


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

TANIA MARA ANTONIETTI-LOPES



*O REALISMO MÁGICO NA COMINHÃO ESTÉTICA ENTRE
MEMORIAL DO CONVENTO E CEM ANOS DE SOLIDÃO*

ARARAQUARA – SP
2007

TANIA MARA ANTONIETTI-LOPES

*O REALISMO MÁGICO NA COMUNHÃO ESTÉTICA ENTRE
MEMORIAL DO CONVENTO E CEM ANOS DE SOLIDÃO*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Bolsa: CNPq

ARARAQUARA – SP
2007

Antonietti-Lopes, Tania Mara

O realismo mágico na comunhão estética entre Memorial do Convento e Cem Anos de Solidão / Tania Mara Antonietti-Lopes – 2007

92 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –

Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras,

Campus de Araraquara

ORIENTADOR: MÁRCIA VALÉRIA ZAMBONI GOBBI

1. Análise do discurso narrativo. 2. Saramago, José, 1922–.
 3. Garcia Márquez, Gabriel, 1928–. 4. Realismo fantástico.
 5. Literatura portuguesa. 6. Literatura hispano-americana.
- I. Título.

TANIA MARA ANTONIETTI-LOPES

*O REALISMO MÁGICO NA COMUNHÃO ESTÉTICA ENTRE
MEMORIAL DO CONVENTO E CEM ANOS DE SOLIDÃO*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Teorias e Crítica da Narrativa
CNPq**

Data de aprovação: 23 / 02 / 2007.

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^a. Dr^a. Márcia Valéria Zamboni Gobbi
FCL – UNESP – Araraquara.

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. María Dolores Aybar Ramirez
FCL – UNESP – Araraquara.

Membro Titular: Prof^a. Dr^a. Lílian Lopondo
FFLCH – USP – São Paulo.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao meu grande amor, Reinaldo José Lopes, que me apoiou em todas as fases desse trabalho, com muita paciência e otimismo, acreditando sempre em mim.

Agradeço ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pela bolsa concedida no período de Abril / 2005 a Fevereiro / 2007.

Rendo graças à minha orientadora, Márcia Valéria Zamboni Gobbi, por longos anos de atenção, carinho e bom-humor com uma aluna muitas vezes ansiosa, mas sempre grata pela oportunidade de trabalhar com uma pessoa tão amiga e exemplar. Agradeço também às minhas amigas: Sabrina Maria de Amorim, Maria Claudia Bomtempi Pizzi, Ana Márcia de Barros, Elisama dos Santos Barbosa, Bruna Medeiros Hamabata, Valéria Angélica Ribeiro Arauz, Patrícia Mareschachi, Clarissa Gomes e especialmente à Ana Claudia da Silva, que generosamente colaborou para o aperfeiçoamento desse trabalho nos dias decisivos.

Agradeço pela atenção da Profa. Dra. Ana Luiza Silva Camarani e do Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, sempre gentis, e pelas considerações preciosas da Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramirez, fundamentais para meu posicionamento em relação a algumas questões.

Aos amigos que me acompanharam nesse trabalho, com os quais fui negligente em muitos momentos, mas que entenderam que meu tempo precisou ser dedicado a ele (e não a eles): Igor Giovanni Mazzo, Fábio Gerônimo Mota Diniz, Camila da Silva Alavarce Campos, Daniela Magda Lopes Gabriel e Sabrina Peviane Messa.

Obrigada também à minha família: ao carinho dos meus pais amados, Sonia e Jair e de meus irmãos, Diego, Paulinha e Vania (que respirou comigo desde os primeiros momentos de nossas vidas e, posteriormente, respirou comigo esse trabalho).

E, finalmente, mas não menos importantes, agradeço a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, em quem sempre confiei e confio, e Àquele que está acima de tudo.

RESUMO

Memorial do Convento (1982), de José Saramago (1922), é a obra primordial que constitui o *corpus* de nossa pesquisa, na qual o autor português lança mão de um dos elementos representativos da expressão que, de certa forma, se associa à literatura hispano-americana e que se denomina como realismo mágico. É sob a perspectiva dessa categoria literária que propomos uma análise do romance do autor português. O mais importante na configuração do realismo mágico é a descoberta da misteriosa relação existente entre o homem e as circunstâncias em que está inserido. É importante esclarecermos que o realismo mágico não é hoje exclusivo da América Latina, mas foi apropriado por outras literaturas; sua preocupação elementar é constatar uma nova atitude do narrador diante do real. A produção de José Saramago e a de Gabriel García Márquez (1928) – autor cuja obra, **Cem Anos de Solidão** (1967), também integra, secundariamente, o nosso *corpus* – se assemelham em determinados procedimentos narrativos – tais como o realismo mágico, a desintegração da lógica linear de construção e a diversidade das vozes narrativas, que justificam sua aproximação. Considerando esses procedimentos, comuns na literatura hispano-americana, pretendemos estudar a comunhão estética entre as duas narrativas em questão, observando como o realismo mágico singulariza a relação entre história e ficção no romance de José Saramago.

Palavras-chave: José Saramago. Realismo mágico. Metaficção. **Memorial do convento.** História e ficção.

ABSTRACT

Memorial do Convento (1982), by José Saramago (1922), is the main work in our research corpus, in which the Portuguese author uses one of the representative elements of the expression that is associated, in a way, with the Hispano-American literature and is called magical realism. It is through the perspective of this literary category that we propose an analysis of Saramago's novel. The most important element in the configuration of magical realism is the discovery of the mysterious relationship between man and the circumstances that surround him. It is important to clarify that magical realism today is not confined to Latin America, but was absorbed by other literatures; its main concern is to show a new attitude of the narrator towards reality. The work of José Saramago and Gabriel García Márquez (1928) - a writer whose novel **Cem Anos de Solidão** (1967) is also, secondarily, a part of our corpus - resemble each other in certain narrative procedures, like magical realism itself, the breakdown of linear logic and the diversity of narrative voices, all of which warrant their proximity. By considering those procedures, common in Hispano-American literature, we intend to study the aesthetic communion between the two narratives, showing how magical realism informs the relationship between history and fiction in José Saramago's novel.

Keywords: José Saramago. Magical realism. Metafiction. **Memorial do Convento**. History and fiction.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 REALISMO MÁGICO: CONCEITO	9
2.1 O realismo mágico: da origem ao cenário hispano-americano	9
2.2 O cenário europeu	11
2.2.1 As contribuições de alguns críticos	11
3 O ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO	18
3.1 José Saramago e a literatura hispano-americana	18
3.2 A ficcionalização da História no romance contemporâneo	24
4 O REALISMO MÁGICO EM <i>MEMORIAL DO CONVENTO</i>	30
4.1 Prelúdio	30
4.2 O narrador e suas vozes <i>saramágicas</i>	35
4.3 A visão mágica de Blimunda	49
4.4 A comunhão espaço-temporal	62
5 CONCLUSÃO	80
REFERÊNCIAS	82
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	85

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação partiu do interesse em desenvolver um estudo que aproximasse **Memorial do Convento** (1982), de José Saramago (1922) e **Cem anos de solidão** (1967)¹, de Gabriel García Márquez (1928), com o objetivo de problematizar a relação entre história e ficção no romance do autor português sob a perspectiva do realismo mágico, categoria literária marcada historicamente que se destaca entre os procedimentos narrativos associados à metaficção presentes na literatura hispano-americana. Esse conceito será melhor definido ao longo deste trabalho. Considerando a comunhão estética entre as duas literaturas, ou seja, as semelhanças em suas técnicas literárias, percebemos que o relacionamento de José Saramago com a ficção hispano-americana é intenso. Embora essa tendência de Saramago só tenha se tornado explícita com a publicação de **A Jangada de Pedra** (1986), optamos por estudar o romance **Memorial do Convento**, anterior àquele, porque, em nossa hipótese, é essa obra que corrobora a aproximação do autor português à literatura da América Hispânica e, para melhor representarmos as semelhanças estéticas, principalmente no que diz respeito ao realismo mágico, elegemos, para a análise, um dos mais importantes autores dessa categoria, Gabriel García Márquez, com a obra **Cem Anos de Solidão**, tida, por consenso, como uma das obras-primas da literatura hispano-americana contemporânea.

O primeiro capítulo da dissertação trata do conceito de realismo mágico, de como essa estética literária veio se desenvolvendo no campo da literatura desde o seu surgimento. Fizemos uma reflexão acerca de sua origem e do papel que o realismo mágico desempenha na literatura mundial, a partir de algumas contribuições de críticos contemporâneos. É importante esclarecermos que o realismo mágico não é exclusivo da literatura hispano-americana e que a alusão ao escritor dessa literatura se justifica pela aproximação de José Saramago aos procedimentos literários presentes na obra de García Márquez, como a diversidade das vozes narrativas e a desintegração da lógica linear, procedimentos que, em Saramago, inserem-se na configuração e na problematização das relações entre ficção e história.

É por isso que, no segundo capítulo, estudamos o realismo mágico na relação entre história e ficção tal como se constitui no romance de Saramago, sempre considerando os procedimentos narrativos do romance hispano-americano, em que estão presentes características da literatura contemporânea representadas pela fusão de ontem e hoje, de história e de ficção. Toda problematização em torno das relações entre história e ficção,

¹ A edição utilizada de **Memorial do Convento** neste trabalho é de Saramago (1995), e de **Cem Anos de Solidão** é de García Márquez (2006).

presente no romance histórico contemporâneo, tem por característica ser reflexiva e, ao mesmo tempo, apropriar-se de acontecimentos e personagens históricos. Essa problematização consiste em primeiro instaurar para depois subverter os próprios acontecimentos e também os valores ideologicamente marcados que questiona. Em muitos romances históricos contemporâneos, a metaficção é uma característica marcante. Em **Memorial do Convento**, alia-se a ela o realismo mágico, que assume uma função transgressora no que diz respeito às conexões entre os fatos históricos e a narrativa ficcionalizada destes mesmos fatos.

