

*Ana Paula Arnaut*

*Memorial do Convento*  
História, ficção e ideologia

FICHA TÉCNICA:

*MEMORIAL DO CONVENTO*  
HISTÓRIA, FICÇÃO E IDEOLOGIA

Autora: Ana Paula Arnaut

Fora do Texto - Cooperativa Editorial de Coimbra, CRL.  
Rua D. Afonso Castelo Branco, 8 cave esq., 3000 Coimbra  
Telefone (039) 26793 - Apartado 241, 3003 Coimbra Codex

© Fora do Texto 1996

Fora do Texto  
Coimbra

*Dirão outros, em verso, outras razões,  
Quem sabe se mais úteis, mais urgentes.  
Deste, cá, não mudou a natureza,  
Suspensa entre duas negações.  
Agora, inventar arte e maneira  
De juntar o acaso e a certeza,  
Leve nisso, ou não leve, a vida inteira.*

*Assim como quem rói as unhas rentes.*

José Saramago, "Até ao sabugo"  
(*Os Poemas Possíveis*)

## INTRODUÇÃO

*«Escrever não é outra tentativa de destruição mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens, as rodas dentadas, aferindo os eixos milimetricamente, examinando o oscilar silencioso das molas e a vibração rítmica das moléculas no interior dos aços».*

José Saramago<sup>1</sup>

Propomo-nos nesta dissertação enveredar pelos caminhos labirínticos, mas não inextricáveis, da relação triangular História, ficção e ideologia. Interessar-nos-á fundamentalmente descortinar a «aliança» entre o narrador e o herói, no seu trânsito narrativo, e, além disso, traçar o modo como dessa relação, «levantando» os mortos R(r)uais e os outros não menos r(R)uais, simplesmente anónimos, se (re)cria uma História outra.

Veremos como, desses mortos ressuscitados no e pelo desenho verbal do *Memorial do Convento*, preenche o narrador novas certidões de nascimento face às quais assume, de forma ora velada, ora ostensivamente mais do que explícita, posicionamen-

---

<sup>1</sup> *Manual de Pintura e Caligrafia*, 3ª ed., Lisboa, Caminho, 1983, pp. 57-58.

tos e correcções da História muito distantes de qualquer isenção ideológica. Tal como o historiador, Saramago é também “um escolhedor de factos (...) que, ao escolher, abandona deliberadamente, um número indeterminado de dados, em nome de razões de classe ou de Estado, ou de natureza política conjuntural, ou ainda em função e por causa das conveniências duma estratégia ideológica que necessite, para justificar-se, não *da* História, mas *duma* História. Esse historiador, na realidade, não se limita a escrever História: *faz* a História”<sup>2</sup>.

Do exposto ressalta que o nosso interesse se encaminhará para a reproblemática do conceito de herói, para o modo como o autor *faz* sua a nossa História Nacional ao transformar o que foi, ou melhor, o que resultou das escolhas oficiais dos relatores históricos, para o que poderia (/deveria?) ter sido. Especulará esta última hipótese, em termos axiológicos e pragmáticos, os efeitos que no leitor se pretende incutir. Será assim que, do diálogo deste *Memorial* com o romance histórico ortodoxo, encetaremos, colateralmente, a busca de um outro universo particular, mas não menos caro e aliciante: a eficácia persuasiva da mensagem saramaguiana e os meios através dos quais se atinge tal objectivo.

Mesmo sabendo que “são vagarosos os progressos da verdade”<sup>3</sup> e acreditando, tal como Bartolomeu Lourenço de Gusmão e Domenico Scarlatti, “na necessidade do erro”<sup>4</sup>, esperamos de-

envolver um trabalho de pesquisa e análise textual que corrobore as nossas tomadas de posição. O *Memorial do Convento* será a nossa matéria-prima, a fonte de sentidos que sempre nos norteará. Esporadicamente, mas quando o considerarmos necessário, lançaremos mão de outras obras de Saramago: romances, crónicas, poemas...

Ser-nos-á útil o conhecimento da nossa História oficialmente tornada verdadeira, bem como o dessa outra menos oficial dos relatos de forasteiros vários que em Portugal viveram no tempo de D. João V. Servirão estas versões, a oficial e a oficiosa, para sustentar alguns dos nossos argumentos sobre a tomada de posições do narrador/autor. Não descuraremos, também, o modo como tal acontece através da linguagem utilizada pelas personagens e pela instância narrativa. Destarte, cremos que importantes sentidos ideológicos possam ser extraídos do *verbo*, da maneira como por seu intermédio se “escrepinta” a h(H)istória e, como refere Luís de Sousa Rebelo<sup>5</sup>, se experimenta a palavra para a recuperar para a “auralidade”, ao mesmo tempo que, dialecticamente, se põem em paralelo mundos tão diferentes como o do Magnânimo e o de Baltasar Mateus, o Sete-Sóis.

Aventuramo-nos, pois, pelo caminho cada vez mais agitado, porque polémico, da obra saramaguiana na tentativa de

2 José Saramago, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano X, nº 400, p. 19 (evidenciado do autor).

3 José Saramago, *História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Caminho, 1989, p. 241.

4 José Saramago, *Memorial do Convento*, Lisboa, Caminho, 1982, p. 162: “para que os homens possam cingir-se à verdade, terão primeira-

mente de conhecer os erros, E praticá-los, Não saberei responder à pergunta com um simples sim ou um simples não, mas acredito na necessidade do erro”.

5 Luís de Sousa Rebelo, “Os rumos da ficção de José Saramago”, in *Prefácio Manual de Pintura e Caligrafia*, p. 13.

repensar alguns dogmas literários, religiosos e históricos. Tentaremos descortinar sentidos que possibilitem o preenchimento de pontos de indeterminação, na certeza porém de não ser esse o único caminho.

A obra de José Saramago tem, recentemente, colocado o escritor em directo conflito com «sólidas» instituições culturais e religiosas<sup>6</sup> não só pelas peculiares directrizes estético-literárias por que se rege. Uma outra razão diz respeito ao simples facto de muitos ainda suspeitarem de alguém que, convictamente, para além de se assumir como ateu, continua a defender ideais político-partidários que nos últimos anos têm vindo a ser considerados como ideologia em desuso.

Assim, habituados a considerar como “boa literatura” essa prosa linear, e gramaticalmente entendida como correcta, que permite a fácil compreensão da trama narrativa, alguns leitores repelem a escrita saramaguiana alegando, tal como Manuel Reis, que “há cânones semântico-linguísticos que, se forem ignorados ou lançados ao ostracismo, podem fazer correr o risco de a obra de arte (no caso, a obra literária), na sua recepção, perder o significado e o sentido, ver, contraditoriamente, dissolvido o objectivo central, que o próprio autor-artista se havia proposto revelar e comunicar, transmitir”<sup>7</sup>. A este propósito, e como resposta a

<sup>6</sup> Cf. Manuel Vilas-Boas, “Evangelho de Saramago: ‘Não é honesto mas é comercial’” (entrevista aos teólogos Carreira das Neves e Carlos Azevedo), in *O Jornal*, 15.11.91, p. 5.

<sup>7</sup> Manuel Reis, *Crítica Necessária a José Saramago*, Aveiro, Estante Editora, 1992, p. 20. Cf., ainda, a propósito d’*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, José Moura Basto, *Deus é Grande e José Saramago o Seu Evangelista*, Lisboa, Ed. do autor, 1993, p. 57 e *passim*: “Há quem veja em J.S.

apreciações do mesmo jaez, parece-nos pertinente recordar as palavras que há mais de cem anos Antero de Quental dirigiu a António Feliciano de Castilho: é que Saramago “cometeu efectivamente alguma coisa pior do que um crime — cometeu uma grande falta: *quis inovar*. Ora, para as literaturas oficiais, para as reputações estabelecidas, mais criminoso do que manchar a verdade com a baba dos sofismas, do que envenenar com o erro as fontes do espírito público, do que pensar mal, do que escrever pessimamente, pior do que isto é essa falta de querer caminhar por si, de *dizer e não repetir*, de *inventar e não de copiar*. Porquê?”<sup>8</sup>.

Porque simplesmente não se considerando fiável a pessoa do autor, não se aceitam facilmente os condimentos estético-epistemológicos da sua escrita. Aliado a este ressentimento primário de parte do virtual universo de leitores há, ainda, a ter em conta a expectativa com que se enceta a leitura de uma obra literária. Deste modo, alguns dos que peremptoriamente afirmam não gostar de Saramago farão, provavelmente, parte do grupo de leitores que podemos denominar leitores passivos. Isto é, aqueles que pela leitura apenas procuram o desenrolar dos

a encarnação do mal. Ele não incarna o mal, não incarna o bem, nem a imoralidade e muito menos a moralidade; ele é apenas a encarnação do desespero de uma existência sem significado, sem sentido e sem saída. E assim sendo, num tal impasse, tudo é possível: a perda da razão, o suicídio ou mais inédito, um evangelho”.

<sup>8</sup> Antero de Quental, “Bom Senso e Bom Gosto”, in Alberto Ferreira e Maria José Martinho, *Antologia de textos da “Questão Coimbrã”*, Lisboa, Moraes Ed., 1980, p. 153.

acontecimentos, a linha recta que conduz a(s) personagem(ns) do princípio ao fim da história. Não se preocupando em enveredar por possíveis desvios que vão surgindo ao longo da narrativa, estes leitores empreendem, pois, “a leitura de uma obra na expectativa de que o autor lhe[s] «conte» algo de interessante da zona da sua experiência”<sup>9</sup>.

Destarte, e apesar de reconhecermos o carácter imbricado da escrita saramaguiana, consideramos que o seu interesse reside precisamente nesse facto, porquanto ao mesmo tempo que exige um empenhamento extremo no acto de ler, faculta a entrada em universos fantásticos cuja descodificação e interrelação de sentidos cabe ao leitor descortinar.

<sup>9</sup> Roman Ingarden, *A obra de arte literária*, Lisboa, Fund. Gulbenkian, 1973, p. 268.

## CAPÍTULO I

### O narrador e o herói: postulações teóricas

«A magia da contemplação deixa os objectos intactos?»

«Certos espíritos amantes do mistério querem crer que os objectos conservam algo dos olhos que os miraram, que os monumentos e as pinturas nos surgem sob um véu sensível que sobre eles teceram o amor e a contemplação de tantos adoradores, durante séculos. Esta quimera tornar-se-ia uma certeza se a transpusessem para o domínio da única realidade individual, para o domínio da própria sensibilidade».

Marcel Proust <sup>10</sup>

1.

Não nos importa, por enquanto, abordar a problemática acima expressa do ponto de vista daquilo que Óscar Tacca de-

<sup>10</sup> *Le temps retrouvé*, t. VIII, vol. 2, Paris, Gallimard, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1927, p. 33 (tradução nossa).

nomina “alquimia da leitura”<sup>11</sup>. Interessa, antes, enveredar por essa outra via que podemos apelidar alquimia da escrita, alquimia da produção literária e, concomitantemente, do universo romanesco propriamente dito. Assim, a nossa atenção prender-se-á nesta primeira fase teórica com a(s) entidade(s) que preexiste(m) à nossa contemplação da obra enquanto leitores, o *autor* e o *narrador*, e às relações que estabelecem com o *mundo* que através da escrita é especulado e com as *personagens* que o povoam. De facto, é de todo impossível esquecer que a obra de arte literária nos chega em diferido, isto é, através de perspectivas e de vozes que, muito antes de nós, criaram e narraram a realidade imaginária e/ou histórica que impregna os caracteres que constroem a sintonia do romance.

A este propósito muitas são as teorias e muitos são, também, os caminhos pelos quais os diversos teorizadores da Literatura enveredam. Nem sempre coincidentes, empeçando-se por vezes e completando-se outras, as suas propostas constituem, contudo, na sua totalidade, um terreno profícuo para o desenvolvimento do tema sobre o qual, posteriormente, nos alongaremos: “O narrador e o herói na (re)criação histórico-ideológica do *Memorial do Convento*”, de José Saramago.

<sup>11</sup> Óscar Tacca, *As Vozes do Romance*, 2ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1983, p. 150.

## 2.

O cerne do problema situa-se, pois, em averiguar até que ponto a adopção de um determinado modo de narração, de uma determinada perspectiva, leva, ou não, à “coloração” da história e da narrativa em diferentes matizes; em que medida, retomando Proust, o sujeito da contemplação altera o objecto contemplado, (d)escrevendo-o de acordo com determinados ditames inerentes a e de acordo com o grau de conhecimento que detém. É Gérard Genette quem afirma que “a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos directa, e assim parecer (...) manter-se a maior ou menor *distância* daquilo que conta; pode também escolher o regulamento da informação que dá (...) segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagem ou grupo de personagens), da qual adoptará ou fingirá adoptar aquilo a que correntemente se chama a «visão» ou «ponto de vista», parecendo então tomar em relação à história (...) esta ou aquela *perspectiva*”<sup>12</sup>.

Distância e perspectiva são, assim, para este autor, as duas modalidades essenciais da regulação da informação narrativa. Cremos ser óbvio que os dois conceitos se encontram directamente relacionados, porquanto ambos têm a ver com a escolha de determinados artifícios pela primeira instância que “contempla” um dado objecto, de forma a interferir no modo como a narrativa se apresenta aos olhos do leitor.

<sup>12</sup> Gérard Genette, *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Colecção Vega Universidade, s.d., p. 160.

O conceito de distância apresenta-se, desta forma, em íntima conexão com o grau de presença, ou de ausência, dessa instância, que doravante passaremos a designar por narrador, no relato dos acontecimentos narrados. Parece ser esta uma problemática antiga, na medida em que já o próprio Platão se preocupava em esclarecer o modo como, a nível do discurso, seria possível ao poeta criar a ilusão de que era outrem que falava e não ele próprio. A resposta é simples mas não completamente correcta e não se pode resumir à mera oposição entre *diegese* e *mimese*. Isto é, a ser realmente verdade que nos casos denominados “narrativa pura”, o poeta/narrador não pretende fazer-nos crer que é um outro que não ele quem fala, também não é menos verdade que nos casos das cenas dialogadas, consideradas pelo filósofo como mera imitação, a distância entre quem conta e aquilo que se conta não é completamente anulada pois as falas das personagens têm, obviamente, que ser mediatizadas por alguém. O que existe, afinal, de acordo com Genette, nada mais é do que ilusão de *mimese*<sup>13</sup>. Em maior ou menor grau o narrador encontra-se sempre presente, pelo menos virtualmente, na história que é contada e/ou mostrada<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> *Idem*, pp. 161-162.

<sup>14</sup> A este propósito distingue Genette entre *narrativa de acontecimentos*, onde a “presença do narrador como fonte, garante e organizador da narrativa, como analista e comentador, como estilista” é, de facto inequívoca e a *narrativa de falas*, onde o mesmo “não conta a frase, do herói, e mal se pode dizer que a imita: recopia-a”, não se podendo neste caso falar de narrativa propriamente dita. Contudo, mesmo neste último caso relativo às falas das personagens, não se deve falar em mais do que ilusão de *mimese* na medida em que, referindo os três possíveis estados do discurso de persona-

Não podíamos deixar de fazer menção a este facto, visto que importantes ilações ideológicas poderão ser extraídas deste controlo mascarado pela aparente liberdade de expressão das personagens. Controlo empreendido por um narrador que poderá também ele ser, em última instância, afirmamos nós, manipulado por aquela que consideramos a primeira instância que “contempla” um determinado objecto. Referimo-nos, finalmente, a um conceito que poderia parecer esquecido: o autor.

Óscar Tacca corrobora esta ideia ao afirmar categoricamente que “o personagem, *como tudo o mais, é obra de um autor*”<sup>15</sup>,

Genette deixa bem evidente que, apesar de a distância variar, a verdade é que em qualquer um dos casos se dá uma das seguintes situações: ou o narrador conduz o discurso no seu próprio nome (*discurso narrativizado ou contado*), ou, por outro lado, deixa transparecer a sua presença na sintaxe das frases, integrando as falas no seu próprio discurso (*discurso transposto*), ou, finalmente, o narrador finge, apenas, ceder literalmente a palavra à sua personagem (*discurso relatado*). Cf. Gérard Genette, *Discurso da Narrativa*, pp. 169-170.

<sup>15</sup> “O autor só fala através do narrador, o narrador «dissimula» juízos e opiniões do autor”. Mas basta que o narrador ceda um pouco para que a corda se distenda e surja a fraca voz do autor”. Óscar Tacca, *As Vozes do Romance*, p. 38.

“In the strict sense, of course, all statements are «mediated», since they are composed by someone. Even dialogue has to be invented by an author” — Seymour Chatman, *Story and discourse*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1980, p. 33. Ainda a propósito do conceito de autor, Chatman distingue autor real de autor implícito, referindo-se ao primeiro como a “historical figure whom we may not admire morally, politically or personally”, e ao segundo como “an implied version of ‘himself’ that is different from the implied authors we meet in other



“não nos [sendo] apresentado directamente mas através de um narrador”. É deste último e “do seu manejo de estilos” [que] depende a nossa relação de leitores com os personagens”<sup>16</sup>. A ideia de que as personagens agem, falam, independentemente de um narrador é, fatalmente, uma ilusão. Todas as suas intervenções passam, para utilizar as palavras de Tacca, pela “alquimia do narrador”, todas as suas verdades «orais» são, afinal, verdades «peneiradas» pelo narrador<sup>17</sup>.

A proeminência de que esta entidade se reveste, e inclusivamente a sua presença explícita a nível do enunciado do discurso, é, então, segundo Seymour Chatman, decidida pelo autor, “the ultimate designer of the fable”<sup>18</sup>. Não esqueçamos, no entan-

---

men's works”, *idem*, p. 149. Significa isto que o mesmo autor real pode co(n)struir diferentes autores implícitos. Parece-nos que esta diferenciação não é de todo pertinente, na medida em que o autor real não presidirá à construção de autores implícitos que abertamente colidam com as suas posições morais e políticas; se tal eventualmente (a)parecer aos olhos do leitor, cremos que necessário será confrontar os casos e descorinar como tal se verifica e, essencialmente, por que se verifica. Além disso, de acordo com Gérard Genette, *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Ed. du Seuil, 1983, p. 96, “un récit de fiction est fictivement produit par son narrateur, et effectivement par son auteur (réel); entre eux, personne ne travaille, et tout espèce de performance textuelle ne peut être attribué qu'à l'un ou à l'autre, selon le plan adopté”. Cf. *idem*, pp. 98-107. Cf., ainda, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1987, “Autor Implícido”.

<sup>16</sup> Óscar Tacca, *As Vozes do Romance*, p. 123.

<sup>17</sup> *Idem*, p. 126.

<sup>18</sup> Seymour Chatman, *Story and Discourse*, p. 33.

to, que esta imanente cadeia de manipulação levada a cabo de uma instância para outra pode não ser facilmente perceptível na história e na narrativa<sup>19</sup>. Voltamos, desta forma, à problemática da distância do narrador relativamente ao relato apresentado. Parece-nos que, neste ponto, as opiniões dos autores estudados são relativamente consensuais. Apesar de diferirem nas terminologias utilizadas, todos consideram as duas vias de aproximação ao problema abrangidas nos conceitos de *ausência* e *presença*.

À já antiga e conhecida distinção operada por Norman Friedman entre *narrador heterodiegético* e *narrador homodiegético*, G. Genette aduz, no seu *Discurso da Narrativa*, o conceito de *autodiegético*, alegando para tal que, se a ausência é absoluta, a presença tem os seus graus<sup>20</sup>. Refira-se, no entanto, que na releitura crítica que leva a cabo no *Nouveau Discours du Récit*, Genette conclui que também a ausência do narrador é passível de evidenciar oscilações de grau<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> A propósito do termo «narrativa», Gérard Genette distingue três noções distintas: “designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (*narrativa* propriamente dita), “a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objecto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição” (*história*), ou “designa, ainda, um acontecimento: já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: o acto de narrar tomado em si mesmo” (*narração*) - *Discurso da Narrativa*, pp. 23-24.

<sup>20</sup> Gérard Genette, *Discurso da Narrativa*, p. 243-244.

<sup>21</sup> Gérard Genette, *Nouveau Discours du Récit*, p. 71: “Je ne dirais plus, comme jadis: «l'absence est absolue mais la présence a ses degrés», et rien ne ressemble plus à une faible absence qu'une présence falote. Ou plus

F.K. Stanzel, por outro lado, considerando o narrador como símbolo da "epistemological view familiar to us since Kant that we do not apprehend the world in itself, but rather as it passed through the medium of an observing mind"<sup>22</sup>, opta pela delimitação de três distintas situações narrativas, ao mesmo tempo que introduz o conceito de *reflector*. Num primeiro caso, *narrativa de primeira pessoa*, o narrador equivale aos conceitos genettianos de autodiegético e homodiegético; num segundo caso, *narrativa autoral* (terceira pessoa), a aproximação diz respeito ao conceito de heterodiegético e, finalmente, numa terceira situação, *narrativa de personagem*, Stanzel substitui o conceito de narrador pelo de *reflector* que é, afinal, a personagem através de cujos olhos o leitor apreende a realidade da acção. Narrador e reflector são, assim, os dois agentes passíveis de efectuarem a narração.

A divergência relativamente a Genette é que Stanzel parece não aceitar tão prontamente a mediação levada a cabo por um narrador, o que o leva a afirmar que "Together these two [narrator and reflector] comprise (...) the mode of narration. By mode I mean the sum of all possible variations of the narrative forms between the two poles narrator and reflector: *narration* in the true sense of mediacy, that is, the reader has the impression that he is confronted by a personalized narrator, as opposed to direct or

---

simplement: à quelle *distance* commence-t-on d'être absent. Cf., ainda, pp. 69-71.

22 F.K. Stanzel, *A Theory of narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 3.

immediate *presentation*, that is, the reflection of the fictional reality in the consciousness of a character"<sup>23</sup>.

### 3.

Se o que acabamos de expor canaliza a atenção do leitor para o modo como este apercebe o processo de narração, há, ainda, que ter em conta um outro elemento de extrema relevância se quisermos analisar como é que a realidade ficcional é por ele apercebida. Referimo-nos, desta feita, à *perspectiva* adoptada para ordenar o mundo romanesco que é (re)criado. De facto, e se, de acordo com Tacca, "Todo o romance, em última análise, não é mais do que um jogo de informação"<sup>24</sup>, facilmente aceitaremos que é primeiro preciso *ver* para depois *falar*. Do grau de conhecimento permitido ao narrador dependerá, pois, a maneira como essa informação é mediatizada e facultada ao leitor. É importante considerar que este grau de conhecimento poderá variar de um segmento narrativo para outro. Daí que não seja possível rotular

23 *Idem*, p. 48.

As considerações feitas por Susan Lanser, em *The Narrative Act*, Princeton, Princeton University Press, 1981 e por Óscar Tacca, em *As Vozes do Romance*, relativamente a esta problemática aproximam-se das de Genette; abstermo-nos, por isso, de as mencionar. De referir, apenas, que se Genette recusa a classificação de narrativa na primeira pessoa ou na terceira pessoa, alegando que "A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas entidades narrativas" (cf. *Discurso da Narrativa*, p. 243), Tacca adopta os termos rejeitados pela obra genettiana.

24 Óscar Tacca, *As Vozes do Romance*, p. 63.

unívoca e singularmente uma obra como tendo esta ou aquela perspectiva<sup>25</sup>. Será provavelmente esta indefinição de contornos que leva à divergência terminológica e, nalguns casos, à não concordância de posições relativamente a esta matéria.

A tríade taxonómica proposta por Genette<sup>26</sup> assenta nos conceitos de *não focalização* (focalização zero), de *focalização externa e interna*. À primeira vista a abordagem feita é coincidente com a de Óscar Tacca, na medida em que também este propõe uma tríade de conceitos: *perspectiva omnisciente, deficiente e equiscente* (respectivamente em relação à posição genettiana acima exposta)<sup>27</sup>. Contudo, há que considerar o facto de que esta tripartição é apenas aplicada aos casos em que o narrador se encontra fora da história, pois no que diz respeito às narrativas em que esta entidade se encontra dentro da história, Tacca apenas aceita a possibilidade de uma perspectiva equiscente. Hipótese demasiado redutora, quiçá imprecisa, pois um narrador-personagem poderá assumir o papel de "potestade omnisciente". A este propósito parece-nos também interessante o facto de Tacca referir as reservas, susceptíveis de controvérsia, que nos alvares do realismo se levantaram contra o conceito de omnisciência. Ao que parece, as alegações diziam respeito a que este seria um dom de conhecimento anti-natural visto que ao homem

<sup>25</sup> Gérard Genette, *Discurso da Narrativa*, p. 189.

