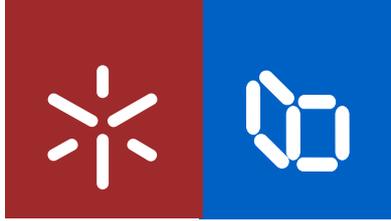


Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Maria Augusta da Rocha Soares

O trágico na obra saramaguiana:
Memorial do Convento à luz de O Evangelho
segundo Jesus Cristo

outubro de 2016



Universidade do Minho

Instituto de Letras e Ciências Humanas

Maria Augusta da Rocha Soares

**O trágico na obra saramaguiana:
*Memorial do Convento à luz de O Evangelho
segundo Jesus Cristo***

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas

Trabalho efetuado sob a orientação do

Professor Doutor Orlando Grossege

Agradecimentos

Agradeço ao professor Orlando Grossege, pela disponibilidade, paciência e cooperação que se tornaram indispensáveis e decisivas para esta dissertação.

À minha irmã, Carminda Soares, e meu ao irmão, Tiago Soares, pelo companheirismo e motivação que partilhamos desde sempre.

Aos meus pais pelo apoio e encorajamento.

Resumo:

A atual dissertação tem como propósito investigar a presença do trágico no romance *Memorial do Convento* de José Saramago, à luz de *Evangelho segundo Jesus Cristo*.

Evangelho segundo Jesus Cristo é um romance com uma clara estrutura trágica e que já foi objeto de numerosos estudos dedicados ao trágico. Assim sendo, interessa-nos perceber se existem vestígios do trágico (não necessariamente seguindo o modelo de tragédia) na obra saramaguiana publicada anteriormente a *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). Perante a impossibilidade de analisar todas as obras saramaguianas publicadas antes de 1991, centramos a nossa análise em *Memorial do Convento*, publicado nove anos antes de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, e talvez uma das obras de mais destaque de Saramago.

O Evangelho segundo Jesus Cristo ilustrará a discussão dos conceitos trágicos, partindo de uma leitura crítica dos estudos já existentes sobre o romance, e avaliando a sua análise em termos de abordagens teóricas.

Após uma discussão sobre o trágico aplicada à narrativa de Saramago, partimos para uma análise de *Memorial do Convento*, o nosso principal objeto de estudo, com foco em questões como: (1) indícios do trágico, tendo em conta perfis de personagens, elementos da ação (principal e secundárias) e eventuais enunciados de caráter metadiscursivo; (2) a memória da escrita dramática, nomeadamente relações intertextuais com o teatro; (3) e o papel que a música poderá desempenhar em ligação com o trágico; (4) concluindo sob que formas e para que finalidade o elemento trágico está presente em *Memorial do Convento*.

Partimos já conscientes de que *Memorial do Convento* não se trata de um romance com uma estrutura trágica como *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. A nossa intenção é encontrar elementos ou indícios do trágico no romance e definir a sua funcionalização no próprio texto, similares ou diferentes do romance posterior, a fim de lançar luz sobre a evolução da obra de Saramago.

Palavras-chave: trágico, tragédia, Saramago, *Memorial do Convento*, *Evangelho segundo Jesus Cristo*

Abstract:

The following research aims to investigate the presence of tragic elements in the novel *Memorial do Convento* by José Saramago, in the light of *O Evangelho segundo Jesus Cristo*.

O Evangelho segundo Jesus Cristo is a novel with a clear tragic structure that has been subject of numerous studies devoted to the tragic. Therefore, we want to find out if there are traces of the tragic (not necessarily following the tragedy model) in Saramago's work published before *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991). Since it is impossible to analyze all of Saramago's work before 1991, we focus on *Memorial do Convento*, published nine years before *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, and maybe the most prominent Saramago's novel.

O Evangelho segundo Jesus Cristo will illustrate the discussion of the tragic concepts through critical reading of existing studies on the novel, and assessing their analysis in terms of theoretical approaches.

This first discussion of the tragic applied to Saramago's narrative is followed by an analysis of *Memorial do Convento*, our main object of study, with focus on issues as: (1) tragic evidences, taking into account characters profiles, plot elements (primary and secondary), discourse and any statements of metadiscursive character; (2) the memory of play writing, including intertextual relations with theatre; (3) and the role of music may play linked to the tragic; (4) to conclude in which ways and to what purpose tragic elements are present in *Memorial do Convento*.

We undertake this study conscious about the fact that *Memorial do Convento* has no tragic plot as *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Our aim is to find tragic elements or traces in this text and understand its functions, analogous or different from the later novel, in order to shed light on the evolution of Saramago's work.

Keywords: tragic, tragedy, Saramago, *Memorial do Convento*, *Evangelho segundo Jesus Cristo*

Índice

Lista de abreviaturas	X
1. Introdução: a questão do trágico na obra saramaguiana	11
2. O trágico à luz de <i>O Evangelho segundo Jesus Cristo</i>	15
2.1. Abordagens teóricas sobre o trágico	15
2.2. <i>O Evangelho segundo Jesus Cristo</i> como tragédia.....	31
3. O herói trágico de <i>Memorial do Convento</i>	45
2.1. O Herói Anónimo	45
3.2. A Trindade terrena	59
4. <i>Memorial do Convento</i> e relações intertextuais	59
4.1. Diálogo com <i>O Judeu</i> de Bernardo Santareno.....	77
4.2. A funcionalização do teatro épico.....	91
5. O trágico e a música em <i>Memorial do Convento</i>	97
6. Conclusão.....	107
Referências Bibliográficas.....	113

Lista de abreviaturas

ESJC - Evangelho segundo Jesus Cristo

MC - Memorial do Convento

1. Introdução: a questão do trágico na obra saramaguiana

José Saramago, autor conceituado, e com uma vasta obra publicada – da qual fazem parte o teatro, a poesia, a crónica –, parece encontrar no romance o seu género de eleição. O próprio autor sempre minorizou a sua vocação para o teatro, sem com isso desvalorizar a sua produção¹. No entanto, é depois da atribuição do Prémio Nobel da Literatura em outubro de 1998 e com a exposição *La consistencia de los sueños* em Lanzarote (novembro de 2007)², que ficou patente o papel importante que o teatro desempenha na génese da escrita saramaguiana, já numa fase muito anterior da sua afirmação como romancista (cf. Grossegesse, 2009: 106-110): entre 1950 e 1955 escreve as peças *Quase uma ressurreição* (com apontamentos e esboços para sua encenação), *Retrato do Natural* e *Diálogos de Deus e do Diabo*; em 1955, traduz também *Sísifo e a Morte* de Robert Merle do francês e acompanha ativamente a encenação da peça pelo grupo amador da *Caixa Económica Operária* (1956), sob a direção do crítico musical Humberto d'Ávila, chegando a escrever a sua apresentação.³ Assim não surpreende que a obra posterior conta também com cinco peças de teatro, nomeadamente *A Noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In Nomine Dei* (1993), e *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido* (2005), sendo as últimas duas destinadas à ópera, em colaboração com Azio Corghi. Perante estas provas não restam dúvidas que Saramago se tem debruçado, já desde os anos 50, sobre princípios dramáticos e conceitos fulcrais como o trágico ou questões relacionadas com a tragédia, não obstante das suas afirmações de ignorância nesta área⁴. Tendo em conta que a maior e mais prestigiada parte da sua obra consiste em romances, é portanto muito pertinente investigar reflexos da escrita dramática e de pensamentos sobre esta matéria na obra narrativa.

¹ Por exemplo: “Nunca tive qualquer espécie de motivação para escrever teatro; continuo a não tê-la, depois de ter escrito quatro obras de teatro, que não são más, acho eu” (in Reis, 1998: 115).

² *Vd.* no catálogo de Gómez Aguilera (2008), a cronologia ilustrada pela reprodução de manuscritos.

³ Apresentação de Robert Merle, *Sísifo e a Morte, A Voz de Tebas* [n.º solto], Caixa Económica Operária (19-05-1956), pp. 2-4; republicado sob „O primeiro texto”, *Expresso Revista* 1355 (17-10-1998), pp. 80-82.

⁴ Por exemplo quando conta da sua recusa inicial de escrever *A Noite*, como se fosse a sua primeira experiência de escrita dramática: “Disse-lhe [a Luíza Maria Martins] que não, primeiro porque nunca tinha feito teatro, nem sabia como é que se fazia, nem nunca fui grande leitor de teatro” (in Reis, 1998: 113-114).

Na obra saramaguiana, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*⁵, publicado em 1991, é o único romance com uma clara estrutura trágica. A narrativa cria uma nova versão da história bíblica, na qual Jesus de Nazaré se transforma num herói trágico ao compactuar, por erro, no plano da busca de poder de Deus. Jesus tenta voltar atrás, corrigir o erro, mas não consegue evitar o fim catastrófico que faz dele um mártir, “que é o melhor para fazer espalhar uma crença e afervorar uma fé” (Saramago, 2001: 291). Este Jesus de Nazaré saramaguiano, que carrega desde pequeno uma culpa herdada pelo pai, vai até à cruz “ao engano como se leva o cordeiro ao sacrificio” (*ibid.*: 351), caindo no fracasso a que o herói trágico sempre se foi habituando.

A publicação de *ESJC* provocou uma grande agitação, já que Saramago, ao reescrever a história de Cristo sob uma nova perspectiva, revela um Jesus de Nazaré revoltado contra um Deus demasiado ambicioso e sem limites na sua busca pelo poder, um Jesus que morre às mãos de um Deus tirano. Esta reescrita foi considerada por muitos um ataque ao cristianismo. A polémica gerada em torno de *ESJC* tomou maiores dimensões quando, proposto como candidato ao Prémio Europeu de Literatura Aristeion, criado pela Comissão Europeia em 1990, a sua participação acabou por ser vetada pelo governo português da altura, levando o próprio Saramago a abandonar Portugal e ir viver para Lanzarote.

Na nossa abordagem centrada na evolução da escrita saramaguiana, interessa investigar a presença do trágico nos romances anteriores à publicação de *ESJC*. Perante a impossibilidade de analisar a totalidade, decidimos centrar a análise em *Memorial do Convento*⁶, tendo em conta que foi publicado em 1982, nove anos antes de *ESJC*, e sendo um livro com uma posição de destaque em toda a obra. Foi com este romance que Saramago ganhou o Prémio do P.E.N. Clube e o Prémio Literário do Município de Lisboa, tratando-se da sua obra mais vendida em Portugal, já que, como refere Maria Alzira Seixo, é considerado um “dos textos mais célebres da literatura portuguesa de todos os tempos” (1999: 37). Interesse suscita também o facto de Saramago ter colaborado no projeto de transformar o romance numa ópera, intitulada *Blimunda*, dando em 1989 início a uma longa colaboração com o compositor italiano Azio Corghi. Curiosamente, é por ocasião da primeira adaptação para teatro de *MC* (cuja estreia foi a 20 de maio de 1999, no Teatro

⁵ Em diante abreviado com a sigla *ESJC*.

⁶ Em diante abreviado com a sigla *MC*.

Trindade, Lisboa), escrita por Maria Filomena Oliveira e Miguel Real e encenada por Joaquim Benite⁷, que se republica o ensaio intitulado “A Propósito duma ‘Cosmogonia’ Vicentina” (Saramago, 1955), corroborando a reflexão desde cedo sobre o teatro. O texto é apresentado por Miguel Real que também se tem debruçado sobre a presença do trágico em *MC* (vd. Real, 1995).

Assim surgiu a ideia de analisar os indícios trágicos em *MC* à luz de *ESJC*, objeto de numerosos estudos dedicados ao trágico.

MC conta-nos a construção do convento de Mafra no contexto da sociedade setecentista portuguesa. Essa construção resulta de uma promessa religiosa feita por D. João V caso lhe nascesse um herdeiro. Mas se o Rei é a voz ordenadora, o povo é o real construtor do convento, homens pobres e explorados, “que não fizeram filho nenhum à rainha e eles é que pagam o voto, que se lixam, com o perdão da anacrónica voz” (Saramago, 2014: 283). Um dos construtores é Baltasar, um soldado maneta, que vive uma história de amor com Blimunda, uma mulher com o dom de ver o interior das pessoas. Em paralelo à construção do convento, dá-se a construção da passarola, uma máquina capaz de voar, projeto do padre Bartolomeu de Gusmão que se consegue concretizar com a ajuda de Baltasar e Blimunda.

Desta forma, surge uma pergunta que se torna motivação fundamental desta dissertação: desde cedo ligado ao teatro e estando o trágico tão presente em *ESJC*, não haverá também em romances anteriores indícios desse trágico? Não o terá o escritor introduzido já – nem que fosse de uma forma leve e menos perceptível – para depois o deixar ganhar formas nítidas em *ESJC*?

Pretende-se assim, partindo de *ESJC* – que no âmbito da tese terá um papel ilustrativo confrontando os estudos sobre este romance com diferentes abordagens teóricas sobre o trágico – proceder à análise de *MC*, tentando perceber nele indícios do trágico e ligações ao discurso dramático.

⁷ Em coprodução entre Companhia de Teatro de Sintra (CTS) e Companhia de Teatro de Almada (CTA). O mesmo Joaquim Benite encenou 20 anos antes *A Noite* (1979). Texto da adaptação para teatro de *MC* em *Cadernos. Revista de Teatro*, 14, Almada: CTA, 1999: 65-86.

2. O trágico à luz de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*

2.1. – Abordagens teóricas sobre o trágico

O trágico é um tema abordado por diversos autores, dos clássicos aos mais modernos, já que deixou de limitar a sua presença à tragédia – a sua expressão mais direta – e passou a manifestar-se em outros géneros literários, como é o caso do romance.

O conceito do trágico está intimamente ligado ao conceito de tragédia. Porém a “inexistência de uma consistente e estável definição de tragédia” (Duarte, 2008: 169) conduz à dificuldade de um claro entendimento sobre o trágico. A *Poética* de Aristóteles foi o primeiro texto conhecido que faz uma análise sobre as formas de arte e de literatura. É neste texto que Aristóteles cria a sua própria conceção de tragédia e desenvolve conceitos e categorias do trágico. Sendo o primeiro texto teórico a abordar o tema, a tragédia aristotélica servirá de base às teorias que surgiram a partir do século XVII.

No entanto, na incompleta obra aristotélica que chegou até à contemporaneidade, ficam por explicar ou por se tornarem mais claros alguns conceitos, como por exemplo a *catarsis*, gerando um leque de interpretações. Interpretações essas que se tornam mais complexas ao longo da história da receção devido às relações entre si, muitas vezes opostas. Desta forma, as múltiplas leituras da obra aristotélica e os estudos e teorias sobre a tragédia e o trágico que daí surgiram, fazem com que, como refere Stephen Booth, “a busca de uma definição de tragédia tem sido a mais persistente e dilatada de todas as indagações não-religiosas para uma definição” (*apud* Duarte, 2008: 169). Perante as transformações contínuas ao longo da história, uma definição absoluta e unívoca de tragédia parece assim inexecutável:

La tragédie, dont la présence accompagne notre culture depuis vingt-cinq siècles, ne se laisserait pas définir. (...) Tout effort pour aboutir à une définition de la tragédie est reçu d’habitude avec autant de réserves que la quadrature du cercle (Omesco, 1978: 16).

Mas não é a falta de uma definição clara e evidente de tragédia que põe em causa a capacidade de reconhecê-la, tal como Steiner afirma: “... any neat abstract definition

would mean nothing” (1996: 9), isto porque, independentemente da variedade de estudos e visões, existe um conjunto de categorias comuns que são impossíveis de não considerar essenciais ao trágico, categorias essas já presentes nas antigas tragédias clássicas gregas e outras que surgiram posteriormente inserindo-se no que se chama a tragédia moderna, ou, na sua adaptação ao drama.

Mas antes de nos focarmos na história da receção da *Poética* de Aristóteles e de como os conceitos de tragédia e trágico se desenvolveram, parece inevitável conhecer a definição de tragédia aristotélica.

A *Poética* experimentou diferentes leituras e traduções (do grego antigo) ao longo da história, nomeadamente desde o classicismo francês.⁸ Na tradução portuguesa de Eudoro de Sousa de 1951, a tragédia é “imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, (...) e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (1986: 110). A tradução dos componentes *phóbos* e *éleos* como “terror” e “piedade”, respetivamente, e a interpretação do genitivo em “purificação de / das emoções” (*objectivus*) ou “expurgação de / das emoções” (*separativus*) influenciaram ao longo da história do teatro diferentes formas e funcionalizações da catarse.

Na introdução de *Poética*, Eudoro de Sousa justifica a sua tradução de catarse como um efeito de purificação e não expurgação:

(...) inconsequente, insensato e inepto seria entender a catarse como expurgação, porque, assim entendida, teríamos de conceder que se empreendia uma acção, com o reservado fim de eliminar os próprios efeitos. Tal foi, porém, o significado mais frequentemente atribuído a esta palavra, nas versões da *Poética*, publicadas desde meados do século XIX, apesar de alguns estudiosos do Renascimento – Robortelli, por exemplo – haverem já apontado o caminho de mais plausível significação. Se a catarse não significa expurgação eliminatória dos sentimentos de terror e piedade, admitamos, pois, que o sentido da palavra seja o de purificação, e que o terror e a piedade venham a resultar da função catártica da tragédia (Sousa *in* Aristóteles, 1986: 99).

Com esta justificação, Eudoro de Sousa segue o entendimento na tradição do Iluminismo, mais influente na passagem do teatro burguês para o teatro moderno, o que

⁸ Em 1779 ocorreu a primeira tradução anónima feita da *Poética* para o português. Em 1789 foi publicada a tradução de Ricardo Raimundo Nogueira, feita do grego para o português (Lisboa: Régia Oficina Tipográfica). Depois disso, seguiram-na a de Eudoro de Sousa (1951) e a de Jaime Bruna (1990).

se confirma pela escolha do termo “piedade” (que já implica uma dimensão moral por ser considerado ‘sentimento nobre’) para traduzir *éleos*. A crítica moderna, essencialmente a partir da revisão nietzscheana da Antiguidade grega, desvincula a *Poética* aristotélica de propósitos morais, seja qual for a interpretação do genitivo:

Nem os espectadores serão purificados das paixões cuja desmedida as personagens trágicas expiam com a própria destruição, nem se tornarão melhores ao aumentarem sua filantropia ou ao se verem livres de um excesso de emoções. (...) Nós também seguimos a moderna investigação no seu conceito de que a catarse desse tipo não está ligada, para Aristóteles, a nenhum efeito moral (Lesky, 2003: 28 e 29).

Uma tradução dos componentes *phóbos* e *éleos* que abdique ao máximo de funcionalizações e se cinja praticamente a reações fisiológicas seria “arrepio / tremer” e “choro / lamento”. Comprova-se assim que as diferentes leituras e traduções conduziram a interpretações diversas que devem ser entendidas no seus contextos históricos, fazendo com que a catarse fosse considerado de todos os conceitos presentes na *Poética* o mais estudado, tendo-se escrito tanto sobre o assunto que, segundo Sir David Ross, era possível ocupar uma “biblioteca inteira” (Ross, 1987: 286).

São, deste modo, atribuídos à catarse vários sentidos: médico, moral, religioso, filosófico, estético, musical, etc.

Para entender estas funcionalizações do efeito no espectador devemos relacioná-las com os elementos que constituem, conforme Aristóteles, uma tragédia, nomeadamente com as definições que dizem respeito à ação e ao herói.

Para Aristóteles um elemento indispensável à ação trágica é a peripécia, ou melhor, “a mutação dos sucessos no contrário, efectuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verosímil e necessariamente” (1986: 118). A peripécia consiste assim numa reviravolta que conduz a ação numa direção antes não esperada, levando à má fortuna do herói. E associado a esta está a *anagnorisis* ou o reconhecimento que consiste na “passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita”. O herói é conduzido ao infortúnio devido ao seu erro ou *hamartia*, a falha trágica cometida em ignorância pelo herói e que o conduzirá à catástrofe, “uma acção perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (*ibid.*: 119).

Quanto ao herói trágico, este não deve ser um homem muito bom que acaba por cair na má fortuna, nem homem muito mau que passa da má para a boa fortuna, já que este tipo de circunstância não desperta no espectador nem terror nem piedade.

Resta, portanto, a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro (*ibid.*:120).

Aristóteles acrescenta em relação ao herói trágico que “esse homem há-de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres”. Por isso, “a tragédia é a imitação de homens melhores que nós” (*ibid.*: 124) e aos heróis “devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são” (*ibid.*: 125). Estas indicações levam na história da receção a diferentes interpretações, entre a norma de o herói ser de estatuto social elevado (alta nobreza) e a necessidade de despertar compaixão no espectador pela proximidade da sua condição humana (também definido em termos sociais, conforme o entendimento a partir do Iluminismo).

Estas categorias trágicas em relação à ação e ao herói conduzem ao efeito catártico. E se o efeito catártico era conseguido através de *phóbos* e *éleos*, Aristóteles esclarece o que entende por estes dois conceitos, referindo que “a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso” (*ibid.*: 120).

Na *Poética*, Aristóteles estabelece uma conceção de tragédia, como sistematizamos acima. Depois de um desaparecimento da tradição da tragédia na Antiguidade clássica até ao século XVII (o que se considera a crise da tragédia), a história da receção da *Poética* vai ser fundamental para entender a tragédia e o trágico e marcar assim visões e teorias trágicas que se desenvolveram posteriormente.

Em vez de procurar definições absolutas de tragédia e do trágico, concordamos com as abordagens que procuram entender a sequência histórica de definições nas suas duas dimensões principais: as relações dialógicas de uma história da receção que tem como referência fundamental de uma tradição poetológica, muitas vezes normativa, a *Poética* de Aristóteles; as funções da tragédia e do trágico em contextos socio-históricos específicos. É neste sentido que, a seguir, fazemos referência à obra de Peter Szondi que procura definir os fundamentos históricos do drama moderno:

A poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de Aristóteles; sua história é a história da recepção dessa obra. E tal história pode ser compreendida como adoção, ampliação e sistematização da *Poética*, ou até como compreensão equivocada ou como crítica (Szondi, 2004: 23).

Depois de um período de apagamento, o Renascimento permite repescar a tragédia, agora com a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, tornando-se “talvez pela primeira vez na história do teatro (...), o único componente de textura dramática” (*Id.*, 2001: 30).

No século XVII dá-se na Europa o ressurgimento do trágico com nomes como Corneille e Racine. França destaca-se na produção da tragédia francesa, e por muitos anos prevalece o seu estatuto como o modelo mais fiel aos conceitos aristotélicos. Ainda em estilo solene e em verso, a tragédia francesa marca pelo seu grande artificialismo e falta do sentido trágico, devido aos finais felizes (principalmente praticados por Corneille, como se verifica na sua tragédia *Cid*) e que entram em divergência com a tragédia clássica grega. Enquanto Racine (como também Milton e Dryden, na Inglaterra) define os heróis trágicos como personagens da aristocracia, o que vai de encontro a uma parte da definição de herói presente na *Poética* de Aristóteles, Corneille reconhece em *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire* (1660), portanto ainda antes de Lessing, a problemática, admitindo que o efeito no espectador não depende do estatuto social alto do herói mas da capacidade do espectador de ver nele um ser humano igual a ele. Apesar disto, Corneille defende a *comédie heroïque* e tinha também a sua própria concepção de catarse, que consistia na ideia de que esta se pode produzir sem compaixão e apenas com susto.

O surgimento no século XVIII de um novo tipo de drama vem contribuir para novas leituras e alterar os conceitos de tragédia. Esta nova concepção de teatro chamada de drama burguês (ou, como preferem os franceses, *Tragédie Domestique*) surge, primeiramente, através do teórico Diderot, o primeiro em França a exigir uma nova linguagem dramática, que se opunha ao normativismo da tragédia classicista ao adotar o realismo e substituir a estrutura em versos pela prosa.

Lessing, que via em Diderot e no seu drama *Pai de família* (*Le Père de famille*, 1758) o modelo a seguir, é também considerado um dos nomes que contribuiu para o

desenvolvimento do drama burguês. *Dramaturgia de Hamburgo* (*Hamburgische Dramaturgie*, 1767-69) resulta numa coletânea de pequenos ensaios que comentam as encenações observadas no Teatro Nacional de Hamburgo (daí o título ‘dramaturgia’) e que tentam acabar com o classicismo de influência francesa. Lessing critica duramente as tragédias francesas, confrontando a teoria de Corneille e opondo-o a Shakespeare, aquele que ele considerava o verdadeiro autor de tragédias, apesar de estas se distanciarem da definição aristotélica. Para Lessing: “Várias tragédias francesas são excelentes obras, obras muito instrutivas, que considero dignas do maior louvor, só que não são tragédias. (...) os seus Corneille e Racine, os seus Crebillon e Voltaire pouco ou nada têm do que faz de um Sófocles Sófocles, de um Eurípedes Eurípedes, de um Shakespeare Shakespeare. Estes raramente entram em contradição com as exigências essenciais de Aristóteles, com mais frequência o fazem aqueles” (2005: 133 e 134). É também em *Dramaturgia de Hamburgo* que Lessing faz uma leitura do conceito de tragédia aristotélica. A interpretação de Lessing continua a ter importância na história da recepção da *Poética* de Aristóteles e as suas ideias contribuíram para a evolução do teatro alemão nos séculos XIX e XX.

Desta forma, em pleno século das Luzes, estabelece-se uma relação entre a tragédia e a moral, fazendo com que o ensinamento e o entretenimento estivessem ambos presentes no teatro.

Apesar de se defender fiel ao conceito de tragédia de Aristóteles, o drama burguês rompe com a estrutura da tragédia clássica ao pretender a democratização do teatro com a substituição do herói greco-romano pelo herói burguês (no drama social do séc. XIX, até abrangendo o simples trabalhador). Como refere Manuela Nunes na Introdução de *Dramaturgias de Hamburgo*: “(...) o espectador que Lessing tem em mente é um espectador burguês, que terá dificuldade em se identificar com reis e grandes homens da História” (*ibid.*: 15). Por essa razão, as sensações de temor e compaixão que surgem no espectador através da sua experiência estética requerem que este tenha a oportunidade de se identificar com a personagem sofredora, reconhecer-se nela, vê-la como seu semelhante. Daí as personagens burguesas subirem ao palco.

Os nomes de príncipes e de heróis podem dar a uma peça pompa e majestade, mas em nada contribuem para a comoção. A infelicidade daqueles cuja situação está mais próxima de nós calará mais fundo na nossa alma; e, se nos apiedamos dos reis, fazemo-lo porque os vemos como homens e não como reis” (*ibid.*: 45).

As personagens objeto do sério e do riso foram assim alteradas e a burguesia ganha espaço no teatro. Procurava-se representar com realismo a realidade contemporânea da época, e para isso criaram-se personagens com os quais se podia identificar o cidadão comum. Esta identificação do espectador com as personagens era fundamental para obter os necessários efeitos de temor (*Furcht*) e compaixão (*Mitleid*)⁹, interpretação de Lessing dos conceitos *phóbos* e *éleos*. Para Lessing, “enquanto que o termo *éleos*, compaixão, não oferece problemas, já a tradução de *phóbos* é mais longamente ponderada. Trata-se da escolha entre os termos *Schrecken*, comum até Lessing, e *Furcht*” (Manuela Nunes *in* Lessing, 2005: 16). *Schrecken* significa susto, o que para Lessing não correspondia à correta tradução de *phóbos* porque susto implicava um espanto, um horror que não deve ser suscitado pela tragédia. Desta forma, *phóbos* deve ler-se como temor e não como susto.

A palavra que ARISTÓTELES usa é temor: compaixão e temor, diz ele, é o que a tragédia deve suscitar, não compaixão e susto. É verdade que o susto é um género de temor; é um temor súbito, de surpresa. Mas precisamente este imprevisível, esta surpresa, que o conceito implica, mostra, claramente, que aqueles que introduziram a palavra susto, em vez de temor, não compreenderam o que ARISTÓTELES entendia por temor (*ibid.*: 112 e 113).

Manuela Nunes, que faz a tradução da edição de *Dramaturgia de Hamburgo* utilizada nesta dissertação, explica numa nota a razão que a leva a traduzir a interpretação de Lessing como temor e não como terror, usado com frequência:

Na presente tradução, optamos pela expressão ‘temor e compaixão’. Preferimos ‘temor’ a ‘terror’, mais frequente, por nos parecer traduzir melhor o pensamento de Lessing. Terror implicaria um grande medo, pavor mais próximo do pânico, ao passo que temor tem antes a conotação de receio que algo desagradável ou doloroso nos possa vir a acontecer. Temor, e não terror, é também o termo preferido por António Freire (*ibid.*: 17).

Segundo Lessing, o temor e a compaixão devem ser sentidos pelo espectador em relação a si mesmos. O efeito da catarse só é conseguido se o espectador temer que o

⁹ Refere-se que a tradução da interpretação de Lessing dos termos *phóbos* e *éleos* é feita consoante a tradução de Manuela Nunes de *Dramaturgias de Hamburgo*, na edição usada nesta dissertação.

mal apresentado em cena aconteça a si mesmo. Assim sendo, “esta purificação não se baseia senão na transformação das paixões em práticas virtuosas” (*ibid.*: 117). Para Lessing a tragédia tinha como função aumentar a nossa capacidade de sentir compaixão, convertendo-se a emoção em virtude. Desta forma, o teatro deve melhorar o homem, fortalecer a sua humanidade, melhorar e valorizar a virtude social. E aqui surge a responsabilidade moral da tragédia.

Assim para se conseguir este temor e compaixão, o teatro burguês privilegia a emoção, já que as lágrimas ajudam a criar um estado mais propício ao assimilar da mensagem. Pretende-se levar o espectador à emoção, através do princípio da ilusão, ou melhor, envolvendo-o na ação de forma a que este crie a falsa ideia que se encontra dentro na peça. Para isso “toda a tragédia tem de ter alguns tipos de sofrimento, (...) pois os sofrimentos reflectem a intenção da tragédia: causar temor e compaixão” (*ibid.*: 72). Para Lessing a forma dramática era a mais adequada para obter este efeito de temor e compaixão.

