"DETRÁS DA CLARABOIA / UM ROSTO, OUTRO, OBSERVANDO-SE, / OBSERVANDO-NOS"[1]

"BEHIND THE SKYLIGHT / ONE FACE, OTHER, OBSERVING, / OBSERVING US"

Annabela Rita[2]

RESUMO: Neste trabalho, observar-se-á o modo como a obra *Memorial do Convento* (1982), de José Saramago, desenvolve uma reflexão sobre a cultura portuguesa através de jogos de espelhos entre textos, imaginários, símbolos e épocas. Recorrendo a processos contrapontísticos, de *chiaroscuro* e de *sfumato*, Saramago entrelaça *memorialmente* passado e presente, utopia e distopia, espaços sociais diversos (corte, clero e povo), realidade e visionarismo, realidade e ficção, Romantismo e actualidade, vida e morte…
PALAVRAS-CHAVE: *Memorial do Convento.* Utopia. Distopia. Espaços sociais.

ABSTRACT: In this work, we will observe how the work *Memorial do Convento* (1982), by José Saramago, develops a reflection on Portuguese culture through mirror games between texts, imaginary, symbols and times. Using counterpoint processes, chiaroscuro and sfumato, Saramago memorializes past and present, utopia and dystopia, diverse social spaces (court, clergy and people), reality and visionary, reality and fiction, Romanticism and actuality, life and death ...
KEYWORDS: *Memorial do Convento.* Utopia. Dystopia. Social spaces.

[1] Artigo recebido em 10 de fevereiro de 2021 e aceito em 10 de abril de 2021.
O título deste artigo é composto por versos de poemas de Severo Sarduy: Páginas em branco (Quadros de Franz Kline) Disponível em http://www.elsonfroes.com.br/sarduy.htm. Acesso em 10 de abr. De 2021.

[2] Doutorada e com Agregação e dois pós-doutoramentos em Literatura, é professora e Directora de Licenciatura na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. URL: http://sites.google.com/site/annabelarita1/. E-mail: annabela.rita@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1541-3006.

Era uma vez…
… um rei …
… a gente …
… um soldado…
… um padre…

… elementos da *gramática ficcional* de um mundo imaginado e de outros que o não são:

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

A voz narrativa oficia de um *lugar* variável no interior da arquitectura romanesca, em diálogo pressentido com outras. Geometria variável e instável.

Reflectindo-se no seu interior, mas fora do centro perspéctico dominante, ganha visibilidade de *anamorfose* e dinamiza-se *outrada*: com outra identidade e outro ponto de vista, acompanhando parcialmente a grande narrativa que a inclui, numa espécie de legenda ressemantizadora. À semelhança d'*Os Embaixadores* (1533), de Hans *Holbein*, o Jovem, também aqui a anamorfose constitui o enigma textual que nos desvia do óbvio (a esfera da riqueza e do poder para outro e da oposição entre ela e a do povo), contrapõe-lhe(s) outra perspectiva, a da escrita que outras espreita e a si mesma: como se, ao discurso da História (do Convento) em pano de fundo, se contrapusessem o da(s) história(s) do *Memorial do Convento* (*MC*) e o da 'história alternativa' (para usar uma designação mais comum da historiografia), crítica de ambas, desconstrutora, que convoca uma lógica estranha a qualquer dos universos anteriores, projectando o leitor para um *outro* lugar de observação da História, da(s) história(s) e do romance, lugar indefinido, mais do que o do *Anjo da História* (Walter Benjamin), lugar que ele mesmo terá de identificar, reconhecer e fazer reconhecer. E, ao adquirir o novo posicionamento, o observador *deixa de ver o*

que via e *passa a ver o que não via*: n'*Os Embaixadores*, a caveira[3]; no *MC*, a paródia da paródia do real e da sua H/história (historiográfica ou efabulatória). *Como estou a fazer aqui e agora*.

Se a anamorfose, em geral, representa "a metáfora da passagem do período estável do Renascimento para o período instável do Maneirismo", o fenómeno, no texto saramaguiano, complexifica-se na estrutura textual, porquanto estamos perante anamorfoses poliédricas, em cuja máquina narrativa "as imagens se restituem através de espelhos cujas superfícies modeladoras terão de apresentar exactamente a mesma curvatura ou a mesma geometria que originou a deformação ou a distorção das respectivas imagens" (TRINDADE, 2015, p. 88).

