanto o carregador de carnes descansa o antebraço esquerdo dos ferros que substituem a mão amputada, Blimunda conforta a mão sã. Provavelmente, diante da dor experimentada por Baltasar em vista do trabalho excessivo, haja um consenso de que nenhum peso a mais deva suportar, e só a mão da mulher a segurar a mão direita lhe dê o conforto de que necessita. Além disso, podemos pensar que Blimunda precisa antes exercitar o conhecido, a mão existente, através de seu tatear, para futuramente avançar rumo à experiência do desconhecido. Reconhecer o que há em Baltasar torna-se uma etapa necessária para poder imaginar o que não existe e iniciar a tarefa de preenchimento do vazio, inaugurando uma nova realidade.

Num segundo momento, lê-se a seguinte imagem: “(...) Baltasar conta a Blimunda casos da sua guerra, e ela segura-lhe o gancho do braço esquerdo como se a verdadeira mão segurasse, é o que ele está sentindo, a memória da sua pele sentindo a pele de Blimunda.” (*MC*: p. 86).

Neste trecho, percebemos o avanço na caminhada de Blimunda rumo à intimidade desconhecida de Baltasar, intimidade que não se encontra no sexo, já desvendado, mas no mistério guardado por detrás da ausência. Segurar o gancho, acolhê-lo, significa finalmente abraçar a identidade do seu homem por completo, experimentá-lo naquilo em que se revela natural e também no estranho. Baltasar fala sobre a guerra e, apoiada no gancho, Blimunda pode não só ver a guerra, mas também sentir o que lá havia antes, a mão de Baltasar.

Ao mesmo tempo que a guerra se faz duramente presente entre os dois, é como se a mesma nunca tivesse acontecido ou, pelo menos, nunca tivesse mutilado Sete-Sóis porque, no instante da

confidência, sua mão ressurgue numa espécie de anamnese psicanalítica. A memória do sentido do tato prepara o terreno para a materialização imaginária de uma realidade impossível.

Quando Portugal finalmente faz as pazes com a França, em lugar do ressentimento de Baltasar, que diz “(...) nenhuma [as pazes] me tornam a dar a mão que perdi”, Blimunda sentencia: “(...) Deixa lá, tu e eu temos três mãos” (MC: p. 96). Existe, entretanto, um motivo maior para a articulação deste encontro entre mãos reais e imaginadas. Atentemos para o momento da libertação da passarola em seu primeiro voo:

(...) Encomendemo-nos ao Deus que houver, disse-o, num murmúrio, e outra vez num sussurro estrangulado, Puxa, Baltasar, não o fez logo Baltasar, tremeu-lhe a mão, que isto será como dizer Fiat, diz-se e aparece feito, o quê, puxa-se e mudamos de lugar, para onde. Blimunda aproximou-se, **pôs as duas mãos sobre a mão de Baltasar**, e, num só movimento, como se só desta maneira devesse ser, ambos puxaram a corda. A vela correu toda para um lado, o sol bateu em cheio nas bolas de âmbar, e agora, que vai ser de nós. A máquina estremeceu (...), mal ultrapassara ainda a altura das paredes, até que, firme, novamente equilibrada, erguendo a sua cabeça de gaiivota, lançou-se em flecha, céu acima. (MC: p. 195-6; grifos nossos)

Antes mesmo da movimentação das asas mecânicas, cuidadosamente construídas para a máquina de voar, é este ser híbrido, dotado de três mãos, que dará o impulso capaz de inaugurar uma realidade paralela, incompreensível, antes sonhada, agora vivida. É de se notar que a passarola, símbolo e espaço de realização da verdade marginal, só é convocada a levantar voo quando começa a ameaçar a lógica vigente. Se, de acordo com o propósito inicial do erudito, a máquina viesse a voar para o encanto dos olhos de el-rei, seu poder subversivo sucumbiria ao *status quo*, ao poder instituído. Definitivamente, não parece ser este o seu papel. Assim como as três mãos compartilhadas por Baltasar e Blimunda deslocam o olhar rumo ao desconhecido, evocando a estranheza típica do novo, a passarola atende ao chamado de uma outra natureza, uma realidade subversiva por excelência, marginalizada, plantada no espaço do sonho, do ainda não visto, do não conhecido. Somente a articulação de um instrumento singular, diferenciado, as mãos sobrepostas, de maneta e visionária – tal como o narrador os identifica –, pode dar asas a uma obra absolutamente transgressora.

A passarola, romance alado escrito para desafiar a lógica, é levada a demonstrar os seus

poderes sob o comando não de uma ou duas, mas de três mãos. Temos, então, nessa imagem, uma construção que ultrapassa os limites do indivíduo, a manifestação de uma ordem outra tão transformadora quanto a obra que inaugura. Quando o que está em jogo é a criação de uma nova realidade – neste caso, a realização do até então impossível sonho de voar – não bastam as mãos comuns de todos os homens, torna-se necessário um elemento a mais, representado por esse lugar ambíguo preenchido pela terceira mão. Provavelmente é desse lugar que nascem o sonho e a arte.

A anatomia de Baltasar, antes caracterizada pela falta, é preenchida por elementos que não se comprometem com a garantia da medida certa, mas sobejam. Blimunda não usa apenas uma de suas mãos para auxiliar a mão que falta a Baltasar; não pretende compartilhar a negatividade da falta, da ausência. Antes, utiliza-se das suas duas mãos que são a sua verdade e cria, colada ao ferreiro, um ser alimentado por uma conjunção de força e tato a mais. Este sentido, alterado no ex-soldado, encontra em Blimunda mais uma forma para criar e se recriar.

Já abordamos, neste capítulo a experiência da mutilação da mão de Baltasar, que vai inaugurar uma busca pelos caminhos da imaginação e da criatividade para uma nova articulação do tato; aludimos, também, à visão negativizada do ex-soldado, que ganha uma nova configuração ao ser alimentada pela sensibilidade de Blimunda. Neste momento, sugerimos que o paladar aparece como um sentido experimentado sob o signo do *menos*, muito provavelmente em razão da fome que atinge a maioria da população, inclusive Sete-Sóis.

Através de uma estratégia recorrente de comparação contrastiva, seja ao fazer uma clara oposição entre o casal-símbolo da realeza, D. João V e D. Maria Ana Josefa, e o casal-símbolo dos homens do povo, Baltasar Mateus e Blimunda de Jesus, seja ao generalizar esta oposição, utilizando-se da imagem de dois mundos absolutamente distintos – mas dependentes entre si –, que convivem dentro da cidade de Lisboa, o narrador do *Memorial do convento* aponta para um dos sentidos humanos mais ofendidos pela desigualdade social: o paladar. Talvez não seja exato, sequer, admitir que a experiência do paladar realmente exista em determinados segmentos sociais de Lisboa, visto que a fome urge, fazendo com que os prazeres gustativos, na maioria das vezes,

percam lugar para as necessidades do estômago. Poderíamos indicar, assim, que a gustação, enquanto exercício de gozo e transfiguração do saboreado em sabedoria, parece ter sido adiada para boa parte das personagens do romance. O próprio narrador revela o porquê, numa passagem já referida:

No geral do ano há quem morra por muito ter comido durante a vida toda, razão por que se repetem os acidentes apopléticos, primeiro, segundo, terceiro, e às vezes um basta para levar à cova, e se o acidentado provisoriamente escapou, fica leso de um lado, de boca à banda, sem voz se o lado foi esse, e também sem remédios que lhe acudam, tirando as sangrias, que se receitam às meias dúzias. Mas não falta, por isso mesmo falecendo mais facilmente, quem morra por ter comido pouco durante toda a vida, ou o que dela resistiu a um triste passadio de sardinha e arroz, mais a alface que deu a alcunha aos moradores, e carne quando faz anos sua majestade. (MC: p. 27)

No que diz respeito ao ex-soldado, podemos afirmar que essa espécie de ameaça ao paladar pode ser observada desde a sua primeira aparição. Não é à toa que, quando do reconhecimento desta personagem, a voz narrativa revela que: “Por ser pouco o que pudera guardar do soldo, pedia esmola em Évora (...). Assim passou o Inverno, forrando metade do que conseguia angariar, acautelando para o caminho metade da outra metade, e entre a comida e o vinho se lhe ia o resto. (MC: p. 36)

Percebemos que, neste primeiro momento, a experiência gustativa, já bastante dificultada para a maioria da população de Lisboa, transforma-se em escassez ainda maior para um mutilado de guerra que precisa tirar da boca para recriar a mão. No entanto, é necessário lembrar que, apesar da negativa referente ao exercício do paladar, é a partir desta iniciativa, caracterizada pelo sacrifício e pela contenção, que algo de divino começa a se insinuar na figura de Sete-Sóis.

Noutra passagem, testemunhamos nova prova de sacrifício empreendida pelo andarilho: “Quando Sete-Sóis chegou a Aldegalega, estava anoitecendo. Comeu umas sardinhas fritas, bebeu uma tigela de vinho, e, não lhe chegando o dinheiro para a pousada, tão-só, à escassa, para a passagem amanhã, meteu-se num telheiro, debaixo de uns carros, e aí dormiu (...)” (MC: p. 38). Ao contrário do que poderemos depreender a partir da leitura do romance *A gloriosa família*, de Pepetela, comer, na narrativa de Saramago, representa tão somente a satisfação – ainda que precária –, de uma necessidade do corpo, configurando uma realidade de subsistência, na qual dificilmente

se abrirá espaço para a articulação de uma memória vinculada ao paladar. Anterior à morte, esta é uma das piores consequências da fome: privar os homens dos sabores que levam ao saber.

Por outro lado, num determinado momento, percebemos que é novamente a presença de Blimunda que irá transformar a experiência comumente negativa num dado novo, único, recriado para devolver a alegria dos sentidos a Baltasar. O singular “casamento” entre as personagens se dá, primeiramente, no gosto e no sabor, na boca e na língua, na divisão da sopa, no enganar a fome e, somente depois, chega ao sexo:

Blimunda levantou-se do mocho, acendeu o lume na lareira, pôs sobre a trempe uma panela de sopas, e quando ela ferveu deitou uma parte para duas tigelas largas que serviu aos dois homens, fez tudo isto sem falar, não tornara a abrir a boca depois que perguntou, há quantas horas, Que nome é o seu, e apesar de o padre ter acabado primeiro de comer, esperou que Baltasar terminasse para se servir da colher dele, era como se calada estivesse respondendo a outra pergunta, Aceitas para a tua boca a colher de que se serviu a boca deste homem, fazendo seu o que era teu, agora tornando a ser teu o que foi dele, e tantas vezes que se perca o sentido do teu e do meu, e como Blimunda já tinha dito que sim antes de perguntada, Então declaro-vos casados. (MC: p. 56)

O encontro entre os amantes é sustentado por uma alegoria que privilegia o exercício do paladar e os seus utensílios, dispensando a outra língua que busca o sabor das palavras, o prazer da linguagem. Blimunda não precisa falar para afirmar querer este homem. Partilhar a colher significa buscar reconhecê-lo. Provar o sabor de sua boca, a de Sete-Sóis, através deste utensílio, corresponde a já sabê-lo. É curioso notar que a mesma rigidez caracterizadora dos ferros dispostos em lugar da mão de Baltasar para singularizá-lo, tornando-o único, será a marca do utensílio que o investigará por dentro, a colher, revelando à Blimunda o sabor do seu futuro amante, sua essência e a comprovação de seu amor por ele.

Ao levar a colher à sua boca, Blimunda indica a possibilidade de um romance futuro. A introdução da colher já antecipa, alegoricamente, o encontro íntimo do casal, quando maneta e visionária se entregam, penetrando ele nela. No encontro com Blimunda, a experiência gustativa poderá ser transformada em memória, numa memória individual, de inegável valor, íntima, visto que cada beijo, cada novo encontro, remete àquele primeiro provar da colher.

Além de Blimunda, o processo de construção do sonho que vai inaugurar novas verdades

possíveis também dá novo alento ao paladar de Baltasar. Se é verdade que, no desenrolar da narrativa, a fome irmana milhares de homens numa miséria única, não será menos verdade, no entanto, que o espaço da criação da passarola tornar-se-á um lugar privilegiado, no qual o sentido gustativo, ao ser exercitado, também fará com que homens de castas sociais diversas se aproximem.

Eis o encontro entre o padre, o músico, o ferreiro e a visionária:

Sentaram-se todos em redor da merenda, metendo a mão no cesto, à vez, sem outro resguardar de conveniências que não atropelar os dedos dos outros, agora o cepo que é a mão de Baltasar, cascosa como um tronco de oliveira, depois a mão eclesiástica e macia do padre Bartolomeu Lourenço, a mão exacta de Scarlatti, enfim Blimunda, mão discreta e maltratada, com as unhas sujas de quem veio da horta e andou a sachar antes de apanhar as cerejas. Todos eles atiram os caroços para o chão, el-rei que aqui estivesse faria o mesmo, é por pequenas coisas assim que se vê serem os homens realmente iguais. (MC: p. 169)

Em torno do cesto de cerejas, saboreando-as ao acaso, a rigidez da escala social é posta em xeque. Os homens e a mulher que aí estão formam uma roda por onde circula a variação dos saberes, condicionados pela instância do sabor. Devemos observar, por outro lado, que neste momento do partilhar as cerejas – nova metáfora sobre o partilhar o pão – outra parte da anatomia humana é alvo do olhar do narrador: as mãos. Essas mãos, tão diferentes entre si, buscam o alimento do corpo, mas também confortam a alma ao quase se tocarem. Dispostos à volta do cesto de cerejas, os participantes do banquete acabam por criar uma dupla representação da forma circular, ora a roda do cesto, ora a roda dos homens; este formato, pleno de simbologias, sugere um encontro de saberes que não obedece a ditames sociais. Este é o momento em que percebemos que todas as diferentes mãos e, conseqüentemente, os diferentes saberes, são imprescindíveis à construção da história dos homens. É por isso que el-rei, que também faz parte da história, não sendo, entretanto, dono dela, poderia também participar da curiosa merenda, tal qual nos informa o narrador.

Uma vez mais, as mãos surgem no romance como um dos principais ícones de identificação do sujeito. Embora a violência da mutilação potencialize a importância deste órgão do tato para a individualização de Baltasar, não podemos nos furtar a considerar as intenções do narrador do *Memorial*, quando o mesmo busca reconhecer nas mãos dos homens as suas verdades. Assim como

a colher identificara o Baltasar que Blimunda buscava conhecer, a imagem de Baltasar que se dá aos outros pode ser percebida não só na mão que não há, mas também no embrutecimento daquela que sobreviveu; a partir deste olhar também se poderão descobrir as personalidades de um padre, de um músico e de uma camponesa que tem as unhas sujas por lidar com a terra.

A partir dessa leitura de nivelamento dos seres humanos dentro de uma mesma esfera e da igual importância dada aos seus saberes, percebemos que a configuração da imagem do indivíduo está na dependência da articulação de seus sentidos físicos. Ao mesmo tempo que exercitar a visão, a audição, o tato, o olfato e o paladar serve para generalizar as capacidades humanas, as diferentes formas de experimentar estes sentidos contribuem para a individualização do sujeito.

Neste momento, podemos repensar a imagem “inatingível” de el-rei D. João V, imaginariamente convocado pelo narrador a participar do lanche. Momentos mais adiante da narrativa, somos apresentados a uma figura que, tal como qualquer outro homem, teme a morte:

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. Mas esse medo de morrer não é o de se lhe abater de vez o corpo e ir-se embora a alma, é sim o de que não estejam abertos e luzentes os seus próprios **olhos** quando, sagradas, se alçarem as torres e a cúpula de Mafra, é o de que não sejam já sensíveis e sonoros os seus próprios **ouvidos** quando soarem gloriosamente os carrilhões e as solfas, é o de não palpar com as suas **mãos** os paramentos ricos e os panos da festa, é o de não cheirar o seu **nariz** o incenso dos turíbulo de prata, é o de ser apenas o rei que mandou fazer e não o que vê feito. Vai além um barco, quem sabe se chegará ao porto, Passa uma nuvem no céu, porventura não a veremos em chuva derramada, Sob aquelas águas, o cardume nada ao encontro da rede. Vaidade das vaidades, disse Salomão, e D. João V repete, Tudo é vaidade, vaidade é desejar, ter é vaidade. (MC: p. 289; grifos nossos)

Ao perceber que nenhuma auréola ou vontade real tinha o poder de impedir a falência dos sentidos, quando se viu na dependência do alcance que estes poderiam ter, D. João revelou-se um homem comum. Até mesmo a vaidade que o condenava à solidão, que o recolocava sobre um patamar inalcançável, foi insuflada por esta humanidade, haja vista que este sentimento é próprio do humano. Temos diante de nós dois momentos distintos em que até mesmo o rei de Portugal fora visto como um homem por conta da utilização dos seus sentidos físicos.

Lembremos uma vez mais da imagem que mostra os homens reunidos a degustar as cerejas.

Percebemos que, no processo de aproximação gerado pelo paladar, a figura do soberano pode ser convocada em real atitude de comunhão, visto que este seria o sentido em que as vaidades falariam menos que as necessidades. As línguas do rei ou do ex-soldado reconheceriam igualmente o sabor da fruta. No entanto, durante o momento de solidão na sala do torreão, ao contrário, os sentidos que se tornaram traços identificativos do monarca que teme a morte foram absolutamente individualizados, pois não estão vinculados às experiências da maioria dos homens, antes realçam uma vaidade extrema e única.

No *Memorial do convento*, algumas verdades costumeiramente marginalizadas, tais como a igualdade natural entre os homens e a escrita da história como trabalho de todos, começam a tomar corpo quando percebemos que, antes da linguagem e da linhagem – elementos fundadores da estratificação social –, estão olhos, mãos, narizes, bocas e ouvidos.

A visão imediata de Sete-Sóis, ao colocá-lo, repetidas vezes, em contato com a realidade da mutilação, propicia uma gama de interpretações possíveis para preencher os vazios de uma história também mutilada; a experiência da mutilação é responsável por reconfigurar a sua visão de mundo, a ponto de possibilitar interpretações diversas. O paladar agredido é repensado e recompensado a partir do encontro amoroso e da construção do sonho.

A alegoria da mão ausente de Baltasar Mateus pode ser interpretada como uma possibilidade de reconstrução dos vazios da história, cujos espaços lacunares escavados precisam ser preenchidos, visando uma outra leitura do tecido histórico. Cabe verificar agora como se poderá articular a chamada “outra visão da história”, por intermédio de um personagem-narrador emudecido. A ausência se dá num espaço íntimo, recôndito, abstrato. Apesar de ser dotado de todos os órgãos que sustentam o aparelho fonador – a boca, a língua –, este personagem não possui voz. Outros sentidos se levantarão, então, para recriar os vãos de uma história construída pelo discurso do poder. É o que veremos no romance de Pepetela.

3.2 – O "criado-mudo" e a língua que recria os sentidos da história

(...) Após a inútil exploração de Heymarket, meus amigos me levam para conhecer a melhor livraria da cidade. E lá, por pura curiosidade, por pura casualidade, descubro um velho cartaz que está como que esperando por mim, metido entre muitos outros cartazes de música, *rock* e cinema.

O cartaz reproduz um provérbio da África: *Até que os leões tenham seus próprios historiadores, as histórias de caçadas continuarão glorificando o caçador.*

“A desmemória/4” - Eduardo Galeano*

Durante a leitura d'A *gloriosa família – o tempo dos flamengos*, de Pepetela, depreendemos uma “voz” africana a desafiar os ditames da história oficial, através de um texto desconstrutor, eivado de ironia e imaginação. É a palavra marginal que se anuncia como detentora do fio que entretece as relações entre o discurso monumental e as revelações dos bastidores, reais ou inventadas, quebrando, assim, as expectativas do discurso dominante.

O dom da fala é um privilégio fora do alcance de um súdito da rainha (ou rei) Jinga Mbandi. Governante hábil, de personalidade curiosa, a soberana da Matamba deixou uma imagem de força e habilidade diplomática ímpares no imaginário dos europeus que se aventuraram por suas terras e na mente de seus súditos. Sua inteligência era a principal arma para mostrar “quem é que manda”:

A propósito [sobre a “doação” que a rainha Jinga fizera para o chefe dos Van Dum], foi muito ousada a maneira como Baltazar Van Dum aproveitou sua ascendência flamenga para enganar a rainha, que de facto detesta que a tratem assim, pois **ela diz é rei, porque só o rei manda**, e ela não tem nenhum marido que mande nela, ela é que manda nos muitos homens que tem no seu harém e que chama de minhas esposas. É Rei Jinga Mbandi e acabou. (AGF: p. 23; grifos nossos)

A tradicional sucessão masculina ao trono do reino da Matamba é desarticulada pela emergência da força de Jinga. A magnânima D. Ana de Souza – nome recebido em seu batismo “diplomático” dentro da fé católica – interessa-se não só pelo comando do território, mas também pelas atribuições que cabem a um autêntico déspota. Seu talento para (co)mandar é assumido; seu desejo voraz, consumado. A rainha Jinga Mbandi do romance de Pepetela, compreendendo que, em grande parte das sociedades humanas, aquele que possui, aquele que penetra o corpo do outro é aquele que comanda – o que, em geral, garante a primazia do sexo masculino –, deixa claro que seu

* *O livro dos abraços*. Trad. Eric Nepomuceno. 7 ed. Porto Alegre: L&PM, 2000, p. 116.

ímpeto sexual, associado à sua lúbia política, reservam-lhe o direito ao título soberano. Sua presença ativa no trono da Matamba muito se diferencia do papel passivo destinado à maioria das rainhas da história universal. A própria existência de Jinga representa um golpe na tradição histórica, haja vista que, dada a sua fulcral importância para a política local da época, os registros oficiais não puderam sufocar sua imagem.

É de se notar que este ícone real de uma história nada ortodoxa, que forçou sua entrada nos manuais oficiais da história mundial pela resistência com a qual manteve a soberania do reino frente ao processo de colonização portuguesa, surge como uma personalidade modelar para a produção ficcional angolana em vários momentos. Um dos precursores deste exercício de evocação e recriação literária da história dessa soberana é Assis Júnior em seu *O segredo da morta* (1935). Como aponta a professora Laura Cavalcante Padilha,

(...) a resistência é a marca das principais personagens femininas de *OSM*, também sempre empenhadas na tarefa simbólica de preservação dos referenciais e valores autoctonamente angolanos. Por essa razão, ver-se-á uma expressiva metáfora de tal resistência feminina se reatualizar no romance que a vai buscar na figura lendária da rainha Jinga, batizada pelos portugueses como Ana de Souza. Principalmente Ximinha Belchior e Capaxi [personagens do texto de Assis Júnior] se fazem duplos explícitos da rainha-símbolo da angolanidade (...).¹²³

Seja como símbolo da força feminina, seja como representação da busca de uma “autêntica” identidade angolana que se afirma pela resistência, a figura da rainha Nzinga Mbandi parece ser um elemento emblemático para criar os contornos favoráveis à articulação de narradores diferenciados. Literariamente, a soberana, que logrou enfrentar, com seus ardis diplomáticos e suas táticas de guerra, a supremacia da ocupação portuguesa – uma proeza considerada quase impossível, visto a superioridade bélica dos europeus –, representa a fecundidade do terreno das verdades possíveis, à espera de serem vividas ou criadas. Enquanto a morta falará “do outro mundo”, na narrativa de Assis Júnior, um escravo “mudo e analfabeto” é o responsável pela tecedura romanesca de *A gloriosa família*.

Este escravo emudecido fora entregue pela nomeada rainha ao chefe da família Van Dum

¹²³ PADILHA, 1995: p. 55-6.

como delicado agradecimento em troca de favores recebidos. O narrador, um "criado-mudo", como um ventríloquo em performance singular, é responsável pelo deslocamento do olhar do leitor para um momento particular da história colonial angolana: o tempo em que o território português fora invadido pelos holandeses.

Sempre ao lado do seu senhor, o escravo-narrador se porta como um verdadeiro “criado-mudo” – peça de mobiliário, disposta ao lado da cama, para guardar pertences pessoais. Tal construção alegórica faz com este “criado-mudo”, em lugar de coisa, seja um homem, cujas funções se resumem em ser “objeto” de ostentação e “homem-sombra” de seu dono: “(...) basta um olhar para eu saber o que quer o meu dono. E ele foi muito claro no princípio da nossa relação, andas sempre atrás de mim, vais onde eu for, pronto, não foi preciso mais nada, nunca ouvi um berro.” (AGF: p. 188).

A criação alegórica, ironicamente, substitui a imagem de um móvel que não se movimenta – o criado-mudo de madeira – pela presença de um sujeito que está constantemente a se deslocar para os diversos sítios de Angola, no encalço de seu dono. É interessante não perder de vista que tanto o objeto quanto o homem-objeto têm um dono. O fato de obedecer prontamente à primeira ordem recebida – andar “sempre atrás” de Baltazar –, conjugado ao singular mutismo, transforma esse servo em alguém propício a guardar segredos. No entanto, a sua natureza humana e, sobretudo, a sua aviltante condição de escravo, transforma-o num traidor potencial, visto que os segredos da família Van Dum e da política local no século XVII vão sendo revelados pela narrativa que nos é por ele apresentada. N' *A gloriosa família*, o “criado-mudo” deixa de ser o representante de uma verdade estática, encerrada em si mesma, para se transformar numa grande alegoria de outro modo de contar a história, com seus diversos pontos-de-vista e suas diversas verdades.

Essa interessante focalização do século XVII em Angola apresenta o retrato ficcionalizado de uma sociedade sufocada pelas imposições coloniais, transferida de mãos e poderes em razão de interesses políticos e econômicos. A figura do escravo mudo alegoriza a realidade de um tempo – os meados de mil e seiscentos – em que as futuras vozes da resistência anticolonialista, insufladas por

uma consciência nacional reivindicativa, ainda estavam bem longe de se formarem. O narrador sem voz é a imagem figurada de seu tempo. Tanta importância dada a essa personagem contrasta com a observação de que, somente num momento já bastante adiantado do desenrolar diegético, as causas de seu infortúnio nos são informadas. Em resposta à preocupação do senhor Domingos Fernandes de Pinda sobre o possível testemunho do escravo, ri-se Baltazar Van Dum:

– Desculpe, amigo Van Dum, mas tenho uma pergunta há anos para lhe fazer e depois sempre acontece qualquer coisa que me distrai e não a faço. Mas é a seguinte. Tem tanta confiança assim neste seu escravo mulato? Porque ele anda sempre consigo e ouve todas as conversas. Não tem medo que ele acabe por revelar algum segredo?

O meu dono deu uma gargalhada que acordou os espíritos em descanso no cimo da mangueira. Olhou para o meu lado mas nem chegou a completar o movimento de modo a me encarar de frente, seria a terceira vez na vida talvez. E respondeu com o maior à-vontade, em tom até um tudo nada acima do normal:

– Não tem perigo. É mudo de nascença. E analfabeto. Até duvido que perceba uma só palavra que não seja de kimbundu. Sei lá mesmo se percebe kimbundu... Umas frases se tanto! Como pode revelar segredos? **Este é que é mesmo um túmulo, o mais fiel dos confidentes.** Confesse-lhe todos os seus pecados, ninguém saberá, nem Deus. (AGF: p. 393; grifos nossos)

Soubesse o patrono dos Van Dum que a ficção literária, ao longo dos séculos, criaria até mesmo “defuntos-autores”, não cometeria tais descuidos.

Interessa-nos, aqui, discutir as formulações alegóricas que poderão ser ressaltadas a partir do mutismo do escravo. Tais formulações surgem como um instrumento eficaz na tarefa de articular outras orientações possíveis sobre a construção do discurso histórico.

Relendo as raras declarações do escravo sobre o seu mutismo, depreendemos que ele não falava, mas era capaz de ouvir, compreendendo perfeitamente a linguagem dos que estavam à sua volta, e possuía paladar, pois, apesar de não emitir sons, tinha língua. A cultura bambara – para não sairmos do imaginário de mitos existentes na África –, por exemplo, indica que a língua, por seu papel de instrumento articulador da linguagem, é o órgão do conhecimento. De acordo com sua desenvoltura gustativa, ela é, por outro lado, o órgão do discernimento, da propriedade de compreensão dos dados conhecidos. A ausência de uma ou outra função nas utilizações da língua pode desencadear uma espécie de desestabilização do sistema social corrente.

O mutismo que singularizava o escravo de *A gloriosa família* desencadeou uma reformulação do *status quo*, seja o social, seja o literário. Numa sociedade em que o oprimido não

tinha voz, sobretudo o escravo, justamente o personagem emudecido pelas vontades do poder será aquele que recontará a história de seus algozes. Aquele que não tinha voz poderá, alegoricamente, “falar” tudo o que quiser, visto que suas palavras não estarão mais ao alcance dos ouvidos daqueles que poderiam condená-las por não caberem em suas verdades. É a partir de uma instância diversa que o novo discurso se inaugura.

Entramos numa zona ambígua, pois, quando dizemos língua, queremos dizer não só um dos órgãos da fala, mas também linguagem. O “guarda-costas” de Baltazar Van Dum, embora emudecido, era senhor de um discurso próprio, uma vez que entendia os outros e, mentalmente, articulava sua linguagem e formulava pensamentos. No entanto, seu discurso se torna bastante complexo, uma vez que sua manifestação ocorre, de modo recriado, no universo ficcional, segundo práticas e crenças do animismo africano:

Sempre achei que o meu dono subestimava as minhas capacidades. Bem gostaria nesse momento de poder falar para lhe dizer que até francês aprendi no tempo dos jogos de cartas. E que bem podiam baixar a voz ao mínimo entendível que eu ouvia sem esforço, bastando ajustar o tamanho das orelhas. Mas se tão pouco valor me atribuía, então também não merecia o meu esforço de lhe fazer compreender o contrário, morresse com a sua idéia. Uma desforra para tanto desprezo seria contar toda a sua estória, um dia. Soube então que o faria, **apesar de mudo e analfabeto**. Usando poderes desconhecidos, dos que se ocultam no pó branco da pomba ou nos riscos traçados nos ares das encruzilhadas pelos espíritos inquietos. Fosse de que maneira fosse, tive a certeza de o meu relato chegar a alguém, colocado em impreciso ponto do tempo e do espaço, o qual seria capaz de gravar tudo tal qual testemunhei. (AGF: p. 394; grifos nossos)

O discurso do escravo sem voz ultrapassa, assim, as fronteiras do proibido e do conhecido, o que acaba por permitir-lhe contar uma outra história, a que jazia silenciada nos desvãos da história monumental. Em *A gloriosa família*, é através do boato, do *mujimbo*, no dizer quimbundo, que se revelam certos episódios históricos ausentes dos registros oficiais. Tecendo um diálogo com as epígrafes, retiradas, entre outras fontes, da *História geral das guerras angolanas*, de António de Oliveira Cadornega (1680) – personalidade também feita personagem –, o romance de Pepetela vai desconstruindo as “gloriosas narrativas”. Faz, assim, a valorização das “estórias dos bastidores”, o que permite fundar uma nova orientação para a interpretação da cadeia de acontecimentos que condicionam outras verdades históricas.