Lessing privilegia a compaixão na sua interpretação, ao seu ver, mais autêntica da concepção aristotélica, sempre em confronto com o entendimento normativo do Classicismo francês:

Foi sobre a influência da *Poética* de Aristóteles, (...) que ele procurou reconstruir o que teria sido a tragédia grega pura, autêntica. Isso pode ser notado por vários aspectos de sua análise. Pela sua concepção do drama como representação de uma acção acabada. Pela defesa da superioridade da unidade de acção sobre as unidades de tempo e de lugar, defesa que o leva a distinguir a acomodação às regras, para ele o caso dos franceses, da observação das regras, caso dos Antigos. Pela crítica aos franceses por terem distorcido as ideias de Aristóteles e serem por natureza profundamente não-clássicos e não-gregos. Pela reivindicação de Shakespeare como modelo da dramaturgia alemã. E, sobretudo – pois se trata do ponto que ele mais valoriza na poética aristotélica –, pela teoria da catarse, que tem na compaixão seu elemento essencial e no temor, “a compaixão referida a nós mesmos”, o meio de atingir a compaixão. O que leva Lessing à definição da tragédia como um poema que excita a compaixão, a “imitação de uma acção digna de compaixão (Machado, 2006: 38 e 39).

Fortemente influenciado por Lessing, Schiller vai também contribuir para o crescimento do drama burguês, chegando a escrever a peça *Intriga e Amor* (*Kabbale und Liebe*) sob a insígnia ‘tragédia burguesa’, levada aos palcos em 1784. Porém,

Schiller acaba por se afastar do drama burguês e criar a sua própria teoria sobre o trágico. A tragédia marca toda a obra de Schiller que ele considerava com qualidades superiores à comédia e ao drama burguês.

Com base na filosofia kantiana, mas com um forte diálogo com os conceitos trágicos aristotélicos, a tragédia de Schiller “abrange todos os possíveis casos nos quais se sacrifica qualquer conveniência natural a uma conveniência moral, ou então uma conveniência moral a outra que lhe seja superior” (Schiller, 1997: 32).

Para Schiller a tragédia deveria despertar no homem o mais belo e sublime, já que é pela arte que o homem se faz livre.

Defendia ainda que, para o efeito catártico, apenas era necessária a compaixão, conseguida pela identificação do espectador com o herói. Assim, “a forma da tragedia é portanto a mais propícia para suscitar o afecto compassivo” (*ibid.*: 56)¹⁰. Para que o efeito trágico seja maior, as peripécias devem ser resultado não dos erros das personagens, mas de uma adversidade exterior.

Desta forma, a *moira* ganha destaque na estrutura do trágico, dando origem às tragédias do destino onde o conflito entre o herói e o destino está já perdido. O destino é uma força sobrenatural, inevitável e indestrutível que arrasta o herói para a tragicidade. Esta estrutura assente na *moira* deve-se a um contexto claramente romântico alemão. Assim a *moira* torna-se uma modalidade concorrente da *hybris*, já que mais tarde, como veremos, a estrutura do trágico assentará no momento de *hybris* do herói, onde se transfere a culpa e a responsabilidade para o mesmo em vez de cair sobre uma força exterior, afastando-se de um conceito romantizado. O herói é arrastado para o trágico devido à *hybris*, o momento de desmedida em que num ato de arrogância e orgulho, acaba por cometer o erro que o conduz ao trágico.

Até Schiller as teorias estéticas modernas são marcadas pelo normativismo. Com a superação do Iluminismo surge uma filosofia do trágico que é pensado com uma estrutura dialéctica¹¹ (Schelling, Hegel, e Hölderlin). A filosofia do trágico, segundo

¹⁰ “É portanto perfeita uma tragédia na qual a forma trágica, nomeadamente a imitação de uma acção comovente, foi usada da melhor maneira para suscitar o afecto da compaixão. Será portanto a tragédia mais perfeita aquela em que a compaixão suscitada constitui um efeito não tanto do assunto mas da forma trágica usada da melhor maneira. Esta pode ser considerada como o ideal da tragédia” (Schiller, 1997: 56).

¹¹ Peter Szondi acredita que formular um conceito universal do trágico põe em causa a sua estrutura dialéctica. Assim para Peter Szondi: “não existe o trágico, pelo menos não como essência. O trágico é um modus, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialéctico” (2004: 84).

Szondi, inicia-se com Schelling – “desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (2004: 23).

Para Schelling, o trágico tem um caráter dialético, já que reside no “conflito real entre a liberdade no sujeito e a necessidade, como necessidade objectiva. Esse conflito não termina com a derrota de uma ou de outra, mas pelo fato de ambas aparecerem indiferentemente como vencedoras e vencidas” (Schelling *apud* Szondi, 2004: 31).

O trágico é assim uma afirmação da liberdade, já que o herói comprova o uso da liberdade ao perdê-la na sua luta contra o destino ou contra as forças divinas.

(...) Um mortal, destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando contra a fatalidade e no entanto terrivelmente castigado pelo crime que foi obra do destino! O fundamento dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, encontrava-se em um nível mais profundo do que onde a procuravam, encontrava-se no conflito da liberdade humana com o poder do mundo objetivo, em que o mortal, sendo aquele poder um poder superior – um *fatum* – tinha necessariamente que sucumbir, e, no entanto, por não ter sucumbido sem luta, precisava ser punido por sua própria derrota. O fato de o criminoso ser punido apesar de ter tão-somente sucumbido ao poder superior do destino era um reconhecimento da liberdade humana, uma honra concedida à liberdade (*ibid.*: 29).

Surge também uma visão fortemente derrotista do trágico, vivendo de conflitos e oposições. Goethe defende que o conflito trágico não tem solução, já que “todo o trágico baseia-se em uma oposição irreconciliável [*unausgleichbar*]. Assim que surge ou se torna possível uma reconciliação [*Ausgleichung*], desaparece o trágico” (*apud* Szondi, 2004: 48).

Goethe também recusava o sentido de catarse moral defendido por Lessing, já que a catarse não se efetuava sobre os espectadores, mas sim sobre personagens. Para ele o termo catarse não deveria ser lido como *Reinigung*, ou melhor, purificação, mas sim como *Ausgleichung*, compensação das paixões nos próprios personagens.

Também para Schopenhauer o trágico consiste no conflito entre a vontade humana e a força do destino. O trágico destrói a vontade e, desta forma, surge a necessidade de resignação face à derrota da vontade humana em relação ao destino.

Nos conflitos que constituem a ação da tragédia (quer se dêem entre homem e fatalidade ou entre homem e homem), Schopenhauer enxerga a luta das diversas

manifestações da vontade umas com as outras, portanto a luta da vontade contra si mesma (Szondi, 2004: 53).

Quanto maior a vontade maior o sofrimento. Desta forma exige-se a negação da vontade e com isto a anulação do próprio indivíduo, o último fim trágico. A vida não pode oferecer prazer, é necessária uma renúncia à felicidade e à vontade de viver. O espírito trágico leva assim à resignação.

Kierkegaard também tem uma visão pessimista, já que para ele o trágico consiste numa contradição, onde o herói vive em sofrimento e desespero - “O trágico é a contradição sofredora... A perspectiva trágica vê a contradição e se desespera acerca da saída” (Kierkegaard *apud* Szondi, 2004: 59). É também com Kierkegaard que se aponta para a questão da responsabilidade e culpa do herói trágico, atribuída através dos seus atos. Assim a lei divina é preterida, e surge uma estrutura do trágico assente na *hybris*, o momento de desmedida do herói, e que se afasta da estrutura trágica romantizada em que a tragicidade é responsabilidade da *moira*.

Em *O nascimento da Tragédia (Die Geburt der Tragödie, 1872)*, Friedrich Nietzsche pensa a tragédia grega com uma visão otimista. Segundo Nietzsche o trágico caracteriza-se pela interação entre o mundo apolíneo e o mundo dionisíaco. O mundo apolíneo, representado pelo Deus Apolo, é o mundo do sonho e da beleza, o mundo da individuação, da racionalidade, do equilíbrio. O mundo dionisíaco é o mundo da embriaguez, da música, dos impulsos, do fim da individuação, da irracionalidade, da confusão, representado pelo Deus Dionísios. Desta forma, a tragédia resulta da “duplicidade do elemento *apolíneo* e do elemento *dionisíaco*: de modo semelhante àquele como a geração depende da dualidade dos sexos, em luta permanente e reconciliação apenas periódica. Fomos buscar esses nomes aos Gregos (...)” (Nietzsche, 1997: 23) Procura assim a reconciliação de dois princípios artísticos que antes estavam em permanente conflito e eram considerados antagónicos.

O indivíduo afirma-se pela sua vontade de viver:

Não é indigno do mais alto herói ter a nostalgia de continuar a viver, mesmo como assalariado. Tão impetuoso é o desejo, no plano apolíneo, da «vontade» em relação a tal existência, tão unida a ela se sente o homem homérico que até o lamento se torna num cântico em seu louvor (*ibid.*: 36).

Para além disso, Nietzsche recusava a ideia de catarse moral defendida por Lessing. A catarse para Nietzsche consiste numa descarga libertadora, ou melhor, uma expurgação, usando o termo alemão *Entladung*, antes proposto por Jacob Bernays¹², que descreditou a tradução de Lessing como purificação (*Reinigung*) e também a de Goethe como compensação (*Ausgleichung*). Esta tradução de catarse como expurgação retoma o sentido médico, que Bernays e Nietzsche acreditavam ser a mais fiel ao texto aristotélico.

Assim, para Nietzsche a tragédia não exerce uma ação purificadora, mas antes uma ação revitalizadora:

Desde Aristóteles, nunca foi dada uma explicação do efeito trágico a partir da qual pudessem ser concluídas quaisquer situações artísticas ou uma actividade estética dos ouvintes. Ora se supõe que a compaixão e o receio sejam compelidos a uma descarga aliviadora por meio das situações sérias, ora se espera que nos sintamos elevados e entusiasmados, no sentido de uma cosmovisão ética, com a vitória de princípios bons e nobres, com o sacrifício do herói; e assim como é certo eu crer que para numerosas pessoas é este e apenas este o efeito da tragédia, tão clara é a conclusão que daí resulta, nomeadamente que todas elas, junto com os teóricos da estética que as interpretam, nada experimentaram acerca da tragédia como *arte suprema* (*ibid.*: 156).

No século XX, a recusa à ação e ao diálogo representa uma recusa à própria forma dramática.

É Bertolt Brecht que vem alterar tudo isto, criando uma teoria que chama de teatro épico (*episches Theater*) ou teatro didático (*Lehrtheater*). Este dramaturgo alemão, que acaba por dar continuidade ao teatro de Piscator e Meyerhold, revoluciona a teoria e a prática da dramaturgia, centrando-se principalmente na função social do teatro. *Um homem é um homem* (*Mann ist Mann*), peça da sua autoria publicada em 1926, foi fundamental para a definição do teatro épico.

A obra de Brecht representa uma tentativa “de opor ao drama *aristotélico* - teórica e praticamente - um drama épico e *não-aristotélico*” (Szondi, 2001: 134).

Em oposição ao teatro aristotélico (na ótica de Brecht: o teatro burguês) – que envolve o espectador em ilusões e emoções até estimular através da catástrofe a

¹² Em *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* (1857). Fora das nossas considerações fica a ligação com a psicanálise de Sigmund Freud.

compaixão pelo herói – o teatro épico procura despoletar uma atitude crítica e interventiva através de um distanciamento entre o espectador e a ação representada em palco, já não entendida como representação ilusória da realidade, negando o envolvimento emocional direto através da identificação do espetador com o infortúnio do herói ou da heroína.

O teatro brechtiano tem na filosofia marxista as suas bases (Brecht é ele próprio um marxista). Desta forma, para ele o teatro deveria representar:

(...) a luta contra o capitalismo e contra o imperialismo. A reflexão sobre a situação do homem num mundo dividido em classes. A análise do comportamento ético e social do indivíduo diante da repressão. O estudo do relacionamento entre os homens, condicionado pela situação económico-política em que vivem. Uma ânsia de pacifismo, de um novo humanismo, fundamentado na sociedade sem classes. A busca de um mundo mais justo onde a bondade venha a ser possível, a impossibilidade de ser bom no mundo em que vivemos. A análise da revolta contra a exploração do homem pelo homem (Peixoto, 1991: 19).

Desta forma, “o palco principiou a ter uma acção didáctica” (Brecht, 1957: 76). O teatro épico denuncia injustiças e opressões, e, ao mesmo tempo, abre espaço à reflexão e incita o espectador a agir e procurar a mudança. É assim apresentado um mundo que pode mudar e cuja mudança parte do homem. O objetivo do teatro brechtiano é que o espectador saia da sala com uma atitude socialmente modificadora, desta forma há que não subestimar a sua inteligência e, em sentido contrário, apelar à sua razão. Para atingir o efeito social proposto, usa a técnica do distanciamento entre espectador e a acção representada (parcialmente narrada) e também entre o ator e a personagem. Este distanciamento pretende impedir “o espectador, por negligência e por hábito antigo, de se transplantar para um determinado compartimento e de se considerar a invisível testemunha ocular e auditiva de uma cena íntima única” (*ibid.*: 49).

Desta forma, o ator deve distanciar-se da sua personagem, para que não se confunda ator com personagem e, conseqüentemente, teatro com realidade. Uma forma de o conseguir é colocar as personagens a representar ou falar de si na terceira pessoa (Szondi, 2001: 137).

O actor de um teatro assim, ao serviço de uma arte dramática não-aristotelica, deverá esforçar-se por que o espectador reconheça nela um intermediário entre si e o

acontecimento. Este processo de fazer que o espectador «reconheça» o actor contribui para que o efeito do teatro épico se revista do carácter indirecto que pretendemos (Brecht, 1957: 48 e 49).

O teatro de Brecht privilegia também a narração, recurso literário usado para a distanciação. Há assim a quebra da quarta parede, porque se resgata o diálogo com o espectador: as personagens dirigem-se ao público, interrompem a acção, comentam.

Rosenfeld refere como recursos literários para a distanciação (*Verfremdung* – literalmente, o ‘tornar estranho / não-familiar’), para além da narração, a ironia, a paródia e o cómico. É necessário ter em conta que o cómico juntamente com a função didáctica do teatro de Brecht resulta em sátira. E como recurso satírico temos o grotesco:

Não é preciso dizer que a própria essência do grotesco é “tornar estranho” pela associação do incoerente, pela conjugação do díspar, pela fusão do que não se casa (...) No grotesco, Brecht se aproxima de outras correntes atuais, como por exemplo do Teatro de Vanguarda ou da obra de Kafka. Brecht, porém, usa recursos grotescos e torna o mundo desfamiliar a fim de explicar e orientar (Rosenfeld, 1985: 158).

Esta distanciação procura que o espectador assuma uma postura crítica diante do que lhe é mostrado. Não é permitido ao espectador identificar-se com as personagens ou abandonar-se às emoções, é necessário um distanciamento para que se favoreça o entendimento sobre a mensagem que se pretendia passar. Isto não significa que o teatro de Brecht nega a emoção, ao invés leva-se a emoção ao raciocínio, já que a necessidade de “o espectador, em vez de gozar da possibilidade de experimentar uma vivência, ter, a bem dizer, de se sintonizar, e, em vez de se imiscuir na acção, ter de descobrir soluções, deram início a uma transformação que excede, de longe, uma mera questão formal. Principia-se sobretudo, a conceber a função própria do teatro, a função social (Brecht, 1957: 27 e 28).

Assim sendo, se no drama burguês o espectador está ‘dentro da peça’ (via ilusão do real e identificação emocional com o herói), no teatro de Brecht o espectador está diante da peça estudando-a.

O espectador do teatro dramático diz: - Sim, eu já senti isso. - Eu sou assim. - O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. - Será sempre assim. - Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. - Choro com os que choram e rio com os que riem”. O espectador do teatro épico diz: - Isso é que eu

nunca pensaria. - Não é assim que se deve fazer. - Que coisa extraordinária, quase inacreditável. - Isto tem de acabar. O sofrimento deste homem comove-me, porque seria remediável. - Isto é que é arte! Nada ali é evidente. - Rio de quem chora e choro com os que riem (*ibid.*: 75).

Porém, “o século vinte respeita a tragédia mas não a produz” (Brereton *apud* Duarte, 2008: 187). E esta crise da tragédia enquanto forma leva a novas formas de adaptar o trágico a outros géneros literários.

A partir do século XX o trágico regressa mas não através da tragédia ou do drama, mas sim manifestando-se no romance. Verifica-se assim a aplicação do trágico ou de princípios de estrutura da tragédia ao romance. No século XX, o romance passa a ser o género literário eleito para dar voz ao trágico, ganhando cada vez mais adeptos. Ivanov menciona este género literário como a forma que, na modernidade, se revelou capaz de transmitir o trágico como a mais pura tragédia.

Na *Odisséia* a tensão trágica que até então era o elemento básico da poesia épica alcançou sua exaustão e a partir de então houve um lento declínio do herói épico em geral. A forma do romance por outro lado se desenvolveu numa direção contrária. Na modernidade evoluiu com um poder e impacto ainda maior, se tornando mais diversificado e compreensível até finalmente na sua urgência de adquirir as características da grande arte se tornou [a forma do romance] capaz de transmitir a pura tragédia (Ivanov *apud* Costa, 2008: 140).

Também para Gonçalo Duarte, “O espaço privilegiado para a manutenção da exploração do elemento trágico, com a crise da tragédia enquanto forma (...), é, sem qualquer dúvida, o romance” (Duarte, 2008: 187). Duarte defende o romance como um género literário em que tudo é possível, onde o autor dispõe de liberdade total, - tendo em conta que se trata de um género recente e sem definição – e chega a fazer referência ao termo de Fusini para designar o romance como “um género bastardo”.

O romance é um género híbrido e “enquanto que a característica essencial dos outros géneros literários é repousar numa forma acabada, o romance aparece como alguma coisa que devém, como um processo” (Lukacs, 1962: 80).

O próprio Saramago tem a mesma ideia acerca do romance, um espaço livre onde é possível unir toda a experiência humana:

Depois falei do romance tal como gostaria que ele fosse, isto é, não um *gênero literário*, mas um *lugar* capaz de acolher toda a experiência humana, um oceano que receberia, e onde de algum modo se unificariam, as águas afluentes da poesia, do drama, da filosofia, das artes, das ciências... O que eu queria defender, mas não sei se me chegou a língua, era assim como uma espécie de *homerização do romance* (...) (Saramago, 1997: 212).

2.2 O Evangelho segundo Jesus Cristo como tragédia

As diferentes abordagens teóricas sobre o trágico, nomeadamente a transposição do trágico ao género narrativo, fundamentam os estudos de *ESJC* como tragédia. No âmbito da tese, a análise dos estudos sobre este romance (meta-análise) orientará a nossa análise de *MC*, tentando perceber nele indícios do trágico e ligações ao discurso dramático.

ESJC é um romance com uma estrutura claramente trágica, onde se relata uma nova versão da história de Jesus de Nazaré. À semelhança de outros autores, como Nikos Kazantzakis, Jorge Luís Borges, D. H. Lawrence, Saramago aborda a história bíblica de maneira controversa, o que implicou duras censuras dos fervorosos católicos. Porém, o romance não foi a primeira nem a última vez que o autor português se serviu da literatura para tecer duras críticas, sem poupar palavras, ao sistema religioso, à igreja, ao homem e a Deus. São exemplos disso *In Nomine Dei*, *Ensaio sobre a Cegueira*, *Caim*, e claro, *MC*, que pertence ao *corpus* em análise desta dissertação.

Ao longo da sua obra, José Saramago aborda a questão de Deus de uma forma muito peculiar, porque esta figura surge como pretexto para abordar as contradições do mundo e do homem.

Voltando à palavra Deus, ela será a companheira «sagrada» de perplexidade acerca de uma humanidade simultaneamente generosa e egoísta, altruísta e assassina, chacinando-se sempre «em nome do mesmo Deus», como Saramago dirá em 1993 no prólogo da peça de teatro *In nomine Dei...* (Martins, 2014: 31).

Em *ESJC*, José Saramago vira do avesso as personagens bíblicas, faz de José um assassino covarde e egoísta, do Diabo um pastor com grande sentido moral, de Deus um hipócrita e dissimulado, e de Jesus um homem revoltado contra o seu pai divino.

Esta distorção da história bíblica permite-lhe denunciar a falta de sentido das lutas religiosas empreendidas anos a fio em nome do catolicismo, a morte de milhares de inocentes e mártires decorrente da inconsciência religiosa do homem crente, e o abuso das estruturas do poder. Jesus é a personagem vítima desse poder que o arrasta para a tragicidade.

Pode-se até estabelecer uma comparação entre *ESJC* e *A segunda vida de Francisco de Assis*, em termos estruturais. A peça de teatro foi lançada em 1987 (*Teatro Aberto*, Dir. Norberto Barroca), portanto quatro anos antes da publicação do romance, e as suas personagens representam figuras históricas presentes nas biografias clássicas de S. Francisco. Nesta peça, a Ordem dos Franciscanos é transformada numa companhia enriquecida com os seus negócios. Porém Francisco de Assis regressa à terra e tenta que a Ordem volte às origens, ou melhor, volte a ser pobre. A sua luta acaba por se revelar inútil, mesmo depois de ter tentado que os pobres ficassem do seu lado, e Francisco acaba por se sujeitar com a riqueza da companhia e decidir “lutar contra a pobreza. É a pobreza que deve ser eliminada do mundo” (Saramago, 1987: 131). Tal como Jesus, Francisco bate-se contra as estruturas do poder, certo que conseguirá vencer, porém acaba derrotado e manipulado, servindo o objetivo contra o qual lutara. Se antes procurava a pobreza, é a sua própria luta que o conduz à ideia inversa de elimina-la. Também a luta de Jesus contra o plano de Deus o conduz à crucificação que fará dele um mártir, a melhor contribuição para o plano de grandeza de Deus. Crucificação essa que já nos é apresentada no início do romance, o que demonstra uma estrutura circular, também presente em *A Segunda Vida de Francisco de Assis*, já que a peça começa e termina com a reunião do conselho. Também o ódio pela figura paterna está presente em *ESJC* e em *A Segunda Vida de Francisco de Assis*, com a diferença que Jesus passa a odiar José só depois da sua morte ao saber da sua decisão de não salvar as crianças em Belém, e Francisco odeia o pai pela sua ambição chegando a desejar-lhe a morte, que acaba por acontecer no final do primeiro ato.

Estas reflexões comparativas revelam, num caso concreto, o nexó entre escrita dramática e narrativa na evolução literária de Saramago, não obstante o silêncio do autor sobre esta questão.¹³ Voltando a *ESJC*, partiremos da discussão do trágico nos estudos existentes sobre o romance, avaliando a sua análise em termos de abordagens teóricas e metodológicas. A nossa meta-análise é guiada pelos elementos constituintes do romance e não pela categoria de autor / texto (tese de mestrado / doutoramento) ou pelas datas de publicação.

Janaina de Souza Silva (2011) procede a uma análise do primeiro capítulo, considerado fundamental para a interpretação de *EJSC*, no sentido trágico. O romance

¹³ Tal como já referimos no capítulo inicial desta tese.

abre com uma éfrase da gravura em madeira de Albrecht Dürer¹⁴, chamada a “Crucificação”, que pertence à série *A Grande Paixão* (1510). Com efeito, o olhar propositadamente ignorante nesta éfrase, essencial para introduzir a versão *alternativa* da vida de Jesus que reinterpreta o desfecho dramático conhecido, é destruído pela reprodução gráfica desta gravura a partir da décima edição, na primeira página (ou capa)¹⁵.

Apesar de centrada no primeiro capítulo, Souza Silva associa todo o romance ao discurso dramático.¹⁶ Para a autora os longos diálogos de *ESJC* indiciam já o conceito de dramatização, que neste primeiro capítulo se manifesta de forma clara na descrição da gravura de Dürer onde o leitor se depara com uma caracterização dramática das personagens e dos seus atos. Toda a descrição é uma forma de dar a ideia de ação teatral, como se as personagens estivessem num palco. Souza Silva (2011: 71) concorda com Beatriz Mendonça Lima, interpretação que consideramos relevante no âmbito desta abordagem:

O sol e a lua lembram os focos de iluminação teatral numa encenação em que o palco seria a terra: ‘Este sol e esta lua iluminam por igual a terra, mas a luz ambiente é circular, sem sombras’. Nesse cenário as figuras humanas são introduzidas como as *dramatis personae* de uma peça teatral (Lima, 2003: 48).

Janina de Souza Silva refere-se ao primeiro capítulo do romance como a descrição de uma cena por si só já trágica, impossibilitando o leitor de não reconhecer o mito e não perceber que o herói está a cumprir um destino já traçado *a priori*.

Apesar desta tragicidade e da ligação ao discurso dramático, a autora percebe neste capítulo um conjunto de elementos que acabam por afastá-lo da tragédia clássica.

Ao fazer a descrição da crucificação no primeiro capítulo do livro, o narrador apresenta ao leitor um quadro, uma imagem, uma cena de imenso impacto, principalmente porque a cena descrita, apesar de trágica, não é catártica como ocorre nas tragédias antigas por nós já conhecidas; habilidosamente o discurso irónico do narrador saramaguiano colabora para uma desconstrução da história

¹⁴ O subtítulo da tese não reproduz o sobrenome do pintor de forma correta: *Da imagem ao romance: Dürer e a cena trágica no Evangelho de Saramago*. Esta falha repete-se ao longo do próprio texto. Acrescenta-se o erro do título da gravura / da série (Anexo).

¹⁵ Já na contracapa da edição Círculo de Leitores de 1991 (*vd.* análise desta intrusão do peritexto por Jubilado, 2008).

¹⁶ Não tivemos acesso ao texto da tese do mestrado da autora que, a julgar pelo título, tece uma comparação entre Jesus e Édipo (Silva, 2004).

arqueconhecida. Ou seja, o leitor encontrará neste primeiro capítulo, que funciona como o *incipit* da história, a descrição, irônica e corrosiva, de um acontecimento que fora inúmeras vezes representado nas mais diversas formas de arte, inclusive na pintura (Silva, 2011: 68).

Desta forma, entende-se que o narrador irônico põe em causa o efeito catártico da cena. Assim sendo, apesar de nunca ser referido por Souza Silva, entendemos que surge através da encenação teatral da *écfrase* uma aproximação ao teatro épico brechtiano ao criar um efeito de distanciamento (*Verfremdung*): a “história *arqueconhecida*” torna-se estranha, preparando o espectador / leitor através desta imagem inicial, como se fosse mostrada e comentada em palco, para uma representação *diferente* da vida de Jesus que acabará na mesma cena dramática, fundamento da crença cristã, no entanto desconstruída. Segundo Souza Silva, “o que a descrição da imagem de Düher [sic] permite antever é a dessacralização do canónico como uma constante do romance” (*ibid.*: 69). Este modo de ‘mostrar’ em vez de somente ‘representar’ (e com isso despertar emoções no espectador / leitor) continuará através da “presença deste narrador intruso que a todo o tempo comenta os fatos, analisa e julga os atos de cada personagem” (*ibid.*: 71).

Para além disso, a autora menciona também a estrutura circular e especular do romance, com a repetição da crucificação de Jesus no final. Esta estrutura circular, reparamos nós, afasta-se da estrutura linear da tragédia grega e aproxima-se mais do teatro épico de Brecht, pensamento que será fundamentado ao longo desta tese no âmbito da análise de *MC*.

Este primeiro capítulo inicia também a temática da culpa tão presente e relevante no romance, ao abordar o ladrão bom e o ladrão mau, subvertendo já a ideia de redenção conseguida pelo arrependimento, o que aponta para a ideia seguida nos restantes capítulos, onde José e conseqüentemente Jesus vivem uma culpa que não pode ser redimida.

Desta forma, entendemos que Janaina de Souza Silva faz um levantamento, no primeiro capítulo de *ESJC*, dos elementos trágicos e dramáticos, mas ao mesmo tempo, destaca a figura de um narrador intruso que, automaticamente nos faz pensar na técnica de distanciamento do teatro épico de Brecht.

Manuel Frias Martins no seu livro *A espiritualidade clandestina de José Saramago* (2014) reserva um capítulo para o vínculo ao trágico na obra saramaguiana, em que

estabelece uma relação comparativa entre *ESJC* e *Caim* em termos trágicos, considerando o Jesus saramaguiano um herói trágico grego e Caim um herói trágico cristão. Importa-nos aqui ressaltar a sua leitura trágica de *ESJC* e não tanto a comparação estabelecida entre os dois romances antes anunciados. Desta forma, Frias Martins faz uma leitura clássica de *ESJC* ao referir que o Jesus saramaguiano “emana claramente do paradigma grego clássico do herói trágico” (2014: 97).

À maneira do herói trágico grego, o Jesus saramaguiano é uma personagem constante; mostra-se como entidade relativamente estável, isto é, precisa de si mesmo para existir; é ignorante do seu destino, por vezes, fica até quase inerte quando colocado em situações-limite; mostra-se sempre com uma certa nobreza humana – à maneira de Édipo, o «perfeito herói trágico grego» segundo Preston T. Roberts. Jesus não tem qualquer poder para influenciar os acontecimentos da sua vida exterior e, quase se podia dizer também, da sua vida interior, dependentemente como esta está da própria transcendência de um herói subordinado ao desenho divino que narrador e leitor conhecem bem (*ibid.*: 99).

Para Martins, Jesus, à maneira de Édipo, assume-se um herói trágico. É na sua crucificação, o seu momento de *anagnórise* que “a dimensão específica da sua tragédia (...) se projecta perante o leitor” (*ibid.*: 100).

Porém, apesar de seguir o modelo de herói grego, não lhe reconhece o erro trágico - “A *hamartia*, ou erro trágico, não existe em Jesus” -, o que lhe retira qualquer responsabilidade. A análise de Martins consiste numa abordagem mais estrutural e com base nos conceitos aristotélicos, fazendo uma leitura clássica e também romantizada, já que na sua análise a *moira* assume-se fundamental ao final trágico, e não existem referências à revolta ou à *hybris* de Jesus. É um herói que se faz mais pelos pensamentos do que pelos atos.