E, em *mise-en-abîme*, a história romanesca reflectida noutra(s) é, para os seus ouvintes e personagens, uma "história de homem e mulher", sem "pés nem cabeça" (imagem que se repercute, na actualidade, nas das "Mitologias" de Gonçalo M. Tavares: A *Mulher-sem-cabeça e o Homem-do-mau-olhado*, 2017). E, como em Chaucer (*The Canterbury Tales*, 1476), à volta da fogueira, ainda que diferindo desse modelo por ser a mesma, por sequências e vocalizada pela mesma personagem, Manuel Milho:

> Baltasar fora à procura de José Pequeno, os dois Encontraram Francisco Marques, e, com mais alguns, arrumaram-se em redor duma fogueira, que a noite arrefecia. Mais tarde chegou-se-lhes Manuel Milho que contou uma história, Era uma vez uma rainha que vivia com o seu real marido em palácio, mais os filhos, que eram um infante e uma infanta assim deste tamanho, e então diz-se que o rei gostava muito de ser rei, mas a rainha é que não sabia se gostava, ou não, de ser o que era, porque nunca lhe tinham ensinado a ser outra coisa, por isso não podia escolher e dizer, gosto mais de ser rainha, ainda se ela fosse como o rei, que esse gostava de ser o que era porque outra coisa também lhe não tinham ensinado, mas a rainha era diferente, se fosse igual não haveria história, então aconteceu que lá no reino havia um ermitão que correra muitas aventuras e, depois de levar anos

[3] Bem mais complexa, mas curiosa para uma aproximação ao *MC* que explorarei noutra ocasião, é a anamorfose de uma crucificação de Rubens por Domenico Piola, em que Cristo só se deixa ver num cilindro especular colocado no centro de uma imagem assemelhada a um tornado [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Rouen_MdBA-Anamorphose_Domenico_Piola.jpg].

> e anos a corrê-las, foi meter-se numa cova, ele vivia numa cova do monte, não sei se já tinha dito, e não era ermitão desses de reza e penitência, chamavam-lhe ermitão porque vivia sozinho, a comida dele era o que apanhava, se lhe davam outra não recusava, mas pedir nunca pediu, ora uma vez a rainha foi passear ao monte com o seu séquito e disse à aia mais velha que queria falar ao ermitão para lhe fazer uma pergunta… (SARAMAGO, 1982, p. 251-252).

E a história vai avançando em episódios, sombreada pela imaginação dos ouvintes que a vai marginando com hipóteses alternativas, produzindo um efeito de *sfumato*:

> /…/ por hoje acabou-se a história, vamos dormir. Protestaram os outros, queriam saber o resto do conto da rainha e do ermitão, porém Manuel Milho não se deixou convencer, que amanhã também era dia, tiveram de conformar-se, foi cada qual ao seu sono, cada qual pensando, antes que ele chegasse, consoante as suas conhecidas inclinações, José Pequeno que o rei se calhar já não se atrevia com a rainha, mas se o ermitão é velho, como é que vai ser, Baltasar que a rainha é Blimunda e ele próprio o ermitão, nisto se confirma por ser a história de homem e mulher, embora as diferenças sejam tantas, Francisco Marques que como esta história vai acabar sei eu, em chegando a Cheleiros explico (SARAMAGO, 1982, p. 252).

História que

> não se parece nada com as histórias que se ouvem contar, a da princesa que guardava patos, a da menina que tinha uma estrela na testa, a do lenhador que achou uma donzela no bosque, a do touro azul, a do diabo do Alfusqueiro, a da bicha-de-sete-cabeças… (SARAMAGO, 1982, p. 251-255).

História que também difere da que a engloba, o *MC*, e da oficial em referência. História, portanto, *em diferência* (Derrida).

"Era uma vez" insinua, pois, um sistemático movimento de *fuga*, quer do verbo (que evoca *em divergência*), quer da imaginação do leitor, estimulada *para além dele*. E, sendo signo de

ficcionalidade, é enunciado de dentro da própria ficção por uma personagem que nela *se irreconhece*. E esse enunciado *esfuma* e oculta os lugares onde poderíamos imaginar duplos seus: impondo a *ficcionalidade* no seio do signo romanesco, dispensa a sua replicação em círculos concêntricos e assimétricos de maior ou menor abrangência, pois esse é o estatuto genologicamente reclamado pelo próprio verbo. De certo modo, a composição insinua o recurso formal característico de Giuseppe Domenico Scarlatti (1685-1757), professor da princesinha: cada metade de uma sonata conduz a um ponto central, por vezes, sublinhado por uma pausa/*fermata*, a partir do qual se intensificam as figuras repetitivas, modulando a partir da tonalidade principal (na primeira metade) ou retornando à tonalidade principal (na segunda metade). Eis-nos, pois, num dos velhos labirintos de espelhos, como o de Praga, de 1891, inspirado nas formas da porta gótica desaparecida de Vysehrad, com 35 espelhos comuns e 15 deformantes que multiplicam o espaço e o tempo através da diversidade de reflexos. Nós, de um presente de *deixis* feito, perdidos entre versões de nós, algumas por nós irreconhecíveis, outras invisíveis, outras em progressão perspéctica…

Tudo se passa como se, no interior da arquitectura romanesca, se erguesse uma *cúpula* sem pedra de fecho, espécie de *claraboia* por onde outros nos espreitam e através da qual alguém (a máquina efabulatória) os espreita, num jogo de reflexos permanente.

