



**Cena de reconhecimento (*anagnórisis*)  
em *Memorial do Convento* de José Saramago**

***Moment of Recognition (Anagnorisis)*  
in *Jose Saramago's Baltasar and Blimunda***

Karen Lorrany Neves Adorno

Universidade Estadual de Maringá (UEM), Maringá, Paraná / Brasil

karadorno@gmail.com

**Resumo:** O artigo discorre sobre a cena de reconhecimento na obra *Memorial do Convento*, do escritor português José Saramago, à luz de Aristóteles (2004) e Silva Duarte (2012). Não ignorando a matriz literária de origem grega em que é comum o dito recurso, principalmente na poesia, o nosso objetivo é indicar em que medida essa cena de reconhecimento na obra saramaguiana se aproxima ou se distancia das que foram propostas por Aristóteles e Duarte sobre a epopeia e a tragédia.

**Palavras-chave:** José Saramago; *Memorial do convento*; cenas de reconhecimento.

**Abstract:** This paper discusses the moment of recognition on *Baltasar and Blimunda*, book by the Portuguese writer Jose Saramago, under the light of Aristoteles (2004) and Silva Duarte (2012). Not ignoring the Greek-oriented literature in which the resource mentioned above is common, especially on poetry, the goal is to indicate the scale in which this feature, on the saramagian work, gets nearer or farther away from the ones proposed by Aristoteles and Duarte about the epos and the tragedy.

**Keywords:** Jose Saramago; *Baltasar and Blimunda*; moment of recognition.

Recebido em: 25 de setembro de 2019.

Aprovado em: 27 de novembro de 2019.

## 1 Considerações iniciais

Não é ignorado que as cenas de reconhecimento (*anagnórisis*) suscitam uma abordagem bastante abrangente da produção poética grega. Certo é que ela se faz presente nos mais diversificados gêneros literários gregos que, segundo Duarte (2012, p. 11), vai “desde a épica homérica até a comédia nova. Seu emprego, no entanto, está mais associado à tragédia clássica”. Dessa maneira, aplicar o conceito aristotélico às produções romanescas pode causar algum desconforto, visto que entre a tragédia grega e o romance moderno se interpõem uma grande distância temporal, além da barreira estrutural do gênero. Entretanto, mesmo havendo uma cisão estrutural entre o gênero trágico e o romanesco, se considerarmos a discussão que permanece aberta por séculos nos estudos literários, referentes à raiz evolutiva do gênero narrativo, devemos levar em conta que o romance é herdeiro direto da epopeia. Sendo assim, herdeiro da forma narrativa homérica é admissível que também existam conceitos que os aproximem; também qualidades que os distanciem.

Não se tratando de uma composição grega, mas, sim, de uma composição portuguesa moderna de nome *Memorial do convento* publicada pela primeira vez em 1980, notadamente as cenas de reconhecimento ocorrem de uma maneira diferenciada das cenas nas composições clássicas. Primeiramente, o gênero é o romanesco e não o trágico; segundo, pela natureza *sui generis* da obra o que levou, outrora, o próprio Saramago a tecer tal comentário: “O *Memorial do convento* é uma reconstrução histórica a partir da ficção literária, porque toda a narração está fundamentada no passado para compreender o presente”. (SARAMAGO, 1986, p. 11).

A partir disso, têm-se como objetivo elencar o “quando” e o “como” ocorre a cena de reconhecimento no romance saramaguiano. Para mostrar as semelhanças e as diferenças das cenas clássicas de reconhecimento propostas por Duarte, foi escolhido para este trabalho uma passagem da obra saramaguiana que diz respeito ao reconhecimento da personagem Blimunda por sua mãe, Sebastiana Maria de Jesus, em meio à multidão no auto de fé.

A ação de reconhecimento em *Memorial do Convento* pode se constituir a partir da busca para solucionar as “respostas às inquietações do homem acerca de sua origem e de sua identidade” (DUARTE, 2012, p. 13), tal como ocorre em Édipo. Porém, o sentido provocado dessa

tentativa das personagens em solucionar suas inquietações alcança outro efeito, que é a dimensão do “restabelecimento da ordem, o que tem um efeito tranquilizador, de relaxamento das tensões” (DUARTE, 2012, p. 16).

Dessa maneira, o artigo foi organizado em cinco tópicos: o primeiro referente às considerações iniciais, o quarto, à conclusão e o quinto, a bibliografia. No tópico segundo, coube conceituar a *anagnórisis* segundo Aristóteles e sumarizar as cinco maneiras nas quais o reconhecimento pode vir manifesto ao longo do texto trágico. Diferencia-se também a forma como a *anagnórisis* aparece nas produções clássicas do modo pelo qual ela se materializa em *Memorial do Convento*. No terceiro tópico, aprofunda-se na análise da cena específica do romance em que há o reconhecimento entre mãe e filha. Nessa seção também abordamos a possibilidade de que, para o enredo, esse reconhecimento é origem dos desdobramentos romanescos, podendo ser entendido também como um prenúncio de um possível final trágico que no que diz respeito à Blimunda e Baltasar.

