

# BATALHA E MAFRA: O AVESSO DO AVESSO DO AVESSO DA HISTÓRIA

BATALHA AND MAFRA: HISTORY INSIDE OUT

*Teresa Cristina Cerdeira*

Universidade Federal do Rio de Janeiro – CNPq

## RESUMO

Um evidente fascínio aproxima desde sempre a literatura da história. Dois exemplos de tempos diversos – Alexandre Herculano e José Saramago – dão conta do modo como a literatura lucra em se constituir nos devãos da verdade para encontrar por ínvios caminhos um modo de especular sobre o tempo, e nesse sentido, sobre a história dos homens.

*Palavras-chave:* Herculano, Saramago, literatura, História

## ABSTRACT

Literature and history have always been linked through an obvious fascination. Two examples from different time periods in Portuguese literature – Alexandre Herculano and José Saramago – illustrate how literature can benefit from the emptiness of truth and, in unexpected ways, speculate about time and, by extension, about human history.

*Keywords:* Herculano, Saramago, literature, History

*Je vous ai déjà dit que je suis persuadé de la subjectivité du discours historique, que ce discours est le produit d'un rêve, d'un rêve qui cependant n'est pas absolument libre, puisque les grands rideaux dont il est fait doivent obligatoirement s'accrocher à des clous [...]. Mais, entre ces clous, le désir s'insinue [...] Assurément, si forte que soit la volonté de froideur objective, le contrôle n'est pas total. Et je dirai que c'est tant mieux. Qu'il existe en tout discours historique une part de lyrisme, qu'elle doit absolument s'y trouver, qu'il en faut même une certaine dose, nécessairement, pour atteindre à la bonne histoire. (Duby e Lardreau, 1980: 45-47)*

Literatura e História ganham no século XIX um espaço de diálogo fecundo, apesar de, em princípio, esses dois modos narrativos não se furtarem a manter vivamente uma identidade genológica capaz de dar conta de suas idiossincrasias: a História, desejosa de se impor como uma das vertentes das ciências humanas, num século que valorizava o cientificismo, encontrava no poder de “ir às fontes”, no exame diligente dos documentos, a convicção de aceder a um discurso da verdade; do outro lado, a literatura expandia o seu fascínio pela narrativa através do romance, gênero que definitivamente se impõe como marca da burguesia triunfante, cujo discurso ideológico encontra nele o palco ideal para a projeção e ratificação dos seus anseios. O fato é que, guardados os limites de cada um desses gêneros, um evidente fascínio desde sempre os aproxima: a História, sem poder calar a sua necessária subordinação às artes da narração (veja-se em Portugal, o caso de Alexandre Herculano e de Oliveira Martins, considerado este último por Eduardo Lourenço como o maior romancista de oitocentos depois de Eça de Queirós; ou ainda, em França, o caso de Michelet, dono do saber da escritura, como bem o viu Roland Barthes); a literatura, por seu lado, descobrindo no subgênero do romance histórico o gosto da recuperação idealizada do passado como espaço-tempo

de fundação e definição de fronteiras dos diversos estados nacionais da modernidade.

O projeto a que me proponho hoje será o de pensar o modelo romance histórico num largo espectro que inclui evidentemente o século XIX português, mas que vai encontrar ecos em finais do século XX quando ele parece ressurgir, metamorfoseado, mas visando sempre à reavistação da identidade nacional. Do Romantismo ao Portugal dos anos pós-Revolução dos Cravos o salto parece largo em demasia para justificar possíveis aproximações, mas o fato é que se os valores não são os mesmos, a ideia de uma visita à História comparece nesses dois momentos sob a rubrica do gênero “romance”.

Afirmar que o século XIX viu nascer e instituir-se definitivamente como gênero a narrativa histórica é quase uma *palissade*, porque é inegável que desse tempo restaram na nossa bagagem cultural autores, romances, heróis a que nós nos referimos como se fossem *des compagnons de route*: do *Ivanhoé*, de Walter Scott, salta-nos, para sempre, à memória um Robin Hood na floresta de Sherwood às voltas com o duque de Nottingham; de *Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, um D’Artagnan, espadachim inesquecível; Camilo Castelo Branco nos devolve os ecos da batalha de Alcácer Quibir em *O Senhor do Paço de Ninães* entrecortada de estórias de amor infeliz, numa série que parece não ter fim.