É curioso notar, por outro lado, que o discurso desse escravo revela-se, inesperadamente, traidor, na medida em que aquele que se imaginava um túmulo demonstra ser, no fundo, o maior *mujimbeiro* da estória dos Van Dum, contrariando todas as expectativas. Seu “narrar” ilustra uma proposta contradiscursiva ainda mais fortalecida, se consideramos o seu mutismo. Ana Mafalda Leite, no artigo “Janus-narrador em *A gloriosa família* de Pepetela, ou o poder profético da palavra narrativa”, aponta para alguns aspectos da desenvoltura desse narrador-marginal, ao afirmar: “quer-se o narrador deste romance assumir como escravo, simultaneamente personagem e testemunha de todas as personagens, dono dos tempos, manipulador de uma consciência crítica da História”¹²⁴.

Retomando considerações filosóficas de Michel Serres sobre os sentidos físicos, observamos que estes geram sensações que, por sua vez, produzem significados e estes, linguagem. A prática desta, quando verbal, rouba, muitas vezes, o lugar de outras formas sensoriais de apreender o mundo, de interpretá-lo e de repensar o seu devir histórico. No caso de nosso personagem-narrador, o “criado-mudo”, a linguagem ainda é a forma escolhida para observar os lugares recônditos da história; seu discurso se tece no limiar da própria consciência oprimida; sua singularidade instaura-se por narrar, mesmo sendo mudo, dessacralizando as certezas da história oficial. Assim como a mão de Baltasar Sete-Sóis, no romance de Saramago,  reinventada, preenchendo o vazio e o caos, o discurso do “homem-sombra” de Baltazar Van Dum se constrói em espaços considerados impossíveis, pois sua voz “ausente”, contrariando as expectativas, é o espaço de uma consciência subjetiva, e essa consciência “fala”.

Por outro lado, as estórias que surgem desse discurso “impossível”, articulado pelo escravo, são costuradas pelas experiências propiciadas pelo funcionamento de seus outros sentidos. Já que adentramos esse território sensorial, comecemos pelo paladar, cuja configuração no romance se mostra bastante curiosa. As narrações que ilustram essas experiências são recorrentes em todo o romance. A bebida da terra, por exemplo,  imensamente cara ao escravo tanto quanto aos soberanos locais:

(...) Mas o vinho de palma é que tinha todas as preferências, Dom Agostinho

¹²⁴ LEITE, 2002: 141.

tinha discorrido abundantemente sobre o assunto, ele próprio um grande apreciador, não fosse essa a bebida tradicional do Kongo. E não só, pois o meu rei Jinga se babava todo por uma cabacinha. E todos os seus súbditos, entre os quais eu não sou exceção. (AGF: p. 96)

Em outra ocasião, quando do casamento de Rodrigo Van Dum, o dos “olhos verdes”, e Cristina Corte Real, a formosa Nzuzi, filha de D. Agostinho Corte Real, nosso personagem-narrador festeja:

(...) **Para minha surpresa, entrámos todos na sanzala, sem me terem impedido.** Aleluia, como diria o Rodrigo, hoje é que me vou desferrar destes anos todos a ver o meu dono beber vinho. Hoje o maluvo de Dom Agostinho Corte Real não me escapa e me levem de arrastão para casa, se quiserem, ou então fico a dormir na areia da Ilha, melhor cama não há para uma bebedeira.” (AGF: p. 102; grifos nossos)

Nos exemplos citados, percebemos que, coincidência ou não, o narrador aponta para a importância da apreciação do vinho de palma, ao longo do território luandense, partindo de relatos ouvidos, que demonstram a sua circulação pelas esferas do poder. Focalizando a bebida no espaço da realeza, o narrador parece corroborar a pertinência das considerações gustativas para o encadeamento dos relatos sobre a configuração da sociedade angolana no século XVII. A aventura diegética do "criado-mudo" inclui em suas linhas a “cabacinha” que maravilha os governantes do Kongo e da Matamba, porque este é um elemento que constitui um traço da identidade cultural do povo angolano. Ao selecionar alguns elementos caros à identificação local, o escravo-narrador, fazendo parte dela, começa a revelar algo de sua própria configuração que está para além da sombra do seu dono.

Além disso, é a partir desta experiência com a bebida, que as preferências do paladar real e o gosto que identifica o homem comum se encontram. A comemoração através do vinho revela-se detentora de um efeito desestabilizador da estrutura de poder vigente, articulada por dois níveis estanques principais: o dos senhores e o dos escravos. As festas costumavam ser lembradas pelo narrador em seus pormenores – pelo menos, antes de a consciência perder para a embriaguez – porque ilustram um momento utópico: o instante em que a sociedade colonial parece se permitir uma espécie de “comunhão”. O vinho surge como o vetor desta comunhão.

Podemos ainda considerar uma possível associação entre a importância dada ao vinho, ao seu efeito desrepressor, e a iniciativa firmada por um narrador-escravo que pretende devassar, criticamente, trechos censurados da história. A bebida que, dado o seu teor alcoólico, embriaga, tirando os sentidos e as normas do lugar, inaugura uma trêmula ponte de diálogo com uma história que se cria a partir do diverso. Não podemos perder de vista, no entanto, que apesar destas associações parecerem plenamente justificáveis, são bastante raros os momentos em que ao escravo é permitido beber. Com ou sem o vinho, sua consciência crítica se mantém, corroendo as bases das estruturas estanques. Em alguns momentos, podemos constatar que o prazer desencadeado pelo sabor do *maluvo* suplanta o “relato”: “(...) não posso continuar a narrativa deste notável casamento, pois não me lembro de mais nada, devo ter caído de borco e só me recordo de acordar, no dongo que nos levava para o outro lado do canal, com uma tremenda dor de cabeça, que a ressaca é o pior que o maluvo tem.” (AGF: p. 109-10).

Vale ressaltar que, com exceção desses momentos de festa, em que o vinho é apreciado por todos, as referências às experiências do paladar estão, geralmente, vinculadas ao passado, condicionadas por uma espécie memória gustativa. Sob este aspecto, podemos destacar da “narração” do escravo as seguintes informações: “(...) É claro que o meu dono não sabia apreciar o sabor incomparável de um funji de massango. E ainda menos o do funji de véspera, que ficava duro como um bolo, levando uma camada de mel por cima. Prazer dos prazeres, **saudades** da minha meninice gentia.” (AGF: p. 113; grifo nosso). Tais declarações, primeiramente, revelam que a condição de escravo não lhe permitia desfrutar dos sabores que um dia apreciara na infância, quando ainda era livre. Num segundo momento, percebemos, contudo, que o sabor do *funji* não era experimentado desde a meninice. Por fim, depreendemos que o sabor experimentado no outrora, não nos dias de hoje, só se realiza na lembrança condicionada pela saudade.

A partir dessas constatações, adentramos o terreno em que a memória se faz “senhora” do discurso e começamos a considerar o seu papel na revisitação de verdades históricas diversas. Nesse espaço, o relato ficcional toma para si a incumbência de reconstruir as pontes subjetivas que foram

ignoradas pelo dizer histórico dominante. A memória do paladar no “criado-mudo” nos leva a refletir sobre uma outra história que tem nos descaminhos da memória o seu material de construção. Walter Benjamin aponta para as singularidades trazidas para a realidade ficcional de Proust, singularidades estas calcadas num complexo exercício da rememoração muitas vezes despertada por sabores e odores:

(...) um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. (BENJAMIN, 1994: 37)

Para Benjamin, a lembrança, a rememoração são imprescindíveis à criação ficcional, são bases da estrutura própria da ficção. No caso particular do personagem-narrador d'*A gloriosa família*, somos levados a considerar o exercício da memória como elemento fundamental para a consolidação da tarefa de preenchimento dos sentidos vazios da história. Além disso, os próprios meandros das lembranças estão intrinsecamente vinculados à experiência do esquecimento. O lembrado nunca é, de maneira alguma, o fato em si exatamente acontecido. O sabor lembrado do *fungi* da “meninice gentia” não é o *funji* daquele tempo; menos ainda, o sabor de agora. Desta forma, a idéia do sabor, propiciada pela lembrança, implica uma série de variantes. Relembrando um sabor, confiando-lhe ao seu tempo, o personagem problematiza sua trajetória de vida, visto que se confrontam o tempo saudoso e o tempo do agora. Neste sentido, os *sabores* lembrados trazem consigo *saberes* históricos. A memória do escravo buscará, assim, a partir da lembrança de sensações gustativas, reconstruir não apenas a sua história, mas também a de Angola, no tempo dos holandeses.

As fecundas relações entre as instâncias do *sabor* e do *saber* também merecem interesse no delinear das linhas filosóficas de Michel Serres. Segundo as palavras do filósofo francês, “(...) não há nada no intelecto que não tenha passado primeiro pelos sentidos. Ouvimos em nossa língua: não há nada na sapiência que não tenha passado pela boca e pelo gosto, (...).”¹²⁵ No que se refere à

¹²⁵ SERRES, 2001: 164.

relação entre paladar e memória, Serres pontua ainda que “(...) [no] tempo em que o pão, na França, perfumava o campo, também proporcionava um longo passeio num instante. Toda uma vida reside num copo de vinho Margaux, e até numa honesta broa.”¹²⁶

Observamos que os sabores são fundamentais para despertarem lembranças do passado. Assim, um copo de Margaux e uma fatia de broa, por analogia, equivalem, a uma cabaça de maluvo, a uma fatia de funji. Relembrando sabores recalcados, o escravo procura a reconfiguração de sua trajetória identitária. A memória de cada sabor é única e intransferível, assim como a constituição de cada identidade.

Ainda fundamentando a vinculação entre as experiências do paladar e a configuração da memória pessoal, encontramos em meio aos textos recolhidos por Óscar Ribas, e reunidos no conjunto de obras intitulado *Missosso: literatura tradicional angolana*, um belo exemplo da importância da memória do paladar:

Tocado pelo vinho, um nativo caminha por uma rua, pranteando ruidosamente.
 _ Quê mesmo, papai? Que lhe aconteceu? – Pergunta-lhe uma mulher que passava.
 O ébrio informa:
 _ É minha mulher que morreu...
 _ Pronto já, não chore assim tão alto, os brancos podem supor que está bêbado. Tenha paciência, o desgosto é no coração. – Consola ela.
 O homem concorda:
 _ É mesmo minha irmã!
 Uma outra mulher que acompanhava a interpelante, como conhecesse o choroso viúvo, comenta após se afastarem:
 _ Ih! Este, afinal!... A mulher já morreu **há tanto tempo!**
 E na **saudosa reacção do vinho**, lá seguiu ele na sua choradeira...¹²⁷

É sob o signo do vinho, às voltas com o seu sabor especial e suas propriedades, que o sujeito do relato revive, nesse *missosso*, a tragédia de ontem na caminhada de hoje. O depoimento da segunda mulher é central para a constatação dessa memória gustativa. No entanto, está fora do seu alcance a capacidade de se embrenhar nessa memória ou compreender o seu retorno.

Voltando ao nosso escravo-narrador, não devemos perder de vista que, ao se referir às experiências gustativas de Baltazar Van Dum, o “criado-mudo” deixa claro que seu dono *não sabe* algo que o identifica. Se um dia chegar a olhá-lo pela quarta vez, quiçá vendo-o, talvez chegue a

¹²⁶ Idem: 168.

¹²⁷ RIBAS, 1964: 243; grifos nossos.

sabê-lo. Tal singularidade é que o individualiza e o faz tomar intimamente a consciência de sua diferença. A articulação de sua memória funciona como um instrumento indispensável à formulação desse discurso outro.

Le Goff, recorrendo a Platão, demonstra que a memória é a base onde se alicerça a história. Contudo, se o lembrar não se faz oralmente, mas se utiliza dos artifícios da escrita, é visto de maneira negativa pelo filósofo, pois, ao subjugar o relato à *grafia*, colabora para haver o esquecimento:

(...) Platão, no *Fedro* [274c - 275b], coloca na boca de Sócrates a lenda do deus egípcio Thot, patrono dos escribas e dos funcionários letrados (...). E sublinha que, fazendo isso, o deus transformou a memória, mas contribuiu sem dúvida mais para enfraquecê-la do que para desenvolvê-la: o alfabeto “engendrará esquecimento nas almas de quem o aprender: estas cessarão de exercitar a memória porque, confiando no que está escrito, chamarão as coisas à mente não já do seu próprio interior, mas do exterior, através de sinais estranhos. Tudo aquilo que encontraste não é uma receita para a memória, mas para trazer as coisas à mente”[275a].¹²⁸

Para Harald Weinrich, também “(...) o que se anota é mais facilmente esquecido. Esta foi sempre a mais eficaz das estratégias do esquecimento.”¹²⁹

Ora, é justamente esse poder subjetivo de uma memória não escrita que permite ao escravo o desenvolvimento de um discurso diferente, articulado no terreno do *extraordinário* – aquilo que está para além do ordinário, da ordem costumeira, que foge às expectativas ou às concepções prévias de determinadas realidades. Lembremos que este é um criado não apenas mudo, mas também analfabeto. Essa condição última, que, para uma determinada tradição do discurso histórico ocidental – em geral, sempre escrito –, anularia as possibilidades de dizer a história, traz para o narrador d' *A gloriosa família*, ao contrário, a potencialização de uma “fala” construída pelas sensações e experiências interiores. A configuração dessas exige a participação dos sentidos na apreensão dos dados do mundo exterior. O analfabeto, diferentemente dos que dominam o universo da escrita, apreende esses dados de maneira diversa, visto que todas as informações deverão ser reinterpretadas a partir do esforço imaginativo de sua memória sensorial.

¹²⁸ LE GOFF, 1996: 437.

¹²⁹ WEINRICH, 2001: 12.

Por outro lado, um escravo analfabeto, atento às informações de conotação sócio-histórica, recebidas a partir do que ouve e não daquilo que poderia ser lido, não se vê obrigado a respeitar as normas presentes em manuais. Apesar de simpático aos livros, estes não parecem seduzi-lo com o argumento de uma verdade única, consolidada pelos séculos: “(...) Eu achava simpático esse amor que Ambrósio tinha pelos livros, como se acha simpático um louco inofensivo.” (AGF: p. 65). A trama dessa história marginal e singular tecida pelo “criado-mudo” põe, assim, em relevo seus gostos, opiniões, sensações. Portanto, nesse tipo de história, segundo Tzvetan Todorov, “(...) o critério último da verdade de elucidação é intersubjetivo, e não referencial.”¹³⁰

Os caminhos trilhados pela memória do “criado-mudo” ditam suas preferências temáticas. Seja ao refletir sobre a estrutura hierárquica existente no interior da casa dos Van Dum, seu ponto-de-partida, seja ao se embrenhar pelas negociações políticas que vitimam o território angolano, seja ao reconhecer a autoridade dos reinos locais ou ao se deixar levar pelas estórias de amor e desejo que envolvem os personagens que o cercam, o narrador, através da memória, busca elucidar dados de uma história não contada, mais do que simplesmente enumerá-los. Nesse sentido, coloca em atividade uma memória que recria traços identitários do passado, apagados no decorrer da história.

A evocação do passado é necessária para afirmar a própria identidade, tanto a do indivíduo quanto a do grupo. Sem dúvida, um e outro também se definem por sua vontade no presente e seus projetos futuros; mas não podem dispensar-se dessa primeira evocação. Ora, sem um sentimento de identidade que nos pertença, vemo-nos ameaçados em nosso próprio ser e paralisados.¹³¹

O escravo rememora situações impostas de “apagamento”¹³² – “(...) escravo não tem sentimento, aiué, e tenho de estar atento ao meu dono, só dormir quando ele dorme, no resto seguir seus gestos, suas palavras, suas emoções, seus vazios também, para isso me foram buscar à terra de Jinga Mbandi.” (AGF: p. 23). Apesar disso, ou justamente por conta disso, esse narrador dos bastidores rememora o outrora de uma Angola dividida entre poderes europeus – Portugal e Holanda – e africanos – o reino da Matamba e o do Kongo, entre outros – demonstrando, por vezes,

¹³⁰ TODOROV, 2002: 145.

¹³¹ Idem: 195.

¹³² Situação limite que, no entanto, é, a todo custo, protelada para que o sistema colonial não sucumba, como aponta Renate Zahar, em seu *Colonialismo e alienação*, de 1976.

estar ciente de sua condição de pertença a um determinado grupo. Este discurso de afirmação identitária o mantém firme em relação às suas verdades, ainda que o queiram como simples sombra de seu dono. Em determinado momento, diz o ilustre “guarda-costas”: “(...) E para trás [partindo da margem do rio Bengo], no sentido do oriente, se via a entrada da terra, o reino que Ngola Kiluanje unificou, **a pátria dos Ngola, a minha.**” (AGF: p. 19; grifos nossos). Em outro instante narrativo, sendo ainda mais preciso em suas considerações, o escravo nos informa sobre o negócio dos Van Dum, um negócio que o faz deparar com sua “nacionalidade”: “(...) Pela primeira vez era uma grande caravana e composta de peças de boa qualidade, gente da **minha nação mbundo**, da Matamba, de Ambaka e do sul do Kuanza, até das matas impenetráveis de Sautar. Nomes mágicos de territórios que me aqueciam a alma de desterrado.” (AGF: p. 224).

Este sujeito que constrói imagens *possíveis* de si mesmo e dos outros se vale de outra face do exercício da memória para instaurar a sua versão de discurso verdadeiro – até que provem o contrário –: a imaginação. Ao “rememorar” o tempo de sua infância ou certos casos passados, o personagem-narrador recorre a um processo subjetivo articulado pela *imaginação reprodutiva*, pois não existe memória pronta, estanque; esta é sempre um dado construído, constantemente processado. Como observa Todorov, a rememoração é “(...) uma tentativa de apreender o passado em verdade.”¹³³ Reproduzem-se, em última instância, imagens já observadas na realidade; contudo, estas nunca são reconstruídas exatamente como foram. A imaginação conclui as lacunas e os lapsos deixados pelas rememorações.

Para preencher essas lacunas da memória, o “criado-mudo”, por vezes, assumindo a condição de um “ficcionista” muito à frente do seu tempo, se aventura pelos meandros da “imaginação criadora”, atividade que produz uma gama de possibilidades para a configuração de um discurso que nem sempre parte do real¹³⁴. No discurso desse “homem sem voz”, deparamo-nos,

¹³³ TODOROV, 2002: 155.

¹³⁴ Segundo o *Dicionário básico de filosofia*, de Japiassú & Marcondes:

(...) Tradicionalmente distingue-se a *imaginação reprodutiva*, que produz imagens daquilo que percebemos, e a *imaginação criadora*, que produz imagens do que jamais percebemos. A imagem não é cópia de um objeto real, mas seu processo é uma imitação da percepção. Assim, quando imaginamos Deus, a imagem que produzimos não copia nenhum objeto, mas se compõe de elementos de objetos reais. (1996: p. 138)

constantemente, com declarações deste tipo:

(...) Tudo o que possa vir a saber do ocorrido dentro do gabinete será **graças à imaginação**. Sobre este caso e sobre muitos outros. Um escravo não tem direitos, não tem nenhuma liberdade. Apenas uma coisa não lhe podem amarrar: a imaginação. Sirvo-me sempre dela para completar relatos que me são sonogados, tapando os vazios. (AGF: p. 14; grifos nossos)

A liberdade da imaginação criadora, nem sempre condicionada por um dado real, permite ao narrador movimentar-se no tempo e no espaço da forma que melhor lhe apraz. Exemplo disso revela a seguinte citação:

(...) havia que defender o meu dono só para chatear os directores. Isso mesmo acabou por reconhecer o major em conversa com Baltazar, mas mais tarde, bem mais tarde, eu é que estou **a saltar de um tempo para o outro**, pois é a única liberdade que tenho, **saltar no tempo com a imaginação** (...). (AGF: p. 16; grifos nossos)

Percebemos, em outras linhas, que não só quando a memória falha, mas, também quando faltam olhos e ouvidos, a imaginação sobeja. Noutra passagem, somos informados que: “(...) Não me foi difícil adivinhar o teor da conversa, que se passou no primeiro andar, na sala privada de Pedro César de Menezes, **longe dos meus ouvidos**.” (AGF: p. 141; grifos nossos)

A partir da associação entre imaginação e liberdade, o escravo emudecido pode assumir para si o direito à conquista de sua identidade. Livre dos grilhões que não podem amarrar a imaginação, seu discurso vai além. O personagem-narrador, então, encontra-se apto para recriar a versão oficial dos fatos, dessacralizando-os, sem temer possíveis repreensões, visto que se encontra protegido pela fantasia que lhe fora imposta por seu dono: a de que era “mesmo um túmulo, o mais fiel dos confidentes.”

Se todas as artes são filhas da memória, a imaginação que é motor de todas elas não pode ser dissociada das ações de *Mnemósine*. O “guarda-costas” de Baltazar Van Dum encontra-se justamente na intersecção entre essas duas instâncias, processo que sustenta, sem sombra de dúvidas, o seu discurso. Entre memória e imaginação constrói sua versão da história. Vejamos a citação a seguir; nela, até mesmo os acontecimentos que não se realizaram têm lugar nessas linhas que tecem conjecturas sobre verdades possíveis como, por exemplo, a honra do tenente Jean du

Plessis que é posta em jogo:

E foram para as cartas. **Fiquei imaginando.** Na manhã seguinte, depois de bem instruído pelo meu dono, o tenente Jean du Plessis chegava à fortaleza do Morro, fardado mas muito desgrenhado, gritando, onde está ele que o mato, onde está ele, entrando de rompante no gabinete do major e empurrando a ordenança a tentar lhe travar o passo, meu major, eu mato o bastardo, solte o homem um minuto que seja para lhe espetar o meu ferro naquela barriga de sacana, solte o gajo, meu major. (...) O tenente saía de cabeça levantada, o meu dono aplaudia, os oficiais aplaudiam, assim é que faz um verdadeiro homem, e até a Matilde se rendia à audácia do tenente Jean du Plessis e lhe caía nos braços, de novo vigorosos e cheios de desejos.

O mal é que nem sempre a realidade segue a imaginação. Pude constatar na manhã seguinte, pois o tenente estava sóbrio, quando lá chegamos, bem cedo. Tonto e com uma tremenda ressaca, mas sóbrio. Logo recusou a combina.” (AGF: p.169-170; grifos nossos)

No encontro ficcional entre a linguagem subjetivamente inventada do "criado-mudo" e os sabores por ele imaginados, surge uma abertura para a instauração de outros discursos possíveis, nos quais memória e imaginação costuram retalhos de uma história “escrita” pelo avesso, “a contrapelo”. Nessa escrita, duas linguagens se cruzam, a do saber e a do sabor. Já se tornara célebre a leitura que Roland Barthes¹³⁵ faz sobre os dois termos, revelando-lhes o étimo comum. Ambas as linguagens são responsáveis por conhecimentos transmitidos racionalmente ou transformados pelas emoções e sensações. Para melhor explicar tais metamorfoses, recorreremos, novamente, a Michel Serres:

(...) Os escravos ou as mulheres, como os deuses, mantêm-se junto ao forno onde se dá a metamorfose, enquanto os bárbaros falam.

Esta transformação, nas chamas, a passagem do cru ao cozido, tem a ver com o conhecimento. Fermentação do pão, ou do vinho, por exemplo, ou pré-substanciação. A Santa Ceia não consagrou a uva nem o trigo. Ela dá atenção às coisas comidas, degustadas, feitas, compostas, que o calor modificou.¹³⁶

Essa idéia de transformação de um determinado dado para o alcance do conhecimento está no princípio de toda criação. Tal processo irmana-se a um modo narrativo de dizer a história que fora obrigado a descobrir novos caminhos para poder se manifestar. O “criado-mudo” conta essa outra versão da história. Sua língua não é falada, mas a potencialização do alcance dos seus sentidos, da sua memória e da sua imaginação, permite que diversas outras línguas nele se

¹³⁵ BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 5 de. São Paulo: Cultrix, 1989.

¹³⁶ SERRES, 2001: p. 167.

encontrem. E os seus saberes nos leva à “babel” de uma Angola seiscentista, conforme já foi evidenciado no capítulo 2 desta tese.

Neste contexto, a figura do escravo-narrador surge como metáfora de seu tempo e do território por onde circula. A invasão de povos europeus em terras angolanas – que, em meados do século XVII, estão divididas entre os interesses de Portugal e Holanda – acarreta uma intersecção de culturas claramente percebida na proliferação das línguas estrangeiras e das práticas religiosas. Esse hibridismo cultural, sustentado pelas bases coloniais, faz da habilidade no uso da linguagem, afora o poderio bélico, o principal motor das negociações políticas, cada vez mais tensas e intensas. Contrariando as expectativas que o marginalizam, nosso “criado-mudo” demonstra estar ciente dos mecanismos da principal arma dos conquistadores, a língua, daí sua autoridade em recontar suas histórias, dessacralizando-os:

(...) O engraçado eram as línguas da conversa. Se era para todos perceberem e participarem, utilizavam o kimbundo. Se Baltazar queria dizer alguma coisa confidencial a Nicolau, usava o flamengo. E se Nicolau ou o meu dono se dirigiam a Diogo, para só os três se comunicarem, o português era escolhido. Complicado para quem não dominava os três idiomas. **Eu estava perfeitamente à vontade. Até podiam falar castelhano ou mesmo francês, que o sentido não me escaparia.** (AGF, p. 114; grifos nossos)

Do *sabor* ao *saber*, emergem vozes soterradas. No caso desse escravo emudecido, podemos dizer que, no lugar da linguagem silenciada, surgem novas possibilidades discursivas que se expressam para além do universo verbal. A narração do “criado-mudo” passa, assim, da ausência do “verbo” instituído ao sabor que só a imaginação sabe temperar.

De acordo com a leitura ora direcionada para a análise do romance de Pepetela, segundo a qual são depreendidas algumas configurações alegóricas dos sentidos físicos das personagens investigadas, uma surpreendente constatação perpassa toda a história: o escravo é mudo, mas, sem sombra de dúvidas, *não* é surdo. Sua afasia não explicada reflete, alegoricamente, uma determinada leitura da história, segundo a qual ao oprimido não fora dada voz; em contrapartida, seu poder de observação é sustentado por uma audição potencializada. Se, por um lado, ao escravo não é dado o direito ao discurso na história, por outro, ao ouvir, através de suas orelhas anormalmente grandes,

todas as informações que o rodeiam, o “narrador impossível” de “estórias possíveis” tem os bastidores da história talhados em si, ecoando por seus ouvidos e fixados em sua memória.

Na saga do *Memorial do convento*, a história é refletida por Baltasar Sete-Sóis através de uma visão negativizada, pois não consegue ver a mão que ainda sente. Além disso, existe uma valorização das articulações do tato, projetadas nos encontros com Blimunda e no passo firme com que pisa e reconhece a terra portuguesa. Nas trilhas d'A *gloriosa família*, surge uma história ditada pelos testemunhos do ouvido; a visão do escravo, também bastante aguçada, é direcionada para os espaços e os momentos selecionados por sua audição. Os ouvidos do escravo surgem como uma espécie de filtro para a história que se observa e com a qual se busca dialogar:

Um flamengo gordo e vermelho se pôs a gritar para o Pinheiro, mesmo atrás de mim, e perdi as apresentações. Não havia pressa, acabaria por conhecer os nomes dos chegados. Mas **consegui ouvir** o major dizer para o meu dono:

– No seguimento da nossa conversa de há pouco, houve mais uma revolta dos portugueses. Desta vez no Maranhão e com gravidade. São más notícias para o clima de distensão que desejamos. (AGF: p. 57; grifos nossos)

Conhecemos um ditado popular que afirma que “se falar fosse bom, teríamos duas bocas”. Há aí uma comparação direta com os demais órgãos identificadores dos sentidos humanos, tais como as mãos, os olhos, as narinas e os ouvidos, articulados normalmente aos pares. Para além disso, surge o questionamento sobre a polivalência de algumas partes do corpo humano, como a boca e a língua, destinadas, em princípio, a atender às necessidades de sobrevivência da espécie, através da alimentação.

Para instaurar um diálogo com nossa leitura do romance de Pepetela, é importante atentar para o fato de que o ditado, citado anteriormente, faz, também, de maneira irônica, uma alusão à relação direta geralmente existente entre as representações da linguagem falada e da audição. Assim como o ato de ouvir, para além de escutar, pressupõe um processo conjunto que vai da captação da informação sonora até uma reflexão profunda sobre esta, a produção da fala, quando não motivada por uma reflexão anterior, pode inviabilizar a compreensão das informações trazidas ao ouvido.

É curioso observar que o aparelho auditivo prescinde da articulação da fala, em quase todo o reino animal. No entanto, no geral das sociedades humanas, o mundo audível parece imperceptível,

se não puder ser interpretado sob formas de linguagem. Para o filósofo Michel Serres, a linguagem, tendo chegado ao mundo de maneira arbitrária, torna-se uma espécie de “ruído social” e não um som natural: “O coletivo só acredita em seu ruído. De habitar esse barco e viajar sem dele sair, acredita que o dado do mundo começa no casco da linguagem, rigorosamente no tremular da água, ao redor. Que o dado do mundo é produzido no esgoelamento.”¹³⁷

A ausência da voz, que singulariza o escravo-narrador d'*A gloriosa família*, não só estimula, como alimenta o aguçamento do sentido da audição deste personagem. Além disso, o mutismo que deveria colocá-lo à margem da interação social é justamente o elemento que lhe abre as portas para os bastidores do poder. À carência de voz do escravo corresponde o excesso de linguagem de Van Dum. A certeza de que o escravo era mudo e a abundância de linguagem do patrão permitem que este se desnude diante de um mero guarda-costas. O criado tem noção do privilégio que desfruta e, embora, por vezes, queira gritar e não possa, como no caso do falso roubo dos talheres de prata de D. Inocência (“Eu sabia como tinham desaparecido, mas não podia dizer”; p. 365), orgulha-se da potencialidade de seu ouvido. É do alto dos super-poderes de sua audição, que testemunha o maior escândalo da família Van Dum, os encontros entre Rosário e o escravo Thor:

(...) O capataz parou perto, olhou o meu dono a dormir na rede, me viu sentado, entrou na capoeira vazia e já sem cheiros animais. Notara qualquer coisa de estranho, espiava para descobrir de que se tratava? Acabou por não descobrir, porque por acaso Rosário nesse momento não gemeu alto nem Thor respirou fundo, faziam ruídos ligeiros que apenas as **minhas orelhas anormalmente abertas** podiam captar. (AGF: p. 241-2; grifos nossos)

Enquanto Baltazar Van Dum ouve visando sempre a garantir, através da linguagem, a segurança de seus interesses comerciais, numa visível preocupação com as urgências do presente, o “criado-mudo” traz um valor maior para o poder escondido em seus ouvidos, quando revela a ousadia e grandiosidade do seu projeto: “contar” uma história desses tempos de Angola que a apoteose da linguagem do vencedor não permitiu que fosse ouvida durante séculos. Suas maiores preocupações residem na relação direta entre as verdades do passado e as possibilidades do futuro. É somente neste tempo projetado, desconhecido, que os segredos dos seus ouvidos poderão ser

¹³⁷ SERRES, 2001: 84.

transformados em linguagem. Baltasar Van Dum, chefe de uma família de mulatos, descendentes de holandeses, será traído, num futuro imaginado, por não ter dado a devida atenção a um ruído informativo que, possivelmente, circulava pelas ruas de Luanda: “onde entra mulato entra feitiço” (AGF: p. 99). Não é justamente esta a única porta de entrada do discurso impossível do escravo no mundo das verdades possíveis?