## 2 O reconhecimento

“Reconhecimento, como o nome indica, é a passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade.” (ARISTÓTELES, 2004, p. 57). Dessa maneira, inicia Aristóteles a análise sobre um dos três recursos estruturadores do enredo (*mythos*). Apesar de o termo reconhecimento se aplicar ao mundo antigo como uma questão de identidade, conforme alerta Duarte (2012, p. 12), em que não saber de forma eficaz quem eram seus progenitores acarretaria ocasionalmente a ira dos deuses e, conseqüentemente, um desfecho trágico; aqui, na análise da cena de reconhecimento presente no romance *Memorial do Convento*, essa concepção inicial ocorre de maneira diferenciada. Por um lado, as personagens do romance não possuem dúvidas referentes às suas origens, elas são filhas e filhos de quem são e se conhecem como tais. Vale lembrar que as agitações que rodeiam os heróis acerca de seus vínculos sanguíneos encontram na tragédia grega um fértil espaço e é nesse gênero que o efeito do reconhecimento atinge, segundo Aristóteles, seu apogeu: “O reconhecimento mais belo é aquele que se opera juntamente com peripécia, como acontece no Édipo.” (ARISTÓTELES, 2004, p. 57).

Entretanto, mesmo não tocando nas questões identitárias, fonte da qual jorravam as preocupações das personagens gregas, podemos dizer que o reconhecimento no romance é válido por também possuir, bem como Adriane Duarte justifica em sua obra, “um recurso estruturador da narrativa, capaz de promover o desenlace de um conflito e dotado de grande apelo emocional”<sup>1</sup>. (DUARTE, 2012, p. 13).

A *anagnorisis* é um dos elementos pertencentes ao enredo (*mythos*), podendo se efetivar em diversos tipos. É importante, porém, ressaltar que o *mythos* pode se apresentar na forma simples ou complexa, sendo que a complexa se difere pelo uso da *anagnorisis* ou da *peripeteia*. Eis o que afirma Aristóteles

Considero acção simples aquela que, como foi definido, é coerente e una em que a mudança de fortuna se produz sem peripécias nem reconhecimento. Será complexa quando a mudança for acompanhada de reconhecimento ou peripécias ou ambas as coisas. (ARISTÓTELES, 2004, p. 56).

Segundo o filósofo, todos esses recursos devem nascer da própria estrutura do *mythos* e “vai depender da necessidade e da verossimilhança”. (ARISTÓTELES, 2004, p. 57-58). Para além daquela forma de *anagnorisis* presente em Édipo há outras tantas e que “mesmo coisas inanimadas ou acidentais podem ser alvo de reconhecimento e reconhecer é também saber se uma pessoa fez ou não fez certa coisa.” (ARISTÓTELES, 2004, p. 58). Nessa direção, fez-se, na *Poética*, a descrição dos diversos tipos de reconhecimento, bem como os mais elevados e os menos elevados, aos olhos de Aristóteles. É preciso dizer que, para o filósofo, o reconhecimento deve ser feito entre pessoas e não entre seres inanimados. E no caso do reconhecimento entre pessoas “às vezes é só uma pessoa que é reconhecida por outra, se esta já é conhecida pela primeira, mas poderá ser necessário haver um reconhecimento de parte a parte”. (ARISTÓTELES, 2004, p. 58).

São cinco espécies de reconhecimento descritas na *Poética*. O filósofo as descreve e as avalia de acordo com os tipos mais e

---

<sup>1</sup> Entendemos que Adriane Duarte trabalha especificamente o recurso do reconhecimento nas produções gregas, no entanto, ao introduzir a citação não temos a intenção em deslocar a justificativa da autora, mas sim mostrar que esse efeito também é atingido no romance saramaguiano *Memorial do Convento*.

os menos apropriados de reconhecimento que derivam do enredo. Dentre todas essas espécies “a primeira, a que tem menos arte e a que os poetas mais usam por falta de engenho, é o reconhecimento através de sinais.” (ARISTÓTELES, 2004, p. 69-70). Desse tipo de reconhecimento, segundo o texto, podem ser sinais adquiridos, “uns estão no corpo como cicatrizes, outros fora do corpo como colares” (2004, p. 70), ou mesmo congênitos. Na segunda espécie inclui-se reconhecimentos que são “forjados pelos poetas”. A terceira se dá através da memória, “através da recordação, quando, ao ver alguma coisa, se dá o reconhecimento”. (2004, p. 70). O quarto é por meio do raciocínio e, por fim, a quinta espécie de reconhecimento manifesta-se a partir dos próprios acontecimentos:

O melhor de todos os reconhecimentos é o que decorre dos próprios acontecimentos, quando o espantoso surge no meio de factos verosímeis, como no Édipo de Sófocles e na *Ifigénia*, em que é verosímil que ela quisesse enviar uma carta. Realmente só reconhecimentos deste género dispensam sinais e colares inventados. (ARISTÓTELES, 2004, p. 72).

