

HISTÓRIA E FICÇÃO, TERRITÓRIOS CONTAMINADOS EM *MEMORIAL DO CONVENTO*, DE JOSÉ SARAMAGO

HISTORY AND FICTION, CONTAMINATED TERRITORIES IN *MEMORIAL DO CONVENTO*, BY JOSÉ SARAMAGO

Vera Bastazin

Pós Doutora pela Universidade do Minho - Braga/Portugal
Professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC/SP
vbastazin@uol.com.br

Vanessa Correia de Araujo Silva

Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC/SP
Grupo de Pesquisa: Categorias da Narrativa
vanessa.araujo88@hotmail.com

RESUMO

José Saramago, autor de *Memorial do Convento*, apropria-se de elementos históricos para provocar o leitor, apontando-lhe o sujeito moderno como um ser questionador e, sobretudo, crítico. Com perfil próprio de um escritor contemporâneo, o autor propõe uma história que, certamente, se insere na História, sugerindo uma nova forma de ler e interpretar, e colocando em cena personagens que foram deixados à margem da versão historiográfica oficial. Assim, este trabalho tem por objetivo discutir e elucidar as relações entre história e ficção enquanto territórios em permanente contaminação no discurso poético. A composição da obra é marcada pela metaficção historiográfica (Hutcheon, 1991) e se apropria de personagens e acontecimentos que fundaram a história portuguesa, construindo um processo estético que transforma os componentes romanescos. O texto metaficcional desloca os fatos concebidos como verdadeiros e propõe o questionamento das verdades históricas em um tempo presente. O desenvolvimento do trabalho explicita que, a narrativa não é composta, simplesmente, por um processo mimético, mas por um trabalho de representação complexo com a palavra.

Palavras-chave: José Saramago. Metaficção Historiográfica. História Ficção. Memorial do Convento.

ABSTRACT

José Saramago, author of *Memorial do Convento*, appropriates historical elements to provoke the reader, pointing to the modern subject as a questioning and, above all, critical being. With its

own profile of a contemporary writer, the author proposes a story that certainly belongs to History, suggesting a new way of reading and interpreting, and putting in the scene characters that were left to the margin of the official historiographical version. Thus, this work aims to discuss and elucidate the relations between history and fiction as territories in permanent contamination in poetic discourse. The composition of the work is marked by historiographical Metafiction (Hutcheon, 1991) and appropriates characters and events that founded Portuguese History, building an aesthetic process that transforms the Romanesque components. The metafictional text displaces the facts conceived as true and proposes the questioning of historical truths in a present time. The development of the work explicitly states that the narrative is not composed simply of a mimetic process, but of a complex representation work with the word.

Keywords: José Saramago. Historiographical Metafiction. History Fiction. Memorial do Convento.

O romance **Memorial do convento**, publicado em 1982, narra a construção do Convento de Mafra, como decorrência de uma promessa feita pelo rei D. João V. A obra apresenta como pano de fundo a sociedade portuguesa do século XVIII, com sua corte extravagante e insensível às necessidades do povo.

Questão de destaque no romance é a fronteira entre história e ficção trabalhada no limiar com o discurso poético e religioso – característica reiterada na estética do autor. A interrogação do passado histórico ocorre, no romance, a partir do presente, indicando o contexto intrincado da narrativa. O autor apropria-se de elementos históricos para provocar o leitor, sugerindo-lhe o sujeito moderno como um ser questionador e, sobretudo, crítico. Assim, o romance nos permite uma nova forma de ler e interpretar a história, uma vez que, dentre outros aspectos, coloca em cena personagens que foram deixados à margem da versão oficial historiográfica.

Nesta obra, Saramago revela seu papel de escritor contemporâneo, não se coloca como um escritor histórico, mas o autor de uma história que, certamente, se insere na História.

1 MEMORIAL DO CONVENTO: METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

O romance apresenta uma temática fortemente político-ideológica e religiosa que, reconhecida pelo leitor, poderia levá-lo a acreditar que se trata de um romance histórico. “Entretanto, é da interação com o texto, e não da importância dos temas, que surge uma qualidade narrativa marcada pela articulação da linguagem, pela construção de formas sígnicas e pela caracterização e desempenho das personagens.” (BASTAZIN, 2006, p.51).

A ideia de romance histórico, no contexto desta narrativa, desperta o leitor para uma forma de composição marcada pela metaficção historiográfica conforme modalidade definida por Hutcheon (1991). A obra apropria-se de personagens e acontecimentos que fundaram a história portuguesa, no entanto, o que ocorre é um processo estético que transforma os componentes romanescos. Com isso, a narrativa como metaficção desloca os fatos concebidos como verdadeiros e propõe o questionamento das verdades históricas em um tempo presente. Logo, o que ocorre não é simplesmente um processo mimético, mas um trabalho de representação complexo com a palavra.

Importante destacar que, conforme Hutcheon (1991), a Metaficção historiográfica distingue-se da ficção histórica ao trazer para o relato uma intensa reflexão e autocrítica do *fazer poético*. O narrador, neste aspecto, desempenha um papel primordial na narrativa, pois “[...] mostra-se consciente de sua atuação no processo artístico criativo e expõe o mundo representado e suas preocupações referentes ao próprio texto.” (Hutcheon, 1991, p.150).