Muitos mistérios circulam em torno desta estranha figura, de fala ausente, mas singularizada pela construção de um discurso que se inaugura num espaço que está para além da linguagem. O discurso das personagens que observa, geralmente dispostas do lado do poder, é o motor para suas reflexões sobre o mundo. Entretanto, o seu mutismo não parece aprisioná-lo à marginalidade, antes desobriga-o de fazer parte deste mundo que o oprime, seja o da linguagem, seja o daqueles que detêm o poder e produzem a linguagem. Os interesses do homem-sombra do chefe dos Van Dum dirigem-se para um tempo além do seu próprio, assim como o discurso que lhe é possível, engendrado pelos “(...) poderes desconhecidos, dos que se ocultam no pó branco da pemba ou nos riscos traçados nos ares das encruzilhadas pelos espíritos inquietos.”(AGF: p. 394)

O aparente descaso em relação ao infortúnio do criado provoca, na sequência da leitura, uma série de indagações sobre a própria existência do escravo. Por que justamente ele, que era mudo, servira como presente da soberana Jinga Mbandi para o patriarca Van Dum? Tal escolha terá sido motivada pela aversão da rainha contra “pessoas que dizem uma coisa e fazem outra”, visto que o escravo era filho de um padre napolitano? Teria a rainha suas desconfianças em relação ao escravo simplesmente pelo fato de este ser um mulato e, numa segunda leitura, ser aquele que estava sob o signo da diferença, tanto no reino da Matamba quanto no espaço ocupado pelos europeus? Desconfiaria Jinga do poder feiticeiro dos mulatos e da demasiada aproximação desta personagem com os espaços do poder em seu reino, haja vista que, em pequeno, o escravo fora criado por sua irmã, a princesa Mocambo? Por fim, não seria o escravo mudo o mais perfeito espião da soberana da Matamba dentro do território português? Neste sentido, deve ser considerado o fato de que a espiã oficial de Jinga, a princesa Quifuxi, ou D. Engrácia, precisava da linguagem, normalmente

escrita, para manter a rainha, sua irmã, informada sobre os acontecimentos entre os diretores portugueses. Tal dependência da linguagem colocava-a em situação de risco constante, justamente porque, a todo momento, podia cair em mãos erradas, o que acabou acontecendo. Quifuxi foi morta pelos portugueses; Engrácia, traída pelas cartas:

- Mas como souberam que a Engrácia espionava? – perguntou Baltazar.
- Apanhamos as cartas – explicou Cadornega. – Algumas da Engrácia e também de outras fontes. A vitória foi importante, não só porque foram muitos os efectivos envolvidos, mas sobretudo porque conseguimos tomar o kilombo da rainha. Ela escapou, mas deixou connosco documentos, parte da corte e até parte do seu harém. (AGF: 261)

Ao contrário, o escravo mudo, desprovido de linguagem, mas singularmente fortalecido pelo feitiço mulato, pôde reunir diversas impressões sobre as articulações políticas que marcavam a presença europeia no território angolano durante o período narrado, sem o risco de ser eliminado pelos homens do poder; afinal, estes homens sequer reparavam em sua existência. Graças à “magia da pomba” seu relatório poderia chegar, um dia, aos ouvidos de quem realmente lhe interessava, gente disposta a recontar a história de Angola. Se a princesa Quifuxi foi responsável por informar a rainha Jinga sobre como defender o reino da Matamba no século XVII, o escravo mudo revelou-se um espião vinculado a um projeto futuro maior: defender o direito à voz e à identidade histórica de sociedades soterradas por séculos de colonização. Os ouvidos do escravo guardavam uma “outra versão” sobre a face e as atitudes de uma rainha odiada pelos portugueses; sorratamente, fervilhavam nos canais labirínticos dos seus ouvidos outras verdades sobre povos que ainda não tinham o direito à voz. Num futuro impreciso, num espaço indeterminado, as novas leituras sobre esse mundo já velho se revelariam. Na ausência de sua fala, no cerceamento de seu discurso, instalava-se um projeto maior que pode ser depreendido das palavras de Roy Glasgow:

Nzinga plantou as sementes do protesto e da hostilidade dos africanos contra o colonialismo português no Ndongo. Espantosas analogias são evidentes entre algumas de suas técnicas e aquelas empregadas pelos grupos nacionalistas das décadas de 1960 e 1970; sua intercessão em prol da participação em massa dos Mbundos na luta de guerrilha, e seu apoio aos líderes da resistência e movimentos clandestinos são uma característica das atuais forças de resistência e de guerrilha em Angola e nos vizinhos países amigos. Alguns estudiosos dos negócios portugueses identificaram uma ligação contínua entre o movimento de Nzinga e os padrões da resistência angolana que se

desenrolaram na década de 1960.¹³⁸

Teria o discurso do escravo mudo finalmente ecoado na década de 60? Deixemos essa pergunta em aberto para futuras conclusões.

Ao retomar as discussões sobre as representações dos sentidos no processo de reinterpretação histórica, torna-se interessante investigar algumas possíveis alegorias desse órgão externo associado à audição: a orelha. De acordo com o pensamento filosófico de Michel Serres, o processo auditivo é questionador por excelência: “(...) Trazemos como leiteiro dois pontos de interrogação de cada lado da cabeça, duas claves de sol, sem resposta nem alcance.”¹³⁹ A curiosa idéia da ausência de resposta parece apoiar-se no fato de que, no universo dos ouvintes, não há possibilidade de encerramento da busca, não há barreira possível que desligue o ser vivo dos sons do mundo. Tal experiência talvez pudesse ser experimentada no sono, quiçá na morte, mas o mais provável é que, mesmo o ruído mais distante, continue a incomodar. Desta forma, expressões como “acordar os povos soterrados pela história” significa, diretamente, fazer com que novos sons e novas palavras de ordem cheguem aos seus ouvidos, convocando-os a falar.

De acordo com simbologias correntes em diversas sociedades, a audição é reconhecida como um dos sentidos da compreensão, ligando-se diretamente, a partir daí, à capacidade de inteligência. O fato de estar sempre pronto a ouvir todas as informações possíveis e, durante a formulação do seu discurso, refletir sobre elas, garante ao escravo, ainda que apenas mentalmente, a valorização de sua sabedoria. Esta, condicionada pelo aguçamento do sentido da audição, o identifica e lhe permite valorizar não só todos os ruídos circundantes, mas também as efêmeras ausências de ruído, os silêncios. O narrador faz, então, suas conjecturas sobre as histórias escondidas nas malhas do silêncio:

(...) Estes silêncios nunca enganam, são de quem sabe o que vai dizer, mas hesita no último instante, ou então provoca-os para aumentar a atenção de quem os ouve. O meu rei Jinga era espantosamente hábil a fazer e a quebrar os silêncios no momento de maior efeito. E um dia chegou a dizer que só os verdadeiros chefes sabem usar totalmente as hesitações simuladas da fala. (AGF: p. 168)

¹³⁸ GLASGOW, 1982: p. 179.

¹³⁹ SERRES, 2001: p. 141.

Uma das imagens que costuma acompanhar as considerações do narrador sobre a curiosa anatomia de suas orelhas é a figura do elefante. O escravo mudo parece orgulhar-se do tamanho descomunal destas. Não poderia ser diferente, visto que é pelas orelhas que ouve as estórias e, a partir delas, pode compreender melhor a história, imaginando-a. A compreensão sobre os tratados e convenções que sustentam o mundo que o oprime concede ao criado o conhecimento necessário para a fomentação da vingança que se constituirá por intermédio de um “discurso impossível”, o qual dará visibilidade aos vazios e silêncios da história.

Dentre as diversas aproximações simbólicas que poderiam ser tecidas em torno da figura do escravo, quando comparado à imagem do elefante, uma delas é a concepção hindu sobre a representação de Ganeça (ou Ganisha), o deus com corpo de homem e cabeça de elefante. Segundo as observações de Chevalier e Gheerbrant:

O elefante evoca ainda a imagem de Ganeça (deus hindu da Ciência e das Letras, com cabeça de elefante), símbolo do conhecimento. O corpo de homem desse deus representa o microcosmo, a manifestação; e sua cabeça de elefante, o macrocosmo, a não-manifestação.

(...) Noutros lugares, colocado no topo de uma pilastra, o elefante evoca o Despertar, o que nos leva novamente ao simbolismo do conhecimento representado por Ganeça.¹⁴⁰

Tal semelhança permite elevar o narrador escravo mudo à posição de senhor do conhecimento e deus criador das verdades possíveis advindas desse saber. Também, na África, o elefante é símbolo de força, sabedoria e prosperidade. Por isso, a representação alegórica do criado muito se aproxima das potencialidades divinas resguardadas pela figura de Baltasar Sete-Sóis, no romance de Saramago. Ambos constroem novas realidades sustentadas por verdades e vontades marginalizadas. Curiosamente, uma visão ilógica, incomum e marginal do mundo também circula nas interpretações sobre o deus com cabeça de elefante: “(...) Ganeça exprime o princípio da manifestação, com todas as suas aventuras no mundo movediço e ilógico das aparências ou das realidades efêmeras. Evoca todas as possibilidades da vida e todas as suas expressões, até as mais

¹⁴⁰ CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007, p. 360.

burlescas, no tempo e no espaço (...).”¹⁴¹

Senhor de um discurso tecido fora da lógica corrente e das expectativas mais comuns, o narrador-escravo capta verdades históricas que não foram monumentalizadas pela ditadura da visão. Não se pode negar a perspicácia das observações advindas de seus olhos, pois, de maneira geral, esse personagem, marcado pela curiosidade, é aquele que vê primeiro: “Eu vi o secretário Croesen se aproximar da mesa primeiro que os jogadores.” (*AGF*: p. 35). Entretanto, são suas próprias palavras que, por vezes, deixam escapar a profunda simpatia para com o sentido de sua eleição, aquele que fora potencializado muito provavelmente pela ausência da linguagem, o sentido da audição. Visando ao alcance de seus propósitos e à efetivação de sua vingança, a criação de um discurso que revelará um outro lado da moeda, mais vale ouvir do que ver: “(...) bastava escutar. Até preferia. Ficava mais bonito imaginar as expressões do que vê-las”. (*AGF*: p. 162)

Se por um lado, o ouvido não conseguia alcançar alguns lugares desejados, por outro, esta investida constante em querer apreender as informações que circulavam ao seu redor poderiam causar, por vezes, algumas reações adversas. É sabido que para todo super-sentido existe um ponto fraco. Tal verdade não poderia ser diferente para o escravo com orelhas de elefante. A maximização da capacidade de audição criara uma hiper-sensibilidade em relação aos ruídos que elevavam demasiadamente o tom. Justamente este personagem que, por ouvir demais, valorizava o silêncio, como universo permeado de reflexões, tem horror a barulhos excessivos. Para este narrador, a morte era bem menos incômoda que os gritos produzidos pelos vivos, a chorarem pela perda de alguém:

(...) Tive um arrepio, nunca gostei dos gritos macabros das mulheres nos kombas, algumas até vêm todas contentes a rir e a dizer piadas, mas de repente se põem sérias à frente do falecido e arrancam os cabelos, dão de ancas e gritam ai que desgraça, tão bom que ele era, meu único amparo aiuê, e coisas mais comoventes ainda. Mas do que não gosto mesmo é dos gritos que me perfuram os ouvidos, tão sensíveis os tenho”. (*AGF*: p. 288)

Tanto as experiências mais próximas, quanto as realidades de mundos distantes, chegavam aos ouvidos do escravo não como histórias definidas e inalteráveis, mas, como matérias a serem ruminadas e digeridas para fazerem surgir novos mundos. Feiticeiro por excelência, o "criado-

¹⁴¹ Idem, p. 459.

mudo" articula, figuradamente, rituais antropofágicos, por meio dos quais se alimenta de vivências alheias, fazendo de si próprio uma espécie de entreposto cultural. A suposta inexistência de uma história pessoal autônoma e a anulação de suas experiências mais íntimas faz com que o personagem procure suprir, a partir das experiências dos outros, certas carências suas, absolutamente humanas, tais como o sexo. Acompanhando os romances apaixonados que envolviam membros da família Van Dum, o escravo procurava atender ao chamado de sua libido. Como já apontamos, os encontros entre a jovem Rosário e o escravo Thor eram assiduamente visitados pelos ouvidos deste *voyeur* diferenciado: “E todos os dias à mesma hora iam os dois para a arrecadação. Eu também me encostava à parede de adobe, para me masturbar, ao som de gemidos e gritinhos.” (AGF: p. 241)

Em outro momento, percebemos a revolta do narrador ao surpreender-se pelo fato de sua amada Catarina corresponder ao assédio do galanteador major Redinckove. A inevitável relação sexual entre os dois foi cuidadosamente testemunhada pelos ouvidos do escravo, que, de acordo com sua condição subserviente e a impossibilidade de mudar essa realidade, contentava-se com o gozo apenas observado:

(...) Redinckove, experiente estrategista, aproveitou para levar mais uma vez Catarina para o escuro, mas desta vez ela desviou os passos do homem para o quarto dos arrumos onde Rosário conhecera Thor. Me encostei à parede, como antes, engolindo soluços e rancores, para ouvir os gemidos da minha amada conhecendo homem pela primeira vez. O meu orgasmo foi acompanhado de lágrimas e luto no coração. Podia ser de outra maneira? (AGF: p. 316)

Dadas as especificidades de sua existência, a morte se avizinhava do escravo a todo instante. Sua vida não lhe pertencia, estava nas mãos de seu dono. Seu fim era inadiável, verdade esta que deveria bastar para o igualar a todos os homens; entretanto, não ser dono de si, viver uma vida que não era a sua, significava, de certa forma, ter o fim colado às costas, significava morrer estando vivo.

O "criado-mudo" funciona como uma instigante representação alegórica destas relações de exploração humana, pois não era apenas mais um escravo de Baltazar Van Dum, mas sua sombra, alguém que se aproximava constantemente da morte através de uma dupla experiência: a de ser

escravo e a de ser mudo. No século XVII, ser escravo equivalia a não ser homem; mas, assim sendo, o que restaria a um ser vivo que não podia ser outra coisa além de homem? Aí é que a morte se avizinhava. Por outro lado, ser mudo significava não ser o homem que interessava para a sociedade da linguagem. Duas vezes morto, o narrador-escravo passava de homem-sombra a homem-invisível, numa sociedade que não fazia questão alguma em vê-lo. Consciente desses infortúnios, o “criado-mudo” ressentia-se do desprezo percebido no não olhar das pessoas que o cercavam:

O major e o meu dono saltaram para cima dos cavalos, tive de correr para acompanhar o passo. Chegaram ao colégio, desmontaram, entraram sem cumprimentar a sentinela, nem olharam para mim. Quer dizer, era escusado me ter cansado a correr para ficar ali à porta, sem ter merecido ao menos um olhar. Como se eu não existisse. Mas existiria mesmo? (AGF: p. 124-5)

O ouvido do escravo serve como passagem para o local de encontro entre as histórias vividas e as histórias possíveis; a memória se agiganta – atente-se, novamente, para a imagem do elefante – e abre espaço para o erotismo que valoriza os instintos humanos. A vida deste personagem correspondia diretamente à função que o mesmo se auto-impunha, a de incansável observador, de testemunha ocular e, sobretudo, auricular dos fatos – embora, como sabemos, o vinho, por vezes, o derrubasse. Tal função era tanto mais valorizada pelo escravo quanto mais ele se apercebia de que nesta tarefa não precisava obedecer a qualquer outra vontade que não fosse a sua. Não havia outros senhores que não fossem a sua própria curiosidade e a sua percepção de outros sentidos da história. Para melhor compreender como as histórias se faziam, o escravo-narrador não podia se furtar em compreender os homens e mulheres que atuavam na história, todos os seus atos eram imprescindíveis para o direcionamento dos fatos. Daí a igual importância dada aos encontros de gabinete nos quais acompanhava Baltazar Van Dum e aos romances que envolviam a nomeada família.

É de se notar, no entanto, que, apesar dos poderes incomuns de seus ouvidos, nem todos os espaços podiam ser alcançados pelos seus sentidos, o que acabava por torná-los, conseqüentemente, incompreensíveis e alvos de sentimentos revoltosos. Eis o gabinete do governador português Francisco de Sottomayor: “(...) uma maciça porta de madeira e ferro, que não deixava filtrar o mais

pequeno som. (...) Nem eu, com as minhas orelhas abertas como as de um elefante, podia captar a conversa que se processava no gabinete.” (AGF: p. 279)

A impossibilidade de acesso às conversações entabuladas no gabinete do novo governador era um sinal do agravamento das relações de tensão entre os poderes que dividiam Angola, ao mesmo tempo em que revelava um crescimento das desconfianças. Baltazar Van Dum não era o que se podia chamar de uma visita agradável para o chefe de Massagano, visto a sua origem flamenga e a sua morada em Luanda, dominada pelos holandeses. Assim como o cerco parecia se fechar em torno da figura do patriarca dos Van Dum, um mundo de informações se fechava também para o escravo. Corpo e sombra, senhor e escravo, ambos comungavam da impotência diante de determinadas situações.

Longe das conversações, incapaz de atender às suas “curibotices”, o escravo se vê novamente relegado ao plano de simples mercadoria, pois até mesmo a linguagem que alimenta a sua imaginação lhe é sonogada. A porta do gabinete de Sottomayor, cerrada contra o seu rosto, ilustra uma série de questionamentos arrolados pelo narrador, ao longo do romance, acerca do seu papel dentro dessa esfera social, que parece ignorá-lo como se o mesmo “não existisse. Mas existiria mesmo?” (AGF: p.125)

Diante do tom um tanto amargurado do narrador, percebemos que, ao menos nestes momentos, o sentido da visão aparecia como um dado negativo de suas vivências. Não se tratava, aqui, da experiência própria da visão, mas sim do desejo frustrado de se tornar personagem da visão dos outros. Em pelo menos outras duas passagens, o escravo revelou suas angústias diante de seu não-reconhecimento pela sociedade. Afinal de contas, ser reconhecido também configurava para ele uma etapa na árdua tarefa de reconhecer-se:

Este pareceu reparar em mim pela segunda vez na sua vida. A primeira fora quando o meu rei me apontou e disse, podes levá-lo, te ofereço este escravo. A segunda vez era agora. Porque percebeu a razão das lágrimas nos meus olhos? Talvez não tenha percebido a verdadeira razão, talvez pense apenas que D. Bárbara me fez recordar a minha infância na corte de Jinga. No entanto eu lacrimo porque a Mocambo é demasiado doce para estar presa, é como um pássaro. (AGF: p. 258)

O escravo mulato, mudo e analfabeto parece não existir no mundo que construíram para ele.

Vagando pelas ruas de Luanda e por outros espaços do território angolano, na esteira de seu dono, transformara-se num morto-vivo, num *cazumbi* capaz de fazer ressurgirem, dos mistérios da pemba, as histórias que, tal como ele, se imaginavam mortas, mas estavam apenas sufocadas. É espreitando os corredores da morte, recriando restos e revelando o desconhecido, que o seu “discurso sem voz” se fará reconhecer, questionando as versões consagradas da história e fazendo emergir sentidos marginais que se encontravam silenciados.

4.

A VISÃO ALÉM DO ALCANCE E AS “MEMÓRIAS” DO POR VIR

Ao longo de nosso trabalho, buscamos investigar como a representação dos sentidos, feita através de construções alegóricas que os singularizam, surge como um elemento-chave para a configuração de interpretações da história que excedem os seus registros ortodoxos. Se, por um lado, essa história *outra*, que emerge das páginas dos romances *Memorial do convento* e *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, se escreve a despeito de desfalques e ausências – tal como observamos no capítulo anterior –, também será verdade que algumas realidades sobrevivem ao soterramento ideológico da história oficial por conta de uma existência excessiva, não comum, extraordinária, a qual é alimentada por uma peculiar capacidade dos sentidos em ultrapassar os limites que uma determina tradição objetivista suporia viável.

Neste capítulo, abrimos espaço para analisar a representação de sentidos físicos que, em alguns personagens, se apresentam como dotados de uma potencialidade incomum. Coincidentemente, tanto na obra de Saramago como na de Pepetela, o sentido que atende a essa proposta de superação por vias extraordinárias é a visão. Aliás, as coincidências não param por aí: ambas as personagens que vamos acompanhar, neste momento, são mulheres. Blimunda Sete-Luas e Matilde Van Dum evocam a sobrevivência da realidade marginal, mostrando que a figura feminina é parte importante neste exercício de escrever uma história diferente, como a sinalizar para o fato de que esses olhos que vêm além são os olhos necessários para a construção de uma realidade sedimentada no terreno dos possíveis. Tanto no *Memorial do convento* quanto n'*A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, essas mulheres são sinalizadas com olhos a mais, e é, aliás, uma outra personagem de José Saramago, Marta Maria, mãe de Baltasar Sete-Sóis, quem nos emprestará metaforicamente a justificativa para esta vocação extraordinária: “(...) Não há mulher nenhuma que não tenha visões e revelações, e que não ouça vozes, ouvimo-las o dia todo, para isso não é preciso ser feiticeira (...).” (MC: p. 103).

4.1 – Blimunda Sete-Luas, entre a visão e as vontades

Ó minha amada
 Que olhos os teus
 São cais noturnos
 Cheios de adeus
 São docas mansas
 Trilhando luzes
 Que brilham longe
 Longe nos breus...

Vinícius de Moraes*

Não há como investigar os modos de alegorização dos sentidos em *Memorial do convento* sem nos determos na figura de Blimunda de Jesus, melhor dizendo, Blimunda Sete-Luas, fiel companheira do soldado Baltasar Sete-Sóis. Essa misteriosa mulher, uma das mais inesperadas personagens femininas já criadas por José Saramago, convida-nos a direcionar nossa leitura para o sentido da visão.

É durante o primeiro auto-de-fé narrado no romance que o nome de Blimunda e a sua singular capacidade são mencionados pela primeira vez. Em meio aos castigos impostos ao supliciados, em praça pública, a voz do narrador se ausenta, por instantes, a fim de conceder o direito de, em seu próprio nome, uma mãe aflita se dar a reconhecer a sua filha. Sebastiana Maria de Jesus, condenada a ser degredada para Angola, depois de uma angustiada busca, distingue finalmente Blimunda na multidão. É portanto pelos seus laços afetivos evidenciados em discurso que o leitor é levado a conhecê-la:

(...) e tendo ouvido as sentenças, as minhas e mais de quem comigo vai nesta procissão, não ouvi que se falasse da minha filha, é seu nome Blimunda, onde estará, onde estás Blimunda, se não foste presa depois de mim, aqui há-de vir saber da tua mãe, e eu te **verei** se no meio dessa multidão estiveres, que **só para te ver quero agora os olhos**, a boca me amordaçaram, não os olhos, olhos que não te viram (...), enfim o peito me deu sinal, gemeu profundamente o coração, **vou ver Blimunda, vou vê-la**, aí, ali está, Blimunda, Blimunda, Blimunda, filha minha, e **já me viu**, e não pode falar, tem de fingir que me não conhece ou me despreza, mãe feiticeira e marrana ainda que apenas um quarto, **já me viu**, e ao lado dela está o padre Bartolomeu Lourenço, não fales Blimunda, **olha só, olha com esses teus olhos que tudo são capazes de ver** (...). (MC: p. 53; grifos nossos)

Percebemos entre as expressões destacadas no trecho acima que na fala da sentenciada

* “Poema dos olhos da amada”. In: MORAES, Vinícius. *Antologia poética*. 14 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977, p. 187.

existe uma instigante recorrência do verbo ver. A relação entre essa mulher e sua filha é fortemente condicionada pelas capacidades da visão, pois seus olhos são o lugar do diálogo e do afeto. Nessa busca aflita e breve, Sebastiana Maria de Jesus identifica o dom singular de Blimunda, aquela cujos olhos “tudo são capazes de ver”. É durante o auto-de-fé, também, que somos informados sobre a ligação entre Blimunda e o padre Bartolomeu Lourenço. Além disso, é este o primeiro momento em que as personagens de Blimunda e Baltasar se aproximam. Na última cena que Sebastiana poderá ver estão reunidas as três peças principais do romance – Bartolomeu, Baltasar, Blimunda – formando a tríade que se concentrará na construção da passarola, que é ela própria, por suas virtudes mágicas, a representação da possibilidade de existência de uma realidade outra, marginal, dentro de um mundo previsível e cheio de certezas.

Apesar de a seqüência diegética nos obrigar a esperar um pouco mais para saber mais claramente quais são esses poderes de Blimunda, podemos inferir a sua dimensão pelas informações de sua mãe. A investigação sobre o riquíssimo universo da visão partirá da leitura de Marilena Chaui, no texto intitulado “Janela da alma, espelho do mundo”, que nos traz uma concepção do ato de ver:

Mas, o que é ver? (...) Da raiz indo-européia *weid*, ver é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. Esse laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente e não apenas espectador desatento, é o que o verbo grego *eidô* exprime. *Eidô* – ver, observar, examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer, *saber* – e, no latim, da mesma raiz, *video* – ver, olhar, perceber – e *viso* – visar, ir olhar, ir ver, examinar, observar.¹⁴²

Parece oportuno atentar para o fato de que Blimunda, essa figura de olhar extraordinário, nos é apresentada justamente num momento em que tudo o que se pode ver, e que todos vêem, é um verdadeiro martírio para os olhos. Ver não é sinônimo de olhar, mas é um ato que condiciona o olhar à possibilidade de adquirir conhecimento. Entretanto, sabemos que os condenados nos autos-de-fé são, em sua maioria, castigados por conhecerem algo que as leis do tempo e do lugar desconhecem, ou ainda por revelarem a possibilidade de diferentes formas de conhecimento

¹⁴² CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988: p. 35.

colocadas à margem da autoridade da verdade única. Conhecer algo diverso daquilo que a ideologia prescreve é justamente o que os condena. Lembremos o que diz Oliveira Martins sobre a íntima relação entre a implantação da Inquisição e o cerceamento do saber, relação esta que fez com que o medo geral empurrasse para fora do espaço ibérico os avanços científicos europeus:

(...) O regime jesuíta, não severamente proibitivo, mas adormecedor, insinuara-se na instrução, ceifando tudo o que então se erguia acima da mediocridade. Salamanca, onde tinha chegado a haver catorze mil estudantes, via descer esse número a menos da metade, no fim do XVI século. O estudo nas universidades estrangeiras era proibido aos Espanhóis. As obras eram submetidas à censura do Santo Ofício; e os autores, impressores, editores, mercadores, e até os leitores que bulissem com livros proibidos incorriam nas penas de excomunhão e morte. Os jesuítas mutilavam o saber; os inquisidores, tomando na mão o ceptro de uma terrível monarquia, fulminavam os ímpios.¹⁴³

António Sérgio também vê, nas atuações do Santo Ofício, um golpe certo e direto contra as articulações do conhecimento, pois afirma que as “(...) causas teológico-políticas que se opunham ao desenvolvimento do espírito crítico fizeram fracassar nesse domínio, como em outros, o impulso da ciência portuguesa.”¹⁴⁴

Dentro desse quadro, Blimunda, aquela que tudo pode ver, é apresentada durante o espetáculo do auto-de-fé como a representante de um conhecimento diferenciado, que ultrapassa a esfera do senso comum e que, por conta disso, será a chave para inaugurar o novo. Se ver é conhecer, a visão potencializada de Blimunda a coloca na posição de alvo ideal para esse regime opressor. Blimunda assume, pois, para si o peso de uma dupla marginalidade: além de ser a guardiã de uma forma de conhecimento que se situa fora dos padrões da racionalidade, ela vai revelar que a fonte deste conhecimento e a conseqüente produção de novos saberes depende unicamente da atuação dos seus sentidos, não sendo, portanto, sequer uma espécie de “dom divino”. Como aponta Aduino Novaes, no ensaio intitulado “De olhos vendados”, dentro de uma perspectiva científica clássica, utilização dos sentidos e produção de saber não se combinam:

Lemos em alguns autores que o conhecimento sensível é vago, confuso e inadequado porque no mundo dos sentidos não há estabilidade nem harmonia. A realidade sensível jamais pode produzir um saber porque as coisas sensíveis são ao

¹⁴³ MARTINS, 1972: p. 197-8.

¹⁴⁴ SÉRGIO, 1976: p. 101.

mesmo tempo dissemelhantes, muitas e múltiplas nelas mesmas. Aquele que se deixa seduzir apenas pelos sentidos deve assumir os riscos da incerteza ou perder-se naquilo que vê. Os sentidos, como as paixões, perturbam a alma, e, sem temperança, conduzem ao vício e à loucura. O homem que contempla é absorvido pelo que contempla. Por essa razão, Platão nos convida a desconfiar da percepção, das pulsões e dos caprichos do corpo. A estabilidade e harmonia estão no mundo supra-sensível, nas idéias transcendentais e separadas do sensível, imutáveis, genéricas.¹⁴⁵

Após o auto-de-fé, Baltasar Sete-Sóis é convidado, silenciosamente, a entrar na casa e na vida de Blimunda, ligando-se a ela, metaforicamente, pela partilha do talher e da refeição, que se repete a seguir na cena do encontro amoroso sobre a esteira. A cena que envolve os amantes na manhã seguinte é o anúncio da problematização do dom secreto de Blimunda: “Quando, de manhã, Baltasar acordou, viu Blimunda deitada ao seu lado, a comer pão, de olhos fechados. Só os abriu, cinzentos àquela hora, depois de ter acabado de comer, e disse, Nunca te olharei por dentro.”(MC: p. 57), asserção que nesta altura da narrativa ainda se mostra algo insondável.

Algumas páginas adiante, o segredo da filha de Sebastiana Maria de Jesus é-nos, finalmente, revelado quando Baltasar resolve interromper o ritual matinal de sua companheira para poder aceder ao seu mistério:

Quando Blimunda acorda, estende a mão para o saquitol onde costuma guardar o pão, pendurado à cabeceira, e acha apenas o lugar. Tacteia o chão, a enxerga, mete as mãos por baixo da traveseira, e então ouve Baltasar dizer, Não procures mais, não encontrarás, e ela, cobrindo os olhos com os punhos cerrados, implora, Dá-me o pão, Baltasar, dá-me o pão, por alma de quem lá tenhas, Primeiro me terás de dizer que segredos são estes, Não posso, gritou ela, e bruscamente tentou rolar para fora da enxerga, mas Sete-Sóis deitou-lhe o braço são, prendeu-a pela cintura, ela debateu-se brava, depois passou-lhe a perna direita por cima, e, assim libertada a mão, quis afastar-lhe os punhos dos olhos, mas ela tornou a gritar, espavorida, Não me faças isso, e foi o grito tal que Baltasar a largou, assustado, quase arrependido da violência, Eu não te quero fazer mal, só queria saber que mistérios são, Dá-me o pão, e eu digo-te tudo, Juras, Para que serviriam juras se não bastassem o sim e o não, Aí tens, come, e Baltasar tirou o taleigo de dentro do alforge que lhe servia de traveseira. (...) Lembra-te da primeira vez que dormiste comigo, teres dito que te olhei por dentro, Lembro-me, Não sabias o que estavas a dizer, nem soubeste o que estavas a ouvir quando eu te disse que nunca te olharia por dentro. Baltasar não teve tempo de responder, ainda procurava o sentido das palavras, e outras já se ouviam no quarto, incríveis, Eu posso olhar por dentro das pessoas. (MC: p. 76-77)

Pelo menos uma das informações necessárias para iniciar uma investigação sobre a alegoria do sentido da visão, representado em Blimunda, na articulação do *Memorial do convento*, encontra-

¹⁴⁵ NOVAES, Adauto. De olhos vendados. In: ---. (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995: p. 10.

se neste excerto: sem o pão, Blimunda se recusa a abrir os olhos. Noutro parágrafo, a personagem tenta resumir o que parece inacreditável: “(...) Vejo o que está dentro dos corpos, e às vezes o que está no interior da terra, vejo o que está por baixo da pele, e às vezes mesmo por baixo das roupas, mas só vejo quando estou em jejum, perco o dom quando muda o quarto da lua, mas volta logo a seguir, quem me dera que não o tivesse (...).”(*MC*: 78).