Nas cenas de reconhecimento na tragédia Édipo Rei de Sófocles é importante que fique esclarecido que o herói desconhece sua verdadeira identidade. Ele ignora (no sentido de dessaber) o grau de parentesco existente entre ele e Jocasta. É, justamente, na tentativa de evitar um oráculo terrível que ele abandona a casa que acredita ser a paterna, escolha essa responsável por leva-lo de encontro ao seu fado. A verdade vai sendo gradualmente desenterrada na trama; cada vez as evidências se tornam mais claras e apesar das tentativas das outras personagens de fazer com que Édipo recubra-se de lucidez e veja o seu erro, o rei “só se dá conta da verdade quando acaba de escutar o testemunho do criado de Laio, que o recebera das mãos de Jocasta e, ignorando as ordens para expô-lo, entregou-o ao Mensageiro Coríntio para que o levasse para longe”. (DUARTE, 2012, p. 246). Na impossibilidade de evitar sua sina uma vez tecida, vai de encontro a ela. Notemos como se desenrola o reconhecimento da verdade por Édipo nos seguintes versos:

Tristeza! Tudo transparece!  
 Recebe, luz, meu derradeiro olhar!  
 De quem, com quem, – sou tríplice equívoco:  
 Ao nascer, desposar-me, assassinar!  
 (SÓFOCLES, 2001, p. 97).

Porém, Jocasta diversamente de Édipo, passa a compreender sua condição incestuosa antes do herói. Diante do público, a mãe-esposa guarda silêncio, retardando o despertar para a verdade de seu filho-esposo. A respeito disso, afirma Duarte: “O conhecimento, para ela é fruto de horror, um horror tamanho que ela sabe que diante de si só resta a morte. Sua escolha é a de uma morte silenciosa, por enforcamento, que significativamente amarra na garganta as palavras, obstruindo o caminho da fala”. (2012, p. 244). Compreensivelmente, a razão pela qual Jocasta se cala “está na tentativa de evitar que Édipo alcance o reconhecimento”. (DUARTE, 2012, p. 244).

O fim de ambos é trágico; Jocasta enforca-se, estrangulada pela verdade horrenda que foi viver como esposa de seu próprio filho. Édipo se flagela furando os próprios olhos; cego estava para não conhecer sua condição, cego permanece como punição. Adriane da Silva Duarte afirma que as cenas de reconhecimento, embora se portem de forma diferente entre a tragédia e a epopeia, possuem uma composição básica que permitem aos espectadores condições para identifica-las. São elas: “1) a revelação de uma identidade ignorada; 2) a comprovação dessa identidade; 3) a aceitação da identidade, marcada pela celebração ou, com menos frequência, pelo lamento, em vista da reunião”. (DUARTE, 2012, p. 191).

Em Édipo todos os três tópicos se cumprem. É-lhe revelada a sua verdadeira identidade e aceita-la é a única forma de recobrir sua lucidez. O suicídio de Jocasta e a mutilação do rei podem ser entendidos como um lamento extremado de uma situação abominável, como pode ser evidenciado pela fala do Arauto no trecho:

Foi ela versus ela. Mas os olhos  
 não presenciaram o ato mais doido.  
 Tanto quanto a memória me permita,  
 conhecerás seu triste padecer [...]  
 Entrou, por dentro aferrolhou a câmara,

chamando Laio, apenas um cadáver.  
E recordava a gravidez: dali  
proviera a morte dele e a gestação  
de sua degenerada descendência.  
Chorava o leito em que gerara em dobro:  
nato do esposo o esposo; de seu filho,  
filhos.  
(SÓFOCLES, 2001, p. 100).

Não se torna insensato mencionar que o reconhecimento de Jocasta tem o *Outro* como agente. Esse *Outro* que antes era seu esposo, transforma-se em seu filho desnudando o crime hediondo do incesto; enquanto Édipo reconhece a si mesmo como filho-esposo e assassino de seu pai. A identidade *Outra* que ele tanto investiga para dar fim à peste que assola seu reino, acaba por ser a sua própria. À vista disso, nessa tragédia desponta o quinto e melhor reconhecimento concebido por Aristóteles, aquele decorrente das próprias **ações** (*prágmata*). Na justificativa do filósofo, ele é melhor porque dispensa quaisquer artificios. Há ainda que comentar uma cena de reconhecimento presente na *Odisseia*. Consoante Duarte (2012, p. 98), apesar dos conceitos aristotélicos, sumarizados anteriormente, terem sido pensados para a explicação da estrutura trágica, o filósofo também os aplica à epopeia. Existem múltiplas cenas de reconhecimento na *Odisseia*, contudo, daremos especial atenção a uma específica, que é a do reconhecimento de Odisseu por sua ama enquanto ele se passava por mendigo. Vejamos a cena presente no canto dezenove:

Nas mãos da velhinha brilhava uma bacia. Recorria  
a ela para banhos. Temperou a água fria,  
abundante, com água quente. Afastando-se da  
lareira, o escuro sombreou o corpo de Odisseu.  
Uma preocupação: a cicatriz. A velha poderia  
reconhecê-la, e o plano iria por água abaixo. O  
trabalho começou. Ela banhava os pés do Senhor.  
Reconheceu a cicatriz num tapa, lembrança dos  
alvos dentes de um javali. Acidente antigo.  
(HOMERO, 2008, p. 207).