Por fim, no terceiro e último capítulo, tratamos da *constatação* do realismo mágico no **Memorial do Convento**. Nesse capítulo, o elemento fundamental para a análise é o narrador, fio condutor da narrativa, e sua relação com as personagens. Refletimos sobre o conceito de vozes, com base nos estudos sobre o narrador, e também sobre o conceito de polifonia, levando em consideração os estudos de Mikhail Bakhtin. O tempo e o espaço, elementos também fundamentais da narrativa, são aí estudados porque se configuram, no romance de José Saramago, na relação entre história e ficção.

É importante esclarecermos que o **Memorial do Convento** é o principal objeto de estudo de nosso trabalho. Portanto, o romance **Cem Anos de Solidão** é utilizado como contraponto da comparação pelo fato de ser uma das obras mais representativas do realismo mágico, como já indicamos, mas não constitui o foco primordial de nossa análise. Sua leitura será feita, assim, **em função** dos objetivos que temos relativamente à análise do **Memorial**. Isto, de forma alguma, tem a intenção de estabelecer uma hierarquia ou um julgamento de valor dos romances em questão, mas justifica-se unicamente pelo recorte dado ao âmbito desta pesquisa, que tem por foco a análise do romance de Saramago e o intuito de contribuir para uma reflexão crítica em torno da ficção portuguesa contemporânea.

2 REALISMO MÁGICO: CONCEITO

Se eu morrer antes de ti, peço-te que me vejas.

(SARAMAGO, 1995, p.139)

Este capítulo, como já foi dito, trata do conceito de realismo mágico e seu desdobramento no campo da literatura. Abordamos sua origem e seu papel na literatura mundial, a partir de contribuições de críticos contemporâneos.

2.1 O realismo mágico: da origem ao cenário hispano-americano

O termo realismo mágico foi utilizado pela primeira vez em 1925, na Alemanha, pelo crítico de arte e historiador Franz Roh, num livro publicado pela Revista do Ocidente, intitulado *O realismo mágico*. Do ponto de vista artístico, a proposta

[...] era atingir uma significação universal exemplar, não a partir de um processo de generalização e abstração, como fizera o expressionismo de anteguerra, mas pelo reverso: representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam. (CHIAMPI, 1980, p.21)

Na mesma época, o italiano Massimo Bontempelli, outro teórico europeu, mencionava os termos “realismo místico” e “realismo mágico” como fórmulas que superavam o futurismo. Para os dois europeus, “a nova estética refutava a realidade pela realidade e a fantasia pela fantasia, ou seja, propugnava buscar outras dimensões da realidade, mas sem escapar do visível e concreto.” (CHIAMPI, 1980, p.22)

No final da década de 1920, a obra de Roh foi traduzida para o espanhol e, de acordo com Irlemar Chiampi (1980), o primeiro a incorporar o termo à crítica do romance hispano-americano foi Arturo Uslar Pietri, em **Letras y Hombres de Venezuela**, em 1948, onde ele dizia que se a realidade é considerada misteriosa, ou “mágica”, cabe ao narrador “adivinhá-la”; se a realidade é considerada prosaica, cabe a ele “negá-la”. É importante mencionar que Uslar Pietri encontrou várias vezes Bontempelli, tanto em Paris como na Itália, no final da década de 1920. Portanto, é provável que Pietri tenha se inteirado do termo, utilizando-o em seu texto.

Em 1949, o historiador cultural cubano Alejo Carpentier batizou o termo no prefácio do seu livro **El Reino de este Mundo**, no qual narra sua visita ao Haiti:

A cada passo encontrava o *real maravilhoso*. Mas pensava, além disso, que essa presença e vigência do real maravilhoso não era privilégio exclusivo do Haiti, mas sim patrimônio da América inteira, onde ainda não se chegou a estabelecer, por exemplo, um inventário de cosmogonias. [...] a América está longe de ter esgotado seu caudal de mitologias. Mas que é a história da América inteira senão uma crônica do real maravilhoso? (CARPENTIER, 1987, p. 141-142)

Carpentier, dissidente do surrealismo, considerava o maravilhoso como princípio ordenador de sua narrativa. Para ele, o artista extrai dos fragmentos do mundo a matéria a ser transformada. No prólogo de seu romance, o autor cubano explica todo o seu universo novelesco. Segundo Bela Jozef (1986, p.152),

Cada um dos seus romances [os de Carpentier] é uma visão privilegiada que descobre na realidade o que está além da aparência: não só em âmbito poético ou em sua significação histórica ou cultural, mas também em sua dimensão mítica. Carpentier soube recriar os fatos, fazendo transparecer uma experiência milenar e atual do homem. [...] Baseado no preceito surrealista, passou a cultivar o “realismo mágico” na procura da essência do mundo americano.

O realismo mágico, como categoria literária, cresceu durante a década de 1940 e, em 1954, Angel Flores popularizou o termo *realismo mágico* na conferência “Magical realism in Spanish American fiction”, lida no Congresso da “Modern Languages Association” em Nova Iorque. Entre os críticos, esse termo sobrepujou o termo *realismo maravilhoso*, utilizado por Carpentier. Assim, Angel Flores, definitivamente, pôs em moda a nova designação e com seu trabalho tentou primeiro, “reconhecer as raízes históricas da nova corrente ficcional, para então conceituar o realismo mágico do ponto de vista do acontecimento narrativo.” (CHIAMPI, 1980, p.24)

Segundo Chiampi (1980), o professor Angel Flores, em seu artigo *Magical Realism in Spanish American Fiction*, propõe o ano de 1935 como o ano do “nascimento” do realismo mágico, com a publicação de **A História Universal da Infância**, de Jorge Luis Borges.

A partir daí, o processo de discussão conceitual do realismo mágico foi lento. Somente em 1967 o crítico mexicano Luis Leal tentou reavaliar essa tendência literária hispano-americana nos **Cuadernos Americanos**, num artigo intitulado *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*. Com a tentativa de aproximar-se mais da sobrenaturalização do real, Leal define o realismo mágico apoiando-se tanto no antiexpressionismo de Franz Roh como na proposta surrealista da existência do maravilhoso na realidade.

Para Leal, o ensaio de Flores era, naquele momento, o único estudo sobre o realismo mágico na literatura hispano-americana. Assim sendo, ele o retoma e procura corrigir a direção de Flores, considerando que o realismo mágico começou somente em 1948, quando foi publicado o livro **Letras e Hombres de Venezuela**, de Uslar Pietri. Nisso concordam, hoje, os críticos em geral.

Para Chiampi (1980), Flores teria fixado o início do realismo mágico em 1935 devido à tendência equivocada – estimulada por meio da leitura das obras de Kafka e Proust – de amalgamar o realismo e a fantasia. Desconsiderando a distinção entre literatura fantástica e realismo mágico, Flores havia tornado bastante elástica a conceituação desse último, considerando como pertencentes a essa tendência autores como Bioy-Casares, Silvina Ocampo, Mallea, Sabato, Bianco, Cortázar, Maria Luiza Bombal, entre outros.

2.2 O cenário europeu

Neste sub-capítulo desenvolvemos um panorama acerca das contribuições mais recentes ao realismo mágico. Consideramos as perspectiva de críticos contemporâneos preocupados com a manifestação dessa categoria literária no contexto mundial.

2.2.1 As contribuições de alguns críticos

Publicada em 1980, a obra **O Realismo Maravilhoso**, de Irlemar Chiampi, tem sido considerada no Brasil como uma obra capital no estudo do realismo mágico. Sua leitura, contudo, deve ser atualizada, considerando-se estudos mais recentes que, a partir da década de 1990, voltam especial atenção ao realismo mágico. Trata-se de teóricos contemporâneos que procuram, de certa forma, categorizar o realismo mágico.

Para utilizar o termo realismo mágico em relação ao contexto europeu, o inglês Willian Spindler (1993) o define como uma categoria que descreve obras de arte e ficção que compartilham uma certa temática identificável, assim como características formais e estruturais. Tais características contribuem para que o termo seja considerado uma categoria estética e literária própria, independente de outras como o fantástico e o surrealismo, com os quais o realismo mágico é frequentemente confundido.

O crítico inglês retoma a visão de Carpentier, em que os prodígios naturais, culturais e históricos da América representam uma inesgotável fonte de verdadeiras maravilhas. Para Spindler, as alucinações e as impressões que o homem obtém de seu meio tendem a se transformar em realidade, sobretudo nas culturas fundamentadas na religião, como no caso dos índios. Não se trata, no entanto, de uma realidade que surge de uma determinada imaginação mágica – o que, para Spindler, justifica a nomenclatura “realismo mágico”.

Com base nas teorias dos críticos hispano-americanos sobre o conceito de realismo mágico, William Spindler nos oferece suas próprias definições a respeito dessa categoria e apresenta dois usos para o termo: o original e o atual. O uso original refere-se ao tipo de obra literária ou artística que apresenta a realidade a partir de uma perspectiva incomum que, sem transcender os limites do natural, induz no leitor ou observador um senso de irrealidade. O uso atual, que hoje substitui amplamente o primeiro, descreve textos em que duas visões de mundo opostas – uma natural e outra sobrenatural – são apresentadas como se não fossem contraditórias, lançando-se mão de mitos e crenças de grupos etno-culturais para os quais essa contradição não se manifesta.

Portanto, o uso atual do termo se refere, estilisticamente, a textos em que o sobrenatural é apresentado como comum, sem causar algum estranhamento. Estruturalmente, a presença do sobrenatural no texto é essencial para a existência do realismo mágico. Spindler, com o objetivo de categorizar sua ocorrência em determinadas obras, propõe uma tipologia que unifica o uso original e o uso atual do termo em três categorias.

A primeira é chamada de realismo mágico metafísico. De acordo com Spindler, essa categoria se manifesta em textos que causam estranhamento no leitor, ou seja, uma cena familiar é descrita como se ela fosse algo novo e desconhecido, mas sem lidar explicitamente com o sobrenatural. O resultado é, com frequência, uma atmosfera estranha e a criação, dentro do texto, de uma perturbadora presença impessoal, que permanece implícita².