À revelia da versão teológica, Saramago encena a morte de Jesus à maneira do herói trágico grego, definindo-o essencialmente por aquilo que vai acontecendo na sua mente enquanto personagem de romance e não por atos eventualmente cometidos por ele - como aliás aconteceu ao longo do romance através de intervenções sucessivas do narrador descrevendo para o leitor o que Jesus pensa, o que Jesus sente, o que Jesus julga querer ou recusar. À maneira dos heróis gregos, no momento derradeiro da sua crucificação o Jesus saramaguiano pensa(-se), confrontando-se com a verdade terrível da sua condição de vítima (Martins, 2014: 100).

Este Jesus que pensa mais do que age, inocentando-se, leva Frias Martins a reconhecer que no final existe uma “culpa trágica” mas que resulta como “colaboração ingênua ou inadvertida no plano divino da sua morte”.

O sofrimento do herói e todo este preenchimento das categorias trágicas têm o efeito trágico exigido pela tragédia grega: o terror e a piedade.

À maneira grega, o terror e a piedade emanam de circunstâncias que rodeiam o sofrimento de Jesus, e como que entram na pele de um leitor disponível para os receber graças ao processo interno da cultura e das respectivas matrizes clássicas que formataram o imaginário ocidental ao longo dos séculos (*ibid.*: 99).

Desta forma, a leitura de Frias Martins é clara. Para ele, o Jesus saramaguiano assume em pleno o papel de herói trágico grego, com uma estrutura dominada pela *moira* onde o herói se deixa vencer e que envolve o leitor no terror e na piedade conforme a leitura classicista de Aristóteles. No entanto, nesta clareza denota-se um certo cansaço da ‘leitura trágica’ “graças ao processo interno da cultura e das respectivas matrizes clássicas que formataram o imaginário ocidental ao longo dos séculos” que vai ao encontro da distanciação típica do teatro épico de Brecht, porque com o apelo implícito de não se deixar vencer tal como Jesus que acaba por obedecer ao papel de herói trágico grego: “O espectador do teatro épico diz: (...) – Não é assim que se deve fazer. (...) – Isto tem de acabar. O sofrimento deste homem comove-me, porque seria remediável. (...)” (Brecht, 1957: 75).

Também Valfrides Jacinto de Souza na sua tese *O trágico Jesus Cristo de José Saramago* (2007) analisa Jesus saramaguiano como um herói trágico, e acaba por seguir a mesma direção de análise que Manuel Frias Martins ao ir de encontro a conceitos mais clássicos da tragédia e do herói trágico no romance. Para Souza o herói não é responsável pelo fim trágico, mas é arrastado pelo destino já traçado, a *moira*, sendo impossível vencê-lo. Assim, Jesus é um herói trágico porque está já destinado à morte na cruz, subjugado ao poder de Deus que assiste à sua dor e sofrimento sem piedade. Desta forma, esta impotência perante Deus é condição que aproxima Jesus do trágico, segundo o autor.

Para Souza, Jesus não é o único personagem em *ESJC* que cai na tragicidade. Antes dele José assume-se como personagem trágico, o primeiro do romance, e que serve de prenúncio para a tragicidade vivida pelo seu filho. José resulta como “uma espécie de

alter-ego” (Souza, 2007: 33) de Jesus, que depois da sua morte substitui o pai, herdando a sua culpa e o seu destino.

Pode-se mesmo afirmar que começa agora a caminhada de prova, pois com a saída do pai, começa o percurso trágico de Jesus, logo este caminha para realizar sua vocação de herói, pois herói é “aquele que nasce para servir”.

Muitas são as acepções do termo *herói*, contudo preferível é aquela que o define como um ser nascido para ser o vicário, isto é, aquele que substitui outro (*ibid.*: 34).

A culpa herdada por Jesus não advém de ter cometido algum erro, mas apenas a culpa de “estar vivo em detrimento de tantas outras crianças mortas” (*ibid.*: 66), o que novamente nos conduz a uma leitura em que não existe erro trágico, em que o herói não tem responsabilidade pelo sucedido.

Segundo o autor, “com a prisão e crucificação temos a tragicidade em toda sua plenitude” (*ibid.*: 76), onde Jesus é condenado apesar de inocente. E se este Jesus durante todo o romance se situa entre o humano e o divino, quando “pede para ser considerado apenas Rei dos Judeus, isto indica que fizera a opção pelo humano e não pelo divino, pois sua caminhada fora do divino para o humano como herói”. Esta humanidade antes já se revelara plenamente ao se iniciar no amor e no sexo com Maria de Magdala.

Ao mesmo tempo, Souza chega a referir na sua dissertação o carácter revolucionário do Jesus saramaguiano, que acaba por contribuir para o papel denunciador do romance.

O Prêmio Nobel de 1998 fez uma releitura da idéia do mito do Cristo, enfatizando a sua atuação como um ser humano e como um homem revolucionário, portanto mais próximo de uma perspectiva marxista que é sua visão para a compreensão do drama humano (*ibid.*: 16).

Esta perspectiva não é muito mais desenvolvida. Porém acaba por causar ambiguidade, já que Valfrides Jacinto de Souza vê o herói trágico como um “homem revolucionário”, o que em termos estruturais nos indica que a luta do herói ou o seu sentimento de invencibilidade, *hybris*, se acaba por se sobrepor à *moira*, o que vai em oposição à sua defesa anterior. Estas referências a diferentes influências quer da tragédia clássica grega, quer do teatro moderno, levam Souza a falar da possibilidade de aplicar ao Jesus saramaguiano a “teoria do dialogismo de Bakhtin” (*ibid.*: 43), no

entanto sem avançar nesta direção. Ficando nesta indefinição plural sem linhas argumentativas claras, consideramos a sua leitura confusa e contraditória.

Semelhante a de Valfrides Jacinto de Souza, Múcio Sévulo Fonseca de Almeida (2005) também se centra na questão do herói saramaguiano como um herói trágico. Em *Existencialismo e Humanismo na Estrutura Trágica d' O Evangelho segundo Jesus Cristo, romance de José Saramago* (2005), Almeida compara o Jesus de Nazaré de *ESJC* a Édipo, Sísifo ou Prometeu, tendo como objetivo:

a identificação e análise da estrutura trágica do texto saramaguiano, por onde perpassam o existencialismo e o humanismo próprios de uma cosmovisão moderna, comparada com a forma dramática grega. Esta associação não a propomos gratuitamente, pois, evidencia-se, em vários momentos, o caráter intersemiótico do romance e a sua inclinação para a tragédia ática (2005: 47).

Para Almeida, Jesus aproxima-se assim do herói trágico, já que “levanta a mais trágica das contradições irreconciliáveis” (*ibid.*: 52), ideia defendida por Goethe, sofrendo conscientemente o seu destino e condenado à morte pelo seu pai (Deus). Para além disso, “o caráter de Jesus no *Evangelho*, nem moralmente perfeito, nem reprovável, ajusta-se ainda às exigências formais, levantadas por Aristóteles na sua *Poética*, da personagem trágica” (*ibid.*: 53).

Também para Almeida a *hamartía*, ou o erro trágico, não é reconhecível em Jesus. Porém é possível reconhecer este erro em José:

Jesus, como vimos acima, é herdeiro de uma culpa, porém o “erro trágico” foi cometido por seu pai. A cena talvez seja uma das mais dramáticas do *Evangelho*: José, desesperado pelo conhecimento de que os soldados de Herodes vão matar crianças com menos de três anos de idade na cidade de Belém, corre para salvar o próprio filho, esquecendo-se de avisar aos demais pais sobre a notícia infame. É obvio que não há falha moral, mas, tão somente, um erro de cálculo do pai, motivado por seu amor incomensurável ao filho e pelo instinto natural de defesa do “animal” à sua prole (*ibid.*: 61 e 62).

A comparação estabelecida por Almeida entre Jesus saramaguiano e Édipo não é meramente enunciativa. É uma comparação extensa e detalhada, sendo apresentados vários argumentos que associam um herói ao outro. Desta forma, para Almeida, o Jesus saramaguiano e Édipo são vítimas do poder divino. Quanto a este assunto, Almeida

chega a enunciar um momento de intertextualidade entre *ESJC* e *Édipo Rei* onde é evidente:

os deuses a comandarem o destino da humanidade e a exigirem sacrifícios de inocentes para expiação de pecados e culpas. “Mal tinha ouvido as palavras de Zelomi porque o pensamento, como uma súbita fresta, abriu-se para a ofuscante evidência de ser o homem um simples brinquedo nas mãos de Deus, eternamente sujeito a só fazer o que a Deus aprouver, quer quando julga obedecer-lhe em tudo, quer quando em tudo supõe contrariá-lo”. Comparemos com o que diz Jocasta para o seu marido e filho Édipo, em semelhante visão grega quanto ao destino dos homens nas mãos dos deuses: “Que tem a temer um homem, fraco brinquedo da sorte, que do próprio futuro nada sabe?” (*ibid.*: 54).

Também em *ESJC* como em *Édipo Rei*, “a culpa dos pais recai sobre os filhos”. No caso de *ESJC*, a culpa de José das mortes de crianças inocentes é herdada por Jesus, e em *Édipo Rei* a culpa de Laio, advinda de ser um sequestrador, cai sobre o filho. Desta forma, a tragicidade não está limitada ao herói ou ao protagonista, “havendo um legado trágico que se estende à sua descendência, como se espalhou, também, desastrosamente, à prole do Édipo: Antígona, Ismênia, Etéocles e Polinices (*ibid.*: 53). No final de *ESJC*, com a inversão da frase bíblica, “Homens, perdoai-lhe porque ele não sabe o que fez” (Saramago, 2001: 351), Almeida refere que “o que faz Saramago é levar a gênese da culpa até Deus. Se há uma herança de culpa, ela só poderia, evidentemente, ter vindo desde o princípio dos princípios, e, portanto, de Deus” (Almeida, 2005: 89). Se a culpa passou de pai para filho, ou melhor, de José para Jesus, no final, passa novamente de filho para pai, mas agora de Jesus para Deus.

A comparação com Édipo volta também quando o corpo é abordado como um recetáculo de marcas trágicas. Se Jesus de Nazaré herda os pesadelos do pai pelo uso das suas sandálias, pode-se comparar com o inchaço dos pés de Édipo devido aos alfinetes colocados pelos pais antes de ser abandonado à morte. Ambas são “personagens errantes” (*ibid.*: 58), ambos abandonam o lar, na procura da verdade, da sua origem e do seu destino.

Também no final trágico são semelhantes, já que Jesus e Édipo conduzem-se eles próprios à catástrofe, assumindo essa responsabilidade – é Jesus que se entrega ao governo romano e se assume Rei dos Judeus, como é Édipo que fura os próprios olhos.

A relação de Jesus com Maria de Magdala de alguma forma se compara à relação amorosa de Édipo com a própria mãe. Almeida refere que Jesus é também afetado pelo “complexo de Édipo – que nem sabia ser complexo – visto que escolhe Maria de Magdala para mulher, ela que tem, além dos afetos, idade próxima a de sua mãe e até o mesmo nome desta” (*ibid.*: 59).

Porém, apesar destas semelhanças com Édipo, a revolta de Jesus na sua luta contra os desígnios divinos aproximam-no mais a Sísifo, já que o Jesus saramaguiano “tem consciência de sua morte, de sua liberdade a prazo e de sua revolta sem futuro, mas prossegue, como Sísifo a rolar a pedra para o cume de uma montanha, com consciência da ação inútil, a ‘aventura’ de sua vida” (*ibid.*: 46). Todas as ações de Jesus serão inúteis diante do poder e dos objetivos divinos.

Lemos esta revolta, que Almeida associa ao Jesus saramaguiano, como o seu momento de *hybris*. Desta forma, ao contrário de Manuel Frias Martins, para Almeida a estrutura de *ESJC* é regida pela *hybris*, um conceito que se afasta da romantização. Esta “revolta metafísica” (*ibid.*: 10) é primeiro representada pelo Pastor, a figura do Diabo (mas invertida já que está despojada do mal a este normalmente associado) e depois transportada para Jesus.

Esta revolta está também associada ao caráter humanista existente em Jesus, que segundo Múcio Sévulo Fonseca de Almeida “contribui para caráter intersemiótico do romance” (*ibid.*: 47). Assim sendo, em coexistência com os critérios clássicos gregos, verifica-se uma mundanidade existencialista que acaba por transformar o herói saramaguiano num herói moderno.

Sendo homem este Jesus, sua vida, objeto de “disputa” entre “deuses”, toma as dimensões de uma experiência trágica, a rivalizar com as mais aclamadas tragédias clássicas, à semelhança do *Édipo Rei* de Sófocles, ou do *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo. O autor do *Evangelho*, no entanto, com olhar neo-renascentista, reveste de ambiguidades o herói, pois, este, com caracteres clássicos, comunga também dos desesperos existenciais da modernidade (*ibid.*: 47).

Os pensamentos de Jesus, a sua procura pela identidade, os dilemas existenciais, as inquietações e os seus pesadelos reforçam o seu caráter humanista, e contribuem para a evidência da “dualidade clássica e existencial do Jesus” (*ibid.*: 11).

Imbuído de um espírito neo-renascentista, retomando os clássicos da antiguidade e abeberando-se nas fontes helénicas, Saramago, no entanto, constrói, dentro do arcabouço de uma tragédia, uma personagem igualmente trágica, porém, com um desenvolvimento de formação psicológica característica do género romanesco contemporâneo (*ibid.*: 48).

Nesta dissertação de Almeida é também mencionado o narrador como a figura do romance que mais se distancia da ação dramática, já que esta normalmente é representada pela personagem e não narrada. Em *ESJC* está-se perante um narrador “ora onisciente, ora seletivo, intruso, irónico, sarcástico, fuxiqueiro, ideólogo, cúmplice de personagens, cúmplice de leitores e etc.” (*ibid.*: 110 e 111) e que vai abrindo “parêntesis para falar de fatos posteriores do mundo contemporâneo e, numa espécie de *estranhamento brechtiano*” (*ibid.*: 115).

Nesta leitura percebe-se uma estrutura trágica em coexistência com um carácter existencialista, mas cujo narrador, com todas as suas técnicas narrativas, faz o leitor distanciar-se, o que indica uma influência brechtiana.

O trágico e o demoníaco em Evangelho segundo Jesus Cristo, de Saramago, de Vanessa Neves Rimbau Pinheiro (2007) vem acrescentar às restantes leituras uma análise de *ESJC* segundo os conceitos de Northrop Frye (1973).

Segundo Pinheiro, Jesus saramaguiano tem uma trajetória trágica, evidenciada por um conjunto de imagens que enunciam a queda do herói, ou melhor, a sua transição para o mundo demoníaco de Frye, que corresponde ao modo de representação trágica, “por causa dos sofrimentos que carrega consigo” (Pinheiro, 2007: 87).

São elas: o cordeiro, o mundo pastoril, o deserto, o nevoeiro, o auto-de-fé, a cruz e a tigela. As últimas (deserto, nevoeiro, auto-de-fé, cruz e tigela) aparecem episodicamente para salientar a importância de determinada fase da trajetória do personagem. São parte do chamado mundo demoníaco. O cordeiro e o mundo pastoril, mais recorrentes, participam da visão de Frye de mundo apocalíptico, isto é, um mundo no qual a inocência ainda perdura e onde as tensões estão ainda anunciando o devir. Percebemos que essas imagens se insurgem apenas quando a vida de Cristo começa a sofrer uma mudança (*ibid.*: 39).

Estas imagens são prova da passagem do herói da boa para a má fortuna. Para Pinheiro há uma transição no herói “na medida em que o mundo que o rodeia vai

transformando-se de apocalíptico para demoníaco” (*ibid.*: 87), ou melhor, ele vai caindo na tragicidade.

A inversão dos papéis de Diabo e Deus segue a inversão dos arquétipos também comum no mundo demoníaco segundo Frye:

A mais simples dessas técnicas é o fenômeno que podemos chamar “ajustamento demoníaco”, ou a inversão deliberada das costumeiras associações morais de arquétipos. Qualquer símbolo, de um modo ou de outro, retira seu sentido, fundamentalmente, de seu contexto (Frye 1973: 157 *apud* Pinheiro, 2007: 52).

Em *ESJC*, Deus o responsável pela morte de milhares de vítimas, incluindo o seu filho Jesus, em prol do seu plano de grandeza, enquanto o Diabo tenta salvar a humanidade. Para Pinheiro o Pastor encarna ainda “uma figura subordinada, que exerce o papel de pôr em evidência o estado de espírito trágico, é o mensageiro que anuncia regularmente a catástrofe” (Frye, 1973: 214 *apud* Pinheiro, 2007: 53).

Também as figuras de Maria e Maria de Magdala resultam de inversões das imagens que a elas estão associadas. Assim sendo, apesar de prostituta, Maria de Magdala revela-se “a esposa perfeita para um filho de Deus: conselheira, sábia, experiente e companheira” (Pinheiro, 2007: 88), enquanto que Maria mostra-se uma mãe descrente no filho.

Jesus é por si só um herói trágico e com uma existência trágica, um Jesus entre o divino e o humano, um semideus que acaba por seguir a ideia de Frye (1973: 204) que “o típico herói trágico situa-se nalgum lugar entre o divino e o demasiado humano”. Porém este herói não assume logo o centro da narrativa, Pinheiro afirma que esse vai ser partilhado por diferentes personagens ao longo do romance. Inicialmente por Maria, mãe de Jesus, depois por José e finalmente por Jesus.

Segundo Frye (1973, p.215), na fase do nascimento do herói trágico, pela dificuldade que há em tornar uma criança um personagem dramático interessante, em geral “a figura central típica é a mãe do personagem”. Posteriormente José vai assumir esta posição central, quando vai em busca de seu vizinho Ananias em Séforis e é confundido com um rebelde (Pinheiro, 2007: 73).

Para além disso, o ódio pela figura paterna é frequente no mundo demoníaco, o que é sentido por Jesus quando descobre a atitude de José de não salvar as crianças em Belém, levando-o a abandonar o lar e a família.

Jesus procura saber a verdade, questiona a mãe sobre as razões dos seus pesadelos e depois abandona o lar e viaja até Belém. É assim um herói consciente do seu sofrimento. Pinheiro estabelece uma comparação entre o Jesus de Nazaré e o Rei Édipo e o Jesus de Nazaré e Hamlet, na procura de saber de qual Jesus se aproxima mais – “podemos considerar Jesus um Édipo, que foge de seu destino e procura sempre se desvencilhar do peso da verdade? Ou, de outra maneira, podemos perceber algumas peculiaridades comuns a Hamlet – hesitante, receoso, mas sedento do saber? (*ibid.*: 40). Apesar de considerar as duas comparações possíveis, Pinheiro acaba por se decidir por Hamlet.

Porém, entre os dois, certamente Hamlet se encontra em uma posição mais próxima do nosso herói. Deseja, como Jesus, saber da verdade. Questiona, inquieta-se. Mesmo a hesitação – Hamlet hesita em consumir sua vingança e, Jesus, em seguir os propósitos de Deus – os aproxima. Destarte, por esses e por outros fatores (como a individuação do herói e sua complexidade, por exemplo), Jesus assemelha-se ao herói trágico elisabetano (*ibid.*: 40).

Desta forma, Jesus sofre com a verdade, “não é o Édipo enfurecido, querendo vingar-se de Tirésias por lhe dizer a verdade. É antes o Hamlet agoniado e hesitante, procurando meios para confirmar o que, em seu íntimo, já sabe” (*ibid.*: 75).

Mas tal como Múcio Sévulo Fonseca de Almeida, Pinheiro reconhece um lado humanista em Jesus, e acaba por compara-lo também a Prometeu: “Ocorre que Jesus, como Prometeu, é também um humanista, profundamente interessado no destino dos homens” (*ibid.*: 77). Porém, apesar da sua “intenção prometeica” de se sacrificar pela humanidade, o Jesus saramaguiano “fracassa e, no final, sua situação é como a de Atlas”.

Pinheiro confronta ainda a perspectiva trágica de *ESJC* com a ideia de George Steiner, presente no seu livro *A morte da tragédia* (*The death of the tragedy*, 1961), de que o cristianismo representa uma visão anti-trágica do mundo porque se baseia numa história de salvação onde se “oferece ao homem a certeza do amor abençoado de Deus” (*ibid.*: 83). Porém, no romance de *ESJC*, “o Deus saramaguiano não ama, ele somente quer ser amado. Essa diferença é crucial: não há recompensa a Jesus, nem amor de Deus pelos homens: há apenas a sede de poder de Deus”. Dessa forma, apesar de recuperar a história cristã, esta não põe em causa a presença do trágico no romance.

Assim, verificamos em *ESJC* a existência de estruturas da tragédia encaixadas numa narrativa que comunga com o procedimento demonstrativo do teatro épico, nomeadamente através do papel do narrador intruso e da reinterpretação do fim trágico.

Em vez de efeitos catárticos surge o apelo implícito à resistência e à mudança, o que vai de encontro à finalidade do teatro épico.

Após esta abordagem teórica que, ao mesmo tempo, discutiu a classificação do trágico em *ESJC*, é importante centrar a nossa atenção no objeto principal de análise, o romance *MC*, e apurar sob que formas o elemento trágico está presente. Distinguimos duas perspetivas: a da génese da escrita saramaguiana e a da sua história de receção crítica e produtiva na qual o próprio Saramago interfere, seja por via de (auto-) comentários seja pela colaboração na posterior transformação do romance em ópera.

3. O herói trágico de *Memorial do Convento*

3.1. O Herói Anónimo

Em *MC*, Saramago traz ao papel de herói os verdadeiros construtores do convento de Mafra – a massa popular –, revelando a preocupação do escritor e da sua obra com as vidas anónimas. Como o próprio Saramago refere em entrevista a Carlos Reis, há no romance em análise uma “preocupação com as tais vidas que não deixaram sinal” (1998: 83), motivada pelo “facto de a História ser parcelar” (*ibid.*: 81), ou seja de contar apenas uma parte da realidade, mostrar apenas um determinado ponto de vista deixando ocultas partes da história. O herói anónimo, aquele de quem ninguém quer saber, aquele que nunca está no centro da história e que ninguém acha que vale a pena registar, desperta assim em Saramago um “sentimento trágico do desperdício humano” (*ibid.*: 82).

Com um grande destaque no romance, em paralelo com a construção da passarola, mas com a vantagem de lhe ter sido reservado o título, a construção do convento de Mafra eleva à qualidade de herói coletivo e anónimo uma “multidão de milhares e milhares de homens com as mãos sujas e calosas, com o corpo exausto de haver levantado, durante anos a fio, pedra a pedra, os muros implacáveis do convento, as salas enormes do palácio, as colunas e as pilastras, as aéreas torres sineiras, a cúpula da basílica suspensa sobre o vazio (Saramago, 1999: 22 e 23).

Saramago vem assim “reclamar a presença” (*in* Reis, 1998: 85) dos tais anónimos, como refere: “Ora, é essa a necessidade de pôr no primeiro plano aqueles que aparentemente nada fizeram para lá chegar, que me leva (que me levou), por exemplo, a essa enumeração de nomes de operários no *Memorial do Convento*, que vai de A a Z, como se cada um deles representasse todos os nomes começados por aquela letra” (*ibid.*: 84). Aliás, como refere no enunciado metadiscursivo de *MC*, Saramago considera esta tentativa de dignificação e imortalização dos trabalhadores a função máxima deste romance. Atentemos no excerto:

(...) 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, Osofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados (...) (Saramago, 2014: 266).

Desta forma, o romance dá voz e vida a um conjunto de homens pobres, vítimas da desigualdade social e da exploração pelas classes superiores, um herói engrandecido por Saramago mas diminuído pela sociedade. Não só *MC* tem esta carga denunciativa, também em *Levantado do Chão* a vida dos trabalhadores alentejanos é elevada a epopeia, ao seguir três gerações da família Mau-Tempo, uma família de camponeses. Publicado em 1980, o romance anterior a *MC*, também denuncia um povo explorado e oprimido no Alentejo português, ao longo de três gerações.

Levantado do Chão é, antes de mais, a epopeia dos trabalhadores alentejanos, a elucidação da reforma agrária, a narrativa dos casos, conhecidos ou não (mas quem os não conhece não terá mais desculpa para a sua ignorância, depois da publicação desta obra), que fizeram do Alentejo um mar seco de carências, privações, torturas, sangue e uma total impossibilidade de viver. O relato do narrador (que não se dá na primeira pessoa narrativa mas curiosamente se trata a si próprio como «o narrador», na terceira pessoa – o que implica desde logo um efeito de sobredistância em relação ao modo brechtiano de implicação do leitor) ocupa todo o século XV, mas detém-se sobretudo na série familiar que, em três gerações vai conquistar a terra para as capacidades do seu trabalho, vai arrancar-se à vergonha das humilhações, vai preencher a fome de uma falta total (Seixo, 1999: 36).

Um expoente desta opressão e violência exercida contra o povo é o episódio de tortura e assassinato de Germano Santos Vidigal, apresentado pela perspectiva de uma formiga. O narrador impedido de ver a cena é orientado pelo olhar das formigas, sempre ao nível do chão, as únicas consentidas a entrar na sala onde Germano Santos Vidigal é torturado até à morte por dois homens. A formiga, que faz dez vezes a viagem entre o formigueiro e a sala de tortura até ao momento da morte de Germano Santos Vidigal, surge em *Levantado do Chão* estabelecendo uma igualdade entre ela e o homem. Esta violência contra o homem popular pode ser comparada com o episódio do transporte da pedra em *MC*, no qual também os construtores do convento são formigas trabalhadoras sem recompensa.

Também em *MC* aparece um antepassado desta família Mau-Tempo de *Levantado do Chão*. Julião Mau-tempo é também um construtor do convento: “O meu nome é Julião Mau-Tempo, sou natural do Alentejo e vim trabalhar para Mafra por causa das grandes fomes de que padece a minha província, nem sei como resta gente viva ...” (Saramago, 2014: 258). E assim, Saramago estabelece uma relação entre duas obras, estendendo este herói coletivo saramaguiano da época setecentista representada em *MC* ao mesmo herói de *Levantado do Chão*, que, apesar de dois séculos de distância, vive nas mesmas condições.

Desta forma, Saramago através da figura do povo transforma “o herói, tradicionalmente aceite, noutra herói sem nome ou com qualquer nome” (Castelo-Branco, 1999: 35) e distante do sentido estético clássico, o que entra em oposição com o herói aristotélico, ou melhor, o homem de “grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres” (Aristóteles, 1986: 120), e, por sua vez, vai de encontro a uma definição do herói como ser humano próximo do leitor/espectador (no sentido marxista, com ênfase na condição material).

Os operários do convento de Mafra são um herói explorado, subordinado, com um destino pouco venturoso e traçado à *priori* – porém, neste caso, este destino não é controlado por uma divindade (como acontece nas tragédias gregas), mas sim pelas estruturas do poder absolutista, e por isso mesmo afasta-se de um conceito romantizado, já que não se trata de lei divina.

Este povo pobre, explorado, submetido ao poder, que se eleva à condição de protagonistas entra em oposição com D. João V, Rei de Portugal e voz que ordenou a construção com base numa promessa pessoal, cuja figura surge satirizada e diminuída. Essa distância entre o fazer e o poder é muito evidente ao longo do romance, tendo em conta que José Saramago eleva o fazer a algo heróico, com coragem e sacrifício, e ridiculariza o poder, seja ele o real ou o religioso.

A construção do convento revela-se um trabalho forçado e perigoso, a que estão sujeitos os trabalhadores de Mafra, mas que mais tarde se estende a todos os trabalhadores do país, já que na emergência de terminar o convento a 22 de Outubro de 1730, D. João V torna obrigatória e inevitável a ida de todos os homens para Mafra para trabalharem nas obras do convento¹⁷. Submetendo todo o país a uma promessa pessoal e

¹⁷ Como se verifica no seguinte excerto: “Ordeno que 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

à sua vaidade, a busca e aprisionamento de homens pelos corregedores do Reino para trabalharem no convento acresce ainda mais o drama deste herói coletivo. Esta obrigação em largar o lar e a família para ir trabalhar para Mafra vai também de encontro a uma dimensão trágica, pois é longe do lar que encontrarão o sofrimento e a morte, o que segue a ideia defendida por Goethe de que o ato de partir se revela motivação para as situações trágicas.

Neste episódio em que os homens são obrigados a ir para Mafra o herói coletivo é dignificado através da comparação estabelecida com o episódio histórico português da viagem à Índia: “Corriam as mulheres, choravam, e as crianças cresciam o alarido, era como se andassem os corregedores a prender para a tropa ou para a Índia” (Saramago, 2014: 324).

Com uma forte relação intertextual com *Os Lusíadas* de Camões, o que revela uma afinidade com o género épico, Saramago chega a reproduzir os mesmos episódios e a usar alguns versos camonianos por inteiro, nomeadamente na dor sentida pelas mulheres de *MC* ao verem partir os maridos e os filhos para Mafra, e que se assume como a mesma dor que as mulheres portuguesas no século XVI sentiram quando viram partir as naus com os seus familiares. O discurso destas mulheres é o mesmo, tendo-se Saramago apropriado de alguns versos camonianos, reproduzindo-os na íntegra na sua narração.

Já vai andando a récua dos homens de Arganil, acompanham-nos até fora da vila as infelizes, que vão chamando, 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, não se acabavam as lamentações, tanto que os montes de mais alto respondiam, quase movidos de alta piedade ... (*ibid.*: 325).¹⁸

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” (Saramago, 2014: 323).

¹⁸ Referente ao canto IV de *Os Lusíadas*, as estrofes 90, 91 e 92 (Camões, 2010: 87):

«Qual vai dizendo: – «Ó filho, a quem eu tinha

Só pera refrigério e doce emparo

Desta cansada já velhice minha,

Que em choro acabará, penoso e amaro,

Porque me deixas, mísera e mesquinha?

Porque de mi te vás, o filho caro,

A fazer o funéreo encerramento

Onde sejas de pexes mantimento?»