E, assim, a cúpula de Mafra remete-nos, irresistivelmente, para outras, homólogas, no estrangeiro e em Portugal: a de Basílica de S. Pedro, em Roma, e a do Mosteiro da Batalha, na Batalha.

No primeiro caso, porque Mafra aspira ao modelo da de Miguel Ângelo (1547-90), por sua vez, inspirada na da catedral de Santa Maria del Fiore (o *Duomo*), de Filippo Brunelleschi, a quinta maior igreja da Europa – depois da Basílica de São Pedro e das Catedrais de São Paulo (Londres), de Sevilha e de Milão (MONDADORI, 1971, p. 148) –, iniciada em 1294 por impulso do sonho de substituir a de Santa Reparata por uma catedral magnificente a ponto de que "*a indústria e o poder do homem não pudessem inventar ou mesmo tentar nada maior ou mais belo*" (palavras atribuídas ao notário Ser Mino de Cantoribus), sonho cuja cúpula imensa, a maior autoportante de alvenaria do mundo, exibe um afresco de Giorgio Vasari e Federico Zuccari representando o Ju-

ízo Final, ómega de uma teleologia da História, alerta à ambição humana. E, com a Basílica de S. Pedro, é inevitável a evocação de mais de um século da história da Igreja[4] e da Arte[5], mas também de diálogo entre elas na concepção dos programas estéticos, assim como de história da Europa e das relações de poder (nos planos nacional e internacional) e deste com a Arte (desde a função crítica à de reforço), mosaico de políticas sob o signo da Cristandade e das suas clivagens…

Esta relação entre Mafra e Roma é claro sinal de um projecto V Imperial que se simboliza no complexo de Palácio-Convento-Biblioteca, reunindo a expressão máxima de uma síntese de poder político, religioso e de conhecimento, uma trindade totalizadora, emulando o papado e desejando ultrapassá-lo, *descentrar* e *recentrar* o mundo noutro lugar. Um complexo em que cada núcleo se constitui como *imagem do universo*, um complexo derivando para *uma estrada do Sol* a conduzir ao Atlântico[6], infinito cujos monstros já D. Manuel cavalgara em jeito de Neptuno[7]. Um complexo cuja dimensão escatológica, de Jerusalém terrestre, muitos reconhecem (CASTELO BRANCO, 1733, p. 91-95) e que outros consideram lembrar o Escorial, e, através deste, o Templo de Salomão, conforme conceptualização do arquitecto real Juan de Herrera, a que se acrescenta o facto de a Basílica de Mafra ter sido dedicada a Santo António, dito *Arca do Testamento*, *i.e.*, da Aliança.

Por outro lado, no espaço nacional, é incontornável a memória da abóbada do Mosteiro da Batalha na narrativa de Herculano ("A Abóbada"[8]), edifício mandado construir por D. João I em cumprimento de promessa para celebração da vitória de Aljubar-

[4] Começando com o Papa Júlio II e Bramante, continuou com Papa Leão X (1513-1521), Papa Adriano VI (1522-1523). Papa Clemente VII (1523-1534), Papa Paulo III (1534-1549), Papa Júlio III (1550-1555), Papa Marcelo II (1555), Paulo IV (1555-1559), Papa Pio IV (1559-1565), Papa Pio V (1565-1572), Papa Gregório XIII (1572-1585), Papa Sisto V (1585-1590), Papa Urbano VII (1590), Papa Gregório XIV (1590-1591), Papa Inocêncio IX (1591), Papa Clemente VIII (1592-1605), Papa Leão XI (1605), Papa Paulo V (1605-1621), Papa Gregório XV (1621-1623), Papa Urbano VIII (1623-1644) e Papa Inocêncio X (1644-1655).

[5] Só como arquitectos, destacam-se Bramante, Rafael, Giovanni Giocondo, Giuliano da Sangallo, Baldassare Peruzzi, Antonio da Sangallo, Donato di Angelo di Pascuccio, Miguel Ângelo, Giacomo della Porta, Vignola, Pirro Ligorio.

[6] http://www.cesdies.net/monumento-de-mafra-virtual/da-nova-roma-nova-ou-celeste-jerusalem.