<sup>26</sup> *Idem*, pp. 187-188.

<sup>27</sup> Óscar Tacca, *As Vozes do Romance*, p. 68.

A posição de Stanzel afigura-se-nos imprecisa na medida em que é aceite que a perspectiva, interna ou externa, depende, essencialmente, do facto de o narrador se encontrar presente ou ausente da história que conta, cf. *A Theory of Narrative*, p. 49.

(narrador) não é possível atribuir a capacidade de penetração no interior das personagens, nem tão somente permitir-lhe o conhecimento da vastidão de todo o universo romanesco<sup>28</sup>.

Julgamos que o primeiro erro radica no facto de não deverem ser confundidos os plenos poderes atribuídos a um narrador omnisciente com os humanos poderes atribuídos ao homem. Não esqueçamos que o narrador é apenas uma entidade fictícia criada por outrem para entrar, com papel de protagonista ou não, num universo romanesco onde a realidade pode ser moldada por diferidas instâncias de contemplação: autor, narrador e, por que não, leitor.

Significa isto que a opção por uma determinada perspectiva, a par da mestria com que é manipulada e aproveitada pelo narrador tem, necessariamente, implicações de ordem ideológica. Desta forma, apesar de o objecto de contemplação ser deixado fisicamente intacto, a verdade é que os matizes de que nos surge revestido permitir-nos-ão percorrer um caminho inverso que nos levará aos olhos que teceram a narrativa e que nela criaram determinadas unidades de sentido que, bastas vezes, contribuem para a ilusão de veracidade histórica.

É a este ponto que *The Narrative Act* de Susan Lanser acrescenta importantes contributos. Ao invés de enveredar maioritariamente por uma análise demasiado tecnicista de conceitos, preocupa-se esta autora com uma abordagem mais abrangente da problemática que o conceito de perspectiva implica, nomeadamente no que diz respeito às relações entre ideologia e

<sup>28</sup> Óscar Tacca, *As Vozes do Romance*, p. 70.

técnica de apresentação do discurso narrativo<sup>29</sup>. É assim que, considerando a necessidade de ter em conta o duplo sentido de perspectiva (por um lado, o sentido de ângulo de visão que lhe atribuem outros estudiosos e, por outro, uma posição mais subjectiva que implica uma atitude pessoal e avaliativa perante a realidade), aceita como relevante o estudo de determinados elementos como “the gender of the narrator, the speaker’s basis for authority, the narrator’s “personality” and values, and the relationship between the writer’s circumstances and beliefs and the narrative structure of the text”<sup>30</sup>.

#### 4.

Se o conceito de perspectiva surge como uma relação entre autor, narrador(es), personagens e leitor(es) e não somente como uma mera técnica apenas dependente de *quem* fala, há ainda a considerar que o *como* se fala é também de extrema importância, na medida em que é da própria linguagem que depende a regulação da simpatia operada pela instância manipuladora do discurso. Não esqueçamos, contudo, que mesmo quando um narrador delega o seu papel de observador em uma outra personagem, a ver-

29 “If we can acknowledge the crucial impact of point of view in the presentation and reception of a tale, then we can also entertain the possibility of more complex links between ideology and technique through the structuring of point of view. It is possible that the very choice of a narrative technique can reveal and embody ideology”, Susan Lanser, *The Narrative*

Act, p. 18.

30 *Idem*, p. 5.

dade é que há sempre uma “consciência autoral”, via narrador, obviamente, que estará sempre “in command of the language, taking up stances in relation to the literary and ideological traditions within which the book is written, in relation to the content of the book...and in relation to the implied readership”<sup>31</sup>.

#### 5.

Assim sendo, será também a consciência autoral que procederá à “eleição” do(s) herói(s) do romance de acordo com os valores que, a partir da obra, pretende ver instaurados. A supremacia que uma determinada personagem vai assumindo ao longo da acção fará com que categorias como o tempo e o espaço dela se encontrem dependentes. Importantes vectores ideológicos poderão, pois, ser extraídos das relações dialécticas que o herói mantém com todos os elementos constituintes do universo romanesco. As suas acções, o seu destino, torna-la-ão excepcional em relação às outras.

Note-se que este carácter excepcional que lhe atribuímos não tem obrigatoriamente que ver com o facto de a personagem ter poderes sobrehumanos, mais se aproximando dos deuses do que dos comuns mortais. Longe parece estar já o tempo em que, na epopeia, o herói era protagonista desses feitos grandiosos que o elevavam a uma posição muito próxima da dos deuses com quem, bastas vezes, teve que lutar como representante de um

31 Roger Fowler, *Linguistics and the Novel*, London, Methuen, 1977, p. 10.

destino colectivo<sup>32</sup>. Ocupando um tão elevado plano, estes heróis épicos não estavam submetidos a qualquer evolução da sua personalidade durante o itinerário que deveriam percorrer, levavam a bom termo as grandes proezas que deles se esperavam e que ilustravam valores típicos reconhecidos pelo mundo de então.

Pelo contrário, a personagem/herói romanesco que nos surge nos alvares do Romantismo, encontrando-se muitas vezes em conflito com a sociedade, torna-se um ser problemático porque enceta buscas nem sempre de acordo com os valores defendidos pela comunidade a que historicamente pertence. De acordo com Michel Zérafra, “as grandes personagens romanescas do século XIX serão «problemáticas», porque a sua consciência será (...) demasiado vasta para o mundo concreto em que querem realizar o seu destino”<sup>33</sup>. Não havendo um acordo tácito relativamente às esferas de valor que herói e comunidade defendem, a aventura do primeiro está irremediavelmente condenada ao malogro.

A “histoire de cette âme qui va dans le monde pour apprendre à se connaître, cherche des aventures pour s'éprouver en elles et, par cette preuve, donne sa mesure et découvre sa propre essence”<sup>34</sup> é, em tudo, diferente do percurso dos heróis épicos a

32 Georg Lukács, *La Théorie du Roman*, Paris, Ed. Gonthier, 1970, p. 60: “En tout rigueur, le héros de l'épopée n'est jamais un individu. De tout temps, on la considéré comme une caractéristique essentielle de l'épopée le fait que son objet n'est pas un destin personnel, mais celui d'une communauté”.

33 Michel Zérafra, *Roman e Sociedade*, Lisboa, Estudos Cor, 1974, p. 123.

34 Georg Lukács, *La Théorie du Roman*, p. 85.

quem, por muitos obstáculos que tenham que ultrapassar, está sempre destinado o sucesso e a fama e não simplesmente a descoberta da sua interioridade, da sua própria essência. E talvez por ser esta uma verdade difícil de atingir, encontra-se o herói romanesco numa busca incessante que primeiro se inicia no seio da sua própria alma e depois se projecta no mundo de valores a ele exterior<sup>35</sup>. Talvez, ainda, porque não consegue resolver a contradição entre a verdade que descobre e a verdade que lhe é permitida, a única hipótese possível seja a morte nas suas diferentes formas: física, psicológica, ou simplesmente a alienação.

A caracterização e a “via sacra” do herói dependem, pois, das relações que estabelece com o mundo. É com o intuito de classificar essa teia interactiva que Lukács avança com uma tríade tipológica: por um lado, o *romance de idealismo abstracto* caracterizado pela actividade de um herói cuja consciência é, apesar de tudo, demasiado estreita para a complexidade do mundo que o rodeia; por outro lado o *romance psicológico* onde o herói é passivo e a sua consciência demasiado vasta para se adaptar à realidade e, finalmente, o *romance educativo* onde o herói renuncia à sua busca ontológica sem que esta renúncia se possa identificar

35 *Idem*, p. 36.

De acordo com Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 23, “le roman est l'histoire d'une recherche dégradée (que Lukács appelle «démoniaque»), recherche de valeurs authentiques dans un monde dégradé lui aussi mais à un niveau autrement avancé et sur un mode différent”. Note-se que os valores autênticos a que se faz alusão podem não coincidir com a ideia que nós deles fazemos, o conceito reporta-se aos valores que, implícita ou explicitamente, são criados pela obra.

com o abandono da sua esfera de valores ou com a aceitação do mundo convencional<sup>36</sup>.

Do exposto não será difícil deduzir que, para levar a cabo a sua "demanda", e para se transformar em herói, o protagonista necessita, por excelência, da grandiosidade do romance, ou do poema épico, pois só nestes encontrará espaço para se mover e tempo para manifestar as relações que ao longo do seu trânsito narrativo vai encetando com outras personagens e com outros ideários<sup>37</sup>.

6.

Atente-se, por exemplo, na *História do Cerco de Lisboa*.

Raimundo Silva não surge *ab initio* como o herói indubitável. Nem a obra se intitula "História do Cerco segundo Raimundo Silva", nem sequer surge esta personagem indicada pelo seu nome próprio senão no início do terceiro capítulo do romance, quando mais prementemente se começa a manifestar a sua rebelião contra os inabaláveis factos da História. Não se pense, todavia, que a sua transformação se efectua *ex abrupto* quando, deliberadamente, "com a mão firme segura a esfereográfica e acrescenta uma palavra à página, uma palavra que o historiador

<sup>36</sup> Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, pp. 25-26;

"Introduction aux premiers écrits de Lukács", in Georg Lukács, *La Théorie du Roman*, pp. 175-176.

<sup>37</sup> Armando Moreno, *Biologia do Conto*, Coimbra, Livraria Almedina, 1987, p. 127.

não escreveu, que em nome da verdade histórica não poderia ter escrito nunca, a palavra Não (...), os cruzados Não auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa"<sup>38</sup>.

Com efeito, já desde cedo este revisor se vinha assumindo como personagem excepcionalmente interessante, como é possível constatar a partir do diálogo que leva a cabo com o historiador, autor do livro que lhe cumpre rever. Desse diálogo, pelos vistos pouco consensual, pois induz à constatação algo melancólica do "Que seria de nós se não fosse o deleatur"<sup>39</sup>, começa a germinar no revisor a antipatia pelo autor e pela sua obra. É a emergência desse sentimento que o leva, na leitura que tem de fazer, a não se confinar ao rotineiro trabalho de revisão, mentalmente encetando correcções sobre aspectos que considera errados até culminar na decisão de se imiscuir na escrita.

É, efectivamente, a partir deste gesto que a personagem elevada deliberada e ostensivamente por esse percurso atribulado que o colocará, doravante, em conflito "com a sociedade, com as suas convenções e constricções"<sup>40</sup> (leia-se atitude magistral da História). Com o *Não* assume-se como personagem de excepção na medida em que ousa alterar o passado e infringir o seu próprio código deontológico. Como o *deleatur*, apaga parte da História ao mesmo tempo que, subindo "acima da chinela"<sup>41</sup>, (re)cria, ainda que embrionariamente, a sua (h)História, apaga o seu anonimato inicial: o revisor tomará nome, Raimundo Benvido Silva.

<sup>38</sup> *História do Cerco de Lisboa*, p. 50.

<sup>39</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>40</sup> Carlos Reis e Ana C. M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, "Herói".

<sup>41</sup> José Saramago, *História do Cerco de Lisboa*, p. 14 e *passim*.

Não basta, contudo, o nome para que se complete o trajecto, e a heroização. Longo será o caminho a percorrer e as provas a prestar. Passará por um confronto com os seus superiores onde, admitindo e assumindo a responsabilidade da fraude, será “julgado e condenado” a continuar com o seu trabalho rotineiro, a partir de então supervisionado por uma segunda pessoa, uma mulher, Maria Sara. Será, também esta, coadjuvante no processo evolutivo de Raimundo na medida em que, pelos laços que entre ambos se criam, o leva à consecução do projecto de escrita de um livro onde os cruzados *não* ajudaram o rei, fazendo, assim, prova prática da aceitação plena do acto cometido.

O romance é escrito e, apesar de aquela outra verdade que tinha ousado alterar ser repostada por uma errata que “apaga” o *Não*, a verdade de Raimundo ficará grafada.

Se na obra a que acabamos de aludir nos é dado um percurso individual de uma personagem que, assumindo a rebelião contra os códigos vigentes, se transforma em herói, não podemos deixar de recordar que “Há muitas maneiras de fazer heróis e gente boa: a dificuldade está em encontrá-los no momento mínimo em que três ou quatro vectores, antes desconexos, se encontram no espaço óptimo”<sup>42</sup>. É esta conjugação de vectores, e a tensão que entre eles se gera, bem como as suas conotações políficas, que fazem do *Levantado do Chão* uma obra ideologicamente complexa. A ela nos referimos de forma mais alongada pelas evidentes semelhanças com a h(H)istória do *Memorial do Convento*. São personagens num espaço outro a repetirem um mesmo desti-

<sup>42</sup> José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia*, p. 166.

no num tempo de opressão outrora vivido, quem sabe, por ascendentes seus<sup>43</sup>.

O protagonista, João Mau-Tempo, assume-se não como representante de uma revolta individual mas, pelo contrário, como símbolo de toda uma classe oprimida: pelos latifundiários alentejanos; pela igreja, na pessoa do padre Agamedes; e pelo Estado, através da “guarda criada e sustentada para bater no povo”<sup>44</sup>.

A história contada por Sigismundo Canastro é a metáfora dessa tensão entre oprimidos e opressores. O esqueleto do cão Constante, “com o focinho esticado, a pata levantada”, sem que

<sup>43</sup> Cf. José Saramago, *Memorial do Convento*, p. 235: “O meu nome é Julião Mau-Tempo, sou natural do Alentejo e vim trabalhar para Mafra por causa das grandes fomes de que padece a minha província, nem sei como resta gente viva, se não fosse termo-nos acostumado a comer de ervas e bolota, estou que já teria morrido tudo (...)”. A intertextualidade é também visível no seguinte exemplo de *Levantado do Chão*, 3ª ed., Lisboa, Caminho, 1982, p. 185: “Fiquemos por aqui, debaixo da azinheira, abanando o rostinho da criança que quer dormir, com este galho, porque as moscas já tornam e também para evitar um desgosto aos pais, não vá passar por aqui cortejo de reis e cavaleiros, ver a aia da rainha estéril este anjinho deitado e levar a Gracinda para o palácio, e então que feio seria agora reconhecer a menina achada seus verdadeiros pais, lá porque só veste agora veludos e brocados e toca alautde na sua câmara alta virada ao latifúndio”.

<sup>44</sup> José Saramago, *Levantado do Chão*, p. 73. A indissociabilidade deste triunvirato é dada pelo padre Agamedes em conversa com Norberto: “não sei que tentação me deu, mostrar-lhes [companheiros de João Mau-Tempo presentes no casamento de sua filha com Manuel Espada] que se não fôssemos nós, igreja e latifúndio, duas pessoas da santíssima trindade sendo a terceira o estado (...) como sustentariam eles a alma e o corpo”, pp. 223-224 (sublinhado nosso).

vento houvesse “que o deitasse abaixo nem chuva que lhe soltasse os ossos”, “ali de pé a marrar o esqueleto da perdiz (...) cada qual em sua firmeza”<sup>45</sup>, retrata a perseverança dos trabalhadores na sua luta. Esta perseverança é provocada por uma progressiva tomada de consciência de que é necessário passar de um estado de submissão passiva a uma atitude ostensivamente tornada da rebelião activa. A revolta transforma-se, assim, em greves pelo direito a um melhor salário e a melhores condições de trabalho, e culmina na ocupação das herdades abandonadas pelos Norbertos e pelos Bertos que, assustados com os ventos da mudança, haviam debandado sabe-se lá para onde.

Muitos foram os heróis desta caminhada, os Manuel Espada, os Sigismundo Canastro e os Germano Santos Vidigal mas, na impossibilidade de falar de todos<sup>46</sup>, é essencialmente de um que o narrador mais se preocupa em mostrar a vida e em delinear o sinuoso percurso da aquisição de uma consciência política; aquele que, tal como o cão de Sigismundo, olhará, um dia, a perdiz nos olhos. É assim que o cão Constante é claramente identificado com João Mau-Tempo quando este, preso em Caxias, é submetido a interrogatório e, lembrando-se “da família e da liberdade”, lembra-se também da história contada pelo companheiro e não responde, não denuncia, insistindo em “marrar” contra a

<sup>45</sup> *Idem*, p. 229.

<sup>46</sup> Constatção feita pelo narrador quando pela primeira vez se efectua a prisão de uma outra trindade, João Mau-Tempo, Manuel Espada e Sigismundo Canastro. É do primeiro que o narrador nos dá a conhecer os pensamentos, é também a partir dele, das suas respostas, reacções e choros que nos é possível imaginar as angústias dos outros presos. Cf. *idem*, pp. 152 e *passim*.

perdiz que agora é o Estado na pessoa do inspector Paveia e do seu séquito de polícias<sup>47</sup>.

A aquisição de uma consciência política é, afinal, a grande prova por que João Mau-Tempo tem que passar. A emergência dessa personalidade outra é um processo lento e difícil. Começa embrionariamente dentro da própria personagem que, pela sua vivência no grande mar do latifúndio dos senhores sem rosto, diariamente sente na pele a indignidade do tratamento a que os trabalhadores são submetidos. Continua e completa-se pela (in)formação que recebe dos papéis que lê e dos encontros clandestinos em que participa.

Assim, numa primeira etapa, é possível verificar a falta de forças inicial para discordar do poder<sup>48</sup>, o que o leva a fazer parte da carga a granel que, em silêncio, se acotovela na camioneta<sup>49</sup>. Seguidamente, o gérmen da revolta instala-se quando compara os “dizeres inflamados” do padre Agamedes a favor do latifúndio com o que “em sua cabeça conseguiu fixar dos papéis que às escondidas lhe têm dado, faz o seu juízo de homem simples, e se dos papéis acredita alguma coisa, das palavras do padre não acredita em nenhuma”<sup>50</sup>. Juízo feito, ponderadas e comparadas as coisas, a revolta é explicitamente assumida quando, em conversa com o feitor a propósito da reivindicação pela jorna de trinta e três escudos, “João Mau-Tempo abre a boca e as *palavras saem, tão*

<sup>47</sup> *Idem*, pp. 249-250.

<sup>48</sup> A título de exemplo refira-se o episódio em que João Mau-Tempo assina o papel de “arrebanhamento” para o comício a favor dos nacionalistas espanhóis, em Évora, quando a vontade era dizer não. *Idem*, p. 90.

<sup>49</sup> *Idem*, p. 95.

<sup>50</sup> *Idem*, p. 121. Cf. sermão do padre Agamedes, pp. 119-120.



*naturais como se fossem água a correr de boa fonte, Ficarà a seara no pé, que nós não vamos por menos*<sup>51</sup>.

Serão esta e outras atitudes, como a participação efectiva na tentativa de multiplicar os homens<sup>52</sup>, que o levarão, por um lado, a ser preso e, por outro, a ser aceite no clandestino grupo de revoltosos de quem, já o dissemos, “será o cão Constante”. A este se juntará o herói depois da morte, quando, no “dia levantado e principal” da ocupação das terras, “Põe (...) o seu braço de invível fumo por cima do ombro de Faustina”, acompanhando assim tantos “outros de quem não sabemos os nomes, mas conhecemos as vidas (...), os vivos e os mortos”<sup>53</sup>, unidos na tentativa de fazer cumprir o seu tempo...

## CAPÍTULO II

### O narrador e o herói: (re)criação histórico-ideológica

“o trabalho de emendar é o único  
que nunca se acabará no mundo”.

José Saramago <sup>54</sup>

#### 1.

Tendo em conta as relações axiológicas e pragmáticas entre a obra e o leitor, a eficácia da mensagem literária depende, neste romance, das relações entre História e ficção, enquanto pólo desencadeador de interpretações diversas. Mas depende, outrossim, do condimento ideológico<sup>55</sup>, pois só a combinação destes três elementos obsta a que a alquimia da leitura deste *Memorial* se

<sup>54</sup> *História do Cerco de Lisboa*, p. 14.

<sup>55</sup> Ao longo da dissertação teremos em mente as palavras de Guy Rocher a propósito do conceito de ideologia: “un système d'idées et de jugements, explicite et généralement organisé, qui sert à décrire, expliquer, interpréter ou justifier la situation d'un groupe ou d'une collectivité et qui s'inspirant largement de valeurs, propose une orientation précise à l'action historique de ce groupe ou de cette collectivité”, in *Introduction à la sociologie générale. L'action sociale*, Paris, Editions HMH, 1968, p. 127.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 141 (sublinhado nosso).

<sup>52</sup> “O trabalho acabou, uniram-se os dois grupos, Vá dizer ao patrão que se nós quiser cá amanhã, as contas são boas de fazer, trinta e três escudos por dia. (...) Não tinha havido multiplicação dos peixes, havia multiplicação dos homens”. *Idem*, p. 145.

<sup>53</sup> *Idem*, pp. 365-366.

transforme numa mera procura de arquivos, de registos de um passado que apenas é possível conhecer por outrem.

Assim, e aceitando que “un roman historico-didactique est un texte narratif qui affirme la coexistence, dans un même univers diégétique, d'événements et de personnages historiques et d'événements et de personnages inventés”<sup>56</sup>, facilmente nos apercebemos de que as potencialidades ideológicas resultantes deste “melting pot” de realidade e imaginação levam a que, ao invés de se sentir num museu repleto de “fósseis”<sup>57</sup>, de acontecimentos consumados e, portanto, inalteráveis, o leitor aduza a essa possibilidade de fruir o passado a liberdade criativa decorrente do simples facto de deparar na teia narrativa com acontecimentos e personagens que, fugindo às tradições historicistas, fazem do texto um organismo vivo<sup>58</sup> com virtualidades que permitem a sua actualização, com “espaços em branco (...) interstícios a encher” pela mais valia de sentido que ao narratário compete introduzir<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> Albert W. Halsall, “Le roman historico-didactique”, in *Poétique*, 57, Paris, Ed. Seuil, 1984, p. 81.

<sup>57</sup> Alusão à conhecida observação de Tchekov “Um romance é um palácio: devemos poder andar dentro dele sem nos sentirmos surpresos ou aborrecidos como se estivéssemos num museu”, in Castelo Branco Chaves, *O romance histórico no romantismo português*, Lisboa, Bib. Breve, Inst. de Cultura Portuguesa, 1979, pp. 57-58.

<sup>58</sup> Cf. Wolfgang Iser, “La fiction en effet”, in *Poétique*, 39, Ed. Seuil, 1979, p. 280.

<sup>59</sup> Umberto Eco, *Leitura do texto literário*, Lisboa, Ed. Presença, 1979, pp. 55-56. Cf., ainda, Roman Ingarden, *A obra de arte literária*, p. 366.

É por demais evidente, no entanto, que o posicionamento ideológico do leitor e os conhecimentos históricos que detém determinarão, ou melhor, condicionarão a eficácia persuasiva da mensagem<sup>60</sup>, bem como a delimitação das fronteiras entre a realidade e a ficção e, conseqüentemente, o entendimento global da obra e sua posterior aceitação como objecto de arte.

Esta convergência de elementos aponta, pois, para a necessidade de verificar como se entretecem no *Memorial do Convento* a realidade e a ficção e de que forma é possível extrair dessa trama romanesca os fios ideológicos que presidiram à sua construção, e as ilações que resultam da selecção e modelização das várias categorias que permitiram o desenho do tapete narrativo. Não esqueçamos que “a forma de apresentação determina nosso contato com a obra, sendo que uma obra histórica, um livro científico, são assimilados de maneira diversa que um romance”<sup>61</sup>.

## 2.

Ao iniciar a leitura do *Memorial*, é de imediato o leitor situado num cenário histórico bem definido: o reinado de D. João V, a quem a História outorgou o cognome de Magnânimo. Este facto poderia fazer supor estarmos perante um romance histórico ortodoxo, cujo intuito principal seria relatar, por via de narrador

<sup>60</sup> Cf. Albert W. Halsall, *op. cit.*, p. 95 e Paul Ricoeur, *Temps et Récit I*, Paris, Ed. Seuil, 1983, p. 146.