No que tange ao século XX, será importante lembrar que a efervescência cultural da França dos anos 1970 deixou no seu rastro uma vertente importantíssima para a historiografia. A *Nouvelle Histoire*, ela própria herdeira dos anos 1930 da *École des Annales* (Marc Bloch/Lucien Febvre), internacionalizou a história das mentalidades, pondo em xeque os valores autoritários de uma história positivista que vislumbrara arrogantemente para si o lugar da certeza e da verdade. Um tempo de reavistação crítica dos discursos sobre o passado se abria então: fazia-se urgente deixar falar as massas dormentes, fossem elas

o proletariado, os camponeses anônimos, as mulheres, os povos africanos recém-independentes, enfim, as culturas não hegemônicas que confrontavam, então, a cultura do ocidente que há séculos se tinha instituído como a voz da racionalidade, do progresso, da ordem civilizacional.

E Portugal, no último quartel do século XX, vem assinalado por um evento histórico absolutamente idiossincrático: uma revolução libertária, liderada por militares – os capitães de Abril – e que ficou conhecida como “dos Cravos” (possivelmente porque era tempo de primavera e os cravos estavam mesmo ali à mão para traduzir a alegria do fim de uma ditadura de quase 50 anos), equivalia, em termos nacionais – sem medo da comparação excessiva – à dimensão histórica da Revolução Francesa, capaz que fora de recompor a cartografia do país, retornado então definitivamente às suas fronteiras continentais, numa independência de mão dupla que libertava, paradoxalmente, o colonizado e o colonizador.

Essa viragem histórica não comparece aqui como mero pano de fundo, pois foi ela que permitiu um saudável movimento de reavaliação de vertentes canônicas na qual se incluía uma nova reflexão sobre a historiografia. Por outro lado, no que tange à escrita do romance, recuperava-se também – numa vaga que atingia a América Latina e a Europa – um certo gosto de narrar, que se vira abalado, desde os anos 50, pela herança de autocentramento e de autorreflexividade do *nouveau roman*. Essa conjugação feliz permitiu o florescimento de um novo modelo de romance histórico, como se, especialmente no caso português, o país necessitasse de uma re-fundação de que a literatura seria ainda uma vez o elo chave.

Essa reavaliação de um gênero do passado já não se faria, contudo, nos moldes que o Romantismo oferecera, por exemplo, a Herculano. É antes no viés da ironia, que desconcerta os discursos hegemônicos, que essa travessia se faz. Toda uma história norma-

tiva e ideologicamente compromissada com o regime ditatorial, ela própria especularmente autoritária, exigia dos escritores assim como dos historiadores uma profunda mudança de orientação. Deixo de lado, por opção metodológica, a historiografia, não sem antes inscrever o papel fundamental de José Mattoso na criação de um grupo de pesquisadores portugueses voltados para a reescritura da História de Portugal.

Não cabem, por outro lado, neste texto, leituras demasiado expansivas sobre as duas obras eleitas para um estudo comparativo: o conto “A Abóbada”, de Alexandre Herculano, e o romance *Memorial do Convento*, de José Saramago. O intuito central será, portanto, o de atingir, na verticalidade, esses dois modos de narrar: a monumentalidade algo santificadora com que Herculano pretende dar a ver a construção do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, erigido como memória da batalha de Aljubarrota pelo arquiteto português Afonso Domingues, e a cuidadosa desmonumentalização do poder no romance de Saramago, que substitui o lugar do rei D. João V – a quem o discurso da história oficial delegou a glória da construção de Mafra – pela denúncia da arbitrária aliança entre a Igreja e o Estado que retira dos milhares de trabalhadores portugueses, trazidos compulsoriamente para trabalhar nas obras do Convento, o direito à autoria dessa mesma construção.