Blimunda pode olhar por dentro das pessoas. Na verdade, como ela mesma explica, Blimunda pode ver o que está no mundo mas é invisível para olhos comuns. Não se trata portanto de adivinhação ou profecia. Se ela transcende a realidade ao ver além e ver por dentro, não ultrapassa, por outro lado, a dimensão da realidade imanente. A potencialidade de seus olhos permite que ela veja o que os outros não vêem e é através desses olhos, que perscrutam o interior dos homens e das coisas, que o narrador do *Memorial do convento* alcançará os bastidores do poder, revelando os seus segredos aos nossos olhos limitados pelas leis da física ordinária: não é visível, por exemplo, aos olhos comuns, o que se esconde atrás de paredes, de muros, ou da pele. No exemplo que se segue, nem sequer é de Blimunda que se trata já que ela não faz parte da cena. Mesmo assim seu nome é evocado e, num jogo ficcional que “imagina” a sua presença, não apenas o narrador mas também o leitor podem justificar a descrição de uma cena não pública que ou nos chegaria pelas vias de um narrador onisciente ou, como no caso presente, pela adoção imaginária das capacidades de um personagem superdotado:

(...) feliz povo este que se regala de tais festas e desce à rua para ver desfilar a nobreza toda, que primeiramente foi a casa do cardeal buscá-lo, depois o vem acompanhando até ao paço, aonde já Baltasar não pode ir nem entram os olhos que tem, mas conhecendo nós **as artes de Blimunda**, imaginemos que ela aqui está, veremos o cardeal subindo por entre fileiras de guardas, e entrando na última casa do dossel sai el-rei a recebê-lo e ele lhe deu água benta (...). (*MC*: p. 84-5; grifos nossos).

Ao longo da narrativa, alguns elementos surgem como evidências da alegoria da visão criada por Saramago e representada por Blimunda. Poderíamos citar, entre as mais relevantes: a apresentação do pão como o alimento que a livra dos olhos excessivos, a interessante relação com Baltasar, condicionada pela diferença entre ver e olhar, a caracterização da personagem como a luz que vence a escuridão, a potencialidade dos olhos que, atrativos como o âmbar, recolhem as

vontades humanas, e a inutilidade desses mesmos olhos especiais quando da peregrinação em busca do amado.

Começamos pela simbologia do pão, alimento pleno de significações dentro da esfera cultural judaico-cristã. A primeira acepção simbólica que encontramos para a caracterização deste alimento revela que ele “(...) é, evidentemente, símbolo do alimento essencial. Se é verdade que *o homem não vive só de pão*, apesar disso, é o nome de pão que se dá à sua alimentação espiritual, assim como ao Cristo eucarístico, o pão da vida. É o pão sagrado da vida eterna, do qual fala a liturgia.”¹⁴⁶ Baseados nessa concepção percebemos que no *Memorial do convento*, diferentemente do que a tradição prescreve, articula-se uma inversão sobre a ligação deste alimento com uma possível elevação espiritual. O pão levado à boca de Blimunda todas as manhãs, prende-a à vida comum, permitindo que ela viva no mundo dos homens da forma mais prosaica, resguardada pela paisagem visível aos olhos de todos.

Se pensarmos numa interdependência natural entre os sentidos, poderemos inferir que a visão e o paladar de Blimunda experimentam uma relação conflitante, mas essencial para a configuração da personagem. A ausência do pão ao amanhecer e o conseqüente adiamento forçoso das atuações do paladar colocam a companheira de Baltasar frente a um mundo extraordinário, o qual, como o próprio termo indica, encontra-se fora dos limites da esfera do ordinário, do senso comum. O poder de Blimunda depende, diretamente, do embate entre os sentidos da visão e do paladar para se manifestar. Na ausência do pão, a visão de Blimunda é potencializada. Ao saciar o corpo com este alimento, que lhe é, inegavelmente, sagrado, a mulher de olhos anormais volta a ser apenas uma mulher presa a uma cotidiana normalidade. O pão, tradicionalmente reconhecido como o alimento da vida eterna, é permeado de sagrado para Blimunda, mas por vias opostas: através dele, a mulher de Baltasar consegue prender-se à vida comum, pequena, cotidiana, mais humana e menos divina.

Voltando ainda à relação entre visão e paladar, importante traço da configuração de Blimunda, lembremos que são justamente estes os sentidos que aproximam o casal Sete-Sóis e Sete-Luas. No já citado *auto-de-fé*, é Baltasar quem vê – com os seus olhos comuns – e estremece diante

¹⁴⁶ CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007: p. 681-682.

da variação de cores nos olhos de Blimunda:

(...) Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, está calado, apenas olha fixamente Blimunda, e de cada vez que ela o olha a ele sente um aperto na boca do estômago, porque olhos como estes nunca se viram, claros de cinzento, ou verde, ou azul, que com a luz de fora variam ou o pensamento dentro, e às vezes tornam-se negros nocturnos ou brancos brilhantes como lascado carvão de pedra. (MC: p. 55)

Curiosamente, os olhos de Blimunda atingem, em cheio, o estômago de Baltasar. Apesar de ser uma expressão corriqueira, este “aperto na boca do estômago” parece estar mais carregado de sentidos do que poderíamos levianamente imaginar. Lembremos que, ao adentrar a casa de Blimunda, que “(...) deixou a porta aberta para que Baltasar entrasse” (Idem: *ibidem*), o ex-soldado é convidado, em silêncio, a partilhar a colher destinada a saciar a fome de ambos. É o paladar, o gosto, que inaugura a união simbólica do casal:

(...) apesar de o padre ter acabado primeiro de comer, [Blimunda] esperou que Baltasar terminasse para se servir da colher dele, era como se calada estivesse respondendo a outra pergunta, Aceitas para a tua boca a boca deste homem, fazendo seu o que era teu, agora tornando a ser teu o que foi dele, e tantas vezes que se perca o sentido do teu e do meu, e como Blimunda já tinha dito que sim antes de perguntada, Então declaro-vos casados. (MC: p. 56)

Percebemos que a intrínseca relação entre visão e paladar que caracteriza a singularidade do dom de Blimunda também surge como marca da sua aproximação de Baltasar Mateus, o Sete-Sóis. O ex-soldado, futuro deus-maneta, artesão de sonhos e máquinas de voar, é atraído pelo olhar de Blimunda de forma inevitável e desconcertante. O assombro de Baltasar diante dos olhos de Blimunda, tão variável em suas cores, pode ser comparado àquele que marca o sujeito-poético do “Poema dos olhos da amada”, de Vinícius de Moraes. Esse poema ilustra bem a confusão de imagens e sentimentos do amante diante dos olhos da amada. Em sua primeira estrofe – escolhida como epígrafe para este capítulo – lemos os seguintes versos: “Ó minha amada/ Que olhos os teus/ São cais noturnos/ Cheios de adeus/ São docas mansas/ Trilhando luzes/ Que brilham longe/ Longe nos breus...”¹⁴⁷ Esse jogo de opostos, essa sequência de sombras e luzes, que busca definir o indefinível nos olhos da amada, pode ser lido, também, no “alumbramento” de Baltasar. Sabemos que para o soldado maneta, apoiado nas palavras do narrador, os olhos de Blimunda “(...) às vezes

¹⁴⁷ MORAES, 1977: p. 187, vs. 1-8.

tornam-se negros nocturnos ou brancos brilhantes como lascado carvão de pedra.” (MC: p. 55)

Nesse primeiro momento, além da impossibilidade em defini-los, os olhos de Blimunda são caracterizados pelo intrigante contraste entre luz e sombra. Nesse sentido, devemos atentar para as recorrentes imagens de luz ou claridade relativas à sua representação ao longo de toda a narrativa.

Desde a cerimônia do casamento imaginário com Baltasar, que começa a ser preparada quando Blimunda acende “o lume na lareira” (Idem: *ibidem*), várias são as conotações luminosas ligadas à personagem. Não é por acaso que o diálogo adiado desde o auto-de-fé, e que antecede ao encontro sexual dos futuros amantes, será aberto por uma passagem já referida em nosso trabalho: “(...) Apenas uma vez Baltasar se levantou para pôr alguma lenha na fogueira que esmorecia, e uma vez Blimunda espevitou o morrão da candeia que estava comendo a luz, e então, sendo tanta a claridade, pôde Sete-Sóis dizer, Por que foi que perguntaste o meu nome (...).” (MC: p. 56). Neste exemplo, poderíamos concluir que as imagens de claridade não estão apenas associadas a Blimunda. Primeiro, porque o próprio apelido de Baltasar, Sete-Sóis, já indica o contrário; segundo, porque o soldado é responsável por “alimentar a fogueira” – expressão, aliás, que irônica e tragicamente condiz com uma personagem que morrerá condenada ao fogo. Entretanto, enquanto as imagens de iluminação encontram em Baltasar uma representação mais agressiva, quase indomável – ora a pequena fogueira na casa de Blimunda, ora a forja que ajuda a construir a máquina de voar e, por fim, a grande fogueira do auto-de-fé que o condena à morte – Blimunda é senhora de uma luz branda, dona do lume necessário para se ver através da escuridão. O fogo ativo de Baltasar dificilmente permite que algo seja visto para além dele. A candeia de Blimunda permite que os espaços escondidos, obscurecidos e, quiçá, desconhecidos, sejam revelados.

É nesse sentido que essa personagem de Saramago torna-se mais um dos elementos relativos à metaforização do processo de revisão histórica. Blimunda surge como aquela que traz a luz aos espaços recônditos da História, marginalizados pela oficialidade da lei. Blimunda faz chegar a luz aos lugares que pareciam perdidos. É por conta dessa aptidão singular que o padre Bartolomeu Lourenço a reconhecerá como “Sete-Luas”, pois, de acordo com uma atuação que complementa o

papel de Baltasar, ela “vê às escuras”. Nela se concentram os movimentos necessários à renovação do olhar histórico, a coexistência dos processos de ruína e de construção. Segundo a companhia de Baltasar, existe um tempo certo para a execução de cada um. Sobre as dificuldades futuras em fazer a passarola sair da abegoaria da quinta do duque de Aveiro, por exemplo, afirma Sete-Luas: “(...) Há um tempo para construir e um tempo para destruir, umas mãos assentaram as telhas deste telhado, outras o deitarão abaixo, e todas as paredes, se for preciso.” (MC: p. 168).

Esse processo de construção e destruição de realidades diversas muito condiz com a idéia de que existe um tempo para que determinadas verdades se imponham e um tempo, absolutamente necessário, para que as mesmas sejam dessacralizadas. Walter Benjamin já apontava para esse movimento, imprescindível à nova orientação do historiador, ao indicar que o “(...) perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela.”¹⁴⁸ A máquina de voar é um símbolo de mudança e renovação, que foi concebida dentro do próprio espaço da tradição e que vai destruir suas bases e lhe arrancar os telhados de modo a tornar visível o que era antes clandestino.

Outro momento em que fica patente a representação de Blimunda como elemento refletor de claridade é ilustrado pela volta de Baltasar Sete-Sóis à Mafra e sua chegada à casa dos pais:

(...) Não passara Blimunda de entreportas, à espera da sua vez, e a velha não a via, mais baixa que o filho, **além de estar a casa muito escura**. Moveu-se Baltasar para deixar ver Blimunda, era o que ele pensava, mas Marta Maria viu primeiro o que ainda não tinha visto, talvez apenas pressentido no frio desconforto do ombro, o ferro em vez da mão, porém ainda distinguiu o vulto à porta, pobre mulher, dividida entre a dor que a mutilava naquele braço e a inquietação doutra presença, de mulher também, e então Blimunda afastou-se para que cada coisa acontecesse a seu tempo e cá de fora ouviu as lágrimas e as perguntas, Meu querido filho, como foi, quem te fez isto, **o dia ia escurecendo**, até que Baltasar veio à porta e a chamou, Entra, **acendia-se dentro de casa uma candeia**, Marta Maria ainda soluçava de mansinho, Minha mãe, esta é a minha mulher, o nome dela é Blimunda de Jesus.” (MC: p. 101-02; grifos nossos).

Blimunda é a luz que faltava. A escuridão que dominava a casa dos Sete-Sóis – visto que o dia está prestes a terminar e a luz dessa família depende do sol – é invadida pela claridade trazida por Blimunda (“acendia-se dentro de casa uma candeia”). O encontro entre luz e sombra,

¹⁴⁸ BENJAMIN, 1986: p. 224.

transferido dos olhos de Blimunda para toda a paisagem ao redor, torna essa personagem um símbolo da revelação:

A luz sucede às trevas (**Post tenebras lux**), tanto na ordem da manifestação cósmica como na da iluminação interior. Essa sucessão é observada tanto em São Paulo como no Corão, no Rig-Veda ou nos textos taoístas, como ainda no Anguttaranikaya budista; é de novo Amaterasu saindo da caverna. Luz e trevas constituem, de modo mais geral, uma dualidade universal, que a dualidade do yang e do yin exprime com exatidão. Trata-se, em suma, de correlativos inseparáveis, o que o yin-yang representa, onde o yin contém o traço do yang e vice-versa.¹⁴⁹

A interação simbólica entre luz e olho é responsável por garantir uma identidade singular para Blimunda. Essa associação, no entanto, não é nova e está enraizada, há séculos, no imaginário popular europeu: “(...) Existe (...) uma equivalência simbólica da luz e do olho: o sol [na tradição céltica] é chamado **Ilygad y dydd**, *olho do dia*, pelos poetas galeses; e a expressão irlandesa **li sula**, *luz do olho*, é uma metáfora sábia que designa o brilho do sol.”(Idem: *ibidem*).

Blimunda é a luz que faltava, seja na relação amorosa com Baltasar, seja no exercício de alimentar o sonho da máquina de voar. Entretanto, a luz desses olhos que vêm demais está diretamente ligada às trevas do mundo que se inaugura ao redor, invisível para olhos comuns. É dentro dessa perspectiva trágica, que também faz parte de sua identidade, que Blimunda, por vezes, vê no seu dom uma maldição: “(...) perco o dom quando muda o quarto da lua, mas volta logo a seguir, quem me dera que não o tivesse” e conclui “(...) o que a pele esconde nunca é bom de ver-se (...)” (MC: p. 78). Essa visão potencializada, que individualiza a personagem e é por ela condenada, proporciona a Blimunda uma vivência solitária dentro do mundo da intuição e de uma imanente transcendência.

Esses olhos perspicazes da companheira de Baltasar – olhos que são capazes de “ver as pessoas por dentro” ou, se quisermos dizer de outra maneira, olhos que podem ver “através” dos homens e das coisas – parecem desgraçados quando ouvimos Blimunda dizer ao seu amante: “Nunca te olharei por dentro”. O sentimento que a aproxima de Baltasar leva essa mulher a se negar a ver o que a pele de seu homem esconde, pois esse retrato “nunca é bom de ver-se”. De acordo

¹⁴⁹ CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007: p. 568.

com o dom de Blimunda, o corpo humano revela o prazer e a dor, a vida e a morte, a glória e a tragédia. No caso específico da relação com o ex-soldado, podemos inferir, também, da decisão de Blimunda, um pudor na relação amorosa que a faz recusar invadir os segredos do amado. Todos esses elementos, contrastantes e dependentes entre si, subjazem ao mistério dos olhos da amada de Baltasar. Neste momento, ouvimos ecoar a segunda estrofe do poema de Vinícius de Moraes nas impressões sobre os olhos de Blimunda: “(...) Ó minha amada/ Que olhos os teus/ Quanto mistério/ Nos olhos teus/ Quantos saveiros/ Quantos navios/ Quantos naufrágios/ Nos olhos teus...”¹⁵⁰

Os olhos de Blimunda guardam a beleza dos “saveiros”, dos “navios”, mas, também, a desgraça dos “naufrágios”. A capacidade salutar de ver o que está além do alcance de olhos comuns obriga a visão de Blimunda a ser, constantemente, perpassada pela desgraça. Baltasar Sete-Sóis, o segundo homem a conhecer o seu segredo, percebe a possível dor que cerca essa experiência e se apieda: “(...) Por que comes tu pão, tendo fechados os olhos, se não o comendo és cega, não o comas para não veres tanto, Blimunda, porque ver como tu vês é a maior das tristezas, ou sentido que ainda não podemos suportar (...)” (MC: p. 79). A negativização dessa misteriosa forma de olhar da companheira de Sete-Sóis não é percebida somente no desejo de Blimunda em não tê-la ou na angústia de Baltasar diante dessa verdade tão estranha: o próprio narrador do *Memorial do convento* deixa escapar as suas impressões sobre o malfadado dom de Blimunda, a quem o mesmo classifica como “(...) uma mulher que é visionária da pior maneira, porque vê o que existe (...)” (Idem: p. 120).

Essa visão singular de Blimunda dá lugar a uma problematização ainda maior no que diz respeito à forma como ela olha para o seu amado. Na relação entre Baltasar e Blimunda, os verbos olhar e ver são absolutamente distintos e até mesmo contraditórios. A voz narradora do *Memorial* compreende que, quando Blimunda adia o ato de comer o pão, a fim de observar os mundos que estão escondidos no mundo, a mesma se lança rumo ao “(...) dia de ver, não o de olhar, que esse pouco é o que fazem os que, olhos tendo, são outra qualidade de cegos.” (MC: p. 79). Sete-Luas afirma que nunca verá por dentro o seu amado e, desta maneira, recusa-se a saber dos seus segredos

¹⁵⁰ MORAES, 1977: p. 188, vs. 9-16.

e a conhecer aquilo que “não é bom de ver-se” debaixo de sua pele. Diferentemente das experiências trágicas com o avesso do mundo, a união entre Sete-Luas e Sete-Sóis encontra um lugar de conforto no olhar e não no ver. Blimunda, então, clama ao seu amante: “(...) eu não te quero ver por dentro, só quero olhar para ti, cara escura e barbada, olhos cansados, boca que é tão triste, mesmo quando estás ao meu lado deitado e me queres (...)” (MC: p. 81)

A distinção, nem sempre tão clara, entre os processos de olhar e ver já está contemplada por seus sentidos dicionarizados. Se por um lado, o verbo olhar – do latim, *adoculare* – refere-se, em princípio, ao ato de “fitar os olhos ou a vista em”, ou, simplesmente, “mirar”, o verbo ver – do latim, *videre* –, por outro, já traz em sua forma dicionarizada o parentesco com uma experiência maior, simbólica, que consiste em “conhecer ou perceber pela visão”. O conforto de Blimunda está em ser cega diante de Baltasar, apenas olhá-lo, sem poder vê-lo, adiando, assim, o conhecimento sobre o lado escondido de seu amado. Em outro instante da narrativa, já dentro da casa dos Sete-Sóis, podemos ratificar a idéia de que o ato de olhar conforta e possibilita a convivência entre Baltasar e Blimunda, visto que, segundo o narrador do *Memorial*, “(...) não falou Blimunda, não lhe falou Baltasar, apenas se olharam, olharem-se era a casa de ambos.” (MC: p. 109)

Essa diferença entre ver e olhar inaugura um curioso distanciamento entre os amantes. Para permanecer ao lado de Blimunda, Baltasar é obrigado por ela a manter-se fora do alcance de seus olhos alterados, famintos por conhecer o mundo por dentro ou a realidade vista do avesso. Eis o pacto sem o qual o ex-soldado não poderá desfrutar da companhia da visionária: “(...) Amanhã não comerei quando acordar, sairemos depois de casa e eu vou-te dizer o que vir, mas **para ti nunca olharei, nem te porás na minha frente**, queres assim, Quero (...)” (MC: p. 77; grifos nossos). É assim que a visão potencializada de Blimunda a coloca diante de uma difícil relação com a presença-ausência de seu homem. Baltasar é bem vindo aos olhos de Blimunda quando a mesma não o pode ver. Nesses dias especiais, o ex-soldado torna-se uma virtual sombra da amada, ao invés da companhia, da imagem confortável dos dias comuns. O prometido “dia de ver”, dia da peregrinação em busca de um mundo que não se mostra para todos é ilustrado pelo seguinte quadro:

“(...) Blimunda vai à frente, Baltasar atrás, para que o não veja ela, para que saiba ele o que ela vê, quando lho disser.” (MC: p. 79). Enquanto visionária, Blimunda deve seguir sempre diante de Baltasar e privar-se, a todo custo, de olhar para trás. Nenhum deus a obriga a esta privação; não ver Baltasar não é, propriamente, um sacrifício. É Blimunda quem traça os seus próprios limites. No entanto, não parece demasiada ousadia imaginar que na cegueira auto-imposta por Blimunda, em relação ao seu companheiro, possa ecoar a angústia ilustrada pelo mito de Orfeu, aquele que perdeu a sua amada ao ousar vê-la. Lembremos a versão corrente do mito, encontrada no livro *Mitologia grega*, de Junito de Souza Brandão:

Ao regressar da expedição dos Argonautas, [Orfeu, filho da musa Calíope e do rei Eagro], casou-se com a ninfa Eurídice, a quem amava profundamente, considerando-a como *dimidium animae eius*, como se ela fora a **metade de sua alma**. Acontece que um dia (...) o apicultor Aristeu tentou violar a esposa do cantor da Trácia. Eurídice, ao fugir de seu perseguidor, pisou numa serpente, que a picou, causando-lhe a morte. Inconformado com a perda da esposa, o grande vate resolveu descer às trevas do Hades, para trazê-la de volta.

Orfeu, com sua cítara e sua voz divina, encantou de tal forma o mundo ctônio, que até mesmo a roda de Exíon parou de girar, o rochedo de Sísifo deixou de oscilar, Tântalo esqueceu a fome e a sede e as Danaides descansaram de sua faina eterna de encher tonéis sem fundo. Comovidos com tamanha prova de amor, Plutão e Perséfone concordaram em devolver-lhe a esposa. Impuseram-lhe, todavia, uma condição extremamente difícil: ele seguiria à frente e ela lhe acompanharia os passos, mas, enquanto caminhassem pelas trevas infernais, ouvisse o que ouvisse, pensasse o que pensasse, Orfeu não poderia olhar para trás, enquanto o casal não transpusesse os limites do império das sombras. O poeta aceitou a imposição e estava quase alcançando a luz, quando uma terrível dúvida lhe assaltou o espírito: e se não estivesse atrás dele a sua amada? E se os deuses do Hades o tivessem enganado? Mordido pela impaciência, pela incerteza, pela saudade, pela “carência” e por invencível póthos, pelo desejo grande da presença de uma ausência, o cantor olhou para trás, transgredindo a ordem dos soberanos das trevas. Ao voltar-se, viu Eurídice, que se esvaiu para sempre numa sombra, “morrendo pela segunda vez...” Ainda tentou regressar, mas o barqueiro Caronte não mais o permitiu.

Inconsolável e sem poder esquecer a esposa, fiel a seu amor, Orfeu passou a repelir todas as mulheres da Trácia. As Mênades, ultrajadas por sua fidelidade à memória da esposa, fizeram-no em pedaços.¹⁵¹

No *Memorial do convento*, o mito de Orfeu é reinventado e, apesar de algumas diferenças fundamentais, pode ser percebido na aventura de Blimunda, cujos olhos tudo vêem, tudo conhecem. Enquanto ao vate da Trácia fora imposta a condição de nunca olhar para trás, para ver a sua amada Eurídice, até que atravessasse por completo os limites do Hades, na narrativa de Saramago, é Blimunda quem se obriga a não olhar para trás, a fim de não se aventurar a ver – ou a conhecer –

¹⁵¹ BRANDÃO, 1987: p. 141-143.

Baltasar. Orfeu e Eurídice mudam de posição e, agora, é a mulher quem não pode ver o seu amado. A misteriosa visão de Blimunda, deslocada para um lugar entre a sombra e a luz, a leva a peregrinar por caminhos obscuros. As trevas nas quais Orfeu mergulha em busca da ninfa Eurídice não estão mais num outro mundo, inferior, no reino dos mortos, mas encontram-se dentro da própria realidade vivida por Blimunda e, principalmente, dentro dos seus olhos. Blimunda não quer prender – ou perder – Baltasar em suas trevas.

Lembremos que Orfeu se aventura a adentrar as zonas infernais buscando resgatar a **dimidium animae eius**, a “metade de sua alma”. Blimunda e Baltasar, tal como Orfeu e Eurídice, se completam, e, por vezes, parecem apenas um, seja ao compartilharem a colher que lhes vem saciar a fome, seja através dos tantos “dares e tomares da carne [que propiciaram a Baltasar] um luzeiro espiritual de dupla visão” (MC: p. 120) , seja nos momentos em que um compensa o que falta no outro: Blimunda “(...) vira-se para Baltasar e descansa a cabeça sobre o ombro dele, ao mesmo tempo que pousa a mão esquerda no lugar da mão ausente, braço sobre braço, pulso sobre pulso, é a vida, quanto pode, emendando a morte.” (MC: p. 76).

No entanto, dentro da problemática do mito recriado na narrativa de Saramago, deixamos um mundo completamente subjugado aos desejos dos deuses para mergulhar numa realidade condicionada – para o bem ou para o mal – pelas vontades dos homens. Nesse mundo, alguns elementos de base para a configuração da tradição religiosa ocidental são postos em xeque, entre eles, a alma: “(...) já viste a alma, **Nunca a vi**, Talvez a alma não esteja afinal dentro do corpo, Não sei, nunca a vi, Será porque não se possa ver, Será (...)” (MC: p. 78; grifos nossos). Diferentemente da completude espiritual que prende Orfeu a Eurídice, no *Memorial do convento*, entramos num terreno onde a sensibilidade singular de Blimunda, essa pitonisa do mundo real, pouco ou nada tem a ver com uma mística religiosa. A alma, se é que existe, está fora do alcance dos olhos de Blimunda.

Lembremos que os olhos de Blimunda vêem apenas o que está no mundo. Entretanto, sua singularidade está em serem capazes de “visitar” outros lugares escondidos dentro do mundo que

conhecemos, o que significa reconhecer outros tempos soterrados sob o presente. Não será essa uma leitura possível daquilo que Blimunda vê ao olhar para o interior da terra?: “(...) este chão que pisamos tem por cima barro encarnado, por baixo areia branca, depois areia preta, depois pedra cascalha, pedra granita no mais fundo, e nela há um grande buraco cheio de água com o esqueleto de um peixe maior que o meu tamanho (...)” (MC: p. 79-80). Blimunda é conhecedora de outras eras, que deixaram vestígios no tempo presente, ainda que os simples olhos dos homens comuns não os possam ver. Esse saber representa a essência do seu dom e se caracteriza por conhecer os diversos mundos que há no seu mundo e conviver com os diversos tempos que há no seu tempo. Voltamos ao poema de Vinícius, citando o seu terceiro movimento: “Ó minha amada/ Que olhos os teus/ Se Deus houvera/ Fizera-os Deus/ Pois não os fizera/ Quem não soubera/ Que **há muitas eras/ Nos olhos teus.**”¹⁵² Tempos diversos são vislumbrados pelos olhos de Blimunda, enquanto que os “olhos da amada” resguardam muitas eras. Apesar da aparente semelhança, entre o romance e o poema, encontramos diferenças interessantes quanto a certos questionamentos da religiosidade. Blimunda nunca viu a alma, portanto, não pode afirmar que a mesma exista. Na narrativa de Saramago, se Blimunda não vê a alma é porque a mesma não existe, o que seria uma explicação do ateísmo pela ficção. Já o sujeito-poético do “Poema dos olhos da amada” chega a titubear quanto à existência de Deus (“Se Deus houvera”), mas esse sujeito-amante, confundido e inebriado pela visão dos olhos da amada, não vê outra saída a não ser reconhecer em seus olhos especiais uma realização da vontade divina, pois homens comuns – aqueles que não sabem das outras eras – não os poderiam ter criado.

No *Memorial*, na verdade, todas as realizações são fruto da vontade humana e não seria diferente com os olhos de Blimunda. Essa personagem está presa ao mundo dos homens. Seus olhos são herdeiros dos olhos de outra mulher, condenada por ver demais. Seu próprio nome está associado à imagem do homem sagrado – “de Jesus” – e não à de Deus. Em lugar da alma, que, caso exista, certamente não pertence a esse mundo, as vontades humanas surgem no romance de Saramago como o verdadeiro impulso que faz mover o universo dos homens e as suas histórias.

¹⁵² MORAES, 1977: p. 188, vs. 17-24; grifos nossos.

Padre Bartolomeu Lourenço descobre a importância das vontades para a construção do sonho:

(...) o éter (...) antes de subir aos ares para ser o onde as estrelas se suspendem e o ar que Deus respira, vive dentro dos homens e das mulheres, Nesse caso, é a alma, concluiu Baltasar, Não é, também eu, primeiro, pensei que fosse a alma, também pensei que o éter, afinal, fosse formado pelas almas que a morte liberta do corpo, antes de serem julgadas no fim dos tempos e do universo, mas o éter não se compõe das almas dos mortos, compõe-se, sim, ouçam bem, das vontades dos vivos. (MC: p. 123-24)

As vontades humanas são a matéria-prima do combustível que moverá a passarola, o éter.

Na busca por essa matéria-prima, estão os olhos “demasiados” de Blimunda. Numa realidade em que, em nome da divindade, centenas de vidas são condenadas e, conseqüentemente, também seus desejos, é o reconhecimento da grandeza da vontade, enquanto peça fundamental que faz mover o mundo, que vai permitir que homens comuns sejam alçados ao tradicional espaço dos deuses, aos céus que, antes de Blimunda, pareciam inatingíveis. A esta mulher caberá a tarefa de recolher o alimento que sustentará a aventura da passarola. Na seqüência do diálogo com padre Bartolomeu, indaga:

(...) E eu que faço, perguntou Blimunda, mas adivinhava a resposta, Verás a vontade dentro das pessoas, Nunca a vi, tal como nunca vi a alma, Não vês a alma porque não se pode ver, não vias a vontade porque não a procuravas, Como é a vontade, É uma nuvem fechada, Que é uma nuvem fechada, Reconhecê-la-ás quando a vires, experimenta com Baltasar, para isso viemos aqui, Não posso, jurei que nunca o veria por dentro, Então comigo. (MC: p. 124)

Blimunda inicia a sua peregrinação e começa a observar os diversos homens e mulheres que vão-se desgarrando de suas vontades, o que “está sempre a suceder” (Idem: *ibidem*). No intuito de realizar o sonho de voar, Sete-Luas olhará por dentro as pessoas não em busca daquilo que, supostamente, as mantém vivas, a alma, mas daquele elemento que dá sentido às suas vidas, a vontade. Com a autoridade de um deus, Blimunda visita o íntimo dos homens. Observemos, então, na origem, o significado do termo visita:

(...) *visita* (ver frequentemente) (...) significa manifestação de Deus ao homem para exame rigoroso ou benevolente de seus atos. 'Estar sob a vista de Deus' é ter-Lhe os olhos sobre nós, ser por Ele visitado. Ele que, em sua onisciência, tem o poder para dizer: *privideo* (ver de antemão) e por isso é *providentia* que nos protege contra um outro olhar, o *improvisus* da caprichosa Fortuna.¹⁵³

¹⁵³ CHAUI. In: NOVAES, 1988: p. 38.