Esse fragmento traz a *anagnorisis* de Euricléia por Odisseu. Materializa-se aqui o que Aristóteles classifica como o menos artístico dos reconhecimentos, ainda assim o mais usado que é o reconhecimento por **sinais** (*sêmeia*). Esse tipo pode ocorrer de dois modos: por sinais congênitos ou adquiridos (cicatrices); embora Aristóteles o considerasse como o menos artístico, há, deveras, um pior e um melhor uso dessa *anagnorisis*. Por duas vezes Odisseu foi reconhecido por sua cicatriz, uma pelo porqueiro; outra pela ama. As duas maneiras se mostram diferentes entre si. “Em ambos os casos, o herói é reconhecido por meio de sua cicatriz, mas por processos diversos, ou seja, o recurso à cicatriz, longe de monótono ou redutor, possibilita que se explore toda a gama de recursos disponíveis ao poeta”. (DUARTE, 2012, p. 115). Tal como a tragédia de Sófocles, em *Odisseia* manifesta-se os três princípios da *anagnorisis* que são: a revelação da identidade de Odisseu anteriormente ignorada, a comprovação de sua identidade através da competição com arco e flecha e aceitação da identidade do herói, que mais uma vez é posto à prova por Penélope a respeito da cama do casal, e, por fim, a celebração da união há muito retardada.

É de conhecimento que a tragédia se organiza de maneira bastante diferente da epopeia, não cabendo aqui delimitar as fronteiras entre uma e outra. Naturalmente, a diversidade das duas primeiras se estende ao romance uma vez que não é apenas a barreira da forma textual que as separam do gênero romanesco, mas também a distância temporal. Essa cisão textual e temporal entre os gêneros favorece que haja mudanças no que diz respeito às suas formas; logo, a maneira pela qual acontece o reconhecimento em *Memorial do Convento* será adversa das formas com que ocorrem na tragédia e na epopeia.

### **3 Da mãe que reconhece sua filha**

Dentre as cinco espécies de reconhecimento propostas na *Poética* interessa-nos aqui para a análise do reconhecimento na obra *Memorial do Convento* apenas o primeiro tipo, que ocorre por meio de sinais congênitos e adquiridos. Entendemos que para o filósofo essa espécie era vista como inferior, apesar de ser a mais usada pelos poetas. No entanto, da especificidade de análise aqui proposta está a de não nos submetermos à estrutura rigorosa que Aristóteles propõe à tragédia porque, a despeito da hierarquização do autor, interessa muito mais a sua conceituação,



sem o aspecto valorativo, o que justifica a nossa escolha pelo gênero romanesco e não o trágico ou mesmo o épico.

Seguindo a definição do termo feita pelo filósofo, iniciamos nossa imersão nas cenas de reconhecimento presentes em *Memorial do Convento* de José Saramago. A primeira cena decorre do reconhecimento da mãe à sua filha, que a assiste em meio a uma multidão, enquanto percorre o corredor dos penitentes. Não obstante, sua punição será diferente da de Édipo, que se flagela ao vislumbrar a verdade de sua situação, ou de Jocasta, que se enforca diante da sujidade da sua situação; Sebastiana sofre a punição de *Outro*, não por ignorar a verdade de sua condição excepcional, mas justamente por dizê-la. No romance, a personagem Sebastiana Maria de Jesus será punida por atos de bruxaria, por delatar a sua condição sibilina. Contrário a Édipo a punição que recai sobre Sebastiana está longe de ser praticada pelos Deuses gregos ou mesmo pelo Deus cristão; a ira que incide sobre essa mulher é humana, porém seus poderes são tão devastadores quanto os divinos.