Spindler chamou a segunda categoria de realismo mágico antropológico, em que o narrador geralmente tem “duas vozes”, ora retratando acontecimentos de um ponto de vista natural, ora do ponto de vista sobrenatural. Essa antítese é resolvida pelo autor quando ele adota ou se refere aos mitos e à história cultural. Embora esta vertente seja comumente identificada na literatura hispano-americana, vale lembrar que a presença de uma visão mágica e mítica na cultura popular, coexistindo com a mentalidade racional característica da

² Para exemplificar essa categoria, Spindler menciona as seguintes obras: **O Deserto dos Tártaros** (1940), de Dino Buzzati (1906-1972); **Tema do Traidor e do Herói** (1944), **A Seita do Fênix** (1944) e **O Sul** (1944), de Jorge Luis Borges (1899-1986).

modernidade, não é um fenômeno exclusivamente hispano-americano, já que se manifesta também em outras áreas do planeta, onde seus escritores lançam mão do realismo mágico ao compactuarem com preocupações semelhantes às dos escritores hispano-americanos.

Assim, a predominância do realismo mágico em países considerados como “periferia” e sua comparativa fraqueza no “centro” – ou seja, na Europa Ocidental e na América do Norte³ – poderiam ser explicadas pelo fato de que mitos coletivos adquirem maior importância na criação de novas identidades nacionais, bem como o fato de que crenças pré-industriais ainda representam uma parte importante na vida cultural e sócio-política dos países em desenvolvimento. Entretanto, artigos mais recentes questionam essa idéia. Em textos nos quais se manifesta o realismo mágico antropológico, existe uma “consciência mágica” nas personagens, observada por Spindler como igual ou superior ao racionalismo ocidental. É essa a característica que liga o realismo mágico antropológico à cultura popular.

Finalmente, a terceira categoria proposta por Spindler foi denominada como realismo mágico ontológico, resolvendo a antítese entre real e mágico sem recorrer a qualquer perspectiva cultural, étnica ou religiosa em particular. Trata-se de uma forma “individual” do realismo mágico, em que o sobrenatural é apresentado de modo mais realista. Além de não condizer com a razão, não são oferecidas explicações para os acontecimentos insólitos do texto, pois o autor não está preocupado em convencer o leitor. Aqui a palavra “mágico” corresponde aos acontecimentos inexplicáveis que contrariam as leis do mundo natural. As situações impossíveis são descritas de maneira bem realista. **Axolotes** (1956) e **Carta a uma Senhorita em Paris** (1951), de Julio Cortázar (1914-1984), são bons exemplos de realismo mágico ontológico, de acordo com Spindler.

Outros estudos mais recentes discutem não só as características do realismo mágico em geral, mas insistem no fato de que essa categoria não se identifica com uma cultura específica, por ser hoje uma categoria também presente nas literaturas de diversos cantos do mundo. Alguns críticos europeus, como Anne Hegerfeldt (2002), recusam a idéia de que o realismo mágico tenha uma origem territorial – no caso, a América Latina.

Embora Hegerfeldt reconheça que o realismo mágico é uma expressão “autêntica” da América Latina e tem sido tratado como fenômeno exclusivamente latino-americano, a autora reprova o que ela define como “territorialização” do imaginário. Para a autora, é necessário

³ O uso dos termos “centro” para referir os países hegemônicos (que apresentam supremacia sobre os demais) e “periferia” para os países não hegemônicos vem sendo adotado por diversos críticos, especialmente na área dos estudos culturais.

colocar o texto na realidade, pois o texto realista mágico não é ambíguo, ou seja, não é construído para causar hesitação e, portanto, deve ser aceito.

Em sua crítica, Anne Hegerfeldt propõe a reavaliação do realismo mágico como um gênero literário, e o justifica pelo fato de que se pode considerar diferentes textos como sendo realistas mágicos. Para nós, entretanto, o realismo mágico continua sendo apenas uma categoria literária⁴, que pode ser identificada em textos de quaisquer gêneros – encontramos-lo na lírica, em narrativas e também em textos dramáticos⁵. Assim, preferimos considerar o realismo mágico como uma categoria literária na qual o sobrenatural se manifesta sem causar estranhamento, e que se encontra presente em gêneros variados.

Embora a escritora inglesa não aceite a vinculação do realismo mágico com a América Latina, sua proposta nos é interessante no que diz respeito às técnicas literárias. Para Barthes (1968), a imitação de modos não ficcionais, como história ou jornalismo, ou o uso abundante de detalhes são fundamentais para criar o “efeito do real”. O realismo mágico, na sua configuração, viola esses padrões realistas de representação literária, ao tornar naturais os elementos sobrenaturais. Essa categoria literária se diferencia assim da ficção fantástica, que utiliza a incerteza e a ambigüidade para envolver o leitor num ambiente de mistério, inexistente no realismo mágico, em que não há hesitação, uma vez que os eventos considerados irrealis fluem naturalmente.

O que nos é de grande importância nas considerações de Hegerfeldt é a referência à metaficção historiográfica, tratada também por Linda Hutcheon (1991), cujo conceito vem ao

⁴ Por categoria entendemos o “conjunto de pessoas ou coisas que possuem muitas características comuns e podem ser abrangidas ou referidas por um conceito ou concepção genérica” (HOUAISS, 2002). Embora genérico, o termo categoria parece adequado para o problema do realismo mágico, conceito que abrange um conjunto de textos que têm em comum o fato de que neles o sobrenatural se manifesta sem provocar estranhamento.

⁵ A designação de gênero para o realismo mágico nos parece abusiva, mas poderia prestar-se a um estudo de terminologia literária que buscasse definir o que se entende por modos, gênero e formas literárias. Entre os teóricos não parece haver consenso sobre isso. Reis e Lopes, em seu **Dicionário de teoria da narrativa**, ao definir o gênero narrativo, afirmam que essa definição situa-se “no contexto das relações entre *modos* e *gêneros*: de acordo com uma concepção que vem de Goethe (que falava em *formas naturais* e *espécies literárias*), a moderna teoria literária tem postulado a distinção entre categorias abstratas, universais literários desprovidos de vínculos históricos rígidos (os *modos*: lírica, narrativa e drama) e categorias historicamente situadas e apreendidas por via empírica (os *gêneros*: romance, conto, tragédia, canção etc.) [...]” (2000, p. 47, grifos dos autores). Massaud Moisés, por sua vez, em seu **Dicionário de termos literários**, após uma longa explanação sobre a historicidade do conceito de gênero, conclui “pela existência de apenas dois gêneros, e não três: a POESIA (correspondente à lírica e à épica da tripartição convencional) e a PROSA, — entendidas não na sua aparência formal, mas no modo como divisam a realidade, segundo a qual a poesia seria a expressão do ‘eu’ e a prosa, do ‘não-eu’. A poesia, por sua vez, apresenta duas espécies — o lírico e o épico — e uma série de formas — o soneto, a ode, a balada, a canção, etc. A prosa não se fragmenta em espécies, mas apresenta três formas; o conto, a novela e o romance” (1988, p. 250). Assim, o romance, por exemplo, é um gênero, para Reis e Lopes, e uma forma, para Moisés. Como nenhum dos autores problematizou a existência do realismo mágico, continuaremos a tratá-lo como uma categoria literária.

encontro de nossas considerações sobre o romance de José Saramago. De acordo com Hegerfeldt, a crítica da história pela perspectiva do realismo mágico encarrega-se da subversão do discurso na escolha da história. Ou seja, o realismo mágico não apenas subverte, mas também oferece uma crítica construtiva, esboçando uma historiografia revisada que inclui formas extremamente ficcionais que, desafiando a realidade, dão voz aos vencidos da história tida como oficial. Dessa forma, o realismo mágico se expandiu para outras partes do mundo, englobando as características da literatura contemporânea, com diferentes estratégias e técnicas para construir a realidade.

Assim como Anne Hegerfeldt, Michael Valdez-Moses dirige seu olhar para escritores como Gabriel García Márquez, Salman Rushdie e outros atualmente engajados nessa categoria literária e a caracteriza como um efeito da globalização e um veículo para a mesma, como fases de um processo secular de modernização. Para Valdez-Moses, o realismo mágico torna-se, aos poucos, uma forma de ficção proeminente no mundo contemporâneo.

O professor retoma o romance histórico tradicional para explicar a natureza do romance mágico realista, mas reconhece que o romance histórico não é a única fonte dos escritores contemporâneos do realismo mágico. Assim como o romance histórico, o romance realista mágico desloca as formas culturais anacrônicas do mundo pré-moderno, incorporadas e representadas na forma ficcional. Tais formas incluem o arcaísmo literário e a tradição narrativa oral.

Valdez-Moses utiliza a expressão “realismo mágico contemporâneo” para denominar a categoria. De acordo com ele, tanto os romances históricos tradicionais quanto os realistas mágicos contemporâneos são ficções de compensações sentimentais que encorajam seus leitores a tolerarem um retorno imaginário a um mundo passado ou que está passando. Não se trata de uma resistência à modernização, já que a maior parte dos romances do realismo mágico é engajada politicamente, mas de que seus leitores aceitem que o mundo pré-moderno é um anacronismo histórico.

A característica constitutiva do realismo mágico, segundo Valdez-Moses, é um hibridismo poderosamente atraente do real e do fabuloso. A fusão do real e do mágico, na sua proposta, pode ser entendida como tendo uma linhagem dupla, ou melhor, como uma convergência de duas tradições narrativas distintas. Segundo o autor, enquanto a “paternidade” do romance realista mágico tem traços do romance realista da Europa Ocidental

dos séculos XVIII e XIX⁶, a “maternidade” do que ele classifica como gênero literário é mais variada, heterogênea e exótica, pois em cada lugar que o realismo mágico teve sua origem, suas “mães” têm uma aparência diferente. Para Valdez-Moses, o realismo mágico hibridiza elementos emprestados das culturas Ocidental e não-Ocidental, como o moderno e o tradicional, o realista e o fabuloso, o literário e a tradição narrativa oral, o secular e o religioso. Entretanto, essa categoria literária concebe essa fusão de acordo com parâmetros estabelecidos pela contemporaneidade. Essa visão nos faz entender que a popularidade e a adaptabilidade do realismo mágico podem ser entendidas como consequência da globalização que, ao mesmo tempo em que é a mesma em toda parte, é diferente e única em cada lugar. Nesse aspecto, o realismo mágico funciona como uma forma de mediação global que intersecciona elementos emprestados das culturas Ocidentais e não-Ocidentais.