<sup>61</sup> Kate Hamburger, *A lógica da criação literária*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975, p. 2.

temporalmente distanciado e detentor de uma voz extradiagética, acontecimentos vários centrados sobre a construção do convento de Mafra e comumente aceites como verídicos. A verificarem-se inteiramente, estes requisitos permitiriam uma história e uma narração cientificamente íntegra, ou se quisermos, isenta da emergência pessoal da voz do narrador que, comentando e alterando, deixa antever as costuras ideológicas subjacentes à construção do texto<sup>62</sup>. No entanto, essa expectativa não se confirma e o leitor que, tendo acreditado no título e na linha inicial da obra, esperava encontrar uma mera corroboração de conhecimentos já adquiridos, uma visita ao “museu”, guiada por mão objectiva-

62 A propósito das duas possíveis atitudes do “romancista que escolheu, para a sua ficção, os caminhos da História”, Saramago comenta: “Conhecemos o narrador que se comporta de um modo imparcial, que *vai dizendo* escrupulosamente o que acontece, conservando sempre a sua própria subjectividade fora dos conflitos de que é espectador. Mas há um outro tipo de narrador, mais complexo, que não tem uma voz única: é um narrador substituível, um narrador que o leitor vai reconhecendo como constante ao longo da narrativa, mas que algumas vezes lhe causará a estranha impressão de ser outro. Digo *outro* porque ele se colocou num diferente ponto de vista, a partir do qual pode mesmo criticar o ponto de vista do primeiro narrador. O narrador será também, inesperadamente, um narrador que se assume como pessoa colectiva. Será igualmente uma voz que não se sabe de onde vem e que se recusa a dizer quem é, ou usa duma arte maquiavélica que leve o leitor a sentir-se identificado com ele, a ser, de algum modo, ele. E pode, finalmente, mas de um modo não explícito, ser a voz do próprio autor, dado que o autor, capaz de fabricar todos os narradores que entender, não está limitado a saber apenas o que as suas personagens sabem, porquanto ele sabe, e não o esquece nunca, tudo quanto tiver acontecido depois da vida delas”, in *Jornal de Letras Artes e Ideias*, ano X, nº 400, 1990, p. 19.

mente científica e autorizada da nossa História oficial, sente-se gorado<sup>63</sup>.

De facto, segundo Carlos Reis<sup>64</sup>, o aproveitamento desse contexto histórico real desdobra-se, *ab initio*, num outro “caminho de aproveitamento da História” que consiste, afinal, no “trivializar as acções de figuras históricas como as visadas”. É assim que “D. João, quinto do seu nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantas à coroa portuguesa e até hoje ainda não *emprenhou*”<sup>65</sup>.

Atente-se, pois, no facto de a séria máscara da História ser aqui revestida desses elementos prosaicos que, não sendo considerados pelos historiadores, surgem na trama romanescas coloridos pela capacidade imaginativa do autor, projectada no narrador, e, sem dúvida, pela capacidade interpretativa para preencher os vazios históricos. Note-se ainda que a emergência da voz do narrador no texto transcrito, e à semelhança do que sucede noutros passos, como posteriormente veremos, começa a permitir levantar o véu do seu posicionamento relativamente ao que relata. A intromissão a que nos referimos reporta-se à escolha, em nosso entender intencionalmente depreciativa, de um vocábulo como “emprenhou” que, aliada ao modo como são relatadas as acções e

63 Sobre a estrutura e funções do título cf. Gérard Genette, “Structure and Functions of the Title in Literature”, in *Critical Inquiry*, vol.14, nº 4, Chicago, Illinois, The University of Chicago Press, Summer 1988, pp. 692-720.

64 Cf. Carlos Reis, “Memorial do Convento ou a emergência da História”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 18/19/20, Fevereiro, 1986.

65 José Saramago, *Memorial do Convento*, p. 11 (sublinhado nosso).

os encontros do régio casal, conferem um cunho ridículo a este simples acto de engendrar uma criança:

[o rei] “duas vezes por semana cumpre vigorosamente o seu dever real e conjugal [mas], nem sempre a paciência e humildade da rainha (...) que se sacrifica a uma imobilidade total depois de retirar-se de si e da cama o esposo, para que se não perturbem em seu gerativo acomodamento os *líquidos comuns* (...) fazem inchar a barriga de D. Maria Ana”<sup>66</sup>. “Vestem a rainha e o rei camisas compridas (...). D. João V conduz D. Maria Ana ao leito (...), e antes de subirem os *de-grauzinhos* (...), ajoelham-se e dizem as orações (...) para que não morram no momento do acto carnal, sem confissão, para que desta nova tentativa venha a resultar fruto (...). Esta é a cama que veio da Holanda quando a rainha veio da Áustria (...). Em noites que vem el-rei, os *percevejos* começam a atormentar mais tarde por via da agitação dos colchões, são bichos que gostam de sossego e de gente adormecida. Lá na cama do rei estão outros à espera do seu quinhão de sangue, que não acham nem pior nem melhor que o restante da cidade, azul ou natural”<sup>67</sup>.

A autenticidade histórica das grandes linhas impulsionadas da narrativa, as que se prendem com a possível esterilidade de D. Maria Ana e com a sua presumível resolução divina pelo nascimento de um herdeiro ao trono, mediante a promessa de D. João V, ao arrábido Frei António de S. José, de construir um

<sup>66</sup> *Idem*, pp. 11-12 (sublinhado nosso).

<sup>67</sup> *Idem*, p. 16 (sublinhado nosso). A problemática da linguagem será discutida em capítulo apropriado.

convento na vila de Mafra<sup>68</sup>, ao mesmo tempo que constitui uma das traves mestras do cenário do romance, permite o levantamento de uma outra trave que vai progressivamente ganhando corpo. Referimo-nos, destarte, aos elementos e às personagens ficcionais, ou não, que vão emergindo, relegando para segundo plano aquele que o leitor desprevenido, ou menos habituado ao jogo romanesco de Saramago, esperaria encontrar como protagonista — o monarca D. João V.

### 3.

Com efeito, a José Saramago interessa não este herói R(r)real, dotado de toda a sua grandeza histórica, mas aquele que Lukács denomina, a propósito dos romances históricos de Walter Scott, “héros moyen”<sup>69</sup>, pois se D. João V foi efectivamente o responsável pelo levantamento do monumental convento de Mafra, a verdade é que foram pessoas singularmente comuns, “que não fizeram nenhum filho à rainha e eles é que pagam o voto, que se lixam, com perdão da anacrónica voz”<sup>70</sup>, que possibilitaram a sua concretização.

O monarca não é neste universo diegético o credor remoto da admiração e respeito do narrador, são-no, pelo contrário, todas as outras figuras marginais à nossa História oficial: as místi-

<sup>68</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>69</sup> Cf. Georges Lukács, *Le Roman Historique*, Paris, Ed. Payot, 1965, p. 78.

<sup>70</sup> José Saramago, *op. cit.*, p. 257.

cas Blimundas detentoras de extraordinários poderes; as Sebastianas Marias de Jesus, degredadas para Angola em nome de um qualquer ideal religioso<sup>71</sup>; os Baltasares Sete-Sóis, manetas em nome de uma qualquer guerra<sup>72</sup>; os Manuel Milhos, contadores de histórias de final sucessivamente adiado, como se dessa forma se esquecesse a miséria da vida e se adiasse a própria morte<sup>73</sup>; os Francisco Marques que, não conseguindo adiar a morte, acabam por morrer debaixo de uma qualquer pedra destinada à construção do convento, como essa que se foi buscar a Pêro Pinheiro e a cujo trajecto o diabo assiste “pasmando da sua própria inocência e misericórdia por nunca ter imaginado suplício assim para coroação dos castigos do seu inferno”<sup>74</sup>.

Mais uma vez é o comentário do narrador que deixa transparecer “the major lines of the ideological code”<sup>75</sup> que pulula na tessitura narrativa, corroborando, novamente, o facto de ser a ausência do narrador passível de oscilações. A alusão reveste-se, ainda, de importantes sentidos axiológicos, até porque directamente referentes a ideários cristãos formulados em termos que lhes visam, segundo cremos, levar o leitor a uma reflexão que lhe permita o redimensionamento das suas atitudes religiosas pois, se o convento em vias de construção se destina a servir Deus/O Bem, como se explica que se exija dos que nesta “obra divina”

71 *Idem*, p. 54.

72 *Idem*, p. 35.

73 *Idem*, p. 252 e *passim*.

74 *Idem*, p. 259.

75 Carlos Reis, *Towards a Semiotics of Ideology*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1993, p. 34.

participam esforços tão terríveis que até o Diabo/o Mal julgava inexistentes?

4.

Apesar de importante em termos de significação ideológica, este comentário poderia passar despercebido se outros semelhantes não emergissem na narrativa, quer, mais uma vez, através da voz do próprio narrador<sup>76</sup>, quer através da voz de outras perso-

76 Um outro excerto exemplificativo pode ser encontrado na p. 12 do *Memorial*: “Quase tão grande como Deus é a basílica de S. Pedro de Roma que el-rei está a levantar. É uma construção sem caboucos nem alceres, assenta em tampo de mesa que não precisaria ser tão sólido para a carga que suporta, miniatura de basílica, dispersa em pedaços de encaixar (...) Cf., ainda, p. 212: “Se Deus, que lá do alto vê tudo, vê tudo assim tão mal, então mais lhe valia andar cá pelo mundo, por seu próprio e divino pé, escusavam-se intermediários e recados que nunca são de fiar”; pp. 217-218: “atascam-se as bestas no lamaçal, donde por fim se arrancam apertadas pelo chicote que lhe desaba nos lombos, na cabeça quando Deus não está a olhar, embora tudo isto seja para serviço e glória do mesmo Deus, e assim não se sabe se ele não estará desviando os olhos de propósito”; p. 315: “À estrada saía o povo miúdo (...), porque a seus pés levava D. João V um baú cheio de moedas de cobre, que ia lançando, às mãos cheias (...), e então era ver como velhos e novos remexiam na lama onde se enterrara um real (...), enquanto as reais pessoas iam passando, graves, severas, majestosas, sem abrirem um sorriso, porque também Deus não sorri, ele lá saberá porquê, talvez tenha acabado por se envergonhar do mundo que criou”.

nagens por quem o narrador nutre especial simpatia<sup>77</sup>. Se “the emergence of the narrator’s subjectivity, asserting itself as difference or breach, expresses an ideological system; this ideological system, in the first instance, wants to be concealed but it ends up by revealing itself in a very significant way, exactly because its revelation is «abusive»”<sup>78</sup>, não esqueçamos a referência a outros importantes enunciados valorativos respeitantes a esta temática religiosa, presentes, frequentemente, a ensombrar os pensamentos e os actos de fala do Padre Bartolomeu Lourenço e, concomitantemente, de Baltasar Sete-Sóis e de Blimunda Sete-Luas:

“Desde que comecei [Baltasar] a construir a máquina de voar, deixei de pensar nessas coisas, talvez Deus seja um, talvez seja três, pode bem ser que seja quatro, a diferença não se nota (...)”; “[Blimunda] que é a religião, afinal, falta-nos

77 Segundo Carlos Reis, *Towards a Semiotics of Ideology*, p. 35: “the judgement of a narrator in regard to a character or a particular situation can suggest a position of solidarity or remoteness in relation to such elements; and as those elements are invested with eventual ideological vibrations so, of course, is the subjective attitude taken to them”. Para Susan Lanser, *op. cit.*, pp. 201-202, “It is virtually impossible for a narrator to tell a story without communicating, either explicitly or, as is more common, implicitly through a variety of means, some degree of distance or affinity, detachment from or involvement with the various subjects (events, objects, places, and especially personae) which constitute the story world. These affective relationships, which may be related to but are not identical with the ideological relationship of the narrator to the story, are a vital component of the ‘message’ the text communicates, crucial to its encoding, reception, and interpretation”.

78 Carlos Reis, *Towards a Semiotics of Ideology*, p. 34.

aqui o padre Bartolomeu Lourenço, talvez ele soubesse explicar-nos este mistério, Talvez não soubesse, talvez nem tudo possa ser explicado, quem sabe, e mal foram estas palavras ditas, pôs-se a chuva a cair com mais força, sinal de sim, sinal de não”<sup>79</sup>.

Parece-nos útil relembra neste ponto algumas das considerações tecidas no capítulo I, 2.. Assim, o sistema ideológico que aflora nos irónicos comentários do narrador, a propósito da temática religiosa que por ora tem vindo a prender a nossa atenção, trai o sistema ideológico do próprio autor, pois todos sabemos ser Saramago um ateu confesso. Como tal, da mesma forma que o autor manipula o narrador, também este manipula a narração e os discursos das personagens. Esta manipulação é bem visível na peculiar técnica narrativa saramaguiana que, frequentemente, dificulta a compreensão do leitor no que toca à identificação dos interlocutores e à consequente atribuição de um acto de fala a uma ou a outra personagem, ou até mesmo ao narrador.

É verdade que o leitor atento já se habituou ao jogo da pontuação e ao papel que as letras maiúsculas desempenham, nomeadamente no que diz respeito à sua utilização como indicadores de mudança de interlocutor. Contudo, mesmo tacitamente aceitando as regras impostas, e por muita que seja a mestria com que as dominemos, é-nos, frequentemente, difícil descortinar quem fala. A título de exemplo, veja-se a segunda citação transcrita, onde a réplica de Baltasar se confunde, cremos, com a ré-

79 José Saramago, *Memorial do Convento*, pp. 172 e 129, respectivamente.

plica do próprio narrador: se é claro que o primeiro diz “Talvez não soubesse”, não é tão claro ser ele a afirmar “talvez nem tudo possa ser explicado, quem sabe”<sup>80</sup>.

<sup>80</sup> A dificuldade em separar o discurso do narrador do discurso da personagem é também visível nas seguintes transcrições: “quando há três dias sobrevoou Sete-Sóis este lugar, levava tão agitada a alma que lhe pareceu ilusão dos sentidos o casario e arruamentos, e pouco maior que a capela a principiada fábrica da basílica. Se Deus, que lá do alto vê tudo, vê tudo assim tão mal, então mais lhe valia andar cá pelo mundo, por seu próprio e divino pé, escusavam-se intermediários e recados que nunca são de fiar, a começar pelos olhos naturais, que vêem pequeno ao longe o que é grande ao perto, salvo se usa Deus um óculo como o do padre Bartolomeu Lourenço, quem dera que me esteja olhando agora, se sim ou não me vão dar trabalho”, *idem*, p. 212 (sublinhado nosso). Também aqui, o código ideológico do autor emerge claramente no comentário do narrador, pelo menos se lembrarmos o que disse Saramago em recente entrevista concedida à *Visão*, n°1, 25 a 31 de Março de 1993, p. 83: “Há poucas semanas voava José Saramago sobre a Itália, quase a descer em Fiumicino, e viu do avião o fumo das chaminés, os campos de cultivo, os automóveis nas autoestradas. «A terra parecia tão pacífica, Como não há-de parecer a Deus, que está lá por cima, muito acima dos aviões? Percebe-se por que Ele não intervém». Cf., ainda, *Memorial do Convento*, p. 95, onde a intromissão do autor se dá mais nitidamente quando o seu próprio nome aparece na tessitura discursiva: “Outra contrariedade esperada é o auto-de-fé (...). Que se há-de dizer, por exemplo, desta freira professora, que era afinal judia, e foi condenada a cárcere e hábito perpétuo (...), e este mulataz da Caparica que se chama Manuel Mateus, mas não é parente de Sete-Sóis, e que tem por alcunha Saramago, sabe-se lá que descendência a sua será, e que saiu penitenciado por culpas de insigne feiticeiro (...)”.

5.

Aduza-se ao que temos vindo a expor que, curiosamente, ou talvez não, a crença religiosa caminha na proporção inversa à construção da passaraola. É à medida que a acção avança e a passaraola vai estando pronta que as dúvidas e a descrença se abatem cada vez mais opressivamente sobre estas personagens. É como se da construção e do sucesso do “pássaro voador” dependesse toda a concepção acerca do Homem, da Religião, do Universo.

Esta (des)crença religiosa é, por motivos óbvios mas que nem por isso deixarão de merecer a nossa atenção, mais evidente se fundamentada na personagem padre Bartolomeu Lourenço. É assim que, numa primeira fase, no momento em que esta personagem convida Baltasar e Blimunda para com ele trabalharem na construção do seu sonho quimérico, somos confrontados com o raciocínio ainda algo inofensivo de que Deus é maneta:

“Com essa mão e com esse gancho podes fazer tudo quanto quiseres, e há coisas que um gancho faz melhor que a mão completa, um gancho não sente dores se tiver de segurar um arame ou um ferro, nem se corta, nem se queima, e eu te digo que maneta é Deus, e fez o universo. (...) Deus não tem a mão esquerda, porque é à sua direita, à sua mão direita que se sentam os eleitos (...), à esquerda de Deus não se senta ninguém, é o vazio, o nada, a ausência, portanto Deus é maneta”<sup>81</sup>.

<sup>81</sup> *Idem*, p. 68. Esta ideia é posteriormente aproveitada pelo narrador que dela se serve para comentar situações várias: “Não é verdade que a mão esquerda não faça falta. Se Deus pode viver sem ela, é porque é Deus, um homem

Posteriormente, nos cerca de treze anos em que decorre a construção da passaroia<sup>82</sup>, é a figura de Deus redimensionada e envolta num cepticismo cada vez mais agudo. É repensado o dogma da Santíssima Trindade, são revistas “velhas verdades” inquestionáveis sob um céu que se olha e sob o qual se murmura em tentação<sup>83</sup>. Levá-lo-á esta tentação a não deitar a bênção a Baltasar e a Blimunda por não saber “em nome de que Deus a deitaria”, mandando-os abençoar-se “antes um ao outro, é quanto basta, pudessem ser todas as bênçãos como essa”<sup>84</sup>.

Cremos, pois, não enveredar por caminho inextricável se aduzirmos a esta linha de descrença no valor de Deus e da sua re-

---

precisa das duas mãos” (p. 89); “sabe ele lá [Domenico Scarlati] como é o corpo de Blimunda debaixo das roupas grosseiras que veste, e Baltasar não é apenas o tição negro que parece (...), maneta sim, mas isso também Deus é” (p. 169).

<sup>82</sup> Cf. *idem*, p. 166.

<sup>83</sup> *Idem*, pp. 171-173: “Deus é uno em essência e em pessoa, gritou Bartolomeu Lourenço (...), e o padre repetiu, Deus é uno em essência e pessoa, Deus é uno em essência e trino em pessoa, onde está a verdade, onde está a falsidade (...). Digo-te [Baltasar] apenas que acredites, em que nem eu próprio sei (...) *Et ego in illo*, Deus está em mim, ou em mim não está Deus, como poderei achar-me nesta floresta de sim e de não, de não que é sim, do sim que é não (...), ora resumindo agora, antes de Cristo se ter feito homem, Deus estava fora do homem e não podia estar nele, depois, pelo sacramento, passou a estar nele, assim o homem é quase Deus, ou será afinal o próprio Deus (...). O padre saiu para o pátio, toda a noite ali ficou, de pé, olhando o céu e murmurando em tentação”.

<sup>84</sup> *Idem*, p. 187.

ligião a ideia de que tal ocorre porque um outro elemento surge a disputar o lugar do divino: o homem e a crença nas suas potencialidades para desempenhar o papel de protagonista no seu trânsito pela vida. A prová-lo este soldado maneta e esta mulher de olhos excessivos que, em S. Sebastião da Pedreira, ajudam a cumprir o sonho de Bartolomeu Lourenço, não sem antes terem sido recolhidas as duas mil vontades de homens que, sendo o que segura as estrelas<sup>85</sup> são também o que nos ares ajudará a segurar o sonho quimérico tornado passaroia.

Do exposto ressalta que a personagem padre Bartolomeu Lourenço se assume claramente como intérprete da mensagem ideológica no que ao questionamento da temática religiosa diz respeito. O grau de credibilidade e a eficácia persuasiva das ilações a extrair das sucessivas etapas por que passa este “homem conjunto, mordido de sustos e dúvidas, que é pregador na igreja, erudito na academia, visionário e irmão de gente mecânica e plebeia em S. Sebastião da Pedreira, e que torna ansiosamente ao sonho para reconstruir uma frágil precária unidade”<sup>86</sup>, afiguram-se-nos tanto maiores porquanto se trata de uma personagem reconhecível, isto é, que sabemos ter pertencido de facto ao cenário histórico que emoldura as acções do *Memorial*. Além disso, é “pregador na igreja”, obviamente formado à luz de todo o ideário que subjaz a esta instituição, o que significa que, vindo

<sup>85</sup> *Idem*, p. 124. Já antes se preocupara o narrador em afirmar o valor dos homens, cf. p. 66: “Mesmo já cá não estando Sebastiana Maria de Jesus para ajudar com as suas revelações, é fácil ver que, faltando os homens, o mundo pára”.

<sup>86</sup> *Idem*, p. 176.



de dentro, a ruptura se nos apresenta ideologicamente mais fundamentada e, portanto, mais fiável.

Do ponto de vista pragmático, a afirmação do código ideológico inerente à (re)construção desta personagem articula-se não só com a já referida solidariedade que para com ela demonstra o narrador, mas também com uma entidade histórica que emerge nas páginas do romance e com a qual entra em conflito: o tribunal do Santo Ofício. Assim, se obras há que tentam desculpabilizar a Inquisição e o seu “ofício santo”, o que se faz no *Memorial* é, bem pelo contrário, viabilizar uma outra dimensão — a da linha ideológica anti-inquisitorial. Até que ponto consegue Saramago a aceitação desta linha depende, como inicialmente dissemos, do outro pólo do circuito comunicativo: o destinatário e a sua disponibilidade intelectual e afectiva para interpretar o que se comunica<sup>87</sup>. Não nos cabe, contudo, averiguar percentualmente essa eficácia, cabe-nos sim continuar a reflexão sobre as estraté-

87 Carlos Reis, *Towards a Semiotics of Ideology*, pp. 41-42: “the decoding of ideological signs is translated into action and reaction dynamics, from the validity of the code to its impact on the receiver”. A aceitação, ou tão somente a ponderação sobre o que se pretende comunicar, pode ser tarefa árdua para essa camada de leitores que, previamente à leitura, se predisseram a não aceitar os pontos de vista expressos pela produção saramaguiana. Cf. Susan Lanser, *op. cit.*, p. 92: “The level of trust between communicators, the degree of affection, the power relationship between the two, as well as the speaker's status and stance, will have some bearing on the contact between communicators. Contact, in turn, is a powerful conditioner for the degree of receptivity to the message which the audience will choose to bestow, and co-determines the way a message will be understood”.

gias privilegiadas para conseguir os intuitos de inculcação ideológica.

A intolância e a capacidade da Inquisição para tolher o progresso científico e intelectual<sup>88</sup> revelam-se não somente através do trânsito narrativo do padre Bartolomeu Lourenço que se vê perseguido e obrigado a fugir no seu engenho voador<sup>89</sup> e a preferir arder nas chamas do seu invento do que numa qualquer fogueira ateadada por facho inquisitorial:

“havia um clarão como se o mundo estivesse a arder, era o padre com um ramo inflamado que pegava fogo à máquina (...), de um salto Baltasar pôs-se de pé, foi para ele, e deitando-lhe os braços à cintura puxou-o para trás (...) atirou-o para o chão, calcou a pés o archote, enquanto Blimunda perguntou (...) Porque foi que deitou fogo à máquina, e Bartolomeu Lourenço respondeu (...) *Se tenho de arder numa fogueira, fosse ao menos nesta*”<sup>90</sup>.

Além disso, a crueldade de processos de actuação é por demais evidente nas descrições dos autos-de-fé, mas destes nos ocuparemos mais detalhadamente no capítulo IV.

88 Considerem-se, a título de exemplo, os comentários que sublinhamos: “parece impróprio que tenha o padre Bartolomeu Lourenço tão grande fama de orador sacro, ao ponto de o terem comparado ao padre António Vieira, que *Deus haja e o Santo Ofício houre*”; “o *Santo Ofício, podendo, lançar as redes ao mundo e trá-las cheias*, assim peculiarmente praticando a boa lição de Cristo quando a Pedro disse que o queria pescador de homens”, *Memorial do Convento*, pp. 91 e 95, respectivamente.

89 *Idem*, p. 93 e *passim*.

90 *Idem*, p. 205 (sublinhado nosso).