Lembramos, aqui, que os romances saramaguianos são, muitas vezes, considerados pelos críticos como romances históricos, denominação que o autor refuta, visto que, para ele, a própria história pode ser caracterizada como ficção, pois é constituída de fatos selecionados por homens que estão sempre apoiados num plano ideológico. Nesse sentido, podemos observar no romance uma crítica à história oficial, propondo uma leitura alternativa do passado. “[...] A história que se nos é ensinada e a história que vamos produzindo como agentes de uma transmissão cultural é, portanto, uma ficção.” (SARAMAGO, 1988).

Em trecho esclarecedor sobre a questão, Bastazin afirma:

[...] Saramago propõe, também, uma reflexão sobre a Ficção como História, que para ele pressupõe uma reconstrução dos fatos não com o intuito de suprir erros ou preencher lacunas (como vários críticos registram), mas com a perspectiva de introduzir, por esta malha ou *teia de eventos* um olhar outro que não aquele comprometido com alguma coisa que, *a priori*, se deseja demonstrar como fato oficial. É, nesse sentido, que ele coloca o *olhar da integração*, olhar que, no fundo, o romancista sempre traz consigo na construção de suas personagens. (2006, p.22)

Nessa perspectiva, a discussão sobre verdade ou falsidade na narrativa torna-se desnecessária, uma vez que estamos no campo da ficção. Desse modo, o que está em jogo na metaficção historiográfica são *as verdades* – no plural –, não apenas *uma verdade* definida. (HUTCHEON, 1991) A *metaficção historiográfica* ou *romance pós-moderno*, considerados como paradigmas equivalentes, não se afastam, nem negam a história, mas provocam uma revisitação, uma maneira consciente e, às vezes, irônica, que atribui novos significados ao que fora imposto como real na história contada pelo poder dominante.

A eliminação do significado para fora do discurso objetivo, deixando confrontar-se aparentemente o real e sua expressão, não deixa produzir um novo sentido, tanto é verdade, uma vez mais, que, num sistema, toda aparência de elemento é ela própria significante. Esse novo sentido – extensivo a todo discurso histórico e que finalmente define a sua pertinência – é o próprio real, transformando sub-repticiamente em significado vergonhoso: o discurso histórico não acompanha o real, não faz mais que significá-lo, repetindo continuamente o que aconteceu, sem que essa asserção possa ser jamais outra coisa que não o reverso significado de toda a narração histórica. (BARTHES, 1988, p.156).

Saramago coloca o romance como uma forma literária suprema, visto que, por ser uma narrativa longa, permite uma estruturação em intertextualidade com outros gêneros, promovendo uma experiência totalizante, característica que o afasta do romance tradicional. Em **Memorial do convento**, a enunciação está organizada entre três discursos: o histórico, o religioso e o poético, os quais apresentam marcas temporais, espaciais, e da própria voz discursiva do narrador e das personagens.

[...] texto globalizante, aquele em que se manifesta um tempo que não é o da sucessão diacrônica [...]. Não há passado nem futuro, o que vai ser já está a acontecer. O *ser* romance é, portanto, uma metáfora de transformações contínuas. (SEIXO, 1992).

Bastazin (2006) explica que “metáfora de transformação” presente em quase todos os romances de Saramago diz respeito a um tempo dinâmico e integrador, no qual passado, presente e futuro não apresentam uma linearidade e acabam se presentificando simultaneamente.

Assim, o passado se coloca como algo consumado que integra também o presente, na medida em que esse último, apesar de seus limites em relação ao passado, funde-se com ele no próprio ato de presentificação, que também se faz como momento consumado e, por vezes, sem retorno. [...] Ele é um todo maleável e possível de ser manipulado de forma a satisfazer expectativas e provocar ambiguidades. (BASTAZIN, 2006, p.23).

A autora destaca ainda que tal processo ocorre porque o escritor está sempre atuando no espaço do interpretativo ou inventivo, pois ele tende a se afastar do referencial, que é o elemento primordial do texto histórico. O ficcional pode manter ligações com a realidade histórica, mas haverá um dado momento em que ocorre uma ruptura, uma brecha na narrativa que permitirá novas hipóteses, “[...] possibilidades alternativas para se escrever uma nova história, aí, então, de qualidade poética.” (BASTAZIN, 2006, p.24).

Saramago, devido a sua grande engenhosidade em fabular, incorpora o conceito de poeta defendido na Arte Poética:

Não é ofício do poeta [...] narrar o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade [...]. Com efeito, não se diferem o historiador e o poeta por escreverem o primeiro em prosa e o segundo em verso.

Diferem entre si, porque um escreve o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. (ARISTÓTELES, 2003, p.252).

Portanto, mesmo que o escritor se aproprie de elementos históricos para criar uma narrativa, ele estará sempre atuando no universo do imaginário. A qualidade poética reside, então, nas brechas, nos espaços que surgem das possibilidades de interpretação na escritura. Desse modo, podemos dizer que há uma recriação da história, dos fatos e acontecimentos históricos que são transpostos pelo discurso literário mediante a figura de um novo “eu-elocucional” revelador na narrativa e que se faz presente na “agoridade” da escrita literária.