Entre Sebastiana (aquela que reconhece) e Blimunda (aquela que é reconhecida) existe um elo decorrente do amor forjado pela relação maternal, afeição que só uma mulher por gerar a vida em seu íntimo pode sentir. No caso de Sebastiana, suas sinestésias sobrepujam, por isso mesmo ela foi condenada pelo Tribunal do Santo Ofício. Sebastiana sabe que Blimunda a assiste, pois sua filha submerge nos seus pensamentos. A conexão instantânea entre as duas, parte do poder sibilino que ambas são possuidoras, como se afirma nesse trecho:

Há muitos modos de juntar um homem e uma mulher [...] e o primeiro é estarem ele e ela perto um do outro, nem te sei nem te conheço, num auto de fé, da banda de fora, claro está, a ver passar os penitentes, e de repente volta-se a mulher [Blimunda] para o homem [Baltasar] e pergunta, Que nome é o seu, não foi inspiração divina, não perguntou por sua vontade própria, foi ordem mental que lhe veio da própria mãe, a que ia na procissão, a que tinha visões e revelações, e se, como diz o Santo Ofício, as fingia, não fingiu estas, não, bem viu e se lhe revelou ser este soldado maneta o homem que haveria de ser da sua filha, e dessa maneira os juntou. (SARAMAGO, 2017, p. 119-120 – grifo nosso).

O narrador explica-nos que Blimunda recebeu uma “ordem mental” dada por sua mãe enquanto seguia sua procissão; Sebastiana ordena que Blimunda pergunte o nome do homem de pé ao seu lado.

Explicamos tal peculiaridade dessa forma: a matéria de Blimunda uma vez já pertenceu à Sebastiana, portanto a conexão entre as duas, sibilas, sensitivas caçadas pelo mundo cristão por pertencerem a uma ordem antiga de mulheres sensitivas, ultrapassa as barreiras do mundo natural aproximando-se do maravilhoso. Entre mãe e filha não houve predição oracular sobre o futuro que lhes aguardava, não houve fratricídio, como em Édipo, nem a trama é alimentada pelo incesto conforme acontecido com Jocasta e seu filho que se casam desconhecendo o grau de parentesco entre eles.

De igual maneira não há, como em a *Odisseia*, ajuda dos deuses para que o herói vença as vicissitudes e retorne imaculado ao seu lar, nem ao menos empregados fiéis para reconhecer seu Senhor e ajuda-lo a enfrentar os desafios guardando a sua identidade. Em *Memorial do Convento* as identidades das personagens não as perturbam, pois as têm estabelecidas: uma é filha, a outra é mãe. Logo, o atentado contra as suas vidas é pela mão do Santo Ofício, não por suas próprias, como Jocasta fizera. Não são pretendentes sedentos por casamento que as perturbam. O fado enfrentado por elas gira em torno não da ira dos deuses, mas das fúrias enviadas pelos tribunais religiosos em nome de um deus que dizem único:

[...] e tendo ouvido as sentenças, as minhas e mais de quem comigo vai nesta procissão, não ouvi que se falasse da minha filha, é seu nome Blimunda, onde estará, onde estás Blimunda, se não foste presa depois de mim, aqui hás de vir saber da tua mãe, e eu te verei se no meio dessa multidão estiveres, que só para te ver quero agora os olhos, a boca me amordaçaram, não os olhos, olhos que não te viram, coração que sente e sentiu, ó coração meu, salta-me do peito se Blimunda aí estiver [...]. (SARAMAGO, 2017, p. 54-55).

Como já afirmamos, os tipos de reconhecimentos em o *Memorial do Convento* efetivam-se entre pessoas tal como o da tragédia e da *Odisseia*. Conforme o reconhecimento de Odisseu por Euricléia, o de Blimunda e Sebastiana também acontece por um sinal. O daquele um sinal adquirido: uma cicatriz; de Blimunda um sinal congênito: os olhos. Dessa maneira, o reconhecimento entre mãe e filha ocorre parte a parte, pois “às vezes é só uma pessoa que é reconhecida por outra, se esta já é conhecida pela primeira, mas poderá ser necessário haver um reconhecimento de parte a parte”. (ARISTÓTELES, 2004, p. 58). Mesmo

que o texto não nos dê essa informação com exatidão, podemos inferir que quem primeiro viu e reconheceu foi a filha à sua mãe penitente, que se encontra imersa na corrente de pessoas que seguem torturadas e desfiguradas depois “do tormento dos açoites depois do tormento do cárcere e dos tratos” (SARAMAGO, 2017, p. 57), instigados pelo tribunal inquisitorial e oferecidos como lazer ao público aristocrático e aos demais pertencentes à “arraia-miúda” nos autos de fé.

Torna-se necessário esclarecer que o reconhecimento pode ser tanto o *tomar conhecimento* de si mesmo quanto de outro, não sendo necessário que as personagens se desconheçam para que ele ocorra, como acontece em Édipo. No caso do romance, as personagens reconhecem uma à outra no que diz respeito as suas identidades, mãe-Sebastiana e filha-Blimunda. Pode haver, ainda, o conhecimento espacial que advém do lugar de onde elas duas se encontram, pelo fato de uma procurar a outra com os olhos. Todavia, essa questão não anula a *anagnorisis* dado que seu objetivo é trazer à luz uma situação de ignorância anterior. A narrativa nos permite essa maleabilidade na interpretação por conta da característica peculiar que a filha de Sebastiana possui, os olhos que conseguem ver no interior das pessoas e das coisas, também pela declaração da personagem no momento em que vê Blimunda, conforme se registra no fragmento que pode ser lido a seguir:

[...] enfim, o peito me deu sinal, gemeu profundamente o coração, vou ver Blimunda, vou vê-la, ai, ali está, Blimunda, Blimunda, Blimunda, minha filha, e já me viu, e não pode falar, tem que fingir que não me conhece ou me despreza, mãe feiticeira e marrana ainda que apenas um quarto, já me viu [...] não fales Blimunda, olha só, olha com esses teus olhos que tudo são capazes de ver[...]. (SARAMAGO, 2017, p. 55).