Não é à toa que, referindo-se à inusitada imagem da Santíssima Trindade proposta pelo músico Domenico Scarlatti – “(...) É uma trindade terrestre, o pai, o filho e o espírito santo” (MC: p. 169) –, padre Bartolomeu admite uma certa proximidade entre Blimunda e o Espírito Santo, pois “(...) talvez seja ela a que mais perto estaria de ser parte numa trindade não terrenal.” (MC: p. 170). A “visita” continua a ser uma experiência transcendental, mas em lugar de Deus, Blimunda.

Em sua longa peregrinação, os olhos de Blimunda percorrerão os espaços nos quais as emoções humanas afloram. Entre esses lugares, sua primeira parada é a igreja, o lugar onde se concentram esperanças, promessas, dúvidas e uma quantidade de mundos invisíveis, realidades colocadas sob suspeita, através da visão potencializada dessa pitonisa. A dúvida sobre a existência desses mundos persiste em Blimunda e, na busca por reconhecer, finalmente, algo de sagrado nesse universo, olha por dentro a hóstia e se desespera:

(...) então encheram-se de lágrimas os olhos de Blimunda, um grande soluço lhe sacudiu os ombros, e Baltasar tocou-lhe na cabeça, aproximara-se e ela não o ouvira, Que foi que viste na hóstia, afinal não o iludira a ele, (...) **Vi uma nuvem fechada**, respondeu ela. (...) Esperava ver Cristo crucificado, ou ressurecto em glória, e vi uma nuvem fechada, Não penses mais no que viste, Penso, como não hei-de pensar, se o que está dentro da hóstia é o que está dentro do homem, que é a religião, afinal (...). (MC: p. 128-29; grifos nossos)

Longe de encontrar a imagem sagrada de Deus, Blimunda vê, na hóstia, uma “nuvem fechada”, uma vontade indecifrável. Sabendo que as vontades alcançadas por seus olhos são de natureza humana, a visão de Sete-Luas torna-se desesperadora, pois desconstrói informações cristalizadas e desestabiliza as certezas que atravessaram séculos. As perspectivas de uma tradição religiosa, altamente punitiva na defesa de um Deus, são relativizadas quando a personagem é levada a concluir que a religião é uma incógnita, pois não há um ser supremo a ser temido e adorado, mas a vontade de um homem, que, representada pela nuvem, sobrevive na hóstia. Imaginemos a angústia dessa mulher ao constatar que não existe possibilidade de ofensa a Deus, visto que o mesmo não existe, e que todos os supliciados em paga dessa ofensa foram vitimados pelas imposições arbitrárias de outros homens, tão cheios de pecados quanto as suas vítimas.

Se antes mesmo de ver por dentro o chamado “corpo de Cristo”, Blimunda já parecia

desconfiada, é a partir do reconhecimento da hóstia e da conseqüente dessacralização desse símbolo que a visão de Sete-Luas se concentrará cada vez mais nesse mundo, em busca de suas vontades, pois essas são a única verdade que está ao alcance de seus olhos. Esses olhos que abandonam a busca em torno da imagem de Deus se encontram refletidos na última estrofe do poema de Vinícius: “Ó minha amada/ **De olhos ateus**/ Cria a esperança/ Nos olhos meus/ De verem um dia/ O olhar mendigo/ Da poesia/ Nos olhos teus.”¹⁵⁴ São esses “olhos ateus” os olhos do desespero, da recusa, mas também os olhos possíveis para uma nova visão do mundo. A poesia e a passarola, como todas as demais realizações da vontade humana, são experiências deste mundo, um universo que os potentes olhos de Blimunda conseguem perscrutar de forma a reconhecer suas duas faces, aquela que é comum a toda gente e o seu avesso.

Voltemos à configuração da imagem que representa a vontade que há dentro dos homens, a nuvem fechada. Blimunda a viu no padre Bartolomeu Lourenço; viu-a, também, dentro da hóstia e, agora, tem absoluta certeza sobre o que deve procurar na sua peregrinação. De acordo com as leituras de Gaston Bachelard¹⁵⁵ ou de Chevalier e Gheerbrant, a simbologia da nuvem

(...) reveste-se (...) de diversos aspectos, dos quais os mais importantes dizem respeito à sua natureza confusa e mal definida, à sua qualidade de instrumento das apoteoses e das epifanias.

(...) A nuvem é o símbolo da metamorfose viva, não por causa de alguma de suas características, mas em virtude de seu próprio vir-a-ser.¹⁵⁶

O espaço das vontades é o lugar do “vir a ser”. A simbologia da nuvem fechada, dessa forma, parece clara em sua função. As reflexões sobre o poder das vontades humanas enquanto verdadeiro motor do mundo dos homens reúnem-se em torno dessa imagem nebulosa, que remete, diretamente, àquela proposta de reconhecimento e valorização do terreno do possível, àquilo que pode vir a ser, e que costuma ser alijado da história em favor dos dados factuais.

A nuvem é lida como o lugar da confusão, da indefinição e, por fim, o espaço propício à preparação de uma outra realidade. A nuvem existe em função daquilo que poderá ser depois que

¹⁵⁴ MORAES, 1977: p. 188, vs. 25-32; grifos nossos.

¹⁵⁵ BACHELARD, G. *O ar e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antônio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 186-206.

¹⁵⁶ CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007: p. 648.

ela deixar de ser. É nesse sentido que ela se torna a representação excelente da vontade. Esta última, alimentada dentro do espaço do desejo, só pode ter um sentido nela mesma. No entanto, a sua natureza anseia por tornar-se outra coisa. Essa vontade, quando lançada para fora do seu invólucro, transforma-se-á ora em realização, ora em decepção e, quiçá, em esquecimento: são todos resultados possíveis. Reclusa nela mesma, a vontade funcionará, sempre, como uma espécie de retrato do por vir.

No *Memorial do convento*, o embate entre dois universos distintos – o espaço da realeza e o espaço dos homens comuns – faz com que duas perspectivas em torno da vontade se choquem. Por um lado, a vontade do soberano que, em nome de sua vaidade, vai destroçar as vidas e os sonhos de centenas de homens e mulheres, “(...) porque nada está acima da vontade real, salvo a vontade divina, e a esta ninguém poderá invocar, que o fará em vão, porque precisamente para serviço dela se ordena esta providência, tenho dito.” (MC: p. 291). Por outro lado, a constatação de que as diversas vontades dos homens, desde as mais ousadas até aqueles simples desejos que se formam no dia-a-dia, podem construir realidades que antes eram, apenas, sonhadas. A magnitude dessas vontades está na capacidade que têm em ser mais do que são, sendo, ao mesmo tempo, somente elas mesmas, pois o frasco que as recolher “[tem] uma vontade dentro, já está cheio, (...) esse é o indecifrável mistério das vontades, onde couber uma, cabem milhões, o um é igual ao infinito.” (MC: p. 124)

Voltamos, assim, à discussão sobre as consequências desastrosas de uma lei autoritariamente única, envolvida num processo de cerceamento da busca pelo conhecimento. A vontade única do rei condena ao alijamento outras milhares de vontades, em nome de Deus. As pedras que alicerçam o convento de Mafra estão longe de ser fruto de um envolvimento geral:

(...) e agora, ajudem-me aqui, podemos assentar a pedra, porém, sejam as mãos de vossa majestade as últimas a tocar-lhe, pronto, um toque mais para toda a gente ver, pode vossa majestade subir, cuidado não caia, que o resto do convento nós o construiremos (...), e o visconde da terra quer fazer como vê aos serventes de pedreiro, leva o cocho à cabeça, assim mostrando maior devoção, já que não foi a tempo de ajudar o Cristo a levar a cruz, despeja a cal que o haverá de comer, não seria mau o efeito de estilo, porém esta cal não está viva, meu senhor, mas **apagada, Como as vontades**, dirá Blimunda. (MC: p. 136; grifos nossos)

Os homens sacrificados para a construção do convento parecem ter deixado suas vontades esvaírem-se pelo caminho. Quando os alicerces são enterrados, já nada mais lhes resta. A “visão demais” de Blimunda Sete-Luas leva-nos a perceber o quanto uma vontade tirânica pode ser daninha para o crescimento de um povo. O convento de Mafra não identifica esses homens, não condiz com suas vontades. De um lado, a vontade única; de outro, vontades nenhuma.

O Convento de Mafra parece vazio de vontades. Blimunda deve, então, partir o quanto antes para Lisboa, a fim de dar início à sua missão recolhedora. Ao longo de sua peregrinação, Sete-Luas começa a perceber que as diferenças entre as vontades manifestam-se em vários níveis. E que, curiosamente, homens e mulheres passam por experiências distintas nesse âmbito. Atentemos para a conversa com o padre Bartolomeu Lourenço, na qual são relatadas as primeiras colheitas:

Quantas vontades recolheste até hoje, Blimunda, perguntou o padre nessa noite, quando ceavam, Não menos de trinta, disse ela, É pouco, e as mais são de homem ou de mulher, tornou a perguntar, As mais são de homem, parece que as vontades das mulheres resistem a separar-se do corpo, porque será. A isto não respondeu o padre (...). (MC: p. 143).

Tal como os olhos de Blimunda, a resistência das vontades das mulheres é um mistério, ao qual nem sequer o padre – ou o cientista – Bartolomeu Lourenço consegue responder. Seriam os homens mais volúveis em seus desejos, ou menos esperançosos quanto à sua realização? Seja lá como for, a caminhada de Blimunda ainda tem muito para descobrir e alguns espaços específicos surgem como verdadeiros santuários de vontades. Sete-Luas há de percorrer os espaços em que os desejos são tantos que poderão ser poucos os seus olhos:

(...) e se queres recolher vontades, Blimunda, vai à procissão do Corpo de Deus, em tão numerosa multidão não hão-de ser poucas as que se retirem, porque as procissões, bom é que o saibam, são ocasiões em que as almas e os corpos se debilitam, a ponto de não serem capazes, sequer, de segurar as vontades, já o mesmo não sucede nas touradas, e também nos autos-de-fé, há neles e nelas um furor que torna mais fechadas as nuvens fechadas que as vontades são, mais fechadas e mais negras, é como na guerra, treva geral no interior dos homens. (MC: p. 144)

Curiosa essa comparação entre os lugares pelos quais circulam as vontades. A partir das informações trazidas pelo padre Bartolomeu, intuímos que nas procissões, lugar em que as súplicas ecoam, as vontades deslizam dos corpos com mais facilidade porque as multidões deixam de

alimentar os seus desejos em busca de um alento que só poderia ser proporcionado por uma vontade outra, a divina. Sabemos, no entanto, que no “corpo de Cristo” não há Deus, mas sim uma outra vontade, essencialmente humana. Os sonhos de homens e mulheres comuns são direcionados para os céus, onde não há ninguém que os recolha. O único ser capaz disso é Blimunda, ou não seria ela a “(...) mulher dos olhos excessivos, que para descobrir vontades nasceu, [pois] não passavam de peloticas e bufarinhices as suas demonstrações de tumor, feto estrangulado e moeda de prata, agora, sim, é que se irão ver as obras maiores do seu destino (...).” (MC: p. 178).

Por outro lado, as touradas, os autos-de-fé e as guerras concentram as vontades mais resistentes por serem esses os momentos em que se revela o furor vinculado à afirmação das vontades dos homens, sobretudo daqueles que estão no poder. Apesar de representarem situações de enfrentamento e crueldade, as vontades de toureiros, inquisidores e guerreiros colam-se mais fortemente aos seus corpos por refletirem experiências em que os homens só dependem do seu desejo para subjugar outros homens, ou outros touros.

O destino de Blimunda, essa fantástica colhedora de vontades, obriga-la-á a percorrer os corredores da morte, pois a vontade, elemento ligado à vida, vai abandonando os corpos dos moribundos que se espalham pelas casas de Lisboa, cidade, na ocasião, assolada pela peste. Durante essa penosa jornada, Blimunda terá a oportunidade de reiterar a condição que se auto-impôs para continuar a conhecer os mundos por detrás do mundo visível: por algum tempo, não poderá voltar a olhar para Baltasar. Blimunda precisa criar um distanciamento entre si e o seu companheiro para conhecer as vontades espalhadas pelo mundo: “(...) Durante muitas horas desse dia não verá Baltasar o rosto de Blimunda, ela sempre adiante, avisando se tem de voltar-se, é um estranho jogo o destes dois, nem um quer ver, nem o outro quer ser visto, parece tão fácil, e só eles sabem quanto lhes custa não se olharem.” (MC: p. 179)

Voltamos às experiências infernais de Blimunda e de seus olhos demasiados. Desta vez, a alegoria do passeio pelas trevas na busca pelo conhecimento, a alusão ao mito órfico, ganha cores ainda mais consistentes, reforçadas pela contingência histórica: com a chegada de uma epidemia

brasileira, Lisboa tornara-se uma verdadeira cidade dos mortos; o Hades estava mais próximo do que poderíamos imaginar. A tragédia avistada pelos olhos de Baltasar e visitada pela visão especial de Blimunda alcança e agride os corpos dos Sete-Sóis e das Sete-Luas: “Cansados da grande caminhada, de tanto subir e descer de escadas, recolheram-se Blimunda e Baltasar à quinta, sete morteiros sóis, sete pálidas luas, ela sofrendo uma insuportável náusea, como se regressasse de um campo de batalha, de ver mil corpos esfaçalhados pela artilharia, e ele, se quiser adivinhar o que viu Blimunda, basta-lhe juntar numa só recordação a guerra e o açougue.” (*MC*: p. 182)

Mergulhando de tal maneira nas trevas, Blimunda, antes de tudo uma mulher, não poderia sair daí incólume. A visão da morte dos outros enfraquece a sua própria vida, ou a vontade de estar nela. Lembremos que o que há dentro dos corpos “nunca é bom de se ver”; imagine-se, então, a sequência de horrores que esta pitonisa viu dentro dos corpos moribundos. Ao conhecer a morte por dentro, Blimunda é levada a fazer parte do seu mundo e, durante a convalescença, seu corpo experimenta a sensação de estar do lado avesso da vida: “(...) Jazia na enxerga, de olhos sempre fechados, noite e dia, porém não como se dormisse ou repousasse, mas com as pálpebras crispadas e uma expressão de agonia no rosto” (*MC*: p. 183; grifo nosso). A presença abundante de semas ligados à morte – “jazia”, “olhos sempre fechados”, “pálpebras crispadas”, “agonia” – confirma a idéia de que Blimunda é vitimada por desafiar a morte nas ruas de Lisboa, permanecendo, assim, para desespero do padre Bartolomeu Lourenço, “consumida e retirada do mundo” (*Idem: ibidem*).

As trevas que consumiram os olhos e o corpo dessa mulher ameaçam construir um abismo entre Sete-Sóis e Sete-Luas. No entanto, durante a doença de Blimunda – “(...) se doença foi, se não foi apenas um longo regresso da própria vontade, refugiada em confins inacessíveis do corpo (...)” (*MC*: p. 184) –, Baltasar cola o seu corpo ao dela e, juntos, unidos em suas vontades, os amantes afastam as sombras interiores que parecem querer separá-los:

(...) Sete-Sóis, a essa hora, já estava deitado, cobria Sete-Luas com o braço são e murmurava, Blimunda, então o nome atravessava um largo e escuro deserto cheio de sombras, demorava muito tempo a chegar ao seu destino, depois outro tanto regressando, as sombras afastadas penosamente, os lábios moviam-se custosos, Baltasar, lá fora ouvia-se o ramalhar das árvores, às vezes um grito de ave noturna, bendita sejas tu, noite, que cobres e proteges o belo e o feio com a mesma indiferente capa, noite antiquíssima e idêntica, vem. (*MC*: p. 184; grifos nossos).

É curioso notar que a noite, comumente lida como o lugar das trevas, surge para o narrador do romance como uma entidade que irmana e protege. É justamente no seio da noite que Baltasar e Blimunda poderão descansar da penosa luta contra as sombras da morte. Em suma, enquanto as sombras da noite resguardam vida e som - “(...) lá fora ouvia-se o ramalhar das árvores, às vezes um grito de ave nocturna” –, nas sombras da morte, a espreitar, só existe o silêncio, custosamente desafiado pelas vozes de Baltasar e Blimunda.

Podemos referir, novamente, o mito de Orfeu, quando nos lembramos que é a música, surgida das mãos de Domenico Scarlatti, o elemento que trará Blimunda de volta do mundo dos mortos:

(...) Não esperaria Blimunda que, ouvindo a música, o peito se lhe dilatasse tanto, um suspiro assim, como de quem morre ou de quem nasce, debruçou-se Baltasar para ela, temendo que ali se acabasse quem afinal estava regressando. Nessa noite, Domenico Scarlatti ficou na quinta, tocando horas e horas, até de madrugada, já Blimunda estava de olhos abertos, corriam-lhe devagar as lágrimas, se aqui estivesse um médico diria que ela purgava os humores do nervo óptico ofendido, talvez tivesse razão, talvez as lágrimas não sejam mais que isso, o alívio duma ofensa. (MC: p. 185)

Diferentemente do mito clássico, no seu regresso das zonas infernais Blimunda poderá reencontrar Baltasar, pois, não tendo violado a sua condição de ser cega diante do amado, olhando-o sem querer vê-lo, o interior de Sete-Sóis permanece desconhecido e, conseqüentemente, seguro.

Blimunda Sete-Luas regressa de suas viagens através dos mundos que há no mundo com a missão cumprida: tem vontades suficientes para fazer subir aos céus a máquina de voar. Se as vontades dos outros homens são capazes de lançar a passarola aos ares, para que ela não se precipite ao cair, no entanto, visto a aproximação da noite e a ausência do sol, serão necessárias as vontades que ardem dentro dos corpos de Baltasar e Blimunda. As asas que garantem a sobrevivência do sonho confundem-se então com os braços de Sete-Sóis e Sete-Luas:

(...) de súbito Blimunda solta-se de Baltasar, a quem convulsa se agarrara quando a máquina precipitou a descida, e rodeia com os braços uma das esferas que contêm as nuvens fechadas, as vontades, duas mil são mas não chegam, cobre-as com o corpo, como se as quisesse meter dentro de si ou juntar-se a elas. A máquina dá um salto brusco, levanta a cabeça, cavalo a quem puxaram o bridão, suspende-se por um segundo, hesita, depois recomeça a cair, mas menos depressa, e Blimunda grita, Baltasar, Baltasar, não precisou chamar três vezes, já ele se abraçara com a outra esfera fazia corpo com ela, **Sete-Luas e Sete-Sóis sustentando com as suas nuvens fechadas a máquina que baixava**, agora devagar, tão devagar que mal rangeram os

vimes quando tocou o chão (...). (MC: p. 203; grifos nossos).

A epopéia parece chegar a seu termo: parte da terra para os céus, voa e retorna. Curiosamente, o que os olhos de Blimunda não viram mas todos intuimos é que a vontade do padre Bartolomeu de Gusmão, o idealizador da passarola, nesse momento ou se enfraqueceu ou já não há. Lembremos que, quando Blimunda é convocada a testar suas habilidades, vendo por dentro o padre e procurando sua vontade, encontra um espaço de incertezas: “Blimunda levantou a cabeça, olhou o padre, (...) tornou a olhar, disse, Não vejo nada. O padre sorriu, Talvez que eu já não tenha vontade, procura melhor, Vejo, vejo uma nuvem fechada sobre a boca do estômago. O padre persignou-se, Graças a Deus, agora voarei.” (MC: p. 124).

O sonho se realizou, mas a vontade do padre-cientista se deixou ficar por entre os limites da abegoaria, essa sim, uma imensa nuvem fechada. Assim como a nuvem funciona como uma representação alegórica do vir a ser, tornando o espaço das possibilidades mais significativo do que as experiências realizadas, a lucidez de Bartolomeu Lourenço de Gusmão era sustentada pelas expectativas que contornam o sonho. Uma vez realizado, resta-lhe, apenas, o temor diante das consequências de sua obra. Sua vontade não fora convocada a abraçar-se com as demais, evitando, assim, a queda da nave, porque a mesma já não existia. As garras do Santo Ofício invadem a consciência do padre antes mesmo de os seus tripulantes serem descobertos: “(...) Todo lugar da terra é antecâmara do inferno, umas vezes vai-se morto a ele, outras vai-se vivo e a morte é depois que vem, Por enquanto ainda estamos vivos, Amanhã estaremos mortos.” (MC: p. 204).

De certa forma, as palavras de Bartolomeu Lourenço de Gusmão antecipam o fim da narrativa, que será marcado por uma nova e definitiva incursão de Blimunda por entre os espaços tomados pela escuridão. A passarola, que passa anos escondida no cimo do Monte Junto, parece ter-se rebelado contra Baltasar, quando o ex-soldado imagina desmontá-la, reduzindo o sonho a ferros e deixando esvair a sua vontade:

(...) Ia distraído, não reparou onde punha os pés, de repente, duas tábuas cederam, rebentaram, afundaram-se. Esbracejou violentamente para se amparar, evitar a queda, o gancho do braço foi enfiar-se na argola que servia para afastar as velas, e, de golpe, suspenso em todo o seu peso, Baltasar viu os panos arredarem-se para o lado com

estrondo, o sol inundou a máquina, brilharam as bolas de âmbar e as esferas. A máquina rodopiou duas vezes, despedaçou, rasgou os arbustos que a envolviam, e subiu. Não se via uma nuvem no céu. (MC: p. 335)

Literalmente, esta última observação do narrador nos leva a imaginar um céu azul, absolutamente limpo, o que facilitaria a atração do âmbar pelo sol e a consequente subida da máquina de voar. Entretanto, essa leitura não nos impede de imaginar as referidas nuvens como sendo aquelas que Blimunda recolhera do interior dos homens e que sustentavam a passarola. A nave resiste ao desmonte e decola, pela segunda vez, num vôo tão enfurecido que as nuvens que a alimentam não se podem ver, nem mesmo a de Baltasar, que, sozinho, não pode controlá-la.

Baltasar desaparece dentro da passarola e Blimunda mergulhará nas trevas em busca do seu companheiro. É nestes momentos finais da narrativa que a travessia de Blimunda mais se assemelha à tragédia clássica de Orfeu. Buscando reaver o amado, Sete-Luas vai adentrar os lugares mais sombrios da terra e dos homens. Incansavelmente, “(...) vai perguntando se viram um homem com estes sinais, assim e assim, o mais formoso do mundo, por tal engano se vê como nem sempre se pode dizer o que se sente, quem por este retrato reconheceria Baltasar, escuro, grisalho e maneta (...)” (MC: p. 339). Com esta observação, o narrador do *Memorial do convento* nos revela que os olhos de Blimunda, guiados pelo amor, trazem-lhe à memória a imagem de um homem que não pode ser reconhecido pelos transeuntes. O homem que ela apreciava olhar – e apenas olhar – faz parte de um mundo particular que outros homens não poderão conhecer.

Desde que chegara ao Monte Junto e percebera o que tinha acontecido a Baltasar, Blimunda desesperara-se e começara a desejar ter agora outros poderes, uma visão outra, diferente daquela que pode ver por dentro as pessoas e as coisas, mas não consegue alcançar o paradeiro de seu companheiro: “(...) agora desejosa de ter olhos agudíssimos, não os que o jejum lhe dava, mas outros que da superfície nada deixassem escapar, como os do falcão ou do lince.” (MC: p. 341). As imagens que se seguem são de degradação, como se, ainda em vida, essa pitonisa começasse a ser despedaçada em razão da ausência do amado: “(...) Com os pés a sangrar, a saia esfarrapada pelo mato espinhoso, deu a volta pelo lado norte do monte (...)” (Idem: *ibidem*).

Blimunda condena a sua visão especial, agora impotente, – “(...) de que lhe serviu ser capaz de ver o que os outros não vêem, de que lhe serviu ser recolhadora de vontades, se justamente elas foram que o levaram.” (MC: 343) – e é levada a conhecer a pior imagem do inferno que até então concebera: um convento dominicano arruinado. A caminhada de Blimunda rumo ao convento ilustra outra etapa de descida aos infernos, aqui referido já nas marcas da paisagem – “baixar”, “fundo de um poço”, “goelas abertas”, “diabos”, “inferno”, “monstros” – elementos de um cenário que afinal se define quando surge o convento de eremitas em ruína:

(...) Ainda a coragem de Blimunda a fez descer cem passos na direcção do vale, mas era como se estivesse a baixar devagarinho para o fundo de um poço, sem saber que goelas a esperavam, abertas ao lume da água. (...) Não aguentou mais. Começou a correr, caminho acima, como se levasse atrás de si todos os diabos do inferno e todos os monstros que povoam a terra, os viventes e os imaginados. Quando dobrou a última curva, viu o convento, uma construção baixa, atarracada. (MC: p. 343)

Na esperança de encontrar refúgio, a companheira de Sete-Sóis encaminha-se para as ruínas, onde havia “(...) paredes altas, abóbadas, recantos que se adivinhava serem de celas, bom lugar para passar a noite ao abrigo do frio e das feras.” (MC: p. 344). Entretanto, o que encontra dentro desses espaços sagrados é a mais cruel experiência que seria obrigada a conhecer: a violência sexual que a conduz ao ato extremo da defesa pela morte do outro.

(...) O vulto cobre toda a luz da fresta, é de homem alto e forte, ouve-se-lhe a respiração. Blimunda puxara o alforge para o lado, e, quando o homem se ajoelhou, meteu rapidamente a mão na bolsa, segurou o espigão pelo encaixe, como um punhal. Já sabemos o que vai acontecer, está escrito desde que em Évora o ferreiro fez o espigão e o gancho, em está aqui na mão de Blimunda, o outro quem o virá dizer. O frade tacteou os pés de Blimunda, afastou-lhe devagarinho as pernas, para um lado, para o outro, excita-o terrivelmente a imobilidade da mulher, porventura está acordada e lhe apetece o homem, já as saias foram atiradas para cima, já o hábito arregaçado, a mão avança a reconhecer o caminho, estremeceu a mulher, mas não faz outro movimento, jubiloso o frade empurra o membro para a invisível fenda, jubiloso sente que os braços da mulher se fecham nas suas costas, há grandes alegrias na vida de um dominicano. Empurrado pelas duas mãos, o espigão enterra-se entre as costelas, aflora por um instante o coração, depois continua o seu trajecto, há vinte anos que este ferro procurava esta segunda morte. (MC: p. 345)

Blimunda Sete-Luas é obrigada a reencontrar a morte, tornando o espigão de Baltasar em arma poderosa no combate silencioso contra o monstro-homem. No entanto, sua experiência no reino das trevas está apenas a começar: “(...) Começava a escurecer, mas, agora, de nenhuma noite

teria medo, se tão negra é a que leva dentro de si.” (MC: p. 352). Por nove anos caminhou em busca de seu homem, voltando aos mesmos caminhos e colecionando epítetos; era, a um só tempo, a “Voadora” e a mulher de “olhos-de-água”, apelido que nos convida a relembrar os versos de Vinícius: “Quantos naufrágios/ Nos olhos teus”.

A mulher dos olhos demasiados, finalmente, encontra o seu amado, por entre os sentenciados do Santo Ofício. Condenado pela sentença de uma vontade arbitrária, inimiga do saber e do desejo, Baltasar, em meio às chamas custa a desgarrar-se da sua própria vontade e Blimunda, enfim, deseja conhecê-lo: “(...) Naquele extremo arde um homem a quem falta a mão esquerda. (...) E uma nuvem fechada está no centro do seu corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprende-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e à Blimunda.” (MC: p. 357)

A visão especial de Blimunda Sete-Luas atravessa os seres e as coisas, de forma a conceder-lhe o dom do conhecimento sobre as diversas verdades concentradas no mundo real. Ver o seu amado, portanto, significaria conhecê-lo e, quiçá, perdê-lo, como na tragédia de Orfeu. Entretanto, o romance de Saramago acaba por recriar o final trágico do mito órfico, pois quando a vontade inquisitorial se impõe e Blimunda percebe que vai perder o seu companheiro, ela quebra o pacto e vê Baltasar, guardando-o assim dentro de si e na terra, caso contrário, a vontade do ex-soldado subiria aos céus para “compôr o ar que Deus respira”. Blimunda, conhece, enfim, o seu amado, mas esse conhecimento não os distanciará, antes os manterá unidos para sempre.

Os olhos de Blimunda, no *Memorial do convento*, estão ligados aos dois princípios que fazem mover a humanidade: a sede pelo conhecimento e a realização das vontades. São essas as principais peças da engrenagem que movimentam a história.

4.2 – Matilde Van Dun e o desejo que alimenta a visão

Transfere pro meu corpo
seus sentidos
pra eu sentir a sua dor,
os seus gemidos
e entender por que
quero você

Zélia Duncan & Christian Oyens

Enquanto, no *Memorial do convento*, Blimunda Sete-Luas recusa-se a ser considerada uma pitonisa, acabando por se revelar uma “visionária no pior sentido”, pois vê as coisas que estão no mundo, encontramos no romance *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, de Pepetela, Matilde Van Dum, a geniosa filha de Baltazar, que também possui um olhar diferenciado, que alcança espaços para além do seu próprio e, principalmente, consegue avistar as realidades futuras para o seu mundo.

Matilde era a quarta filha legítima do flamengo Baltazar Van Dum, fruto de seu casamento com D. Inocência. Desde as primeiras páginas da narrativa, os mistérios que cercam a singularidade de sua visão potencializada tornam-se alvo da curiosidade e do temor do narrador. Matilde nos é apresentada por conta de sua participação numa surpreendente iniciativa que marcou outro membro da família Van Dum, Gertrudes, sua irmã mais velha:

(...) Gertrudes espantou a cidade inteira quando no momento de dar o nome ao primogénito exigiu trocar a ordem dos apelidos, isto é, em vez de António Van Dum Pereira, como era uso, se pusesse o seu no fim. E ficou mesmo António Pereira Van Dum, pois o marido no fundo dava muito pouca importância ao seu apelido de circunstância. Gertrudes fez esta exigência, como mais tarde confessou à família, porque Matilde, sua irmã mais nova, muito bonita, mas também muito bruxa, inclinada a visões e profecias, lhe confidenciou numa noite de trovoadas, propícia para essas coisas, que o pai estava a dar origem a uma linhagem notável, nas suas palavras, uma gloriosa família, e ela queria que seus netos e bisnetos carregassem o nome ilustre de Van Dum. Se ficasse o Pereira no fim, em duas gerações o glorioso nome desapareceria, em detrimento do arranjado para esconder o apelido judeu. (AGF: p. 22-23; grifos nossos)

Tal como podemos notar, a personagem Matilde assume um importante papel dentro do arcabouço ficcional, visto que, nas suas palavras, encontramos não só o título da referida obra, mas também os motivos que o criaram. Diferentemente de Blimunda, uma das representantes da realidade marginal na obra de Saramago, a irmã vidente de Gertrudes pertence à “gloriosa família”;

é filha de um comerciante que, por muito tempo, teve livre acesso às instâncias dos poderes político e econômico da cidade de Luanda. No entanto, a posição privilegiada que identifica essa mulher não a impede de ser reconhecida sob o signo da diferença, seja por conta de seus dons divinatórios, seja em razão de sua personalidade forte, por vezes rebelde, que tanto dista da condição de outras mulheres da família. Assim como Blimunda, Matilde é uma mulher que vai se aventurar pelos caminhos da transgressão em busca de vontades a serem realizadas, sobretudo as suas próprias.