A fim de compreendermos os aspectos de maior relevância na escrita histórica de caráter ficcional, faz-se necessário uma reflexão sobre o romance histórico tradicional. Tomando George Lukács (2009) como referência, o autor afirma que o romance – como ficção histórica clássica – embora tenha surgido na estética do Romantismo, é anti-romântico, pois está intimamente ligado à ascensão da burguesia, às novas mudanças sociais, políticas e econômicas e, sobretudo, à escrita como forma de reconhecimento de identidade nacional do país. Assim sendo, um dos elementos fundamentais da constituição do romance histórico tradicional são os fatos verídicos explorados na narrativa com intenção de construir ambientes. O romance histórico, assim, descreve fatos e personagens tal qual eles existiram. Para Lukács, no romance histórico tradicional, a informação histórica e o passado são apresentados como uma realidade acabada.

Dentro desse quadro, pode-se observar que não são essas as características marcadas em **Memorial do convento**, o qual está submetido a um cuidadoso tratamento estético, visto que Saramago revela em seu universo ficcional as fragilidades do discurso histórico acerca da construção do Convento de Mafra, ou seja, não há uma verdade imposta, dada como real, mas uma nova observação sugerida.

A obra saramaguiana não reproduz fielmente os inabaláveis fatos da história, mas, pelo contrário, aproveita acontecimentos e figuras que, mesclados com a imaginação (re)criadora do autor, viabilizam a construção de uma história marginal à versão oficial. (ARNAUT, 1996, p.58).

Cabe notar aqui que a convergência entre o real e o ficcional constitui o princípio fundamental da obra, pois não se trata de um procedimento ideologicamente inocente. As personagens criadas, como também as reais – padre Bartolomeu de fato existiu na história oficial portuguesa – ganham voz no romance, o que seria uma maneira de reparar o apagamento das personagens comuns na construção da história de Portugal. Em sua narrativa, Saramago procura imbricar os fatos e personagens que a história conservou na memória coletiva – D. João V, D. Maria Ana, padre Bartolomeu de Gusmão, o músico Scarlatti –, com aqueles que foram

esquecidos pela história – pobres, camponeses, trabalhadores –, de forma a criar representatividade de vozes na escrita.

No romance, o enredo, as personagens e, sobretudo, os mitos transfiguram-se diante das estratégias enunciativas elaboradas pelo narrador. “A literatura é, na verdade, o espaço em que se delimitam e corporificam, graças à força materializadora da práxis escriturais, recortes de possíveis.” (SEGOLIN, 2006, p.10).

É importante ressaltar que Saramago articula, imaginativamente, somente os pequenos episódios da história, mas não seu todo. Não há o desejo de alterar a história, mas propor um novo olhar, uma nova interpretação dos fatos transmitidos culturalmente.

[...] e essa ruptura ocorre não apenas em nível semântico – que subverte significados seculares, sedimentadores de toda uma cultura cristã – mas também na estrutura da obra, na linearidade narrativa, que se rompe, com frequência, para dar espaço a afirmações irônicas, alegóricas e, por vezes, de humor sutil. (BASTAZIN, 2006, p.19).

A autora aponta ainda que é no momento da ruptura que a composição do romance instaura as brechas para indagações críticas e para a constatação das marcas intertextuais, potencializando, assim, a criação poética da obra, construída entre o clássico, o barroco e a modernidade. A narrativa saramaguiana é, desse modo, uma reconstrução estética que faz projetar pelo imaginário uma história que poderia ter ocorrido.

A ruptura com os discursos oficiais é motivada por *jogos textuais* (irônicos ou paródicos) que provocam descontração no leitor, além de despertar sua percepção para novas relações com o texto, no que se refere aos fatos históricos e ao discurso poético, visto que a escrita saramaguiana manifesta um rigoroso cuidado metodológico e, poderíamos dizer, quase didático a fim de amparar a leitura do leitor.

Convém lembrar que, no romance, a ação criativa relaciona-se quase diretamente à questão da verossimilhança, pois, se a criação implica a inventividade como principal instrumento de ação do escritor, sabe-se, também, que, não é somente a imaginação que garante o literário, mas a coerência com que se apresenta. Diante disso, pode-se dizer que o papel da verossimilhança se torna vital para conseguir o efeito estético na escrita.

Considerando Aristóteles (2003), conforme citação anterior, sabemos que o poeta, ao construir o seu texto, não narra, necessariamente, o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, valendo-se da verossimilhança e da necessidade do que ele quer narrar.

Para uma melhor compreensão da verossimilhança, faz-se necessário uma discussão sobre o conceito de *mimesis* estabelecido por Platão e Aristóteles.

Mimesis é um conceito constituído, já na antiga civilização grega, quando o culto aos deuses deu origem a um conjunto de narrativas sobre o universo mítico. O homem, então, estava voltado para a percepção das formas do belo, na arte. Esse período marca a obstinada busca pelo sentir e retratar a natureza. A *mimesis* recebe importância com Platão, por volta de 427 a.C. De acordo com o filósofo grego, significava a reprodução dos objetos originais, seria a cópia da realidade. Nesse pensamento, a arte mimética mantinha uma relação estreita com o divino – criador primeiro de todas as coisas.