Retomando a questão da fiabilidade, não pretendemos levar a crer que a recognoscibilidade de que se reveste esta personagem, como outras que encontramos nas páginas do romance, serve de atestado científico para a total credibilidade histórica dos seus pensamentos e atitudes. Apesar de as fronteiras exactas entre a História e ficção serem de difícil delimitação, até porque muitos dos dados são impossíveis de verificar<sup>91</sup>, parece-nos, porém, digna de desenvolvimento a proposta avançada por Carlos Reis relativa à forma como é identificada esta personagem, porquanto abre um caminho de análise para essa delimitação<sup>92</sup>. Com efeito, é esta personagem, que de imediato nos traz à memória a figura histórica do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, identificada na grande maioria das vezes simplesmente como padre Bartolo-

91 De acordo com Albert W. Halsall, "Le roman historico-didactique", pp. 86-67, que agrupa os romances em várias categorias de acordo com a presença na diegese de elementos históricos e ficcionais, o *Memorial do Convento* fará parte de "ces récits où continue à dominer un certain respect pour l'historicité (...). Pourvu que les paroles et les actes des personnages n'entrent pas en conflit avec les versions historiques établies soit par des historiens respectés, soit par les doxa culturelles en vigueur". Assim, "un lecteur verra attribués à un personnage historique des actes ou des paroles qu'il lui semble problématique ou même impossible de vérifier".

92 Carlos Reis, "Memorial do Convento ou a emergência da História", in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, p. 99: "O facto de a Bartolomeu Lourenço se atribuir este nome e não o de Bartolomeu de Gusmão, que a História divulgou, não deixa de ser sintomático: sendo em princípio uma figura histórica (o padre Bartolomeu de Gusmão, irmão de Alexandre de Gusmão), ele integra-se na ficção pela via de uma identificação que, por não corresponder à «oficial», favorece essa integração, sem todavia exigir a obliteração da condição histórica".

meu Lourenço, como se dessa forma nos alertasse o narrador para o facto de, apesar da recognoscibilidade de que se reveste, ser este um Bartolomeu Lourenço algo diferente do Bartolomeu de Gusmão que nos chegou por via da História oficial. Diferente porque emerge matizado pela ficção de informações variadas como é o caso da relação com Baltasar e Blimunda e do modo quase feérico como é construída a passaroia, com as suas esferas repletas de âmbar e da vontade dos homens.

Atente-se, por exemplo, no seguinte diálogo:

"Se alguém aí vier com perguntas, dirão que estão a guardar a quinta por ordem de el-rei, e que perante el-rei o responsável sou eu, padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, De quê, perguntaram Blimunda e Baltasar ao mesmo tempo, De Gusmão, foi assim que passei a chamar-me, por via do apelido de um padre que no Brasil me educou, Bartolomeu Lourenço era quanto bastava, disse Blimunda, não me vou habituar a dizer Gusmão, Nem precisarás, para ti e Baltasar serei sempre o mesmo Bartolomeu Lourenço, mas a corte e as academias terão de chamar-me Bartolomeu Lourenço de Gusmão<sup>93</sup>."

À semelhança do que constatamos a partir deste texto, a dupla identificação desta personagem ao longo da trama romanesca dependerá, sintomaticamente, do grau de veracidade histórica das informações narradas. Assim se compreende que a personagem Bartolomeu Lourenço seja pontualmente substituída pelo seu duplo Bartolomeu de Gusmão quando nas referências feitas

93 José Saramago, *op. cit.*, pp. 144-145 (sublinhado nosso).

ecoam factos indubitavelmente atribuídos à personagem histórica: a sua relação com a corte e as academias<sup>94</sup>, a construção da passaroia<sup>95</sup>, o doutoramento em Cânones<sup>96</sup>, as viagens para o Brasil e para a Holanda<sup>97</sup>. A interacção com personagens que com ele se movimentaram no mesmo cenário histórico possibilita, também, a emergência dessa outra identificação. Daí que Domenico Scarlatti<sup>98</sup> sempre se lhe dirija como Bartolomeu de Gusmão e o nar-

<sup>94</sup> *Idem*, p. 175: "E outro reverendo (...)encarece as atenções com que a corte extensamente distingue o doutor Bartolomeu Lourenço de Gusmão".

<sup>95</sup> *Idem*, p. 153: "Se o padre Bartolomeu de Gusmão, ou só Lourenço chegar a voar um dia"; p. 166: "Parecem jogos de palavras, as obras, as mãos, o som, o voo, Disseram-me, padre Bartolomeu de Gusmão, que por obra dessas mãos se levantou ao ar um engenho e voou" (referência a um primeiro engenho construído e lançado com êxito pelo voador); p. 177: "Se a passarola do padre Bartolomeu de Gusmão chegar a voar um dia, gostaria de ir nela e tocar no céu".

<sup>96</sup> *Idem*, p. 159: "Já o padre Bartolomeu Lourenço regressou de Coimbra, já é doutor em cânones, confirmado de Gusmão por apelido onomástico e firma escrita".

<sup>97</sup> *Idem*, p. 196: "e aquilo além, que é, Lisboa, claro está, e o rio, oh, o mar, aquele mar por onde eu, Bartolomeu Lourenço de Gusmão, vim por duas vezes do Brasil, o mar por onde viajei à Holanda".

<sup>98</sup> Cf. *Nobreza de Portugal e do Brasil*, direc. Afonso Eduardo M. Zúquete, vol. I, Lisboa-Rio de Janeiro, Ed. Enciclopédia, 1960, "D. João V e sua descendência": "a maior influência do reinado veio a ser exercida pelo compositor napolitano Domingos Scarlatti, que esteve em Lisboa de 1720

rador assim o refira sempre que relata os encontros destas duas personagens<sup>99</sup>. O mesmo acontece quando novamente se processa a convergência entre História e ficção através da cúmplice conversa do músico com Baltasar e Blimunda, a quem é comunicada a morte do "Voador":

"Vim-te dizer, e a Baltasar, que o padre Bartolomeu de Gusmão morreu em Toledo que é em Espanha (...) Blimunda juntou as mãos, não como se rezasse, mas como quem estrangula os próprios dedos, Morreu, (...). Quando foi que morreu o padre Bartolomeu Lourenço, Diz-se que foi no dia 19 de Novembro, por sinal que nessa data houve em Lisboa uma grande tempestade, se o padre Bartolomeu de Gusmão fosse santo, seria um sinal do céu, Que é ser santo, senhor Escarlate, Que é ser santo Blimunda"<sup>100</sup>.

"Giuseppe Domenico Scarlatti na Corte de D. João V", in *Colóquio/Revista de Artes e Letras*, nº 26, Dezembro 1963.

<sup>99</sup> *Idem*, p. 162: "Fico obrigado pelo cumprimento, mas quisera eu, senhor padre Bartolomeu de Gusmão, que a minha música fosse um dia capaz de expor, contrapor e concluir como fazem sermão e discurso": p. 163:

Como é possível deduzir a partir desta última citação, à semelhança do que sucede com a personagem Bartolomeu Lourenço (de Gusmão), a emergência do ficcional nesta personagem é também indiciada por uma dupla identificação. Assim, sempre que se mantêm as traves mestras da História, sempre que o músico se movimenta em ambientes que se sabe terem sido por ele frequentados<sup>101</sup>, ou sempre que são mencionadas verosímeis relações e conversas com Bartolomeu de Gusmão, o narrador refere-se-lhe como Domenico Scarlatti<sup>102</sup>. De igual modo se lhe dirige o padre, mesmo quando estão presentes noutros cenários e com outras personagens com as quais não consta ter havido uma relação, como é o caso de Baltasar e Blimunda, em S. Sebastião da Pedreira<sup>103</sup>. Também nesta última situação opta o narrador pela

<sup>101</sup> *Idem*, p. 160: “e vem de Londres contratado Domenico Scarlatti. À lição assistem as majestades, em pequeno estado, umas trinta pessoas, se tanto, contando os camaristas de semana dele e dela, aias, açafatas várias, mais o padre Bartolomeu de Gusmão, lá para trás, e outros eclesiásticos”.  
<sup>102</sup> *Idem*, p. 161: “Terminou a lição (...) e no salão de música apenas ficaram Domenico Scarlatti e o padre Bartolomeu de Gusmão”; p. 162: “O padre Bartolomeu de Gusmão apoiou os cotovelos e olhou no tempo do cravo, olhou demoradamente Scarlatti, e, enquanto não falam, digamos nós que esta fluente conversação entre um padre português e um músico italiano não será, provavelmente, invenção pura, mas transposição admissível de frases e cumprimentos que sem dúvida trocaram um com o outro durante estes anos, no paço e fora dele, como adiante continuará a ver-se”.

<sup>103</sup> *Idem*, p. 167: “O padre Bartolomeu Lourenço aproximou-se, trazia na mão um pano que tirara do bolso. Só de olhos vendados se chega ao se-

mesma forma de tratamento, talvez porque, apesar de “intrrometer” a personagem nesse outro cenário que é a construção da passarola, a recriação e a ficcionalização deste já é dada por Bartolomeu Lourenço.

Só quando Baltasar e Blimunda, figuras marginais à História, entabulam diálogo com esta personagem, ou se lhe referem, é que surge essa outra identificação: senhor Escarlate<sup>104</sup>.

A delimitação que acabamos de fazer nem sempre é muito clara, talvez por se verificar que a concretização do que John Woods<sup>105</sup> designa por modalidades mistas de existência ocorre neste Memorial não apenas pela convivência no universo narrado de personagens, acontecimentos e lugares aceites como históri-

---

greto, disse, sorrindo, e o músico respondeu, em tom igual, Quantas vezes assim mesmo se volta dele, Não seja este o caso, senhor Scarlatti (...).”

<sup>104</sup> Cf. *idem*, p. 186: “Só tenho estado à espera [Bartolomeu Lourenço] de que Baltasar viesse para me matar (...) Não se faria justiça mais justa contra mim, Blimunda, se tivesses morrido, *O senhor Escarlate* sabia que eu estava melhor”; p. 195: “Não tocará o *senhor Escarlate* no céu, disse Blimunda”; p. 222: “Meados de Dezembro, voltava Baltasar para casa ao fim do dia, quando viu Blimunda (...) havia nela uma agitação e uma tremura não costumadas (...) É meu pai que está pior, e ela respondeu, Não, e logo, baixando muito a voz, *O senhor Escarlate* está em casa do senhor visconde”; p. 223: “só ele [João Francisco] ouviu, pelas tantas, tarde para quem se deita cedo, uma frágil música que entrava pelas frestas da porta (...) se fossem Blimunda e Baltasar, esses diriam, *É o senhor Escarlate* que está a tocar”; p. 224: “Que é ser santo, *senhor Escarlate*, *Que é ser santo Blimunda*” (sublinhado nosso).

<sup>105</sup> John Woods, *The Logic of Fiction*, Paris, Mouton, 1974, pp. 41-42.

cos, com personagens, acontecimentos e espaços ficcionais, mas também pelo facto de em cada uma destas categorias coexistirem as duas linhas de força: a histórica e a ficcional. “En ce sens, la fiction emprunterait autant à l'histoire que l'histoire emprunte à la fiction”<sup>106</sup>.

7.

Do exposto se deduz que a História é neste universo saramaguiano submetida a um peculiar tratamento. Não se trata, com efeito, de reproduzir fielmente os inabaláveis factos da História mas, pelo contrário, de aproveitar acontecimentos e figuras que, mesclados com a imaginação (re)criadora do autor, viabilizam a construção de uma História marginal à versão oficial<sup>107</sup>. Digamos

<sup>106</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 154.

<sup>107</sup> Cf. José Saramago, “História e ficção”, *op. cit.*, p. 19. O que se faz, de acordo com o próprio autor, é corrigir a História: “Quando digo corrigir, corrigir a História, não é no sentido de corrigir os factos da História, pois essa nunca poderia ser tarefa de romancista, mas sim de introduzir nela pequenos cartuxos que façam explodir o que até então parecia indiscutível: por outras palavras, substituir o que foi pelo que poderia ter sido”. Cf. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, “Ficcionalidade”: “Neste [romance histórico] (...) a constituição de um universo ficcional não inibe o autor de utilizar figuras e acontecimentos históricos (...); a ficção incorpora em princípio as propriedades históricas dessas entidades (...); porque, contando com a cultura adquirida do leitor, utiliza essas entidades como factor de verosimilhança. Referindo-se à manifestação, em contexto ficcional, de figuras históricas, R. Ingarden

que o “Não” que Raimundo Silva enuncia na *História do Cerco de Lisboa* não aparece no *Memorial* de forma explícita e directamente aplicado a um determinado acontecimento, aparece, antes, de forma velada, aplicado a todo um contexto histórico e aos seus protagonistas oficiais.

Se relembrarmos a citação com que abrimos o capítulo I, podemos afirmar que o objecto contemplado continua o mesmo — o reinado de D. João V —, todavia, a sensibilidade e a ideologia dos olhos que o miram faculta uma diferente perspectiva. Diferente porque desloca o ponto de interesse dos “grandes” de que nos reza a História para os “pequenos” cujo resgate já tarda-

va<sup>108</sup>.

observa que «as personagens que 'aparecem' nas obras literárias não só têm nomes (...), mas devem, em certo sentido, 'ser' também estas personagens outrora assim chamadas e realmente existentes. [...] Devem, portanto, ser em primeiro lugar 'reproduções' das pessoas (coisas, acontecimentos) outrora existentes e activas, mas ao mesmo tempo devem *representar* aquilo que reproduzem». Mas se normalmente é assim que acontece, deve também reconhecer-se que, em rigor, nada impede o escritor de derrogar, por qualquer motivo (...), essa veracidade empírica e instituída, impondo radicalmente a «verdades» interna da ficção. Sobre o valor da verdade na ficção cf. Gregory Currie, *The Nature of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 4-9.

<sup>108</sup> Cf. Teresa Cristina Cerdeira da Silva, *Entre a História e a Ficção: Uma Saga de Portugueses*, Lisboa, D. Quixote, 1989, pp. 31-35. Em conferência realizada em 22 de Outubro de 1930, por ocasião da Comemoração do 2º Centenário da Sagração da Basílica de Mafra, Frederico Vidal, depois de um inicial preâmbulo biográfico sobre D. João V, preocupa-se em exaltar o “real espírito” que determinou a construção da “máquina

O facto de Saramago optar por escrever esta H(h)istória alternativa de modo algum lhe retira o mérito e o rótulo de historiador/pesquisador de um passado comum. Se verdade é que não segue aqueles que são considerados os métodos ortodoxos da investigação científica, nomeadamente no que diz respeito à objectividade do relato, verdade maior é que a total isenção ideológica de quem de direito faz História nem sempre se verifica. De forma inadvertida ou de modo mais ostensivo, cremos que a subjectividade de quem escreve transparece, regra geral, nos relatos históricos, até porque, em alguns casos, eles são o resultado do espírito de uma mentalidade, ou de uma contra-mentalidade de época.

A investigação histórica é, à partida, viciada e selectiva. Segundo Elisabeth Wesseling, "This selectivity has three different causes. The first is a purely accidental one: we have to make do with whatever relics happen to have survived the wear and tear of time. The second cause is epistemological. (...) our insights into the past are determined by the type of questions we put to the source materials. (...) Accordingly, the historian only selects as noteworthy those historical data that fit into the picture which he has in mind. The third cause of selectivity in his-

colossal" que é o convento, não descurando, segundo afirma, "os negócios públicos, a administração da Justiça e o desenvolvimento intelectual". A propósito dos milhares de homens que efectivamente levantaram a "gigantesca fábrica" (assim se lhe refere Saramago no *Memorial do Convento*, pp. 131, 164, 212) apenas é referido "um longo labutar" - cf. Frederico Gavazzo Perry Vidal, "Maфра e D. João V", in *Brotéria*, vol. XVII, Lisboa, 1933.

toriography is political. Historiography can only concern itself with those individuals and collectivities who have made the historical record"<sup>109</sup>. Este último caso resultará, segundo a mesma autora, no apagamento dos oprimidos dessa memória histórica que apenas se lembrará dos vencedores, porque politicamente poderosos. Não pretendemos levar a crer que obras onde perpassa a História, como é o caso deste romance que ora nos ocupa, ou do *Levantado do Chão*<sup>110</sup>, devam ser postos em pé de igualdade com essas versões oficiais da História através das quais aprendemos o que foi. cremos, contudo, que, mesmo ficionalizadas, as versões de Saramago podem ser admitidas como plausíveis porque, mesmo não pretendendo ser uma lição magistral, não deixam de ganhar honras de primeiro plano na medida

<sup>109</sup> Elisabeth Wesseling, *Writing History as a Prophet*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991, pp. 125-126.

Compare-se, a título de exemplo, a posição assumida por João Ameal, historiador oficial do Estado Novo, e uma outra mais recente, assumida por Oliveira Marques, sobre a figura de D. João V. Se para o primeiro os excessivos luxos e os gastos desmesurados deste monarca são um "rasgo de generosidade" e de "grandeza de alma" (in *História de Portugal das origens até 1940*, 4.ª ed., Porto, Liv. Tavares Martins, 1958, p. 469), para o segundo toda essa magnificência não é mais do que um sinal evidente de "depravação moral" (in *História de Portugal*, vol. I, 7.ª ed., Lisboa, Palas Editores, 1977, p. 569).

<sup>110</sup> Não aduzimos aqui o romance *História do Cerco de Lisboa* porque neste é completamente negada uma das traves-mestras de um acontecimento que efectivamente ocorreu.

em que constituem o que poderia ter sido<sup>111</sup>. Aliás, em qualquer um dos romances mencionados, as traves-mestras que sustentam a arquitetura global do romance correspondem às versões “castas” do que efectivamente aconteceu. Num caso, o levantamento de um convento cada vez mais gigantesco em cumprimento de um voto, a construção da passaroia, as perseguições e os suplícios infligidos pela Inquisição. Noutro, um passado mais recente a servir de pano de fundo a cenários de opressão, já não em Mafra mas em latifúndios alentejanos onde a guarda substitui os soldados do rei e a Pide continua o Santo Ofício. Talvez MAFRA em ambos os casos, se o sentido do signo for um dia rectificado a fim de, letra por letra, se poder ler “mortos, assados, fundidos, roubados, arrastados”<sup>112</sup>.

Aduza-se também que, por vezes, quando pensamos estar a ser posta em causa a “castidade da História”<sup>113</sup>, enveredando por

<sup>111</sup> A propósito do texto de ficção como documento histórico e como forma de conhecimento cf. Edmond Cros, *Literatura, Ideología y Sociedad*, Madrid, Gredos, 1986, p. 17 e Earl Miner, “That Literature Is a Kind of Knowledge”, in *Critical Inquiry*, vol. 2, n.º 3, Chicago and Illinois, The University of Chicago Press, Spring 1976, pp. 487-518.

<sup>112</sup> José Saramago, *Memorial do Convento*, p. 94. Do mesmo modo que o fascismo, também a Inquisição é/foi “igual ao tubarão: dispõe de fileiras sucessivas de dentaduras, e sempre que nelas um dente se parte ou gasta, outro dente, fresco e afiado, avança a ocupar o lugar... Como é fácil concluir, o único remédio consistiria em matar o tubarão ou amordaçá-lo definitivamente. A tarefa tem sido dura, dado que o animal estrebucha muito, desfere dentadas a torto e a direito - e nunca está no mesmo sítio” (*Os Apontamentos*, 2ª ed., Lisboa, Caminho, 1990, p. 225).

<sup>113</sup> Cf. Roland Barthes, “Le discours de l'histoire”, in *Poétique*, 49, Ed. Seuil, 1982, p. 16.

caminhos inteiramente ficcionais, o que realmente acontece é simplesmente o diferente aproveitamento das fontes em que se basearam diversos historiadores, que desse passado seleccionaram os dados que consideravam importantes e relevantes para de D. João V fazerem justificadamente o Magnânimo.

Pensar-se-ia, por exemplo, ser Blimunda uma personagem inteiramente enraizada no mundo ficcional do narrador, no entanto, registos há que atestam a existência, também no reinado de D. João V, de uma mulher em tudo semelhante a esta mulher de olhos belos e excessivos e estranhos poderes. De diferente, tem Blimunda a vida e o nome. Neste caso, tal como acontece com as outras personagens históricas que circulam pelo romance, mantiveram-se os contornos mas recriou-se a personagem pelo aproveitamento que dela se faz, útil, como veremos, à criação de um herói outro numa h(H)istória outra. Referimo-nos a dois relatos, um de autor anónimo, outro de Charles Frédéric de Merveilleux que podem ser encontrados na obra *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*. Vejamos os excertos que, apesar de longos, não deixarão de despertar crescente interesse se atentarmos nas suas semelhanças com certas passagens do *Memorial*:

“Terminarei esta descrição com a narrativa do dom extraordinário que possui uma rapariga portuguesa que reside em Lisboa e está casada com um negociante francês, natural de Baiona. Esta rapariga, motivo de assombro para quem a conhece, nasceu com uns olhos que bem pode dizer-se de linice; possui desde a mais tenra idade o *dom de ver o interior do corpo humano bem como as entranhas da terra*.”

Aparentemente os seus olhos são como os do comum dos mortais, apenas muito grandes e verdadeiramente belos. Ela vê no corpo humano os abscessos e outras incomodidades e muitas vezes fica indisposta por ver o corpo de pessoas atacadas de doenças venéreas. Ela vê a formação do quilo, sua distribuição e distingue a circulação do sangue. Nunca se engana, em mulheres grávidas de mais de sete meses, no sexo do fruto que trazem no ventre. A sua vista penetra a terra no lugar onde há nascentes que ela descobre a uma profundidade de trinta ou quarenta braças, sem recurso de vara; diz com precisão o curso da água, a profundidade a que se encontra a nascente e distingue as cores e variedade das camadas de terra que existem sob a superfície.

Este dom maravilhoso só o usufrui quando está em jejum; contudo, já lhe aconteceu, depois da sesta, ter momentos de visão mais penetrante do que de manhã e então ter visto nos corpos através dos trajos o que ordinariamente não descobria através da pele. Estes momentos felizes são, porém, muito raros.

*Nas mudanças de quarto de lua, a sua visão é perturbada por uma quantidade de pequenas partículas que lhe parecem amarelas e lhe causam uma tal turvação que é obrigada a tapar os olhos. A seguir perde, durante algum tempo, a sua singular faculdade*<sup>114</sup>.

<sup>114</sup> Anon., "Descrição da cidade de Lisboa", in *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, trad., pref. e notas de Castelo Branco Chaves, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983, pp. 47-48 (sublinhado nosso). Este relato é também uma das muitas fontes referidas na obra dirigida por Afonso Eduardo M. Zúquete, *Nobreza de Portugal e do Brasil*. Cf.,

A pesar de menos pormenorizado que o excerto que acima transcrevemos, cremos que este outro texto faz referência à mesma mulher de quem, agora, ficamos a saber o nome:

ainda, Camilo Castelo Branco, *Noites de Insónia*, Porto/Braga, Liv. Intenacional, 1874, pp. 29-32:

"Conheceu o sujeito [autor de "Descrição da cidade é Lisboa"] uma senhora portuguesa, casada com um negociante francez, de Bayonna. A tal senhora via o que se passava no interior do corpo humano e nas entranhas da terra, não tendo nos olhos senão grande belidade. Incommodava-se-lhe a vista quando divisava nos reconditos escaninhos da economia animal abscessos asquerosos. Via os phenomenos physiologicos da digestão, e dizia se o feto materno era macho ou femea, aos sete mezes. Na profundidade de trinta ou quarenta braças descobria mananciaes d'agua. Estas prerogativas extraordinarias só as gozava em quanto estivesse em jejum (...). O padre Le Brun, no anno seguinte á publicação d'este livro, meteu a riso a historia da lisboeta (...). Mas o cavaleiro de Oliveira que demorava então em Londres (...) impugna a incredulidade do francez, com as seguintes razões (...). Diz elle: «Eu não subscreevo ás suspeitas de impoitura que o padre Le Brun interroga á mulher portugueza porque a conheci pessoalmente, tendo ella entre onze e doze annos. Vi-a, pela primeira vez, em Paço d'Arcos, na quinta de Jeronymo Lobo Guimarães, onde fôra para indicar o ponto onde havia agua (...). Lobo fez cavar no ponto indicado e achou agua abundantemente (...). Tambem é certo que, estando eu vestido, ella me disse positivamente os signaes todos que eu tinha na pelle (...). Afianço isto como testemunha ocular. Que ella visse atravez da pelle, nunca ouvi dizer (...). Declarou esta menina que não podia entrar em igrejas e atravessar cemiterios, por causa do horror que lhe faziam os cadaveres enterrados, que ella via podres debaixo das lapides (...). Abriu-se um tumulto com experiencia, e achou-se o cadaver qual ella o descrevera, antes que levantasse uma grossa lousa".