Coube à degredada apenas sentir a presença de sua filha, não conseguindo vê-la na confusão de rostos, seu coração acusador deu sinais de que ela estava naquele local e a assistia. A proposta de *anagnorisis* no texto se fundamenta na medida em que ao percorrer a multidão em busca de Blimunda, Sebastiana consegue reconhecê-la no aglomerado de pessoas que a observam, que lhe cospem e atiram “cascas de melancia e imundícies” (SARAMAGO, 2017, p. 55), por conta de um atributo físico e congênito que só a personagem protagonista da narrativa é possuidora, os “olhos de lince”, “olhos claros, verdes, cinzentos, azuis

quando lhes dava de frente a luz, e de repente escuríssimos, castanhos de terra, água parda, negros se a sombra os cobria ou apenas aflorava [...]” (SARAMAGO, 2017, p. 111).

Assim, a ação de reconhecimento entre Blimunda e sua mãe corrobora para o desenlace da narrativa que é a união amorosa das duas outras personagens principais: Blimunda de Jesus e Baltasar Mateus. É aceitável também entender que esse momento da cena, que contribui para os futuros desdobramentos da narrativa, pode ser entendido como uma predição de um possível destino trágico das personagens. Enquanto sua filha assistia a procissão, postava-se ao lado dela um homem que destoava do restante das pessoas que ali estavam por ser mais alto que os outros, rosto castigado, usando roupas de soldado, maneta e, apesar de tudo, bonito. Sebastiana vê naquele indivíduo parado ao lado de sua filha o futuro companheiro de Blimunda. Aqui entra o lado místico que envolve mãe e filha quando Sebastiana enxerga Baltasar ao lado de Blimunda: “[...] aquele homem quem será, tão alto, que está perto de Blimunda e não se sabe, ai não sabe não, quem é ele, donde vem, que vai ser deles, poder meu, pelas roupas de soldado, pelo rosto castigado, pelo pulso cortado, adeus Blimunda que não te verei mais”. (SARAMAGO, 2017, p. 55).

Tocando no universo fabular, os poderes de ambas as personagens dão um meio-tom transcendente à narrativa. Sebastiana, por ver coisas ainda não acontecidas e que não são deste mundo, foi julgada como bruxa; quanto à Blimunda, ela podia ver por dentro das coisas e das pessoas.

Reportando-nos a Aristóteles, *anagnorisis* é a passagem de um estado de ignorância para o conhecimento, permitindo identificar algo que num instante era desconhecido ou ignorado. No romance, durante as falas de Sebastiana Maria de Jesus, fica claro que o paradeiro de Blimunda era até então desconhecido pela personagem: “[...] não ouvi que se falasse da minha filha, é seu nome Blimunda, onde estará, onde estás Blimunda, se não foste presa depois de mim, aqui hás de vir saber da tua mãe [...]”. (SARAMAGO, 2017, p. 54-55). A angústia em não saber o que aconteceu com sua filha institui um estado latente de desconhecimento ao qual provoca os temores da personagem. Ao reconhecer Blimunda assistia seu infortúnio, a mãe abandona o desconhecimento de seu paradeiro para o conhecimento da sua presença. Naquele instante, ela percebe que sua Blimunda não foi presa pela Inquisição, não será degredada ou mesmo morta na fogueira.

A restauração do estado de ordem é efetivada no átimo do momento em que a personagem toma ciência do destino de sua filha. Assim, o reconhecimento exercido entre ambas pode ser visto como um dos recursos estruturadores da narrativa quando se torna responsável por apresentar ao leitor a atmosfera decorrente do tempo interno na narrativa, reinado de D. João V, ápice da censura e das atividades do Santo Ofício em Portugal setecentista, e pela apresentação das personagens, que decorre de modo sistemático. Em primeiro lugar, o narrador heterodiegético apresenta-nos Baltasar, solitário, faminto, miserável e maneta:

Este que por desafrentada aparência, sacudir da espada e desparelhadas vestes, ainda que descalço, parece soldado, é Baltasar Mateus, o Sete-Sóis. Foi mandado embora do exército por já não ter serventia nele, depois de lhe cortarem a mão esquerda pelo nó do pulso, estraçalhada por uma bala em frente de Jerez de los Caballeros [...]. (SARAMAGO, 2017, p. 35).