A intenção de Valdez-Moses é discutir como essa categoria funciona dentro do contexto histórico e cultural da modernidade global, sem considerar a origem do realismo mágico vinculada à América Latina. Essa categoria hoje pode não ser exclusiva do Continente Americano e de língua espanhola, mas é essencialmente hispano-americana, já que se desenvolveu primeiramente na América Latina hispânica. Quando Anne Hegerfeldt e Valdez-Moses falam do Ocidente em seus textos, estão se referindo ao que eles consideram como centro, ou seja, a Europa ou os Estados Unidos, esquecidos de que a América Latina é também Ocidente. “Isso se explica porque a península Ibérica sempre esteve nos limites do território “eurocêntrico”, transitando entre as culturas mediterrâneas e africanas e as européias”⁷. Nesse aspecto, pelas perspectivas de Anne Hegerfeldt, mais categórica em separar o (euro)centro das periferias, o realismo mágico de José Saramago também é periférico⁸.

Não consideramos esse fato como um problema, muito pelo contrário. Embora preconceituosas, essas reflexões acabam por corroborar a identificação do autor português com a literatura hispano-americana, cujo realismo mágico “está, sim, ancorado no tempo e no

⁶ Sobre a paternidade do realismo mágico, mencionada por Valdez-Moses, cumpre esclarecer que o termo se desenvolveu literariamente na América Latina – e não na Europa Ocidental, como ele afirma –, disseminando-se depois para outras partes do mundo.

⁷ Comunicação pessoal apresentada pela Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramirez em meu exame de qualificação.

⁸ Alfredo Bosi, em sua **História concisa da literatura brasileira**, ao refletir sobre o que ele chama de “correntes de gosto recebidas de segunda mão” (1994, p.14) pela literatura colonial brasileira, explica que “Portugal, perdendo a autonomia política entre 1580 e 1640, e decaindo verticalmente nos séculos XVII e XVIII, também passou para a categoria de nação periférica no contexto europeu; e a sua literatura, depois do clímax da épica quinhentista, entrou a girar em torno de outras culturas: a Espanha do Barroco, a Itália da Arcádia, a França do Iluminismo.” (1994, p. 14)

espaço, mesmo que em determinado ponto rompa essa âncora e se irradie para outras latitudes e línguas”⁹.

O fundamental é que, para todos esses teóricos, o que caracteriza o texto realista mágico é a naturalização do insólito e do sobrenatural. É importante esclarecermos, no entanto, que o valor metafórico da literatura hispano-americana é tomado como referência aqui para indagar como a linguagem narrativa tenta sustentar a identidade da América no contexto cultural – fato que coincide com a proposta de José Saramago, ainda que em outras circunstâncias.

⁹Comunicação pessoal apresentada pela Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramirez em meu exame de qualificação.

3 O ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO

Duas serão as atitudes possíveis do romancista que escolheu, para sua ficção, os caminhos da História: uma, discreta e respeitosa, consistirá em reproduzir ponto por ponto os fatos conhecidos, sendo a ficção mera servidora duma fidelidade que se quer inatacável; a outra, ousada, levá-lo-á a entreter dados históricos não mais que suficientes num tecido ficcional que se manterá predominante. Porém, estes dois vastos mundos, o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais, à primeira vista inconciliáveis, podem vir a ser harmonizados na instância narradora. (José Saramago, 1990, p.17)

Neste capítulo estudamos o realismo mágico na relação entre história e ficção tal como se constitui no romance de José Saramago, considerando os procedimentos narrativos do romance hispano-americano, em que estão presentes características da literatura contemporânea representadas pela fusão do passado e presente, de história e de ficção.

3.1 José Saramago e a literatura hispano-americana

A epígrafe¹⁰ de **A Jangada de Pedra**, de José Saramago, foi retirada do romance **Concerto Barroco** (1974), de Alejo Carpentier. Isso confirma a tendência de Saramago de se aproximar da ficção hispano-americana recente, o que se justifica pela necessidade de expressar problemas coincidentes entre as duas culturas. Trata-se, na verdade, de uma aproximação estética, “o inter-relacionamento de duas literaturas e, portanto, de duas culturas.” (OLIVEIRA FILHO, 1990, p.141)

Segundo Odil José de Oliveira Filho (1990), a sintonia do autor português com a ficção hispano-americana explica-se pela mesma busca de saída que culturas consideradas como marginais procuram diante da situação dilemática para a ficção atual, que sofre a pressão de ter de manter e aceitar um material expressivo mais “refinado” e, ao mesmo tempo, necessita pesquisar e expressar o mundo e a relação entre os homens. O que confirma a consciência de Saramago dessa situação é o longo período de reflexão entre seu primeiro romance, **Terra do Pecado** (1947), e o segundo, **Manual de Pintura e Caligrafia** (1977).

O primeiro é renegado pelo autor, geralmente não aparece arrolado na bibliografia que seus livros contêm. É necessário esclarecer que José Saramago começou sua carreira literária sob o impacto do neo-realismo, o que torna seu

¹⁰ *Todo futuro es fabuloso.* (SARAMAGO, 2006, p.5)

primeiro romance caracterizado pelo espírito que animava o final da década de 1940 em Portugal. Trata-se, nesse caso, de uma literatura comprometida com as causas sociais dos marginalizados, marcada pela representação documental da realidade.

Em **Terra do Pecado**, ainda jovem, o escritor português não atentou para a situação dilemática que o romance já enfrentava. Talvez por essa razão, Saramago não considere, hoje, sua obra da juventude. Contudo, ele é um continuador do neo-realismo, pois sua obra retoma e supera aquela corrente, configurando um diálogo que marca um desenvolvimento surpreendente na literatura portuguesa.

Segundo Oliveira Filho (1990), José Saramago entendeu que uma literatura socialmente interessada não funciona só como um “espelho da realidade”, muito menos necessita das boas intenções do escritor ou da notabilidade de qualquer ideologia. Dessa forma, convencido de que a arte é completamente necessária à sociedade, Saramago se conscientizou de que

[...] o verdadeiro conteúdo da obra de arte torna-se o seu modo de ver e de julgar o mundo, sendo só assim, na medida em que transcende a falsa dicotomia entre forma e conteúdo, que ela mantém seu compromisso com a realidade. (OLIVEIRA FILHO, 1990, p.142)

Em seu terceiro romance, **Levantado do Chão** (1980), Saramago ainda hesita quanto à confirmação dessa consciência, pois o escritor tinha dificuldade de fazer dialogar trabalho estético e preocupação social. Podemos considerar este romance como o primeiro passo para o fim da hesitação. Nele, Saramago retoma claramente a vertente neo-realista, já que mantém várias características dessa corrente, como a problemática social da vida no campo, representada pela oposição patrão-empregado, a presença de personagens-grupo e o tom denunciatório do discurso. Esse romance pode ser considerado, portanto, uma retomada do neo-realismo, mas no sentido de revisá-lo, pois, apesar de apresentar tantos traços dessa estética, como os que verificamos, simultaneamente foge destes mesmos padrões pelo uso do que Oliveira Filho chama de “fantástico”, pelo deslocamento do tempo (mistura de presente e passado) e pela presença do narrador-contador de histórias (comentários, julgamentos, recorrências), procedimentos narrativos frequentes na literatura contemporânea.

[...] é o primeiro índice da aproximação de Saramago da ficção latino-americana recente, daquilo que se convencionou chamar de “realismo fantástico”¹¹ e que, como se sabe, apresenta-se como uma forma polêmica de os escritores latino-americanos colocarem-se tanto ante o realismo documental das gerações que os antecederam, quanto ante as conquistas estéticas da literatura contemporânea. (OLIVEIRA FILHO, 1990, p.143)

Memorial do Convento, o quarto romance do autor, é, definitivamente, a obra que confirma a aproximação de Saramago à literatura hispano-americana, já que conduz essa aproximação para um âmbito mais profundo, fazendo com que o projeto estético de Saramago se relacione ao dos hispano-americanos. A partir desse momento, configura-se a verdadeira identificação entre ambos. Não se trata, porém, de um caso de imitação de uma tendência. A aproximação de Saramago dessa literatura é um fato que foi se tornando mais evidente com o passar do tempo.

Segundo Oliveira Filho (1990, p.144),

A afirmação de maior consciência artística do escritor latino-americano corresponde a um investimento profundo nas técnicas da narrativa contemporânea, tomadas a escritores como Proust, Joyce e Faulkner e ao abandono dos velhos modelos do século XIX.

Para Oliveira Filho (1990), enquanto a renovação do romance português aproximou-se de modelos externos e, com isso, procurou integrar-se “à moda literária dominante”, a renovação do romance hispano-americano buscou uma caracterização mais singular, que se explica pelo desejo de marcar uma diferença em relação à literatura européia. Assim, considerando que José Saramago admite um questionamento à sua condição cultural, que é européia e peninsular, é possível aproximá-lo da literatura hispano-americana.

Como vários escritores portugueses, Saramago tentou encetar a renovação interna do romance português por meio do refinamento técnico, por meio de uma linguagem própria. Gabriel García Márquez, situando-nos no ambiente mágico de Macondo, eleva a realidade a uma categoria onírica, sintetizando, assim, os mais diversos elementos: a história, a natureza, os problemas sociais e políticos, a vida cotidiana, a morte, o amor, as forças sobrenaturais.

¹¹ Acreditamos que Oliveira Filho tenha tomado a Jorge Luis Borges esse termo. Segundo as teorizações mais recentes e mais amplamente aceitas, trata-se, na verdade, do realismo mágico.