Saramago recupera também a personagem do Velho do Restelo, uma figura central que aparece no canto IV de *Os Lusíadas*. A primeira referência ao Velho do Restelo não é clara porque remete de uma forma deturpada para o seu discurso, quando “as imprecações e maldições do Velho são transferidas, comicamente, para as desbocadas mulheres enganadas pelos quadrilheiros” (Castelo-Branco et al., 1999: 57) que se aproveitam da sua dor e da sua ingenuidade:

(...) mas porém desesperadas as viam depois partir enquanto os aproveitadores se riam delas, Maldito sejas até à quinta geração, de lepra se cubra o corpo todo, puta seja a tua mãe, puta a tua mulher, puta a tua filha, empalado sejas do cu até à boca, maldito, maldito, maldito (Saramago, 2014: 325).

Mais tarde, a figura do Velho do Restelo aparece, mas parodiada. No lugar de “um velho de aspecto venerando” (Camões, 2010: 87) é apresentado um “labrego de tanta idade” (Saramago, 2014: 325) que critica o Rei pela sua sede de grandeza, não na conquista do mundo, mas na construção do convento de Mafra em nome de uma promessa pessoal e da sua vaidade em se aproximar de Luís XIV. Contudo esta personagem acaba caricaturalmente morta. Mais uma vez restitui-se em *MC* a personagem, o episódio e também parte do discurso camoniano.

(...) enfim já os levados se afastam, vão sumir-se na volta do caminho, rasos de lágrimas os olhos, em bagadas caindo aos mais sensíveis, e então uma grande voz se

«Qual em cabelo: – «Ó doce e amado esposo,
Sem quem não quis Amor que viver possa,
Porque is aventurar ao mar iroso
Essa vida que é minha e não é vossa?
Como, por um caminho duvidoso,
Vos esquece a afeição tão doce nossa?
Nosso amor, nosso vão contentamento,
Quereis que com as velas leve o vento?»

«Nestas e outras palavras que diziam,
De amor e de piadosa humanidade,
Os velhos e os mininos os seguiam,
Em quem menos esforço põe a idade.
Os montes de mais perto respondiam,
Quási movidos de alta piedade;
A branca areia as lágrimas banhavam,
Que em multidão com elas se igualavam.

levanta, é um labrego de tanta idade já que o não quiseram, e grita subindo 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 aclamado, veio dar-lhe o quadrilheiro uma cacetada na cabeça, que ali mesmo o deixou morto (*ibid.*:325).

No romance a partida das naus portuguesas e a figura do Velho do Restelo “espraíam-se e desfiguram-se, de forma carnavalesca, tornados farrapos de discurso” (Castelo-Branco et al., 1999: 57). E Saramago fá-lo porque “através deles, se desdenham, caricaturalmente, os efeitos da ordem do rei de mandar para Maфра todos os homens necessários para que o convento ficasse pronto no dia 22 de Outubro de 1730”. Desta forma, se esta referência intertextual eleva a massa popular a heróis ao compará-la com os navegadores portugueses, ao mesmo tempo, a paródia e o cómico (elementos que contrariam o trágico) usados neste episódio afastam o leitor de uma leitura mais trágica, despertando a sua atenção para esta tentativa de ridicularizar o poder monárquico.

Mas é no episódio do transporte da pedra *Benedictione* de Pêro Pinheiro a Maфра que este herói, e por sua vez, a sua dimensão trágica tem a sua maior representação. Esta viagem de oito dias de seiscentos homens e quatrocentos bois – onde Baltasar, José Pequeno, Francisco Marques e Manuel Milho são os representantes nomeados deste herói coletivo – torna-se o episódio onde a classe trabalhadora atinge o auge da sua grandeza e ao mesmo tempo, tragicidade, alcançada através da dificuldade da missão, da dimensão da pedra e das descrições de sacrifício, coragem, perigo e sofrimento dos trabalhadores. O transporte da *Benedictione*, a pedra de mármore de trinta toneladas, de Pêro Pinheiro a Maфра para servir de varanda sobre o pórtico da Igreja é heróico e epopeico. O feito é comparável, em termos de esforços imperiosos e sobre-humanos, aos feitos dos heróis clássicos. Prova disso, é novamente a comparação entre os trabalhadores e os navegadores portugueses dos Descobrimentos, ao descrever o carro de transporte da pedra como uma “espécie de nau da Índia com rodas” (Saramago, 2014: 265), referência que nos traz à memória as dificuldades e provações dos portugueses durante a expansão marítima. Em vários excertos é possível verificar o sacrifício, esforço e o medo demonstrados:

Tantas horas de esforço para tão pouco andar, tanto suor, tanto medo, e aquele monstro de pedra a resvalar quando devia estar parado, imóvel quando deveria mexer-se, amaldiçoado sejas tu (...) (*ibid.*: 280).

(...) seiscentos homens que são seiscentos medos de ser, agora sim, (...) 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 (...) (*ibid.*: 283).

Nestes dois últimos excertos o poder opressivo materializasse no “monstro” da pedra que aqui assume-se igualmente implacável que o *fatum*, arrastando o herói para a tragicidade.

Apesar desta tragicidade, em nenhum momento esta figura coletiva se revolta contra o seu estado de pobreza e exploração, contra o destino trágico para o qual são conduzidos. Miguel Real afirma não existir “...revolta ou rebelião ou preparação de revolução em *Memorial do Convento*, existe apenas resignação (...)” (1995: 16). Esta ideia vai de encontro à teoria trágica de Schopenhauer, acerca de um herói que, perante a tragicidade, poderá apenas optar pela resignação para diminuir o seu sofrimento. A anulação da vontade e, por sua vez, do próprio indivíduo é o último fim trágico. Esta resignação, que está de acordo com uma visão mais pessimista do trágico, está também presente na primeira epígrafe de *MC*, de P.^o Manuel Velho:

Para a forma hia um homem: e outro que o encontrou lhe dice: Que he isto senhor fulano, assim vay v.m.? E o enforcado respondeo: Yo no voy, estes me lleban.

“Yo no voy, estes me lleban” é uma clara declaração de impotência, mas ao mesmo tempo da resignação e falta de resistência perante o destino e os poderes superiores a que está sujeito. Este diálogo é indiciador de alguém conformado com a força, apesar da contrariedade.

Com a exceção de Blimunda e Baltasar, ambos com os seus momentos de *hybris* como veremos mais à frente, a única personagem dos construtores do convento que revela um momento de revolta é Manuel Milho. Através do seu discurso, muitas vezes não compreendido pelos restantes colegas, ele é o único trabalhador que aborda a necessidade de igualdade social. No episódio do transporte da pedra, quando Manuel Milho conta a história do Ermitão e da Rainha não só se estabelece uma igualdade entre os homens, independentemente da classe ou grupo social, como é também uma história “de rebelião contra o que se é, de saber-se o que é ser homem e mulher, de questões que visam o mais íntimo humano” (Júlio, 1999: 88). Manuel Milho faz questão de contar a

história aos poucos, como se se tratasse de um folhetim, mas ela fica além do entendimento dos restantes trabalhadores do convento, que vão adormecendo e até de Baltasar que reclama que a “história não tem pés nem cabeça, não se parece nada com as histórias que se ouvem contar...” (Saramago, 2014: 281).

Esta igualdade entre homens é mais uma vez abordada por Manuel Milho através da figura de Deus. Na sociedade setecentista de MC, onde o poder clerical se faz impor através dos autos-de-fé, a maneira de Manuel Milho, um simples construtor do convento, de pensar Deus, estabelecendo uma comparação com o homem e multiplicando a sua figura em diversas possibilidades, é transgressora e pode-se considerar um momento de *hybris*.

Talvez à esquerda de Deus esteja outro deus, talvez Deus seja só um eleito doutro deus, talvez sejamos todos deuses sentados, donde é que estas coisas me vêm à cabeça, é que eu não sei, disse Manuel Milho... (*ibid.*: 261).

Apesar de tudo, Maria Joaquina Nobre Júlio defende que, no excerto anterior, o uso alternado da maiúscula e minúscula para se referir a Deus torna a intervenção de Manuel Milho menos reivindicativa e mais especulativa (1999: 89).

É esta mesma revolta que faz Manuel Milho despedir-se das obras do convento e voltar à sua terra natal, onde mais uma vez surge a questão da igualdade na morte, já que Manuel Milho “antes queria morrer afogado numa cheia do Tejo que ficar esborrachado debaixo duma pedra de Mafra, que ao contrário do que se costuma dizer que a morte não é toda igual, o que é igual é estar morto” (Saramago, 2014: 294).

Esta morte desigual surge com a figura de Francisco Marques. O episódio em que, durante o transporte da pedra de Pêro Pinheiro a Mafra, Francisco Marques é esmagado pela *Nau da Índia* é o momento alto de tragicidade deste herói anónimo. Porém, não é por acaso que em todo o romance e essencialmente durante todo o episódio do transporte da pedra Francisco Marques se revela o “paradigma da vida” (Castelo-Branco et al, 1999: 81). Homem que guardava ainda a vontade dentro, Francisco era “porventura o que mais confiava na felicidade terrena, que fugia de noite para se encontrar com a mulher, num hino à vida, e que sem esta lhe foi devolvido” (*ibid.*: 105).

Apesar desta dimensão trágica, na morte de Francisco Marques assiste-se a uma não funcionalização da catástrofe no sentido de catarse do drama burguês, despoletada pelo

uso do grotesco e também pela ausência, no discurso, do choro ou da lamentação tanto pelos trabalhadores como pela família.

Tiraram Francisco Marques de debaixo do carro. A roda passara-lhe sobre o ventre, feito numa pasta de vísceras e ossos, por um pouco se lhe separavam as pernas do tronco, falamos da sua perna esquerda e da sua perna direita, que da outra, a tal do meio, a inquieta, aquela por amor da qual fez Francisco Marques tantas caminhadas, dessa não há sinal, nem vestígio, nem um simples farrapito. Trouxeram um esquife, puseram-lhe o corpo em cima, enrolado numa manta que ficou logo empapada em sangue, dois homens pegaram aos varais, outros dois para revezamento os acompanharam, os quatro para dizer à viúva, Trazemos aqui o seu homem, vão declará-lo a esta mulher que assomou agora ao postigo, que olha o monte onde está seu marido, e diz aos filhos, Vosso pai esta noite dorme em casa (*ibid.*: 286).

Neste episódio o grotesco atua através de uma sobreposição dos contrários, nomeadamente a sobreposição do horror com o cómico, conseguida através da coexistência da referência de um corpo destroçado e a referência ao órgão sexual. A forte imagem de um corpo quase separado ou partido ao meio, um corpo aberto, do avesso estimula o horror, ao mesmo tempo que o cómico é estimulado pela referência ao órgão sexual masculino, sempre feita através de expressões paródicas ou caricaturais como a perna “do meio” ou perna “inquieta” o que é reforçado com a associação ao diminutivo “farrapito”, e que serve também de metáfora para o fim do impulso sexual tão característico nesta personagem.

Grotesco (...) é o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo. Como na estética do século XVIII, os conceitos de caricatura, mas também os do trágico e do cómico, penetram agora nos enunciados (Kayser, 2003: 56).

Francisco Marques assume o papel de representante dos mortos, representante de todos aqueles que conheceram a morte durante o seu trabalho, mas que a História fez questão de esquecer porque a obra é maior do que os homens anónimos que a construíram. Desta forma, esta não funcionalização da catástrofe mais uma vez põe em evidência a necessidade de chamar atenção para o esquecimento e fácil substituição atribuído à mão de obra.

Mas não é só a morte de Francisco Marques que põe em prática o grotesco. Também este herói deformado, sujo, pobre e feio sugere uma dialética com a poética do grotesco (vd. Grossegese, 2011), verificando-se assim uma não-sublimação desta personagem coletiva. Se nas tragédias gregas os heróis são embelezados, ou como defende Aristóteles “devem os poetas sublimá-los sem que deixem de ser o que são” (1986: 125), a verdade é que Saramago faz do povo um herói defeituoso e feio, sem sublimação, descrito como “rústicos, analfabetos” (Saramago, 2014: 262). Este herói coletivo de *MC* e com uma dimensão trágica foge, assim, ao modelo estético tradicional.

(...) não tardaria que se comesse a dizer que isto é uma terra de defeituosos, um marreco, um maneta, um zarolho, e que estamos a exagerar a cor da tinta, que para heróis se deverão escolher os belos e formosos, os esbeltos e escorreitos, os inteiros e completos, assim o tínhamos querido, porém, verdades são verdades, antes se nos agradeça não termos consentido que viesse à história quanto há de belfos e tartamudos, de coxos e prognatas, de zambros e epiléticos, de orelhudos e parvos, de albinos e de alvares, os da sarna e os da chaga, os da tinha e do tinhó, então sim, se veria o cortejo de lázaros e quasímodos que está saindo da vila de Maфра (...) (*ibid.*: 267).

O próprio Baltasar é a melhor representação disso mesmo, já que se trata de um protagonista deformado. Para além disso, durante o romance são constantes as referências a corpos com saliências, com orifícios ou cavidades, da qual é exemplo o corcunda João Pequeno.

Em *MC* estamos perante corpos que vão contra a estética de beleza e, mais do que isso, são corpos transgressores, deformados, mutilados, desmembrados, que rompem com as normas, que subvertem a ideia de herói tradicional, que sugerem algo de monstruoso. O grotesco rebaixa o sublime, tão exigido no clássico herói grego, e elege o estranho, o disforme para criar corpos em si só transgressores.

Simultaneamente, esta deformidade neste herói coletivo é acompanhada pelo exagero e pelo traço cômico, conseguido, na maior parte das vezes, nas referências à intimidade ou partes íntimas da massa popular. Desta forma, o narrador de *MC* aborda constantemente o baixo, o ventre, as vísceras, o instinto, colocando ênfase, pela hipérbole, naquilo que Bakhtin denomina de *baixo corporal*:

Contrary of the modern canons, the grotesque body is not separated from the rest of the world. It is not closed, completed unit; it is unfinished, outgrows itself,

transgresses its own limits. The stress is laid on those parts of the body that are open to the outside world that is, the parts through which the world enters the body or emerges from it, or through which the body itself goes out to meet the world. This means that emphasis is on the apertures or the convexities, or on various ramifications and offshoots: the open mouth, the genital organs, the breasts, the phallus, the potbelly, the nose. The body discloses its essence as a principle of growth which exceeds its own limits only in copulation, pregnancy, childbirth, the throes of death, eating, drinking, or defecation. This is the ever unfinished, ever creating body, the link in the chain of genetic development, or more correctly speaking, two links shown at the point where they enter into each other (Bakhtin, 1984: 26).

Também as referências ao sexo são muito usadas para atingir este lado grotesco da massa popular. Como já referimos, estas referências são frequentes na figura de Francisco Marques, já que a sua sexualidade é constantemente mencionada. Com um traço cómico, o seu órgão sexual e os encontros íntimos com a mulher são repetidamente referidos sempre que a sua personagem reaparece. E do mesmo modo surge também a referência à gravidez da sua mulher¹⁹. Como refere Bakhtin, a gravidez é um estado grotesco do corpo, porque para além de significar um corpo deformado é a duplicação do corpo numa só forma. Simultaneamente, em *MC* o parto é associado a vocábulos que o aproximam de um lado animal – “dá como resultado que a mulher está prenha outra vez” (Saramago, 2014: 256); “agora que ela já despejou” (*ibid.*: 268) – o que ao aumenta esta ligação ao grotesco.

One of the fundamental tendencies of the grotesque image of the body is to show two bodies in one: the one giving birth and dying, the other conceived, generated, and born. This is the pregnant and begetting body, or at least a body ready for conception and fertilization, the stress being laid on the phallus or the genital organs. From one body a new body always emerges in some form or other” (Bakhtin, 1984: 23).

Do mesmo modo, a sexualidade faz também parte do quotidiano do povo em *MC*. Esta sexualidade é assumida como uma necessidade, como algo fisiológico, como impulsos impossíveis de conter ou controlar. O coito e os órgãos sexuais são altamente

¹⁹ Em *MC* também é referida a gravidez e o parto da Rainha D. Maria Ana. Chega-se também a atribuir à maternidade uma condição essencial à mulher, como se verifica nas palavras de Joaquim Costa, construtor do convento: “mulheres não faltam, e a minha devia ser de má casta para assim ter parido quatro filhos e deixado morrer todos” (Saramago, 2014: 257).

abordados pelo narrador e sempre com uma linguagem popular (em conformidade com o espaço social e o perfil das personagens a que se refere). O sexo é levado ao grotesco, através do recurso ao horror e também à ironia, como é exemplo as referências à proliferação das doenças venéreas.

(...) a estas mulheres, por trás das suas meias-portas, ninguém leva flores, apenas um sexo impaciente que às escuras entrou e saiu, quantas vezes trazendo consigo o princípio da podridão, o gálico, e então gemem os pobres tão desgraçados como as desgraçadas que os contaminaram, escorre o pus pelas pernas abaixo em intérmino fluxo, não é doença que os cirurgiões admitam nas enfermarias, o remédio, se o for, é aplicar nas partes o sumo da consólida, milagrosa e já referida planta que dá para tudo e não cura nada. Vieram para aqui rapagões que hoje, passados três ou quatro anos, estão podres dos pés à cabeça. Vieram limpas mulheres que mal acabaram de morrer tiveram de ser enterradas fundo porque se desfaziam em trampa e envenenavam o ar. No dia seguinte a casa tem nova inquilina. A enxerga é a mesma, os trapos nem foram lavados, um homem bate à porta e entra, não há perguntas a fazer nem respostas a dar, o preço é conhecido, desaperta-se ele, ela levanta as saias, gemeu ele o seu gozo, ela não precisa fingir, estamos entre gente séria (Saramago, 2014: 303).

Esta proximidade do herói anónimo e popular com o leitor/espectador não é explorada em termos do drama burguês, ou melhor, com o objetivo de identificação para provocar o efeito da catarse. Mas sim com a intenção de subverter qualquer eventual sublimação através de efeitos de grotesco e também da ausência da lamentação.

Esta oposição ao conceito de tragédia revela uma procura por afastar-se de um conceito romantizado e apontar criticamente para o esquecimento a que as classes mais baixas estão sujeitas.

Apesar de se poder considerar quixotesca, elevada a feito heróico, todo o sofrimento do povo trabalhador “dessacraliza a construção do convento” (Castelo-Branco et al, 1999: 106). Desta forma, em *MC* estamos perante a denúncia de um povo anónimo que submetido ao poder monárquico e religioso, enfrenta a pobreza, a deformação, a solidão, e as mortes violentas.

(...) os verdadeiros heróis da acção, que na óptica de Saramago são sempre os da construção popular directa, os braços anónimos, são uma espécie de «modelos» que

Saramago demiurgicamente erige em representantes dessa massa popular, paradigmas desses braços construtivos, desses olhos iletrados mas mais que todos videntes – e Baltasar Sete-Sóis, o soldado maneta, é o braço nomeado dessa gesta, e Blimunda, sua companheira, a que inadvertidamente vê, capta e engendra os mais recônditos desejos humanos (Seixo, 1999: 38).

A classe operária de *MC* revela, deste modo, uma dimensão trágica, apesar da fuga ao modelo tradicional de herói e da negação da funcionalização da catástrofe conseguida através do recurso ao grotesco e da falta de lamentação, com vista a subverter uma eventual sublimação. Com esta refuncionalização do trágico otimiza-se a denúncia social feita por Saramago, ao criticar uma sociedade hierarquizada, a desigualdade social e a desvalorização do trabalho físico, afastando esta crítica do Portugal setecentista e trazendo-a para um Portugal mais atual.

3.2. A Trindade terrena

Em *MC*, para além do herói coletivo, à volta do qual gira o conflito da subjugação de poderes e desigualdade social, destacam-se também como heróis Blimunda, Baltasar e o padre Bartolomeu, responsáveis pela construção da passarola. Os três constituem a Trindade terrena e contam ainda com a participação parcial de um quarto elemento: Domenico Scarlatti.

Blimunda e Baltasar, para além de fazerem parte do herói anónimo, misturando-se no coletivo, conseguem emergir da massa popular para ganhar individualidade, através da narrativa da construção da passarola. São personagens que encarnam o herói pobre, explorado, subjugado, mas através do seu relacionamento amoroso e do plano de voar subvertem a sua condição de inferioridade e alcançam a liberdade que os construtores do convento nunca obtiveram.

É nesta personagem colectiva, colectiva no esforço, no sofrimento e no anonimato, que se integra o par Baltasar e Blimunda e que, dela fazendo parte, se destaca pelas imagens e percepções que dele se recolhem. Está-se assim perante personagens que fazendo parte do grupo anónimo, dele se desgarram porque logram uma autonomia e um estatuto próprio sem, contudo, ser contraditório ou antagónico (Castelo-Branco et al, 1999: 81).

Tanto Blimunda e Baltasar, à semelhança do herói anónimo construtor do convento, afastam-se do modelo tradicional e clássico de herói. Baltasar trata-se de um protagonista deformado, representante do povo, e descrito como um soldado que pedia esmola “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” (Saramago, 2014: 37). Quanto a Blimunda, rapariga do povo e filha de uma feiticeira enviada para o degredo de Angola, os seus traços físicos são muito pouco descritos - referindo-se apenas “o corpo dela, que é alto e delgado como a inglesa” (*ibid.*: 58) e os seus olhos invulgares já que “olhos como este nunca se viram, claros de cinzento, ou verde, ou azul, que com a luz de fora variam ou o pensamento de dentro, e às vezes tornam-se negros noturnos ou brancos brilhantes como lascado carvão de pedra” (*ibid.*: 58)²⁰ -, mas ao longo do romance é confirmada a presença de

²⁰ Em entrevista a Carlos Reis, Saramago fala acerca da sua opção em não se alargar nas descrições físicas de Baltasar e Blimunda “Fora disso não os descrevo fisicamente, não digo se são formosos ou se são feios. São pessoas, nada mais!” (1998: 107).

características populares na sua aparência ou na forma como se trata, como também se verifica a consequência da passagem do tempo na sua beleza. Desta forma, Baltasar e Blimunda são heróis pobres e sujos - “mão discreta e maltratada, com as unhas sujas” (*ibid.*: 184), - com piolhos - “Baltasar pousa a cabeça no regaço de Blimunda e ela cata-lhe os bichos” (*ibid.*: 95), - e sem dentes - “pobres bocas, perdida está a frescura, perdidos alguns dentes, partidos outros” (*ibid.*: 375).

O casal em nada está de acordo com o herói belo e nobre, de grande estatuto defendido por Aristóteles (e privilegiado posteriormente pelo classicismo francês), comprovado em heróis trágicos como: Ícaro, Prometeu, Édipo, etc.

A sua história de amor é central em todo o romance e é também nela que está presente uma grande dimensão trágica de *MC*. Mas se existe uma não sublimação dos heróis em *MC* - personagens populares, sujas, pobres e analfabetas - o mesmo não acontece com o seu amor. O amor entre eles é sublimado (em contraste com o herói anónimo), mas com simplicidade e naturalidade, sem palavras de amor ou excessos de romantização.

Mas, é curioso, só no fim me apercebi de que tinha escrito uma história de amor sem palavras de amor... Eles, o Baltasar e a Blimunda, não precisaram afinal de as dizer... E no entanto, o leitor percebe que aquele é um amor de entranhas... Julgo que isso resulta da personagem feminina. É ela que impõe as regras do jogo... (Saramago *in* Avillez, 1991).

A sublimação emana de Blimunda e da relação amorosa em contraste com as representações do corpo e do sexo nos restantes personagens.

Também a intimidade deste casal, abordada recorrentemente, se afasta do sexo da restante massa popular, porque deixa de ter um carácter grotesco. É um sexo relacionado com o desejo, um sexo sem preconceito, sem moralidades, um sexo também ele transgressor para um amor transgressor.

(...) Ali se deitaram, numa cama de folhagem, servindo as próprias roupas de abrigo e enxerga. Em profunda escuridão se procuram, nus, sôfrego entrou ele nela, ela o recebeu ansiosa, depois a sofreguidão dela, a ânsia dele, enfim os corpos encontrados, os movimentos, a voz que vem do ser profundo, aquele que não tem voz, o grito nascido, prolongado, interrompido, o soluço seco, a lágrima inesperada, e a máquina a tremer, a vibrar, porventura já não está na terra, rasgou a cortina de silvas e enleios, pairou na alta noite, entre as nuvens, Blimunda, Baltasar, pesa o

corpo dele sobre o dela, e ambos pesam sobre a terra, afinal estão aqui, foram e voltaram (Saramago, 2014: 299).

Com a atribuição, por parte de Bartolomeu, a Baltasar e Blimunda dos nomes Sete-Sóis e Sete-Luas começa já um plano de sublimação - Tu és Sete-Sóis porque vês às claras, tu serás Sete-Luas porque vês às escuras” (*ibid.*: 96). Por outro lado, esta apelidação sugere também uma dimensão mítica, já que, como refere Miguel Real, “(...) o nome Sete-Sóis torna este personagem num quase herói mítico, o nome de Blimunda de Jesus, Sete-Luas, faz de igual modo repercutir ecos mítico-ancestrais (1995: 67).

O amor entre Sete-Sóis e Sete-Luas é um amor que marca pela diferença, e que se afasta do modelo de amor clássico presente na literatura. Num excerto de *MC*, é estabelecida uma comparação pela incompatibilidade entre Blimunda e Baltasar com outras histórias de amor lendárias e mitológicas, particularizando sempre a simplicidade do amor dos protagonistas de *MC*. “Não é Oirana em seu traje de corte que se está despedindo de Amadis, nem Romeu que, descendo, colhe o debruçado beijo de Julieta, é somente (...)” (Saramago, 2014: 372) Baltasar e Blimunda.

Há um excerto em *MC* em que o narrador poetiza a relação destes dois heróis, atribuindo ao amor o poder de transformá-los em amantes belos, estendendo-se assim a sublimação às duas personagens.

Baltasar não tem espelhos, a não ser estes nossos olhos que o estão vendo a descer o caminho lamacento para a vila, e eles são que lhe dizem, Tens a barba cheia de brancas, Baltasar, tens a testa carregada de rugas, Baltasar, tens encorreado o pescoço, Baltasar, já te descaem os ombros, Baltasar, nem pareces o mesmo homem, Baltasar, mas isto é certamente defeito dos olhos que usamos, porque aí vem justamente uma mulher, e onde nós víamos um homem velho, vê ela um homem novo, o soldado a quem perguntou um dia, Que nome é o seu, ou nem sequer a esse vê, apenas a este homem que desce, sujo, canoso e maneta, Sete-Sóis de alcunha, se a merece tanta canseira, mas é um constante sol para esta mulher, não por sempre brilhar, mas por existir tanto, escondido de nuvens, tapado de eclipses, mas vivo, Santo Deus, e abre-lhe os braços, quem, abre-os ele a ela, abre-os ela a ele, ambos, são o escândalo da vila de Mafra, agarrarem-se assim um ao outro na praça pública, e com idade de sobra, talvez seja porque nunca tiveram filhos, talvez porque se vejam mais novos do que são, pobres cegos, ou porventura serão estes os únicos seres humanos que como são se vêem, é esse o modo mais difícil de ver, agora que

eles estão juntos até os nossos olhos foram capazes de perceber que se tornaram belos (*ibid.*: 365).

No excerto acima, tenta-se desmerecer a importância dos modelos estéticos na literatura e alargar o amor puro e verdadeiro às personagens populares. Blimunda e Baltasar são personagens feias, pobres, deformadas, analfabetas e plebeias, mas engrandecidas pela sua relação de amor, um amor invencível ao tempo. Assim “a degradação física que a idade traz poderia contribuir para um efeito de vitimização das personagens, mas o narrador subverte esse sentido para enfatizar a subjetividade dos retratos convencionais e, acima de tudo, sublimar o amor verdadeiro como força atemporal e invulnerável ao desgaste físico” (Figueiredo, 2014: 99).

Durante o romance Blimunda assume a representação da mulher popular, mas acaba por se distinguir pela relação transgressora com Baltasar, sem matrimónio e sem filhos, e pelo seu peculiar poder de ver em jejum através das coisas. Para além disso, consegue fugir a este destino comum da mulher popular ao fazer parte do sonho de voar. Na Trindade terrena ela é o espírito, porque é ela que se aproxima mais de algo não terrenal como refere o padre Bartolomeu Lourenço. É com ela que se instala em todo o romance a componente maravilhosa (não esquecendo o próprio plano de voar que já em si detém o maravilhoso), com o seu poder e a sua capacidade de recolher as vontades. É este carácter maravilhoso uma das razões que a conduzirá e à restante Trindade terrena ao trágico.

Os poderes «naturais» de Blimunda, que constituem a vertente mais marcante do maravilhoso que a envolve, constituem-se, eles próprios, como vectores que a arrastarão necessariamente para um fim trágico. O maravilhoso da sua existência é ser mais do que uma mulher, mas é este excesso de poder que Blimunda possui que, como uma inevitabilidade, sempre a forçará a existir entre as margens sociais, aliás, à semelhança de sua mãe Sebastiana.

Assim, maravilhoso e trágico fundem-se em Blimunda através dos seus poderes «naturais», e ela tem disso consciência, embora saiba que do seu dom não pode fugir... (Real, 1995: 55 e 56).

Já Baltasar Sete-Sóis é um antigo soldado que perdeu a mão esquerda na guerra. Representa o homem deformado, pobre, vítima da guerra, e por vezes, violento, tendo morto um homem que o tentou assaltar na sua viagem de Évora a Lisboa. Com apenas

uma mão é ele a verdadeira mão-de-obra da passarola, o verdadeiro construtor da máquina de voar. É através do amor (relação com Blimunda) e do sonho (construção da passarola) que Baltasar se faz homem, distinguindo-se dos restantes companheiros da construção do convento por esta vida em paralelo, que o liberta e o faz desafiar o destino a que está sujeita a massa popular.

Por sua vez, o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão é o líder do projeto de voar, o homem que detém o conhecimento científico exigido para a sua construção. É com este objetivo e depois de várias tentativas falhadas que o padre Bartolomeu de Gusmão, também conhecido como o “Voador”, inicia o projeto da passarola, uma grande máquina de voar em forma de pássaro, que implicou vários anos de trabalho e uma viagem à Holanda na procura de soluções científicas. Num constante conflito entre a crença na ciência e a sua função religiosa, é a passarola, materialização da sua transgressão, que conduzirá esta personagem ao trágico.