Em segundo, Sebastiana identificada no texto por sua própria voz, isto é, narração em primeira pessoa, lugar cedido pelo narrador para dar espaço ao monólogo interior da personagem. Terceiro, surgem Blimunda e o Padre Bartolomeu. O reconhecimento também “é capaz de promover o desenlace de um conflito” (DUARTE, 2012, p. 13) que opera, em *Memorial do Convento*, por meio da união de dois protagonistas da história, Baltasar e Blimunda, tendo como principal causador o conflito resultante do degredo da mãe Sebastiana. Nota-se, ainda, no tocante à cena, um “grande apelo emocional” (DUARTE, 2012, p. 13) que fica por conta das torturas, das mortes e dos exílios.

Ao citar Eudoro de Sousa, Duarte evidencia que o “reconhecimento juntamente com a peripécia e o espetáculo cênico são para Aristóteles elementos psicagógicos, os mais capazes de mover os ânimos, ou seja, de comover”. (DUARTE, 2012, p. 32). No romance não há encenação da ação dos atores em palco como no texto trágico, mas a apreciação individual do leitor pode também “mover os ânimos” e “comover”, gerando o processo catártico.

A ação de reconhecer pode produzir, não obrigatoriamente, o *pathos* que, para Aristóteles, é o sofrimento: “um acto destruidor ou doloroso, tal como mortes em cena, grandes dores e ferimentos e coisas deste género.” (ARISTÓTELES, 2004, p. 58-59). Esse artifício opera na linha do caráter emocional suscitando piedade ou temor e é genuíno

de desencadear a catarse no público, no caso do romance, no leitor. Entretanto, o efeito catártico da tragédia, nos preceitos aristotélicos, tinha como finalidade a aprendizagem, caso esse diferente do romance. Aqui, nos deparamos com mais uma divergência do reconhecimento entre a tragédia e o romance, aproximando-nos, assim, da epopeia. Na cena de Blimunda e sua mãe o reconhecimento, apesar de produzir o *pathos*, parece ser destituído de aprendizagem dado que este não é objetivo do gênero romanesco. Também a epopeia, gênero narrativo tal qual o romance, a cena de reconhecimento entre Odisseu e sua ama parece vir desprovida desse aspecto pedagógico. Torna-se possível alegar diante disso que o exercício final de aprendizagem presente no gênero trágico não é prioridade do gênero narrativo.

Nesse sentido, a ação do enredo (*mythos*) pode se manifestar de forma simples ou complexa. No caso do enredo simples (*mythos*), não há o uso dos elementos como *anagnorisis* e *peripateia* que ocorre apenas “quando a mudança for acompanhada de reconhecimento ou peripécias ou ambas as coisas”. (ARISTÓTELES, 2004, p. 56). Pode-se, ainda, somar aos outros dois um terceiro elemento, o sofrimento (*pathos*). Retomando o texto do romance, a cena do auto de fé em que Blimunda reconhece sua mãe e essa àquela, realiza-se por meio do enredo complexo em que os três elementos afloram do *mythos*: *anagnorisis*, *peripateia* e o *pathos*.

Na cena da expiação fica patente a comoção que flui do interior para o exterior da narrativa. No plano intradieético, Blimunda tem um duplo modo de sofrer, primeiro, por sua mãe que caminha para o seu calvário e, segundo, por si mesma, consciente que ficará sozinha no mundo. Na esfera do extradieético, a comoção fica por conta do leitor que é absorvido pela descrição do narrador sobre o sofrimento das duas personagens. O leitor não se mantém indiferente à cena em que uma mãe, açoitada, torturada e humilhada, procura por sua filha em meio à multidão quando, por fim, se reconhecem. A peripécia (*peripateia*) é a “mudança dos acontecimentos para o seu reverso, mas isto, como costumamos dizer, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade” (ARISTÓTELES, 2012, p. 57), e ela pode ser observada concomitantemente à cena de reconhecimento entre Blimunda e sua mãe.

Blimunda encontra-se presente naquele local apenas para se informar do destino reservado a sua mãe. Todavia, após o processo de reconhecimento entre elas, firmado pelo contato visual, revela-se também o destino da filha: era necessário que Blimunda estivesse naquele local

para ver sua mãe e, assim, se entregasse à força superior e inabalável do destino que era o de perguntar ao homem ao seu lado “Que nome é o seu” (SARAMAGO, 2017, p. 55) e ele responder “naturalmente, assim reconhecendo o direito de esta mulher lhe fazer perguntas, Baltasar Mateus, também me chamam de Sete-Sóis”. (SARAMAGO, 2017, p. 55). A fortuna da visionária foi selada ao do soldado maneta e maltrapilho, as *moiras* enlaçaram-lhes enquanto companheiros, não de toda vida, por conta do desfecho trágico dessa narrativa, mas da maior parte dela.