O passado histórico não é reconstruído com o devido rigor, nem serve como pano de fundo da ficção. **Cem anos de Solidão** é um romance mítica e artisticamente criado sem que nenhum lugar e nenhum tempo histórico possa reivindicar a certeza de uma ancoragem exata¹².

Do ponto de vista do romance, trata-se de uma metáfora civilizacional “que empurra os seres de ficção para as suas realizações e fracassos.” (RODRIGUES, 2004, p.3) Mas da fusão de todos os elementos sintetizados pela realidade surge um romance singular, no qual se destaca o realismo mágico, um dos elementos que aproxima José Saramago do romance de Gabriel García Márquez, pois ambos possuem projeto estético semelhante, como pretendemos mostrar ao longo de nossa análise, e assimilam as técnicas literárias como forma necessária de depuração estética. É nos procedimentos de elaboração estética, privilegiados pelos escritores hispano-americanos, como a intertextualidade e a paródia, que Saramago encontra predileção. Na literatura hispano-americana, tais procedimentos funcionam como instrumentos ideais do escritor para a busca de uma identidade própria. Trata-se da escritura sobre uma outra escritura, “uma experiência sensual com o signo estrangeiro.” (OLIVEIRA FILHO, 1990, p. 147) Nesse ponto, é importante ressaltarmos que o que nos chama a atenção na relação do autor português com a literatura hispano-americana é sua afinidade com essa cultura. Nesse sentido, consideramos conveniente abordarmos alguns aspectos que justificam o estudo comparativo de textos literários produzidos em diferentes “universos” culturais.

De acordo com A. Owen Aldridge (1994, p.257-258), a literatura comparada é um rótulo para descrever estudos literários que transcendem fronteiras nacionais e, de acordo com ele,

A comparação pode ser utilizada nos estudos literários para indicar afinidade, tradição ou influências. A afinidade consiste nas semelhanças de estilo, estrutura, tom ou idéia entre duas obras que não possuem qualquer outro vínculo [...] A tradição ou a convenção consistem no estudo das semelhanças entre obras que fazem parte de um grande grupo de obras similares interligadas histórica, cronológica ou formalmente.

Segundo o mesmo autor, recentemente, a perspectiva estética predomina entre os estudos que demonstram semelhanças ou afinidades. Esse tipo de análise comparada, que

¹² Comunicação pessoal apresentada pela professora María Dolores Aybar Ramirez, em meu exame de qualificação.

aponta “analogias sem contato”, permite a concentração em obras maiores, oferecendo “uma oportunidade de análise estética, que pode fornecer uma visão do processo de criação artística.” (ALDRIDGE, 1994, p.259)

Embora a comparação por afinidade pareça ficar à mercê da visão subjetiva de quem a compara, ela possui valor à sua maneira, ao promover uma crescente compreensão e apreciação da literatura. Vale lembrar que a Literatura Comparada é uma das áreas do estudo literário que mais vem abraçando, ao longo de seu desenvolvimento, diferentes objetos e métodos de estudo (haja vista os estudos culturais, nos quais o texto literário deixa de ser o objeto central da análise). Assim, diante da variedade de problemas abarcados atualmente pela literatura comparada, também a comparação por afinidade reencontra seu lugar, fugindo da mera crítica impressionista.

A aproximação entre o romance de José Saramago e a ficção hispano-americana - representada aqui por Gabriel García Márquez – se dá pela afinidade que o autor português tem com essa literatura, por uma questão de identificação. Tal afinidade se expressa pelo uso de procedimentos narrativos semelhantes. De acordo com Michael Löwy (1989), a afinidade, entendida como atração, é inseparável de um contexto cultural e comporta níveis como o parentesco espiritual, a homologia estrutural e as correspondências. E mais: “a afinidade é favorecida (ou desfavorecida) por condições históricas ou sociais, é compatível com o reconhecimento do papel determinante das condições econômicas e sociais.” (LÖWY, 1989, p.18)

Pela perspectiva da comparação por afinidade, é pelos procedimentos narrativos semelhantes que José Saramago se identifica à cultura hispano-americana – o que pode ser documentado pela presença da paródia e da intertextualidade. Embora não tenhamos eleito estes dois procedimentos como elementos de comparação, aqueles que escolhemos – o realismo mágico, a diversidade das focalizações e a desintegração da lógica linear inseridos na relação entre história e ficção – são suficientes na constatação da “homologia estrutural” das obras literárias. A diferença entre Saramago e García Márquez é que o trabalho intertextual do escritor português se volta para seu próprio país e não para o signo estrangeiro, como fazem os hispano-americanos. “É justamente pela tensão proporcionada por uma situação de integração e diferenciação que as literaturas peninsulares aproximam-se tanto das condições vividas pela literatura latino-americana atual.” (OLIVEIRA FILHO, 1993, p.91)

O trabalho intertextual de Saramago coloca em questão o modo português de ser europeu e o modo europeu de ser português. A real significação do projeto intertextual traduz-se na busca de identidade cultural construída por Saramago, fruto de uma escolha voluntária.

Daí a semelhança entre o projeto estético de Saramago e de García Márquez: a correspondência das situações vividas por seus respectivos países no momento atual, pois se caracterizam como “marginais” no plano global. Nos dois romances em questão, os protagonistas lutam contra uma realidade brutal, excessiva e sempre à beira da total destruição. Assim, a sensação de deslocamento de José Saramago coloca esta problematização no interior da própria cultura portuguesa.

Também é na busca do realismo artístico, ou seja, na síntese entre ficção e realidade pelo olhar do artista, que Saramago se aproxima da literatura hispano-americana, que tem como principal elemento de identificação o realismo mágico. Trata-se, para o escritor hispano-americano, da “revelação” da realidade por um efeito de alteração dela. Nesse sentido, ao aproximar-se da escritura de García Márquez, Saramago se distancia da Europa, não pelo realismo mágico em si, mas pela função transgressora que essa categoria desempenha em sua obra quando se trata da ficcionalização da história. Ela encontra ênfase no estranhamento presente na poética de Saramago, ou seja, na idéia da história como grande crônica de realização de uma vida fabulosa, representada também na história de Portugal. Assim, o que aproxima José Saramago dos escritores hispano-americanos não é exclusivamente o realismo mágico, mas sua interpretação entre o fabuloso e a história.

Desse modo, sem dúvida, o **Memorial do Convento** é um texto contemporâneo que se constrói com base no diálogo com o passado literário português; neste romance, o realismo mágico desempenha uma função transgressora e confirma “a idéia [...] de que o texto de Saramago ao mesmo tempo aproxima-se e distancia-se da tradição narrativa que revisita, construindo-se, com base na leitura, como proposta de releitura.” (OLIVEIRA FILHO, 1993, p.38)

3.2 A ficcionalização da História no romance contemporâneo

Conforme colocamos na introdução deste trabalho, trataremos, neste capítulo, da relação entre história e ficção em **Memorial do convento**. Optamos por tratar esta obra como romance histórico contemporâneo porque este termo se assemelha mais ao modo como os críticos hispano-americanos se referem aos romances em que há a problematização das relações entre história e ficção: novo romance histórico. Vale lembrar que a metaficção está presente em grande parte dos romances da literatura hispano-americana, nos quais a ficcionalização da história é um tema preponderante.

Decidimos pelo uso do termo romance histórico contemporâneo em lugar de metaficção historiográfica, termo cunhado por Linda Hutcheon (1991), já que o universo de referência desta autora é a ficção de língua inglesa, predominantemente. Preferimos a nomenclatura que já mencionamos – romance histórico contemporâneo –, visto que há metaficção na maioria deles; além disso, é como romance histórico contemporâneo que os críticos hispano-americanos têm tratado essa vertente literária. Os críticos portugueses, por sua vez, têm dado preferência à terminologia de Linda Hutcheon, embora ironizem a questão da pós-modernidade; apesar disso, e considerando a relação de José Saramago com os hispano-americanos, escolhemos utilizar a terminologia que eles privilegiam

Tanto na obra de José Saramago quanto na de Gabriel García Márquez estão presentes a influência da tradição narrativa do passado e as características da literatura contemporânea, representadas pela interação entre a história e a ficção. É necessário notar, porém, que **Cem Anos de Solidão**, apesar de dialogar com a conquista espanhola e com algumas realidades políticas da Colômbia colonial, constrói uma utopia histórica que não estabelece um diálogo pontual entre fato histórico e ficção narrativa.

Em seu artigo “Modernidade / Pós-modernidade em Gabriel García Márquez”, Selma Calasans Rodrigues (2004, p.2-3) defende que a história da Colômbia, representada ficcionalmente, não se encaixa no modelo do romance histórico clássico. Trata-se de um romance

[...] cujo tema volta-se exatamente para a recuperação das origens, com a firme utopia de que esta recuperação seria um meio de ajudar uma revolução social, ou de superar uma situação de exploração dos povos latino-americanos. Nada mais exemplar que a metáfora da leitura do Livro, ou seja, dos manuscritos de Melquíades, o cigano sábio, que leva a uma recuperação da Memória. Porém, não apenas isso: o romance começa com a utopia de um novo mundo, uma terra sem males, sem governo e sem igreja.

Por ser uma criação da utopia ou a proposta moderna de um mundo possível, criado a partir de uma história justa e legítima, o romance de García Márquez não se encaixa na proposta do romance histórico tradicional. Com esta afirmação queremos enfatizar que escolhemos esse romance como base comparativa em nossa investigação por ser representante do realismo mágico e não como um exemplo de romance histórico contemporâneo.

A análise que propomos parte da premissa de que **Memorial do Convento** é um romance histórico contemporâneo, pois há em toda obra a problematização das relações entre história e ficção, além de outras características que pontuaremos adiante. Obviamente, o **Memorial do Convento** tem o passado como referente, representado pelo reinado de D. João V (1705-1750), pela Guerra de Sucessão Espanhola (1704-1712) e pelo domínio da Igreja Católica, que se configura nas perseguições do Santo Ofício. Esses três fatores formam o pano de fundo sobre o qual o texto de Saramago se constrói.