Conforme Costa (apud ROCINI, p. 65), havia uma estreita relação entre arte e o caráter ontológico de valores metafísicos: “Vinculada a uma origem divina e mistérios, a arte participa, nessa concepção, do ser originário, devendo por isso “imitar”, no seu conteúdo, a realidade das formas e das ideias primigênicas”. Platão mantinha em foco a similaridade, a transposição da imagem ou a busca de igualdade dos objetos. Desse modo, para ele, as imagens miméticas eram concebidas como imitação da imitação, uma vez que imitavam o mundo das coisas, as quais já eram imitação da verdadeira realidade original – as ideias. No entanto, com Aristóteles, a *mimeses* passa a apresentar uma concepção mais estética e não simplesmente uma ideia de cópia imitativa. “Trata-se de uma ideia onde está implícito o trabalho da criação de algo novo.” (GONÇALVES; BELLODI, 2005, p.18). Assim, o intuito da *mimeses* passa a ser a possibilidade de interpretação do real, não recorrendo à perfeição divina e ao critério absoluto da verdade, ou da moral, mas como forma de significação do que poderia ser. É a partir desse conceito de *mimeses* que Aristóteles elabora o conceito de verossimilhança.

A palavra verossimilhança pode nos induzir ao erro, levando-nos a compreendê-la como algo que implique a verdade. Contudo, a conceituação dicionarizada da palavra é: “plausibilidade, que tem aparência de verdade, possibilidade” (Houaiss, 2001). Diante do exposto, podemos dizer que o romance de Saramago apresenta determinados aspectos em sua construção estética que o tornam verossímil, ou seja, com equivalência de verdade. Para isso, a linguagem textual e a história devem estar ordenadas de modo a criar a tessitura das sequências dos acontecimentos criados.

Ambientações e relações de proximidade com o real fazem parte da coerência interna da obra de Saramago, pois o ambiente vivenciado pelos personagens é compatível com vários relatos históricos que descrevem a sociedade do século XVIII. No cenário, observam-se elementos inerentes à época: castelos, conventos e o domínio da igreja pela “Santa Inquisição”. Esses elementos são próprios do cotidiano português daquela época, numa terra cheia de surpresas, mistérios e crimes. Assim, o espaço no qual acontece a história está impregnado desses temores, realçando a hostilidade do período. A situação política e econômica do enredo condiz com os fatos e a história oficial nos expõe: de um lado, a monarquia absoluta com o total poder nas mãos e riqueza; de outro, a plebe

que sobrevive como pode. Além disso, a obra apresenta certo sentido de incontestabilidade por apresentar um convento cujo nome verdadeiro: Convento de Mafra. (ROCINI, 2008, p.69).

No âmbito social, percebe-se ainda a questão do tratamento dispensado às mulheres. “O cântaro está à espera da fonte.” (MC, p.13). Há inúmeras passagens na obra que revelam o sofrimento das mulheres da época, como nos casos de estupros e assassinatos. Ainda no que tange à questão social do romance, o narrador exhibe a elevada desigualdade social entre o povo e a corte: enquanto aqueles se viravam com o que tinham, estes se deliciavam com a fartura de alimentos à mesa.

Do ponto de vista histórico, os fatos podem ser confirmados: o suntuoso convento de Mafra resiste ao tempo, as sonatas de Scarlatti podem ser ouvidas ainda hoje, os registros dos tribunais do Santo Ofício podem ser examinados, o Padre Bartolomeu existiu de fato. Ocupando maior espaço na narrativa, como é o caso da família real portuguesa; ou citada em episódios menores, como no caso da família real espanhola, surgem ainda outras personalidades históricas: o arquiteto alemão, João Frederico Ludovice (Hans Friedrich Ludwig), responsável pelo projeto do Convento; António José da Silva – o escritor judeu; o poeta Tomas Pinto Brandão; o bispo inquisidor, D. Nuno da Cunha. Ainda que citadas apenas circunstancialmente, tais personagens conferem verossimilhança ao texto.

Portanto, o emprego de personagens históricas na obra provoca um efeito do real, contudo, no início da narrativa, tais personagens não são apresentados com viés histórico, mas sim literário. Desta maneira, o narrador não cria um distanciamento entre a personagem e o leitor, como ocorre na descrição histórica, ao contrário, possibilita certa humanização dessas personagens, trazendo-as próximas ao leitor. O narrador faz com que o leitor consiga ter a personagem histórica mais próxima do contexto criado por ele, e não ao contexto fixo da história oficial – um artifício para tornar a obra mais verossímil.

Podemos falar, ainda, em um tipo de verossimilhança que ocorre por meio de um pacto criado entre narrador e leitor, não inteiramente ligado aos fatos históricos. Desse modo, pode-se dizer que o narrador trabalha com o conceito de verossimilhança, mas em outro patamar, ou seja, apresentando os fatos e as personagens de categorização historiográfica em perfeito equilíbrio com a realidade designada pelo narrador, não revelando exatamente as características estipuladas pelos meandros históricos.

No ensaio intitulado “Literatura e mundo moderno: armadilhas de um escritor”, Bastazin (2011) parece chegar a conclusões semelhantes no que se refere à verossimilhança na escrita saramaguiana, quando afirma:

Numa odisseia labiríntica, a narrativa se projeta em espelhos ou metáforas de conflitos humanos. Tempo e espaço configuram-se como artimanhas para a construção da verossimilhança textual. [...] A realidade não é suficiente como matéria da literatura, daí uma nova lógica passa a ser criada, constituindo-se em suporte para a verossimilhança interna. (p.112).