É Bartolomeu que convida Blimunda e Baltasar a participar no seu projeto, sendo na narrativa da construção da passarola que se forma um trio heróico, a Trindade terrena, constituída por estas três últimas personagens. Em paralelo à subordinação do povo ao poder real, assiste-se à libertação dos seus representantes, através da construção da máquina de voar, segredo guardado durante anos na abegoaria, e que atinge a concretização com o voo de Lisboa à serra de Monte Junto.

Mais tarde é também Bartolomeu que inclui Domenico Scarlatti no grupo, músico italiano que chega a Lisboa contratado por D. João V para ensinar música à infanta D. Maria Bárbara. Ele assume-se como o quarto elemento da construção da máquina, mas tem uma participação parcial e pontual. Apesar disso, de todos é o que se aproxima de um estatuto nobre já que é frequentador da corte de D. João V e convive diariamente com a família real, especialmente com a Infanta, dando-lhe aulas de música. Também a sua descrição física, com traços belos, o aproximam mais do herói clássico e o distanciam dos restantes heróis de *MC*.

(...) il signor Scarlatti só chegou há poucos meses, e por que hão de estes estrangeiros tornar os nomes difíceis, se tão pouco custa descobrir que é Escalate o nome deste, e bem lhe fica, homem de completa figura, rosto comprido, boca larga e firme, olhos afastados, não sei que têm os italianos, e então este, em Nápoles nascido há trinta e cinco anos, É a força da vida, mana (Saramago, 2014: 175).

Juntos vivem o desafio do projeto comum, mas não é na coletividade que estas personagens crescem como heróis, mas sim na individualidade, tendo cada um uma função singular no projeto da máquina de voar. O padre Bartolomeu detém o conhecimento científico, por isso mesmo vai a Holanda, “terra de muitos sábios” (*ibid.*: 99), aprender a fazer descer o éter do espaço; Baltasar tem a capacidade física e o saber artesanal já que é ele que com apenas uma mão atará “a vela e o arame que hão-de voar” (*ibid.*: 72); Blimunda é possuidora da magia herética e do saber sobrenatural necessário para recolher as vontades dos vivos; e Scarlatti tem o saber artístico, já que a música do seu cravo acompanha a construção da máquina, chegando a referir a possibilidade de que talvez a sua música “possa conciliar-se dentro das esferas com esse misterioso elemento” (*ibid.*: 186). E é por essa razão que o italiano leva um cravo para a Quinta do duque de Aveiro e toca para Blimunda, Baltasar e para a passarola, enquanto esta vai sendo construída.

Estas quatro personagens pela sua envolvimento no projeto de voar representam o contrapoder, e a passarola é o meio pelo qual estas saem de um ambiente de superstições, dominado pelo sistema religioso imposto e as contantes fogueiras da Inquisição e alcançam o transcendente. É este sonho que conduz estas personagens à função de heróis trágicos e os retira do anonimato, no caso de Baltasar e Blimunda, e da exigência dos seus estatutos clericais e nobres, no caso de Bartolomeu e Scarlatti respetivamente.

Se são todos diferentes, não só no papel desempenhado no projeto de construir a máquina de voar, mas também em termos sociais, dentro da abegoaria, na Quinta do duque de Aveiro, em S. Sebastião da Pedreira, estabelece-se a igualdade entre eles, já que partilham o mesmo sonho.

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, e pois a mão eclesiástica e macia do padre Bartolomeu Lourenço, a mão exata 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 se aqui estivesse faria o mesmo, é por pequenas coisas assim que se vê serem os homens realmente iguais (*ibid.*: 184).

Portanto, o herói de Saramago afasta-se do herói trágico nobre. Apesar de o não cumprir em termos de estatuto (nomeadamente se pensarmos na poética normativa classicista), enquadra-se em termos de ação, já que o herói de *MC* vive a *peripécia*, defendida por Aristóteles em *Poética*, ou melhor, a reviravolta da ação dramática, conseguida através do voo da passarola e da sua queda. Sendo assim pode-se dizer que o projeto da passarola é a principal motivação para o trágico em *MC*.

Mais do que os poderes de Blimunda, a deficiência de Baltasar e a sua conseqüente superação, do que os sonhos científicos de P. Bartolomeu de Gusmão, do que a gesta de construção do convento, desfiando um cortejo de personagens populares, do que a epopeia de homens e bois arrastando a mãe da pedra entre Pêro Pinheiro e Mafra, o fulcro diegético que transforma a narrativa de maravilhosa em trágica é, sem dúvida, a construção, o voo e a aterragem da Passarola (...) (Real, 1995: 59).

Se estes heróis se revelam dissemelhantes ao paradigma de heroísmo, simultaneamente são aqueles que fogem do seu *status quo* para o sonho, não se resignando com a sua condição e desafiando a sociedade e a força do destino para alcançarem a liberdade do sonho e simultaneamente a igualdade social. Deste modo revelam-se transgressores, razão que leva o próprio Saramago a referir-se a estas três personagens como “três loucos portugueses do século XVIII” (1999: 22), “doidos, defeituosos, excessivos” (Saramago, 2014: 217).

A tragicidade a que a Trindade terrena está sujeita decorre do atrevimento do projeto da máquina de voar, que vai contra a mundividência barroca da época. Portanto o destino a que a Trindade Terrena está sujeita é atribuído à sua responsabilidade, e não a factos exteriores ou a um destino estabelecido *à priori*. Associada a esta responsabilidade surge a *hybris*, ou o momento em que o herói trágico vive a desmedida, conceito que se afasta da romantização e que atira a responsabilidade do destino trágico para o herói.

Desta forma, podemos reconhecer na Trindade terrena os seus momentos de *hybris*. A própria construção da passarola é considerada desafiadora a Deus e ao poder divino, porque ocupa o seu domínio. Todo este sonho está relacionado com o “orgulho e ambição de fazer levantar um dia aos ares, aonde até hoje apenas subiram Cristo, a Virgem e alguns escolhidos santos” (*ibid.*: 94) a passarola. Desta forma, subir ao céu, simbolicamente associado à sacralidade, ao transcendente, ao poder em sua aceção religiosa, é uma forma de atingir o mundo divino, a morada de Deus.

A construção e o voo da passarola será aqui metáfora viva de uma tensão com o divino tentando ocupar o espaço que só a ele pertence, e que pagará, naturalmente, o preço da sua ousadia” (Castelo-Branco et al, 1999: 107).

Assim sendo, esta tentativa de voar é também uma tentativa de se igualarem a Deus – o tal conceito de igualdade presente em todo o romance e pelo qual parece ser a luta de todos os heróis, de Manuel Milho, a Baltasar, Blimunda, Bartolomeu e Scarlatti. As comparações com Deus e o sagrado surgem de forma mais evidente com a denominação desta tríade heróica como Trindade terrena, numa tentativa de quebrar a hierarquia estabelecida pela igreja, estendendo o poder divino ao homem. Como refere Júlia Figueiredo: “Trata-se de uma paródia de desconstrução direta da Santíssima Trindade e transposição do seu poder criador para o nível humano, incorporado em Bartolomeu, Baltasar e Blimunda” (2014: 105).

É Scarlatti que, pela primeira vez, denomina Baltasar, Blimunda e Bartolomeu – todos começados pela letra B, o que fortalece a união – como uma Trindade terrena. Só este ato é já por si só transgressor.

O segredo descobri-o eu, quanto a encontrar, colher e reunir é trabalho de nós três, É uma trindade terrestre, o pai, o filho e o espírito santo, Eu e o Baltasar temos a mesma idade, trinta e cinco, não poderíamos ser pai e filho naturais, isto é, segundo a natureza, ais facilmente irmãos, mas, sendo-o, gémeos teríamos de ser, ora ele nasceu em Mafra, eu no Brasil, e as pareenças são nenhuma, Quanto ao espírito, Esse seria Blimunda, talvez seja ela a que mais perto estaria de ser parte numa trindade não terrenal, Trinta e cinco anos é também a minha idade, mas nasci em Nápoles, não poderíamos ser uma trindade de gémeos, e Blimunda, que idade tem, Tenho vinte e oito, e sem irmão ou irmã (...) (Saramago, 2014: 185).

Responsável pelo projeto da passarola, o padre Bartolomeu é também personagem na qual esta *hybris* é mais evidente, não só pela sua ambição de voar, acima das regras sociais e religiosas, mas também porque aceita a nomeação de Scarlatti e realça-a aquando do voo da passarola, quando, como refere David Frier (1994), Bartolomeu se nomeia Deus e atribui a Baltasar o papel de filho e a Blimunda o de Espírito Santo, formando, desta forma, a Santíssima Trindade terrena. Assim, este episódio, mais do que qualquer outro, estabelece uma equiparação entre o padre Bartolomeu e Deus e

eleva o seu plano de voar a algo divino e transcendente, envolvendo também Baltasar e Blimunda.

O padre veio para eles e abraçou-se também, subitamente perturbado por uma analogia, assim dissera o italiano, Deus ele próprio, Baltasar seu filho, Blimunda o espírito Santo, e estava, os três no céu, Só há um Deus, gritou, mas o vento levou-lhe as palavras da boca (Saramago, 2014: 216).

Em pleno voo, o padre Bartolomeu repesca a denominação de Scarlatti e, se antes, num rasgo de arrogância e presunção, se considera “filho predileto de Deus” (*ibid.*: 215), não hesita em considerar-se Deus desta Trindade terrena. Anteriormente, o padre Bartolomeu tinha já estabelecido uma ligação entre Baltasar e Deus ao comparar ambos devido à falta da mão esquerda, já que “à esquerda de Deus não se senta ninguém, é o vazio, o nada, a ausência, portanto Deus é maneta” (*ibid.*: 72)²¹, considerando que a mutilação de Baltasar não o impedia de trabalhar na máquina de voar. Como refere Frier:

Significantly he then goes on to describe himself as God, Baltasar as the Son and Blimunda as the Holy Spirit, a claim whose presumption is instantly evident, given the difficulty which the three have in controlling the machine. Bartolomeu has already compared Baltasar to God on their first meeting, because, he claims, God too has no left hand - the hand which often, of course, is associated with evil - a claim of which we are reminded by the narrator on various occasions (1994: 131).

Também ao longo do romance reconhece-se no padre Bartolomeu Lourenço dúvidas quanto a Deus e a sua essência. Este ceticismo é evolutivo e está presente em várias situações. Quando Blimunda lhe pede a bênção, o padre responde “Não posso, não sei em nome de que Deus a deitaria” (Saramago, 2014: 205) e antes do voo da passarola a sua prece é “Encomendemo-nos ao Deus que houver” (*ibid.*: 214) numa clara sujeição e impassibilidade ao enigma divino. A aproximação ao voo da passarola significa um aumento dessas dúvidas e uma maior desacreditação na fórmula de Deus apresentada pela religião. O sermão do corpo de Deus, pregado por Bartolomeu Lourenço é o último

²¹ Num outro episódio, de forma irónica, o narrador contraria a afirmação do padre Bartolomeu Lourenço acerca da falta do braço esquerdo de Deus: “como aquela, tão conhecida, Pai, nas tuas mãos entrego o meu espírito, ora toma, afinal Deus não é maneta, não senhor, andou aí o padre Bartolomeu Lourenço em domésticos sacrilégios, afastando Baltasar Sete-Sóis do recto caminho, quando bastaria ter ido perguntar ao Filho, que tem obrigação de saber quantas mãos o Pai tem” (Saramago, 2014: 323).

motivo para a perseguição dos membros do Santo Ofício, que na procura por Bartolomeu para o prender – este já fugido na máquina de voar – se deparam “aterrados diante de uma Bíblia rasgada na altura do Pentateuco, de um Alcorão feito em pedaços indecifráveis” (*ibid.*: 217). Este gesto revela também uma clara rejeição por parte de Bartolomeu das verdades sagradas defendidas pelos clericais na sociedade setecentista portuguesa. O voo da passarola corresponde ao momento máximo da sua crise religiosa.

O momento do voo tem que ser relacionado com a evolução espiritual do momento do padre Bartolomeu, de que o narrador nos vem dando ao longo do enunciado narrativo, muitos e importantes indícios. Dúvidas sobre as verdades da fé, sobre a própria existência de Deus, a tentação racionalista de tudo explicar, vêm-no assaltando desde há muito, e não escapavam ao olhar sagacíssimo do Santo Ofício (Júlio, 1999, 52 e 53).

Do mesmo modo, associado a esta responsabilização do herói pelo seu destino trágico aparece o sentimento de culpa. O remorso surge apenas na personagem de Bartolomeu, quando Blimunda adoce depois da recolha das vontades. Regressado da Holanda, o padre pede a Blimunda que, perante uma “Lisboa atormentada por uma grande doença, morrem pessoas em todas as casas” (Saramago, 2014: 195), aproveite a epidemia para recolher as vontades dos moribundos. Blimunda consegue recolher duas mil vontades, mas no final cai doente “sem nenhuma dor, apenas como quem desiste de se segurar às margens do mundo e se deixa afundar” (*ibid.*: 201). O padre Bartolomeu Lourenço perante a possibilidade da morte de Sete-Luas “(...) arrependia-se de a ter mandado às instâncias vizinhas da morte com tanta continuidade que a sua própria vida teria de padecer”, vivendo os dias da sua doença atormentado pela culpa.

O padre Bartolomeu Lourenço, sombrio, sentava-se no mocho e aí ficava horas (*ibid.*: 200).

Todas as noites, o padre, quando se retirava para a cidade, pelos caminhos escuros e azinhagas que desciam para Santa Marta e Valverde, punha-se a desejar, meio delirando, que lhe saltassem ao caminho facinorosos, talvez o próprio Baltasar, com a espada ferrugenta e o mortal espigão, para vingar Blimunda, assim se acabaria tudo (*ibid.*: 201).

Bartolomeu Lourenço desaparece, não voltando à Abegoaria e evitando encontros com Scarlatti, à espera que Baltasar o vá matar, já que, segunda ele, não haveria “justiça mais justa” (*ibid.*: 204). E o narrador chega mesmo a descrever um homem que adoeceu com a culpa: “tem a cara branca, os olhos pisados” (*ibid.*: 205). A recuperação de Blimunda foi para ele um alívio, “como se estivesse acabado de ser salvo de um grande perigo” (*ibid.*: 204).

É esta *hybris* do padre Bartolomeu Lourenço que o conduzirá à tragicidade. O seu sonho de voar é demasiado grande e desafiador para a sociedade setecentista de *MC*. Bartolomeu é maior que o pensamento da sua época e, apesar dos avisos, desafia o destino mas acaba perdendo.

(...) maravilhoso e trágico é o P. Bartolomeu de Gusmão. Maravilhoso (...) devido à sua inabalável fé no conhecimento científico em época de clericalismo barroco, ao seu modo herético de questionar a Santíssima Trindade, à sua descrença nos rituais e instituições eclesiais, o seu modo popular de destes escarnecer. (...) É este aspecto herético, heterodoxo, despreconceituado do P. Bartolomeu de Gusmão, e especialmente a vertente maravilhosa da sua obsessão de voar (...) que ultrapassa indubitavelmente a consciência filosófica e científica de Portugal da época, que igualmente despoletará o elemento trágico do desenlace da vida de P. Bartolomeu de Gusmão (Real, 1995: 58).

Também Baltasar, segundo Frier, vive a *hybris* em dois momentos. Inicialmente mantendo com Blimunda uma relação ilegítima, recusando o casamento, o que era considerado inaceitável. Depois, fazendo questão de manter o controlo sobre a máquina, após a sua queda e o desaparecimento de Bartolomeu. Blimunda chega a sugerir a libertação das vontades, mas Sete-Sois recusa, segundo Frier, por uma questão de vaidade, já que “Se as deixarmos ir, será o mesmo que se não tivesse acontecido nada, será como se não tivéssemos nascido, nem tu, nem eu, nem o padre Bartolomeu Lourenço” (Saramago, 2014: 300).

Baltasar has been seduced by the temptations of glory - just as the King is - and he no longer regards the wills as wills, but merely as what their physical appearance indicates that they are, dark clouds; Baltasar is guilty of taking the owners of these wills for granted as much as the king is in requisitioning labour for the construction of the convent. Moreover, even granting his goodwill, he is simply not capable of controlling the flying machine. His stumps of an arm does not, in fact, indicate

divine status as Father Bartolomeu wrongly suggests. Rather it indicates his inadequacy for flying (Frier, 1994: 132).

A *hybris* de Baltasar conduz à catástrofe do seu desaparecimento e à morte num auto de fé, no qual a Inquisição comprova a vitória da ordem sobre a pretensão da liberdade expressa no voo da passarola e onde se declara a desadequação de Baltasar para aviador. Baltasar assemelha-se assim ao lendário Ícaro que se aproxima demasiado do céu e acaba por cair, morrendo. Aliás, Maria Joaquina Nobre Júlio chega a referir-se à construção da passarola como “o mito de Ícaro revisitado” (Júlio, 1999: 30).

A lógica do personagem de Baltasar, como elemento do maravilhoso popular, contém em si o elemento do trágico, não pela sua deficiência, pelos *menos* que ele é, mas pelo que Baltasar ousou: subir aos céus, estar perto do Sol, desafiando a atmosfera cultural e religiosa da época, para a qual o céu é morada divina, inacessível por condição ao homem. Neste desafio e nesta ousadia assentam o seu destino final; Baltasar é reduzido a nada pelo fogo da instituição que bloqueou o avanço português de Quinhentos, transformando o país numa imensa sacristia (Real, 1995: 55).

Pode-se também referir que Blimunda como participante no projeto de voar e pela relação com Baltasar é já uma personagem transgressora. Para além disso, também ela tem os seus momentos de *hybris* ao questionar Deus e a religião. Na realidade, filha de uma feiticeira, Blimunda é uma personagem que nunca revela uma negação de Deus, mas com a descoberta das vontades dos vivos e a sua capacidade de as ver surge a necessidade de confirmar a sua existência na hóstia. Essa curiosidade leva-a a usar o seu poder de ver em jejum para tentar responder às suas perguntas. Consideramos este o seu grande momento de *hybris* já que usa um poder sobrenatural, não aceite pela igreja, para confirmar a presença de Deus na comunhão.

Durante todos estes, desde que se revelara o dom que possuía, sempre comungara em pecado, com alimento no estômago, e hoje decidira, sem nada dizer a Baltasar, que iria em jejum, não para receber a Deus, mas para o ver, se ele lá estava (Saramago, 2014: 138).

Vi uma nuvem fechada, (...) Esperava ver Cristo crucificado, ou ressurrecto em glória, e vi uma nuvem fechada, Não penses mais no que viste, Penso, como não hei-de de pensar, se o que está dentro da hóstia é o que está dentro do homem, que é

a religião afinal, falta-nos o padre Bartolomeu Lourenço, talvez ele soubesse explicar-nos este mistério (*ibid.*: 139).

Blimunda vê na representação do corpo de Deus uma nuvem fechada, ou melhor, a mesma vontade que está dentro dos corpos humanos, o que mais uma vez os coloca em pé de igualdade com Deus. Esta ideia vai de encontro aos pensamentos do padre Bartolomeu mas também ao encontro do pensamento de Manuel Milho que refere, como referimos no capítulo anterior, “talvez sejamos todos deuses sentados” (*ibid.*: 261).

Também depois do desaparecimento de Baltasar, quando Blimunda percorre Portugal à sua procura, os padres mandavam-lhe recados para que fosse à confissão e Blimunda recusava - “A esses mandava dizer que fizera promessa de só se confessar quando se sentisse pecadora, não poderia encontrar resposta que mais escandalizasse, se pecadores todos nós somos” (*ibid.*: 396).

Esta *hybris* da Trindade terrena conduz à catástrofe, ou melhor, ao fim trágico. Blimunda é a única que se mantém viva, os seus momentos de *hybris* parecem não ser suficientes para um castigo com morte, porém a sua tragicidade resulta através da morte do padre Bartolomeu, mas principalmente no desaparecimento e morte de Baltasar.

O padre Bartolomeu acaba louco e morto. Quando a passarola cai, a tentativa de Bartolomeu de pegar fogo à máquina, impedido por Baltasar, é já o indício do trágico. A sua transgressão atinge o máximo com a tentação do suicídio motivada pelo desespero da salvação (maior pecado), ou melhor, da fuga ao castigo divino, neste caso, aos olhos da Inquisição, o auto-de-fé.

Por que foi que deitou fogo à máquina, e Bartolomeu Lourenço respondeu, no mesmo tom, como se estivesse à espera da pergunta, Se tenho de morrer numa fogueira, fosse ao menos nesta. Afastou-se para as moitas que ficavam da banda do declive, viram-no baixar-se rapidamente, e, olhando outra vez, já lá não estava, alguma necessidade urgente do corpo, se ainda as tem um homem que quis deitar fogo a um sonho (*ibid.*: 225 e 226).

Na sua tentativa de pegar fogo à máquina e arder com ela percebe-se que Bartolomeu atinge a resignação de que voar era possibilidade ilusória e que estavam destinados às mãos do Santo Ofício. Este desespero do padre Bartolomeu, que o leva a destruir a máquina voadora, sugere um homem já morto, porque é um homem sem vontade, que

perdeu a força do sonho, como revela o narrador: “(...) alguma necessidade urgente do corpo, se ainda as tem um homem que quis deitar fogo a um sonho” (*ibid.*: 226). A resignação de Bartolomeu está de acordo com a teoria de Schopenhauer de que o fim trágico chega com a anulação da vontade do herói. Não veremos esta resignação nem em Baltasar nem em Blimunda.

Depois deste episódio o padre Bartolomeu Lourenço não voltou e só meses depois Domenico Scarlatti informa Blimunda da morte de Bartolomeu – “Vim-te dizer, e a Baltasar, que o padre Bartolomeu de Gusmão morreu em Toledo, que é em Espanha, para onde tinha fugido, dizem que louco” (*ibid.*: 246). Desta forma, não há uma representação direta da catástrofe, substituída por uma simples mensagem e, desta forma impossibilitando efeitos catárticos.

Desta forma podemos encontrar nesta Trindade terrena a partida como motivação para o trágico. Em primeiro lugar a partida da passarola da Quinta do duque de Aveiro, deixando Scarlatti para trás, através do seu voo, é o ponto de partida para a sua queda e ao mesmo tempo para o trágico. É enumerada uma série de possibilidades que ficam em aberto antes mesmo de eles partirem – “quem sabe que perigos os esperam, que adamastores, que fogos de Santelmo, acaso se levantam do mar, que ao longe se vê, trombas-d’água que vão sugar os ares e o tornam a dar salgado” (*ibid.*: 219 e 220) – e que surgem como nova referência camoniana da heroicidade coletiva da transgressão, reforçando a afinidade com o género épico. Esta enumeração sugere ao leitor o indício de grandes perigos a que está sujeita a Trindade terrena, e que resultam na queda da máquina. Ao mesmo tempo, Baltasar antes de voar assegura a Blimunda que o voo da passarola “Estava escrito” (*ibid.*: 212), numa referência a uma espécie de profecia que é extensível para uma eventual tragicidade, no entendimento do voo da passarola como realização da *hybris*.

Também a morte de Bartolomeu sucedeu à sua partida, abandonando Sete-Sóis e Sete-Luas em Monte Junto. De acordo com Maria Joaquina Nobre Júlio, o seu destino trágico já era premeditado quando o narrador se refere ao padre como sinal trágico para os homens por quem passa e abençoa. Para a autora o “padre, sinal para outros, é portador de um sinal para si mesmo, é ele próprio um marcado. Também ele será vítima de uma futura tragédia, havendo, assim, entre ele e os que abençoa, uma espécie de solidariedade na desgraça e até na sua origem, todas vítimas da mesma prepotência” (Júlio, 1999: 50)

Já em Baltasar o trágico precipita-se depois da sua partida para Monte Junto, para verificar se tudo está bem com a máquina. O “Adeus Blimunda, Adeus Baltasar” (Saramago, 2014: 373) que trocam na despedida é já um adeus para sempre. No momento da partida de Sete-Sóis, há já um prenúncio desta tragicidade, sentido por Blimunda e notado na forma como avisa Baltasar para ter cuidado com a máquina.

Tem cuidado, Descansa, a mim não me assaltam ladrões nem mordem lobos, Não é de lobos que falo, Então, Falo da máquina, Dizes-me sempre que me acautele, eu vou e venho, mais cuidados não posso ter, Tem-nos todos, não te esqueças, Sossega mulher, que o meu dia ainda não chegou, Não sossego, homem, os dias chegam sempre (*ibid.*: 367).

Este presságio é ainda mais evidente na descrição da última noite que Blimunda e Baltasar passam juntos, e na forma como o corpo de Blimunda se despede de Baltasar – “por uma ânsia que lhe aperta a garganta, pela violência com que abraça Baltasar, pela sofreguidão do beijo” (*ibid.*: 372). Sete-Luas, ligada à magia herética e ao maravilhoso pela sua qualidade de ver através das coisas, é a personagem cujo presságio para o leitor é mais confiável, e que acaba por se comprovar com o desaparecimento de Baltasar.

Também a possibilidade de a máquina voltar a voar foi antes pressagiada por Domenico Scarlatti que pede a Baltasar e Blimunda que cuidem da máquina – “Defendam-na, cuidem-na, pode ser que um dia volte a voar” (*ibid.*: 246) – e como refere Isabel Vaz Ponce de Leão e Maria do Carmo Castelo-Branco “a profecia cumpriu-se” (1999: 77).

É com Baltasar sozinho na máquina que a passarola volta a voar.²² Este é o último voo, a partida derradeira para o final trágico. Baltasar só reaparece na fogueira, ardendo, sendo o seu vulto distinguido apenas pela falta do braço esquerdo e a vontade no corpo.

Voar é, mais para Baltasar do que qualquer outra personagem, a forma de se fazer homem, como ele próprio afirma numa conversa com os colegas trabalhadores do convento. Mas nessa mesma conversa o perigo da Inquisição está presente através da simbologia da fogueira à qual Baltasar atira uma pedra.

²² “Baltasar viu os panos arredarem-se para o lado com estrondo, o sol inundou a máquina, brilharam as bolas de âmbar e as esferas. A máquina rodopiou duas vezes, despedaçou, rasgou os arbustos que a envolviam, e subiu. Não se via uma nuvem no céu” (Saramago, 2014: 375).

Como é que um boieiro se faz homem, e Manuel Milho respondeu, Não sei. Sete-Sóis atirou o calhau para a fogueira e disse, Talvez voando (Saramago, 2014: 291).

O elemento da fogueira resulta como referência ao fogo inquisitorial aplicado como pena de morte aos condenados, não só com o intuito de purificação do pecado, mas também ilustrando a imagem do Inferno, aparecendo neste diálogo como uma sombra ao sonho de Baltasar. Desde o início que o sonho de voar tinha como destino apenas um fim: a fogueira da Inquisição e é nela que Baltasar acaba.

O desaparecimento de Baltasar leva Blimunda a procurá-lo durante nove anos, percorrendo o país e passando por vários perigos, uma deles é a tentativa de violação por parte do frade que Blimunda acaba por matar com o espigão de Baltasar. Blimunda revela-se assim personagem trágica com o desaparecimento de Baltasar, tal como refere Miguel Real: “Bem, a tragédia que Blimunda arrasta consigo adivinha-se desde o dia do desaparecimento de Baltasar ou é sua consequência directa” (1995: 57 e 58).

A relação entre Blimunda e Baltasar foi desde o início predestinada por Sebastiana de Jesus²³, mãe de Blimunda, que em pleno auto de fé onde foi condenada ao degredo vê o futuro dos dois em conjunto, antes mesmo de eles se conhecerem, mas assombrado já pela pergunta “que vai ser deles” (Saramago, 2014: 56).

Baltasar e Blimunda são “Vénus e Vulcano” (*ibid.*: 184), como os denomina Scarlatti, mas se o narrador refuta esta comparação clássica “porque se o deus perdeu a deusa, este homem não perderá a mulher”, no final, numa troca de papéis, é Blimunda que perderá Baltasar, levado pelo próprio sonho, pela passarola, e morto numa fogueira pelo Santo Ofício. Como refere Maria Joaquina Nobre: “Um amor de tal maneira intenso parece que não poderia ser senão um amor trágico, que teria que terminar tragicamente” (Júlio, 1999: 57).

Nove anos depois de o procurar, Blimunda volta a Lisboa e é o no Rossio, no mesmo lugar onde o conheceu e onde sua mãe foi excomungada para o desterro, que o encontra.

Naquele extremo arde um homem a quem falta a mão esquerda. Talvez por ter a barba enegrecida, prodígio cosmético da fuligem, parece mais novo. E uma nuvem fechada está no centro do seu corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprende-se a

²³ Em *Os círculos da Leitura*, as autoras referem que a personagem Sebastiana Maria de Jesus se destaca no auto-de-fé em que é condenada já que “tomando conta da narrativa, assume a voz crítica, num discurso de primeira pessoa pleno de tragicidade, mas que ironiza e denuncia tudo o que era sacralizado” (Castelo-Branco et al., 1999: 109).

vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda (Saramago, 2014: 399 e 400).

No entanto, a leitura linear trágica, funcionalizada numa lógica opressora, entra em dialética com uma estrutura circular: É num auto de fé que Baltasar e Blimunda se conhecem e é noutra que Blimunda descobre Baltasar na fogueira depois de nove anos de desaparecimento, permitindo a leitura oposta da catástrofe como final feliz da união dos amantes – “Sibilinamente lhe disse, “Vem”, e aqui, o narrador onisciente fecha o círculo que propicia o encontro, confirmando a permanência da vontade de Baltasar na terra e em Blimunda” (Castelo-Branco et al, 1999:85).