Cem Anos de Solidão, por sua vez, foi o romance que transformou Gabriel García Márquez em um autor famoso da noite para o dia. Devido ao seu esplendor imaginativo e verbal, à capacidade de penetração na alma humana e pelo seu poder de inquietação, esse romance representa o auge de um esforço narrativo que transcende na evocação de um mundo passado. Ao instituir a realidade como discurso, García Márquez estabelece a representação da união da realidade com o mito. Sua obra cria um mundo imaginário fazendo de Macondo um lugar mítico, ao condensar o ideal de uma realidade. Trata-se da busca do paraíso, o que significa “o impulso de um reencontro com o mundo em uma identidade primordial, o sonho de restabelecer uma realidade original” (JOZEF, 1986, p.83). “Mas não há nesse romance a representação mimética de nenhum passado concreto, nem distorção consciente da história”¹³.

Em **Memorial do Convento**, a desmistificação do passado de Portugal é produzida por meio de um discurso literário minucioso, sem poupar o leitor de detalhes sórdidos, como os cheiros, as secreções e os parasitas do leito nupcial dos monarcas portugueses. A desarticulação e desautomatização dessa história se faz a partir da desconstrução discursiva que dialoga com essa mesma história que desconstrói.

Diferente do narrador de José Saramago, que é claramente irônico nas suas intromissões, o narrador de García Márquez ordena os fatos não só no tempo cronológico, mas na simultaneidade do instante. Segundo Bella Jozef (1986), quando José Arcadio sonha entre pântanos que no lugar onde seria Macondo erguia-se uma cidade com casas espelhadas, dá-se a passagem da realidade para o mito, isto é, o reencontro do mundo com sua realidade alienante.

É importante, no entanto, ressaltarmos que o romance histórico tradicional, fundado por Walter Scott, é diferente do contemporâneo. No romance histórico tradicional, é com a intenção de resgatar o passado que história e ficção convivem, e a presença de personagens históricas tem por objetivo tornar legítimo o mundo ficcional. No romance histórico

¹³ Comunicação pessoal apresentada pela professora María Dolores Aybar Ramirez, em meu exame de qualificação.

contemporâneo, há uma subversão dos conceitos que se questionam do passado. Não basta, portanto, somente a presença de personagens históricas. Dessa perspectiva, não podemos considerar o **Memorial do Convento** apenas como um romance histórico, mas sim como um *novo romance histórico*.

Na concepção atual da questão, a literatura tem como função desmistificar a história para descobrir uma versão mais justa dos fatos. Para tanto, é preciso dar voz aos esquecidos, aos excluídos, aos vencidos. Nesse aspecto, a literatura hispano-americana cumpre essa missão. E José Saramago faz o mesmo.

Sabemos que a ficção é um elemento essencial na nossa apreensão da realidade. No entanto, ela descreve somente um fragmento ilusório, que se deixa analisar de perto. Por meio das ações de personagens imaginárias, o romancista tenta preencher os silêncios da história.

O romance atual, em sua intrínseca especificidade literária, tende à integração última do homem com o meio e o espírito do tempo histórico que lhe toca viver. Como narrativa totalizadora, superando formas superficiais do realismo, tenta uma renovação das estruturas tradicionais, conseguindo uma imagem do indivíduo e da sociedade comprometida com a experiência vital e espiritual do homem do nosso tempo. (JOZEF, 1986, p.63)

Para estabelecermos as características que consagram o romance histórico contemporâneo, partiremos do romance histórico tradicional. De acordo com Esteves (1998), é possível que as origens do romance histórico estejam associadas às origens do próprio romance. Há dois princípios básicos, estipulados a partir da ficção de Walter Scott, que fixam o modelo de romance histórico:

1. A ação do romance ocorre num passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas reais ajudam a fixar a época, agindo conforme a mentalidade de seu tempo.
2. Sobre esse pano de fundo histórico situa-se a trama fictícia, com personagens e fatos criados pelo autor. Tais fatos e personagens não existiram na realidade, mas poderiam ter existido, já que sua criação deve obedecer à mais estrita regra de verossimilhança. (ESTEVES, 1998, p.129)

Ao refletirmos sobre esses postulados, vemos, de fato, que **Cem Anos de Solidão** não se encaixa neles, por ser uma narrativa mítica, já que o autor recorre às formas dos mitos. No romance histórico, a maior preocupação é a síntese entre fantasia e realidade, para dar ao leitor a ilusão de realismo e a oportunidade de escapar de uma realidade que não satisfaz. A lei que rege o romance histórico é a da criação poética. “Dessa forma, todas as crises de identidade sofridas, não apenas pela literatura, mas também pela história, acabam por atingi-lo.” (ESTEVES, 1998, p.129)

Conforme mudaram as concepções do romance e a sua relação com a realidade, o romance histórico também mudou. A ruptura com o modelo criado por Walter Scott ocorreu no próprio romantismo. A partir do final do século XIX e início do XX, com as vanguardas, a mudança da concepção de romance acabou marcando também o romance histórico.

A auto-referencialidade do romance contemporâneo, ao colocar em cheque a possibilidade de um objeto exterior ao texto, apresenta o autor como um criador de mundos, dentro dos quais ele estabelece as normas que os regem e as relações que existem entre as diversas partes que os compõem. (ESTEVES, 1998, p.132)

Quebra-se o pacto realista e o autor contemporâneo não se sente obrigado a copiar o mundo externo, pois ele cria seu próprio mundo sem se sujeitar ao pacto de veracidade do discurso histórico e de verossimilhança do discurso ficcional.

Esteves (1998, p.133-134) enumera dez características observadas nos romances históricos contemporâneos dos últimos anos – a maioria delas presente em José Saramago:

1. releitura crítica da história;
2. releitura proposta para refutar a legitimação instaurada pelas versões oficiais da história;
3. multiplicidade de perspectivas possíveis – não há uma só verdade do fato histórico, a ficção confronta diferentes versões;
4. abolição do que Bakhtin chama de “distância épica”, permitindo uma aproximação do passado numa atitude niveladora;
5. aproximação do acontecimento real e, ao mesmo tempo, distanciamento de forma deliberada da história oficial, em que os mitos fundacionais estão degradados;

6. superposição de tempos históricos diferentes;
7. historicidade do discurso ficcional;
8. modalidades expressivas diversas;
9. releitura distanciada, carnalizada ou anacrônica da história;
10. utilização deliberada de arcaísmos, pastiches ou paródias, associados a um agudo sentido de humor, levando à dessacralizadora releitura do passado.

Dessas dez, o autor resume em seis as características que diferenciam o novo romance histórico do tradicional:

1. representação mimética de determinado período histórico;
2. distorção consciente da história, com omissões, anacronismos e exageros;
3. ficcionalização de personagens históricas;
4. presença da metaficção – comentários do narrador sobre o processo de criação;
5. grande uso da intertextualidade;
6. dialogia, carnalização, paródia.

Note-se que **Cem Anos de Solidão** não se enquadra nesses postulados que Esteves menciona para o romance histórico contemporâneo, já que não há nele, como mencionamos anteriormente, uma distorção intencional da história.

Com base nas características que expusemos acima, podemos reiterar a justificativa do uso da terminologia *novo romance histórico* ou *romance histórico contemporâneo* quando nos referimos a José Saramago. Dessa forma, os elementos que o autor português empresta da história de Portugal para construir sua narrativa estabelecem uma relação espaço-temporal que é necessária para a transgressão que o texto promove, o que nos proporciona uma leitura crítica do passado histórico oficial e, ao mesmo tempo, desafia-nos a refletir sobre o presente diante da releitura do passado.

4 O REALISMO MÁGICO EM *MEMORIAL DO CONVENTO*

Só te direi que se trata de um grande mistério, voar é uma simples coisa comparando com Blimunda.
(SARAMAGO, 1995, p.65)

Neste capítulo, finalmente tratamos da *constatação* do realismo mágico no **Memorial do Convento**. Aqui, o elemento fundamental para a análise é o narrador. Refletimos sobre o conceito de vozes e também sobre o conceito de polifonia. O tempo e o espaço são também aí estudados porque se configuram, no romance de José Saramago, na relação entre história e ficção.

4.1 Prelúdio

D. João V, 24^o rei de Portugal, monarca vaidoso e perdulário, cujo reino foi sustentado pelas vultosas riquezas importadas da Índia e do Brasil, decide, para cumprir uma promessa, construir o famoso convento de Mafra. O rei esperava há mais de dois anos que a rainha D. Maria Ana, da Áustria, lhe desse um herdeiro. Foi então que Frei Antônio de São José propôs que o rei fizesse a promessa de erigir um convento para os franciscanos, caso obtivesse a graça de um herdeiro – ao que o rei acedeu prontamente. Assim aconteceu. A rainha engravidou e o rei levou adiante a construção do convento. Sua intenção, porém, era recriar em Mafra a basílica de S. Pedro em Roma. Mas o arquiteto João Francisco Ludovice, com muita astúcia, fez o monarca desistir dessa idéia, substituindo-a pela ampliação do convento, destinado então a 300 frades, e não mais a 80, como era o plano inicial. A construção do convento teve início em 1717. Em 1728, D. João V decidiu que queria consagrar o convento quando a data de seu aniversário fosse num domingo, o que aconteceria dali a dois anos, no dia 22 de outubro de 1730. Por esse motivo, o recrutamento dos operários se deu em alta escala. Os homens de todo o reino foram obrigados a trabalhar pesado, sob a maior opressão. Exemplo disso é o penoso transporte de uma gigantesca pedra, destinada à varanda da casa de Benedictione, carregada de Pêro Pinheiro para Mafra, sendo um operário chamado Francisco Marques esmagado por essa pedra.

Paralelamente à construção do convento desenvolve-se a história dos verdadeiros protagonistas do romance: Baltasar Sete-Sóis, Blimunda Sete-Luas e o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão.