[7] Cf. Carta náutica de Olaus MAGNUS (1490-1557) [https://www1.folha.uol.com.br/ciencia/2013/07/1317661-livro-conta-a-historia-das-criaturas-reais-e-fantasticas-que-ilustravam-mapas-medievais.shtml].

[8] "A Abóbada" (in *O Panorama*, 1839) é uma das *Lendas e Narrativas* publicadas na revista *O Panorama*, fundada em 1837 pela Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis que Herculano dirigiu até 1839, contos depois reunidos em volume em 1851.

rota e inspirado em Alcobaça, cuja cronística nos fundou em mitos e lendas, miraculosamente.

O texto de Herculano, romântico refundador da nossa Literatura, abre no "dia 6 de Janeiro do ano da Redenção 1401" ("da era de 1439"), "amanhecido puro e sem nuvens", "um destes formosíssimos dias de Inverno mais gratos que os do Estio, porque são de esperança, e a esperança vale mais do que a realidade" (HERCULANO, 2014, p. 7), e encerra quatro meses depois. Na Batalha, o "Auto da Adoração dos Reis" é em louvor a Deus, mas também sinaliza a dedicação ao rei, "mais popular, o mais amado e o mais acatado de todos os reis da Europa" (HERCULANO, 2014, p. 24).

O de Saramago abre com a figura régia a ocupar o primeiro plano da representação: "D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou" (SARAMAGO, 1982, p. 11).

Bastam estas aberturas para sentirmos que os tempos são de outras relações, o poder tem outras faces…

Com tais evocações, convoca-se a história nacional através do diálogo das Letras e das Artes. Nas Letras, evidencia-se a metamorfose da ficção histórica desde Alexandre Herculano até José Saramago. No segundo caso, sobressai a mudança de programa arquitectónico que vai do Mosteiro da Batalha ao complexo da Mafra, mas também de diferença do rosto do poder régio. E destaca-se, igualmente, um deslizamento da relação do poder com o sagrado, da versão feminina e afectuosa, matricial, à masculina, patriarcal, ou, de outra forma, do agradecimento de uma dádiva à aquisição de favor: o Convento da Batalha (originalmente Convento de Santa Maria da Vitória, 1386-1517) é erigido *em agradecimento* à Virgem Maria pela vitória de Aljubarrota nacional em 1385; Mafra dever-se-á a *uma promessa* a Deus *para obter* a descendência real[9]. Em ponto de fuga, o *sfumato* deixa pressentir a

[9] "O Real Convento de Mafra foi mandado construir, em 1717, por D. João V (1689-1750). Considerando a demora da rainha D. Maria Ana de Áustria (1683-1754) em procriar, D. João V havia prometido a construção de um convento para os frades franciscanos da Província da Arrábida, na sequência do vaticínio feito por Frei António de São José: "El-Rey teria filhos se fizesse voto a Deos de fundar hum convento dedicado a Santo António na Villa de Mafra" (*Principio e Fundação do Real Convento de Mafra*, c. 1763-70, p. 5; Gorjão, 2015, p. 4). O vaticínio concretizou-se, em 1711, com o nascimento de D. Bárbara, embora o herdeiro do trono viesse a ser o terceiro filho, futuro D. José I, nascido em 1714, dado que D. Pedro, o primeiro filho varão e herdeiro presuntivo da coroa morreu nesse ano. Não obstante ser esta a versão oficial passada pelos cronistas, a rainha já estaria grávida quando o rei formulou o voto." [https://amusearte.hypotheses.org/1610].

emergência do protestantismo[10] denunciando a dimensão materialista, comercial, da intermediação pela Igreja do relacionamento entre a humanidade e Deus. Por fim, no grande complexo social que se reflecte nas construções, nas obras e na relação entre os seus responsáveis, sinaliza-se a transformação sócio-política e cultural de Portugal.

Da Batalha a Mafra transforma-se a nação sob o reinado de dois homónimos (D. *João* I e D. *João* V):

- se a primeira é a marca e legitimação da dinastia de Avis florindo na Ínclita Geração, firmando a independência, cuja afirmação telúrica se prolonga em Ceuta, a segunda exulta e ostenta a glória e a riqueza da aventura marítima e da dinastia de Bragança;

- se a Batalha é cenário de Mestre Afonso Domingues e de D. João I, aliança de uma sociedade humanizada pela fraternidade e pelo respeito mútuo, simbolizada numa abóbada firmemente erguida (1388-1402), Mafra ergue-se em diálogo 'desnacionalizado', ostentatória e sem afecto segundo os planos de João Frederico Ludovice (Johann Friedrich Ludwig) e do seu filho.