O final de *MC* põe em causa a tragicidade de Blimunda e Baltasar porque o fracasso não é total, já que Blimunda reencontra Baltasar e vendo uma nuvem fechada no centro do seu corpo, recolhe-a “se à terra pertencia e à Blimunda” (Saramago, 2014: 400). Há assim uma sobrevivência de Blimunda e uma sobrevivência de Baltasar nela (união física mas não sexual), que os levam a triunfar sobre a opressão e o Santo Ofício, eternizando o seu amor (mais uma vez a sublimação do amor de Blimunda e Baltasar). Ao mesmo tempo, sendo Baltasar representante dos homens construtores do convento, fazer permanecer a sua vontade na terra significa também uma vitória popular, pois resulta como metáfora para a resistência do sonho e da força do homem, já que não se poderia “reduzir a nada Baltasar-povo, a vontade de Baltasar não poderia ir para as estrelas e aí perder-se como ar da respiração de Deus, a vontade de Baltasar teria que ficar na terra, no corpo de Blimunda, que, como outra representante do povo, a continuará e a passará, formando uma corrente de vontades que um dia desembocarão na revolução popular (Real, 1995: 55).

Apesar da tragicidade a que a Trindade terrena está sujeita e que não consegue evitar, a sobrevivência de Blimunda e a recolha da vontade de Baltasar implicam uma leitura não trágica:

O contorno trágico da configuração heroica desta trindade, pela morte de Bartolomeu, pela queda da passarola e morte de Baltasar, não abala, na nossa perspetiva, a euforia da leitura alegórica da existência transformadora desta figura, uma vez que sobrevive Blimunda (Figueiredo, 2014: 107).

MC revela, deste modo uma dimensão trágica, que resulta da subordinação a que os trabalhadores estão sujeitos na construção do convento de Mafra e do voo efémero da

passarola, substituído pela queda. Todavia, deparamo-nos com uma refuncionalização do trágico em favor de uma mensagem de resistência e esperança para as classes operárias.

4. *Memorial do Convento* e relações intertextuais

4.1. Diálogo com *O Judeu* de Bernardo Santareno

Na sua escrita Saramago sempre marcou pelas inúmeras relações estabelecidas com outros textos. *MC* não é exceção, e ao longo do romance o texto é enriquecido com as relações intertextuais estabelecidas com outros autores, como Camões (intertexto principal, devido às múltiplas referências, algumas delas referidas no capítulo anterior), Fernando Pessoa, Padre António Vieira, Guerra Junqueiro, Tolstói, textos bíblicos, textos de produção oral, etc.

Em *Os Círculos da Leitura*, Isabel Vaz Ponce de Leão e Maria do Carmo Castelo-Branco, referem que *MC* “sem perder a coerência interna, joga igualmente com os outros textos literários, integrando-os, reconvertendo-os e transformando-os no seu próprio texto, numa autêntica ‘influência sem angústia’, antes nela se comprazendo (1999: 52).

Trata-se assim de um processo intertextual a diferentes níveis, com referências explícitas e implícitas (muitas chegam a passar despercebidas) que se misturam no discurso do romance fazendo de *MC* um universo intertextual e dialógico, no sentido de Bakhtin.

Há mais textos, mais autores, que não são citados de forma pragmática, científica, nem têm que o ser na medida em que não se trata de uma trabalho científico, mas de arte literária, e que, no entanto, estão presentes no discurso do romance, contribuindo para mais um aspecto da sua grande originalidade e vivacidade (Júlio, 1999: 121).

Para além dos autores referidos acima, em *MC* pode-se perceber ainda a existência de um diálogo com a peça *O Judeu* de Bernardo Santareno que vai além de um gesto de homenagem. Neste trabalho de investigação interessa-nos analisar esta intertextualidade porque ela assinala em *MC* uma influência do teatro épico na sua adaptação por Santareno e conduz também à memória da escrita dramática na evolução literária saramaguiana.

Publicada em 1966 (e só estreado num teatro público no ano anterior da publicação de *MC*), *O Judeu: narrativa dramática em três actos* retrata a vida de António José da Silva, perseguido e finalmente queimado pelo Santo Ofício. António José da Silva foi um escritor e dramaturgo setecentista português de origem judaica, destacando-se na produção da comédia de bonifrates. A sua relação ao judaísmo e, posteriormente, o conteúdo das suas peças (a crítica e provocação ao poder instituído subjacente nos seus textos) foram motivos para ser perseguido pelo Santo Ofício, sendo preso várias vezes o que, por fim, resultou na sua execução na fogueira Inquisitorial. *O Judeu*, como era conhecido, foi uma figura importante da literatura portuguesa e um representante das vítimas do Santo Ofício. Camilo Castelo Branco chegou a escrever um romance histórico intitulado *O Judeu* (publicado em 1866) onde retrata a vida de várias gerações da família de António José da Silva até à sua morte e que serve de homenagem a esta figura representativa.

Bernardo Santareno, pseudónimo de António Martinho do Rosário, publica a sua peça *O Judeu* exatamente cem anos depois. A peça de Santareno inicia-se com António José da Silva com vinte e um anos, quando já estudava direito em Coimbra, em 1721, e é preso pela primeira vez; e termina com a sua morte, com trinta e quatro anos, num auto-de-fé em Outubro de 1739, acusado de atividades judaizantes, apesar da leitura do processo inquisitorial deixar transparecer a sua inocência. Santareno retrata a sua vida entre estes dois períodos, destacando o seu sofrimento e o da sua família devido à perseguição do Santo Ofício, mas também ressaltando a forma como a produção dramática do *Judeu* se torna arma para lutar contra o medo e a repressão, libertando-o da sua condição de vítima.

Santareno foi um dos mais importantes dramaturgos portugueses do século XX. Também ele judeu e com fortes problemas com a censura salazarista que controlava tudo o que subia a palco naquela época (razão pela qual *O Judeu* só estrou a Janeiro de 1981), pode-se dizer que “António José da Silva, enquanto personagem de *O Judeu*, tem grandes afinidades com Bernardo Santareno, que particularmente sentiria o drama do «criador» perante os rigores de um tempo de rigor” (Barata, 1991: 409).

A obra de Santareno pode dividir-se em duas fases. Na primeira fase, entre 1957 e 1962, e mais direccionada para processos dramáticos mais naturalistas e realistas, destaca-se a presença do trágico. Segundo Barata, o teatro de Santareno “radica no que poderíamos designar por trágico *pathos* lusitano” (*ibid.*: 382). Depois de uma pausa de quatro anos na produção literária, inicia-se em 1966 até 1974 a segunda fase com um

texto mais direcionado para a narrativa e que se aproxima ao teatro épico de matriz brechtiana. A peça *O Judeu* foi a primeira de Santareno a iniciar uma relação com o teatro épico e foi também responsável por uma mudança no teatro português.

Marco importante desta viragem e que simultaneamente assinala uma decisiva entrada do teatro épico em Portugal é, pois, *O Judeu* de Bernardo Santareno, na altura saudado como verdadeira revolução na escassa literatura dramática nacional. O processo iníquo de que foi vítima António José da Silva surge dramatizado nas suas principais vicissitudes, procurando pôr-se a nu toda a brutalidade do aparelho censório (*ibid.*: 392).

Desta forma, interessa-nos primeiro fazer o levantamento das relações intertextuais estabelecidas entre *MC* de Saramago e *O Judeu* de Bernardo Santareno para depois entendermos como esta relação põe em prática a funcionalização do teatro épico em *MC*.

Antes de mais é necessário refletir que, partindo da dimensão metadiscursiva de *MC* como «romance de escritor» tal como a peça *O Judeu* de Bernardo Santareno é um «drama de escritor», existe uma atualização da tradição romântica (referimo-nos a Almeida Garrett com as suas peças *Um auto de Gil Vicente* ou *Frei Luís de Sousa*). Há assim, tanto em *MC* como em *O Judeu* esta presença do mundo literário português, na recuperação de figuras representativas na literatura, enaltecendo a sua condição de “precursores” (Santareno, 1993: 59) como se refere a si mesmo e a muitos outros seus contemporâneos a personagem do Cavaleiro de Oliveira na peça *O Judeu* de Santareno, em relação à luta contra a repressão através da palavra.

Na relação intertextual entre *MC* e *O Judeu*, um dos momentos mais reveladores é o episódio final ambíguo, entre catástrofe e final feliz, em que Blimunda encontra Baltasar na fogueira do auto de fé. No total são onze os condenados e entre eles está “um que fazia comédias de bonifrates e se chamava António José da Silva” (Saramago, 2014: 399). Desta forma, linhas antes de Blimunda e o leitor descobrirem Baltasar na fogueira é referida esta figura histórica real, inserindo assim as personagens da ficção através de um evento documentado na História. Baltasar morre ao lado de António José da Silva. E se Baltasar representa o povo explorado, mas ao mesmo tempo o sonho, a força e resistência do homem na sua luta contra a opressão, António José da Silva representa também a luta contra a repressão e a Inquisição, surgindo como representante dos inocentes perseguidos pela Igreja, principalmente dos artistas e intelectuais. São,

deste modo, dois inocentes que morrem na mesma fogueira, um deles com qualidade de escritor.

(...) outra figura ainda se destaca do povo anónimo “é um que fazia comédias de bonifrates e se chamava António José da Silva”, que não tendo na história um lugar axial é, todavia, símbolo importante da luta contra a repressão através da palavra, luta que, assim, perdura para além da sua morte (Castelo-Branco et al, 1999: 80).

Por conseguinte, se a fogueira é para Baltasar o final trágico, é também o momento que o eleva a representante do povo oprimido e herói, eternizado para sempre através da recolha da sua vontade por Blimunda. Também esta referência a António José da Silva remete “para a eternização desta personagem real que se perpetua através da palavra”. Se a união da vontade de Baltasar a Blimunda significa a vitória sobre a repressão e sobre o Santo Ofício (o que acaba por inverter a dimensão trágica dos heróis saramaguianos), a recuperação da figura do Judeu, momentos antes de descobrirmos Baltasar na fogueira, enaltece e enfatiza esta luta contra Inquisição.

Em *MC*, as constantes referências aos autos-de-fé e ao Santo Ofício são uma denúncia por parte de Saramago à injustiça, à perseguição religiosa e às estruturas de poder. Tal como a violência emanada na descrição das procissões e dos autos-de-fé, violência do povo para com os condenados, traduz o poder do Santo Ofício sobre a massa popular.

Grita o povinho furiosos impropérios aos condenados, guincham as mulheres debruçadas dos peitoris, alanzoam os frades, a procissão é uma serpente enorme que não cabe direita no Rossio e por isso se vai curvando e recurvando como se determinasse chegar a toda a parte ou oferecer o espectáculo edificante a toda a cidade (Saramago, 2014: 54).

Essa violência é-nos também transmitida na primeira pessoa, quando a mãe de Blimunda, Sebastiana de Jesus, “um quarto de cristã-nova” (*ibid.*: 55), assume a narração do romance durante o auto de fé em que é condenada “a ser açoitada em público e a oito anos de degredo no reino de Angola”. Enquanto narradora descreve os atos de violência postos em prática pelo povo que assiste ao auto de fé e dos quais é vítima: “aquela gente que está cuspiendo para mim e atirando cascas de melancia e imundícies, ai como estão enganados...”.

As procissões e as festas da Quaresma de *MC* remetem automaticamente para os autos-de-fé representados em *O Judeu* “sobretudo no que diz respeito à organização hierárquica e à postura fanática do povo que a elas assiste” (Castelo-Branco et al, 1999: 109). A violência presente em *MC* é a mesma violência sofrida pelo Judeu e pela sua família nas inúmeras situações descritas por Bernardo Santareno. Violência essa que transborda das páginas de *O Judeu* do início até ao final:

Ao queimadeiro! Façam a barba aos cães judeus!... (Santareno, 1993: 16).

Porcos judeus!! Furem os olhos à cabra! Cortem a língua ao chibo!... (*ibid.*: 33)

(*Cuspindo na face de António José.*) Porco sujo! Fornicador do Diabo!... (*ibid.*: 41)

Tu fedes, cão judeu! Cheiras a pobre que tresandas! Escarro, excremento dos homens!!... (*ibid.*: 42).

António José da Silva é a personagem a quem o medo consome, vivendo em constantes crises de desespero – “o pobre rapaz já não tem mão no freio do medo que tomou posse dele...” (*ibid.*: 58). Esse medo só é vencido posteriormente, com a palavra, quando o Judeu acredita conseguir através do teatro, principalmente através do riso, mudar a forma de pensar, mudar a cultura popular, resistir à Inquisição. Porém, é num auto de fé que termina António José da Silva, obrigado a confessar-se culpado. Nas últimas linhas de *O Judeu* é a fogueira que ganha espaço no palco: “À medida que a obscuridade vai tomando o palco, ilumina-se o vitral do fundo: Este deixar-nos-á ver as chamas duma fogueira, cada vez mais altas, até que por inteiro o enchem. Atingem o máximo, o canto inquisitorial e o ódio sanguinário do povo” (*ibid.*: 257).

Em *MC*, o medo revela-se irremediavelmente maior na personagem de Bartolomeu Lourenço de Gusmão, que, aos poucos, vai ganhando esta personagem até ela se tornar num homem inquieto e como que doente, “pálido, lívido, cor de cinza, como um ressuscitado que já fosse apodrecendo” (Saramago, 2014: 211), e, mais tarde, louco, com a queda da passarola na fuga da Trindade Terrena ao Santo Ofício.

Blimunda pergunta, em voz muito baixa, é noite, a forja está apagada, a máquina ainda ali continua, mas parece ausente, Padre Bartolomeu Lourenço, de que é que tem medo, e o padre, assim interpelado diretamente, estremece, levanta-se agitado,

vai até à porta, olha para fora, e, tendo voltado, responde em voz baixa, Do Santo Ofício (*ibid.*: 209 e 210).

O padre Bartolomeu, apesar de perseguido pelo Santo Ofício e de ser alvo de troça por parte da sociedade e da Inquisição, aparece em *MC* como um herói, representando a inovação, e cuja invenção da passarola corporiza o sonho e a liberdade. Em *O Judeu* Bartolomeu Lourenço de Gusmão e a máquina de voar são também referidos pelo Cavaleiro de Oliveira, a propósito do seu continuado discurso crítico e acusativo ao Santo Ofício. Com a ironia que lhe é habitual, faz de Bartolomeu uma figura demasiado grande para o seu país hipócrita que permitiu o seu sofrimento e morte num país em exílio, devido à sua necessidade de fugir à Inquisição.

Falo do grande Bartolomeu de Gusmão (*com quase ferocidade*:), um dos engenhos mais extraordinários que, neste como em os outros passados tempos, já pisou o solo ignaro e pocilguento desta mesquinha nação! O padre Bartolomeu, o mesmo, o que... (*troça cruel*:) por artes do Diabo, fez voar a «Passarola» - amparai as vossas virtuosas damas, Senhores que me escutais, que não me sobra o ânimo de vê-las lividescer e fanicar de susto! -, o que mudou terra artificial em carvão, o próprio que pôs os moinhos de rodízio e os engenhos de açúcar a dar duzentas vezes mais do que antes produziam e sem que, por tal, gastassem nem mais um litro de água! (*Mais violento*:) Esse Bartolomeu de Gusmão que o Santo Ofício suspeitou de feitiçaria, a quem vós outros atribuístes pactos com o Demónio! Esse mesmo que, de todo desamparado pelos do seu hipócrita, devasso e ridículo país, morreu exilado em Toledo, numa mísera enxerga de hospital, que até esta, no reino em que nasceu, por certo lhe negariam!!... (Santareno, 1993: 178).

Ao contrário do padre Bartolomeu, que consegue escapar ao fogo inquisitorial, apesar de não conseguir escapar à morte, são muitas as vítimas que se multiplicam nos autos-de-fé de *MC*. O Rossio, lugar onde decorrem os autos-de-fé, ganha destaque como espaço físico em todo o romance. Para além de ser o espaço onde decorre a verdadeira denúncia à Inquisição, marca também o início do amor entre Blimunda e Baltasar, já que é lá que os dois heróis se conhecem; mas marca também o final do romance, quando, depois de nove anos de procura, Blimunda encontra Baltasar e assiste à sua morte na fogueira, significando a separação física mas a união espiritual do casal através da recolha da vontade de Baltasar por Blimunda. Portanto, os autos-de-fé assumem um

papel preponderante em todo o romance, pois marcam dois pontos importantíssimos na obra.

Os autos-de-fé, se, por um lado se podem considerar catálises enquanto espectáculos para o povo, participam do estatuto de funções cardinais, porque deles resultam dados importantes para o prosseguimento da acção (ou das acções), sobretudo os que têm lugar no início e no fim do romance (Júlio, 1999: 30).

Esta importância atribuída ao Rossio e aos autos-de-fé em toda a obra enfatiza também a denúncia à Inquisição, que culmina no final do romance, quando, durante a procura por Baltasar, Blimunda volta ao Rossio. É com o fogo Inquisitorial, tal como em *O Judeu*, que termina o romance de Saramago: “Entre os mil cheiros fétidos da cidade, a aragem noturna trouxe-lhe o da carne queimada. Havia multidão em S. Domingos, archotes, fumo negro, fogueiras” (Saramago, 2014: 399).

Entre as várias vítimas anónimas apresentadas nos autos-de-fé destaca-se uma cuja alcunha é Saramago, “(...) sabe-se lá que descendência a sua será, e que saiu penitenciado por culpas de insigne feiticeiro...” (*ibid.*: 102). Saramago permite-se a um jogo entre o seu nome e a personagem, deixando em aberto se existe relação familiar ou de descendência entre os dois -“sabe-se lá que descendência será a sua”. Ao atribuir o seu próprio nome a uma personagem figurante, vítima da Inquisição entre muitas outras, e que serve de ilustração ao ambiente de violência vivido no romance, Saramago coloca-se do lado das vítimas, envolvendo-se na luta contra a repressão, não só através da palavra com a escrita de uma obra denunciativa, mas também ficcionalmente ao ser transportado, através deste personagem, para a narrativa do romance.

Este episódio, por curiosidade, pode-se comparar com o facto de na peça *Anphitrão ou Júpiter e Alcmena* de António José da Silva existir uma personagem também de nome Saramago, nomeadamente o criado do anfitrião. Facto coincidente que pode ter despertado em Saramago o interesse de atribuir a uma personagem de *MC* o seu próprio nome e criar mais um momento de intertextualidade com a obra de António José da Silva.

Um dos excertos de *Anphitrão ou Júpiter e Alcmena* onde aparece a personagem Saramago é reproduzido no terceiro ato de *O Judeu*. Ao longo da peça de Santareno,

não é apenas esta obra que é reproduzida, mas também vários outros textos originais de António José da Silva.²⁴

E, se ainda nos detivermos mais um pouco sobre *O Judeu* de Santareno, não se poderá ignorar a relativa inovação que era a inclusão de quadros da importante obra dramática do Judeu dentro da própria peça. Mais uma vez o expediente - que não é novidade! - de utilizar o teatro dentro do teatro (Barata, 1991: 392).

Do mesmo modo, Saramago, ao recuperar num dos enunciados do romance, a alegoria da justiça cega e de espada na mão de António José da Silva para, tal como o dramaturgo setecentista, denunciar a iníqua, corrupta e falsa justiça, volta a criar um diálogo com António José da Silva, nomeadamente com a peça *Vida do Grande Dom Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança*, inspirada na obra de Cervantes e que subiu ao palco do Teatro do Bairro Alto a Outubro 1733. Assim em *MC António José da Silva* aparece também “subtilmente representado através da transfiguração sintética e alegórica do discurso sobre a justiça de Sancho na sua obra *Dom Quixote*” (Castelo-Branco et al, 1999: 60).

Dizem que o reino anda mal governado, que nele está de menos a justiça, e não reparam que ela está como deve estar. Com sua venda nos olhos, sua balança e sua espada que mais queríamos nós, era o que faltava... (Saramago, 2014: 207).

Em *O Judeu* de Bernardo Santareno recupera-se também o texto original de António José da Silva acerca desta sátira à justiça. O excerto é lido pela personagem de António José da Silva aos seus colegas de universidade e marca a descoberta da palavra e do riso como recurso na luta contra o medo e a repressão:

«Sabei primeiramente, que isto da Justiça é cousa pintada, e que tal mulher não há no mundo, nem tem carne nem sangue... porém como era necessário haver esta figura no mundo, para meter medo à gente grande, como o papão às crianças,

²⁴ Em *O Judeu*, Santareno não reproduz apenas textos originais de António José da Silva, mas também de outros autores. Como é referido no final da peça: “Nesta narrativa dramática aproveitámos, com leves alterações, textos originais de António José da Silva, do Cavaleiro de Oliveira (segundo a tradução de Aquilino Ribeiro), de Luís António Verney, de D. Luís da Cunha, dos Livros Sagrados Judaicos, dos Processos Inquisitoriais, do Regimento do Santo Ofício, de Samuel Usque, do Cardeal Cunha, de Ribeiro Sanches, de António Ferreira, de Sebastião de Carvalho e Melo, de Vilhena Barbosa, de António José Saraiva, uma pragmática d’El-Rei D. João V, uma carta de Alexandre de Gusmão, um despacho datado de 1747, e dirigido ao Governador de Angola, etc. Todos estes trechos aparecem assinalados entre « »” (Santareno, 1993).

pintaram uma mulher vestida à trágica, porque toda a Justiça acaba em tragédia; taparam-lhe os olhos, porque dizem que era vesga, e que metia um olho por outro; e como a Justiça havia se der direita, para não se lhe enxergar esta falta, lhe cobririam depressa os olhos. A espada na mão, significa que tudo há-de levar à espada, que é o mesmo que a torto e a direito. Os doutores que falam nesta matéria, não declaram se era espada, que desta espada a folha era de papel, os terços de infantaria, os copos de vidro, a maça de craveiro e o punho seco; na outra mão tinha uma balança de dois fundos de melancia, como as dos rapazes; não tem fiel nem fiador, mas contudo dá boa conta de si, porque esta moça se não tem quem a desencaminhe é mui sisuda»...(Santareno, 1993: 98).

Também logo no início do romance de Saramago, quando a personagem de Baltasar aparece pela primeira vez há uma referência em termos comparativos a uma novela escrita por António José da Silva. A novela em questão é *O Fradinho da mão furada*²⁵, publicada pela primeira vez em 1861 com o título *Obras do Diabinho da Mão Furada*, onde o soldado Peralta, depois das campanhas de guerra, e a “uma légua de distância da cidade de Évora” (Silva, 1973: 19) é obrigado a pernoitar numa casa em ruínas para se proteger da chuva e do frio e encontra o Fradinho da mão furada, um demónio que o acompanhará na sua viagem de Évora a Lisboa.

Sete-Sóis, antigo soldado, ao sair de Évora e caminhando para Lisboa é comparado pelo narrador de *MC* ao soldado Peralta.

Saiu Sete-Sóis de Évora, passou Montemor, não leva por companhia e ajuda frade ou diabinho, e para mão furada já lhe basta a sua (Saramago, 2014: 38).

Não há referência desta novela em *O Judeu* de Bernardo Santareno, no entanto, não deixa de ser curiosa esta menção, usada para ressaltar a falta da mão esquerda de Baltasar. Esta comparação estabelecida entre Baltasar e o soldado Peralta conduz-nos imediatamente a um diálogo estabelecido com a obra de António José da Silva.

Retratando a mesma época, nomeadamente a sociedade setecentista portuguesa, era impossível em *MC* e em *O Judeu* não haver referências às mesmas personagens ou

²⁵ A obra levantou grandes dúvidas acerca da identidade do autor, mas acabou por ser associado a António José da Silva. João Gaspar Simões refere “E se é verdade que Fidelino de Figueiredo alega ainda que o original das *Obras do Diabinho da Mão Furada* não podia ser da autoria de alguém que, como herético, fora queimado pelo Santo ofício, visto haver na obra um caloroso louvor à Igreja, tanto na Advertência ao Leitor como na Protestação que a remata, o certo é que não só ainda ninguém provou que qualquer desses textos seja da autoria do provável autor da obra, como, se o fossem, nada obstaria a que os tomássemos por uma prudente medida de dissimulação na hipótese de o escrito vir a ser publicado” (in Silva, 1973: 10 e 11).

episódios históricos, como o são, para além da Inquisição e do padre Bartolomeu Lourenço (já referidos), o Rei D. João V e, associado ao seu reinado, o casamento do Infantes e a construção do Convento de Mafra.

Sendo assim, D. João V, tanto na obra de Saramago como na obra de Santareno, é personagem cuja figura aparece frequentemente ridicularizada e caricaturada. O seu retrato surge como uma sátira anti-monárquica, onde se revela uma personagem vaidosa, egoísta, ostentadora. As suas debilidades físicas e enfermidades são nas duas obras exploradas como forma de diminuí-lo, retirar-lhe toda a alteza e distancia-lo da grandiosidade tradicionalmente atribuída às figuras reais.

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 (Saramago, 2014: 121).

(...) D. João V nesta idade já bastante obeso, sofre um ataque de tosse brônquica, de maneira que do seu rendado peitilho se desprende, e cai no chão, o rico broche que o ornamentava.

(...)

Nessa altura, o Rei tem um novo ataque de tosse. O Pregador interrompe-se mais uma vez. O Cardeal da Mota apressa-se em acudir ao Rei, batendo-lhe nas costas: Mais vermelhusca e pletórica ainda, Sua Majestade esvai-se em cuspo e ranho (Santareno, 1993: 21 e 22).

Também nas duas obras em questão D. João V revela uma sexualidade exagerada com várias relações adúlteras (privilegiando-se as freiras) e filhos bastardos. O narrador de *MC* refere-se a D. João V como “o real e infatigável cobridor” (Saramago, 2014: 122), um “galante homem que derruba freiras com um gesto”. Entre estas destaca-se Madre Paula do Convento de Odivelas, a sua amante favorita, uma “flor de claustro perfumada de incenso, carne gloriosa” (*ibid.*: 170). Também em *O Judeu* as amantes do Rei são mencionadas, nomeadamente a Madre Paula, e também a cigana Margarida do Monte e a atriz Petronilha.

Ao mesmo tempo, nas duas obras não faltam referências ao ouro e aos diamantes trazidos do Brasil com os quais “Sua Majestade maravilha Roma com a grandeza dos seus presentes; levanta esse fenomenal Convento de Mafra, e mais não sei quantas

igrejas e capelas todas elas magníficas...” (Santareno, 1993: 54). Estamos assim perante um monarca que esbanja o dinheiro do Reino em luxo e grandeza, enquanto o povo morre à fome. José Oliveira Barata descreve o Rei de *O Judeu* como “bobo de si próprio, grotesco, inconsciente” (1991:401), características que podemos também atribuir ao D. João V saramaguiano.

A carnavalização da figura monárquica e do seu governo em comparação com o povo pobre, explorado e vítima do poder da Inquisição é uma forma de descredibilizar a figura máxima de poder e representativa do Reino, denunciando a injustiça e o desequilíbrio social.

Em *O Judeu* esta denúncia social é feita especialmente pela figura do seu narrador, ou melhor, do “narrador-comentador” (Santareno, 1993: 43) como refere Bernardo Santareno. Isto porque é o Cavaleiro de Oliveira, que durante toda a peça, “sentado numa velha mas bela cómoda cadeira de época” conta, explica e critica o que vai acontecendo em palco. Esta estratégia de um narrador-comentador remete ao teatro épico de Brecht (como veremos atentamente mais à frente).

Francisco Xavier de Oliveira, conhecido como o Cavaleiro de Oliveira, foi um escritor português, nascido em 1702 e que faleceu em 1783. As suas obras foram proibidas em Portugal e exilado em Londres, acaba por ser condenado pela Inquisição em 1761, que, na sua ausência, queima a sua efígie num auto de fé. Revelou-se uma figura importante na luta contra a Inquisição e a sua obra é espelho dessa mesma luta, chegando Santareno em *O Judeu* a reproduzir nas falas da personagem Cavaleiro de Oliveira textos do seu livro *Amusement Périodique*, onde há uma denúncia ao Santo Ofício.

Em *O Judeu* o Cavaleiro de Oliveira aparece como um nobre fidalgo como ele próprio se apresenta: “Francisco Xavier de Oliveira, fidalgo de Portugal, cavaleiro de Cristo aos 27 anos, por mercê de Sua Majestade Magnânima, El-Rei D. João...!” (*ibid.*: 47). A sua aparência é descrita de acordo com a sua condição:

Cerca de cinquenta anos. Vestido ao uso barroco, taful das cortes europeias do seu tempo, com um requinte e cuidado que, no entanto, não escondem inteiramente «uma certa dificuldade», a relativa pobreza do Cavaleiro, nesta fase da sua longa e alterosa vida (*ibid.*: 43).

Um outro episódio em *MC* onde se verifica um diálogo com *O Judeu* ocorre no capítulo vinte e dois, quando João Elvas, amigo de Baltasar, acompanha com vários outros pedintes a comitiva real até ao rio Caia para o duplo casamento de D. Maria Bárbara com o infante D. Fernando de Espanha e de D. José com D. Maria Vitória de Espanha, casamentos que unirão a família real portuguesa e espanhola.

Sendo João Elvas um homem do povo e não tendo saber para tirar entendimento do que via durante o cortejo real em Janeiro de 1729, surge-lhe a figura imaginada de um fidalgo que tomará o papel de narrador para tornar verosímil a descrição do cortejo, dos interiores faustosos dos palácios e da celebração aquando do casamento real²⁶.

E eis que passa o triunfal cortejo. João Elvas só vê cavalos, gente e viaturas, não sabe quem está dentro nem quem vai fora, mas a nós não nos custa nada imaginar que ao lado dele se foi sentar um fidalgo caridoso e amigo de bem-fazer, que os há, e como esse fidalgo é daqueles que tudo sabem de corte e cargos, ouçamo-lo com atenção... (Saramago, 2014: 336).

Este fidalgo, que aparece perante a necessidade de João Elvas, é uma figura indefinida e anónima mas que surge neste capítulo como um narrador-comentador que acaba por entrar em diálogo com o Cavaleiro de Oliveira de Santareno, sendo uma representação deste. Também a forma como o fidalgo se apresenta não deixam dúvidas da sua condição social: “Pela cor e qualidade da meia e do calção, pelo estofado da capa, pela laçaria dos sapatos, percebeu João Elvas que o visitante era fidalgo” (*ibid.*: 339).