“Vem aqui a ponto falar de Pedegache, mulher não só extraordinária mas também muito sedutora. (...) Confesso que não me atrevo a explicar o dom que ela possuía de ver o corpo humano, bem como o dos animais, por dentro e outrossim o interior da terra a uma grande profundidade (...). Eis alguns casos verídicos (...), viu um menino no ventre de uma criada que servia a refeição (...). Não era possível duvidar da faculdade maravilhosa desta mulher em descobrir as águas subterrâneas (...). O mesmo direi em relação à faculdade que tem esta senhora de ver no corpo humano as obstruções que se formam nas partes nobres ofendidas quando as pessoas se desnudam na sua presença (...)”<sup>115</sup>.

Poderes estranhos e extraordinários que perpassam pelas páginas do *Memorial do Convento*, na pessoa da mística e fascinante Blimunda saramaguiana:

“Que poder é esse teu, Vejo o que está dentro dos corpos, e às vezes o que está no interior da terra, vejo o que está por baixo da pele, e às vezes mesmo por baixo das roupas, mas só vejo quando estou em jejum, perco o dom quando muda o quarto da lua, mas volta logo a seguir, quem me dera que o não tivesse, Porquê, Porque o que a pele esconde nunca é bom de ver-se (...). Este é o dia de ver, não o de olhar (...), Blimunda vai à frente, Baltasar atrás (...). E isto lhe diz, A mulher que está sentada no degrau daquela

<sup>115</sup> Charles Frédéric de Merveilleux, “Memórias Instrutivas sobre Portugal”, in *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, pp. 162-163 (sublinhado nosso).

porta tem na barriga um filho varão, mas o menino leva duas voltas de cordão enroladas ao pescoço, tanto pode viver como morrer, a sabê-lo não chego, e este chão que pisamos tem por cima barro encarnado, por baixo areia branca, depois areia preta, depois pedra cascalha, pedra granita no mais fundo, e nela há um grande buraco cheio de água com o esqueleto de um peixe maior que o meu tamanho, e este velho que passa está como eu estou, de estômago vazio, mas vai-se-lhe a vista, é o contrário de mim, e aquele homem novo que me olhou tem o seu membro de homem apodrecido de venéreo, purgando como uma bica, enrolado em trapos (...), e ali vai um frade que leva nas tripas uma bicha solitária (...), e agora vê aqueles homens e aquelas mulheres ajoelhados diante do nicho de S. Crispim, o que tu podes ver são persignaões (...) mas eu vejo sacos de excremento e de vermes, e ali uma nascida que vai es-trangular a garganta daquele homem (...), e agora te digo que começou a mudar o quarto da lua, porque sinto os olhos a arderem-me e vejo umas sombras amarelas a passar diante deles, são como piolhos caminhando, remexendo as patas, e são amarelos, mordem-me os olhos, pela salvação da tua alma te peço, Baltasar, leva-me para casa e dá-me de comer (...)”<sup>116</sup>.

“Blimunda (...) percorreu os arredores usando o seu jejum e a sua vidência, e na noite seguinte, quando todos dormiam, entrou na aldeia, e posta no meio da praça gritou que em tal sítio e a tal profundidade corria um veio de água (...)”<sup>117</sup>.

<sup>116</sup> José Saramago, *Memorial do Convento*, pp. 79-80 (sublinhado nosso).

<sup>117</sup> *Idem*, p. 355 (sublinhado nosso).

O facto de as semelhanças entre as duas mulheres serem por demais evidentes não obsta a que a Blimunda de Saramago seja, tal como acontece com muitas outras personagens históricas que afloram no *Memorial*, uma (re)criação bem sucedida do autor. Este aproveita os triviais pormenores e estranhos casos, deixados de lado pela História oficial talvez porque, muito simplesmente, não se enquadrassem no “estilo grandiloquo e corrente” de que são feitas as versões canónicas dessa História.

Deste modo, por muito que Saramago tente “sacudir a etiqueta de romancista histórico porque o que tento fazer é inventar uma história e colocá-la no lugar da História”<sup>118</sup>, a verdade é que somos levados a concordar com Seomara da Veiga Ferreira que considera qualquer romance como histórico na medida em que “o romancista é sempre um historiador, deve ser, pelo menos, um historiador da sua época ou de outra qualquer. Tudo é História”<sup>119</sup>.

O pendor histórico-didáctico da obra saramaguiana não tem a ver com uma atitude veneradora dos registos do passado, tem, antes, que ser pensada à luz da criação desse mundo possível que o autor pretende instalar. Um mundo possível onde a realidade objectiva é carnavalizada de modo a criar um mundo ficcional,

<sup>118</sup> José Saramago em entrevista conduzida por Clara Ferreira Alves, “O Cerco a José Saramago”, in *Expresso/Revista*, 22 de Abril de 1989, p. 62.

<sup>119</sup> Entrevista conduzida por Maria João Martins, “A pátria romana”, in *Jornal de Letras Artes e Ideias*, ano XIII, nº 582, 31 de Agosto a 6 de Setembro, 1993, p. 10. Cf., ainda, “Os nossos heróis do passado”, *idem*, pp. 12-13.

mas verosímil<sup>120</sup>, apesar dos elementos feéricos de que se reveste a construção da passarola e dos intrigantes dons de Blimunda.

A ideia de carnavalização<sup>121</sup> pode ser, *lato sensu*, aplicada à obra que ocupa o centro desta dissertação na medida em que cria uma História ao contrário, onde a classe baixa gradualmente vai tomando o lugar dos heróis oficiais pela mão de um narrador ideologicamente empenhado e consciente das suas liberdades para operar a permuta de lugares:

<sup>120</sup> Cf. Tomás Albaladejo Mayordomo, *Teoría de los Mundos Posibles y Macroestructura Narrativa*, Alicante, Univ. de Alicante, 1986, pp. 58-59. De acordo com este autor “Existem tres tipos generales de modelo de mundo a los cuales corresponden los diferentes modelos de mundo concretos, particulares. El tipo I de modelo de mundo es el de lo verdadero; a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo objetivamente existente. De acuerdo con estos modelos los productores elaboran estructuras de conjunto referencial que son parte del mundo real objetivo (...). El tipo II de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil; es aquel al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, pero están construidas de acuerdo con estas. Los productores construyen según estos modelos estructuras de conjunto referencial que, si bien no son parte del mundo real objetivo, podrían serlo, pues cumplen las leyes de constitución semántica de éste (...). El tipo III de modelo de mundo es el de lo ficcional no verosímil; a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a éstas, implicando una transgresión de las mismas (...).”

<sup>121</sup> Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, Trad. Hélène Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press, 1984. A este propósito cf., ainda, Iris M. Zavala, *La Postmodernidad y Mijail Bajtin*, Madrid, Colección Austral, Ed. Espasa-Calpe, 1991.

“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 (...), uma letra de cada um para ficarem todos representados (...). De quantos pertencem ao alfabeto da amostra e vão a Pêro Pinheiro, pese-nos deixar ir sem vida contada aquele Brás que é ruivo e camões do olho direito, não tardaria que se começasse a dizer que isto é uma terra de defeituosos, um marreco, um maneta, um zarolho, e que estamos a exagerar a cor da tinta, que para heróis se deverão escolher os belos e formosos, os esbeltos e escorreitos, os inteiros e completos, assim o tínhamos querido, porém, verdades são verdades, antes se nos agradeça não termos sentido que viesse à história quanto há de belfos e tartamudos (...)”<sup>122</sup>.

<sup>122</sup> José Saramago, *Memorial do Convento*, pp. 242-243.

### CAPÍTULO III

## Baltasar Sete-Sóis ou a redenção do herói

*“Linhas mestras da mão abram caminho  
Onde possam caber os passos firmes  
Da rainha e do rei desta cidade”.*

José Saramago <sup>123</sup>

#### 1.

O *Memorial*, sendo-o embora de um convento, é-o, sobretudo, de uma época da qual se esqueceu a outra face composta por gente anónima cuja importância o narrador tenta perpetuar pela listagem de nomes de A a Z. As vidas, essas, na impossibilidade de falar de todas, “por tantas serem”<sup>124</sup>, são transferidas para um representante individual. Com efeito, apesar de serem narrados outros amores e outros dramas, nenhum o é com tanto relevo como o protagonizado por Baltasar Sete-Sóis que, ao lado de Blimunda, cujo nome circularmente completa o seu, Sete-Luas, aglomera vidas diversas: os trabalhos passados em guerras que nem sempre são as próprias; o longo labutar na cons-

<sup>123</sup> “Palma com palma”, in *Provavelmente Alegria*, 3ª edição, Lisboa, Caminho, 1987, p. 98.

<sup>124</sup> Cf. II, 3.

trução de uma basílica onde nem o próprio Deus salva os homens; as privações travestidas de fome; a perseguição e morte numa fogueira inquisitorial, em nome desse mesmo Deus ateadada, porque com ele se disputou o lugar na terra e no céu visitado por sonhos que, por vezes, são passarolas.

Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, à semelhança do que sucede com o herói de *História do Cerco de Lisboa* e de *Levantado do Chão*, não aparece imediatamente como o herói “eleito” pelo narrador. A personagem que surge no quarto capítulo do romance é, ainda, uma pessoa singularmente comum, a não ser pela falta do braço esquerdo. Todavia, as relações que estabelece com outras personagens e o caminho que consciente e deliberadamente percorre, gradualmente facultam a sua entrada para a galeria de heróis saramaguianos.

A caracterização inicial desta personagem é em tudo diferente daquela a que são sujeitos D. João V e D. Maria Ana. Com efeito, a simpatia do narrador por Baltasar e por todos os outros que ele representa, bem como por aqueles com quem mais diretamente se relaciona, é facilmente perceptível não só a partir da isenção de ironia no modo como são apresentados. É, também, iniciada pelo facto de a própria narrativa, invertendo o rumo inicial e o próprio título do romance, se preocupar em seguir o percurso seguido por Sete-Sóis que, dessa forma, “destrona” o rei e o memorial do “seu” convento do primeiro plano<sup>125</sup>.

<sup>125</sup> De acordo com Susan Lanser, *op. cit.*, pp. 203-205, o grau e a natureza da informação apresentada contribuem para a determinação da distância que se instaura entre o narrador e as personagens ou acontecimentos.

Não se pense, contudo, que basta esta troca de privilégios no que toca à atenção do narrador para que de um soldado maneta se faça um herói.

O processo de heroização respeitará diversas etapas, entre as quais a voluntária relação com Blimunda cujos dons fantásticos, aliados ao facto de ser filha de uma condenada pela Inquisição, embrionariamente colocam Baltasar em situação de latente conflito com os valores da sociedade setecentista. É, todavia, pela relação de amizade com o padre Bartolomeu Lourenço, e por uma espécie de reacção em cadeia, que a Baltasar é facultado o conhecimento de outras verdades bem diferentes daquelas que lhe são permitidas. Dizem estas verdades respeito não apenas ao questionamento de dogmas religiosos mas também à tomada de consciência do papel que o homem desempenha no mundo, mas este só será compreendido depois de Baltasar ter aprendido a (re)conhecer e a assumir o seu próprio valor:

“Queres tu vir ajudar-me, perguntou [Bartolomeu Lourenço]. Baltasar deu um passo atrás, estupefacto, Eu não sei nada, sou um homem do campo, mais do que isso só me ensinaram a matar, e assim como me acho, sem esta mão, Com essa mão e esse gancho podes fazer tudo quanto quiseres, e há coisas que um gancho faz melhor do que a mão completa (...) e eu te digo que maneta é Deus e fez o universo. Baltasar recuou assustado, persignou-se rapidamente, como para não dar tempo ao diabo de concluir as suas obras”<sup>126</sup>.

<sup>126</sup> José Saramago, *Memorial do Convento*, p. 68.

No entanto, depois de ouvir a explicação do padre começa, ainda incrédulo, a aceitar a analogia:

“Sete-Sóis ouvira com atenção. Olhou o desenho e os materiais espalhados pelo chão, a concha ainda informe, sorriu, e, levantando um pouco os braços, disse, Se Deus é maneta e fez o universo, este homem pode atar a vela e o arame que hão-de voar”<sup>127</sup>.

Os cerca de treze anos em que decorre a construção da passara permitirão, pois, a Baltasar Mateus completar aquilo que consideramos ser o primeiro ciclo do seu percurso heróico. Neste período de tempo deixará de ser o soldado maneta, o pédinte e o homem do campo para, com Blimunda e Bartolomeu, aprender a desenvolver as capacidades anímicas essenciais à sua transformação em herói. São estas, de acordo com Lutz Müller “*Saber, ousar, querer e calar*”. Saber designa uma elevada disposição para aprender, uma abertura para o novo — a curiosidade criativa — e uma enorme necessidade de entender cada vez melhor e mais profundamente as interrelações. Ousar significa a coragem para o risco cauteloso, sem a qual não haveria a busca do desconhecido e não se poderia superar os inevitáveis conflitos com os semelhantes, que surgem do fato de se distanciar um pouco das normas coletivas, preferindo-se assim manter-se fiel a si mesmo. Querer expressa a força de seguir o próprio caminho com paciência, firmeza e intencionalidade, mobilizando toda a personalidade, apesar de todas as adversidades e reverses; e no calar

<sup>127</sup> *Idem, ibidem.*

revelam-se a disciplina emocional, a autodeterminação, a autonomia”<sup>128</sup>.

A primeira das capacidades começa Baltasar a aprendê-la com Blimunda nesse dia de *ver*, e não simplesmente de *olhar*, em que ela lhe prova os seus místicos poderes<sup>129</sup>. Depois disso, sendo “voar uma coisa simples comparando com Blimunda”<sup>130</sup> não lhe será difícil ousar entrar no mundo fantástico da abegoaria onde se constrói o sonho de Bartolomeu Lourenço. Muito menos difícil lhe será aceitar os ensinamentos do padre acerca dos elementos necessários à consecução do projecto, assim percorrendo com Blimunda o longo caminho de recolha das vontades dos homens, componente primordial para elevar a passarola<sup>131</sup>.

<sup>128</sup> Lutz Müller, *O Herói*, São Paulo, Ed. Cultrix, 1987, p. 34 (sublinhado nosso).

<sup>129</sup> José Saramago, *Memorial do Convento*, p. 79. Mais adiante, p. 120, afirma o narrador: “A quem estranhar que tanto tivesse visto Baltasar Sete-Sóis quando já a noite se fechava, responda-se que (...) de tanto dormir com Blimunda, e com ela quase todás as noites ter dares e tomares da carne, começava a haver em Baltasar um luzeiro espiritual de dupla visão, que, não dando para mais profundas penetrações, é quanto basta para observações sumárias como esta”.

<sup>130</sup> *Idem*, p. 65.

<sup>131</sup> *Idem*, pp. 123-124: “na Holanda soube o que é o éter, não é aquilo que geralmente se julga e ensina, e não se pode alcançar pelas artes da alquimia, para ir buscá-lo onde ele está, no céu, teríamos nós de voar e ainda não voamos, mas o éter, dêem agora muita atenção ao que vou dizer-lhes, antes de subir aos ares para ser o onde as estrelas se suspendem e o ar que Deus respira, vive dentro dos homens e das mulheres, Nesse caso é a alma, concluiu Baltasar, Não é (...) o éter não se compõe das

Querer é, conseqüentemente, a sua própria vontade que, não se separando do corpo, lhe permite abrir-se para o novo, acreditando que um dia voará:

“Disse Baltasar, *E a máquina de voar, como a farei,*  
Como a tínhamos começado, a mesma ave grande que está  
no meu risco, e estas são as partes de que se compõe, aqui te  
fica este outro desenho, com as indicações dos tamanhos das  
diferentes peças, irás construindo de baixo para cima, como  
se estivesses a fazer um navio, entrançarás o vime e o ferro,  
imagina que estás ligando penas e ossos, já te disse, virei  
sempre que puder, para comprares o ferro irás a este lugar,  
procurarás nos vimiais do termo o vime de que precisas, e ao  
açogue irás comprar as peles para os foles da máquina, eu  
te direi como deverás curti-las e cortá-las (...) e tens aqui  
mais este dinheiro, comprarás um burro, sem ele como trans-  
portarias todos os materiais necessários, e também mercarás  
uns ceirões grandes, mas *haverás sempre à mão ervas ou  
palhas para que possas esconder o que trouxeres dentro de-  
les, lembrem-se de que toda esta nossa obra terá de ser feita  
em absoluto segredo, não o podem saber nem parente nem  
amigo, amigos mais que nós três não há, e se alguém aí vier  
com perguntas, dirão que estão a guardar a quinta por or-  
dem de el-rei, e que perante el-rei o responsável sou eu*”<sup>132</sup>.

almas dos mortos, compõe-se, sim, ouçam bem, das vontades dos vivos”.

<sup>132</sup> *Idem*, p. 144 (sublinhado nosso). Cf., ainda, p. 92: “e assim não pode voar [a passarola] se lhe falta o éter, Que é isso, perguntou Blimunda, É o onde se suspendem as estrelas, E como se há-de ele trazer para cá, per-

Calar-se-ão Baltasar, Blimunda e Bartolomeu sobre estes trabalhos mas a Inquisição, sempre pronta a lançar as suas redes, apressará a grande prova dos voadores<sup>133</sup>: vencer o medo e provar a força do homem, subindo aos céus nesse engenho movido a vontades<sup>134</sup>, cumprindo dessa forma a analogia feita por Scarlatti sobre serem os três o paralelo terrestre da trindade celeste<sup>135</sup>: Deus o próprio Bartolomeu Lourenço, Baltasar o seu filho e Blimunda o Espírito Santo. Serve-nos esta analogia para corroborar a eleição de Baltasar como o herói deste romance. Com efeito, apesar de o pássaro voador ser um trabalho conjunto, impossível sem a participação de qualquer um dos três, a ver-

guntou Baltasar, Pelas artes da alquimia, em que não sou hábil, mas *so-bre isto não dirão nunca uma palavra, suceda o que suceder*” e p. 167: “Boas tardes, Baltasar, trouxe hoje comigo um visitante a ver a máquina, Quem é esse, Uma pessoa do paço, Não pode ser el-rei, Um dia ele virá (...) é outra pessoa que veio, *Ficará a saber o que era de tanto segredo, afinal não essa a nossa combinação, para que nos calámos durante tantos anos*” (sublinhado nosso).

<sup>133</sup> *Idem*, p. 193: “O padre Bartolomeu Lourenço entrou violentamente na abegoaria, vinha pálido, lívido, cor de cinza, como um ressuscitado que já fosse apodrecendo, Temos de fugir, o Santo Offício anda à minha procura, querem prender-me”.

<sup>134</sup> *Idem*, p. 196.

<sup>135</sup> *Idem*, pp. 169-170 e p. 197. A este propósito acrescenta Teresa Cristina C. da Silva, *op. cit.*, pp. 61-62 o facto de não ser acaso a coincidência da letra inicial de seus nomes. Aduzimos nós o facto de também não ser acaso o jogo do narrador/autor entre letras maiúsculas e minúsculas: “Deus ele próprio, Baltasar seu filho e Blimunda o Espírito Santo”.

dade é que deles se destaca Baltasar porque é aquele que melhor serve as intenções ideológicas do narrador: não é Deus nem o Espírito Santo, é simplesmente o filho homem que, depois de aprender com o pai a trilhar os caminhos do céu, terá de descer à terra e padecer vários tormentos com muitos outros em nome de quem morrerá em praça pública.

“Mas tem cada coisa seu tempo”<sup>136</sup>, e antes de completar o seu trânsito pela vida, Baltasar tem ainda que percorrer esse outro ciclo heróico cujas provas decorrerão já não em S. Sebastião da Pedreira mas em Mafra onde se vinha construindo a gigantesca fábrica. As referências à obra de Mafra, entre as quais contamos o capítulo em que Baltasar e Blimunda aí se deslocam no interregno da construção da passarola, por altura da viagem de Bartolomeu Lourenço à Holanda onde foi buscar o segredo alquímico do éter, não transpareceram na narrativa mais do que esporadicamente. Só a partir do momento em que a passarola aterra na serra do Barregudo, perto de Monte Junto, se preocupa o narrador em, de facto, (re)construir a basílica e o seu memorial<sup>137</sup>.

<sup>136</sup> José Saramago, *Memorial do Convento*, p. 69.

<sup>137</sup> *Idem*, p. 207. Note-se todavia que, por vezes, quando o herói regressa ao local onde escondera a passarola (cf. pp. 222, 265-272, 333-335), o narrador interrompe a narração dos trabalhos de Mafra, preocupando-se, antes, em seguir os trabalhos de conservação desta “outra basílica” (assim se refere a instância narrativa ao engenho voador na p. 222).

Aduza-se, ainda, que, mesmo quando Baltasar sobe aos ares levado pela passarola (p. 335), o narrador opta por, com Blimunda, procurar o paradeiro deste soldado maneta, em detrimento da narração da faustosa sagração da basílica, porque “de pompas reais temos nós avonde, as diferenças conhecemo-las, ele é mais brocado, menos brocado, ele é mais ouro, menos ouro, o nosso dever é ir atrás daquela mulher que a quantos

Em Mafra trata Sete-Sóis de arranjar trabalho porque “um homem deve ser capaz de ganhar o seu pão de qualquer maneira e em qualquer lugar, mas se é o caso de esse pão não alimentar também a alma, satisfiz-se o corpo, a alma padece”<sup>138</sup>, visto que a própria consciência já adquirira horizontes demasiado vastos para a pequenez do mundo a que agora se regressa<sup>139</sup>. Aqui, juntamente com outros milhares de homens, e como se não bastasse ter já posto a sua vida à prova numa guerra que lhe fica credora da mão esquerda, Baltasar trabalha nas obras desse convento que a D. João V retribuiu o cumprimento da promessa com fama e glória e ao formigueiro de gente anónima que realmente o cons-truiu pagou com vias sacras de trabalhos. Destas nos dá o narrador exemplo ao relatar pormenorizadamente o trajecto da pedra de Pêro Pinheiro<sup>140</sup>, não sem antes ter confrontado Baltasar com o conhecimento de outras vidas que em Mafra se encontram por motivos bem diversos do seu: Francisco Marques, José Pequeno, Joaquim da Rocha, Manuel Milho, João Anes e Julião Mau-Tempo.

Acreditamos que, mesmo tendo já alegado ser impossível falar de todas as vidas, o narrador preocupa-se em destacar estas personagens porque serão elas o auditório perante o qual o herói

---

encontra vai perguntado se viram um homem com estes sinais, assim, (...)” (p. 339, sublinhado nosso).

<sup>138</sup> *Idem*, p. 213.

<sup>139</sup> *Idem*, p. 264: “Toda a gente se admirava com o tamanho desmedido da pedra [trazida de Pêro Pinheiro], Tão grande, Mas Baltasar murmurou, olhando a basílica, Tão pequena”.

<sup>140</sup> *Idem* pp. 241-264.

verbalmente reconhecera o seu valor. A eles confessa Baltasar ter chegado perto do sol e a eles admite a igualdade com Deus, justificando-a com os argumentos outrora empregues por Bartolomeu Lourenço<sup>141</sup>, assim afrontando claramente os valores da época e assim tentando “lançar a semente do valor do homem em outras searas” que, no mínimo, deram fruto dois séculos mais tarde em pleno Alentejo<sup>142</sup>.

Se o preço a pagar pela ousadia de ter um dia construído uma “outra basílica”, com ela ocupando os céus a Deus e a santos reservado, foi a sua própria vida, não o foi a sua vontade pois essa não ardeu em fogueira inquisitorial:

“São onze os supliciados. A queima já vai adiantada, os rostos mal se distinguem. Naquele extremo arde um homem a quem falta a mão esquerda. Talvez por ter a barba enegrecida, prodígio cosmético da fuligem, parece mais novo. E uma nuvem fechada está no centro do corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprendeu-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda”<sup>143</sup>.

Com a morte de Sete-Sóis fecham-se as páginas desta outra face da História povoada por gente oprimida em nome de ideais de grandeza política e religiosa, fecha-se, também, um ciclo de sonhos quiméricos perspectivados no futuro mas, logo um outro

141 *Idem*, 233-238.