Pelo meio, fantasmiza-se outro monumento celebratório, outro rei e o seu arquitecto: o mosteiro dos Jerónimos, de D. Manuel I e Diogo de *Boitaca* (c.1460 –1528). Entre os três, realiza-se o ciclo de um projecto marítimo e quinto-imperial que a esfera armilar simboliza e os portais dos Jerónimos codificam.

Entre ambas, transforma-se a coroa régia, fechando-se imperialmente: se, com D. João I temos uma coroa aberta, assinalando a ligação a Deus, a legitimação por direito divino da monarquia, com D. João V, a coroa está já fechada, sinalizando uma auto-suficiência régia convicta, imperial, expressa, por exemplo e também, nas faustosas embaixadas ao imperador Leopoldo I (1708), ao rei Luís XIV de França (1715) e ao papa Clemente XI (1716) e no litígio com a Santa Sé (década de 1720), sobre a questão do cardinalato a atribuir ao núncio apostólico na capital portuguesa.

Da Batalha alexandrina à Mafra saramaguiana, vai a distância das aberturas de ambos os textos, do diurno ao noctur-

[10] Em 1517, as 95 teses de Martinho Lutero erguem-se em reação contra os abusos da Igreja Católica Romana, em especial no que tocava à venda das indulgências.

no: da aurora luminosa do "dia 6 de Janeiro do ano da Redenção 1401" ("da era de 1439"), "amanhecido puro e sem nuvens amanhecido puro e sem nuvens", "um destes formosíssimos dias de Inverno mais gratos que os do Estio, porque são de esperança, e a esperança vale mais do que a realidade" (HERCULANO, 2014, p. 7), à noite em que D. João V visitará a sua mulher, D. Maria Ana Josefa, "cumpr[indo] vigorosamente o seu dever real e conjugal" (SARAMAGO, 1982, p. 11), mas também de uma morte de sonho cumprido (Afonso Domingues) e de outra (Francisco Marques) por acidente da obra, sob monstruosa pedra, após "[t]antas horas de esforço/…/,tanto suor, tanto medo" (*Ibidem*, p. 254), "para coroação dos castigos do seu inferno" (*Ibidem*, p. 259). Distância entre a vivência comunitária da morte do artífice: da comoção no luto à indiferença. Ao longe, ecoa "*Miseri noi, misera Patria*" (cantata for soprano and orchestra, Hob.XIVa:7), de Franz Joseph Haydn (1732-1809). No ciclo do dia, antecipa-se o *notturno* da decadência que a dinastia bragantina e o país viverão e cujo *requiem* Junqueiro encenará em *Finis Patriae* (1890) e *Pátria* (1896)[11], ritmado, segundo os "Casebres de Pescadores", pelo "Mar soluçante, mar trovejante,/ *Noturno* mar!/ Ventos e frios, ventos e frios…" (JUNQUEIRO, 2012).

Se a existência e a legitimidade da nação repousava, aparentemente, numa iluminante e agregadora aliança vertical (que Fernão Lopes convoca nesse enigmático "Evangelho Português"[12] referido na *Crónica de D. João I*) e horizontal, *essência "consubstanciada na alma nacional e revelada na cultura popular, nos monumentos, nos costumes, na memória, enfim, na História"* (CATROGA, 1998, p. 6), a verdade é que com D. João V, as clivagens abrem, nessa aliança, fendas por onde espreita a morte e os seus sinais.

As sombras descem sobre um mundo onde o poder se exerce por emulação, capricho e vaidade, onde o Rei se impõe, totalitário, movido por diversas motivações, "excepto a sublimidade":

[11] Cf., dentre muita bibliografia sobre o sentimento colectivo da "decadência": relativamente a Espanha, BERNECKER; relativamente à Europa, HERMAN; relativamente a Portugal, PIRES.

[12] Evocado por Luís MACHADO DE ABREU, na sua comunicação "A Nação como Religião" (comunicação apresentada no Congresso Internacional "Europa das Nacionalidades. Mitos de Origem: discursos modernos e pós-modernos", Aveiro, 9-12 de Maio de 2011, em CD), e tratado por Manuel J. GANDRA em *O Projecto Templário e o Evangelho Português*, Lisboa, Ésquilo, 2006.