O que eu quero dizer, em poucas palavras, é que de Batalha a Mafra se escreve o avesso do avesso do avesso da história dos portugueses. Não repito aqui o que eu mesma já desenvolvi há largos anos em texto publicado em *O Avesse do bordado* (Cerdeira, 2000) ao falar deste conto de Herculano como modelo de texto fundador da nacionalidade portuguesa, em que o autor lê a História a partir de Fernão Lopes, operando já, nesse processo, algumas metamorfoses ideologicamente significativas como a de passar o centro de interesse da narração do rei ao arquiteto e da batalha ao mosteiro. Seria talvez

o modo alegórico de se perguntar se entre a espada e o cinzel, ou mesmo entre a espada e a pena – não fosse o mosteiro constantemente comparado às páginas da *Divina Comédia* – não estaria do lado da arte e não da ação o único modo efetivo de eternização do feito. Afinal, a uma distância de séculos, o escritor e historiador Alexandre Herculano sabia – nesse caso bem mais que o cronista medieval – que, no nível da história, à vitória de Aljubarrota sucederia o desastre de Alcácer Quibir, mas que no nível de arte ficaria para sempre inscrita, na economia da pedra e, já agora, na economia do texto que ele próprio estava a escrever e que, portanto, a reduplicava, a vitória do artista e as façanhas de um povo e de um rei por ele eleito.

Tudo isso, na verdade, já foi detalhadamente trabalhado. O que caberia ressaltar a mais é aquilo a que chamei de exercício seletivo da memória nacional. Vou, portanto, centrar-me não mais na figura dos heróis (D. João I e Mestre Afonso Domingues), mas no modo como Herculano escolhe caracterizar o oponente da trama, o irlandês Mestre Oguet, que substitui o arquiteto português nas obras do Mosteiro da Batalha, tendo este cegado.

O narrador centra temporalmente a sua trama na construção da Casa do Capítulo que, como sabemos, quando erguida por Mestre Oguet, que lhe altera a traça e o plano originalmente concebidos por Afonso Domingues, cai por terra. É em torno desse fracasso que a novela – chamemo-la assim não sem evocar paralelamente sua estrutura de tragédia em 5 atos – que a novela, repito, afinal se constrói, até que depois de revogadas as ordens e devolvida ao arquiteto português a direção da obra, quatro meses depois (elípticamente não narrados), simbolicamente na primavera, a abóbada está de novo erguida e, dessa feita, “não cairá”. Ora, o que quero dizer é que o narrador – historiador que fosse, mas aqui sobretudo ficcionista de primeira ordem – constrói sua trama a partir de uma estrutura voluntariamente maniqueísta e binária: estrangeiro e nacional, inverno e

primavera, cair e ficar de pé, castelhanos e portugueses. E se quiséssemos acrescentar à série, bastaria evocar a tensão entre arte técnica e arte inspiração, ciência e engenho, estudo e imaginação, binômios cujo segundo termo – claramente romântico – seria o único capaz de erguer para sempre e em majestade o Mosteiro da Batalha. Afinal, num texto romântico, só uma construção românticamente concebida poderia ficar de pé.

Mas há mais: na abertura da narrativa, de modo aparentemente inócuo, o narrador descreve a entrada do povo na igreja, assinalando que toda a gente vinha “por assistir ao auto da adoração dos reis, que com grande pompa se havia de celebrar nessa tarde dentro da igreja, e diante do rico presepe que os frades tinham alevantado junto ao arco da capela do fundador *então apenas começada.*” (Herculano, 2014: 4) Deixemos por enquanto essa observação assinalada em itálico para nos centrarmos na descrição que o narrador nos dá de Mestre Ouguet, isentando-se, sorrateiramente, das críticas que lhe faz, através de uma duplicada ironia ao afirmar que a veracidade do que diz é atestada por uma “velha crônica”<sup>1</sup> – as famosas fontes do historiador – para o caso completamente inverossímil posto que conteria no mesmo volume, entre outros tantos discutíveis documentos, “os traslados autênticos do juramento de Afonso Henriques sobre a aparição de Cristo”, quando sabemos ter sido o historiador Alexandre Herculano o agente desencadeador da desentronização do milagre de Ourique. Devolvida pois, por justiça, ao narrador a autoria do que ali vai dito, a descrição é a seguinte:

1 “(...) uma velha crônica, que, em tempos antigos, esteve em Alcobaça encadernada em um volume juntamente com os traslados autênticos das Cortes de Lamego, do Juramento de Afonso Henriques sobre a aparição de Cristo, da Carta de feudo a Claraval, das Histórias de Laimundo e Beroso, e de mais alguns papeis de igual veracidade e importância, que por pirraça às nossas glórias provavelmente os castelhanos nos levaram.” (Herculano, 2014: 12)

David Ouguet era um irlandês, homem mediano em quase tudo; em idade, em estatura, em capacidade, e em gordura [...] De resto David Ouguet era bom homem, excelente homem: não fazia aos seus semelhantes senão o mal absolutamente indispensável ao próprio interesse: nunca matara ninguém, e pagava com pontualidade exemplar ao alfaiate e ao merceeiro. Prudente, positivo, e prático do mundo, não o havia mais: seria capaz de se empoleirar sobre o cadáver de seu pai para tocar a meta de qualquer desígnio ambicioso: com três lições de frases ocadas dava pano para se engenharem dele dois grandes homens de estado. (Herculano, 2014: 12)

Soma-se a este veredicto de mediocridade o fato de que não apenas o narrador lança a cizânia sobre o irlandês. Pouco antes de morrer, ao final da novela, também o personagem de Afonso Domingues responde com um desprezo doído à pergunta que o rei lhe faz sobre o futuro da construção do mosteiro:

‘Quem, se vós morreredes, continuará esta fábrica, tão formosa filha de vosso engenho?’

‘Mestre Ouguet: – tornou o cego, parando – Não sou tão vil que negue seu saber e habilidade: se a abóbada desabar segunda vez, ninguém no mundo é capaz de a fechar com uma só volta, e *para a firmar sobre uma coluna erguida no centro, mestre Ouguet o fará.*’ (Herculano, 2014 : 35, itálicos nossos)

Não sei se já estiveram atentos, ao visitarem o Mosteiro da Batalha, a uma placa de memória situada logo à entrada da capela do Fundador, aquela justamente “então apenas começada” por ocasião do início da estória narrada. Diz assim: “Esta capela do Fundador, espécie de panteão da ínclita geração, é obra do arquiteto Mestre Ouguet”.



Para quem visita – como eu – o Mosteiro da Batalha tendo na memória a emoção da novela de Alexandre Herculano, para quem acreditou na imagem de mediocridade do arquiteto irlandês que a ficção fez valer em seu pacto de veracidade histórica, aquela informação é quase uma afronta. Mas não me refiro aqui a qualquer espécie de sentimentalismos nacionalistas. Concluo apenas que um historiador quando escreve ficção permite-se sempre um exercício seletivo da memória nacional. Herculano, ao trazer no seu bojo a marca do historiador, mais do que qualquer outro opera esse ludíbrio com excelência. “A Abóbada” tem a monumentalidade da história que narra: a história de um grande feito, de um belíssimo monumento, de grandes heróis, de um arquiteto definido como “rei dos homens do aceso imaginar” e de um rei especialíssimo – D. João I, “rei dos melhores cavaleiros, os cavaleiros portugueses”.

Quanto à investida tão radical do narrador contra os estrangeiros, talvez valesse a pena hesitar em lhe lançar a pedra de uma arbitrária xenofobia e reunir nesse conceito de “estrangeiro”, para os efeitos de um Portugal do século XIX, que era afinal o tempo da enunciação, não apenas os castelhanos mas sobretudo possivelmente os ingleses (em que se incluiria certamente o arquiteto irlandês), presentificados, estes últimos, nos dramas políticos, econômicos e simbólicos em que se batia um Portugal literalmente “calibanizado”<sup>2</sup> pelo poder industrial encarnado então pela Inglaterra. Em outras palavras, se era essa a aposta do autor, somos obrigados a concluir que ele a cumpriu *à merveille*.