142 Cf. José Saramago, *Levantado do Chão*.

143 *Idem*, p. 357.

é deixado em aberto com a recolha da vontade de Baltasar por Blimunda Sete-Luas.

Creemos não ser alheio a esta ideia de constante renovação, bem como à eleição de Baltasar como o herói representante de muitos anónimos marginalizados pelas páginas das nossas Histórias, o facto de o simbólico número sete fazer parte não só do seu nome/alcunha, como também do seu trânsito pela vida de que o narrador nos dá conta.

Atentemos, pois, nas possíveis ilações que podemos extrair do significado cabalístico deste número, principalmente se combinado com o Sol e com a Lua<sup>144</sup>: cada semana se renova após a passagem dos seus sete dias; cada período lunar dura o mesmo número de dias, fechando os quatro períodos o ciclo de vinte e oito dias que constantemente será renovado. Ora, sendo este último número o que se obtém pela soma dos sete primeiros números não é difícil aceitar que sete evidência uma ideia de mudança, de renovação constante após o final de um ciclo. Por outro lado, a ideia de totalidade do universo em movimento é obtida pela soma do número quatro, símbolo da terra com os seus pontos cardiais, e do três, símbolo do céu e da Santíssima Trindade.

Assim, se o sete associado ao sol, considerado como manifestação divina, apenas parcialmente explica a importância da alcunha que ao herói é atribuído, não podemos deixar de considerar que Baltasar surge sempre em íntima conexão com Blimunda Sete-Luas, sendo, pois, por intermédio da relação com a simbologia deste outro astro que o herói e a sua morte adquirem um

144 Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.



significado pleno. É que, se o facto de a lua desaparecer durante algum tempo, reaparecendo sempre depois, nos permite fazer deste astro a metáfora da passagem da morte à vida, a verdade é que podemos estender esta simbologia à etapa final do trajecto do herói, na medida em que, depois de desaparecer nos céus levado pela passarola é a Blimunda Sete-Luas quem cabe reencontrá-lo na sua sétima passagem por Lisboa<sup>145</sup>. Repetindo um itinerário de há vinte e oito anos (sete x quatro), fecha o ciclo da narrativa e da vida do herói cuja vontade recolhe, assim lhe perpetuando a “vida” até que, noutros espaços e noutros tempos, um outro narrador, se não o mesmo, a fará reaparecer, ressuscitada por sonhos de outras vidas também esquecidas por aqueles que só dos grandes mantêm viva a memória.

<sup>145</sup> José Saramago, *Memorial do Convento*, pp. 356-357: “Encontrou-o.

Seis vezes passara por Lisboa, esta era a sétima. Vinha do Sul, dos lados de Pegões. Atravessou o rio, quase noite, na última barca que aproveitava a maré. Não comia há quase vinte e quatro horas. Trazia algum alimento no alforge, mas de cada vez que ia levá-lo à boca, parecia que sobre a sua mão outra mão se pousava, e uma voz lhe dizia, Não comas, que o tempo é chegado (...) Meteu-se pela Rua Nova dos Ferros, virou para a direita (...) em direcção ao Rossio, repetia um itinerário de há vinte e oito anos” (alusão ao auto-de-fé em que conhece Baltasar e em que vê sua mãe condenada, pp. 52-55).

2.

Do exposto ressalta que os artificios escolhidos pela ins-tância narradora para efectuar a sua narração não são inócuos. Assim, apesar de se distanciar e ausentar da história que conta, assumindo-se como uma entidade heterodiagética que do século XX revisita o passado setecentista<sup>146</sup>, a verdade é que, frequentemente, essa ausência se torna menos absoluta, claramente deixando transparecer o poder que detém para manipular o discurso e para nele se imiscuir. A intromissão do narrador é essencialmente perceptível a partir da já alvitrada dificuldade em distinguir os discursos de algumas personagens do seu próprio discurs-

<sup>146</sup> José Saramago, *Memorial do Convento*: “está o Rossio cheio de povo, duas vezes em festa por ser domingo e haver auto-de-fé, nunca se chegará a saber de que mais gostam os moradores, se disto, se das touradas, mesmo quando só estas se usarem”, p. 50; “Cada branco vale meio preto, agora arranjam-se para conseguir entrar no paraíso, por isso é que, um dia, as praias deste jardim, por acaso à beira-mar plantado, estarão cheias de postulantes a enegrecer os costados; ideia que hoje faria rir, alguns nem à praia irão, deixam-se ficar em casa e untam-se com untos vários”, p. 151; “ai o destino das flores, um dia as meterão nos canos das espingardas”, p. 154; “Em seu trono entre o brilho das estrelas, com seu manto de noite e solidão, tem aos seus pés o mar novo e as mortas eras, o único imperador que tem, deveras, o globo mundo em sua mão, este tal foi o infante D. Henrique, consocante o louvará um poeta por ora ainda não nascido”, p. 227; “quando Adão e Eva foram criados, tanto sabia um como sabia o outro, e quando os expulsaram do paraíso, não consta que tenham recebido do arcanjo uma lista de trabalhos de homem e trabalhos de mulher, a esta só foi dito, Parirás com dor, mas até isso há-de acabar. um dia”, p. 232 (sublinhado nosso).

so<sup>147</sup>, ou a partir dos comentários e juízos de valor que constantemente formula. Algumas vezes, o narrador leva mais longe esse envolvimento ao manifestar uma presença directa no universo diegético:

“Por baixo desta tribuna em que estamos, outra há, também velada de gelosias, mas sem construção de armar, capela fosse ou ermitério, onde apartada assiste a rainha ao ofício”; “vindo nós de uma guerra onde vimos morrer tanta gente, não é este caso que mereça singular relato”<sup>148</sup>,

também perceptível quando “dialoga” com personagens como Baltasar Sete-Sóis:

“só os lírios do campo não sabem fiar nem tecer e por isso estão nus, se Deus quisesse que assim andássemos teria feito homens líliais, as mulheres felizmente já o são, mas vestidos lírios, Blimunda vestida ou não, que pensamentos são esses Baltasar, que lembranças pecadoras, se agora vem a cruz da igreja patriarcal, e depois dela a comunidade da congregação das Missões, e a do Oratório (...), não cuides tu Baltasar, que por seres soldado, ainda que inválido, és da freiria destes que passam”; “Baltasar deixa em casa o espigão e o gancho, vai com o seu coto à fresca, quer ver se volta a sentir (...) aquela comichãozinha na parte interna do dedo polegar (...) não lhe venham dizer que tudo isso se passa na sua cabeça, Mas você, ó Baltasar, já não tem a mão,

147 Cf. II, 4.

148 José Saramago, *idem*, pp. 13 e 37, respectivamente (sublinhado nosso).

Disso é que ninguém pode ter a certeza, vá lá uma pessoa discutir com gente desta, capaz até de negar a própria realidade”<sup>149</sup>.

É ao abolir as fronteiras temporais e espaciais entre o seu universo e o universo das personagens que o narrador leva mais além o conceito de carnavalesação a que anteriormente aludimos. Não só cria a outra face da História, vendo-a “pelo avesso”, como para o fazer se socorre das leis da liberdade carnavalesca ao adequá-las ao próprio acto de narrar, a fim de, também ele, participar na “festa narrativa”, dando disso outras provas para além das já mencionadas. Referimo-nos, desta feita, ao facto de, assimidamente, se permitir pôr diálogos apócrifos na boca de algumas personagens. Atentemos no seguinte diálogo entre o Mag-nânimo e o seu guarda-livros, aquando da decisão de ampliar o convento para um maior número de frades:

“Então diz-me lá como estamos de deve e haver. O guarda-livros leva a mão ao queixo (...) Se vossa majestade me perdoa o atrevimento, eu ousaria dizer que estamos pobres e sabemos, Mas, graças sejam dadas a Deus, o dinheiro não tem faltado, Pois não, e a minha experiência contabilística lembra-me todos os dias que o pior pobre é aquele a quem o dinheiro não falta, isso se passa em Portugal, que é um sacó sem fundo, entra-lhe o dinheiro pela boca e sai-lhe pelo cu, com perdão de vossa majestade, Ah, ah, ah, riu o rei, essa tem muita graça, sim senhor, queres tu dizer na tua que a merda é dinheiro, Não majestade, é o dinheiro que é merda, e

149 *Idem*, pp. 153-154 e 232, respectivamente (sublinhado nosso).

eu estou em muito boa posição para o saber, de cócoras, que é como quem deve estar quem faz as contas do dinheiro dos outros. Este diálogo é falso, apócrifo, calunioso, e também profundamente imoral, não respeita o trono nem o altar (...), porém, isto que se leu é somente a tradução moderna do português de sempre”<sup>150</sup>.

O envolvimento do narrador, dado pela violação da técnica narrativa que, em princípio, deveria ser utilizada por um narrador heterodiegético, é, neste romance, claramente assumido, o que possibilita descortinar os olhos que em primeira instância miraram o “objecto” que nos é apresentado<sup>151</sup>. Se é intuito de José

<sup>150</sup> *Idem*, pp. 283-284. A participação do narrador na “festa narrativa”, bem como a carnavalescação da situação apresentada, é ainda evidente quando se dirige ao leitor como se um espectáculo se presenciasse: “na Quinta-Feira Santa há-de ir [D. Maria Ana] à igreja da Madre de Deus, onde está um Santo Sudário que as freiras desdobrarão diante dela antes de o exporem aos fiéis, e nele serão claramente vistas as marcas do corpo de Cristo, este é o único e verdadeiro Santo Sudário que existe na cristandade, minhas senhoras e meus senhores, como todos os outros são igualmente verdadeiros e únicos, ou não seriam à mesma hora mostrados em tão diferentes lugares do mundo” (p. 32); “o peso da pedra da varanda da casa a que se chamará de Benedicção é de trinta e um mil e vinte e um quilos, trinta e uma toneladas em números redondos, senhoras e senhores visitantes, e agora passemos à sala seguinte, que ainda temos muito que andar” (p. 245) (sublinhado nosso).

<sup>151</sup> Cf. Susan Lanser, *op. cit.*, p. 155: “The distinction between narrator and author cannot, then, be reduced to an either-or question; a spectrum of possibilities is conventional to the fictional tradition, particularly at the public level of voice. We can diagram the spectrum along the following axis:

Saramago apresentar nos seus romances “o infinitamente grande ao lado do infinitamente pequeno, tecendo as malhas da História, que ele gosta de tecer e submeter”<sup>152</sup>, o que este narrador do *Memorial* faz mais não é do que pôr em prática na história o que o autor pretende fazer à História. Por isso nos é apresentado este guarda-livros numa situação de comunicação onde, abolindo as fronteiras hierárquicas, se tomam liberdades de linguagem com um rei que até nós chegou Magnânimo. Por isso “Quase se acredita que, antes de escrever ao doutor Leandro, mandou D. João V aviso a Sete-Sóis, ou ao José Pequeno, dizendo, Tenham lá paciência, veio-me esta ideia de pôr aí trezentos frades, em vez dos oitenta combinados (...)”<sup>153</sup>.

Se nos comentários que o narrador tece a propósito das obras do convento, do longo trajecto da pedra que se vai buscar a Pêro Pinheiro, ou da construção da passaroia, a ideologia é veiculada de forma explícita, sendo facilmente perceptível na superfície do discurso, nos exemplos agora apresentados os sentidos ideológicos deverão ser procurados ao nível de uma estrutura profunda da organização discursiva do narrador. Assim,

Equivalence \_\_\_\_\_ Separation

locating at one end texts whose narrators function clearly and unproblematically as authorial figures (...). Next on the spectrum might be those narrators who, through the presence of an ironic, ambivalent, or playful authorial posture, suggest a more complex relationship between the author and the narrative voice”.

<sup>152</sup> Clara Ferreira Alves, “O Cerco a José Saramago”, in *op. cit.*, p. 60.

<sup>153</sup> José Saramago, *Memorial do Convento*, p. 285. Cf., ainda, pp. 286-288.

note-se que, apesar de chamar “apócrifo” e “calunioso” ao diálogo apresentado, a verdade é que a adversativa “porém” desmistifica qualquer possível ilação de simpatia que neste ponto suposéssemos ser demonstrada pela Real figura. Igualmente, apesar de abertamente assumir o carácter ficcional da narrativa ao dar provas evidentes de manipulação discursiva, pela sua presença no enunciado, a verdade é que, admitindo na sua esfera de existência o informal tratamento entre “grandes” e “pequenas”/conhecidas e anónimas figuras, o narrador deixa transparecer o seu posicionamento face a ideais de liberdade e de igualdade, corroborando a ideia de que as segundas podem, e devem, competir com as primeiras em termos de relevância no devir histórico<sup>154</sup>.

No âmbito do que acabamos de expor, consideramos ser de fundamental importância a determinação do ponto de vista da ins-

154 Entramos aqui nos domínios do que Susan Lanser, *op. cit.*, p. 218, designa material ideológico interno e externo à história. “This distinction separates ideology that emerges from the narrated events themselves from ideology that appears in “asides” by the narrator, in discussions between characters, or in other abstract ways such as epigraphs. Internal ideology emerges more organically, from the textual actions themselves, and could not be eliminated from the text without destroying the story’s thematic line. External ideology often, however, serves to comment on, symbolize, or illustrate an internal element of the story”. Destarte, se o posicionamento ideológico do narrador o leva a enveredar por uma versão anatómica da História, dando relevo às acções de heróis que só agora ganham nome em detrimento do R (“r”) real herói, o recurso a “quadros” do género dos citados ilustra esse posicionamento na medida em que instaura ao nível da história o que a História já deveria ter feito: a crescente importância dos oprimidos na construção de um passado comum.

tância narrativa. Deste modo, se de um narrador heterodiegético convencionalmente se espera que aja dentro do ponto de vista omnisciente, tudo sabendo acerca do mundo ficcional, tal só parcialmente se aplica ao *Memorial do Convento*. Assim, se em grande parte do romance o narrador claramente evidencia o papel de “potestade omnisciente”, a verdade é que momentos há em que o narrador se ausenta, criando outro em quem delega esse papel. Dessas limitações de privilégio podemos, pois, retirar algumas ilações.

Assim, quando do monumental cortejo que de Lisboa sai até ao rio Caia, onde será efectuada a “troca de princesas”<sup>155</sup>, é fácil perceber que a personagem cujos passos o narrador se propõe seguir é João Elvas “amigo de Sete-Sóis pelo tempo que este viveu em Lisboa antes de conhecer Blimunda e a ela se juntar, chegou a dar-lhe abrigo na barraca onde dormia, com outros meio vadios, ali ao convento da Esperança, como todos estamos lembrados”<sup>156</sup>. Por isso, não tendo esta personagem acesso aos esplendorosos ambientes em que se movem as Reais pessoas, com ela se solidariza o narrador ao delegar parte da sua competência narrativa ao fidalgo que, esse sim, se encarrega de narrar o que de cortes e cargos há para saber, bem como o que se passa nos cenários interiores, interditos “à tropa de vagabundos”:

“João Elvas está aqui há três dias, arranjou um bom lugar, que seria de palanque, se os houvesse. Por singular capricho não quis entrar na cidade onde nasceu, deram as

155 José Saramago, *Memorial do Convento*, pp. 297-318.

156 *Idem*, p. 298. Cf. p. 44.

saudades nessa abstenção. (...) Foi graças a esta decisão que pôde, para dar ajuda à transportação de materiais, entrar na casa onde se encontrarão os reis e os príncipes, a qual foi construída sobre a ponte de pedra que atravessa o rio. Tem essa casa três salas, uma de cada lado para os soberanos de cada país, outra central para as entregas, toma lá Bárbara, dá cá Mariana. Dos apuros finais é que nada sabe, a ele competi-lhe carregar a obra grossa, mas mesmo agora se afastou daqui aquele outro caridoso fidalgo, providência de João Elvas nesta viagem, Se visses como aquilo ficou, nem reconhecias, do nosso lado são tudo tapeçarias e cortinados de damasco carnesim com sanefas de brocado de ouro, e igualmente a metade da sala do meio que nos pertence, e no tocante a Castela os adornos são tiras de brocados branco e verde, tendo no meio um grosso ramo de ouro donde aque-las saem, e ao centro da sala de encontro há uma grande mesa com sete cadeiras do lado de Portugal e seis do lado de Espanha, todas forradas de tisso de ouro as nossas, e de prata as deles, isto é só o que te posso dizer, porque mais não vi, e agora vou-me, mas não tenhas inveja de mim, porque lá nem eu posso entrar, quanto mais tu (...) 157.

Escusando-se, ao esconder-se por detrás do fidalgo, a penetrar no faustoso cenário do "palácio" propositadamente construído para o encontro dos soberanos portugueses e espanhóis, o narrador público deliberadamente dá a palavra a um narrador privado<sup>158</sup>, deste modo claramente assumindo o seu posicionamento

<sup>157</sup> *Idem*, p. 317. Cf., ainda, pp. 302 e 304.

<sup>158</sup> De acordo com Susan Lanser, *op. cit.*, pp. 137-138, "the public narrator generally defines for the reader the story world in which s/he will func-

ideológico face à dicotomia oprimidos/opressores, pelos primeiros corroborando a sua simpatia.

### 3.

Além disso a relação dialéctica que se estabelece a partir do confronto, sistematicamente feito, entre o cenário em que se movimentam as reações pessoais e o cenário familiar do herói Baltasar Sete-Sóis fundamenta esta injeção ideológica.

Algumas vezes o confronto emerge directamente pela voz do narrador, como sucede quando, prolepticamente, faz referência à morte do filho menor de Inês Antónia e de Álvaro Diogo e à morte do infante D. Pedro, pelo primeiro manifestando evidente simpatia, bem patente na linguagem utilizada:

"querendo Deus qualquer causa de morte serve, a que levará o herdeiro da Coroa de Portugal será o tirarem-lhe a mama, só a *infantes delicados* isto acontecerá, que o *filho de Inês Antónia, quando morreu, já comia pão e o mais que houvesse*. Equilibrada a contagem, desinteressa-se Deus dos funerais, por isso *em Maфра foi só um anjinho a enterrar*, como a tantos outros sucede, mal se dá pelo acontecimento,

---

tion as creator and authority. A private narrator, in contrast, is usually a character in the text, bound to the fictional world, and dependent upon the existence of that world for his or her authorization to speak. The private narrator is frequently delineated for us by a public narrator or by other characters".

mas em Lisboa não podia ser assim, foi outra pompa, saiu o infante da sua câmara, metido no caixãozinho que os conselheiros de Estado levavam, acompanhado de toda a nobreza”<sup>159</sup>.

Outras vezes é ao leitor que compete reunir as diversas informações que lhe permitem constatar a pobreza dessas vidas, que nos parecem ainda mais pobres se as comparamos com a fastuosa vida cortesã. Assim acontece quando se relembram, por exemplo, “as galas do extensíssimo cortejo, os frisões de crinas entrançadas puxando os coxos, as cintilações de prata, as trombetas e os atabales à compita, os veludos, os arceiros, os esquadrões da guarda, as insígnias da religião, as faiscentes pedrarias”<sup>160</sup>, facultadas, como sabemos, pelo forte sustentáculo econômico proveniente do Brasil<sup>161</sup> mas em nada ajudando aqueles que, como Baltasar e Blimunda, dormiam “deitados na cozinha, sobre duas mantas dobradas”<sup>162</sup>. Ou, ainda, quando se comenta para “a mesa do inquisidor-mor, soberbíssima de tigelas de caldo de galinha, de perdígões, de peitos de vitela, de pastelões, de

<sup>159</sup> *Idem*, p. 105 (sublinhado nosso).

<sup>160</sup> *Idem*, p. 316.

<sup>161</sup> Cf. *idem*, p. 283: “Está longe daqui o fundo dos nossos sacos, um no Brasil, outro na Índia (...)”. A este propósito diz-nos Oliveira Marques na sua *História de Portugal*: “O reinado do «Magnânimo ficou famoso pela tendência do monarca em copiar Luís XIV e a corte francesa. O ouro do Brasil deu ao soberano e à maioria dos nobres a possibilidade de ostentarem opulência como nunca anteriormente. Por toda a parte se construíram igrejas, capelas, palácios e mansões em quantidade. Em Mafra, perto de Lisboa, um enorme mosteiro exibiu a magnificência real”.

<sup>162</sup> José Saramago, *Memorial do Convento*, p. 105.

pastéis de carneiro com açúcar e canela, de cozido à castelhana com tudo quanto lhe compete, e açafroado, de manjar-branco, e enfim doces fritos e frutas do tempo”<sup>163</sup> com os feijões, as couves e o bocado de toucinho que João Francisco Sete-Sóis divide em quatro<sup>164</sup>.

Dialecticamente dispondo as suas personagens no tabuleiro de xadrez que é a obra, da vida dos “grandes” e dos “pequenos” dando conta, a instância narrativa facultava-nos a tomada de consciência da agudização das contradições entre os privilégios da classe dominante e a miséria da classe dominada. O posicionamento ideológico do narrador face à matéria narrada emerge, como já fizemos referência, essencialmente a partir da linguagem utilizada, da selecção de palavras que, em diferentes contextos, permitem o despoletar de sentidos diversos. Da relação entre linguagem e ideologia passamos a ocupar-nos no capítulo seguinte.

<sup>163</sup> *Idem*, p. 51.

<sup>164</sup> *Idem*, p. 104.

## CAPÍTULO IV

### Linguagem e Ideologia

*“As palavras mais simples, mais comuns,  
As de trazer por casa e dar de troco,  
Em língua doutro mundo se convertem:  
Basta que, de sol, os olhos do poeta,  
Rasando, as iluminem”.*

José Saramago<sup>165</sup>

#### 1.

Se a referência às diversas formas de manifestação ideológica aparece, de forma cada vez mais generalizada, na vida quotidiana, falando-se explicitamente, por exemplo, da ideologia de uma determinada instituição, de um acto ou de uma prática, esquece-se, todavia, a reflexão sobre o domínio privilegiado onde esta exerce a sua função específica e que é, precisamente, a linguagem adequada às diversas situações de comunicação<sup>166</sup>. Entenda-se que, tal como Reboul, consideramos que a Língua em si não é ideológica, é-o o uso que dela fazemos, a variação de sig-

---

<sup>165</sup> “Processo”, in *Os poemas possíveis*, 2ª ed., Lisboa, Caminho, 1981.

<sup>166</sup> Cf. Olivier Reboul, *Langage et idéologie*, Paris, P.U.F., 1980, p. 37.

nificados que acabamos por imprimir às palavras ao utilizá-las em contextos outros que não os correntemente impostos pelo código linguístico<sup>167</sup>.

Assim, uma palavra, aparentemente anódina num determinado contexto, pode ganhar força mobilizadora se, deliberadamente ou não, o falante a matizar com intenções ideológicas específicas, nem sempre claramente evidenciadas no segmento linguístico produzido. Por isso, e de acordo com Bakhtine, “Le mot est le phénomène idéologique par excellence (...) C’est le mode de relation sociale le plus pur et le plus sensible (...) Mais le mot n’est pas seulement le plus pur, le plus démonstratif, c’est en outre un signe *neutre*. Tous les autres systèmes de signes sont spécifiques de telle ou telle sphère de la création idéologique (...) Le mot, au contraire, est neutre face à tout fonction idéologique spécifique. Il peut remplir des fonctions idéologiques de toute sorte: esthétique, scientifique, morale, religieuse”<sup>168</sup>.

A linguagem torna-se, deste modo, uma versão do mundo, o que, *de per se*, justifica o nosso interesse em tratá-la em capítulo próprio, pelo menos se quisermos percorrer um caminho inverso que nos leve até aos olhos que em primeira instância contemplaram o “objecto”.

<sup>167</sup> A este propósito cf. Olivier Reboul, *idem*, p. 16 e *passim*; Gunther Kress e Robert Hodge, *Language as Ideology*, London, Boston and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1979, pp. 1-15; Mikhail Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Ed. Minuit, 1977, p. 115 e *passim*; *La Poétique de Dostoievski*, Paris, Ed. du Seuil, 1970, cap. V “Le Mot”; Edmond Cros, *Literatura, Ideologia y Sociedad*, pp. 97-101.

<sup>168</sup> Mikhail Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, pp. 31-32.

## 2.

Retomemos, desta feita, a problemática da caracterização dos dois pares de personagens que, através também da linguagem utilizada, o narrador coloca em pólos diametralmente opostos: D. João V e D. Maria Ana, Baltasar e Blimunda<sup>169</sup>.