Está claro, então, que *Memorial do convento* trata de um tipo de realismo contemporâneo que não se sustenta apenas pela verossimilhança. As falas e experiências das personagens são inscritas na materialidade da enunciação. Assim, há um deslocamento operado dentro das opções metaliterárias. Nesse sentido, podemos compreender que a mimese acaba manipulando graus de verossimilhança, pois não existe mais a necessidade de imitar tal como se entendia originariamente.

O fio tecido pelo narrador, para compor o romance, é retirado da matéria imaginária – um trabalho estético aplicado à palavra que, por sua vez, se associa à ideia de magia. O escritor trabalha a enunciação de modo a transmitir credibilidade no ato da leitura, revelando uma escrita, em que o real e o ficcional são (des)construídos dentro de seus próprios territórios.

Que diferença existe entre uma obra de ficção e uma obra jornalística, ou um livro de História? Não são todos compostos de palavras? Por acaso não encarcera o tempo real, no tempo artificial do relato, essa torrente sem ribeiras? A resposta é: trata-se de sistemas opostos de aproximação do real. [...] A noção de verdade ou mentira funciona de maneira distinta em cada caso. Para o jornalismo ou para a história a verdade depende da comparação entre o escrito e a realidade que o inspira. Quanto mais proximidade, mais verdade, e quanto mais distância, mais mentira. [...] Então, depende de quê? [na literatura] Da sua própria capacidade de persuasão, da força comunicativa da sua fantasia, da habilidade da magia. Todo bom romance diz a verdade, e todo mau mente. Porque “dizer a verdade” para um romance significa fazer o leitor viver uma ilusão, e “mentir”, ser incapaz de conseguir esse engano, esse logro. O romance é, pois, um gênero amoral ou, ainda melhor, de uma ética *sui generis*, para a qual verdades ou mentiras são concepções exclusivamente estéticas. (VARGAS LLOSA, 2004, p.20)

Nesse sentido, podemos dizer que, quanto mais a ficção, ou seja, a ação do escritor, se distancia do factual, mais ela “afunda suas raízes na experiência humana, da qual se nutre e à qual se alimenta.” (Vargas Llosa, 2004, p.20). O resultado dessa experiência é uma narrativa que se afasta do referencial – ponto de partida do texto histórico – para atingir uma ação voltada para o interpretativo ou inventivo, é neste espaço que se encontra a qualidade poética do romance. No caso de **Memorial do convento**, ouvimos a voz mito-poética que se deixa ecoar dos *aedos ancestrais*.

2 DESSACRALIZAÇÃO DOS DISCURSOS

Conforme já exposto, a composição do romance reproduz o discurso social, histórico e religioso, propondo, aparentemente, uma narrativa de cunho documental, contudo, na construção

enunciativa, a ironia, a paródia e a expressão barroca desvelam uma configuração estética que têm por finalidade dessacralizar os discursos oficiais. As *brincadeiras narrativas*, marcadas nas paródias de textos sagrados, por exemplo, incitam o leitor a compor novas interpretações em relação aos fatos apresentados.

No texto, as vozes são organizadas de modo a desmistificar o passado histórico. O critério estético passa a reger a narrativa, sugerindo novas hipóteses de leitura. Para tanto, encontramos no texto uma variedade de gêneros e estilos, como o cômico e o trágico; o sagrado e o profano; o verso e a prosa. Logo, as vozes ficcionais e históricas que estão presentes na narrativa se combinam de modo harmonioso, reconstruindo a ética e a atmosfera contextual do período em que está contextualizado o romance.

O discurso polifônico torna o romance uma manifestação multívoca, em que as mais diversas vozes sociais encontram espaço de emissão. Entram na constituição da polifonia não só as vozes dos personagens representados como também as vozes dos gêneros. (MACHADO apud ABREU, 2007, p.20).

De acordo com Abreu (2007), o intercâmbio entre presente e passado, assim como as formas de discurso que se cruzam no romance são motivados pelo dialogismo que, segundo Bakhtin (2002), se configura na presença da bivocalidade da linguagem. “Essa interação revela a liberdade do narrador na manipulação da linguagem, além de fazer com que ele, narrador, ultrapasse as barreiras dos gêneros literários e transite livremente pelo universo dos discursos.” (ABREU, 2007, p.21).

No romance aqui estudado, todos os discursos estão marcados ideologicamente de modo a desvendar a realidade e alterar a ordem do sistema social dominante. O narrador, num tom irônico e jocoso, revela outras faces da igreja, da corte portuguesa e da própria história oficial. Em linguagem sarcástica, ele desmistifica o poder da realeza, depreciando o comportamento do rei – mulherengo, caprichoso, insensível – e da rainha – fanática, submissa, mal cheirosa. Consequentemente, temos um discurso paródico, contrário ao discurso moralista pregado pela igreja e pela família real.

O narrador deixa claro que havia uma relação de interesse mútuo entre o Estado e a Igreja com objetivos muito bem estabelecidos. Assim, por meio do poder exercido pela Igreja sobre o povo, o Estado conseguia obediência plena para que o povo permanecesse em posição servil. A Igreja, por outro lado, obtinha do Estado dinheiro e riquezas diversas, tal como o ouro retirado do Brasil para construção de igrejas e conventos suntuosos. A construção do Convento de Mafra, sob a promessa de receber um herdeiro, mostra os devaneios do rei D. João V.