Ao longo do capítulo, o fidalgo vai reaparecendo para tirar dúvidas ou explicar quando necessário, mesmo quando João Elvas não faz questão. E só no final, perguntando-se que música é aquela que ouve, João Elvas lamenta a ausência do fidalgo: “se estivesse aqui o meu fidalgo perguntava-lhe, ele sabe tudo, é lá deles” (*ibid.*: 355).

O fidalgo mostra-se também irónico, crítico, contribuindo assim para a denúncia social ao enaltecer de forma sarcástica a distância entre o Rei e o povo, já que “os pobres não sabem gastar, os poderosos sim” (*ibid.*: 340). Esta denúncia está associada à

²⁶ O casamento dos Infantes é também referido em *O Judeu*: “O que ainda haja mister de comprar, para a régia comitiva ao casamento dos Príncipes, encomendai-o em Paris, em Londres, na Holanda... Pois quereis cuspir-me de vergonha, diante do estadão de Filipe V?! (*Mutação rápida. Para o Cardeal, logo gentil, anável:*) É meu firme desejo ver Vossa Eminência bem representada em pessoas, carruagens, cavalos, vestes, librés e arreios, nos festejos deste duplo matrimónio: Mandai-me nota de quanto precisais, que eu prestes vo-lo darei” (Santareno, 1993: 71).

intenção social e interventiva do Cavaleiro de Oliveira em *O Judeu*, o que revela uma intenção brechtiana (como veremos mais à frente).

Após esta enumeração das relações intertextuais de *MC* com *O Judeu* de Bernardo Santareno, importa aprofundar como é que este diálogo põe em prática a funcionalização do teatro épico.

4.2. A funcionalização do teatro épico

Depois de quatro anos de pausa na produção dramaturgica, Bernardo Santareno publica em 1966 a peça *O Judeu: narrativa dramática em três atos*. O próprio Santareno tem a necessidade de esclarecer que a peça se trata de uma narrativa dramática, como refere o subtítulo, o que automaticamente conduz para conceitos relacionados com o teatro épico de Brecht.

Como vimos anteriormente, antes de escrever *O Judeu*, a obra de Santareno dirigia-se para um modelo dramático naturalista e realista. Porém a peça que retrata a vida de António José da Silva foi o primeiro passo em direção ao teatro épico, adotando um conjunto de princípios que se direcionam para o efeito de distanciamento e para o efeito social do teatro, defendidos por Brecht.

Apesar disto, Bernardo Santareno não rejeita a escrita dramática, substituindo-a pelo teatro épico. Ao invés, em *O Judeu* há uma tentativa de conciliar as duas formas estéticas, daí a denominação da obra como narrativa dramática:

Santareno parece pois procurar neste caminho a conciliação entre propostas estéticas que se lhe apresentavam mais maturadas e novos caminhos que – pensando na grande capacidade interventora do teatro – maior eficácia podiam ter junto de uma plateia portuguesa, confrontada com problemas reais que competia ao intelectual comprometido denunciar (Barata, 1991: 394)

Desta forma, apesar dos elementos épicos, a peça não perde o seu potencial dramático. *O Judeu* de Santareno assume as duas vias estéticas: “procurando distanciamento na atmosfera do teatro épico, cria como que uma plataforma simultaneamente de proximidade e de afastamento (para os dois lados)” (Castelo-Branco et al, 1999: 24 e 25).

A afinidade de *O Judeu* de Bernardo Santareno com o teatro de Brecht deve-se à existência de vários elementos épicos presentes na peça. Em primeiro lugar destacamos a sua função social. Brecht defendia que o teatro deveria ter um efeito social sobre os espectadores, estimulando para a reflexão de assuntos políticos, sociais e culturais da realidade. E, já na segunda fase da sua obra, Bernardo Santareno procurava um teatro interventivo, com um contexto político-cultural que levasse o espectador a agir sobre a realidade que o rodeava. *O Judeu* tem desta forma um objetivo denunciador e, por sua

vez, didático, ao fazer o espectador sair do teatro e compreender melhor a realidade, para depois a transformar.

Em *O Judeu* de Bernardo Santareno a denúncia ou crítica à atualidade surge disfarçada em tempo histórico. Abordando a época setecentista portuguesa e o governo joanino, dominado pelo poder da Inquisição, e especificamente a história do dramaturgo português António José da Silva, Santareno propunha-se a criticar a realidade da época em que escrevia a peça: a ditadura salazarista. Exige-se assim uma subleitura, para que se compreenda o paralelismo entre as duas épocas. Assim sendo, falar da perseguição religiosa no século XVIII era uma forma de falar da perseguição política do século XX.

O espectador de *O Judeu* (pensamos nos que hoje o vêem representado ou, no caso de ter sido possível, em 1966) facilmente estabelecerá relações imediatas (as mais facilmente detectáveis) e outras mediatas entre o que se passa em cena e a realidade portuguesa dos anos 60 e 70. Neste sentido *O Judeu* «aponta» constantes situações à plateia e, quase sempre pela voz do Cavaleiro de Oliveira, «comenta», «analisa», «solicita a reflexão» perante quadros que, embora situados no século XVIII, encontram correspondência relativa na nossa actualidade” (Barata, 1991: 392 e 393).

Desta forma, José Oliveira Barata consegue encontrar quatro pontos que permitem falar nesta correspondência entre as duas épocas. Para ele, em *O Judeu* de Bernardo Santareno, a Inquisição alerta o espectador para a “realidade, igualmente brutal, refletida na censura, na Polícia Política, na estreita ligação entre Governo e Igreja” (Barata, 1991: 393) do governo salazarista. Da mesma forma, o relato da vida de António José da Silva denunciam casos de perseguição, prisão e tortura de homens e intelectuais nessa mesma época. Barata vai mais longe ao afirmar que a figura de D. João V remete para a figura e o governo de Salazar, enquanto “figuras como o Cavaleiro de Oliveira (mas também Verney, Luís da Cunha e Alexandre de Gusmão) ultrapassam o valor histórico-documental” e assemelham-se a outras figuras que tinham que procurar noutros países a “liberdade de pensamento e de acção”.

O própria personagem do Cavaleiro de Oliveira em *O Judeu* chega a referir, durante o seu discurso, a necessidade de os portugueses do século XX entenderem a mensagem subentendida na peça, considerando todo o seu afastamento de Portugal e exílio em Londres como um “sacrifício” (Santareno, 1993: 59) que “para algo servirá, no futuro”. Ele, como muitos outros que sofrem em exílio ou em cárceres, é um “precursor” da liberdade e da justiça.

Se estas cousas que eu aqui vos digo, ou escrevo, sempre um pouco ao sabor da minha saudosa memória e das mais castigantes necessidades, por acaso da sorte insondável, um dia chegassem ao conhecimento dos portugueses vindouros, os que hão-de-vir daqui a ... sei lá...? Duzentos anos, porventura poderiam eles entendê-las? E à sociedade que as permite? E às forças que a provocam?... [...] Bom sinal seria. (Com náusea e agressividade): Homens violentados das mais cruéis maneiras, despojados de honra, valimento, bens de raiz, proveitos de ofício e, tantíssimas vezes da própria vida... tão-só porque não aceitam pensar como o Inquisidor e El-Rei querem que pensem... melhor, que não pensem? Tão-só porque se tornaram suspeitos desta negação?! Tão-só porque nasceram em certa família, numa certa raça suspeita?... Ai, como vos amo, admiro e invejo, a vós, portugueses do maravilhoso século XX! Vós, para quem estes crimes nefandos do Poder mais não serão que as sombras de um pesadelo, vindas de noite álgida do passado, e logo desfeitas pelo Sol claríssimo dos luminosos dias que então vivereis!” (*ibid.*: 51).

Neste excerto é claro a mensagem subliminar passada ao espectador em favor da necessidade da queda do regime-ditatorial. Bernardo Santareno pretende alertar o seu espectador para que este estabeleça uma relação comparativa entre a representação da época setecentista (marcada pelo obscurantismo e pela repressão do governo joanino), e a ditadura salazarista vivida em Portugal na década de 1960. O objetivo é consciencializar didaticamente o espectador, como era a proposta de Bertolt Brecht no seu teatro épico. Em *O Judeu*, o Cavaleiro de Oliveira chega a ser ainda mais direto, apelando à luta: “Crados uns contra os outros, lutai, combatei com quanto alento tiverdes, para que os atrozes acontecimentos que aqui me ouvistes contar não mais voltem a acontecer neste provado Reino” (*ibid.*: 252).

Com o intuito de despoletar o sentido crítico e interventivo, Brecht adota o recurso à técnica de distanciamento, ou melhor, cria uma distância entre o espectador e a ação narrativa apresentada em palco para permitir uma maior capacidade de discernimento ao compreender a mensagem. Método também posto em prática por Bernardo Santareno na sua peça acerca de António José da Silva.

Em *O Judeu* deparamo-nos com uma figura central que é a figura do narrador-comentador: o Cavaleiro de Oliveira. A presença de um narrador indica por si só uma influência do teatro épico, já que para Brecht “o palco principiou o «narrar». À ausência de uma quarta parede deixou de corresponder a ausência de um narrador” (Brecht, 1957: 74). O Cavaleiro de Oliveira é um narrador-comentador parcial, que tira partido

(defendendo sempre a inocência do Judeu), que se intromete, que critica mordazmente a sociedade, que interrompe o fluxo da ação, que se dirige diretamente ao espectador como se de uma conversa se tratasse. Tudo isto comprovado não só no seu discurso mas também nas indicações cénicas de Santareno. Como refere José Oliveira Barata, o “Cavaleiro de Oliveira é, ao longo de todo o espectáculo, o melhor cicerone que o público pode ter” (1991: 397), isto porque ajuda o espectador a tomar partido, e neste caso, o partido do Judeu e da sua família na luta contra a Inquisição. O Cavaleiro de Oliveira representa a lucidez, a justeza, o dever social.

A eficácia e funcionalidade da personagem exigem que o leitor a assuma como símbolo. Símbolo da razão, da clarividência crítica, num século de obscurantismo. Símbolo ainda de corajosa denúncia em tempos que aconselhavam prudente silêncio (*ibid.*: 397).

A ironia e a sátira estão efetivamente presente no seu relato e nos seus comentários, pois são métodos para enfatizar e fazer valer a sua crítica, e conseqüentemente, ferramentas de distanciamento no teatro brechtiano, como vimos anteriormente. Na primeira vez que o Cavaleiro de Oliveira aparece em cena, podemos verificar nas indicações de Santareno a exigência de um tom irónico da personagem:

Dum modo geral, fala em tom displicente, um tanto desencantado, sempre à beira do dito irónico, acerbamente lúcido: Através desta civilizada ironia, escoia ele desesperos, dolorosas humilhações, fogos de paixão latente, indignadas rebeldias, violências agressivas... (Santareno, 1993: 43).

Além da narração como técnica de distanciamento, também o facto de o Cavaleiro de Oliveira ser um estrangeirado, exilado em Londres, pressupõe uma distanciamento em relação à ação, o que é legitimado pela sua posição cénica “colocado à extrema direita, ou esquerda, num plano intermediário entre o palco e a plateia”.

Assim sendo, ele realiza a proposta brechtiana de distanciamento. O Cavaleiro de Oliveira é nesta peça de Santareno elemento fundamental para a finalidade social e didática do teatro, exigida por Brecht.

A estrutura não-linear de *O Judeu* vai também de encontro ao teatro épico. As cenas são episódicas, ou melhor, há uma fragmentação de toda a ação, quebrando-se o encadeamento e a ligação direta entre as cenas.

A par de cenas onde é bem clara a intenção de apresentar não uma vivência (ou conjunto de vivências inter-relacionadas) procura B. Santareno oferecer-nos uma mundividência, expressa no que poderíamos chamar um poético fresco do século XVIII. Azulejos dispersos, porque a acção não tem que ser rectilínea (Barata, 1991: 396).

Do mesmo modo, o diálogo de *MC* com *O Judeu* contribui para a funcionalização do teatro épico no romance. O narrador de *MC* (que em tudo se assemelha ao narrador de *ESJC*) segue uma direcção brechtiana, porque trata-se de um narrador intruso, que comenta, que critica, que ironiza, que interrompe a acção. O que vai de encontro ao tipo de narração feito pelo Cavaleiro de Oliveira. Destacar aqui a ironia, a sátira e o grotesco que são ferramentas sobejamente utilizadas pelo narrador de *MC*, seja na crítica a um rei ridículo que subjuga um povo às suas exigências mesquinhas, à denúncia da feroz Santa Inquisição que arrasta para a fogueira vítima atrás de vítima, ou na referência à exploração do povo anónimo, pobre, sujo, feio e deformado. Estas três ferramentas são métodos de distanciação segundo a ótica de Brecht, pois afastam-se de um conceito romantizado e estimulam a atenção do leitor à crítica e à denúncia. Para além disso, o objetivo que está por detrás do discurso de *MC* é a intenção de denúncia social, em relação à Inquisição e à Igreja, à desigualdade social, às estruturas de poder, o que implica uma intenção didáctica.

Como referimos acima, em *MC* é também atribuído a outras personagens o papel de narrador, e a que importa destacar aqui é a figura do fidalgo que no capítulo vinte e dois assume a narração para descrever a João Elvas o cortejo real para o Rio Caia onde se realiza o casamento duplo dos infantes portugueses com os infantes espanhóis. Este fidalgo, como já foi mencionado, é uma referência à personagem do Cavaleiro de Oliveira em *O Judeu* de Bernardo Santareno e acaba por pôr em funcionalização a influência do teatro épico de Brecht em *MC*, já que ele revela a mesma face de um narrador crítico e irónico, que conhece e que explica, que se assume como testemunha dos acontecimentos.

Em *O Judeu*, Santareno reconstitui a produção literária de António José da Silva e reforça o papel do riso nas suas óperas. António José da Silva marcou pelo carácter cómico e satírico nas suas obras, sendo o riso elemento fundamental usado como fórmula para criticar os costumes da época e chegar ao público. Deste modo, como afirma Barata: “Só pode fazer rir (sobretudo o riso que o «Judeu» aponta) quem,

confrontado com a tacanhez e a mediocridade, encontra na crítica a arma certa para denunciar e esclarecer” (Barata, 1991: 409).

Esta estratégia para o riso, que é salientada no retrato que Bernardo Santareno faz na obra *O Judeu*, permite a António José da Silva conquistar a sociedade lisboeta da época. É no teatro do Bairro Alto que o comediógrafo conquista o seu público através da ação transformadora do riso. Como afirma a personagem de António José da Silva: “Pelo riso os possuirei: O riso é baptismo, penitência e absolvição; água impoluta e veneno corrosivo, doce fuga e amarra dolorosa...” (Santareno, 1993: 149).

São as “lágrimas do riso”, termo usado pelo Cavaleiro de Oliveira, que permitem a António José da Silva a descoberta contra o medo e contra a sua condição de vítima, numa espécie libertação. Atentemos no seguinte excerto de *O Judeu*:

Olhai, contemplai-o neste momento: Caem lágrimas dos seus olhos... Não, não tenhais pena: Aquelas lágrimas são das que apagam braseiros de raiva nos humanos corações. Estamos vivendo com António José, eu e Vossas Senhorias, uma grande, formosa e infundável hora: Gerada pela ignomínia, parida no fel e vinagre da desesperança mais negra... a poesia do teatro sucede, dolorosa e clamante, com lágrimas de riso, imaculada! (*ibid.*: 97).

Consequentemente, o conceito de “lágrimas do riso” está associado a uma forma de libertação contra a gravidade trágica do mundo (Grossegese, 1990). O riso (que acaba por mascarar a denúncia social) permite encarar a tragicidade de uma forma não tão absoluta e imperturbável, mas com esperança da mudança.

Este conceito híbrido de “lágrimas do riso” presente nas peças de António José da Silva reforça o enfoque para o trágico subvertido em *MC*. Desta forma, percebemos que o diálogo estabelecido em *MC* com a peça *O Judeu* de Santareno, que indica uma influência do teatro épico de Brecht e também do conceito “lágrimas do riso” presente nas obras de António José da Silva, acrescentado ao final ambíguo de *MC*, vai em oposição à sua dimensão trágica. Portanto, esta intertextualidade enfatiza uma leitura não-trágica do romance.

5. O trágico e a música em *Memorial do Convento*

A música é algo muito presente na obra de Saramago e em *MC* não é exceção. Durante toda a narrativa, a música está presente principalmente através da figura de Domenico Scarlatti, destacando-se como elemento importante na construção da passarola, e, aliado a ela, assumindo-se como símbolo artístico da liberdade. Este papel fundamental atribuído à música em *MC*, juntamente com a relação estabelecida entre a música e a tragédia grega através do coro (elemento da tragédia) acaba por contribuir para o interesse de investigar nesta dissertação de que forma é que, no romance, a presença da música se pode relacionar com o trágico.

O próprio Saramago compara o ato da escrita ao ato de compor, pois revela que no momento da escrita dá uma grande atenção à sonoridade, para conseguir reconstituir a oralidade que tanto marca o seu estilo, e em prol do qual usa o seu próprio sistema de pontuação.

(...) é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras. Certas tendências, que reconheço e confirmo (estruturas barrocas, oratória circular, simetria de elementos), suponho que me vêm de uma certa ideia de um discurso oral tomado como música (Saramago, 1995: 49).

Esta dimensão musical de *MC* é posteriormente explorada pela reescrita do romance na ópera *Blimunda* composta pelo italiano Azio Corghi e estreada no Teatro alla Scala em Milão, a 20 de maio de 1990. Depois de dois anos de contacto com o maestro Azio Corghi, que escreveu o libreto, Saramago consentiu a adaptação do romance à ópera²⁷, e “o resultado foi um libreto que bem pode ser considerado um marco no teatro musical deste século” (Carvalho, 1998: 16).

O maestro Azio Corghi é também responsável pela ópera *Divara* (1993) inspirada na peça saramaguiana *In nomine Dei*, e a ópera *A Morte de Lázaro* (1995) composta a

²⁷ “E assim nasceu ‘Blimunda’... Numa noite de Maio de 1990 e num berço de ouro, o Scala de Milão. Um ano depois, “Blimunda” tem para si outro palco de ouro, o do São Carlos, enquanto aguarda o de Turim e ainda outras chamadas de prestígio, que a irão levar, se tudo se concretizar, a Toronto, Los Angeles, São Francisco, ao Met de Nova Iorque. E palcos primeiros da Europa manifestaram já a intenção de produzir novas encenações deste libreto” (Avillez, 1991).

partir de alguns textos de *ESJC* e passagens de *MC*. Para além disso, a parceria entre Saramago e Corghi vai mais longe, com a escrita do libreto *Il dissoluto assolto*, ópera em um ato, concluída em 2005, e que é uma referência à peça de Mozart, *Don Giovanni* ou *O dissoluto punido*, considerada uma das óperas mais famosas de sempre.

Também *Intermitências da Morte* foi adaptada a ópera (*Death with interruptions*), desta vez não pela mão do maestro italiano, mas por Kurt Rohde. A estreia realizou-se em março de 2005 no ODC Theater, em San Francisco, no Estado norte-americano da Califórnia.

Desta forma, podemos verificar que a obra saramaguiana, para além da presença da música, tem uma forte relação com a dramaturgia operística tendo em conta as várias obras saramaguianas que deram origem a óperas.

A ópera tem uma forte ligação ao trágico pois descende da tragédia grega, já que na Antiguidade o coro ocupava uma grande importância na tragédia. Para Aristóteles “a tragédia nascera do ditirambo, isto é, de certa espécie do lirismo coral, e tão-pouco admira a opinião corrente na Antiguidade, que faz da primitiva tragédia um drama inteiramente desempenhado pelo coro (...)” (Sousa in Aristóteles, 1986: 52 e 53). Desta forma, esta influência da tragédia grega dá origem à ópera que surge pela primeira vez em 1598 em Florença. Foram muitas e ainda hoje são muitas as óperas ricas em elementos trágicos.

Voltando à ópera *Blimunda*, esta revela-se uma obra com diferentes influências, ora com componentes tradicionais da ópera ora próximo da ópera literária (seguindo o modelo de *Salomé* de Richard Strauss), como bem explica Mário Vieira de Carvalho:

Blimunda tem por, por um lado, componentes de «ópera literária» e, por outro lado, componentes da tradição libretística - uma síntese que não é estranha à sua proposta de teatro épico. Com efeito, se já no romance - como tenho referido - a técnica de trabalhar o narrador heterodiegético significava uma recuperação da estrutura épica das narrativas barrocas, aquilo que se recupera na adaptação do libreto (por Saramago e pelo compositor) é o mais épico de todos os géneros músico-dramáticos da mesma época: o da Paixão. (...) Por outras palavras, o libreto, ao mesmo tempo que retoma quase textualmente, a partir da tradução italiana do romance, as palavras de Saramago, conferindo-lhe o peso de palavras cénicas cheias de sedução literária (aproximação ao género da «ópera literária») desenvolve-se igualmente segundo três planos simultâneos - os chamados «espaço real», «espaço acústico» e «espaço imaginário» - cuja invenção e articulação não é possível senão sob a perspectiva de um pensamento musical (aproximação à tradição libretística). A síntese de ambas as

componentes conduz a uma concepção verdadeiramente nova, que é, decerto, uma das mais interessantes e conseguidas da libretística do século XX (2005: 155).

Na tradição da dramaturgia operística a figura feminina assume um importante papel: a mulher é a protagonista, a figura máxima. São exemplo deste protagonismo do papel feminino óperas como *La Traviata* de Giuseppe Verdi, *Carmen* de Georges Bizet, *Tosca* de Giacomo Puccini, *Salome* de Richard Strauss, etc.

Na adaptação do romance de Saramago à ópera, Corghi segue a tradição e atribui toda a centralidade a Blimunda, atribuindo o nome da personagem à obra musical:

Entitling his opera derived from the novel *Blimunda*, Corghi confers absolute centrality on this female figure and comes to share Saramago's revaluation of those visionary and creative parts of woman which Western culture has debased, repressed and even condemned because it has feared their overwhelming power of transformation and liberation (Seminara, 1999: 164).

Apesar da centralidade de Blimunda na ópera de Corghi, Scarlatti detém também um papel fundamental que não lhe é atribuído no romance de Saramago. Se em *MC* Scarlatti é personagem parcial no projeto da máquina de voar, aparecendo ocasionalmente, e que desaparece depois dos casamentos dos infantes, acompanhando D. Maria Bárbara para Madrid, na ópera *Blimunda*, Scarlatti assume o papel de narrador, acompanhando todo o decorrer da ação.²⁸

(...) but in Corghi's adaptation and opera he acquires a much larger function. He is the projection of the writer's voice in the first person, the direct bearer of his reflections and his words, in the creation of a Manzonian ironic distance from the facts related. But he also becomes the symbol of an ethical commitment, even more than an aesthetic one, by the composer - a commitment to bearing witness and to constructing humanist projects, which rejects the egotism of composing that is limited to linguistic coherence separated from *meaning* (...) (Seminara, 1999: 164 e 165).

Scarlatti é uma personagem histórica, nascida em Nápoles a 26 de Outubro de 1685 e que acaba por morrer em Madrid a 23 de Julho de 1757. O seu pai, Alessandro Scarlatti,

²⁸ Na ópera *Blimunda* são reproduzidas algumas das sonatas compostas pelo músico italiano Domenico Scarlatti.

também compositor, foi “figura máxima da escola napolitana de ópera” (Cruz, 2008: 8), conhecimento que, obviamente, se estendeu a Scarlatti (que recebeu formação do seu pai) já que chega a escrever três óperas quando ainda estava em Nápoles. Porém acaba por se mudar para Veneza e depois para Roma, e finalmente, viaja para Portugal, a convite do Rei, onde foi mestre da capela real e professor de música da infanta D. Maria Bárbara. A ópera estabelece-se em Portugal na primeira metade do século XVIII, precisamente durante o reinado de D. João V, e surge com uma forte influência do estilo barroco italiano, para a qual contribuiu a presença de Scarlatti em Portugal, mas também o patrocínio por parte da corte portuguesa dos estudos musicais em Roma a alguns compositores portugueses.

A primeira ópera italiana em Portugal foi apresentada em 1733 com a sua representação do Paço da Ribeira e tratava-se da obra *La pazienza di Socrate* de Francisco António de Almeida, um dos bolseiros portugueses. Nesse mesmo ano, António José da Silva estreia a sua ópera jocosa no Teatro do Bairro Alto - *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* - continuando, durante alguns anos, com a produção de várias outras óperas. António Teixeira, compositor português, trabalhava nas produções de António José da Silva, responsável por musicar as suas peças. Este foi também um dos bolseiros enviados por D. João V para Roma e “terá trabalhado (...) com os famosos compositores Alessandro e Domenico Scarlatti, entre outros mestres; praticando naturalmente o estilo barroco italiano do tempo” (Cruz, 2008: 18). É, portanto, possível estabelecer uma relação entre Domenico Scarlatti e as óperas de António José da Silva.

O Judeu foi, desta forma, uma importante figura na ópera em Portugal, sendo que na altura as suas obras eram consideradas como peças com música ou óperas populares, devido à “prática do recitativo falado” (*ibid.*: 14) que as aproximam “do tipo da *ópera cómica* em língua alemã ou *Singspiel*, da *ópera-comique* francesa, da *opereta* vienense e portuguesa e da *zarzuela* espanhola” (*ibid.*: 14).

As referências em *MC* a António José da Silva nunca se estendem a uma dimensão musical, porém é curioso tanto Saramago como o Judeu usarem, apesar de forma diferente, a música nas suas obras. A música tem um papel fundamental em *MC* e esta é indissociável da figura de Scarlatti, o que depois, mais tarde, é ainda mais acentuado pela adaptação do romance a ópera. Também nas obras do Judeu, a música é uma constante e verifica-se também uma ligação a Scarlatti através do compositor António Teixeira, aprendiz do músico napolitano e compositor das peças de António José da

Silva. Desta forma, esta presença musical em *MC* conduz a uma associação das duas obras.

No mesmo sentido, surge outra interrogação relativamente ao papel fundamental atribuído à personagem Scarlatti e à sua música em *MC*. No romance em análise, a música personifica-se na figura de Domenico Scarlatti, compositor italiano e talentoso cravista. É na corte que o napolitano conhece o padre Bartolomeu. Este último, encantado com a sua qualidade de cravista, e sentindo que era pessoa “de grande confiança, por ela poria as mãos no fogo ou deixaria a alma como penhor” (Saramago, 2014: 182) convida-o a conhecer a máquina de voar. Estes seus atributos artísticos fazem do músico um homem confiável já que o seu papel na construção da máquina é de cúmplice silencioso, como se a música fizesse dele um homem de melhores virtudes, o que vai de encontro à ideia aristotélica, presente em *Política*, de que a música é fundamental na educação do homem porque conduz a um melhoramento do carácter (1998: 573).

Depois de descobrir o segredo e dele fazer parte, Scarlatti instala um cravo na quinta da Abegoaria. A partir desse momento Scarlatti ou Escarlate (como toda a gente o chama, incluindo Baltasar), passa a participar indiretamente no projeto da passarola, já que Blimunda e Baltasar são inspirados pela sua música durante a construção da máquina de voar, aliando-se assim a Arte à Ciência e, por sua vez, a Arte ao Sonho.

Em *MC* há sempre uma sugestão da existência de uma dimensão sobrenatural da música, ressaltada principalmente pelo Padre Bartolomeu Lourenço. O padre Bartolomeu eleva a música a algo superior e transcendente, relacionando-a com algo sagrado. São assim, como o próprio refere, “harmonias celestes” (Saramago, 2014: 176) que chegam a igualar-se a um poder divino já que “a música é um rosário profano de sons, mãe nossa que na terra estais” (*ibid.*: 175). Esta dimensão é também conseguida através das descrições do narrador desta possibilidade expansiva da música, que se espalha por toda a cidade, saindo “para a noite de Lisboa por frinchas e chaminés” (*ibid.*: 179) e sendo ouvida por toda a gente, numa espécie de encantamento mágico, e que, ao mesmo tempo, acaba por despertar o padre Bartolomeu e o inspirar a escrever o seu sermão. Sermão que resulta como uma espécie de lucidez teológica e que, juntamente com a sua conhecida vontade de voar, levará à perseguição do Santo Ofício.

Ao inspirar também Baltasar e Blimunda durante a construção da passarola, a música surge como algo espiritual e transcendente associado a uma sensação de liberdade, o que acompanha a simbologia da passarola. Olhando a música de Scarlatti, como

compositor e não como personagem de *MC*, é muitas vezes elogiada essa transmissão de liberdade: “O que mais impressiona quando se escutam as suas sonatas, é a extraordinária liberdade – fruto da sua origem improvisada – que delas emana” (Platzer, 2001: 214).

Este poder sobrenatural da música em *MC* é levado ao máximo quando se sugere que ela é capaz de “conciliar-se dentro das esferas com esse misterioso elemento” (Saramago, 2014: 186) que são as vontades dos homens, fazendo a passarola voar. Mas esta sugestão nunca é confirmada nem pelo padre Bartolomeu, nem por Scarlatti, nem pelo narrador.

Padre Bartolomeu de Gusmão, decerto não quer dizer-me que estas esferas vão conter música, Não, mas quem sabe se com ela não subiria também a máquina, tenho de pensar nisso, afinal pouco falta para que me erga ao ar quando o ouço tocar no cravo, É um gracejo, Menos do que parece, senhor Scarlatti (*ibid.*: 186).

Também na narração parece insinuar-se essa intenção, já que quando Scarlatti toca na passarola pela primeira vez “toda a ave vibrou apesar do seu grande peso...” (*ibid.*: 183), numa sugestão de que a música, aqui personificada no italiano, conduz a uma reação física da máquina.

Em *MC* a música assume uma extrema importância já que “símbolo do rigor e da perfeição (...) alcança uma plenitude cósmica, porque, regendo o comportamento do homem, é por este escolhida, subordinando assim a ordem humana à ordem instrumental, e projectando a comunicação aos limites de uma transcendência, aqui inteligível pelos potenciais destinatários” (Castelo-Branco et al, 1999: 78 e79).