O régio casal é, pois, sujeito a um tratamento caricatural não apenas no que diz respeito às suas relações íntimas, mas também no que concerne a caracterização individual que ao longo do romance nos vão sendo facultada. Assim, como já vimos em II. 2., o simples acto de engendrar uma criança é transformado num ritual que parece parodiar sacrifícios que, em outros tempos, se ofereciam a um qualquer deus. A cama “que veio da Holanda” transforma-se em ara gentílica cujos “*degrauzinhos*” o rei tem que subir antes de se unir à rainha e assim dar início ao «espectáculo» que retarda o banquete dos percevejos que, nessas noites, se vêem obrigados a adiar por algum tempo o seu repasto. Finda a função, e depois de estender “ao rei a *mãozinha* suada e fria”<sup>170</sup>, D. Maria Ana “*sacrifica*[-se] a uma imobilidade total (...) para que se não perturbem em seu gerativo acomodamento os *líquidos comuns*”<sup>171</sup>.

<sup>169</sup> Não enveredaremos, como Teresa C. da Silva, *op. cit.*, por uma abordagem do erotismo enquanto transgressão do código moral, mas tão somente por uma análise dos traços caricaturais que o narrador confere ao régio casal, por oposição ao respeito/simpatia com que apresenta Sete-Sóis e Sete-Luas.

<sup>170</sup> José Saramago, *Memorial do Convento*, p. 16 (sublinhado nosso).

<sup>171</sup> *Idem*, pp. 11-12. A ideia de sacrifício é posteriormente assumida pela rainha, quando, em diálogo conselheiro e não isento de claras intrusões do



O cunho de toda esta relação é ridicularizado não só pela metáfora do cântaro que duas vezes por semana “vigorosamente” é cheio pela fonte<sup>172</sup>, mas também pelo uso irónico do diminutivo que, aqui como em outros casos, permite levantar o véu do posicionamento da instância narrativa face ao que é relatado. Aduza-se, também, que é deliberadamente que classificamos de «spectáculo» este cumprimento do “dever real” pois consideramos que, propositadamente, o narrador transforma um acto íntimo numa encenação jocosa cujos semi-espectadores são os camaristas, os criados, as damas e os pagens:

“Entraram com el-rei dois camaristas que o aliviaram das roupas supérfluas, e o mesmo faz a marquesa à rainha, de mulher para mulher, com ajuda doutra dama, condessa, mais uma camarêira-mor não menos graduada que veio da Áustria, está o quarto numa assembleia, as majestades fazem

narrador, adverte a infanta D. Maria Bárbara: “Olha, minha filha, os homens são sempre uns brutos na primeira noite, nas outras também, mas esta é pior, eles bem nos dizem que vão ter muito cuidado, que não vai doer nada, mas depois, credo em cruz, não sei o que lhes passa pela cabeça, põem-se a rosnar, a rosnar, como uns *dogues*, salvo seja, e as pobrezinhas de nós não temos mais remédio que sofrer-lhes os assaltos até conseguirem os seus fins, ou então ficam em pouco, às vezes sucede, e nesse caso não devemos rir-nos deles, não há nada que mais os ofenda, o melhor é fingir que não demos por nada, porque se não for na primeira noite, é na segunda, ou na terceira, *do sofrimento ninguém nos livra, e agora vou mandar chamar o senhor Scarlati para nos distrair dos horrores desta vida*”, p. 307 (sublinhado nosso).

<sup>172</sup> *Idem*, p. 13.

mútuas vénias, nunca mais acaba o cerimonial, enfim lá se retiraram os camaristas por uma porta, as damas por outra, e nas antecâmaras ficarão esperando que termine a função, para que regresse el-rei acompanhado ao seu quarto (...) e venham as damas a este aconchegar D. Maria Ana debaixo do cobertor de penas que trouxe da Áustria também e sem o qual não pode dormir, seja Inverno ou Verão”<sup>173</sup>.

Na cama guardará a rainha o *choco*, tapada e aquecida pelo sufocante cobertor banhar-se-á em *suores próprios* e *recozerá* <sup>173</sup> *cheiros e secreções*, dessa forma tentando tornar fértil a sua *“madre seca”*. Da conjugação de esforços do *“real e infatigável uco”* da rainha nascerá fruto: a infanta, que se esperava fosse infante, e que no início não foi feto mas *“uma gelatina, um girino, e um troço cabeçudo”* no ventre de D. Maria Ana que, depois desta primeira semente continuará mais devota do que nunca, mas agora *“devota parideira”*<sup>174</sup>. <sup>174</sup>

Se à rainha cabe cumprir o papel de passiva procriadora, só em sonhos tentando cumprir os seus desejos<sup>175</sup>, talvez desse

<sup>173</sup> *Idem*, p. 15.

<sup>174</sup> *Idem*, pp. 17, 15, 11, 112, 31, 70, 110, respectivamente (sublinhado nosso).

<sup>175</sup> Cf. *idem*, p. 32: “de repente adormece e acha-se dentro do coche, recolhendo-se ao paço noite já escura, com a sua guarda de arceiros, e subitamente um homem a cavalo (...) em direcção ao coche, de espingarda na mão, o cavalo raspando lume nas pedras e deitando fumo pelas ventas, e quando como um raio rompe a guarda da rainha e chega à estribeira dificilmente sofreado a montada, dá-lhe na cara a luz das tochas, é o infante D. Francisco, de que lugares do sono veio ele e porque virá tantas

modo escapando ao vazio do seu mundo<sup>176</sup>, o mesmo se não aplica a D. João V cujas conhecidas relações com outras mulheres, freiras incluídas, o narrador aproveitava para, indelevelmente, corroborar o perfil que da Real pessoa vem desenhando:

“vede como se esforce um soberano para guardar, no temporal e no espiritual, pátria e povo (...), ajoelhai, ajoelhai lá, porque vai passando a custódia e eu vou passando, Cristo vai dentro dela, dentro de mim a graça de ser rei na terra, ganhará qual dos dois, o que for de carne para sentir, eu, rei e varrasco, bem sabeis como as monjas são esposas do Senhor, é uma verdade santa, pois a mim como a Senhor me recebem nas suas camas, e é por ser eu o Senhor que gozam e suspiram segurando na mão o rosário, carne mística, misturada, confundida, enquanto os santos no oratório apuram o ouvido às ardentes palavras que debaixo do sobrecéu se murmuram, sobrecéu que sobre o céu está, este é o céu e não há melhor, e o Crucificado deixa pender a cabeça para o

vezes. (...) comparando sonho e sonho, observa a rainha que de cada vez chega o infante mais perto, que quereirá ele, e ela que quereirá”. Cf., também, pp. 17 e 91.

<sup>176</sup> Cf. p. 313: “só a vontade de el-rei prevalece, o resto é nada, Então é nada esta infanta que eu sou, nada os homens que vão além, nada este coche que nos leva, nada aquele oficial que ali vai à chuva e olha para mim, nada, Assim é minha filha, e quanto mais se for prolongando a tua vida, melhor verás que o mundo é como uma grande sombra que vai passando para dentro do nosso coração, por isso o mundo se torna vazio e o coração não resiste, Oh, minha mãe, que é nascer, Nascer é morrer, Maria Bárbara”.

ombro, coitado, talvez dorido dos tormentos, talvez para melhor poder ver madre Paula quando se despe, talvez ciuimento de se ver roubado desta esposa (...), mas enfim, depois eu saio e lá lhe fica, se emprenhou, o filho é meu (...)”<sup>177</sup>.

À primeira vista, e para utilizar as palavras de G. Genette<sup>178</sup>, este monólogo de D. João V em dia de procissão do Corpo de Deus (a)parece-nos “emancipado de qualquer patrocínio narrativo”. No entanto, e na linha de análise que temos vindo a adoptar, cremos que o narrador não se encontra isento de responsabilidades na medida em que, já bastas vezes o afirmámos, a instância narrativa é o elo através do qual o autor manipula toda a arquitectura do romance.

Assim, neste como noutros excertos, não só encontramos comentários que nos deixam na dúvida sobre quem os terá pensado (narrador/D. João V, tomem-se como exemplo os comentários sobre o Crucificado), como consideramos que a atribuição destes pensamentos à personagem em causa, bem como a opção de os inserir na narrativa, evidencia, mais uma vez, intenções ideológicas precisas. No caso, retratar a hipocrisia de um rei que se/nos interroga sobre o que será mais excelente, “se ser do mundo rei, se desta gente”<sup>179</sup>, condenada a trabalhos (es)forçados

<sup>177</sup> *Idem*, p. 313.

<sup>178</sup> Gérard Genette, *Discurso da Narrativa*, p. 172.

<sup>179</sup> José Saramago, *Memorial do Convento*, p. 289. Cf. Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978: “Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur”.

na construção da basílica que se pretende ver inaugurada no dia do real aniversário, a 22 de Outubro de 1730.

A alvitrada contaminação dos pensamentos do rei pelos comentários do narrador não diz, pois, respeito a uma qualquer relação de empatia. Pelo contrário, e ao mesmo tempo que deixa antever o posicionamento do narrador face a questões religiosas, contribui para realçar o carácter depravado e hipócrita do Magnânimo.

Esbatem-se na procissão do Corpo de Deus, a ela voltaremos oportunamente, as fronteiras entre o sagrado e o profano, carnavaliza-se uma prática e um rei a quem assomam heréticos pensamentos de igualdade divina. Atente-se, para tal, no jogo com a palavra "Senhor", as monjas esposas do Senhor que como a Senhor recebem o rei, e o trocadilho presente nas "ardentes palavras que de baixo do sobrecéu se murmuram, sobrecéu que sobre o céu está, este é o céu e não há melhor".

A linguagem, pelo contexto em que é utilizada e pelos jogos que com ela se levam a cabo, preenche, pois, fins paródicos que transformam o rei em boçal e insensível homem e a rainha em débil e beata criatura. Nada que se compare com a linguagem que o narrador utiliza para nos dar a conhecer o casal Sete-Sóis/Sete-Luas. São estes um casal inteiro, na verdadeira acepção da palavra, que em tudo se completa, até nos nomes: o sol e a lua, o dia e a noite de que são feitas todas as vidas; a clareza e o mistério que a cada uma delas preside e que são, afinal, os componentes deste romance. Clareza e mistério que se mesclam, como temos vindo a apontar ao longo desta dissertação, com História e ficção de tal forma que não se sabe ao certo onde começa uma e acaba outra.

Por vezes, é ao leitor que compete destrinçar a oposição entre a simplicidade e a sinceridade da relação protagonizada por Baltasar e Blimunda e a artificialidade do real matrimónio, momentos há, todavia, em que o próprio narrador disso se encarregava:

"Há muitos modos de juntar um homem e uma mulher, mas, não sendo isto inventário nem vadameco de casamentar, fiquem registados apenas dois deles, 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 para o homem 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, que bem viu e se lhe revelou ser este soldado maneta o homem que haveria de ser de sua filha, e desta maneira os juntou. Outro modo é estarem ele e ela longe um do outro, nem te sei nem te conheço, cada qual em sua corte, ele Lisboa, ela Viena, ele dezanove anos, ela vinte e cinco, e casarem-nos por procuração uns tantos embaixadores, viram-se primeiro os noivos em retratos favorecidos, ele boa figura e pelescurita, ela roliça e brancastraca, e tanto lhe fazia gostarem-se como não, nasceram para casar assim e não doutra maneira, mas ele vai desforrar-se bem, não ela, coitada, que é honesta mulher, incapaz de levantar os

olhos para outro homem, o que acontece nos sonhos não conta”<sup>180</sup>.

O que parece contar é que “os homens são anjos nascidos sem asas, é o que há de mais bonito, nascer sem asas e fazê-las crescer”<sup>181</sup>. E as asas de Baltasar crescerão com a ajuda dessa mulher que, ao contrário de D. Maria Ana, não tem pecados a confessar e cujos olhos “claros de cinzento, ou verde, ou azul”<sup>182</sup>, e espessos cabelos “cor de mel sombrio”<sup>183</sup> parecem ser o prolongamento físico da sua misteriosa altivez interior:

“Servem também os panos pendurados [na abegoaria] ao acto da confissão, posto o confessor deste lado de fora, postos os confitentes um de cada vez, do lado de dentro, precisamente onde constantes *pecados de luxúria* ambos cometem, *além de serem concubinos, se não é pior a palavra que a situação, aliás facilmente absolvida pelo padre Bartolomeu Lourenço que tem diante dos olhos um maior pecado*

<sup>180</sup> *Idem*, pp. 109-110. Apesar dos rudes termos utilizados para caracterizar o rei e a rainha, a verdade é que das palavras do narrador se deduz, por vezes, uma tentativa de desculpabilizar D. Maria Ana, “coitada, que é honesta mulher”.

<sup>181</sup> *Idem*, p. 137.

<sup>182</sup> *Idem*, p. 55.

<sup>183</sup> *Idem*, p. 89. Cf., ainda, p. 103: “mas os velhos (...) subitamente conscientes do estranho ar da rapariga, com aquele cabelo ruço, *injusta palavra*, que a cor dele é a do mel, e os 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” (sublinhado nosso).

seu, *aquele de orgulho e ambição de fazer levantar um dia aos ares, aonde até hoje apenas subiram Cristo, a Virgem e alguns escolhidos santos*, estas espalhadas partes que trabalhosamente Baltasar vai conjugando enquanto Blimunda diz do outro lado do pano, em voz alta bastante para que Sete-Sóis a ouça, *Não tenho pecados a confessar*”<sup>184</sup>.

Absolve-os o padre e o próprio narrador, que põe em causa os valores da época ao ironicamente «condenar» não só a situação de concubinato em que vivem, mas também o desejo de Bartolomeu Lourenço de com os divinos disputar lugar no céu. O que se pretende, afinal, é tornar natural a relação em que vivem Baltasar e Blimunda, que em público são capazes de agir como homem e mulher, abraçando-se sem receio desses mesmos preconceitos<sup>185</sup> que podem tolher o poder/ambição do Homem para fazer andar o mundo<sup>186</sup>.

Com naturalidade e, até, com uma certa afectividade conta também o narrador episódios pela sua própria essência prosaicamente caricatos, como acontece quando Blimunda cata piolhos em Baltasar:

<sup>184</sup> *Idem*, p. 88 (sublinhado e evidenciado nosso).

<sup>185</sup> Cf. *idem*, pp. 149 e 332: “Blimunda, se não fosses tu, quem teria eu à minha direita para cingir com este braço, és tu, aperto com a mão salva o teu ombro ou a tua cintura, posto que repare o povo por falta de costume de estarem assim homem e mulher”; “Abraçaram-se os dois no recato duma árvore de ramos baixos, entre as folhas douradas do Outono”.

<sup>186</sup> Cf. *idem*, pp. 66 e 124.

“Baltasar pousa a cabeça no regaço de Blimunda e ela cata-lhe os bichos, que não é de espantar terem-nos os apaixonados e os construtores de aeronaves (...). Blimunda é que não tem quem a cate. Faz Baltasar o que pode, mas não lhe chegam mãos e dedos para filar o insecto, faltam-lhe dedos e mão para que segurem os pesados, espessos cabelos de Blimunda, cor de mel sombrio, que mal ele os afasta logo regressam, e assim escondem a caça. A vida dá para todos”<sup>187</sup>.

É, todavia, através de uma comparação levada a cabo por Domenico Scarlatti que a instância narrativa abertamente manifesta a sua adesão a estas personagens que, com Bartolomeu Lourenço, destronarão o rei e o seu convento do primeiro plano desta H(h)istória:

“Ela tinha brincos de cerejas nas orelhas, trazia-as assim para se mostrar a Baltasar, e por isso foi para ele, sorrindo e oferecendo o cesto, É Vénus e Vulcano, pensou o músico, perdoemos-lhe a óbvia comparação clássica, sabe lá ele como é o corpo de Blimunda debaixo das roupas grosseiras que veste, e Baltasar não é apenas o tição negro que parece, além de não ser coxo como foi Vulcano, maneta sim, mas isso também Deus é. Sem falar que a Vénus cantaríamos todos os galos do mundo se tivesse os olhos que Blimunda tem, veria facilmente nos corações amantes, em alguma coisa há-de um simples mortal prevalecer sobre as divindades. E sem contar que sobre Vulcano também Baltasar ganha,

---

<sup>187</sup> *Idem*, p. 89.

porque se o deus perdeu a deusa, este homem não perderá a mulher”<sup>188</sup>.

### 3.

Importantes sentidos ideológicos podem, ainda, ser extraídos das descrições dos autos-de-fé. A partir destas ressalta a oposição entre o sofrimento dos condenados e o gáudio extremo da assistência, já habituada ao “*churrasco* do auto-de-fé”<sup>189</sup>, ao mesmo tempo que viabiliza a tomada de posição do narrador:

“*Grita* o povinho furiosos impropérios aos condenados, guincham as mulheres debruçadas dos peitoris, *alan-zoam* os frades, *a procição é uma serpente enorme* (...) foram *açoitados* os que esse castigo haviam tido por sentença, *queimadas* as duas mulheres, uma primeiramente *garrotada* por ter declarado que queria morrer na fé cristã, outra *assada* viva por perseverança contumaz até na hora de morrer, diante das fogueiras armou-se um *baile*, *danzam* os homens e as mulheres, el-rei retirou-se, viu, comeu e andou (...)”<sup>190</sup>.

O pendor argumentativo destes excertos é conseguido não apenas através das informações facultadas mas também através da utilização dos vocábulos que sublinhámos e cuja ocorrência no

---

<sup>188</sup> *Idem*, pp. 168-169.

<sup>189</sup> *Idem*, p. 98 (sublinhado nosso).

<sup>190</sup> *Idem*, pp. 54-55 (sublinhado nosso).

contexto discursivo denota intenções precisas<sup>191</sup>, mais ostensivamente afirmadas pelo narrador quando do Santo Offício diz “este tem bem abertos os olhos, em vez de balança um ramo de oliveira, e uma espada afiada onde a outra é romba e com bocas. Há quem julgue que o raminho é oferta de paz, quando está muito patente que se trata do primeiro graveto da futura pilha de lenha, ou te corto ou te queimo, por isso é que, havendo que faltar à lei, mais vale apunhalar a mulher, por suspeita de infidelidade, que não honrar os fiéis defuntos, a questão é ter padrinhos que desculpem o homicídio e mil cruzados para pôr na balança”<sup>192</sup>. A prática linguística não é, deste modo, mera matéria-prima para o enunciar da h(H)istória, é, também, e essencialmente, intervenção e tomada de posição, tomada de um partido<sup>193</sup>.

Se as cambiantes historiográficas e ideológicas com que surge matizado o Tribunal do Santo Offício podem eventualmente ser postas em causa por um leitor menos conhecedor do nosso passado histórico, ou por um leitor renitente em aceitar o cada vez mais polémico Saramago, a verdade é que esse questionamento só terá pertinência no que respeita a aspectos de pormenor

191 Segundo Oswald Ducrot, *Les Échelles Argumentatives*, Paris, Ed. Minituit, 1980, p. 15, “la valeur d'un énoncé n'est pas seulement une conséquence des informations apportés par lui mais la phrase peut comporter divers morphèmes, expressions ou tournures qui, en plus de leur contenu informatif, servent à donner une orientation argumentative à l'énoncé, à entraîner le destinataire dans telle ou telle direction”.

192 José Saramago, *Memorial do Convento*, p. 189.

193 Cf. Étienne Balibar e Pierre Macherey, “Sobre a Literatura como forma ideológica”, in *Literatura, Significação e Ideologia*, Lisboa, Ed. Arcádia, 1979, p. 32.

(nomes de penitenciados, lugares e datas dos autos-de-fé<sup>194</sup>, entre outros) visto que os contornos globais das situações relacionadas encontram atestado histórico em múltiplas obras de diversos escritores que no decorrer dos últimos séculos têm dedicado a sua atenção a esta polémica instituição. Atente-se, por exemplo, neste significativo texto de Damião de Góis:

“Aquele perniciososa doutrina, pela qual os indivíduos eram julgados pela profissão de fé, e não pelas acções, perverteu os sentimentos públicos. As virtudes e o respeito aos deveres de ordem moral nada valiam quando se não demonstrava exagerado fervor nos exercícios exteriores do culto. Pessoas honestas transformavam-se, sem repugnância, em voluntários denunciantes; os pais acusavam os filhos; as mulheres os maridos; a discórdia introduzia-se nas famílias, e o santo officio não hesitava, exagerando tão funestas tendências em impor ao povo com severas penas, o dever da delação”<sup>195</sup>.

Independentemente de “termos” a Inquisição à luz da mentalidade da época que a originou e sustentou, ou à luz da presente

194 Referimo-nos, mais uma vez, a cambiantes ficcionais que entretecem a arquitectura do romance. No presente caso julgamos útil retomar como ilustração o seguinte excerto: “Que se há-de dizer, por exemplo (...) [d]este mulataz da Caparica que se chama Mateus, mas não é parente de Sete-Sóis, e tem por alcunha Saramago, sabe-se lá que descendência será a sua, e que saiu penitenciado por cultos de insigne feiticeiro” (José Saramago, *Memorial do Convento*, pp. 94-95).

195 In Luís Reis Torgal, *História e Ideologia*, Coimbra, Minerva, 1989, pp. 326-327.

mentalidade sociocultural que, regra geral, a considera abominável e sombria, esta instituição não deixa de se revestir no *Memorial* de traços dessa múltipla violência (religiosa, política, cultural) que se repercute ao longo das épocas, mascarada por diferentes designações. Se verdade é que ao historiador não compete julgar o passado mas estudá-lo para o compreender, verdade é, também, que ao aceitar ler este romance de Saramago, o leitor tacitamente aceita as regras do jogo dialógico entre a História e a Ficção.

Intenções ideológicas bem definidas são também passíveis de ser encontradas no tratamento de uma outra vertente da temática religiosa. Referimo-nos, desta forma, à dessacralização de manifestações de cariz religioso como é o caso da procissão da Quaresma. Ao invés de ser encarada como forma de devoção e de respeito, esta manifestação surge no *Memorial* denunciadora de um culto quase orgiaco onde aos intervenientes é dada a oportunidade de, catarticamente, expurgarem os desejos reprimidos. Serve, por isso, a procissão da Quaresma para muito mais do que rezar e penitenciar:

“Os penitentes (...) desferem para as costas chicotadas com as disciplinas, feitas de cordões em cujas pontas estão presas bolas de cera dura, 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 (...) e *possessas*,

*frenéticas* as mulheres (...) querem ouvir o estralejar dos rabos do chicote (...) enquanto *latejam* por baixo das redondas saias, e apertam e abrem as coxas segundo o ritmo da excitação e do seu adiantamento”<sup>196</sup>.

Estas abordagens paródicas da temática religiosa permitem, sem dúvida alguma, a emergência dessa contra ideologia (retomada, aliás, n'*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*) que faz de Saramago um ateu confesso, considerando que “em primeiro lugar (...) o cristianismo não valeu a pena, que se não tivesse havido cristianismo, se tivéssemos continuado com os velhos deuses, não seríamos muito diferentes daquilo que somos”<sup>197</sup>.

<sup>196</sup> José Saramago, *Memorial do Convento*, pp. 28-29. É possível encontrar um relato semelhante, atribuído a Charles Frédéric de Merveilleux, em Castelo Branco Chaves, *op. cit.*, pp. 168-169: “Lisboa é uma cidade onde o Carnaval passa despercebido, mas na Quaresma realizam-se ali procissões tão divertidas como mascaradas venezianas. São dias de regozijo, especialmente para as senhoras. A visita às igrejas durante a semana santa faz, num só dia, mais cornudos do que na vida habitual durante todo o ano. (...) quis, porém, verificar eu próprio a verdade do que me haviam contado e verifiquei que os meus informadores me não haviam mentido. Custou-me caro, mas fiquei inteirado de quanto era fácil, em tais ocasiões, satisfazer um homem os seus apetites”. O tradutor defende, contudo, a mulher portuguesa, afirmando serem os casos narrados de mero proxenetismo (cf. p. 241, nota 31).

<sup>197</sup> In *Expresso*, 2 de Novembro de 1991, p. 82R, cf., ainda, *Ler*, Revista do Círculo de Leitores, Outono/91, pp. 30-34.