Como foi, digam-no outros que mais saibam. Seiscentos homens agarrados desesperadamente aos doze calabres que tinham sido fixados na traseira da plataforma,

seiscentos homens que sentiam, com o tempo e o esforço, ir-se-lhes aos poucos a tesura dos músculos, seiscentos homens que eram seiscentos medos de ser. [...] Que é realmente um homem quando só for a força que tiver, quando mais não for que o medo de que lhe não chegue essa força para reter o monstro que implacavelmente o arrasta, e tudo por causa de uma pedra que não precisaria ser tão grande, com três ou dez mais pequenas se faria do mesmo modo a varanda, apenas não teríamos o orgulho de poder dizer sua majestade, É uma pedra só, por via desses e outros tolos orgulhos é que se vai disseminando o ludíbrico geral, com suas formas nacionais e particulares, como esta de afirmar os compêndios e histórias, Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha e eles é que pagam o voto, que se lixam, com perdão da anacrônica voz.(MC, p. 287).

De acordo com os princípios do absolutismo do século XVIII, o poder do rei era proveniente de Deus, o que lhe permitia legislar como bem entendesse para obter obediência do povo, que lhe tratava com respeito religioso. “Uma coisa é transportar a pedra para a varanda donde o patriarca, daqui por uns anos, nos há de abençoar a todos.” (MC, p.279).

O romance apresenta como pano de fundo o período da Santa Inquisição em Portugal, e, por esse viés, desconstrói a fachada de harmonia entre o catolicismo oficial e a sociedade, revelando um povo iludido pelo sistema religioso e monárquico, visto que esse povo era vítima das arbitrariedades da inquisição, da corrupção da igreja e do poder absoluto do estado.

[...] que é a casa de Jerusalém onde Jesus Cristo morreu por todos nós, é o que dizem, e agora as duas palavras, que são as duas Tábuas de Moisés onde Jesus Cristo pôs os pés, é o que dizem, e agora as três palavras, que são as três pessoas da Santíssima Trindade, é o que dizem, e agora as quatro palavras, que são os quatro evangelistas, João, Lucas, Marcos e Mateus, é o que dizem, e agora as cinco palavras, que são as cinco chagas de Jesus Cristo, é o que dizem [...]. (MC, p. 214).

A dessacralização direcionada à monarquia pode ser percebida pelo uso do exagero nas falas do narrador ao se referir aos caprichos de D. João V.

Prometo, pela minha palavra real, que farei construir um convento de franciscanos na vila de Mafra se a rainha me der um filho no prazo de um ano a contar deste dia em que estamos, e todos disseram, Deus ouça vossa majestade, e ninguém ali sabia quem iria ser posto à prova, se o mesmo Deus, se a virtude de frei António, se a potência do rei, ou, finalmente, a fertilidade dificultosa da rainha. (MC, p. 13).

Num tom de ironia, o narrador demonstra outra passagem em que evidencia a pretensa grandiosidade de D.João V quando visita o convento das Odivelas. Numa cena irônica, vemos o rei português na cama com Madre Paula. O rei então imagina que o Cristo crucificado pende a cabeça para um lado “para melhor ver Paula quando se despe.” (MC, p. 173). Fica explícito o falso discurso moralista da religião. “Bem sabeis como as monjas são esposas do Senhor, é uma verdade santa, pois a mim como ao Senhor me recebem nas suas camas, e é por ser eu o Senhor que gozam e suspiram segurando na mão do rosário [...]” (MC, p.173).

A dessacralização religiosa é um aspecto importante no romance, principalmente quando o sagrado perde sua posição de importância em detrimento da valorização do profano. Na quaresma, por exemplo, a mulher ganha liberdade para acompanhar os festejos da igreja. Elas e as freiras sentem prazer em observar o corpo dos homens no ritual da autoflagelação:

Armadas de cacos de vidro, e estes que assim se flagelam é que são o melhor da festa porque exibem verdadeiro sangue que lhes corre da lombeira, e clamam estrepitosamente, tanto pelos motivos que a dor lhes dá como de óbvio prazer, que não compreenderíamos se não soubéssemos que alguns têm os seus amores à janela e vão na procissão menos por causa da salvação da alma do que por passados ou prometidos gostos do corpo. (MC, p. 29).

A transgressão da lei sacramental como forma de dessacralização – Sagrado vs. Profano – pode ser observada, também, na primeira noite de amor entre Baltazar e Blimunda, quando esta se benze e faz um sinal da cruz no peito do amante com o seu próprio sangue.

Deitaram-se. Blimunda era virgem. Que idade tens, perguntou Baltazar, e Blimunda respondeu, Dezenove anos, mas já então se tornara muito mais velha. Correu algum sangue sobre a esteira. Com a ponta dos dedos médios e indicador humedecido nele, Blimunda persignou-se e fez uma cruz no peito de Baltazar, sobre o coração. Estavam ambos nus. (MC, p. 59).

O ritual herético entre Baltazar e Blimunda revela a natureza transgressora das personagens, pois não são casadas, não vão procriar e preocupam-se cada uma com seus desejos. Dentro desse quadro, podemos observar ainda o ritual pagão de casamento simbolizado pela troca de colheres que dessacraliza a cerimônia religiosa católica.