> Quero ter uma basílica igual na minha corte, por esta não esperávamos nós. No dia seguinte, D. João V mandou chamar o arquitecto de Mafra, um tal João Frederico Ludovice, que é alemão escrito à portuguesa, e disse-lhe sem outros rodeios, É minha vontade que seja construída na corte uma igreja como a de S. Pedro de Roma, e, tendo assim dito olhou severamente o artista. Ora, a um rei nunca se diz não, e este Ludovice, que enquanto viveu em Itália se chamou Ludovisi, assim já por duas vezes abandonando o nome familiar de Ludwig, sabe que uma vida, para ser bem-sucedida, haverá de ser conciliadora, sobretudo por quem a viva entre os degraus do altar e os degraus do trono. Porém, há limites, este rei não sabe o que pede, é tolo, é néscio, se julga que a simples vontade, mesmo real, faz nascer um Bramante, um Rafael, um Sangallo, um Peruzzi, um Buonarroti, um Fontana, um Della Porta, um Maderno, se julga que basta vir dizer-me, a mim, Ludwig, ou Ludovisi, ou Ludovice, se é para orelhas portuguesas /.../ (CATROGA, 1998, p. 46).

Enfim, sem compreender que "a terra já era uma igreja e um convento, lugar de fé e de responsabilidade, lugar de clausura e de liberdade" (CATROGA, 1998, p. 280), construíam-se igrejas e mosteiros. Depois, textos sobre essas construções, símbolos e sinédoques de realidades que as excedem. Qualquer delas (construção e narrativa), encenando o jogo entre o tempo longo e o tempo breve, a história da Europa, a do país, a do edifício e dos nele implicados e, por fim, a das ficções de tudo isso.

As *cúpulas* aqui evocadas desenham um *roteiro* no espaço entre terra e céu, convocando múltiplos níveis de observação *aérea* da existência terrena:

- o da História europeia: o do seu pensamento, o dos seus sistemas de poder e o dos seus programas estéticos, assim como o do diálogo entre todos eles;

- o nacional de monumentalidade religiosa com capelas de régia tumulária cujas relações cronológicas e estéticas alguma controvérsia ainda suscitam (a Capela do Fundador, a Sé de Lisboa e a de Belém), sinalizando a transformação dos programas políticos, religiosos e artísticos, e lembrando, ainda, que a construção

de abóbadas constituiu o principal problema arquitetónico da Idade Média europeia e o seu desafio um dos factores da evolução da arquitetura ocidental;

• o da cedência da ideia de *gramaticalidade* da mundividência medieval combinando, harmonicamente, macro e micro, à da *caoticidade* da mundividência barroca. No primeiro caso, o conjunto monumental complexo e unificado na homenagem (con)sagratória tende a reflectir-me microarquitectonicamente nos baldaquinos régios (e dos seus familiares), excepcionando os jazentes, mediadores entre vida e morte, terreno e celeste, humano e divino: no interior do baldaquino, reproduzem-se, por vezes, as abóbadas estreladas do edifício representando os céus, como ocorre com os da rainha Santa Isabel de Aragão e com o da trágica Inês de Castro. Progressivamente, a reflexividade da composição espacial tende a complexificar-se por descentramentos e rotações que explodem a geometria anterior no esplendor do barroco.

A diegese oferece-nos essa *claraboia* (vazio acumulado de nexologia comparatista) por onde perscrutamos o tempo, num entrelaçamento do Sol (Sete-Sóis) e da Lua (Sete-Luas): a ficção. Num romanesco em que a imaginação vai criando jogos de *trompe l'oeil* a cada momento. Como quando se rasura a si própria, numa técnica de apagamento também promotora do *sfumato,* à semelhança do que *infinitiza*[13] as abóbadas barrocas e maneiristas, sinalizando *imaginável* comunicação divina[14], e se pode observar, por exemplo, na passagem relativa à (suposta) carta de Sete-Sóis ao Rei:

> Sete-Sóis ainda não respondeu ao rei, vai adiando sempre, acanha-se de pedir a alguém que lhe escreva a missiva, mas, se um dia vence a vergonha, assim é que notará, Meu querido rei, cá recebi a sua carta e nela vi tudo quanto tinha para me dizer, o trabalho aqui não tem faltado, só paramos quando chove tanto que até os patos diriam basta, ou quando se atrasou a pedra no caminho, ou quando os tijolos saíram de má qualidade e ficamos à espera que venham ou-

[13] Cf. Hubert DAMISCH. *Théorie du Nuage*, Paris, 1972 ; Georges DIDI-HUBERMAN. *Devant l'image*, Paris, 1992.

[14] "Abandonné par les dieux, l'espace observable, désormais, était la propriété entière des hommes, le produit de leur regard en même temps que son terrain d'exercice." (CHRISTIN, 2009, p. 226).