A repressão levada a cabo pelo movimento inquisitorial en-  
 contra paralelo na repressão, também ela repleta de incidências  
 ideológicas, exercida pela construção do convento de Mafra,  
 principalmente a partir do momento em que D. João V decide ver  
 a "sua" obra ampliada de forma a albergar trezentos frades e con-  
 cluída "daí a dois anos em mil setecentos e trinta, no dia vinte e  
 dois de Outubro"<sup>198</sup>. Eram, pois, necessárias muitas mais mãos  
 para o trabalho e, sendo o número de voluntários escasso, põe  
 este Magnânimo rei em acção as suas divinas e régias motiva-  
 ções, mandando arrebanhar os relapsos por quadrilheiros-carce-  
 reiros que

"atavam-nos com cordas, variando o modo, ora presos  
 pela cintura uns aos outros, ora com improvisada pescoceira,  
 ora ligados pelos tornozelos, como galés ou escravos. Em to-  
 dos os lugares se repetia a cena, Por ordem de sua majestade,  
 vais trabalhar na obra do convento de Mafra, e se o correge-  
 dor era zeloso, tanto fazia que estivesse o requisitado na  
 força da vida como já lhe escorregasse o rabo da tripeça, ou  
 pouco mais fosse que menino. Recusava-se o homem  
 primeiro, fazia menção de escapar, apresentava pretextos, a  
 mulher no fim do tempo, a mãe velha, um rancho de filhos,  
 (...) e se começava a dizer as suas razões não as acabava,  
 deitavam-lhe a mão os quadrilheiros, batiam-lhe se resistia,  
 muitos eram metidos ao caminho a sangrar. (...) em todos os  
 lugares aonde pôde chegar a justiça de sua majestade, os

<sup>198</sup> José Saramago, *Memorial do Convento*, pp. 281-282 e 289.

*homens atados como reses (...) viam as mulheres e os filhos implorando o corregedor, procurando subornar os quadrilheiros com alguns ovos, uma galinha, míseros expedientes que de nada serviam, pois a moeda com que el-rei de Portugal cobra os seus tributos é o ouro, é a esmeralda, é o diamante, é a pimenta e a canela, é o marfim e o tabaco, é o açúcar e a sucupira, lágrimas não correm na alfândega'* <sup>199</sup>.

Não condenou a Santa Basílica de Mafra os homens do mesmo modo que o fez o Santo Ofício mas condenou-os duplamente: pelos trabalhos forçados e pelo anonimato a que foram votados. Em última instância a vontade que moveu as duas entidades repressoras foi a mesma: o serviço a um Deus que se alheia dos sofrimentos dos homens. Acabam estas duas entidades por ser entendidas como os dois braços desse mesmo Deus que, a existir, talvez não seja, então, maneta... Interessante é o facto de esta constatação praticamente coincidir com a decisão do Magnânimo de aumentar o convento e, consequentemente, com a crescente opressão dos homens do povo que pelos corregedores do rei são obrigados a engrassar as fileiras de trabalhadores para quem foi transferido o cumprimento do voto. Como se não bastasse o religioso braço da Inquisição, D. João V chama a si o poder do outro braço de Deus, o esquerdo, o que se pensava não existir, talvez porque a sua existência ainda fosse pouco notória.

Da tirania do braço esquerdo se liberta Baltasar, não conseguindo, contudo, escapar ao outro, às malhas do Santo Ofício. Recolheu Blimunda a vontade de Sete-Sóis quando este ardia numa fogueira ateadada por facho inquisitorial, terá Saramago

<sup>199</sup> *Idem*, pp. 291-292.



recolhido as nossas vontades para aceitarmos os novos heróis? A resposta pertence, obviamente, aos leitores. Permitimo-nos, todavia, salientar que o êxito do romance e a consagração de Blimunda como figura emblemática da ópera do mesmo nome testemunham a eficácia da mensagem. Para os mais relutantes em aceitar esta nova H(h)istória, recordamos que “a verdade caminha sempre por seu próprio pé na história, é só dar-lhe tempo, e um dia aparece e declara. Aqui estou, não temos outro remédio senão acreditar nela, vem nua e sai do poço como a música de Domenico Scarlatti”<sup>200</sup>.

---

<sup>200</sup> *Idem*, p. 281.

## CONCLUSÃO

“Era uma vez um homem que nasceu numa azinhaga e se fez serralheiro, jornalista, escritor e cavaleiro. Era uma vez a gente que o amou e odiou. Era uma vez um homem que tinha um sonho e não sabia. Era uma vez uma mulher que o fez sorrir. Era uma vez um homem que escreveu um livro e o ouviu cantado em ópera. Era uma vez Blimundo. Era uma vez Saramago”.

Luisa Jacobetty 201

Pretendemos com o presente trabalho demonstrar as potencialidades ideológicas resultantes de um diferente aproveitamento não só da História, como também dos pressupostos estético-literários que preexistem à criação de uma obra literária que, como esta, faz do passado nacional a sua matéria-prima. Deste modo, já o dissemos na Introdução e julgamos tê-lo corroborado nas páginas precedentes, a linguagem e o ritmo próprios da narração oral, sendo uma das características *sui generis* da escrita de Saramago são também, de certa forma, o que nos

---

<sup>201</sup> “Memorial de Blimundo”, in *O Independente*, 17.5.1991, p. 10.

permite constatar a emergência de um narrador ideologicamente empenhado em desmitificar a "grandiosidade" da História.

A manifesta presença da instância narrativa no enunciado, perceptível através de constantes intrusões que carnavalizam, não só mas também, a própria técnica literária comumente entendida como "mais correcta", é o sinal bem evidente de que o narrador nunca perde o controlo narrativo. Esta evidência emerge, por exemplo, na preocupação que, *ab initio*, demonstra em seguir o percurso de Sete-Sóis e dos que com ele calcorreiam o caminho de um sonho ou o cumprimento de um voto alheio; ou quando decide não perscrutar os Reais aposentos preparados para a troca de princesas, optando por transferir parte da sua competência narrativa para uma outra personagem. Dessa manipulação resulta, pois, a emergência de um mundo outro a partir do qual se pretendem ver instauradas outras coordenadas epistemológicas.

A criação de um mundo possível, onde o histórico se mescla com o ficcional, ressalta não apenas do modo como se organiza a escrita e se trabalha a linguagem, mas também da forma como é encarada a História com as suas contradições sociais e, essencialmente, no facto de o narrador presentificar, na trama narrativa, o próprio autor, dessa maneira lhe servindo de alibi. Com efeito, o modo como a instância narrativa do *Memorial* trabalha e comenta os factos históricos, entretecendo-os com o colóquio de uma fértil capacidade imaginativa, evidencia as tendências ideológicas, e literárias, deste autor que nos vem habituando ao interessante jogo entre as traves mestras do passado e as verosímeis histórias que, porventura, alguém se esqueceu de registar.

Do ponto de vista pragmático, o que se pretende, afinal, é levar o leitor a repensar o papel que as fontes oficiais decidiram outorgar aos ancestrais intérpretes de uma peça cujo argumento constantemente se repete, somente se travestindo de diferentes usos, costumes, moralidades. Relembrem-se a este propósito, por exemplo, as semelhanças apontadas entre o romance *Levantado do Chão* e o *Memorial do Convento*, ou ainda, *lato sensu*, entre estes e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, história mais antiga de outras opressões e perseguições já ensaiadas no primeiro romance do autor, *Manual de Pintura e Caligrafia*.

A mencionada identificação entre a personalidade e os valores do narrador e de Saramago é perfeitamente plausível se enquadrada no âmbito do quadro ideológico por que se norteia o autor, frequentemente assumido e defendido quer em artigos, quer em várias entrevistas e reportagens. É assim que, por exemplo, Bartolomeu Lourenço, por quem a instância narrativa manifesta evidente empatia no que diz respeito ao questionamento dos ideais religiosos, interpreta, em última análise, a mensagem ideológica do autor face a esta temática da cultura ocidental cristã. De igual modo, a acérrima ironia crítica que vimos aflorar, de forma implícita ou explícita, em variados comentários do narrador, seja acerca de Deus, seja acerca do modo como o rei exerce o seu poder político, seja ainda quando caracteriza personagens e descreve situações, permitiu-nos percorrer esse caminho inverso que nos leva até aos olhos que primeiramente miraram o objecto.

A criação, ou melhor dizendo, a recriação do universo histórico e ideológico que serve de cenário ao *Memorial* é levada a cabo pelo redimensionamento de visões desse mundo há muito chanceladas com o selo da autoridade oficial. Da relação dialéctica

entre figuras do nosso passado comum e personagens ficcionais, que desde as primeiras páginas vão ganhando relevo, progressivamente conquistando o respeito e a simpatia do narrador, e concomitantemente do leitor, emerge o herói Baltasar Sete-Sóis, representante de um destino colectivo amordaçado por grande parte das diversas fontes que até nós conseguiram chegar incólumes.

Do diálogo entre as diversas fontes, as oficiais e as oficiais, Saramago constrói esse outro diálogo, entre História e ficção, porque, afinal, como afirma no final do primeiro capítulo de *Levantado do Chão*, “tudo [isto] pode ser contado de outra maneira”. Nesta outra maneira, o poder do homem supera hereticamente o poder divino que, embrionariamente, nesta como em outras obras, surge já matizado pelos elementos disfóricos bem patententes n’*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. O rei e o seu convento são destronados do primeiro plano, aparecendo à boca de cena os amores de Baltasar e de Blimunda; a feérica Santíssima Trindade que com Bartolomeu Lourenço formam; a famélica “tropa de vagabundos” que também fizeram História mas cujo valor foi silenciado; a turba de trabalhadores que dão cumprimento ao voto real ou, ainda, os “tições negros” dos que caíram nas redes do Santo Ofício.

Será, pois, a densidade de carácter destas e de outras personagens, e, nalguns casos, a verosimilhança, que nos impele a aceitar o mundo ficcional como uma hipótese possível, pelo menos durante o tempo que dura a leitura, mesmo sendo essa hipótese tão remota como haver uma Joana Carda que trace um risco no chão com uma vara de negrilho, desse modo provocando a separação da Península que, doravante, será jangada andando à deriva.

Apesar de a subversão das verdades oficiais ser, neste romance, levada a cabo de forma menos explícita do que a veiculada pelo veemente “Não” de Raimundo Silva, os efeitos que se pretende extrair acabam por ser coincidentes, na medida em que, em qualquer dos casos, Saramago faz jus à citação Do [seu] Livro dos Conselhos, epígrafe de *História do Cerco de Lisboa*: “Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes”.

## BIBLIOGRAFIA ACTIVA

- SARAMAGO, José - *Memorial do Convento*, Lisboa, Caminho, 1982.
- SARAMAGO, José - *Os Apontamentos*. 2ª ed., Lisboa, Caminho, 1990.
- SARAMAGO, José - *Cadernos de Lanzarote*. Diário I, Lisboa, Caminho, 1994.
- SARAMAGO, José - *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, Lisboa, Caminho, 1991.
- SARAMAGO, José - *História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Caminho, 1989.
- SARAMAGO, José - "História e Ficção", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 6 a 12 de Março, 1990.
- SARAMAGO, José - *Levantado do Chão*, 3ª ed., Lisboa, Caminho, 1982.
- SARAMAGO, José - *Manual de Pintura e Caligrafia*, 3ª ed., Lisboa, Caminho, 1985.
- SARAMAGO, José - *Os Poemas Possíveis*, 2ª ed., Lisboa, Caminho, 1981.
- SARAMAGO, José - *Provavelmente Alegria*, 3ª ed., Lisboa, Caminho, 1985.

## BIBLIOGRAFIA PASSIVA

- ALFAYA, Javier - "O compromisso moral e político na obra de José Saramago ou o leitor espanhol perante Saramago", in *Vértice*, n.º 52, 1993, pp. 23-27.
- ALVES, Clara Ferreira - "O cerco a Saramago", in *Expresso/Revista*, 22 de Abril, 1989.
- ALVES, Clara Ferreira - "Saramago: «No meu caso, o alvo é Deus»", in *Expresso/Revista*, 2 de Novembro, 1991.
- ANUNCIACÃO, Paulo - "Amargo Saramago", in *O Independente*, 17 de Maio, 1991.
- AVILLEZ, Maria João - "José Saramago: assim renasceu Blimunda", in *Público Magazine*, n.º 434, 12 de Maio, 1991.
- BASTO, José Moura - *Deus é Grande e José Saramago o Seu Evangelista*, Lisboa, Ed. do autor, 1993.
- DURAN, Cristina Ruaix - "Jesus Cristo sem 'clichés'", in *O Jornal*, 8 de Novembro, 1991.
- JACOBETTY, Luisa - "Memorial de Blimundo", in *O Independente*, 17 de Maio, 1991.
- MARTINS, Adriana A. de Paula - *História e Ficção. Um diálogo*, Tese apresentada à Fac. de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, Fac. de Letras, 1992.

- PACHECO, Fernando Assis - "A ilha de Saramago", in *Visão*, n.º 1, 25 de Março, 1993.
- PRESEDO, Elvira S. - "O romance de intervenção nas literaturas portuguesa e galega actuais. A propósito de *Memorial do Convento*, de J. Saramago", in *Vértice*, n.º 461, 1984, pp. 32-43.
- REBELO, Luís de Sousa - "Os rumos da ficção de José Saramago", in *Manual de Pintura e Caligrafia*, 3.ª ed., Lisboa, Caminho, 1985.
- REIS, Carlos - "*Memorial do Convento* ou a emergência da História", in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 18/19/20, Fevereiro, 1986.
- REIS, Manuel - *Crítica Necessária a José Saramago*, Aveiro, Estante Editora, 1992.
- ROUANET, Maria Helena - "Em pedaços de encaixar. Leitura de *Memorial do Convento* de José Saramago", in *Colóquio/Letras*, n.º 101, 1988, pp. 55-63.
- SILVA, Teresa Cristina C. da - *José Saramago. Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, Lisboa, D. Quixote, 1989.
- SILVA, Teresa Cristina C. da - "O Quinto Evangelho ou da Tijela ao Graal", in *Vértice*, n.º 52, 1993, pp. 17-21.
- TAVANI, Giuseppe - "Viagem abusiva de um filólogo nos universos saramaguitanos", in *Vértice*, n.º 52, 1993, pp. 5-12.
- VALE, Francisco - "*Memorial do Convento*: era uma vez um rei devoto um padre que queria voar e uma mulher com poderes", in *O Jornal*, 28 de Janeiro, 1983.

- VASCONCELOS, José Carlos de - "José Saramago: «Deus é o mau da fita»", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 5 a 11 de Novembro, 1991.
- VIEGAS, Francisco José - "Uma biografia de Jesus, segundo José Saramago", in *Ler*, Revista do Círculo de Leitores, Outono, 1991, pp. 30-34.
- VILAS-BOAS, Manuel - "Evangelho de Saramago: 'Não é honesto mas é comercial'", in *O Jornal*, 15 de Janeiro, 1991.

## BIBLIOGRAFIA TEÓRICA

- ALBALADEJO, Tomás Mayordomo - *Teoría de los Mundos Posibles y Macroestructura Narrativa*, Alicante, Univ. de Alicante, 1986.
- AMEAL, João - *História de Portugal das origens até 1940*, 4ª ed., Porto, Livraria Tavares Martins, 1958.
- BALIBAR, Étienne e MACHÉREY, Pierre - "Sobre a Literatura como forma ideológica", in *Literatura, Significação e Ideologia*, Lisboa, Ed. Arcádia, 1979, pp. 19-51.
- BAKHTIN, Mikhail - *Rabelais and His World*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.
- BAKHTINE, Mikhaïl - *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BAKHTINE, Mikhaïl - *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- BAKHTINE, Mikhaïl - *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Ed. de Minuit, 1977.
- BAKHTINE, Mikhaïl - *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Ed. du Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland - "Le discours de l'histoire", in *Poétique*, 49, Paris, Ed. Seuil, 1982, pp. 13-21.

- BEBIANO, Rui - *D. João V — poder e espectáculo*. Aveiro, Estante Ed., 1987.
- CASTELO BRANCO, Camilo - *Noites de Insónia*, Porto/Braga, Livraria Internacional, 1874.
- CHATMAN, Seymour - *Story and Discourse*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1980.
- CHAVES, Castelo Branco - *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, Lisboa, Bib. Nacional, 1983.
- CHAVES, Castelo Branco - *O Romance Histórico no Romanismo Português*, Lisboa, Bib. Breve, Inst. Cult. Portuguesa, 1979.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain - *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- CROS, Edmond - *Literatura, Ideologia y Sociedad*, Madrid, Gredos, 1986.
- CURRIE, Gregory - *The Nature of Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- DUCROT, Oswald - *Les Échelles Argumentatives*, Paris, Ed. Minuit, 1980.
- ECO, Umberto - *Leitura do Texto Literário*, Lisboa, Ed. Presença, 1979.
- FERREIRA, Alberto e MARINHO, Maria José - *Antologia de Textos sobre a "Questão Coimbrã"*, Lisboa, Moraes Ed., 1980.
- FOWLER, Roger - *Linguistics and The Novel*, London, Methuen, 1977.
- GENETTE, Gérard - *Discurso da Narrativa*, Lisboa, Col. Vega Universidade, s./d.

- GENETTE, Gérard - *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Ed. Seuil, 1983.
- GENETTE, Gérard - "Le statut pragmatique de la fiction", in *Poétique*, 78, Paris, Ed. Seuil, 1989, pp. 237-249.
- GENETTE, Gérard - "Structure and Functions of the Title in Literature", in *Critical Inquiry*, Vol.14, n° 4, Chicago, Illinois, The University of Chicago Press, Summer 1988, pp. 692-720.
- GODELIER, Maurice - "Pouvoir et langage", in *Communications*, 28, Paris, Ed. Seuil, 1978, pp. 21-27.
- GOLDMAN, Lucien - *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- HALSALL, Albert - *L'Art de Convaincre*, Toronto, Ed. Paratexte, 1988.
- HALSALL, Albert - "Le roman historico-didactique", in *Poétique*, 57, Paris, Ed. Seuil, 1984, pp. 81-104.
- HAMBURGER, Kate - *A Lógica da Criação Literária*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975.
- HAMMON, Philippe - *Texte et Idéologie*, Paris, P.U.F., 1980.
- INGARDEN, Roman - *A Obra de Arte Literária*, Lisboa, F. Calouste Gulbenkian, 1973.
- ISER, Wolfgang - "La fiction en effet", in *Poétique*, 39, Paris, Ed. Seuil, 1979, pp. 275-298.
- KRESS, Gunther e HODGE, Robert - *Language as Ideology*, London, Boston and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1979.
- LANSER, Susan - *The Narrative Act*, Princeton, Princeton University Press, 1981.



LUKÁCS, Georg - *La Théorie du Roman*, Paris, Ed. Gonthier, 1970.

LUKÁCS, Georges - *Le Roman Historique*, Paris, Ed. Payot, 1965.

MARQUES, Oliveira - *História de Portugal*, Vol. I., 7ª ed., Lisboa, Palas Editores, 1977.

MARTINS, Maria João - "A pátria romana", entrevista a Seomara da Veiga Ferreira, in *Jornal de Letras Artes e Ideias*, ano XIII, nº 582, 31 de Agosto a 6 de Setembro, 1993.

MARTINS, Maria João - "Os nossos heróis do passado", in *Jornal de Letras Artes e Ideias*, ano XIII, nº 582, 31 de Agosto a 6 de Setembro, 1993.

MINER, Earl - "That Literature Is a Kind of Knowledge", in *Critical Inquiry*, Vol. 2, nº 3, Chicago and Illinois, The University of Chicago Press, Spring 1976, pp. 487-518.

MORENO, Armando - *Biologia do Conto*, Coimbra, Livraria Almedina, 1987.

MÜLLER, Luiz - *O Herói*, São Paulo, Ed. Cultrix, 1987.

PERES, Damião - *História de Portugal*, Edição Monumental, Barcelos, Portucalense Ed., 1928-1954.

PROUST, Marcel - *Le temps retrouvé*, T. VIII, Vol. 2, Paris, Librairie Gallimard, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1927.

REBOUL, Olivier - *Langage et Idéologie*, Paris, P.U.F. 1980.

REIS, Carlos - *O Discurso Ideológico do Neo Realismo Português*, Coimbra, Livraria Almedina, 1983.

REIS, Carlos - "Estatuto ideológico y semionarrativo de la novela histórica", in M. Gracia Proféti, Carlos Reis, Jorge

Urrutia e Alicia Yllera, *Refundación de la Semiótica*, Sevilla, Ed. Don Quijote, 1993.

REIS, Carlos - *Towards a Semiotics of Ideology*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 1993.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. - *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina, 1987.

REYES, Graciela - *Polifonia textual — la citación en el relato literario*. Madrid, Gredos, 1984.

RICOEUR, Paul - *Temps et Récit I*, Paris, Ed. Seuil, 1983.

ROCHER, Guy - *Introduction à la sociologie générale. L'action sociale*. Paris, Editions HMM, 1968.

SCARLATTI, Lita - "Giuseppe Domenico Scarlatti na Corte de D. João V", in *Colóquio/Revista de Artes e Letras*, nº 26, Dezembro 1963, pp. 55-56.

STANZEL, F. K. - *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

TACCA, Óscar - *As Vozes do Romance*, 2ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1983.

TORGAL, Luís Reis - *História e Ideologia*, Coimbra Minerva, 1989.

VIDAL, Frederico G. Perry - "Maфра e D. João V", in *Brotéria*, vol. XVII, Lisboa, 1933, pp. 117-136.

WESSELING, Elisabeth - *Writing History as a Prophet*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991.

WOODS, John - *The Logic of Fiction*, Paris, Mouton, 1974.

ZAVALA, Iris - *La Postmodernidad y Mijail Bajtin*, Madrid, Colección Austral, Ed. Espasa-Calpe, 1991.

ZÉRAFFA, Michel - *Romance e Sociedade*, Lisboa, Estúdios Cor, 1974.

ZÚQUETE, Afonso E. M. *et alii - Nobreza de Portugal e do Brasil*, Vol.I, Lisboa- Rio de Janeiro, Ed. Enciclopédia, 1960.

## ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO I — O narrador e o herói: postulações teóricas	
1. A alquimia da escrita.....	13
2. O conceito de distância e a relação autor-narrador-personagem.....	15
3. Perspectiva e regulação da informação.....	21
4. A consciência autoral e o comando da linguagem.....	24
5. A “eleição” do herói. Herói épico e herói romanesco. Relação do herói com o mundo.....	25
6. <i>História do Cerco de Lisboa</i> e <i>Levantado do Chão</i> — o processo de heroização de Raimundo Silva e João Mau-Tempo.....	28
CAPÍTULO II — O narrador e o herói: (re)criação histórico-ideológica	
1. Alquimia da leitura.....	35
2. O trivializar da História.....	37
3. Os heróis “marginais”.....	41
4. Baltasar, Blimunda, a construção da passarola e a regulação da simpatia do narrador.....	43
5. Bartolomeu Lourenço, a dupla identificação e a afirmação da mensagem ideológica do narrador.....	47
6. Domenico Scarlatti e a emergência do ficcional.....	56
7. O peculiar tratamento da História e as fontes oficiais e officiosas.....	58

CAPÍTULO III — Baltasar Sete-Sóis ou a redenção do herói

1. A via sacra de Sete-Sóis.....71

2. Distância, perspectiva e intrusões do narrador.....83

3. Família Sete-Sóis versus família real.....91

CAPÍTULO IV — Linguagem e Ideologia

1. O poder da palavra.....95

2. Casal real versus casal Sete-Sóis/Sete-Luas.....97

3. A descrição dos autos-de-fé.....107

4. A (des)construção do convento.....112

CONCLUSÃO.....115

BIBLIOGRAFIA ACTIVA.....121

BIBLIOGRAFIA PASSIVA.....123

BIBLIOGRAFIA TEÓRICA.....127

Colecção  
**PARA COMPREENDER**

1  
*Para Compreender os Lusitadas*  
 Amélia P. Pais

2  
*A Poesia Lírica de Camões*  
*Uma Estética de Sedução*  
 Clara Crabbé Rocha

3  
*Pré-História dos Descobrimentos*  
 Severo de Melo

4  
*Leituras de Habermas*  
*Modernidade e Emancipação*  
 F. Cabral Pinto

5  
*Estudos Torguianos*  
 António Arnaut

6.  
*Memorial do Convento*  
*História, ficção e ideologia*  
 Ana Paula Arnaut