Outra bem diferente será a aposta de José Saramago ao falar da construção do Convento de Mafra no seu romance de 1982: *Memorial do Convento*. O que ele tinha em mente – e são palavras suas – é que era preciso deixar de fazer a História de Portugal para começar a fazer a história dos portugueses. Recordemos, aliás, que foi ele quem traduziu para o português *O Tempo das catedrais*, de Georges Duby; que foi ele que chegou ao Brasil para lançar o seu *Memorial do Convento* (1982), tendo nas mãos o volume *Dialogues* (Duby e Lardreau); que foi ele, enfim, que se referiu ao historiador francês, ao saber da sua morte, da seguinte maneira nos *Cadernos de Lanzarote*:

3 de Dezembro (1996): Morreu Georges Duby. Ficaram de luto os historiadores de todo o mundo, mas sem dúvida também alguns romancistas. Este português, por exemplo. Posso mesmo dizer que sem Duby e a “Nouvelle Histoire” talvez o *Memorial do Convento* e a *História do Cerco de Lisboa* não existissem. (Saramago, 1999: 262)

2 Faço aqui alusão à leitura de Boaventura de Sousa Santos sobre o papel intermediário entre Próspero e Caliban que cabe a Portugal nas relações entre colonizador e colonizado no que tange às suas próprias colônias e à Inglaterra.

O que isso significa é da ordem da mais radical das metamorfoses no que tange ao conceito de História e no que isso pode gerar no trabalho de um ficcionista. Como se ele estivesse seguindo um caminho – certamente muito mais fluido por ser ele justamente um homem da literatura – que o historiador Georges Duby formulara também ele do seguinte modo:

Uma vez que a criação artística é sempre governada pelas forças sociais dominantes, a invenção situa-se quase por inteiro entre o que foi modelado para a glória de Deus, para o serviço dos príncipes e para o prazer dos ricos. Partir das obras-primas é um percurso obrigatório e não é um mau percurso. Com a condição de nunca perder de vista o que as rodeia, nem a diversidade obscura, fecunda, sobre que elas pairam. (Duby, 1979: 9)

Partir de Mafra não é, portanto, também para José Saramago, um mau percurso, com a condição de ele nunca perder de vista o que rodeia o Convento, nem a diversidade obscura, fecunda sobre a qual ele paira. E Mafra paira sobre um discurso ideológico fundado justamente na glória de Deus e no serviço de um príncipe. A desmontagem da ideologia histórica em *Memorial do Convento* será, portanto, tudo menos aleatória. Porque esta é uma atitude que, de vários modos com maior contundência ou sutileza, orientará todo o processo de escrita do autor. Sempre disposto a desmonumentalizar a História e a pôr em causa os saberes absolutos, as verdades indiscutíveis e os discursos omnicompreensivos. Esse abalo sísmico das certezas compromete certamente o conceito de História como discurso da verdade, exigindo dela uma conscientização dos seus próprios limites, em prol da sua própria sobrevivência. Porque se a História não pode ser mais o terreno da verdade, ela pode tornar-se um discurso sobre a verdade possível, não mais como uma história

de proveito e exemplo, mas para instituir o novo discurso nos desvios daquilo que ficou sem contar, e nos silêncios de quem ficou de fora dos eleitos e dos assinalados.

Eu diria, com o risco que toda frase de efeito pode constituir, que *Memorial do Convento* foi escrito para desmontar uma referência dos compêndios da história oficial que afirma: “D. João V construiu o Convento de Mafra”. Saramago o escreve para justamente deslocar o rei do centro do poder, para roubar-lhe a aura indevida e para colocar o povo como o legítimo autor da História. O que ele constrói na ficção é, na verdade, uma outra história, a que merece ser contada de outra maneira:<sup>3</sup> a história dos esquecidos da história.

O romance se afirma, assim, como um projeto ético de revolução, em que a cena do transporte de uma pedra descomunal que iria constituir a laje da varanda central do Convento, pelos caminhos tortuosos que ainda hoje conduzem de Pero Pinheiro a Mafra, se transforma numa cena exemplar capaz de denunciar ao mesmo tempo a violência a que são expostos arbitrariamente os trabalhadores e o peso da fala ideológica do poder que os submete.