Vindo da Guerra de Sucessão Espanhola, Baltasar chega a Lisboa maneta da mão esquerda, por isso usa um gancho de ferro para substituir a mão amputada. Encontra João Elvas, de quem se torna amigo, pois este oferece um lugar para Baltasar dormir embaixo de um telheiro. Ao assistir a um auto-de-fé, no qual é condenada, entre muitos outros, Sebastiana Maria de Jesus, Sete-Sóis conhece Blimunda, a filha da condenada, e logo se atraem e se apaixonam.

Blimunda e Baltasar são empenhados numa construção prodigiosa para a época: a construção do aeróstato, ou melhor, da passarola, inventada pelo padre Bartolomeu Lourenço, brasileiro que vivia em Portugal. Combinam-se, então, a ciência do padre, o artesanato de Baltasar, a magia de Blimunda e a arte do músico italiano Domenico Scarlatti na confecção da máquina voadora.

Quanto à passarola, se não fosse o mistério que a faz decolar e manter-se no ar, seria apenas uma invenção extraordinária, mas é muito mais o que o padre Bartolomeu nos revela:

[...] 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 lá onde ele está, no céu, teríamos nós de voar e ainda não voamos, mas o éter, [...] 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, também eu, primeiro, pensei que fosse a alma, [...] mas o éter não se compõe das almas dos mortos, compõe-se, sim, ouçam bem, das vontades dos vivos. (SARAMAGO, 1995, p.123-124)

Assim, o padre Bartolomeu Lourenço nos revela o segredo que fará a passarola voar. Sete-Luas é encarregada de colher as vontades das pessoas agonizantes, que aparecem em forma de “nuvens fechadas” quando elas exalam o último suspiro. As vontades, eis o segredo, presas em um frasco para serem transmitidas a esferas, são o que fazem a passarola voar, com a ajuda do âmbar e da ação do calor solar.

Blimunda recolhe as vontades em autos-de-fé, por causa da fumaça das fogueiras e em quartos de doentes, onde se queima o alecrim e onde decerto se queimam velas. Mesmo que, supostamente, o rei D. João V saiba do projeto do padre Bartolomeu Lourenço, por causa do Santo Ofício o engenho é mantido em segredo.

Blimunda consegue obter duas mil vontades para levantar a máquina, mas cai nas profundezas de um sono misterioso, como se tivesse mergulhado nas escuridões de um outro mundo, com os olhos fechados noite e dia, com as pálpebras crispadas e uma expressão de

angústia no rosto. É Domenico Scarlatti quem traz Blimunda de volta das profundezas por meio de sua música, colaborando, assim, para a continuação do engenho.

Depois de um tempo, com Blimunda já recuperada, o padre Bartolomeu se desespera por causa do Santo Ofício e foge na máquina voadora, juntamente com seus amigos, exceto Domenico. Sobrevoando Mafra, a passarola, movida pelas vontades e dependendo sempre do sol, faz a multidão pensar que é o Espírito Santo abençoando a construção do convento. Após o primeiro vôo, a máquina desce no Monte Junto; Baltasar e Blimunda mudam-se para Mafra, onde Baltasar vai trabalhar como operário na construção do convento e o padre Bartolomeu desaparece, enlouquecido com a experiência fantástica de voar; descobre-se, algum tempo depois, que morrera em Toledo, na Espanha.

Muitas coisas acontecem até que a passarola voe pela última vez. Morre o pai de Baltasar, João Francisco Sete-Sóis; D. Maria Bárbara, primogênita de D. João V, é escoltada pela corte até Espanha para se casar com D. Fernando. Depois chegam as estátuas dos santos, vindas da Itália para Mafra, para a consagração do convento. Três dias antes da consagração, Baltasar se despede de Blimunda para ir ao Monte Junto verificar a passarola e, inesperadamente, a máquina faz seu último vôo, levando consigo Baltasar Sete-Sóis.

“Durante nove anos, Blimunda procurou Baltasar. Conheceu todos os caminhos do pó e da lama, a branda areia, a pedra aguda, tantas vezes a geada rangente e assassina, dois nevões de que só saiu viva porque não queria morrer” (SARAMAGO, 1995, p.353). Percorrendo Portugal todo, pela sétima vez em que passou por Lisboa, finalmente Blimunda encontrou Baltasar, capturado pelo Santo Ofício, ao lado de dez condenados – entre eles, Antônio José da Silva, o Judeu.

Cem Anos de Solidão se configura em nosso trabalho como exemplo do realismo mágico. Reafirmamos que esse romance não é objeto principal de análise, apenas uma base comparativa para refletirmos sobre os procedimentos narrativos aos quais **Memorial do Convento** se assemelha. O objetivo do presente capítulo é apresentar como o realismo mágico, a diversidade das focalizações e a desintegração da lógica linear, considerando sempre a ficcionalização da história, se manifestam nesse romance português. Antes disso, porém, relembremos o enredo da narrativa do escritor colombiano.

Cem Anos de Solidão – romance de estrutura complexa devido ao o entrelaçamento de fios narrativos das histórias da Colômbia, da América e do Ocidente cristão com fios da história do homem em busca de sua identidade – começa no tempo mítico da Conquista, quando José Arcadio Buendía funda Macondo. Antes, em Riohacha, Úrsula Iguarán e José Arcadio Buendía, primos entre si, consumaram o incesto, iniciando as sete gerações dos

Buendía e a solidão que acompanhou sua vocação incestuosa. O pequeno povoado foi fundado pela família Buendía – Iguarán que, apesar de muito diferentes, se amavam profundamente. Esse casal teve três filhos: José Arcadio, que era um rapaz forte, viril e trabalhador; Aureliano, que contrasta interiormente com o irmão mais velho, pois era filosófico, calmo e terrivelmente introvertido e, por fim, Amaranta, ativa e implacável na sua solidão. Aos filhos legítimos dos Buendía, junta-se Rebeca, adotada quando José Arcadio Buendía já estava senil.

Não há um herói na narrativa, mas a personagem que mais se destaca é o Coronel Aureliano Buendía, o primeiro a nascer em Macondo.

A narrativa promete algo de heróico em sua carreira pois, reiteradamente, nos primeiros cinco capítulos fala-se em um pelotão de fuzilamento, num processo de antecipação de um futuro da ação [...]. A narrativa cria a expectativa de que o Coronel vai ser o herói e mártir da justiça, como liberal que foi. Porém, não tarda muito em desmistificar-se a si mesma, expondo ao leitor, em um único parágrafo, no [sexto] capítulo (dos vinte da narrativa), sua vida inteira até a velhice deseroicizada e desencantada na casa materna. (RODRIGUES, 2004, p.4)

É o que podemos comprovar no fragmento abaixo:

O Coronel Aureliano Buendía promoveu trinta e duas revoluções armadas e perdeu todas. Teve dezessete filhos varões de dezessete mulheres diferentes, que foram exterminados um por um numa só noite, antes que o mais velho completasse trinta e cinco anos. Escapou de quatorze atentados, setenta e três emboscadas e um pelotão de fuzilamento. Sobreviveu a uma dose de estricnina no café que daria para matar um cavalo. [...] viveu até a velhice dos peixinhos de ouro que fabricava na sua oficina de Macondo. [...] Desfechou um tiro de pistola no peito e o projétil saiu-lhe pelas costas sem ofender nenhum centro vital. A única coisa que ficou de tudo isso foi uma rua com o seu nome em Macondo. Entretanto, conforme declarou poucos anos antes de morrer de velho, nem mesmo isso ele esperava, na madrugada em que partiu com os seus vinte e um homens, para se reunir às forças do General Victorio Medina. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p.103-104)

A história desenrola-se à volta desta geração e dos seus filhos, netos, bisnetos e trinnetos, com a particularidade de que todas as gerações foram acompanhadas por Úrsula. Essa personagem é a única que percebe que as características físicas e psicológicas dos seus

herdeiros estão associadas à repetição dos nomes: todos os Josés Arcádios são impulsivos, extrovertidos e trabalhadores, enquanto que os Aurelianos são pacatos, estudiosos e solitários. Os Aurelianos têm, ao longo do livro, a missão de desvendar os misteriosos pergaminhos de Melquíades, um cigano que foi amigo de José Arcadio Buendía e volta da morte por várias vezes. Os pergaminhos encerram em si a história dramática da família e apenas são decifrados quando o último da estirpe está às portas da morte.

José Arcadio Buendía funda Macondo acreditando que o povoado não seria tocado por uma civilização viciada, o que não foi possível. Enviaram para lá um governo e uma igreja. O Coronel Aureliano Buendía se comprometeu a implantar a justiça social, lutando contra os conservadores, mas seus sonhos se dissolvem e sua solidão se intensifica. O sobrinho homônimo do Coronel Aureliano Buendía, chamado Aureliano Segundo, mas que teve seu nome trocado com o irmão gêmeo, José Arcadio Segundo, segue com a tarefa do tio. Seu irmão, no entanto, torna-se funcionário da Companhia Bananeira e se encarrega de lutar contra o poder imperialista, história que coincide em quase todos os países da América do Sul.

Com o massacre dos operários que se rebelaram em greve [contra a Companhia], José Arcadio Segundo enlouquece. Porém, na “lucidez” da sua loucura, dedica o resto de sua vida a denunciar o massacre numa repetição ritual, sem ser ouvido. É a memória dos mortos que a história oficial se empenhou em apagar. (RODRIGUES, 2004, p.7)

Aureliano Babilônia, o último Aureliano, personagem síntese da narrativa e que carrega todas as características da estirpe, decifra os pergaminhos de Melquíades e

[...] antes de chegar ao verso final já tinha compreendido [...] que tudo o que estava escrito neles era irrepitível desde sempre e por todo o sempre, porque as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda oportunidade sobre a terra. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p.394)

“Assim termina essa construção paródica que alude aos grandes problemas que afligem nosso Continente: essa épica sem herói, essa outra história narrada do ponto de vista dos vencidos.” (RODRIGUES, 2004, p.8)

A história da Colômbia está toda representada ficcionalmente, já que o episódio central, que ocupa a maior parte da narrativa, é o da guerra entre liberais e conservadores, mas nem por isso se trata de um romance histórico. “A guerra é narrada a partir da relativa percepção que dela têm os inocentes habitantes [de Macondo] e se faz em meio a mil pequenos incidentes do cotidiano.” (RODRIGUES, 2004, p.5)

Em nossa análise, lançaremos mão de fragmentos que confirmam, no **Memorial do Convento**, a utilização dos procedimentos presentes em **Cem Anos de Solidão**.