> tros, agora anda tudo aqui em grande confusão com a tal ideia de alargar o convento, é que o meu querido rei nem imagina o tamanho daquele monte e a soma de homens que requer, tiveram de largar a obra da igreja e do palácio/…/
>
> Esta carta nunca foi escrita, mas os caminhos da comunicação das almas são muitos, quantos ainda misteriosos, e de tantas palavras que Sete-Sóis não chegou a ditar, algumas foram ferir o coração do rei, tal como aquela fatal sentença que, para aviso de Baltasar, apareceu gravada a lume numa parede, pesado, contado, dividido, esse Baltasar não é o Mateus que conhecemos, mas sim aquele outro que foi rei de Babilónia, e que, tendo profanado, num festim, os vasos sagrados do templo de Jerusalém, por isso veio a ser punido, morto às mãos de Ciro, que para a execução dessa divina sentença tinha nascido (SARAMAGO, 1982, p. 286-287).

Ou como quando desenvolve (as)simetrias perspécticas (corte/povo, Blimunda/Baltasar, etc.) que insinuam a sua dimensão de arquitectura, fabricação, artifício.

Na arquitectura de ambas as obras, espreita uma outra *linha de fuga*: a da visão e da cegueira. Visão e cegueira travestidas pela escuta e sua ausência, como a dessa "subtil música [de cravo]/…/ que sai para a noite de Lisboa por frinchas e chaminés" (SARAMAGO, 1982, p. 164) previamente fechadas por Scarlatti, música que faz sonhar até os marinheiros adormecidos e que os acordados atribuem aos anjos, projectando-se no tempo até à ópera, *Blimunda* (Milão, 1990), de Azio Corghi –"A amargura é o olhar dos videntes, senhor Domenico Scarlatti, Um dia se há-de pôr isso em música, senhor padre Bartolomeu de Gusmão" – (SARAMAGAO, 1982, p. 166).

O jogo entre a visão e a cegueira é mais obviamente protagonizado por Baltasar e Blimundo, que a embebem de oxímora natureza, mas também por essa Passarola de sonho e ciência que condena o seu autor e o seu coadjuvante. Passarola evocando, irresistivelmente, os mitos das quedas de Ícaro (filho de Dédalo e de uma escrava de Perséfone) e de Faetonte (filho de Hélio e da ninfa Climene), que não seguiram as recomendações paternas e deixaram o seu nome associado à aspiração de um *além de si* con-

cluído em desastre. Passarola insinuando uma *relação perspéctica* entre *retrospectiva* e *prospectiva*:

> [...] il pittori senza prospettiva sia come il nocchiero in mare senza timone o bussola, che non sa mai dove si sia o dove si vada, e la ragione a me par questa, volendo egli con semplici linee o colori locati sopra piana, curva o sinuosa superfície capace, delle tre dimensioni aspettanti al corpo, altro che di due, è perciò necessário (fingere con l'arte) quella della quale ella si trova incapace "se mancando, suplire con l'arte", et a questo usa quell'ottimo remédio che dall'avvertito vedere fu chiamato prospettiva [...](CARDI, 1992).

Em suma, o verbo de Saramago em *Memorial do Convento* é, por associação motivada, *esfumado*, de modo a sugerir, quer um jogo de perspectivas múltiplas em *trompe-l'oeil*, em fuga intertextual (em direcção às Artes, às Letras, à História, etc.), quer um de *claraboias* associadas entre si, favorecendo a perscrutação de *um além do* romanesco (literário, artístico, histórico social, etc.), em duplo sentido, mas também *dentro de si* (pela reflexividade interna). Cada lugar (se) reflecte (n)outro e é atravessado por um olhar perscrutador: o nosso, *em travessia e diferência*.

Verbo que se encara e se ensina em *diferência*, em *descentramento*, em *fuga*, em *esfumado*, em *reflexividade* (até entre discursos: música/argumentação, música/sermão, etc.), como se observa no encontro entre protagonistas das Artes e das Ciências:

> Terminou a lição, desfez-se a companhia, rei para um lado, rainha para outro, infanta não sei para onde, todos observando precedências e preceitos, cometendo plurais vénias, enfim, afastou-se a restolhada dos guarda-infantes e dos calções de fitas, e no salão de música apenas ficaram Domenico Scarlatti e o padre Bartolomeu de Gusmão. O italiano dedilhou o cravo, primeiro sem destino, depois como se estivesse à procura de um tema ou quisesse emendar os ecos, e de repente pareceu fechado dentro da música que tocava, corriam-lhe as mãos sobre o teclado como uma barca florida na corrente, demorada aqui e além pelos ramos que das margens se inclinam, logo velocíssima, depois