Antes de nos aprofundarmos no universo da vidência de Matilde Van Dum e nas venturas de suas vontades, devemos lembrar que essa personagem está diretamente envolvida com o processo de ficcionalização de uma personalidade real da história de Angola, personalidade essa de suma importância para a configuração do romance de Pepetela, o soldado-historiador António de Oliveira Cadornega. É em razão do íntimo interesse nutrido por “(...) aquela mulata redondinha de carnes e de malandros olhos azuis” (AGF: p. 48) que as primeiras provas de bravura do então soldado são dadas a conhecer por todos da sanzala dos Van Dum, inclusive o escravo-narrador. Como sabemos, quando da chegada dos mafulos à baía de Luanda e da conseqüente fuga do governador Pedro César de Menezes para o interior, surge a figura de Cadornega em defesa do administrador da cidade:

(...) Este soldado chegou a dizer ao Miranda que o respeitava por ser muito mais velho, senão o desafiaria para em duelo provar as suas razões. Conheço bem essa estória pois na época o jovem Cadornega andava a arrastar a asa atrás da bela Matilde Van Dum, a qual não estava nada interessada nele, mas sim num belo jesuíta já um pouco entrado em idade embora ainda vigoroso. (AGF: p. 41)

Curiosamente, neste excerto, podemos averiguar, pela segunda vez, o papel desempenhado pela personagem Matilde dentro da estrutura ficcional proposta pelo romance. Ora a personagem surge como “autora” ficcional do título que nomeia a trama – lembremos que foram as suas previsões que identificaram os Van Dum como uma “gloriosa família” –, ora aparece como um importante elemento de relação entre o *factum* e o *factum*. Não fosse o interesse do soldado Cadornega pela mulata, o narrador d'A *gloriosa família* não estaria a par da tamanha proximidade entre o futuro historiador e o governador fugitivo, Pedro César de Menezes.

Algumas peças-chave da construção narrativa do romance de Pepetela estão associadas à

figura de Matilde; podemos intuir que tamanha responsabilidade é atribuída a tal personagem, ainda que de maneira bastante sutil, por conta da atitude subversiva que a identifica e sobre a qual nos deteremos nas próximas páginas. Matilde é uma mulher à frente de seu tempo e a sua visão diferenciada, reveladora das coisas futuras, funciona como uma alegoria dessa sua faculdade. Em conversa com aquele interessante e vigoroso jesuíta, a que já nos referimos, Matilde deixa clara sua visão do mundo dos homens, pouco condizente com os padrões da época, além de revelar o seu dom de visionária:

– Eu não vejo as coisas como vocês, religiosos – atirou ela, provocadora.– Nem tudo é mau, nem tudo tem pecado. A vida tem muitas coisas boas e bonitas, que nos dão prazer, sem pecarmos.

(...)

– É pecado ter visões, adivinhar o que vai acontecer? Porque eu muitas vezes adivinho. Não faço de propósito, só que vejo as coisas com tal clareza que fico com a certeza, isto vai acontecer.

– E acontece?

– Sim, quase sempre. São artes do demónio?

(...)

– Olhe, vou confessar uma coisa. Sei que os flamengos vão ficar aqui sete anos. Desde o dia da chegada ao da partida vão passar exactos sete anos. Vi no dia em que chegaram. Vejo isso constantemente escrito no céu.

– Vês? Escrito? Escrito no céu?

– Gravado a fogo no céu.

(...)

– Tens a certeza que vai acontecer?

– Nunca tive uma visão tão forte. Por vezes as coisas não acontecem como imagino, mas é porque não as tinha de facto visto nitidamente. Mas quando as vejo nítidas nunca falha. E desta vez então, é tão claro que até me faz piscar os olhos, a frase gravada a fogo queima-me. Juro! (AGF: p. 48-50)

No romance de Pepetela, Matilde Van Dum é aquela que questiona a validade da noção de pecado impetrada pela tradição do catolicismo. Essa mulher está sempre a desafiar as instituições oficiais, ao indagar sobre seus princípios. Dentro da estrutura sócio-cultural predominante nos domínios da coroa portuguesa no século XVII, questionar é já um indício de rebeldia e transgressão em relação às verdades oficiais normatizantes. Neste diálogo com o padre jesuíta, encontramos mais uma semelhança entre as personagens de Saramago e Pepetela, nomeadamente Blimunda e Matilde: enquanto, para esta, “nem tudo é pecado”, Sete-Luas é categórica ao afirmar: “Não tenho pecados a confessar” (MC: p. 88). Ambas as personagens vivem à espreita das garras da Inquisição, que, de acordo com a reflexão do clérigo deslocado para Luanda, “(...) decide o que é de Deus e o que é do

demónio (...).” (AGF: p. 50).

Na arquitetura romanesca, a personagem reafirma sua importância, se levarmos em conta o fato de que as suas misteriosas revelações indicam o tempo específico do desenrolar diegético: os sete anos da presença holandesa no território angolano. Suas profecias determinam, com exatidão, o início e o final da trama. Tal atitude, que poderia levar o leitor a desinteressar-se pela leitura, visto o anúncio antecipado do desfecho, ao contrário, incita-o a aventurar-se pelos bastidores da história que leva o governo de Angola a ser transferido de mãos nesse embate de interesses entre potências europeias, nomeadamente Portugal e Holanda. Matilde e sua visão maximizada parecem vir arrematando a tecedura histórica recriada ficcionalmente e apresentada no romance *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*.

Por outro lado, a articulação de uma visão sobre aquilo que ainda não há e a consequente formulação de uma outra realidade possível a partir dessa visão em muito aproxima o dom de Matilde do exercício de criação impetrado pelo próprio narrador da obra de Pepetela. Se, em certo momento, Matilde afirma que, às vezes, “(...) as coisas não acontecem como **imagino**, mas é porque não as tinha de facto visto nitidamente” (AGF: p. 50), o escravo-mudo, narrador do romance, por sua vez, é taxativo quando diz “eu imaginava, portanto tinha a certeza” (AGF: p. 202). Estamos diante de duas formas de criação de realidades que dependem da instância imaginativa. As visões do futuro apresentadas por Matilde estão tão condicionadas às desenvolturas da imaginação, quanto as visões do passado que sustentam o recontar da história, articulado pelo narrador-escravo.

Voltando à configuração da personagem, podemos inferir que seus questionamentos sobre a noção de pecado, verbalizados na conversa com o padre, ilustram, de maneira bastante pontual, a curiosa personalidade de uma mulher guiada pelo desejo, condição essa que caracteriza praticamente todas as suas atitudes, reveladas ao longo do romance. O diálogo com o jesuíta continua e Matilde sente arder a fogueira que existe dentro de si:

– Ser dominado sete anos é uma boa mensagem, padre? Pensei que não fosse.
Não acha que devo pedir de qualquer modo a absolvição?

– Não creio, não cometeste pecado. Mas não contes a mais ninguém, nunca se sabe como isso pode ser interpretado.

Matilde, segundo contou à irmã, mudou então de postura. Até aí estava em

atitude de humildade e alguma preocupação. Devia ser ele a tomar a iniciativa, era muito mais velho e sobretudo era homem. Mas tímido de mais. Soltei-me, disse ela, atirei tudo para o ar, nem queria saber o que ele podia pensar, era uma força interior, um grito impossível de calar, um fogo, uma sarça ardente que não dava para apagar.

– Me absolva, padre, me absolva.

Matilde se levantou encostou às pernas dele, olhando-o nos olhos. O padre estava encurralado pelo tronco, não podia recuar. Matilde se chegou mais, me absolva, padre, me absolva. O jesuíta balbuciou o começo de uma oração com os lábios entreabertos, meteu uma mão por baixo dos saíotes dela, sentiu o calor, revolveu os olhos. Ela o puxou e caíram abraçados no chão. E o padre absolveu-a no capim, nas palavras dela, misturadas com risinhos. (AGF: p. 50-51)

Ao longo deste diálogo, somos apresentados, num único momento, às características determinantes da personagem: a singularidade de sua visão extraordinária que vê o que está à frente e não é alcançado por olhos comuns e a sua personalidade “vanguardista”, no que diz respeito às artimanhas da sedução e ao saciamento de seus desejos.

No *Memorial do convento*, Blimunda de Jesus une-se a Baltasar Mateus em nome do desejo, assumindo para os que estão à sua volta a naturalidade com que se envolvem um homem e uma mulher, naturalidade essa deslocada para além das noções de pecado. Matilde Van Dum se unirá a quantos homens desejar, simplesmente porque é bom e sente prazer e, assim sendo, não pode ser considerado pecado. Ambas as personagens insistem em se agarrar à única forma de liberdade que parece estar inteiramente em suas mãos: os direitos sobre o seu próprio corpo e a realização dos desejos de sua libido.

Retomando o diálogo revelador entre Matilde Van Dum e o padre jesuíta, podemos destacar alguns elementos que contribuem para uma configuração alegórica da personagem. Atentemos, principalmente para a forma como as revelações surgem diante dos olhos da filha de Baltazar. Segundo suas declarações, Matilde vê “uma frase gravada a fogo” escrita no céu. Temos aí pelo menos dois universos simbólicos a serem observados. A partir da relação entre fogo e céu, poderíamos imaginar que as frases que surgem diante de seus olhos podem ser comparadas ao surgimento de raios ou relâmpagos. As simbologias representadas por esses elementos estão, de maneira geral, divididas entre as experiências de revelação divina e as manifestações do desejo sexual humano; curiosamente, em determinadas culturas, essas leituras simbólicas estão diretamente

associadas.

No que se refere ao fogo, por exemplo, é sabido que a significação sexual desse elemento natural está ligada, universalmente, à primeira das técnicas usadas para sua obtenção: por meio da fricção, num movimento de vaivém, alcançamos uma imagem primordial do ato sexual. A relação entre o relâmpago e a sexualidade é, em algumas culturas, bastante próxima. Em determinadas sociedades primevas, a manifestação do relâmpago é comparada à emissão do esperma e simboliza o ato viril de Deus na criação. Para a comunidade aborígine australiana, o relâmpago é um pênis em crescimento. A bela Matilde Van Dum vê uma clareira no céu que lhe revela o futuro e, mais do que isso, alimenta ainda mais o fogo do seu desejo. Ou seria o arder crescente do seu corpo que estaria alimentando suas visões? De qualquer forma, para a construção da personalidade de Matilde, sua veia de pitonisa não pode ser dissociada da constante necessidade de saciar os desejos de seu corpo.

Por outro lado, o elemento fogo, tão caro à configuração da personagem, também é constantemente relacionado aos poderes divinatórios, sustentando a ponte entre o humano e o divino. Para o povo bambara, por exemplo, o fogo terrestre – ctoniano – está ligado à sabedoria humana, enquanto o fogo celeste – uraniano – associa-se à sabedoria divina. Em uma sociedade em que o humano está subjugado ao divino, o fogo terrestre seria devedor do fogo celeste, o que nos faz lembrar o mito de Prometeu. Sabemos que o famoso Titã, filho de Jápeto e Clímene e, portanto, primo de Zeus, teria ludibriado o deus do Olimpo, roubando-lhe uma centelha do fogo celeste para entregá-la aos homens perdidos na escuridão. Tamanha ousadia em favor dos humanos fora duramente castigada:

(...) Consoante a *Teogonia* (521-534), Prometeu foi acorrentado com grilhões inextricáveis no meio de uma coluna e tinha o fígado roído durante o dia por uma águia, filha de Équidna e Tifão. Para desespero do “acorrentado” o órgão se recompunha à noite. Zeus jurou pelas águas do rio Estige que jamais libertaria o primo daquela prisão fatal.¹⁵⁷

A conquista do fogo, realizada por Prometeu, é geralmente celebrada por conta da sua funcionalidade prática, um meio de facilitar e garantir a sobrevivência humana. Por outro lado, o

¹⁵⁷ BRANDÃO, 1991, vol. II: p. 329.

mito também simboliza a possibilidade de os homens compartilharem os dons divinatórios, ligados, sobretudo, às visões do futuro, com os senhores do Olimpo. *Prometheús* deriva de *promethes*, “previdente, precavido”, donde é aquele que “vê, percebe ou pensa antes”. Não era à toa que o valoroso Titã detinha poderes divinatórios.

Voltando ao romance de Pepetela, de acordo com essa leitura sobre as relações entre o humano e o divino por meio do fogo, podemos inferir, de maneira bastante surpreendente, que Matilde, justamente aquela que está sempre a questionar e, principalmente, a violar os tabus “impetrados” por Deus, é quem mais se aproxima de Suas capacidades superiores. Matilde recebe o clarão da revelação divina, tem o dom de ver as mensagens trazidas por esse fogo; por outro lado, transforma o seu dom numa fogueira de desejo, iluminando todos os homens eleitos por seus olhos.

Neste momento, recorreremos às palavras de Marilena Chauí, quando faz referência ao ver intuitivo, um tipo de olhar que atravessa a realidade comumente visível e penetra em subjetividades singulares:

O olhar na e da intuição não é simples *video*, nem simplesmente *specio-specto*. Sua referência é à visão numa outra família, a de *perspectio*: conhecimento cabal, pleno, completo, cujo ato se diz *perspecto*, olhar por e para todas as partes e em todas as direções com atenção. E seu resultado se diz ***perspicio*: ver e conhecer perfeitamente, aperceber-se, ver através, atravessar com a vista, perscrutar**. Esse olhar que se apercebe, atento, penetrante, atravessador e reflexivo é o de um olho *perspicax* (perspicaz, engenhoso) que vê *perspicue* (**claramente**, manifestamente, evidentemente) porque dotado de uma qualidade fundamental que reencontra no visível e que, dali, por mutação, transmite ao espírito e ao intelecto: a *perspicuitas*, **clareza** e distinção do transparente. Esse olhar é o único capaz de vidência perfeita, a *evidentia*, posta como marca distintiva do verdadeiro.¹⁵⁸

A visão potencializada de Matilde que consegue antever outras realidades através dos tempos permite que ela se desloque dentro de um universo de conhecimento profundo. Entretanto, esse conhecimento, longe de estar concentrado num mundo fora do homem, é condicionado pela atuação da sensibilidade humana no mundo. A possibilidade de ver “claramente, manifestamente” determinadas realidades ocultas nasce da interação do corpo de Matilde – e de seus sentidos – com o mundo. Neste contexto, voltamos a falar duma interdependência sensorial, pois, se, por um lado, sua visão é especial, por outro, o tato – domínio da pele que congrega os espaços de todos os

¹⁵⁸ CHAUI. In: NOVAES, 1988: p. 37; grifos nossos.

sentidos por insistir no contato com o corpo do outro – vai contribuir para a afirmação de sua personalidade. A visão de Matilde está em constante sintonia com a manifestação dos demais sentidos; tal como afirma Michel Serres, “(...) o sensível, em geral, mantém juntos todos os sentidos, como um laço ou trevo generalizado, todas as dimensões e todos os conteúdos.”¹⁵⁹ Podemos, ainda, encontrar eco na voz de Marilena Chauí, quando a mesma destaca a congregação das sensibilidades no corpo humano:

Entre as coisas, há uma, extraordinária, cuja peculiaridade está em ser sensível como as outras, em poder ser sentida como as outras, mas, diferentemente das outras, em ser também sensível para si: nosso corpo, “sensível exemplar” porque sensível para si, porque se sente ao sentir que sente. Corpo cognoscente e reflexivo, móvel, movido e movente, mas também se movente; tangível, tangido e tangente, mas também se tangente; ouvível, ouvido e ouvinte, mas também se ouvinte; visível e visto, mas também vidente que se vê a si mesmo vendo. Somos parte do mundo, contamos nele e para ele, e é nosso parentesco carnal com ele que nos faz ver.¹⁶⁰

“Somos parte do mundo” e, conseqüentemente, construímos a sua história. Diríamos o mesmo, se afirmássemos que a história do mundo começa no nosso corpo. Quando nos referimos ao ato de ver e o compreendemos como um sinônimo de conhecer, intuímos que a própria construção da história dos homens encontra-se intimamente ligada à atuação dos nossos sentidos. Sabemos que toda ciência depende de uma subjetividade atuante, ainda que a mesma busque a neutralidade. No fundo, essa busca deixará marcas pessoais inerentes a uma determinada leitura de mundo. Enquanto o narrador d'*A gloriosa família* propõe contar a história da presença holandesa em Angola a partir de uma “outra versão” – versão essa formulada pelas suas memórias, pela sua imaginação, e impulsionada por um desejo de questionamento do discurso oficial –, as visões futuras de Matilde, condicionadas pelas atuações dos seus sentidos, proporcionarão, no espaço diegético, a concepção de uma outra realidade histórica, diferente daquela observada em seu próprio tempo. Estar à frente do seu tempo significa, para Matilde, a possibilidade de poder, desde já, articular uma postura crítica e questionadora frente às leis correntes do tempo e do lugar. Não é justamente essa a perspectiva que move os novos historiadores, preocupados em fazer uma leitura crítica, elucidativa,

¹⁵⁹ SERRES, 2005: p. 313.

¹⁶⁰ CHAUI. In: NOVAES, 1988: p. 59.

e não meramente quantitativa, das marcas que o passado legou ao presente?¹⁶¹

As paixões e os desejos despertados também têm sua parcela de contribuição na construção da história universal. No fim das contas, é sempre de homens que falamos. Não seria diferente com Matilde Van Dum que, com seus olhos azuis e suas belas formas, vai apimentando a recriação da história da capital de Angola em meados do século XVII. A filha bruxa de Baltazar Van Dum está sempre a dar provas do seu espírito transgressor e insubmisso. Lembremos das revelações do narrador acerca de seu comportamento, pouco ou nada usual, durante a festa de casamento de seu irmão Rodrigo com Cristina Corte Real, a filha do governador da Ilha de Luanda:

As mulheres se colocaram de um lado, sentadas sobre esteiras, e os homens conversavam em grupos, afastados delas. Mas Matilde estava no meio de uma roda de oficiais mafulos, treinando o flamengo que aprendera com o pai, como nós todos. Fui observando esse grupo e logo distingui o que devia ser o tenente Jean du Plessis. Se todos comiam Matilde com os olhos, esse oficial estava mais derretido que os outros e ela o mirava de vez em quando de maneira especial. (AGF: p. 103)

Sem qualquer cerimônia, Matilde participa da roda formada por um grupo de homens como se essa fosse uma atitude comum. Mais do que isso: Matilde parece fazer questão de estar na contramão do comportamento habitual das mulheres locais. Suas artimanhas de sedução abraçam o universo masculino, de forma a concentrar a atenção de todos os homens interessantes sobre si. No entanto, suas investidas parecem ter acertado em cheio uma figura em especial, o tenente francês Jean du Plessis, que nos é apresentado pelo narrador da seguinte forma:

(...) Jean du Plessis, se as minhas deduções não estivessem erradas, o que dificilmente sucede, era o **mais baixo** do grupo. Moreno, mas mais branco que os portugueses. Tinha barba negra pontiaguda e bigode de pontas reviradas, o que o distinguia dos outros, que tinham barbas ruivas ou louras. Não sei porquê, essas coisas não se explicam, são só intuições, mas me pareceu alguém **inofensivo**, de **fraco carácter**, o que era estranho se tratando de um oficial, correndo atrás de aventura e de dinheiro nos mares dos trópicos. (Idem: *ibidem*; grifos nossos)

A essa altura, o tenente Jean du Plessis já era o namorado secreto da bela Matilde, como a mesma teria revelado à sua irmã e confidente Catarina. Entretanto, se atentarmos para as descrições efetuadas pelo narrador, baseadas em suas intuições, poderíamos nos perguntar: Por que justamente o tenente du Plessis, quando o mesmo apresenta uma personalidade tão distinta daquela que

161 TODOROV, 2002: p. 144-5.

caracteriza a filha de Baltazar? A resposta que se insinua é a seguinte: Jean du Plessis está longe de ser um Dom Juan, vestido com o uniforme do exército holandês; o seu papel no relacionamento com Matilde não é de agente, mas, ao contrário, de paciente. Assim como Matilde apresenta uma personalidade diferente da maioria das mulheres, du Plessis é diferenciado da maioria de seus iguais, primeiro, por suas características físicas e, na sequência, por conta de sua “fraqueza”, perspicazmente intuída pelo narrador. Lembremos que Jean é, ao mesmo tempo, o “mais baixo do grupo” e um ser “inofensivo”, qualidades estas que o distancia, irremediavelmente, dos demais oficiais. Matilde demonstra ser uma autêntica conquistadora, assumindo o papel dominante na relação com o militar. Poderíamos dizer que, enquanto os soldados que a cercam a “comem com os olhos”, Matilde se alimenta do olhar embevecido de Jean du Plessis que se vai derretendo diante da amada. A presença altiva e insubmissa da moça permite com que ela, ainda que comprometida em segredo, se entregue em diálogos de sentido duvidoso com outros militares mafulos:

– É verdade, não há nenhum sítio. Para os homens são as tabernas. Para as senhoras o interior das casas. Nem festas, nem jardins, nem parques, nem teatro... Luanda é mesmo uma cidade própria para a separação total e absoluta dos sexos.

– Não é assim em todo o lado? – perguntou Matilde.

– Claro que não – disse um capitão.– Em Amsterdão, por exemplo, há os canais ao longo dos quais se pode passear e encontrar pessoas. Praças com bancos cómodos e admiráveis monumentos onde as famílias vão e encontram amigos. Nas outras cidades que conheço é assim...

(...)

– Aqui em Luanda havia as igrejas – disse Matilde.– Mas agora estão nojentas. Eu venho aos domingos a esta igreja da Ilha para a missa. É onde encontramos pessoas. E um bom pretexto para passearmos.

– Mas nós não vamos a missas, como deve saber – disse o primeiro tenente que falara.– Claro que vou pensar seriamente no próximo domingo em atravessar o canal. A que horas é a missa?

Todos riram. Reparei que Du Plessis ficou sério e olhou intensamente para Matilde. Esta se fez desentendida e mirou longamente o tenente Joost Van Koin, cujo nome aprendi mais tarde, e que parecia o mais atiradiço. (AGF: p. 104-5)

Em razão desse jogo de sedução, Jean du Plessis é inteiramente submisso à Matilde. A mesma independência que essa representante da família Van Dum demonstra ter em relação à autoridade do pai – haja vista que a mesma não parece nada preocupada em estar cercada de homens diante de todos – é refletida na relação com o tenente apaixonado. Para o desespero de Baltazar, Matilde não parece em nada com o retrato ideal das mulheres da época, baseado no

comportamento exemplar das portuguesas que eram desejadas até mesmo pelos militares do exército holandês. Como aponta o major Gerrit Tack, são essas “(...) as mulheres que tanto apreciamos, por serem humildes e não cornearem os maridos.” (AGF: p. 58)

O narrador parece não se ter enganado e a “fraqueza de carácter” de Jean du Plessis é logo constatada quando Matilde lhe anuncia a repentina gravidez. Em nova conversa com Catarina, Matilde revela seu segredo e descreve a cena em que informara o tenente francês sobre o “acidente”:

- Já lhe disseste que estás grávida?
- Já.
- E ele?
- Ia desmaiando. Depois perguntou se eu tinha a certeza que o filho era dele.
- E tu?
- Mandei-o à merda. Não era mesmo para lá que ele merecia ir?

Não me admirei. A Matilde é uma forte personalidade, toda a gente se apercebe imediatamente disso. E bem me pareceu logo à primeira que o tenente Jean du Plessis é um fraco de vontade. Outro qualquer teria desafiado o Joost Van Koin para um duelo, depois de saírem da Ilha, na noite do casamento. Sem escândalo, discretamente. Ou pelo menos ameaçado, mato-te se voltares a atirar-te à minha pequena. Nem deve ter tido coragem de dizer que amava Matilde. Como fará ele para comandar homens? Ou é daqueles oficiais que só exercem o cargo nas cortes e nas danças de salão, sem nunca pisarem o terreno ardente de uma batalha? (AGF: p. 117)

Como sabemos, a audaciosa Matilde, impulsionada por uma coragem singular, revela seu segredo ao pai, que, após muito esbravejar, vai fazer prevalecer a vontade da filha e a honra do nome dos Van Dum. A bela mulata e o tenente francês casam-se. Esse é mais um passo para a configuração do domínio que essa pitonisa de olhos azuis exerce sobre a figura de Du Plessis. Matilde Van Dum leva os homens que a cercam a saciarem suas vontades e realizarem seus desejos. Será o poder de seus olhos? Até mesmo Dimuka, o maldito carrasco, teme o alcance de seus poderes extraordinários e torna-se seu vassalo. Como a mesma afirma,

– (...) esse não mete medo. Pois o maldito, como dizes, já descobriu há muito tempo. Mas não abrirá a boca. Percebi que ele vinha atrás de mim, logo da primeira vez. Uma intuição, sabes como é, das que eu tenho. E lhe avisei, se vires alguma coisa e se quiseres contar alguma coisa do que vires, eu faço de maneira que só cobras vão sair da tua boca, até morreres. (AGF: p. 122)

Ao ouvir tal ameaça, também o narrador-escravo se revelou bastante temeroso:

Catarina deu uma gargalhada, que interrompeu no meio, assustada. Pois ela,

como eu, sabíamos, a ameaça de Matilde não era para brincar. Também Dimuka sabia dos poderes da menina, quem na sanzala não conhecia? E juro pelo sangue de Cristo, se Dimuka tentasse contar alguma coisa a Baltazar, só iam sair mesmo cobras da boca dele, até se engasgar e sufocar, estava escrito. (AGF: p. 122)

Com o auxílio de seus poderes extraordinários, Matilde mantinha até mesmo os homens mais ameaçadores sob seu jugo. Foi o temor às maldições dela que fez com que o carrasco Dimuka pudesse, finalmente, ser visto em suas reais dimensões, o que, de certa forma, veio a enfraquecer o seu poder e autoridade sobre os escravos a ele subjugados:

Tive o prazer de ver o Dimuka de olhos baixos, procurando um buraco onde esgaravatar o pé. Gostava de nos meter medo? Pois agora era ele que estava quase a tremer. Dividido entre dois medos. O do meu dono e o do feitiço. Quem triunfaria? Não tinha dúvidas, a fidelidade a Matilde tinha de ser mais forte. Entretanto rebolava a vista, mexia com o pé no chão, mudo como eu. Pela primeira vez o via nas suas reais dimensões. A nós, os escravos, parecia sempre um monstro enorme, um ser de horror. Afinal era um homem normal, até mais baixo que Baltazar, o qual era menor que um mafulo médio. (AGF: p. 130)

Os dons ameaçadores de Matilde Van Dum propiciaram, portanto, o desvelamento de determinadas realidades camufladas, entre elas, as “reais dimensões” do negro Dimuka. É por conta das incríveis manifestações da sua “memória do por vir”, das suas visões e maldições de futuros, que algumas verdades soterradas pelas exigências do poder instituído – neste caso, dentro da sanzala dos Van Dum – começam a emergir. Diante dos atributos especiais da mulata, não podemos deixar de compará-la à pitonisa grega Cassandra. Segundo a etimologia do seu nome, Cassandra – da forma mais antiga *Κεσ(σ)ανδρα* (Kes(s)ándra) – provém, muito provavelmente, “(...) de um radical *κασ-* (kas-) que se encontraria no perfeito *κεκασμαι* (kékasmai) do verbo *καινυσθαι* (kaínysthai), “brilhar”, e de uma forma de *ανηρ, ανδρος* (aner, andrós), “homem”, donde Cassandra seria “aquela que brilha entre os homens”.¹⁶² Matilde, inegavelmente, “brilha entre os homens”. Entretanto, ao contrário da malfadada mântica grega – que ludibriara o deus Apolo e, em consequência disso, fora amaldiçoada para que suas predições nunca recebessem crédito, ficando, assim, fadadas à inutilidade –, a filha do flamengo Van Dum conseguiu alcançar êxito em suas aventuras, ao utilizar-se de suas visões, bastante temidas, para surpreender e intimidar.

¹⁶² BRANDÃO, 1991, vol. I: p. 188.

Lembremos que o olfato do narrador, como demonstrado em capítulo anterior, contribuirá para a dessacralização da figura do senhor de escravos, nomeadamente Baltazar Van Dum. Através de um processo irônico carnalizante, os odores de Baltazar – o azedume constante e as malcheirosas reações flatulentas a cada acesso de raiva – revelarão o homem comum, por debaixo da imagem altiva, associada à alta burguesia comerciante de escravos. No caso de Matilde, as manifestações pouco usuais de outros sentidos físicos, sobretudo o da visão, farão com que algumas figuras, antes intocáveis, sejam vistas pelo avesso. Diante dos seus olhos, Jean Du Plessis mostrava sua fraqueza humana por detrás da farda militar; em temor ao que sua boca dizia e seus olhos pareciam ver, Dimuka tornava-se mudo e demonstrava uma pequenez jamais imaginada. Matilde funcionava, assim, como uma espécie de agente destabilizador da tradicional imponência masculina em seu espaço social. No entanto, curiosamente, essa sua personalidade diferenciada, marcada por uma altivez desconcertante, será, no fundo, bastante bem vista pelo patriarca Van Dum. O próprio narrador se surpreendente com uma certa benevolência demonstrada por seu dono no que se refere aos deslizes amorosos da filha:

(...) Eu esperava maior severidade de parte do meu dono, mas então se viu que Matilde era de facto a sua preferida, pois o surpreendi três dias depois do escândalo a dizer para Benvindo, a tua irmã ao menos enfrenta as coisas, quando viu que não conseguia convencer o tenente, veio ter comigo e abriu o jogo, eu não soube por terceiros, soube por ela, isso é muito importante, revela carácter, quem me dera que todos vocês o tivessem. (AGF: p. 141)

Essa interessante preferência de Baltazar pela filha “muito bruxa” reafirma o poder de sedução associado à personalidade singular desta última. A força de caráter de Matilde Van Dum nos permite compará-la a uma ilustre contemporânea sua, reconhecida por sua desenvoltura no comando de centenas e milhares de homens: a rainha Nzinga Mbandi. Tal como o chefe dos Van Dum, Ngola Kiluanji, rei do Ndongo e pai de Nzinga, também era um grande admirador da filha. Segundo Roy Glasgow, “(...) [seu] velho pai tinha grande orgulho dela e esperava que ela fosse uma grande rainha. Ele frequentemente rezava aos deuses pedindo-lhes que derramassem suas bênçãos sobre sua filha favorita.”¹⁶³

¹⁶³ GLASGOW, 1982: p. 40.