No entanto, este valor sobrenatural da música é recusado aquando do voo da passarola, ao abandonarem o cravo do italiano na quinta do Duque de Aveiro e consequentemente deixarem para trás Domenico Scarlatti, que tanto gostaria de voar na máquina e “tocar no céu” (Saramago, 2014: 194), provando que a música não era necessária ao voo.

De realçar que não é apenas Scarlatti que se assume como uma personagem musical, oferecendo o seu talento como ajuda à construção da passarola. Também Blimunda tem uma ligação com a música, apesar de ser uma relação diferente. Blimunda não é uma figura musical na mesma medida que o é Scarlatti, porque enquanto o italiano é uma figura artística, Blimunda sabe pouco de música. Porém a música assume-se como algo

legítimo a esta personagem porque ambas partilham um grau sobre-humano. Se a música assume uma dimensão transcendental e enigmática, também Blimunda possui essa dimensão: na Trindade terrena é ela que se aproxima mais de algo não terreal, e que encara a figura de espírito santo, devido ao seu poder de ver por dentro das coisas e das pessoas. Isto justifica a ligação inegável entre Blimunda e Scarlatti. O italiano reconhece o lado musical de Blimunda quando, no dia em que a conhece na abegoaria, o olhar de Blimunda desperta nele o som da música.

(...) e isto dizendo levantou Blimunda os olhos, quase brancos na meia penumbra da abegoaria, e Domenico Scarlatti ouviu ressoar dentro de si a corda mais grave de uma harpa (*ibid.*: 185).

Mas se Scarlatti atribui a Blimunda o som grave da harpa, Saramago também associa a personagem de Blimunda à música. Num artigo que escreveu para o *Jornal de Letras* em 1990 com o nome “Blimunda: um nome habitado pelo som desgarrador do violoncelo”, Saramago explica o porquê da escolha de nome tão bizarro. Para além do desconhecimento²⁹ e invulgaridade do nome, o que considerava corresponder à personagem criada no romance, Saramago admite que a musicalidade da palavra (que associa ao violino) o levou à decisão final.

Que outra condição, então, que razão profunda, porventura sem relação com o sentido inteligível das palavras, me terá levado a eleger esse nome entre tantos? Creio que sei hoje a resposta, que ela me acaba de ser apontada por esse outro misterioso caminho que terá levado Azio Gorgi a denominar Blimunda uma ópera extraída de um romance que tem por título Memorial do Convento: essa resposta, essa razão, acaso a mais secreta de todas chama-se Música. Terá sido, imagino, aquele som desgarrador de violoncelo que habita o nome de Blimunda, profundo e longo, como se na própria alma humana se produzisse e manifestasse, que me levou, sem nenhuma resistência, com a humildade de quem aceita um dom de que não se sente merecedor, a recolhê-lo num simples livro, à espera, sem o saber, de que Música viesse recolher o que é sua exclusiva pertença: essa vibração última que está contida em todas as palavras e em algumas magnificamente (Saramago, 1990: 29).

²⁹ Já que “... nenhuma personagem feminina da História do meu país, nenhuma heroína de romance ou figura secundária levou alguma vez tal nome, nunca estas três letras foram pronunciadas à beira de uma pia baptismal ou inscritas nos arquivos do registo civil. Também nenhum poeta, tendo que inventar para uma mulher um nome secreto, se atreveu a chamá-la Blimunda” (Saramago, 1990).

Esta ligação à música e a Scarlatti aumenta com o episódio em que Blimunda adoece, depois de recolher as vontades necessárias para o voo da passarola, mergulhada num estado de profunda inconsciência e apatia. Neste episódio é dada a entender uma função catártica da música, já que depois de Scarlatti tocar o seu cravo, Blimunda recupera como se a música a tivesse despertado. A música é como que a “medicina que Blimunda esperava” (Saramago, 2014: 202), o que sugere um poder curativo da mesma.

O conceito aristotélico de catarse, associado à tragédia grega, foi, como já referido, um dos conceitos mais estudados e discutidos com o objetivo de se descobrir o verdadeiro sentido que tanto na *Política* como na *Poética* de Aristóteles não é claro. Um dos sentidos atribuídos à catarse era o sentido musical, isto porque no seu livro *Política* Aristóteles refere que entre as várias funções da música, uma delas era a função catártica - “a música não deve ser aprendida apenas porque promove uma disposição benéfica, mas sim muitas; na verdade, o seu uso refere-se não só à prática educativa como à catarse” (Aristóteles, 1998: 589). Desta forma, o coro, que na Antiguidade detinha um importante papel nas tragédias gregas, seria o elemento que conduziria à catarse musical.

Na tragédia grega, música e poesia dos coros intercompenetram-se tão intimamente, que vem se pode dizer (glosando a frase de Voltaire), que constituem a melodia mais harmoniosa da alma. Daí, que Aristóteles tenha tido a feliz intuição de identificar a catarse trágica com a catarse musical. A catarse trágica, segundo Aristóteles, não é mais do que a catarse musical, plena de ideia e de sentimentos (porque poesia), plena de harmonia melódica e mímica imitativa e artística, orientada à sublimação de dois sentimentos tão humanos e tão característicos da tragédia: a comisseração e o temor (Freire, 1978: 147).

Porém, apesar de em *MC* surgir esta ideia do poder curativo da música, o comentário narrativo seguinte parece negar a catarse, descartando a hipótese das lágrimas de Blimunda – que corriam pelo seu rosto enquanto ela recobrava forças – não se deverem à música, mas ao “alívio de uma ofensa” (Saramago, 2014: 203), dando uma explicação científica correspondente do pensamento iluminista da época.³⁰

³⁰ “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 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 ótico ofendido, talvez tivesse razão, talvez as lágrimas não sejam mais que isso, o alívio de uma ofensa” (Saramago, 2014: 202 e 203).

A escrita vai, deste modo, de encontro a uma não sublimação, tal como faz em relação aos seus heróis. Há assim uma ambiguidade entre negação e preservação do sublime, extensível à dimensão catártica.

De realçar que a importância do cravo tem um valor duplo na ação dramática. Inicialmente como motor para construção da passarola, mais tarde como premonição. Quando Bartolomeu, Baltasar e Blimunda partem na passarola, voando, Scarlatti decide empurrar o cravo para o fundo do poço. Porém este fim do cravo resulta como premonição da tragédia que se sucederá, já que “ninguém sabe o destino para que está guardado, cravo que tão bem tocava, agora descendo, gorgolejando como um afogado, até assentar no lodo” (*ibid.*: 217 e 218). A queda do cravo afundado no poço é um reflexo de um destino inesperado e injusto, também como será o destino da tríade heróica do romance.

Ao abordar este episódio é inevitável referir que ao longo de *MC* o cravo assume um outro sentido que não o da música, mas como emblema da revolução do 25 de Abril.³¹ O sonho da passarola vivido pelo padre Bartolomeu, Baltasar e Blimunda é uma representação do sonho dos revolucionários, e a queda do cravo e da passarola surgem como parábola ao presente. *MC* publicado 8 anos depois do 25 de Abril serve assim, de forma mascarada, para criticar uma revolução que não atingiu os objetivos pretendidos (comprovando uma funcionalização no sentido do teatro épico invocado através do diálogo intertextual com *O Judeu*).

Desta forma, apesar dos fortes indícios de usar a música em favor do trágico e da sublimação, essas sugestões vão sendo negadas logo de seguida, verificando-se que “a crescente reflexão sobre o sublime, sobre a expressão artística de sofrimento e martírio conduz a tentativas de refuncionalizar o dramático e o melodramático em combinação com a maiêutica socrática” (Grossegese, 2009: 121).

³¹ Antecipação da revolução de 25 de Abril de 1974: “(...) 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” (Saramago, 2014: 168).

6. Conclusão

Chegamos ao final da nossa dissertação, em que nos propusemos a analisar o trágico em *MC* à luz de *ESJC*, o que consideramos ser uma abordagem nova no âmbito dos estudos acerca da obra saramaguiana.

Partindo de uma abordagem teórica que nos permitiu discutir os conceitos trágicos e, ao mesmo tempo, fazer uma avaliação das leituras do trágico em *ESJC* realizadas nos estudos sobre este romance, investigamos a presença do trágico em *MC*. Debruçamo-nos não só sobre as personagens e a ação (principal e secundárias), mas também sobre a forma como as relações intertextuais e a presença da música no romance se poderiam relacionar com o trágico.

A análise a *ESJC* através da bibliografia já existente (abordagem necessária para depois partirmos numa segunda fase para a análise a *MC*), permitiu-nos comprovar a estrutura trágica do romance publicado em 1991, onde, partindo do mito bíblico, o Jesus de Nazaré saramaguiano se assume um herói trágico. Os estudos existentes acerca do trágico em *ESJC*, analisados nesta dissertação, variam entre leituras direcionadas para o paradigma grego clássico do herói trágico, leituras que admitem uma estrutura trágica em coexistência com um caráter existencialista, e leituras que se mostram ambíguas. Desta forma, entendemos que se em *ESJC* há uma clara referência à tragédia grega, onde as categorias do trágico vão sendo postas em prática, existe ao mesmo tempo um lado humanista no romance, não se podendo negar um sentimento trágico da existência.

Ao partir desta abordagem teórica e comparativa para a investigação do trágico em *MC*, foi possível verificar que nesta obra publicada nove anos antes que *ESJC*, Saramago também faz uso de elementos trágicos. O trágico em *MC* não se revela tão claramente como em *ESJC*, no entanto podemos considerar a existência de uma dimensão trágica que se assume através das suas personagens e da ação por elas vivida. Falamos do povo explorado por um Rei, ou melhor, um herói anónimo que trabalha na construção do convento de Mafra e que está submetido ao destino, neste caso, regido pelos poderes institucionais; e da ‘Trindade terrena’ (padre Bartolomeu, Baltasar e Blimunda) que transgride a repressiva mundividência barroca da Contra-Reforma na busca do sonho e da liberdade, numa atitude que podemos equacionar com a *hybris* do herói. Desta forma, eles assumem a responsabilidade do seu destino, provocando a perseguição pela Inquisição e sofrendo, conseqüentemente, a queda da passarola (entendível como peripécia) e a morte de Bartolomeu e Baltasar (entendível como

catástrofe). Esta estrutura dramática tem maiores semelhanças com o caso trágico de Ícaro que através de uma relação de intertextualidade implícita confere certa tragicidade sublime a esta ação principal do romance.

Porém, apesar desta dimensão trágica, os três protagonistas contrariam também o modelo clássico de herói sendo Baltasar um ex-soldado maneta, Blimunda uma mulher do povo com um transgressor dom de ver o interior das pessoas e das coisas em jejum, e Bartolomeu um padre amante da Ciência. A voz narrativa evita uma representação da catástrofe, não despoletando efeitos catárticos no leitor. Com isso, há uma negação clara da estética burguesa iluminista bem como de romantizações melodramáticas do destino. Esta negação é corroborada pela definição do povo trabalhador como um herói coletivo e anónimo, que vai de encontro a um modelo de herói da estética do século XX e que contraria a grandeza e a sublimação dos heróis gregos como Édipo ou Prometeu. Esta oposição inicia-se já pelo seu aspeto físico e estatuto social: feio, pobre, sujo e deficiente que vai além da definição não-heroica da ‘Trindade terrena’.

A tragicidade da classe operária atinge o seu ponto mais alto com a morte de Francisco Marques, esmagado pela *Nau da Índia*, onde se transportava a enorme pedra que serviria de varanda sobre o pórtico da igreja do convento de Mafra. Porém na morte de Francisco Marques também não se funcionaliza a catástrofe para efeitos catárticos. Muito pelo contrário, a voz narrativa faz uso do grotesco (ao sobrepor o horror com o cómico). Há assim uma recusa da compaixão que revela, por outro lado, uma tentativa de despertar a atenção do leitor para uma reflexão acerca da indiferença sobre a morte e fácil substituição dos homens anónimos da classe trabalhadora, na tradição do teatro épico brechtiano. Rejeita-se assim em *MC* qualquer tipo de romantização, procedendo-se, no entanto, a uma certa sublimação do herói anónimo immortalizando assim os homens trabalhadores no convento, que apesar do seu esforço e sacrifício não ficaram registados na História. Também no final do romance, à semelhança do que acontece com o herói anónimo, põe-se em causa a tragicidade da Trindade terrena, através da estrutura circular (o regresso de Blimunda e Baltasar ao Rossio) e do final feliz conseguido com a recolha da vontade de Baltasar por Blimunda, já que a suposta catástrofe no final do romance é contornada com a eternização telúrica e subversiva (porque contrária à doutrina cristã) de Sete-Sóis, representante da massa popular e do sonho da liberdade, e, conseqüentemente, interpretada como a vitória do povo sobre a repressão.

Ao mesmo tempo, o diálogo intertextual explícito com *O Judeu* de Bernardo Santareno e as referências a António José da Silva revelam uma ligação à escrita dramática, tendo Saramago já uma forte ligação ao teatro através não só da sua produção dramatúrgica, mas também do seu trabalho como tradutor. A intertextualidade em *MC* com *O Judeu* assinala também uma influência do teatro épico, já que se trata da primeira peça de Santareno com uma base brechtiana e uma das mais relevantes no estabelecimento do teatro épico em Portugal.

Em *MC*, o narrador heterodiegético vai de encontro ao narrador brechtiano, que fazendo uso da sátira, da ironia e do grotesco (o que vai em oposição à definição de trágico) intromete-se e interrompe a ação com críticas e denúncias, atribuindo a todo o romance uma função social e política. Também a referência, no final do romance, a António José da Silva, que morre na mesma fogueira que Baltasar, não significa apenas um enriquecimento textual ao recuperar uma figura literária da época barroca representada em *MC*, mas veste-se com a responsabilidade de denúncia, neste caso da censura e da perseguição aos intelectuais da época que usavam a sua arte em favor da mudança e da reflexão. Este caráter denunciador surge também em *MC* com a criação de uma personagem que procura recuperar a personagem do Cavaleiro de Oliveira, narrador da peça *O Judeu* de Bernardo Santareno, reforçando assim a ligação com o teatro épico brechtiano que introduziu a instância mediadora entre público e ação no palco, contrariando efeitos de ilusão e de identificação sentimental entre espectador e herói, habituais na tragédia burguesa (Lessing, etc.) de raiz aristotélica. Falamos do fidalgo que aparece como narrador do cortejo real para o casamento dos infantes, e que tem a evidente intenção de denunciar a desigualdade social, neste caso com uma constante comparação entre a riqueza do Rei e da sua família e as condições de João Elvas e dos restantes mendigos que acompanham o cortejo. Assim, a palavra surge como instrumento da ação, com o objetivo de provocar no leitor uma constante reflexão acerca da sociedade, tal como Santareno o faz no seu teatro. Saramago ficcionaliza a história de maneira a chamar atenção para o que antes era ignorado, como a massa popular, ao mesmo tempo que parodia os altos grupos sociais, aqui representados pelo rei e sua corte, de modo a realçar a crítica à desigualdade (mensagem que não se refere estritamente à época setecentista, mas que procura estender-se à atualidade). O diálogo com Santareno, que resulta numa influência do teatro épico, vai, deste modo, em oposição a uma tragicidade no sentido tradicional.

Também a música, muito presente ao longo do romance, poderia contribuir para reforçar os elementos trágicos em *MC*, tendo em conta que era um elemento importante na tragédia clássica grega, representada pelo coro, e também associada ao efeito catártico. O conceito de catarse, conceito trágico aristotélico, está presente no romance de Saramago, não como resultado da catástrofe, mas na sugestão de um poder curativo ou purificador da música, no episódio em que Blimunda acorda da sua doença ao ouvir Scarlatti tocar para si. No entanto esta ideia de catarse, que acabaria por ir de encontro a uma sublimação, é logo de seguida recusada quando o narrador arranja uma desculpa científica – alívio de uma ofensa – para a recuperação de Blimunda. Também a queda do cravo de Scarlatti ao poço comprova uma funcionalização no sentido político do teatro da oposição ao regime de Salazar, ao servir simbolicamente para criticar as expectativas goradas da revolução do 25 de Abril.

Ao mesmo tempo, a adaptação do romance de Saramago para ópera pelo maestro italiano Azio Corghi, para além de estabelecer uma inevitável ligação ao mundo dramático, revela uma forte influência do teatro épico através da presença, na ópera, de um narrador heterodiegético assumido pela personagem de Scarlatti.

Podemos concluir, deste modo, que *MC* é um romance que refuncionaliza o trágico em favor de uma denúncia social. Esta importância social presente na maioria das obras de Saramago – seja na crítica ao poderes institucionais, ao sistema religioso e à Igreja, à desigualdade social – faz dele um autor preocupado com a realidade que o rodeia. Em *MC* toda a dimensão trágica existente no romance não é usada em prol de um final devastador que comprova a catástrofe a que o herói estava sujeito desde o início, atingindo o leitor com todo o sofrimento; pelo contrário, a tragicidade é usada em favor de uma mensagem de esperança. No final de *MC* o trágico é subvertido para que a morte de Baltasar se transforme numa forma de eternizar esta personagem e, consequentemente, a massa popular que ele representa. É a recolha da vontade de Baltasar por Blimunda que produz essa mesma esperança. Esta funcionalização do trágico é enfatizada pelas relações intertextuais que *MC* estabelece com a peça *O Judeu* de Bernardo Santareno, porque ela, para além de recuperar a figura de António José da Silva como mártir da Inquisição e representante dos intelectuais e artistas portugueses censurados, reflete uma forte influência do teatro épico, com cariz denunciativo, crítico e didático. Simultaneamente, podemos associar o romance aos ideais marxistas de Saramago, ideais que, como mencionado anteriormente, servem de base ao teatro épico de Brecht.

Desta forma, contrariando o trágico, a esperança na mudança é o que permanece na última página de *MC*.

Referências Bibliográficas

Bibliografia ativa:

com siglas

MC = SARAMAGO, José. 2014. *Memorial do Convento*, Porto Editora, Lisboa.

ESJC = SARAMAGO, José. 2001. *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, BIBLIOTEX, S.L.

ARISTÓTELES. 1986. *Poética*, trad. Eudoro de Sousa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa.

_____. 1998. *Política*, trad. António Campelo Amaral e Carlos Gomes, Veja, Lisboa.

BENJAMIN, Walter. 2004. *Origem de um drama trágico alemão*, trad. João Barrento, Assírio & Alvim, Lisboa.

BRECHT, Bertolt. 1957. *Estudos sobre Teatro: para uma arte dramática não-aristotélica*, trad. Fiamma Hasse Pais Brandão, Portugália Editora, Lisboa.

CAMÕES, Luís de. 2010. *Obra Completa*, Mel Editores, Estarreja.

HUGO, Victor. 2002. *Do grotesco e do sublime*, tradução do prefácio de Cromwell, Perspectiva, São Paulo.

LESSING, Gotthold Ephraim. 2005. *Dramaturgia de Hamburgo*, trad. Manuela Nunes, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

NIETZSCHE. 1997. *O nascimento da tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira*, trad. Teresa R. Cadete, Helga Hoock, Relógio d'Água Editores.

SANTARENO, Bernardo. 1993. *O Judeu: narrativa dramática em três actos*, Edições Ática, Lisboa.

SARAMAGO, José. 1955. A Propósito duma 'Cosmogonia' Vicentina, *Vértice*, XV, 141 (julho de 1955), Coimbra, p. 321-329; republicado em: *Cadernos. Revista de Teatro*, 14, Almada: CTA, 1999 [apresentação: Miguel Real].

_____. 1987. *A Segunda Vida de Francisco de Assis*, Editorial Caminho, SA, Lisboa.

_____. 1990. *Blimunda. Um nome habitado pelo som desgarrador do violoncelo*, JL, nº410, Lisboa (15/5/90).

_____. 1994. *Levantado do Chão*, Editorial Caminho, SA, Lisboa.

- _____. 1995. *Cadernos de Lanzarote II*, Editorial Caminho, SA, Lisboa.
- _____. 1997. *Cadernos de Lanzarote IV*, Editorial Caminho, SA, Lisboa.
- _____. 1999. *Discursos de Estocolmo*, Editorial Caminho SA, Lisboa.
- SCHILLER, Friedrich. 1997. *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*, trad. Teresa Rodrigues Cadete, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SILVA, António José da. 1973. *O Fradinho da Mão Furada*, Arcádia, Lisboa.

Bibliografia passiva

- ALMEIDA, Múcio Sévulo Fonseca de. 2005. *Existencialismo e Humanismo na Estrutura Trágica d' O Evangelho segundo Jesus Cristo, romance de José Saramago*, Recife: UFPE [tese mestrado].
- ANDRADE, Mário de. 1967. *Pequena história da música*, Livraria Martins, São Paulo.
- AVILLEZ, Maria João. 1991. Antevisão de Blimunda, in: *Público*. Disponível em: <http://static.publico.pt/docs/cm/atores/joseSaramago/antevisaoBlimunda.htm> [consultado a 6/07/2016].
- BAKHTIN, Mikhail. 1984. *Rabelais and his world*, trad. Hélène Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington.
- BARATA, José Oliveira. 1991. *História do Teatro Português*, Universidade Aberta, Lisboa.
- CARVALHO, Mário Vieira de. Blimunda e Divara, in: *Jornal de Letras*, nº 732, Lisboa (21/10/98).
- _____. 2005. *A ópera como teatro, de Gil Vicente a Stockhausen*, Ambar, Porto.
- CASTELO-BRANCO, Maria do Carmo & LEÃO, Isabel Ponce. 1999. *Os círculos da Leitura (em torno do romance de Saramago, Memorial do Convento)*, Universidade Fernando Pessoa, Porto.
- COSTA, Paulo Sérgio de Jesus. 2008. *O conceito de catarse na interpretação do romance-tragédia de Dostoievski*. Disponível em: <http://www.aisthe.ifcs.ufrj.br/vol%20II/2008Costa.pdf> [consultado a 18/06/2016].
- CRUZ, Manuel Ivo. 2008. *O essencial sobre a ópera em Portugal*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- DUARTE, Gonçalo. 2008. *O trágico em Graciliano Ramos e em Carlos Oliveira*, Angelus Novus, Coimbra.
- FIGUEIREDO, Júlia Cristina Carapinha dos Santos. 2014. *A figuração das personagens de Memorial do Convento: hipótese de leitura*. Univ. Coimbra [tese mestrado].
- FREIRE, António. 1978. A catarse trágica em Aristóteles, in: *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga: Abril-Setembro, T. 34, Fasc. 2/3, pp. 134-156.
- FRIER, David. 1994. Ascent and Consent: Hierarchy and Popular Emancipation in the Novels of Jose Saramago, in: *Bulletin of Hispanic Studies*, 71 1, pp. 125-138.
- FRYE, Northrop. 1973. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando. 2008. *José Saramago: A Consistência dos Sonhos. Cronobiografia*, Lisboa: Caminho.
- GROSSEGESSE, Orlando. 1990. Auto-da-fé und Marionettentheater. Silva, Santareno und Saramago, in: *Tranvía*, nº 17, Berlin, pp. 5-6.
- _____. 1992. *José Saramago: Memorial do Convento*, in: *Portugiesische Romane der Gegenwart*, (org.) Rainer Hess; Bibliotheca Ibero-Americana 40, Frankfurt / Main: Vervuert, pp. 137-150.
- _____. 2009. *Saramago lesen. Werk – Leben – Bibliografie*, Berlin: ed. Tranvía [2ª ed.].
- _____. 2011. Marter, Verstümmelung und Deformation. Lektüren des Körpers bei José Saramago, in: *Corpo a corpo. Körper, Geschlecht und Sexualität in der Lusophonie*, (orgs.) Henry Thorau / Tobias Brandenberger, Berlin: ed. Tranvía, pp. 215-234.
- JUBILADO, Odete (2008). Da descrição à estratégia de inclusão narrativa da gravura de Albrecht Dürer em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, in: *Extravío*. Revista electrónica de literatura comparada, núm. 3. Universitat de València.
http://www.uv.es/extravio/pdf3/o_jubilado.pdf
- JÚLIO, Maria Joaquina Nobre. 1999. *Memorial do Convento de José Saramago: subsídios para uma leitura*, Editora Replicação, Lda., Lisboa.
- KAYSER, Wolfgang. 2003. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, trad. J. Guinsburg, Editora Perspectiva, São Paulo.
- LESKY, Albin. 2003. *A tragédia grega*, Editora Perspectiva S.A., São Paulo.
- LIMA, Beatriz de Mendonça. 2003. *O Evangelho segundo Jesus Cristo de José Saramago: uma nova escritura de antigos testamentos*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

- LUKÁCS, Georg. 1962. *Teoria do Romance*, trad. Alfredo Margarido, Editorial Presença, Lisboa.
- MACHADO, Roberto. 2006. *O nascimento do trágico: De Schiller a Nietzsche*. Jorge Zahar Editor Ltda., Rio de Janeiro, Brasil.
- MANDELL, Carolina Hamanaka. 2009. *O corpo grotesco como articulador da cena: Meyerhold, Hijikata e os corpos que dançam*, Universidade de São Paulo, Brasil [tese de mestrado].
- MANGUEIRA, Luciana de Oliveira. 2012. Um olhar sobre o Levantado do Chão, in: *Revista Crioula*, nº11. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/55577> [consultado a 20/07/2016].
- MARTINS, Manuel Frias. 2014. *A Espiritualidade Clandestina de José Saramago*, Fundação José Saramago.
- NETO, Pedro Fernandes de Oliveira & SANTOS, Derivaldo dos. 2012. *No Memorial do Convento, o espaço enquanto sugestão barroca*, v. 12, p.169-180, jul.-dez., *Miscelânea*, Assis, Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/artigo-11---no-memorial-do-convento-o-espaco-enquanto-sugestao-barroca--pedro-fernandes-e-derivaldo-dos-santos.pdf> [consultado a 3/09/2016].
- OLIVEIRA, Eleuza Batita de. 2004. *O grotesco e a inquisição nas obras In Nomine Dei, de José Saramago, e O Judeu, de Bernardo Santareno*, São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie [tese de mestrado].
- OMESCO, Ion. 1978. *La métamorphose de la tragédie*, Presses Universitaires de France.
- PAULA, Andréa Cristina de. 2011. *Memorial do Convento de José Saramago e António José da Silva, O Judeu: entre a história e a ficção uma só ideologia : a pulverização de olhares e verdades*, Anais do SILEL, v. 2, nº 2, Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_429.pdf [consultado a 15/06/2016].
- PEIXOTO, Fernando. 1991. *Brecht, vida e obra*, Editora Paz e Terra S/A, Brasil.
- PINHEIRO, Vanessa Neves Riambau. 2007. *O trágico e o demoníaco em O Evangelho Segundo Jesus Cristo, de Saramago*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul [tese mestrado].

- PLATZER, Frédéric. 2001. *Compêndio de Música*, trad. Laura Maria de Almeida, Edições 70, Lisboa.
- REAL, Miguel. 1995. *Narração, Maravilhoso, Trágico e Sagrado em Memorial do Convento de José Saramago*, Editorial Caminho, SA, Lisboa
- REIS, Carlos. 1998. *Diálogo com José Saramago*, Editorial Caminho, Lisboa.
- ROMILLY, Jacqueline de. 1999. *A tragédia grega*, trad. Leonor Santa Bárbara, Edições 70, Lisboa.
- ROSENFELD, Anatol. 1985. *O teatro Épico*, Editora Perspectiva, São Paulo, Brasil.
- ROSS, Sir David. 1987. *Aristóteles*, trad. Luís Filipe Bragança S. S. Teixeira, Publicações Dom Quixote, Lisboa.
- SEIXO, Maria Alzira. 1999. *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.
- SEMINARA, Graziella. 1999. The literary Works of J.S. in the Musical Theatre of Azio Corghi, in: *Colóquio/Letras*, n.º 151/152, Jan., pp. 163-179.
- SILVA, Christiani Margareth de Menezes e. 2009. *Catarse, emoção e prazer na Poética de Aristóteles*, Rio de Janeiro: PUC [tese pós-graduação].
- SILVA, Eduardo Neves da. 2011. A representação ficcional do comediógrafo António José da Silva em *O Judeu*, de Bernardo Santareno, in: *Revista Letras Fafibe*, nº 2 Maio. Disponível em:
<http://www.unifafibe.com.br/revistasonline/arquivos/revistalettrasfafibe/sumario/19/11052011120453.pdf> [consultado a 15/06/2016].
- SILVA, Janaina de Souza. 2004. *Em nome dos filhos: o percurso edípico de Jesus no evangelho segundo Saramago*, Rio de Janeiro: PUC [tese de mestrado].
- _____. 2011. Da imagem ao romance: Düher (sic) e a cena trágica no Evangelho de Saramago, in: *Rev. Seropédica*, v. 33. n 2 julho / dezembro, pp.66-75.
- SOUZA, Ronaldo Ventura. 2007. *O Jesus de Saramago e a literatura que revisita Cristo*, Universidade de São Paulo [tese de pós-graduação].
- SOUZA, Valfrides Jacinto de. 2007. *O trágico Jesus Cristo de José Saramago*, São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie [tese de mestrado].
- STEINER, George. 1996. *The death of the tragedy*, Yale University Press.
- SZONDI, Peter. 2004. *Ensaio sobre o trágico*, trad. Pedro Sússekkind, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro. [*Versuch über das Tragische*. Insel, Frankfurt / Main 1961]

- _____. 2001. *Teoria do drama moderno*, Cosac & Naify Edições, São Paulo.
[*Theorie des modernen Dramas*. Suhrkamp, Frankfurt / Main 1956].
- VELOSO, Cláudio William. 2004. Depurando as interpretações da *kátharsis* na Poética de Aristóteles, in: *Síntese – Revista de Filosofia*, v.31, nº39. Disponível em: <http://faje.edu.br/periodicos/index.php/Sintese/article/view/359/674> [consultado a 12/06/2016].
- ZURBACH, Christine. 1999. A voz de José Saramago no seu teatro, in: *Colóquio/Letras*, n.º 151/152, Jan., pp. 151-160.