Abreu (2007) aponta ainda que todo o universo do romance é recriado pelos discursos paródicos. Desse modo, de acordo com Hutcheon (apud ABREU, p.24):

A paródia consiste num jogo de manipulação discursiva que visa manobrar ou direcionar o leitor para uma posição desejada, a partir da qual se obtém o sentido pretendido, ou seja, o reconhecimento e, depois, a interpretação da paródia. O leitor deve decodificar o texto paródico para que a intenção seja plenamente realizada, pois os códigos têm de ser compartilhados para que a paródia seja compreendida como paródia.

Como pudemos observar, o processo de dessacralização do passado se torna literário pela expressão de recursos expressivos como a ironia e a paródia, que, associados a elementos míticos e oníricos conferem à obra uma dimensão artística para além dos limites da história e da ideologia. Fundamentalmente, a ironia dá ao romance a possibilidade de questionar os discursos oficiais.

3 INTERTEXTUALIDADE EM MEMORIAL DO CONVENTO

Identificamos, no romance, uma mistura de registros discursivos tais como passagens bíblicas, utilização de técnicas que remetem à estética barroca, recuperação de cenas míticas, inclusão de contos populares como partes integrantes da obra e, sobretudo, referência aos escritos camonianos. “A obra de José Saramago é uma manifestação artística de articulações imaginárias entre romances, séries literárias e outros códigos que se movimentam, textualmente, do poético-mitológico ao poético textual, xilográfico e escultural.” (BASTAZIN, 2006, p.135).

Percebemos que a parodização na obra cria novos elementos significativos – imagens e símbolos – que reforçam o caráter mítico da narrativa. Conseqüentemente, a paródia propõe uma visão revolucionária sobre a tradicional ideia do sagrado e, sobretudo, revela a função primária da mitologia, “fornecer os símbolos que levam o espírito humano a avançar.” (CAMPBELL, 2000, p.21). Nesse sentido, pode-se dizer que **Memorial do convento** está estruturado dentro de uma grande intertextualidade, que não se limita apenas ao universo mítico, mas, sobretudo, à formação literária portuguesa com aquele que foi o renovador da cultura e da língua portuguesa, Luís de Camões. Há em **Memorial do convento** trechos inteiros aludindo à poética camoniana.

Então é nesse dia que se fará a sagração da basílica de Mafra, assim o quero, ordeno e determino, e quando isto ouvirem os camaristas beijar a mão do seu senhor, *vós me direis qual é mais excelente, se ser do mundo rei, se desta gente.* (MC, p. 281, grifo nosso).

Nessa passagem, nota-se que Saramago se apropria das palavras de Camões, mas desloca seu sentido, conferindo-lhe outra significação, agora marcada pela ironia. A recuperação da escrita camoniana faz da obra um universo intertextual, pois “o romance, no seu campo transformacional e intertextual, só pode ser lido como polifonia. Não há romance linear. [...] Todo romance é já, de modo mais ou menos manifesto, polifônico.” (KRISTEVA, 1984, p.189).

De acordo com Soares (2006), encontramos similitudes na escrita de ambos os escritores – Camões e Saramago – no que se refere à mensagem de esperança para o povo sofrido e injustiçado.

O canto de Camões foi usado como um alento para que o presente injusto e violento pudesse ser suportado e a ideia de futuro fosse resguardada sob a perspectiva de um começo. A escrita de Saramago consegue imprimir também as facetas da condição humana e transmitir sua mensagem de esperança. (SOARES, 2006, p.510).

No que tange à intertextualidade bíblica, Baltazar e Blimunda resgatam com o ritual de repartir o pão, símbolo da divisão do alimento essencial e purificação, a cena original que celebra a união de suas vidas:

Era como se calada estivesse respondendo a outra pergunta, aceitas para tua boca a colher de que e serviu a boca deste homem, fazendo seu o que era teu, agora tornando a ser teu o que foi dele, e tantas vezes que se perca o sentido do teu e do meu e como Blimunda já tinha dito que sim antes de perguntada Então declaro-vos casados. (MC, p.58).

Ainda sobre a intertextualidade mítica na obra, Blimunda é apresentada como a heroína herética. Filha de feiticeira, cristã-nova; é responsável pelos valores que cria para si e que subvertem a estreiteza de seu tempo. Vive com Baltazar um amor pleno, liberto das convenções sociais e religiosas; porque transgressora de leis cósmicas e sociais – Lua e Sol convivem em harmonia uníssona e integral.

O padre virou-se para ela, sorriu, olhou um e olhou outro, e declarou, Tu és Sete-Sóis porque vês às claras, tu serás Sete-Luas porque vês às escuras, e, assim, Blimunda, que até aí só se chamava, como sua mãe de Jesus, ficou sendo Sete-Luas, e bem baptizada estava, que o baptismo foi do padre, não alcunha de qualquer um. Dormiram nessa noite os sóis e as luas abraçados, enquanto as estrelas giravam devagar no céu, Lua onde estás, Sol aonde vais. (MC, 97).

Blimunda representa o transcendente, a inquietação constante do ser humano em relação à morte, ao pecado e à existência de Deus. Sua possibilidade de resgatar vontades pode ser lida como um recolhimento de esperanças. Não à toa que é ela quem dá força a todos para seguir na construção da passarola.