Curiosamente, tal como acontece com Matilde, um dos elementos que mais chamam a atenção na figura da soberana são os seus olhos, pois alguns relatos afirmam que a “(...) jovem princesa tinha os mesmos olhos sedutores de sua mãe, 'a cor da noite', e o caráter forte de seu pai, que era o mais terrível adversário com que os invasores portugueses se haviam defrontado até então.”¹⁶⁴ Sejam eles azuis, como no caso de Matilde, ou negros, como os de Nzinga, esses olhos têm o poder de provocar, excitar e desconcertar os homens que estão à sua volta, pois sua atitude perscrutante traz para o encontro “à primeira vista” a revelação do poder que se esconde por trás deles. Algumas descrições sobre a rainha levam-nos a reconhecer semelhanças entre a sua personalidade e a de Matilde Van Dum:

Amplamente admirada por sua inteligência, energia, precocidade, sutileza e audácia no esporte, Nzinga também era uma **jovem atraente**, com uma **figura provocante**. Era graciosa e esbelta, de quadris arredondados e bem modelados. Atraía muita atenção e respeito por toda a parte. Já havia sinais daquela aparência **magnética** descrita com termos que iam de magnífico a feroz. Seu cabelo cobria-lhe as orelhas e seus olhos escuros podiam refletir ódio imediato ou ternura. Um queixo com ligeira ponta, com corte pétreo, sustentava **lábios atraentes**.¹⁶⁵

A partir desse breve retrato da rainha, podemos imaginar que Nzinga fazia, por vezes, da junção entre inteligência e beleza sua arma de ataque. Atraente e provocante, a soberana da Matamba seduz e comanda todo um reino. O espaço de Matilde é mais reduzido, mas nem por isso sua força passa despercebida. A participação dessas mulheres em seus universos sociais é semelhante quanto à sua função desestabilizadora das estruturas de poder castradoras. Nzinga Mbandi enfrenta com afinco as investidas do exército português pelas terras do interior; Matilde Van Dum enfrenta pais e irmãos, representantes de uma sociedade moralista, obrigando-os a respeitar suas vontades. Podemos também atribuir à figura de Matilde outras considerações formuladas por Roy Glasgow em torno da personalidade da soberana: a “(...) habilidade de Nzinga em moldar os eventos e não ser por eles moldada e, conseqüentemente, em saber tomar a iniciativa em todas as oportunidades.”¹⁶⁶

¹⁶⁴ Idem: p. 36.

¹⁶⁵ Idem: p. 40; grifos nossos.

¹⁶⁶ Idem: p. 84.

As diferenças entre Matilde e a grande maioria das mulheres locais persiste ao longo de seu casamento com o tenente Jean Du Plessis. A casa onde o casal passa a viver, localizada na parte alta da cidade, torna-se um ponto-de-encontro bastante visitado por jovens militares mafulos:

A casa da bela Matilde na cidade alta se tornou num lugar elegante para os mafulos. Os oficiais não tinham as mulheres com eles, preferiam deixá-las na Holanda ou no Brasil. Tinham apenas ligações passageiras com mulheres da terra, não montavam casa para elas, viviam em messes ou na fortaleza. Portanto, o surgimento de um casal no deserto familiar que era a cidade alta foi motivo de algum alvoroço, sobretudo entre os jovens oficiais. Quando queriam se embriagar e jogar às cartas, preferiam as bodegas. Mas não desdenhavam um chá de caxinde, à tarde, pretexto para esvoaçarem à volta de Matilde e discutirem livros, pintura, viagens, filosofia. (...) De facto havia razão para isso. Matilde saiu da terrível provação que é o primeiro parto mais bela ainda. Como se com o filho e as porcarias que eliminou se tivesse purificado. **Os olhos brilhavam mais luminosos**, a pele ficou de uma suavidade nunca vista e até os lábios cheios pareciam mais vincados. (AGF: p. 145-6; grifos nossos)

Matilde tinha, ao seu redor, os homens mais interessantes da cidade; todos embevecidos pela sua beleza e encantados com sua conversa. Alimentando sua vaidade e sua libido, a bela mulata divertia-se com a formação de uma espécie de “harém” masculino, no qual a experiência dominante era a do flerte. Relevadas as sensíveis diferenças, não podemos deixar de nos referir à singular relação que a filha de Ngola Kiluanji mantinha com seus eleitos. Lembremos as palavras de Selma Pantoja acerca da vida íntima da rainha:

(...) [contam] que ela tinha um séquito de homens, escolhidos entre os sobas, e que ela os obrigava a vestir-se como mulheres e lhes dava um nome feminino. De um ponto de vista pouco aprofundado do assunto, diríamos que se tratava de um caso de poliandria, forma de matrimônio em que uma mulher pode ter mais de um marido. Neste caso Nzinga teria assumido a forma usual de casamento na região, a poligamia. A sua ascensão ao poder foi um rompimento com as normas estabelecidas pelas linhagens tradicionais: os *macotas* não “admitiam uma mulher com o título *ngola*”.¹⁶⁷

É imprescindível lembrar que, a certa altura da diegese, o romance de Pepetela também informa sobre o comportamento sexual incomum da soberana. É através das palavras do alferes-historiador António de Oliveira Cadornega que tomamos conhecimento sobre o harém de Nzinga. Cadornega faz referência à Batalha do Dande, confronto do qual Nzinga saiu derrotada, mas conseguiu fugir:

¹⁶⁷ PANTOJA, 1987: p. 74.

- (...) Ela escapou, mas deixou connosco documentos, parte da corte e até parte do seu harém.
- Harém?– estranhou Ambrósio.
- Harém de homens, evidentemente. Os seus homens, mas que ela chama de mulheres, porque ela é rei e por isso tem concubinas.
- Já era conhecido que ela exigia ser tratada por rei e não rainha – disse Baltazar.
- Exacto – concordou Cadornega.– Mas também se sabia que tinha um harém de amantes machos? (AGF: p. 261-2)

Enquanto a rainha da Matamba subjugava os homens que a cercavam como forma de afirmar o alcance do seu poder real, Matilde seguia envolvendo seus eleitos numa teia de sedução, que parecia ter-se estendido ainda mais após o nascimento de seu filho, Henri. Novamente, era a exuberância dos olhos dessa mulher que indicavam, a princípio, os passos para a mudança.

Nzinga Mbandi era uma verdadeira devoradora de homens¹⁶⁸ e Matilde Van Dum podia comparar-se-lhe quanto à sua voluptuosidade. Por conta desse desejo transbordante, a filha de Baltazar poria o seu casamento em risco, vivendo aventuras amorosas na companhia do insistente tenente Joost Van Koin. Como adianta o narrador d' *A gloriosa família* :

Quem pelos vistos se não preocupava muito com a doutrina de Cristo era Matilde, a qual aceitou um dia sair de casa pela manhã, dispensando a companhia da escrava (...). Matilde parou à frente, olhou para todos os lados, virou para a esquerda e acompanhou a parede lateral da sé. Atrás tinha uma porta encostada, que permitia a entrada na sacristia. (...) olhou de novo para todos os lados e empurrou a porta. Dentro da sacristia mal iluminada estava o sorridente tenente Joost Van Koin.

Se trocaram beijos esfaimados e logo Matilde o afastou, num gesto de recato ou de temor, desconheço, também não posso imaginar todos os detalhes.

(...)

A sacristia estava suja, por não ser varrida durante três anos. E quase despida. (AGF: p. 155-6)

O encontro na sacristia era perfeitamente condizente com as manifestações do comportamento transgressor de Matilde Van Dum. Além disso, o estado lastimável em que se encontrava o santuário católico, dominado pela falta de luminosidade, pela sujeira e pelo vazio, fazia desse espaço o palco ideal para a configuração de uma atitude que era marcada não só pela infidelidade, mas, sobretudo, pelo questionamento das instituições e das vontades que costumavam impor limites e regras para os relacionamentos humanos.

¹⁶⁸ Quanto a essa imagem, não podemos perder de vista as práticas de canibalismo experimentadas pela soberana e que a mesma teria aprendido com os povos *jaga*.

É interessante observar que a última expressão utilizada pelo narrador para caracterizar o estado em que se encontrava a sacristia, ao afirmar que a mesma estava “quase despida”, aponta para uma aproximação metafórica entre o espaço e o sujeito da ação, a saber, entre a igreja e Matilde. Não parece muito comum dizer que um lugar está despido. Dessa forma, o local onde Matilde se encontra com Joost Van Koin reflete, ironicamente, a sua atitude: era ela quem estava despida. Vale lembrar que, simbolicamente, as imagens da igreja e da mulher estão associadas há tempos. Durante o século XII, por exemplo, segundo vários depoimentos, algumas visões bastante recorrentes remetem a uma imensa imagem de mulher que se assemelhava a uma cidade; na cabeça dessa forma gigantesca surgia uma coroa e do seu ventre entravam e saíam centenas de pessoas.¹⁶⁹

Se Matilde e a igreja se assemelhavam quanto à escassez de trajes, poderíamos inferir à filha de Baltazar Van Dum um outro traço marcante que a identificava à sacristia, a sua sujeira. Obviamente, só poderemos atribuir este adjetivo à Matilde se constatarmos que a mesma estava em pecado e pactuarmos com a tradição religiosa vigente. No entanto, foi a própria personagem quem hesitou diante da atitude a ser seguida – “Se trocaram beijos esfaimados e logo Matilde o afastou, num gesto de recato ou de temor” (p. 155) – e é nessa hesitação que podemos entrever um sentimento de pecado. Nem mesmo Matilde Van Dum e suas idéias vanguardistas conseguiram fugir dessa sensação de culpa. Por fim, as palavras finais do narrador – “A sacristia estava suja (...). E quase despida.” (p. 156) – refletem um estado semelhante ao de Matilde no momento da traição.

É claro que, através desse jogo de aproximações, não é simplesmente a atitude da bela mulata de olhos azuis que está em xeque. Toda uma tradição religiosa, cerceadora dos desejos humanos, também é questionada. Matilde Van Dum não será expulsa do paraíso por ter-se deixado enganar pela serpente, ela é o próprio fruto proibido e, quiçá, a própria face da serpente, consciente do desejo que urge saciar. Sua igreja definitivamente não é a de Eva, antes reflete a imagem de Lilith, a instigante primeira mulher de Adão. Segundo o rabino Alan Unterman,

(...) Lilith reivindicou igualdade em relação a seu marido, mas quando constatou que não poderia obter um status igual, pronunciou o nome de Deus e voou até o mar Vermelho. Adão queixou-se a Deus, e Ele enviou três anjos, Sanvi, Sansanvi e

¹⁶⁹ CHEVALIER & GHEERBRANT, 2007: p. 500.

Samangelaf, numa fracassada tentativa de trazê-la de volta. Os anjos fizeram-na prometer que, onde quer que visse seus nomes, ela não faria nenhum mal aos humanos. Desde então tornou-se a noiva de Samael, o senhor das forças do mal do Sitra Achra. Lilith é uma **figura sedutora** com longos cabelos, que voa como uma coruja noturna para atacar aqueles que dormem sozinhos.¹⁷⁰

Lilith é a própria imagem do desejo, absolutamente sedutora, e dona de uma personalidade que porá em discussão um modelo de sociedade que prediz a subserviência feminina. Essa figura lendária investe na subversão do *status quo* ao trair Adão e satisfazer os seus desejos, sejam eles carnis, sejam identitários, ao lado de Samael.

Nesse embate entre o respeito às regras religiosas e sociais em voga e a realização de suas próprias vontades, Matilde acaba vitimando sua presa mais frágil, o coitado Jean Du Plessis, a quem, segundo a mesma, faltava “o jindungo”¹⁷¹ – provavelmente, acontecia o mesmo com Adão. No *Memorial do convento*, Blimunda Sete-Luas e sua visão além do alcance eram responsáveis por recolher as vontades de homens e mulheres que se desprendiam de seus corpos ao longo da vida; Matilde Van Dum terá em suas mãos o diabólico poder de arrancar de Jean a única vontade que sustenta todas as outras: a própria vontade de viver. Após presenciar a traição da esposa, em seu segundo encontro com Van Koin, o tenente francês não reagiu, apenas se mostrou como, de fato, já era previsto, pequeno e destruído, pois

(...) ele **não** gritou, **não** lhe bateu, **não** ameaçou matá-la ou se matar, **não** dançou de raiva ou pisou repetidamente no chão, como nós fazemos, só chorou baixinho, choro feito apenas de lágrimas abundantes e imperceptíveis convulsões dos ombros, a mais pungente maneira que têm os brancos de manifestar dor absoluta, a dor dos vencidos. (AGF: p. 158; grifos nossos)

A repetição do advérbio de negação durante a descrição do comportamento do tenente francês diante do “pecado” de Matilde funciona como uma espécie de eco ou imagem simbólica e aliterante da sua própria fraca personalidade, em oposição à face da energia positiva e totalmente ativa representada por Matilde.

Na sequência, em resposta à pergunta da esposa, que indaga se Du Plessis desafiará Van

¹⁷⁰ UNTERMAN, Alan. *Dicionário judaico de lendas e tradições*. Trad. Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992, p. 153; grifos nossos.

¹⁷¹ Na língua quimbundo, “jindungo” significa “pimenta”.

Koin para um duelo, o francês rebate:

– Que adianta? Matá-lo? Resolve alguma coisa? Ele apenas foi a mão do destino. E nunca conseguiria feri-lo, é o melhor lutador da praça. Só se fosse para ele completar o que iniciou. Já estou meio morto, ao menos me daria o golpe de misericórdia. Sim, talvez para isso valesse a pena desafiá-lo. (Idem: *ibidem*)

Matilde Van Dum, senhora de uma visão penetrante e de uma personalidade sedutora, acaba revelando um poder de vida e morte sobre os homens que dela se aproximam. Na sequência do acontecido, essa filha de Baltazar e de D. Inocência toma uma atitude que vai, novamente, pôr em discussão os padrões habituais. Matilde sai de casa, sem qualquer discussão ou violência. Lilith abandona o Paraíso; Matilde volta para a sanzala dos Van Dum: “(...) Matilde apareceu na sanzala com as imbambas e o filho e teve logo de declarar, me separei do meu marido.” (AGF: p. 160).

Matilde se revela, uma vez mais, como o elemento agente em suas relações. É a partir dessa sua decisão que o narrador irá tecer interessantes considerações sobre o matrimônio; considerações essas nada usuais para a época. Ao relatar uma atitude tão avançada como a de Matilde, o narrador d'A *gloriosa família* parece compartilhar das visões de futuro peculiares à filha de Baltazar:

Ia a correr e a pensar, porque a cabeça nunca pára, mesmo se o corpo corre. Os brancos são mesmo engraçados, de tudo fazem um drama. Se um homem é apanhado em adultério, se desafiam para duelos, têm pelo menos de se ferir, senão o marido enganado deixa de ser considerado homem, é um miserável cão. Complicam enormemente as coisas, dá divórcio, depois é preciso saber com quem ficam os filhos e como vão dividir as propriedades e os bens, enfim, uma trabalhadeira. E conflitos seguintes entre a família de um e a do outro e por vezes com a do terceiro. Na terra da minha mãe é tudo mais fácil, o enganador apanhado em flagrante tem de pagar uma multa, que alguns chamam macoji, e pronto, com a galinha ou o cabrito entregue fica reparado o dano provocado na família. Continuam todos amigos, a paz reina. Se do acto nascer um filho, é pertença da casa onde nasceu, e o pai é evidentemente o marido da mulher. Quem pode mesmo saber se o acto provocou a gravidez? E porquê haveria a criança de pagar pelo erro dos outros, ficando bastardo como entre os brancos? Depois, eles é que são civilizados... (AGF: p. 161)

Esse escravo de Baltazar Van Dum, o perspicaz narrador do romance de Pepetela, tira proveito da ousadia de Matilde para formular os seus próprios questionamentos acerca das verdades instituídas pela ordem dominante. Por um lado, através de seus relatos, somos informados de que nas terras da sua mãe – espaço identitário da cultura endógena – a noção de pecado é muito diversa daquela impetrada pelo cristianismo. Coloca-se, aí, uma outra maneira de considerar as atitudes de Matilde, para quem existem coisas que “dão prazer” e não deveriam ser consideradas pecado. Por

outro lado, como já referimos no segundo capítulo deste trabalho, a atitude de Matilde, que está à frente de seu tempo, permite ao narrador trazer do futuro termos como “divórcio”, que não parecem nada apropriados para uma surpreendente separação conjugal em meados do século XVII. Matilde Van Dum e o narrador-escravo são dois mulatos que se colocam à vanguarda, na configuração romanesca de *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*. A bela mulata de olhos azuis e o “guarda-costas” de seu pai compartilham a capacidade de trazer o futuro para o presente: ela, através de seus olhos penetrantes; ele, por meio de um discurso pautado pelo anacronismo. Se, como sentencia o próprio narrador, é verdade que “onde entra mulato, entra feitiço”, podemos dizer que ambos têm segredos escondidos na esfera do extraordinário; segredos esses vinculados à tecedura de uma “memória” daquilo que ainda está por vir.

Não há dúvidas de que as interpretações que essas personagens articulam sobre os postulados da moral e dos bons costumes vigentes estão deslocadas no tempo e no lugar. O relativismo com que observam as relações humanas vão ao encontro das palavras de Todorov, quando o teórico búlgaro aponta que

(...) a moral e o direito não passam de uma máscara com a qual o desejo e a vontade de poder gostam de enfeitar-se para melhor se impor (...). O relativista não nega a existência de valores afora os pessoais, mas sempre os circunscreve num tempo e num lugar particulares; os valores são produto exclusivo da história e da cultura.¹⁷²

Se, por um lado, a função do escravo-narrador d'*A gloriosa família* é criar uma outra versão sobre um determinado período da história de Angola, as atitudes libidinosas de Matilde Van Dum vão ao encontro desse projeto revisor, no momento em que põem o moralismo da época em discussão. A infidelidade da filha de Baltazar não é um simples exemplo da ofensa aos chamados “bons costumes”. O próprio tenente Du Plessis entende que o que está em jogo é muito mais íntimo e, conseqüentemente, fundamental: a incapacidade de dar prazer à esposa.

Diante da atitude da filha, que se recusava a contar o motivo da separação, Baltazar Van Dum sai à caça de Jean du Plessis, em busca de respostas:

– E então? – insistiu Baltazar.

¹⁷² TODOROV, 2002: p. 159.

– Seja, vou dizer, embora seja contra o que aprendi da cortesia. Devia ser ela a contar, mas já que o senhor insiste... Apanhei a Matilde na sacristia da Igreja da Conceição. Deitada no chão da sacristia, com um homem por cima.

O resfolegar do meu dono aumentou, o ar assobiava ao sair da boca dele. Ouvi uma rajada de peidos. Arrisquei olhar pela janela e vi-o, vermelho como um mafulo acabado de desembarcar em Luanda e depois de um pote de vinho. Se encostou a uma mesa, reagiu, olhou para mim, apanhado em flagrante delito de kuribotice, não pareceu me ver, tirou um lenço do bolso, se limpou a cara e os cabelos, falou numa voz **vencida**:

– A minha filha?

– A Matilde. Vim para casa, depois ela veio. Não lhe disse nada, não foi preciso. Ela deu as ordens à criadagem, se mandou. Não lhe bati, não a insultei, nada. Talvez devesse... Mas não tenho raiva dela.

– E ele? O miserável ainda está vivo?

(...)

– Não o matou logo ali? Mas que espécie de homem é você? Tem sangue de lagarto? Quem é ele? Diga-me o nome.

– O nome não interessa. Ele não interessa.

– E então o que interessa, se não é a honra?

– Ela, a Matilde, é que interessa. E porquê me fez isso. O resto não conta.

(AGF: p. 162-3; grifo nosso)

Como podemos observar neste diálogo, não foi só Jean du Plessis quem saíra vencido na sua breve relação com Matilde. O próprio patriarca da família Van Dum vê irem-lhe sumindo as forças ao tomar ciência do delito da filha. A fim de saciar os seus desejos, Matilde acaba vitimando dois símbolos da sociedade patriarcal vigente: o marido e o pai. Além disso, para o tenente francês, o que se deve colocar em questão não é o delito em si – flagrante desrespeito às regras religiosas e sociais do matrimônio –, mas os seus porquês. Para du Plessis, Matilde é maior que seu crime e dói-lhe saber que não pudera corresponder à sua magnitude e à grandeza dos seus desejos.

Baltazar Van Dum não se conforma com a atitude da filha e, muito menos, com a passividade do genro. Em nova discussão com Matilde, insiste em saber o nome do amante, mas é surpreendido por uma mulher que se agiganta diante dele e o enfrenta, teimando em guardar o nome de Van Koin em segredo. Diz o narrador:

(...) Agora ia forçar Matilde a confessar o nome do amante. **Se** conseguisse forçá-la a alguma coisa. (...) Uma grande gritaria no quarto de Catarina, mas quem é ele, não lhe digo e acabou, isso é assunto meu, não é só teu, é também do teu marido, seja, também é do pobre Jean, mas ele não quis resolver dessa maneira e pronto, da minha boca é que não saberá. Baltazar estava furioso como eu nunca o tinha visto. Não só por causa da vergonha que a estória acarretava, mas sobretudo porque a filha o enfrentava, mesmo numa situação em que ela estava **nitidamente** em inferioridade. (AGF: p. 163; grifos nossos)

Pelo visto, essa inferioridade não se mostrava tão “nítida” como afirma o narrador. Não é à

toa que o mesmo já demonstra, de antemão, suas dúvidas quanto à capacidade de Baltazar em fazer a filha ceder (“Se conseguisse forçá-la a alguma coisa.”). Já sabemos que Matilde não é exatamente uma mulher que se presta a atender vontades que não sejam as suas próprias. É em meio a essa inflamada discussão que somos, novamente, surpreendidos pelas visões de futuro que ecoam da boca dessa voluptuosa pitonisa:

– Pois fica sabendo que isto nunca aconteceu na minha família e a honra tem de ser lavada com sangue – disse o meu dono, já em desespero de causa.

– O pai deve se ir habituando, pois casos como este serão muito frequentes na nossa família.

Talvez Baltazar se não tenha apercebido imediatamente, ou mesmo nunca. Mas captei logo a profecia. Os olhos de Matilde deviam brilhar como possuídos de ira divina, dos cantos dos lábios devia sair uma lágrima de saliva, sinais reveladores de uma visão de futuro. Eu percebi e certamente Catarina. (AGF: p. 164)

Os dons proféticos de Matilde se revelam nesse espaço onde lágrima e saliva, visão e linguagem se confundem. Essa visão extraordinária está profundamente ligada à atuação dos demais sentidos, ora relacionada às urgências do seu corpo – espaço onde o tato guarda o “pecado” –, ora deixando-se transparecer pela linguagem, articulação esta que nos rouba o lugar do paladar. Devemos atentar para o fato de que o olho é, às vezes, utilizado como símbolo do conjunto das percepções exteriores e não apenas da visão. Como aponta Michel Serres, todos os sentidos estão interrelacionados na busca por uma verdade subjetiva:

Os deslocamentos para ver tomam caminhos, entroncamentos, trevos, a fim de que o exame entre nos detalhes ou passe a uma sinopse global: mudanças de dimensão, de sentido e direção. Mas o sensível, em geral, mantém juntos todos os sentidos, como um laço ou trevo generalizado, todas as dimensões e todos os conteúdos.¹⁷³

As predições futuristas de Matilde estão diretamente ligadas à realização de seus desejos íntimos. No encontro com o jesuíta, essa personagem revelou os seus poderes, buscando seduzi-lo; na discussão com Baltazar, a profecia surgiu com o fim de assegurar o seu direito ao prazer, valendo-se da autoridade daquela que, talvez, tenha sido a primeira, mas que, certamente, não seria a última a atender aos desejos do corpo. Os homens e as leis à sua volta foram sendo minimizados diante da força de sua libido. E nesse processo de desfiguração do mundo masculino que a cercava,

¹⁷³ SERRES, 2001: p. 313.

podemos considerar, dentro de um plano alegórico, que, reafirmando a personalidade penetrante de Matilde Van Dum, se encontravam os significados simbólicos da cor dos seus olhos, o azul. De acordo com a simbologia do azul, esta é a cor que deforma o mundo pelo qual passa, pois tem o poder de se aprofundar sobre as coisas, de maneira a fazê-las perderem os seus contornos:

O azul é a mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor. (...) Impávido, indiferente, não estando em nenhum outro lugar a não ser em si mesmo, o azul não é deste mundo; sugere uma idéia de eternidade tranquila e altaneira, que é sobre-humana – ou inumana.¹⁷⁴

Estamos diante de uma cor que faz prevalecer a sua imagem sobre as outras, desrespeitando os obstáculos visíveis. Definitivamente, os olhos de Matilde não poderiam ter outro tom. Seus dons proféticos colocam-na numa esfera que não é deste mundo. No entanto, essa mulher não é simplesmente sobre-humana, ela se coloca num *entrelugar* em que o prazer carnal está diretamente associado à visão sobrenatural. Muito provavelmente, esse é o principal motivo pelo qual a filha de Baltazar Van Dum questiona, veementemente, a noção de pecado. Para Matilde, a divindade está no prazer e vice-versa. Sua visão não é deste mundo, mas, ao mesmo tempo, se alimenta dele para se fortalecer. Existe aí uma espécie de envolvimento erótico entre os poderes da visão e as necessidades do corpo que encontra ecos simbólicos em diversas culturas. Entre os povos bambara, por exemplo,

(...) o sentido da visão é o que resume, que substitui todos os outros. O olho, de todos os órgãos dos sentidos, é o único que permite uma percepção com um caráter de integralidade (...). A imagem percebida pelo olho não é virtual, constitui uma cópia, um duplo, material, que o olho registra e conserva. Durante o ato sexual, *a mulher se une a seu marido pelos olhos e pelo sexo* (...). Os bambaras dizem: *a visão é o desejo; o olho é a cobiça*, e enfim *o mundo do homem é seu olho*. Por isso, metaforicamente, o olho pode abranger as noções de beleza, luz, mundo, universo, vida.¹⁷⁵

O ditado bambara, ao inferir que o “mundo do homem é seu olho”, pois nele se concentram o desejo e a cobiça, vem corroborar a idéia de que o desejo alimenta a humanidade e a coloca em movimento. Dessa forma, negar-se a ele significa manter-se alijado de um plano social dinâmico,

¹⁷⁴ CHEVALIER & GUEERBRANDT, 2007: p. 107.

¹⁷⁵ Idem: p. 656.

universo este que está intrinsecamente ligado ao processo de busca pelo conhecimento. No *Memorial do convento*, vimos que as vontades são cerceadas por uma religião castradora que mantém Portugal em estado de inércia. Pouco ou nada diferente é a situação de Angola, durante o século XVII. Através de suas aventuras sexuais, Matilde Van Dum tem a oportunidade de conhecer o outro num espaço que não se abre à articulação de novos saberes.

Esse saber diferenciado é matéria para os seus olhos incomuns. Entre eles e as manifestações de desejo do seu corpo está a íntima relação entre o tato e a visão. Matilde, ao contrário de Blimunda, não vê através da pele das pessoas, mas percebemos que em suas aventuras amorosas, no contato da pele contra a pele, o fogo que invade o seu corpo age em correspondência àquele que lhe ilumina os olhos e propicia suas visões de futuro. O olhar profético de Matilde tateia os homens e os tempos para além do seu tempo; por outro lado, todo o seu corpo, enquanto lugar de erotização do tato, permite-lhe entender o prazer como uma instância libertadora e não como um fatídico trampolim para a perdição. Para Serres, as relações entre a visão e o tato são instintivas, atemporais e comuns a todo o reino animal:

(...) até as aves do céu, com o bico ou com as patas, sabem dar nós ou tecer quando fazem ninhos. Eis as origens recônditas da topologia, portanto, da geometria, primórdios **onde a vista desaparece no tato**, onde o tato, sensível e delicado, vê o relevo, o liso, o separado: origens que precedem de toda uma era a vinda da palavra.

Mão e olhar aplicam-se pela laçada, pela tecelagem ou pelos nós, em conectar o distante e o próximo ou em realizar variedades lisas ou ásperas, apertadas ou frouxas, densas ou ralas, a partir de uma simples linha.”¹⁷⁶

Essa visão que “desaparece no tato” necessita do contato direto com o outro, a fim de tecer uma realidade histórica diferente. Matilde se utiliza do tato e da visão para “conectar o distante e o próximo”, trazendo para a realidade quotidiana verdades encobertas, pois ainda estão por vir. As manifestações do saber com as quais Matilde se vê envolvida nada têm de eruditas, não estão nos livros, concentram-se no corpo do outro. De certa forma, não é essa a forma de aprendizado que conduz Blimunda na peregrinação em busca das vontades?

Já referimos que, ao longo do romance *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, as

¹⁷⁶ SERRES, 2001: p. 310; grifos nossos.

estórias relacionadas à intimidade da família Van Dum serão imprescindíveis fontes para a recriação da realidade histórica de Angola, durante a ocupação holandesa. Essas experiências familiares fazem parte de um processo histórico maior e, por vezes, vêm a público como forma de interpretá-lo. Não seria diferente quanto aos escândalos provocados pela infidelidade de Matilde e a consequente separação do tenente Jean du Plessis. Inconformado com a decisão da filha e do genro, Baltazar Van Dum exige que o seu amigo, o major Gerrit Tack, obrigue Du Plessis a rever sua posição. Além de explicar que o assunto está fora de sua alçada, o major faz uma análise do casamento de Matilde como um reflexo da complexa situação política da região:

– Pois se não pode fazer nada, vou falar com o director.

(...)

– Aconselho-o a não o fazer. Como amigo. Vai perder o seu tempo e sair de lá enxovalhado. O Hans Molt simplesmente não os reconhece como casados. Deixou a coisa correr, porque sabia que eu me envolvi em boa medida no assunto. Mas disse-me, o que anda agora a fazer em casamentos falsos, metendo um huguenote e uma católica, com um padre que pertence a outra jurisdição? Sabe como ele é meticuloso nas coisas burocráticas. O padre Mateus pode officiar em território congolês, como é a Ilha de Luanda. Mas não aqui, que é território holandês. Em termos legais, esse casamento nunca existiu. É isso que ele vai lhe dizer. E terá um especial prazer em lhe atirar à cara que o seu genro é livre de fazer o que quiser. Gostaria de lhe evitar essa humilhação inútil, mas, claro, o amigo é que sabe.

– Eles são casados perante Deus, só isso importa.

– Não perante o Deus de Hans Molt. Oficialmente, portanto, não são casados.

– Não são casados segundo a lei da Holanda ou segundo a lei da Companhia das Índias Ocidentais?

– Segundo a lei do Hans Molt. Vai dar tudo no mesmo, amigo Van Dum. É o eterno problema que Maurício de Nassau colocou, quem manda nas colónias, o Estado ou as Companhias? Aqui é a Companhia, pois Hans Molt é um funcionário fanático e rígido, que apenas se preocupa com o lucro dos seus patrões. Sem agir contra os princípios de Calvino, claro. Acredite, não houve casamento capaz de ser legal, esse é o pensamento do director, o qual nunca aceitaria que um calvinista participasse de um ritual católico. Fechou os olhos na altura, porque para ele Jean du Plessis se prestou apenas a uma farsa, no seu próprio interesse e provavelmente no da Companhia, que não estava interessada em escândalos. (*AGF*: p. 173)

Longe de parecer óbvio, de repente, o nome de Maurício de Nassau, e suas recorrentes indagações sobre quem são de fato os senhores da conquista holandesa, invadem o dramático assunto sobre o casamento entre Matilde e Jean du Plessis. A história dos embates entre os interesses lucrativos da Companhia das Índias Ocidentais e as avançadas propostas políticas de Nassau ecoam no caso do surpreendente casório, entendido pelo comandante da Companhia como uma farsa destinada a atender interesses duvidosos. Esse episódio incomum, acontecido no seio

dessa família gloriosa, está consideravelmente atrelado à proposta de se buscar reler a história a partir de suas verdades quotidianas que, ao serem entendidas como banais, são obrigadas a permanecer no esquecimento. Nesse processo de revisão dos espaços recônditos da história, as aventuras amorosas da bela Matilde produzem muitos outros questionamentos, deslocados da sacristia da igreja para a janela da história.