(...) e tudo por causa de uma pedra que não precisaria ser tão grande, com três ou dez mais pequenas se faria do mesmo modo a varanda, apenas não teríamos o orgulho de poder dizer a sua majestade, É só uma pedra, e aos visitantes, antes de passarem à outra sala, É uma pedra só, por via destes e outros tolos orgulhos é que se vai disseminando o ludíbrio geral, com suas formas nacionais e particulares, como esta de afirmar nos compêndios e histórias, Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho,

3 Alusão às palavras com que se encerra o primeiro capítulo de *Levantado do Chão*: “Mas tudo isso pode ser contado de outra maneira.”

vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha e eles é que pagam o voto, *que se lixam*, com o perdão da anacrônica voz. (Saramago, 1983: 257)

Era preciso, pois, dar nome a esses homens *que se lixam* e que se lixaram sempre por ocuparem o lado não iluminado da história, e é a uma ficção engajada nessa restauração ético-política que é concedido esse dever. Ao nomear com nomes hipotéticos os verdadeiros trabalhadores de Mafra,<sup>4</sup> o narrador está a denunciar a arbitrariedade de uma historiografia que só registra o nome dos reis e dos heróis; está, portanto, consciente de preencher funcionalmente um injusto vazio e assume ser essa a sua bandeira, a sua obrigação: “[...] só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam se de nós depende”.

Da Batalha a Mafra proclamamos o avesso do avesso do avesso das ficções da História. Porque afinal ficamos a saber que romances históricos há muitos, que não há eternidade nos discursos ou nos modelos, e, por mais banal que isso possa parecer às vezes, devemos aprender aquela lição do peixe vermelho que de repente começou a

4 “Daqueles homens que conhecemos no outro dia, vão na viagem José Pequeno e Baltasar conduzindo cada qual a sua junta, e, entre o pessoal peão, só para as forças chamado, vai o de Cheleiros, aquele que lá tem a mulher e os filhos, Francisco Marques é o nome dele, e também vai o Manuel Milho, o das ideias que lhe vêm e não sabe donde. (...) tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados, porventura nem todos estes nomes serão os próprios do tempo e do lugar, menos ainda da gente, mas, enquanto não se acabar quem trabalhe, não se acabarão os trabalhos, e alguns destes estarão no futuro de alguns daqueles à espera de quem vier a ter o nome e a profissão.” (Saramago, 1983: 242)

se tornar negro diante do espanto de um ingênuo pintor de pretensões realistas: a de que “existe apenas uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Essa lei seria a metamorfose”. O texto referido, como muitos devem lembrar, é um conto de *Os passos em volta*, de Herberto Helder<sup>5</sup>, e que finda por uma espécie de máxima libertária: “Compreendida a nova espécie de fidelidade, o artista pintou na sua tela um peixe amarelo”. Penso que lucraremos sempre, também nós, ao ler Herculano e Saramago como insidiosos pintores de peixes amarelos para o gozo dos amantes de romances históricos.

#### REFERÊNCIAS

- CERDEIRA, T. C. (2000). *O avesso do bordado*. Lisboa: Editorial Caminho.
- DUBY, G. (1979). *O Tempo das catedrais* (trad. José Saramago). Lisboa: Editorial Estampa.
- DUBY, Georges e Guy LARDREAU (1980). *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- HELDER, H. (2001). “Teoria das cores”. In: *Os passos em volta*. Lisboa: Assírio e Alvim.

5 “Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho.

Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido à chegada do novo peixe. O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia o que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava.

Os elementos do problema constituíam-se na observação dos factos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor – sendo o vermelho o nexo entre o peixe e o quadro, através do pintor. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor. Ao meditar sobre as razões da mudança exactamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efectuando um número de mágica, mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose. Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo.” (Helder, 2001)

- HERCULANO, A. (2014). *Contos e novelas portuguesas do século XIX*. Org. Luisa Costa Gomes. Disponível em [cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/literatura-1/1/.../file.html](http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/literatura-1/1/.../file.html) (consultado em 11/2019).
- SARAMAGO, J. (1982). *Levantado do chão*. São Paulo: Diffel.
- SARAMAGO, J. (1983). *Memorial do convento*. São Paulo: Diffel.
- SARAMAGO, J. (1999). *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SANTOS, B. de S. (2002). “Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”. *Luso-Brazilian Review*, 39, 2 : 9-43.