Afirmado anteriormente sobre a relação entre as duas personagens (Blimunda e Sebastiana) que ultrapassa as barreiras do natural pousando no extraordinário por conta dos traços sibilinos que ambas dispõem, à vista disso, acreditamos que o destino de Baltasar, até então desconhecido aos leitores, é revelado por Sebastiana à Blimunda. Entre as duas não há diálogos formais, até porque Sebastiana segue a procissão de penitência amordaçada, mas a comunicação entre as duas possui um caráter maravilhoso, “foi ordem mental que lhe veio” (SARAMAGO, 2017, p. 119) de Sebastiana à Blimunda para que esta perguntasse ao homem parado ao seu lado o seu nome e, dessa forma, o destino pudesse atar Blimunda a Baltasar:

Porque que foi que perguntaste o meu nome, e Blimunda respondeu, Porque a minha mãe o quis saber e queria que eu o soubesse, Como sabes, se com ela não pudeste falar, Sei que sei, não sei como sei, não faças perguntas a que não posso responder, faze como fizeste, vieste e não perguntaste porquê, E agora, Se não tens onde viver melhor fica aqui [...] Por que queres tu que eu fique, Porque é preciso [...]. (SARAMAGO, 2017, p. 59).

Como o leitor almeja saber os motivos que levaram Blimunda a perguntar ao homem o seu nome enquanto sua mãe sofre nas mãos do Tribunal do Santo Ofício, Baltasar, já na casa dela, também o quer. Da pergunta direcionada à Blimunda fica expresso o plano sensitivo das duas mulheres e a força que o destino tem na vida das personagens, por conta disso Baltasar não consegue deixar a casa de Blimunda, mesmo não conhecendo nada daquela mulher de olhos peculiares:

[...] Não tenho forças que me levem daqui, deitaste-me um encanto, Não deitei tal, não disse uma palavra, não te toquei, Olhaste-me por dentro, Juro que nunca te olharei por dentro, Juras que não o farás e já o fizeste, Não sabe de que estás a falar, não te olhei por dentro, Se eu ficar, onde durmo, Comigo. (SARAMAGO, 2017, p. 59).

Diremos que Baltasar se enganou quando acusou Blimunda de tê-lo lançado um encantamento, a força pela qual ele não consegue sair da casa dela é a força do Destino que une ambos. Note-se que aqui não fazemos referência ao substantivo masculino *destino*, dado que a palavra está grafada com a inicial maiúscula. Falamos, com efeito, da filha da Noite e do Caos, a deusa implacável cujo nome Destino era responsável pela fatalidade de todos os acontecimentos.

#### 4 Considerações finais

O romance como herdeiro da epopeia também utiliza recursos que antes eram próprios do enredo, o *mythos*, presente também na tragédia. O reconhecimento (*anagnorisis*), a peripécia (*peripeteia*) e o sofrimento (*pathos*) tomam no romance nuances diferentes das propostas na narrativa épica e no teatro trágico, como já discutido. Das duas cenas de reconhecimento tratadas no artigo, extraídas do romance de José Saramago, uma diz respeito à *anagnorisis* entre uma filha e sua mãe e vice-versa, e a outra trata do reconhecimento do companheiro de Blimunda.

Na cena temos o reconhecimento de Sebastiana Maria de Jesus e Blimunda. Este recurso se manifesta como um estruturador da narrativa, tornando-se responsável pela apresentação da atmosfera que decorre do tempo interno à diegese e pela apresentação das personagens. A ação de reconhecer foi capaz de promover o desenlace de um conflito. Esse desfecho desemboca na união dos protagonistas Baltasar e Blimunda, antecipados pela vidência de Sebastiana Maria de Jesus. Mais uma das especificidades do reconhecimento diz respeito ao fato de ele ser dotado de grande apelo emocional, o que, na narrativa, é provocado pelas mortes, torturas e exílios, frutos da procissão de penitência. Como afirmou Aristóteles:



O temor e a compaixão podem, realmente, ser despertados pelo espectáculo e também pela própria estruturação dos acontecimentos, o que é preferível e próprio de um poeta superior. É necessário que o enredo seja estruturado de tal maneira que quem ouvir a sequência dos acontecimentos, mesmo sem os ver, se arrepie de temor e sinta compaixão pelo que aconteceu. (ARISTÓTELES, 2004, p. 63).

Sustentamos que o reconhecimento entre mãe e filha foi descrito de uma maneira considerada por Aristóteles como inferior, o reconhecimento por meio de um atributo físico congênito. No romance foram os olhos de Blimunda que tornaram a narrativa saramaguiana elevada, bem como seus eventos bem estruturados, permitindo que o reconhecimento operasse de maneira determinante para sua própria evolução, despertando os ânimos dos seus leitores.

## Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.

DUARTE, Adriane da Silva. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Editora Unicamp: Campinas, 2012.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SARAMAGO, José. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, Ano XVIII, n. 732, 21 out.-3 nov. 1998.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.