O seu dom particular transfigura sua posição na narrativa, aproximando-a da espiritualidade da música de Scarlatti e do sonho de Bartolomeu. Blimunda revela a hipocrisia e a mentira do convencionalismo social e religioso das pessoas, embora ela mesma seja, controvertidamente, *de Jesus*. Baltazar, por outro lado, representa a esperança, devido sua capacidade de ver o sol, sua força física e a vontade de concretizar sonhos. O padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão representa a ciência, os ideais iluministas e a técnica.

Dentro desse quadro, Lua e Sol vivem em harmonia diante das bênçãos do padre Bartolomeu; realizam uma relação triádica, que faz referência à composição do homem na concepção cristã: corpo, alma e espírito. Baltazar, embora maneta, representa a força física; Blimunda, devido sua sensibilidade para olhar por dentro das pessoas, representa a alma; o padre Bartolomeu, o espírito, pois conhece Deus e suas palavras, embora seja anticanônico.

As três personagens são, portanto, reiteradamente marcadas por traços que as aproximam e as unem, seja em termos da materialidade dos signos, seja em termos das celebrações profanas, seja ainda dos rituais de comunhão que consagram a ciência, magia e artesanato. O voo da passarola é exatamente o resultado da harmonia que se estabelece entre a ciência, representada pelo projeto e orientação do padre Bartolomeu, a magia de Blimunda na ação de recolher vontades, e o artesanato de Baltazar, envolto em velas, arames e asas que hão de fazê-los voar. A passarola, produto do trabalho, da

imaginação, da técnica e da vontade criativa, transforma seus idealizadores em um único ser: trindade terrestre que domina o ar e ascende ao céu como consagração do poder máximo da criação. Entretanto, frente aos muros da Santa Inquisição, todo o profano deve ser castigado e, assim, o objeto que ascendeu deve precipitar-se em queda, e aquele que sonhou deve ser condenado à solidão, à loucura e à morte. (BASTAZIN, 2006, p.143).

Tal passagem deixa claro que a releitura do mito cristão por Saramago não significa apenas a dessacralização do divino, mas também a valorização do humano que encontra uma nova reconfiguração mítica na tradição cristã e, desse modo, um novo sentido para o mundo e para a vida.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Saramago, portanto, aponta, neste romance para uma metaficção historiográfica, uma vez que recria o real por meio do filtro da subjetividade. Com isso, propõe uma nova dimensão para a narrativa histórica, reconstituindo um vasto quadro de Portugal durante a primeira metade do século XVIII, e revelando esse período remoto por meio do olho, magicamente crítico da atualidade.

Reinventando o papel das personagens – reais e imaginárias –, nota-se o empenho do autor em reviver determinados acontecimentos inseridos e discutidos em sua tessitura narrativa. Sua intervenção literária, com a inserção de episódios ficcionais em contextos históricos, ao mesmo tempo em que resgata a memória do passado, viabiliza a discussão desse mesmo passado no espaço narrativo e coloca o leitor diante de um acontecimento dinâmico, que lhe permite levantar novas hipóteses sobre “as verdades históricas” e, sobretudo, refletir sobre o papel da arte como criação de novas realidades. O narrador, para isso, assume uma atitude quase didática, na medida em que propicia caminhos para que o leitor possa percorrer, buscando outras formas de compreensão do texto.

REFERÊNCIAS

ABREU, Borges Marizete. **Personagem e voz na figura feminina dos romances de Ana Miranda e José Saramago**. 2007. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Literatura e Crítica Literária, São Paulo. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14815>. Acesso em: 06 fev.2017.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e Arte poética**. Série Universitária, Clássicos de Filosofia, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

- ARNAUT, Ana Paula. **Memorial do Convento**: história, ficção e ideologia. Coimbra: Fora do Texto, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. Da história ao real. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BASTAZIN, Vera. **Mito e poética na literatura contemporânea**: um estudo sobre José Saramago. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- BASTAZIN, Vera. Literatura e mundo moderno: Armadilhas de um escritor. **Revista Ângulo**. Número Especial – Literatura Portuguesa. n.º 125-126, abril-setembro, 2011. Disponível em: <http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/viewFile/803/566>. Acesso em: 24 jan. 2017.
- CANDIDO, Antonio. **Vários escritos** 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- COSTA, Lígia Militz. **A Poética de Aristóteles**. Mímese e Verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992.
- GONÇALVES, Magaly; BELLODI, Zina. **Teoria da literatura “revisitada”**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- KRISTEVA, Julia. **O texto do Romance**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- VARGAS LLOSA, Mario. **A verdade das mentiras**. São Paulo: Arx, 2004.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SANTOS, Rosemary Conceição. **O mundo literário de José Saramago**. *Literatura y lingüística*, n.17, 2006, pp. 65-82. Universidade Católica Silva Henríquez. Santiago, Chile.
- SARAMAGO, José. **Memorial do Convento (MC)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- SEGOLIN, Fernando. *Apresentação*. In: BASTAZIN, Vera. **Mito e poética na literatura contemporânea**: um estudo sobre José Saramago. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- SEIXO, Maria Alzira. “Saramago Entrevista”. **Jornal de Letras**, 1992.
- SOARES, Maria Luísa de Castro. A re-invenção d’Os Lusíadas em Memorial do Convento de José Saramago. **Revista Humanitas**. Coimbra, v. 58, maio 2006.