O Mani-Luanda, D. Agostinho Corte Real, em conversa com o chefe dos Van Dum, tece suas opiniões sobre a atitude do diretor Hans Molt:

– O major tem razão – disse o Mani-Luanda.– Começo a conhecer o director Molt e também acho que ele não pode considerar o casamento oficialmente válido. O compadre fez bem em não ir falar com ele. Não se lembram no casamento do Rodrigo? O Hans Molt veio porque seria um erro diplomático faltar. Mas ficou muito pouco tempo. **Incomodado com as misturas.** Ele não suporta casamentos de brancos com negros ou de protestantes com católicos. Para ele é a mesma coisa, **misturas são contra a natureza.** Não me admirava que procurasse argumentos na Bíblia contra as misturas. Sabe, na Bíblia há de tudo, depende da interpretação. (AGF: 175; grifos nossos)

Em sua conversa, o Mani-Luanda nos faz lembrar desse comportamento característico de Hans Molt: sua ojeriza às misturas. Se refletirmos sobre o contexto colonial dessa época, de acordo com o qual o pensamento do diretor não parecia nada deslocado, perceberemos que Matilde Van Dum se revelava, novamente, como um elemento transgressor por excelência, visto que a sua união com o tenente francês mostrava-se uma autêntica mestiçagem. As misturas, apesar de indesejadas, muitas vezes, faziam parte das estratégias do colonialismo, como podemos destacar das palavras do historiador Serge Gruzinski:

As relações entre vencedores e vencidos também assumiram a forma de mestiçagens, alterando os limites que as novas autoridades procuravam manter entre as duas populações. Desde os primeiros tempos, a mestiçagem biológica, isto é, a mistura de corpos – quase sempre acompanhada pela mestiçagem de práticas e crenças –, introduziu um novo elemento perturbador.¹⁷⁷

Entretanto, o que surpreende no caso de Matilde é que a mesma, enquanto mulher, não se comportava como o elemento passivo desse encontro. Matilde não era caçada ou conquistada, era ela quem descobria e escolhia. Na verdade, a bela mulata dos olhos azuis não fazia mais que dar um

¹⁷⁷ GRUZINSKI, 2001: p. 77-78.

passo adiante na caminhada iniciada pelo próprio pai. É possível que a conhecida admiração de Baltazar Van Dum pela filha proviesse daí. Matilde era, definitivamente, o filho mais parecido com o velho flamengo. No entanto, ser mulher e, ao mesmo tempo, senhora do seu destino e defensora da sua libido, era uma peculiaridade que estava totalmente fora dos padrões de sua época. Por fim, Matilde Van Dum, assim como suas visões fantásticas, estava no século XVII, mas não pertencia a ele, seu tempo era o futuro.

Chegamos ao final do romance e os diálogos seguintes indicam a importância desse personagem da família Van Dum para o deslindar de uma outra história de Angola:

Foi por essa altura de grandes festas pela libertação do jugo holandês que o mais velho Van Dum olhou para Matilde e disse sem poder esconder uma enorme admiração e certo temor:

– A tua profecia estava certa. Foram sete anos certos.

Matilde baixou os olhos. Não retirava satisfação desses dons estranhos, também a ela faziam algum medo.

– Explica lá mesmo, mana – disse Ambrósio (...).– Afinal essa profecia é tua ou daquele padre que a anunciou na missa?

– Que importância tem isso?– respondeu ela.– Não é coisa de que nos devamos gabar, não achas?

O senhor Jacinto da Câmara, vindo de Massangano logo que receberam a notícia da chegada de Salvador Correia, para saber do filho e para tratar de novos negócios, agora que as rotas da escravatura estavam de novo escancaradas, também tinha ouvido sobre os dotes de Matilde e algumas das suas profecias. Por isso perguntou:

– E é verdade o que diz a sua irmã Gertrudes muito em segredo lá em Massangano? Que a Matilde jura que os Van Dum serão uma família gloriosa?

– Tem dúvidas, senhor Câmara?

E Matilde atirou ao velho flamengo o seu sorriso mais bonito e mais malandro. Se este não sentiu um fogo percorrer o baixo ventre é porque as velhas brasas estavam definitivamente extintas. Não as minhas. (AGF: p. 406)

Matilde Van Dum definitivamente venceu o pai, alcançado-lhe, além da admiração, um certo temor. Essas foram as armas mais profícuas no processo de conquista. Não há mais qualquer obstáculo no caminho dessa pitonisa que detém não só o seu destino nas mãos, mas, também, o de sua família.

No diálogo com o senhor Jacinto da Câmara, percebemos, uma vez mais, a correspondência entre a visão transcendental da bela mulata de olhos azuis e as manifestações de sua libido. Seguindo os seus passos, constantemente atento às suas predições, o narrador d'A *gloriosa família – o tempo dos flamengos* percebe que a energia que identifica essa mulher, esteja ela atrelada à

matéria ou ao espírito, também alimenta a fogueira viva da história , inclusive a sua.

5.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As minhas mãos colocaram pedras
nos alicerces do mundo
mereço o meu pedaço de pão.

António Agostinho Neto*

Ao longo deste trabalho, procuramos identificar os processos de releitura e reconfiguração dos discursos histórico e literário nos romances *Memorial do convento*, de José Saramago, e *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, de Pepetela. Através de análise comparativa de alguns aspectos análogos entre as duas obras, pudemos observar traços semelhantes quanto ao exercício de valorização dos sentidos humanos como elementos propícios à apreensão do mundo e das diversas verdades possíveis. Em meio a esse entrançado, percebemos, finalmente, que, na medida em que a tecedura da história depende da vontade e da atividade humana, tal desejo e ação, por sua vez, dependem da desenvoltura dos sentidos físicos na sua relação com o mundo que os cerca. Dessa forma, procuramos inferir, nos referidos textos de Pepetela e Saramago, os significados alegóricos da visão, da audição, do tato, do olfato, do paladar e da imaginação, enquanto elementos impulsionadores de uma *outra* versão da história.

Por intermédio da criação de narradores cúmplices da proposta de um outro olhar sobre a história, Saramago e Pepetela fazem de seus romances palcos – ora trágicos, ora cômicos – propícios à dessacralização das verdades instituídas pelas instâncias do poder. No *Memorial do convento*, percebemos que a história dos homens é construída e vitimada pela força das vontades dos soberanos, que alimentam vaidades reais ceifando vidas alheias. Por outro lado, observamos que as vontades existentes no mundo dos homens comuns são capazes, muitas vezes, de inaugurar sonhos.

N'A *gloriosa família*, nos deparamos com a assunção de um discurso marginal que ecoa por meio de instrumentos alijados da esfera do poder e que acabam denunciando os "avessos" da

* NETO, António Agostinho. "Confiança". In: ---. *Speranza sacra*. Trad. Pedro Francisco Miguel. Roma: Edizioni Lavoro, 2001, p. 70. Edição bilingue italiano – português.

história oficial, sobrevivendo, desse modo, ao soterramento que o império das armas e da letra lhes impôs. Em ambos os casos, a reinvenção de identidades individuais e coletivas, até então ausentes dos manuais de história, é o ponto de partida para a configuração diegética. As verdades marginalizadas por séculos de exploração da força e das vontades humanas ocupam o centro das atenções de uma escrita que encontra nas "lacunas da história" a motivação do seu fazer.

Ao longo dos capítulos desenvolvidos nesta tese, os nossos cinco sentidos físicos surgem como uma espécie de base a sedimentar a ponte erigida entre a história e a ficção. Nos romances analisados, olfato, tato, audição, paladar e visão são representados alegoricamente, contribuindo para uma outra compreensão da história, na medida em que atuam no que diz respeito à reconfiguração da memória e, conseqüentemente, também do esquecimento. É justamente a partir da valorização de uma memória diferenciada, identificadora dos espaços oprimidos e marginais, que os narradores de *Memorial do convento* e *A gloriosa família – o tempo dos flamengos* se dispõem a desarticular as verdades cristalizadas pelo poder.

No primeiro capítulo da tese, percebemos, por exemplo, como o sentido do olfato é transformado em instrumento de identificação e negativização dos ícones representativos das esferas do poder. No texto de Saramago, D. João V é constantemente reconhecido por sua flatulência crônica; a fetidez da cidade de Lisboa, espaço-referência para todo o reino, é reiterada em diversos momentos e funciona como uma metáfora dos tempos de glorificação da podridão humana, em que alguns homens sacrificam outros em nome da cobiça e da vaidade. O cheiro de carne queimada identifica uma cidade esmagada pela Santa Inquisição, enquanto o alecrim que batiza a morte dos vitimados pela peste surge como a única oportunidade para Lisboa se sentir perfumada. Enfim, o cheiro natural das ruas da cidade lembra podridão, enquanto o seu surpreendente perfume carrega consigo a experiência da morte.

N'A *gloriosa família*, o papel do olfato é muito semelhante em sua função crítica. O escravo narrador, dada sua condição de homem-sombra de seu dono, Baltasar Van Dum, sofre com a experiência de cheiros que não consegue evitar. À agressão sofrida por séculos de escravidão

acrescenta-se a violência direcionada contra as narinas desse pobre escravo que percebe, na fetidez de seu dono, a afirmação constante de sua desgraçada condição.

De acordo com o propósito de captar dicções submersas do discurso histórico, a partir de um viés diferenciado, as potencialidades do olfato são convocadas a desconstruírem ironicamente as figuras monumentais de senhores e soberanos. Tal estratégia é um precioso instrumento alegórico para a dessacralização do saber oficial. Além disso, notamos que as atitudes dos narradores, tanto de um, como do outro romance, apontam para a valorização de uma faculdade que subjaz à criação de todo e qualquer discurso, esteja ele pautado pelo *factum* ou pelo *fictum*: o poder da imaginação. Na falta de registros que sustentassem o projeto de uma nova abordagem histórica, era necessário criá-los, ou mesmo reinventá-los. Tanto no *Memorial do convento*, quanto em *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, certas especificidades e práticas observadas nos narradores, tais como o diálogo com os registros históricos oficiais, a ficcionalização de personagens reais e a exploração da anacronia narrativa, vão ao encontro da proposta de permitir que a imaginação assumira o seu lugar de direito dentro do processo de construção da história. A motivação parece ser uma só: não se pode escrever uma "outra" versão para determinados momentos da história do passado a partir dos mesmos parâmetros criados pelas instâncias do poder, cujos objetivos sempre buscaram uma cristalização desses momentos.

Em nossa investigação, percebemos que o tato, o paladar e, alegoricamente, os artifícios da fala entraram em cena, nas obras analisadas, como representações capazes de efetuarem uma outra configuração da história, dando lugar e ênfase aos elementos recalcados pelos discursos históricos oficiais. No romance de Saramago, a mão amputada de Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, metaforiza, ao mesmo tempo, o sacrifício a que estão fadados alguns homens em prol da fama histórica de outros e, por outro lado, a força e a polivalência de verdades que se imaginavam mortas, mas que permaneciam apenas ocultas, esperando a ocasião de serem reconhecidas. Na ausência da mão, impõem-se o espigão e o gancho, instrumentos propícios a darem asas ao sonho. A mão, fisicamente ausente, é constantemente pressentida pela memória, que procura costurar os

fragmentos de um processo histórico cruelmente retalhado. A memória chamada a consolar o homem amputado diante da "realidade dos fatos" deixa-se invadir por raros momentos de esquecimento que ajudam a minimizar a tragédia.

Se uma certa tradição da oficialidade histórica vê na figura do rei D. João V um monarca "magnânimo", representante máximo do século dourado, sustentado pelo ouro brasileiro, no romance de Saramago, Baltasar Mateus ilumina, com seus "sete-sóis", uma realidade diferente, na qual o brilho da coroa perde espaço para uma multidão de homens e mulheres que realizaram os desejos do rei e, por tal razão, merecem o seu "pedaço de pão".

No texto de Pepetela, deparamo-nos com uma outra espécie de amputação, a da linguagem falada. O escravo mudo e analfabeto de Baltasar Van Dum, narrador de todo o romance, leva-nos a tecer considerações sobre as potencialidades de realidades consideradas impossíveis. É nesse espaço, alijado pela lei e pela razão oficial, que o discurso próprio àqueles que nunca tiveram voz se poderá ouvir. O real motivo do mutismo do escravo perde em importância ao percebermos que nele está metonimizado o processo de exploração colonial, processo esse que agrilhoou não só os membros dos povos escravizados, mas também, e sobretudo, a sua voz, a sua identidade discursiva e a possibilidade de contar a sua própria história. Devemos lembrar, no entanto, que, em lugar desse emudecimento bastante sugestivo, surge uma audição maximizada, cuja função era a de vasculhar e desestabilizar os espaços em que o poder se acreditava seguro. O potencializado sentido da audição permite, assim, que o narrador escravo reavalie o seu papel dentro do percurso histórico, repensando criticamente qual o real sentido e importância das "pedras" que colocara "nos alicerces do mundo". A estratégia romanesca, valendo-se da audição testemunhal e da imaginação do "criado-mudo", fertilizada para a instauração do novo, articula uma memória diferenciada que se impõe como a base de uma outra compreensão da história.

O escravo, embora possua, fisicamente, em sua boca, a língua, órgão fisiológico de articulação da fala, não é capaz de pronunciar uma só palavra. Curiosamente, seu paladar parece ser também um sentido amputado ou, ao menos, adiado. Como pudemos observar, o escravo narrador é

devedor de uma memória gustativa, que dá relevo às experiências do sabor. Uma vez mais, é a memória que propicia a presentificação de verdades outras em lugar de uma realidade absolutamente negativa. Podemos concluir que o "criado-mudo" sobrevive à fome dos séculos, se alimentando das próprias lembranças. A memória, composta por sua face e contraface – a lembrança e o esquecimento –, passa por um constante processo de reconstrução que busca preencher determinados vazios e tenta reagir contra certos lugares-comuns da história oficial.

No último capítulo em que nos aventuramos a analisar a reconfiguração do discurso histórico por meio da alegorização dos sentidos humanos, somos seduzidos pelas imagens de mulheres que trazem nos olhos os parâmetros para uma discussão a respeito de quais realidades poderão ser consideradas válidas para o processo da reconstrução histórica. A visão – que se esmera em ser de uma agudeza supra-real – revelará, nessas personagens, a grandeza de uma humanidade comum, que se pode tornar extraordinária. Tudo depende da vontade e do desejo.

Blimunda de Jesus, também conhecida como Sete-Luas, experimenta o céu e o inferno reunidos no poder de uma visão que está fora do alcance da compreensão e dos olhos comuns. Matilde Van Dum, através dos seus poderes de pitonisa, dialoga constantemente com a possibilidade de criação de novos paradigmas para a configuração da história. Blimunda alegoriza, por meio de suas formas de olhar através dos corpos, seja da terra, seja dos homens, todo um exercício de revelação de determinadas realidades obscurecidas por vontades absolutas. As visões de futuro de Matilde propiciam uma articulação diferenciada da memória que, a partir desse momento, não se sustentará apenas sobre os pilares do passado, antes pautar-se-á, com base em realidades diversas, projetadas no vir a ser.

Ao olhar para dentro da terra, Sete-Luas alcança um passado permeado de verdades diversas, que, por conta do soterramento a que foram subjugadas, se imaginavam mortas. É o mesmo que acontece quando olha para dentro dos homens. Lá, a companheira de Baltasar Sete-Sóis vê o que existe, alcança a forma das suas vontades, escondidas em espaços profundos, impedidas de se manifestarem por temerem ser vitimadas pelas leis do tempo e do lugar. Blimunda Sete-Luas

recolhe as verdades marginais, as vontades que darão o sopro de vida à elevação do sonho e do discurso outro. A visão especial de Matilde Van Dum, alimentada pelo desejo, ilustra bem o fato de que tanto a história quanto a memória estão longe de serem construídas somente a partir dos fatos, pois dependem diretamente de uma instância subjetiva que pode carregar consigo não só a verdade que foi, mas também aquela que poderia ter sido.

Nos romances *Memorial do convento* e *A gloriosa família – o tempo dos flamengos* os sentidos marginalizados da história são convidados a confrontar diversas formas de cristalização de verdades oficiais e estão profundamente vinculados à importância, nas personagens, dos cinco sentidos humanos. Visão, tato, olfato, audição e paladar levam-nos, assim, à seguinte conclusão: o discurso da história é construído e, portanto, passível de constantes transformações; dando ênfase às representações alegóricas dos sentidos físicos das personagens e dos narradores, os romances analisados empreendem outras interpretações da história, cujos sentidos se encontravam encobertos.

BIBLIOGRAFIA

1. ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
2. AMEAL, João. *História de Portugal*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1940.
3. ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.
4. ARNAUT, Ana Paula. *Memorial do convento: história, ficção e ideologia*. Coimbra: Fora do texto, 1996.
5. BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antônio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 186-206.
6. BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 5 de. São Paulo: Cultrix, 1989.
7. _____. *A morte do autor. O rumor da língua*. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.
8. BARRADAS, Joaquim. *O destino de Portugal: a Europa ou o Atlântico? (Uma perspectiva histórica)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.
9. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
10. BASTAZIN, Vera. José Saramago: hibridismo e transformação dos gêneros literários. In: *Nau literária*. Porto Alegre; Lisboa, n. 3, jul./ dez. 2006, p. 78-92. Disponível em <<http://www.nauliteraria.com>><http://www.nauliteraria.com>>
11. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
12. _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
13. BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
14. BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987.

- 15._____. *Dicionário mítico-etimológico*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1991. Vol. I, A-I.
- 16._____. *Dicionário mítico-etimológico*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1991. Vol. II, J-Z.
- 17.BRUN, Jean. *A mão e o espírito*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- 18.CAMÕES, Luís de. *Lírica completa III*. Prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: IN-CM, 1981.
- 19.CADORNEGA, António de Oliveira. *História geral das guerras angolanas*. 3 vols. Lisboa: Agência Geral das Colônias, 1940.
- 20.CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*. São Paulo: FBLP, 1999. Coleção Via Atlântica, 1.
- 21.CHAVES, Rita & MACEDO, Tânia (org.). *Portanto... Pepetela*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002.
- 22.CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 21 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- 23.*Colóquio Letras - José Saramago: o ano de 1998*. Nº 151/152. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, jan.-jun., 1999.
- 24.COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- 25.DUTRA, Robson Lacerda. *Pepetela: a elipse do herói*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2007. Tese de Doutorado (policopiada).
- 26.ENZENSBERGER, Hans Magnus. *A outra Europa*. Trad. Isabela Kestler. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- 27.FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Porto: Paisagem, 1975.
- 28._____. *Os condenados da terra*. Trad. José Laurênio de Melo. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- 29.FERNANDES, Ceres Costa. *O narrador plural na obra de José Saramago*. São Luís: CORSUP, EDUFMA, 1990.
- 30.FERRO, Marc. *História das colonizações: das conquistas às independências, séculos XVIII a XX*. Trad. Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

31. GAGNEBIN, Jeanne Marie. A verdade crítica. In: ---. *Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
32. GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Trad. Eric Nepomuceno. 7 ed. Porto Alegre: L&PM, 2000.
33. GLASGOW, Roy. *Nzinga*. Trad. Silvia Mazza, J. Guinsburg & Fany Kon. São Paulo: Perspectiva, 1982.
34. GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
35. HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 6 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
36. HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. Palavra africana. Trad. Clóvis Alberto Mendes de Moraes et al. In: *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, Novembro, 1993, ano 21, nº 11, p. 16-20.
37. *Homenagem a Pepetela*. Lisboa: Instituto Camões, 2002.
38. HOBSBAWN, Eric J. *Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. Trad. Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 1990.
39. HUTCHEON, Linda. *Poética da pós-modernidade*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
40. _____. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
41. JAPIASSÚ, Hilton & MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
42. KABWASA, Nsang O'Khan. O eterno retomo. Trad. Clóvis Alberto Mendes de Moraes et al. In: *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, Dezembro, 1992, ano 10, n.º 12, p. 14-15.
43. LABAN, Michel. Encontro com Pepetela. In: ---. *Angola, encontro com escritores*. Vol. I. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991, p. 769 - 819.
44. LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
45. LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. 4 ed. São Paulo; Campinas: Editora UNICAMP, 1996.

46. LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (dir.). *História: novos problemas*. Trad. Theo Santiago. 4 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
47. LEITE, Ana Mafalda. Janus-narrador em *A gloriosa família* de Pepetela, ou o poder profético da palavra narrativa. In: Rita Chaves & Tânia Macedo. *Portanto... Pepetela*. Luanda: Caxinde, 2002, p. 139 - 150.
48. LIMA, Isabel Pires de. José Saramago: Uma "figura" europeia. In: *Letras & Letras. s.l.*, Jun.:1º, 1991, nº 49.
49. LOPES, Carlos. *Compasso de espera: o fundamental e o acessório na crise africana*. Coleção Textos. Porto: Afrontamento, 1997.
50. LOURENÇO, Eduardo. *Nós e a Europa*. Lisboa: IN-CM, 1988, p. 79 - 85.
51. _____. *O labirinto da saudade*. Lisboa: D. Quixote, 1991, p. 17 - 64.
52. LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2003.
53. MACHADO, José Pedro. *Dicionário onomástico etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Editorial Confluência, 1984.
54. MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas africanas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A regra do jogo, 1980.
55. MARTINS, Oliveira. *História de Portugal II*. 2 ed. Mira-Sintra: Europa-América, 1991.
56. MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001.
57. _____. *Ficção e história da obra de Pepetela - dimensão extratextual e eficácia*. Lisboa: FLUL, 2003. Tese de Doutorado (policopiada).
58. MENDES, Fernando. *D. João V, rei absoluto: Quasi meio século de esplendor, de ostentação ruínosa, de magnificência louca, de escandalosas estroinices reais (1706 - 1750)*. Lisboa: João Romano Torres Editora, 1935 (?).
59. MORAES, Vinícius de. *Antologia poética*. 14 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
60. MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Coleção Debates)
61. NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
62. PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na*

- ficção angolana do século XX* Niterói, Rio de Janeiro: EDUFF, 1995.
- 63._____. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. (Coleção Memória das Letras, 10).
- 64.PANTOJA, Selma Alves. *Nzinga Mbandi: comércio e escravidão no litoral angolano no século XVII*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987. Dissertação de Mestrado.
- 65._____. *Nzinga Mbandi: mulher, guerra e escravidão*. Brasília: Thesaurus, 2000.
- 66.PEPETELA. *O desejo de Kianda*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- 67._____. Texto de agradecimento ao “Prémio Camões”. In: *Actas do Congresso Internacional “Novas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa”*. Lisboa: GT do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p. 14.
- 68._____. *A gloriosa família: o tempo dos flamengos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- 69._____. *A geração da utopia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- 70._____. *Jaime Bunda, agente secreto*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- 71._____. *Jaime Bunda e a morte do americano*. Lisboa: D. Quixote, 2003.
- 72._____. *O terrorista de Berkeley*. Lisboa: D. Quixote, 2007.
- 73._____. *Predadores*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2005.
- 74._____. *O quase fim do mundo*. Lisboa: D. Quixote, 2008.
- 75.PEREIRA, Helena Bonito Couto & LOPONDO, Lílian. Um narrador sob suspeição em *Memorial do convento*. In: *IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Caderno de resumos. Funchal, Madeira: 4 a 9 de Agosto de 2008, p. 59.
- 76.PICCHIO, Luciana Stegagno. José Saramago: a lição da pedra. In: *Revista Colóquio Letras - José Saramago: o ano de 1998*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº 151/152, jan.- jun., 1999, p. 13-19.
- 77.REAL, Miguel. *Narração, maravilhoso, trágico e sagrado em Memorial do Convento de José Saramago*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- 78.REIS, Carlos. *Diálogos com Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.
- 79.REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 5 ed.

- Coimbra: Almedina, 1996.
80. RIBAS, Óscar. *Missosso – literatura tradicional angolana*. III volume. Luanda: Tip. Angolana, 1964.
81. RICOEUR, Paul. *Historie de la philosophie et historicité*, em R. Aron (org.), *L'histoire et ses interprétations. Entretiens autour d'Arnold Toynbee*, Mouton, Paris - La Haye, pp. 214-27.
82. RODRIGUES, José Honório. *Independência: revolução e contra-revolução*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
83. RUI, Manuel. Eu e o outro - o invasor. In: MEDINA, Cremilda de Araújo. *Sonha Mamana África*. São Paulo: Ed. Epopéia, Secretaria de Estado da Cultura, 1987, p. 308-10.
84. SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
85. SALGADO, Maria Teresa. O riso na literatura angolana de língua portuguesa. In: LEÃO, Ângela Vaz. *Contatos e ressonâncias: literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC/ MG, 2003.
86. SANTOS, Boaventura de Sousa. Modernidade, identidade e cultura de fronteira. In: --. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 7. ed. Porto: Afrontamento, 1999, p. 119 – 137.
87. SANTOS, Olímpia Maria dos. *Entre a história e a ficção, uma outra versão: análise de A gloriosa família - o tempo dos flamengos*, de Pepetela. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2002. Dissertação de Mestrado (policopiada).
88. SANTOS, Rosemary Conceição dos. *Saramago: metáfora e alegoria no Convento*. São Paulo: Scortecci, 2004.
89. SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 19 ed. Mira-Sintra: Europa-América, 1998.
90. SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. São Paulo: DIFEL, 1983.
91. _____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
92. _____. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
93. _____. *A jangada de pedra*. 14a reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- 94._____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- 95._____. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- 96.SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro (coord.). *Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa do século xx: Volume I: Angola*. 2 ed. (ampliada). Rio de Janeiro: UFRJ, Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2002.
- 97._____. *A magia das letras africanas: ensaios escolhidos sobre as literaturas de Angola e Moçambique e alguns outros diálogos*. Rio de Janeiro: ABE Graph Editora; Barroso Produções Editoriais, 2003.
- 98.SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance*. Lisboa: Horizonte, 1986.
- 99._____. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: INCM, 1987.
- 100.SEPÚLVEDA, Maria do Carmo & SALGADO, Maria Teresa (org.). *Africa & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2002.
- 101.SÉRGIO, António. *Breve interpretação da história de Portugal*. Lisboa: Sá da Costa, 1976.
- 102.SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- 103.SILVA, Maria Teresa Salgado Guimarães da. *A presença do cômico na ficção angolana contemporânea: a tarefa de conciliar o inconciliável*. Rio de Janeiro: PUC/ RJ, 1997. Tese de Doutorado policopiada.
- 104.SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- 105._____. *O avesso do bordado*. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- 106.TEIXEIRA, Vanessa Ribeiro. Kiandas, jangadas, águas revoltas... a identidade submersa. In: *Revista Metamorfoses 3*. Rio de Janeiro: Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros, Editorial Caminho, 2002, p. 215-226.
- 107._____. *Saramago e Pepetela - identidades submersas*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2004, 153 p. Dissertação de Mestrado.
- 108.TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Editora Vozes, 1971, pp. 209-254.

- 109._____. *Memória do mal, tentação do bem*. Trad. Joana Angélica D'Ávila. São Paulo: Arx, 2002.
- 110.TRIGO, Salvato. *Introdução à literatura angolana de expressão portuguesa*. Porto: Brasília Editora, 1977.
- 111.UNTERMAN, Alan. *Dicionário judaico de lendas e tradições*. Trad. Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- 112.VAN-DÚNEM, José Octávio Serra. Angola e África: realidades e perspectivas. In: PANTOJA, Selma. *Entre Áfricas e Brasis*. Brasília; São Paulo: Paralelo 15; Marco Zero, 2001, p. 91-98.
- 113.WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- 114.YAMBO, Francisco Xavier. *Pequeno dicionário antroponímico umbundu*. Luanda: Editorial Nzila, 2003.
- 115.ZAHAR, Renate. *Colonialismo e alienação*. Trad. Amadeu Graça do Espírito Santo. Lisboa: Ulmeiro, 1976.
- 116.ZIEGLER, Jean. *A vitória dos vencidos – opressão e resistência cultural*. Trad. Vivaldo Coelho Martins. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1996.

TEIXEIRA, Vanessa Ribeiro. **As alegorias dos sentidos e as reconfigurações da história no *Memorial do convento* e n'*A gloriosa família***. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2009, 240 fls. Tese de Doutorado em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa).

RESUMO

Esta pesquisa intenta investigar as funções da memória e do esquecimento na releitura crítica de momentos significativos da história de Angola e Portugal, por intermédio da leitura dos romances *Memorial do convento*, de José Saramago, e *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, de Pepetela. Com base nas representações dos cinco sentidos humanos (tato, audição, visão, olfato e paladar), presentes nos referidos romances, analisaremos como as sensações decorrentes desses sentidos se manifestam nas personagens e narradores, propiciando outras interpretações da história, cujos sentidos se encontravam, em grande, parte encobertos. A tese discutirá como se apresentam, no tecido ficcional, os elos limítrofes entre memória, história e esquecimento. Além de salientar o pacto romanescos assumido por Saramago e Pepetela em relação ao processo de releitura e reinterpretação dos relatos da história, é objetivo desta tese demonstrar como ambos os autores dão o salto para fazer florescer, em meio às histórias monumentais, a história dos homens comuns. Ao final, é importante desvelar os motes utilizados para garantirem outras “verdades”, isto é, os diversos sentidos ocultos de uma história *que poderia ter sido e não foi*.

TEIXEIRA, Vanessa Ribeiro. **As alegorias dos sentidos e as reconfigurações da história no *Memorial do convento* e n'*A gloriosa família***. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2009, 240 fls. Tese de Doutorado em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa).

ABSTRACT

This research attempts to investigate the functions of memory and forgetfulness on the critical reading of significant moments in Angola's and Portugal's history, as seen through the novels *Memorial do Convento*, by José Saramago, and *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, by Pepetela. Based on the representations of the five senses (touch, hearing, vision, smell and taste) on the above-mentioned novels, we have examined in which ways the sensations resulting from these senses take place on the building of characters and narrators, allowing different interpretations of the history, whereof the senses were, in large part, hidden. This thesis considers how, along the fictional weaving of the novels, the limitrophe links between memory, history and forgetfulness appear. Besides to point out the fictional pact taken by Saramago e Pepetela regarding to the process of relecture and reinterpretation of the history's narration, the present work aims to demonstrate in which way both authors take the leap to make flourish, among the monumental history, the common men history. In the end, it's important to watch the devices applied to assure other "truths", that is, the various ulterior senses of a history *that could have been and was not*.

TEIXEIRA, Vanessa Ribeiro. **As alegorias dos sentidos e as reconfigurações da história no *Memorial do convento* e n'*A gloriosa família***. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2009, 240 fls. Tese de Doutorado em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa).

RESUMÉ

Cette recherche essayait d'investiguer les fonctions de la mémoire et de l'oubli dans la relecture critique des moments significatifs de l'histoire de l'Angola et du Portugal, par l'intermédiaire de la lecture des romans *Memorial do Convento*, par José Saramago, et *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, par Pepetela. Basé sur les représentations des cinq sens humains (toucher, ouïe, vision, odorat et goût), présents dans les romans référés, on analyse comment les sensations proporcionées par ces sens se manifestent dans les personnages et les narrateurs, pour rendre possibles différentes interprétations de l'histoire, dont les sens étaient, en grande partie, cachés. La thèse discute comment se présentent, dans la tésiture fictionnel, les liens limitrofes entre la mémoire, l'histoire et l'oubli. Au delá de remarquer le pacte romanesque assumé par Saramago et Pepetela par rapport au procès de relecture et reinterprétation des racontes de l'histoire, c'est l'objectif de cette thèse demontrer comment les deux aucteurs font fleurir, parmi les histoires monumentelles, l'histoire des hommes communs. Par fin, c'est important révéler les stratégies utilisées pour garantir autres « vérités », c'est-à-dire, les divers sens cachés d'une histoire *qui pourrait avoir été et qui n'a pas été*.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)