> pairando nas águas agitadas de um lago profundo, baía luminosa de Nápoles, secretos e sonoros canais de Veneza, luz refulgente e nova do Tejo, já lá vai el-rei, resguardou-se a rainha na sua câmara, a infanta debruça-se para o bastidor, de pequenina se aprende, e a música é um rosário profano de sons, mãe nossa que na terra estais. Senhor Scarlatti, disse o padre quando o improviso terminou e todos os ecos ficaram corrigidos, senhor Scarlatti, não me gabo de saber dessa arte, mas estou que até um índio da minha terra, que dela sabe ainda menos do que eu, haveria de sentir-se arrebatado por essas harmonias celestes, Porventura não, respondeu o músico, porque bem sabido é que há-de o ouvido ser educado se quer estimar os sons musicais, como os olhos têm de aprender a orientar-se no valor das letras e sua conjunção de leitura, e os próprios ouvidos no entendimento da fala, São palavras ponderadas, essas, que emendam as levianas minhas, é um defeito comum nos homens, mais facilmente dizerem o que julgam querer ser ouvido por outrem do que cingirem-se à verdade, Porém, para que os homens possam cingir-se à verdade, terão primeiramente de conhecer os erros, E praticá-los, Não saberei responder à pergunta com um simples sim ou um simples não, mas acredito na necessidade do erro. O padre Bartolomeu de Gusmão apoiou os cotovelos no tampo do cravo, olhou demoradamente Scarlatti, e, enquanto não falam, digamos nós que esta fluente conversação entre um padre português e um músico italiano não será, provavelmente, invenção pura /…/ (SARAMAGO, 1982, p. 161-162).

Se *Nada é o que parece* (ROVELLI, 2014), como defende Carlo Rovelli (e muitos outros físicos), folheando a cultura europeia desde Anaximandro, afirmando que "o campo gravitacional é o espaço... uma entidade real que ondula, flutua, dobra e contorce": dir-se-ia que, no discurso do *Memorial*, sopra, insinuante, essa *dimensão relacional* que a Física quântica reivindica, nada sendo apenas o que é, *tudo sendo sempre, também, outra coisa*… "coisas que se vêem como quem vê outra coisa" (ANDRESEN, 1999, p. 328), de acordo com Sophia no poema "Para Arpad Szenes":

O pintor pinta no tempo respirado
[...]
Pinta o quadro dentro do qual o quadro
Se tece malha a malha como em tear a teia
O outro quadro do quadro convocador convocado. (ANDRESEN, 1999, p. 179)

Referências

ANDRESEN , S. M. B. **Obra Poética**. 5. ed., vol. III. Lisboa: Caminho, 1999.

BERNECKER, W. **España entre tradición y modernidad**. Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1999.

CARDI, L. (Cigoli). **Trattato pratico di prospettiva**. Roma: Bonsignori, 1992 [1612].

CASTELO BRANCO, Anselmo Caetano Munhós de Abreu Gusmão e. **Oraculo Prophetico, prolegomeno da Teratologia, ou Historia Prodigiosa, em que se dá completa notícia de todos os Monstros, composto para confusão de pessoas ignorantes, satisfação de homens sábios, exterminio de profecias falsas e explicação de verdadeiras profecias**. Parte Primeira, em que se exterminão as profecias falsas. Consagrada a Marte como quinto entre os Planetas, Lisboa Ocidental, 1733, p. 91-95.

CATROGA, F. Alexandre Herculano e o Historicismo Romântico. In: TORGAL, F., MENDES, J. & CATROGA, L., **História da História em Portugal** – séculos XIX-XX. volume I. Lisboa: Temas & Debates, 1998.

CHRISTIN, A. M. **L'image écrite ou la déraison graphique**. Paris : Editions Flammarion, 2009.

HERCULANO, Alexandre. **A Abóbada**. Porto: Porto Editora, 2014.

HERMAN, A. **A idéia de decadência na História ocidental**. RJ: Record, 1999.

JUNQUEIRO, G. ***Finis Patriae***. Edições Vercial, 2012 [1891]. Disponível em: https://books.google.pt/books?id=v8aBAgAAQBAJ&lpg=PR3&ots=tmvQ-84cyp6&dq=notturno%20finis%20patriae&hl=pt-PT&pg=PR3#v=onepage&q=-notturno%20finis%20patriae&f=false

MONDADORI, O. *Guida all'Italia*. Verona, Mondadori, 1971.

PIRES, A M. B. M. **A idéia de decadência na geração de 70**. Ponta Delgada: Instituto Universitário dos Açores, 1980.

ROVELLI, C. **A realidade não é o que parece**. Trad. Silvana Cobucci. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SARAMAGO, J. **Memorial do Convento**. Lisboa: Editorial Caminho, 1982.

TRINDADE, A. O. T. A Concepção de uma Anamorfose, do séc. XVI ao séc. XX. Requisitos, técnicas e uma demonstração Prática. In: **As Idades do Desenho**, Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2015. Disponível em http://hdl.handle.net/10451/20264.