4.2 O narrador e suas vozes *saramágicas*¹⁴

Entre os elementos de nossa análise, o narrador tem um papel de destaque, pois, além de desempenhar uma função significativa na configuração do realismo mágico, esse elemento da narrativa é essencial na ficcionalização da história no romance contemporâneo, pois é ele o principal veículo na releitura dos acontecimentos e valores que a narrativa questiona no resgate do passado que se realiza no romance.

De acordo com Oscar Tacca (1983, p.125), a visão do narrador determina a perspectiva do romance. No caso de José Saramago, o narrador se manifesta sob múltiplas vozes, e de sua relação de conhecimento com a personagem, o romance extrai a sua maior riqueza. A posição do narrador é importante porque “sempre permanecerá no primeiro plano da audição e da consciência”, por mais que se diferenciem as vozes.

Quando mencionamos que o narrador se manifesta sob múltiplas vozes, inevitavelmente, nos remetemos ao conceito de polifonia proposto por Mikhail Bakhtin (1981), que é explicado por Edward Lopes da seguinte maneira:

[...] são polifônicos os romances em que cada personagem funciona como um ser autônomo, exprimindo sua própria mundividência, pouco importa coincida ela ou não com a ideologia própria do autor da obra; a polifonia ocorre quando *cada personagem fala com a sua própria voz*, expressando seu pensamento particular[...]. (LOPES, 1994, p.74)

Quando falamos em polifonia, nos referimos ao sentido etimológico da palavra, que

¹⁴ Palavra derivada de *Saramágico*, termo empregado por Orjan Abrahamsson em um artigo da **Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas** (out./dez., 1998, n.3, p.20).

vem do grego – *poluphónía*, que significa som de muitas vozes ou instrumentos; variedade de linguagem. Assim, a multiplicidade das vozes ou polifonia, em Saramago, está associada à fragmentação do narrador, quando ele delega, por exemplo, sua função às personagens.

Corrêa (2003) menciona certo fragmento de uma entrevista concedida por Saramago em 1990 ao **Jornal de Letras, Artes e Idéias**, na qual o autor sintetiza as nuances do narrador de **Memorial do Convento**:

Mas há um 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 coletiva. Será igualmente uma voz que não se sabe de onde vem e que se recusa a dizer quem é, ou usa de uma 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, 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. (SARAMAGO apud CORRÊA, 2003, p.70-71).

Uma das questões centrais em **Memorial do Convento**, da qual o narrador é peça fundamental, é a fronteira entre a história e a ficção, pois José Saramago é o autor de uma história na História, cuja estratégia narrativa mobiliza três planos, em que a ficcionalização da história e o realismo mágico sobrepõem-se à História. Ou seja, o autor português consegue articular, no **Memorial**, o plano da História (Portugal do século XVIII) com o plano da ficção da História (caricaturas do rei e da rainha, herói coletivo e anônimo) e com o plano do realismo mágico (magia de Blimunda e construção da passarola).

O narrador de **Memorial do Convento**, como sabemos, apresenta uma natureza múltipla, com suas várias vozes, freqüentemente emprestadas às personagens, consolidando seu movimento duplo de distanciamento e aproximação dos acontecimentos narrados com ironia e humor. Logo na abertura do romance, percebemos que há uma preocupação de informar ao leitor sobre um dado histórico desencadeador da construção do convento: a infertilidade da rainha.

D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou. [...] Mas nem a persistência do rei, que, salvo dificuldade canónica ou impedimento fisiológico, duas vezes por semana cumpre vigorosamente o seu dever real e conjugal, nem 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, escassos os seus por falta de estímulo e tempo, e cristianíssima retenção moral, pródigos os do soberano, como se espera de um homem que ainda não fez vinte e dois anos, nem isto nem aquilo fizeram inchar até hoje a barriga de D. Maria Ana. Mas Deus é grande. (SARAMAGO, 1995, p.11-12)

O narrador assume papel de comentador e de crítico, construindo, assim, uma relação de cumplicidade com o leitor quando utiliza a primeira pessoa do plural, chamando-o a tomar uma atitude de análise e de crítica ao tempo representado e ao seu próprio tempo. Como podemos ver no fragmento acima, o narrador é rigorosamente intruso, por meio de comentários irônicos a respeito do casal real. Chega a se referir à rainha como se ela fosse algum tipo de animal, que “até hoje ainda não emprenhou”. Não é à toa que o narrador utiliza o verbo “emprenhar”, pois o casal real representa o modelo moral, cujo dever é procriar. O vocabulário rude presente no texto contém a crítica do narrador contemporâneo. É ele que conscientiza o leitor de que o rei cumpre rigorosamente duas vezes por semana o seu dever de esposo e à rainha cabe o papel de “cântaro à espera da fonte” (SARAMAGO, 1995, p.13), o que não impede o rei de ter inúmeros bastardos e copular com as freiras, nem tampouco impede D. Maria Ana, a quem compete o peso de ser virtuosa, de ter sonhos eróticos com o cunhado D. Francisco.

Em sua análise do **Memorial do Convento**, Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989) lembra bem que a construção do convento constituía um sonho pessoal do monarca e não um sonho coletivo, como foi o caso de outras construções grandiosas, como o Mosteiro da Batalha. Para realizar seu sonho, o rei não poupou esforços nem meios.

O narrador concede ao texto um tom altamente irônico sempre que estabelece um fato histórico na narrativa, fato este que será posteriormente subvertido, ainda que fundamentado nos vestígios textuais do passado histórico. Daí a importância do narrador no romance histórico contemporâneo. Linda Hutcheon afirma, na **Poética do Pós-Modernismo** (1991), que só conhecemos o passado por meio de seus textos e que a veracidade desses textos pode ser contestada à medida que se constata que o passado textual é narrado pela ótica das classes dominantes. Conforme Oliveira Filho (1993), a natureza dialógica do texto de José Saramago

instaura um jogo tenso entre identificação e estranhamento, admitindo-se que a figura do narrador-contador, ao mesmo tempo em que propicia um contato de identificação com o leitor, quebra esse contato por certos procedimentos narrativos. Essa quebra causa uma sensação de deslocamento no leitor, açulando sua atenção e impedindo-o de fazer uma leitura meramente “digestiva”. (p.77)

Assim, é importante ressaltarmos que Saramago vê a história como resultado do movimento organizado das forças sociais e não apenas como produto da ação das grandes personalidades. Por trás dos fatos e da forma retrospectiva como são narrados, há obviamente uma certa intencionalidade. Por mais que o narrador esteja próximo da personagem no espaço, está muito mais próximo do autor – no tempo e quanto à opinião sobre os fatos. Nesse ponto, ao nos referirmos ao autor, estamos considerando o autor implícito, ou seja,

[...] uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do *narrador*, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na *história*. (LEITE, 2005, p.19)

Ao longo do romance, há vários momentos em que o narrador se exaspera diante dos caprichos do monarca português associados à construção do convento, como por exemplo, o transporte da pedra descomunal.

Era uma laje retangular enorme, uma brutidão de mármore rugoso que assentava sobre troncos de pinheiro, chegando mais perto sem dúvida ouviríamos o gemer da seiva, como ouvimos agora o gemido de espanto que saiu da boca dos homens, neste instante em que a pedra desafogada apareceu em seu real tamanho. (SARAMAGO, 1995, p. 244)

A respeito deste fragmento, comenta Silvana Corrêa (2003, p.83):

O distanciamento temporal é também perceptível pelo “deslocamento” da pedra para o presente da enunciação, que assinala a possível voz de um guia a dar informações aos visitantes do convento de Mafra. Retorna o narrador, na seqüência, causticando a visão distorcida da história positivista, que se limita a registrar os grandes feitos, atribuídos unicamente aos grandes homens, a

história dos vencedores, aonde não há lugar para a maioria desfavorecida, que fizeram também a história.

Pela visão do autor implícito, o que era uma observação sociopolítica contemporânea aos eventos do século XVIII, ganha a marca da visão posterior do próprio Saramago. O que o autor português tem em mente é colocar em contato e em confronto o homem e o tempo, considerando que suas obras tenham sido vistas como romances históricos. Na verdade, Saramago realiza um movimento inverso ao do romance histórico tradicional, pois não leva o presente até o passado, mas invoca o passado com estratégias discursivas peculiares como a ironia, de maneira que consegue atingir a memória com o olhar do presente.

Com o objetivo de criticar aqueles que detêm o poder, o autor caracteriza D. João V como um homem tolo, vaidoso e infantil e opta por narrar os acontecimentos da perspectiva do povo; “em alguns momentos, [esse recurso] aparece como um indicador da proximidade do narrador com o elemento popular.” (CORRÊA, 2003, p.46)

Ao focalizar a total crueldade da Inquisição, tanto nas descrições dos autos-de-fé quanto na representação do terror que o Santo Ofício causava às pessoas, a narrativa, ainda que histórica, inscreve-se também na tradição dos romances anticlericais, que se iniciou no Realismo.

Outra contrariedade esperada é o auto-de-fé, não para a Igreja, que dele aproveita em reforço piedoso e outras utilidades, nem para el-rei que, tendo saído no auto senhores de engenho brasileiros, aproveita da fazenda deles, mas para quem leva seus açoites, ou vai degredado, ou é queimado na fogueira, vá lá que desta vez saiu relaxada em carne só uma mulher, não será muito o trabalho de lhe pintar o retrato na igreja de S. Domingos, ao lado de outros chamuscados, assados, dispersos e varridos, que parece impossível como não serve de escarmento a uns e suplício de tantos, porventura gostarão os homens de sofrer ou estimam mais a convicção do espírito do que a preservação do corpo, Deus não sabia no que se metia quando criou Adão e Eva. (SARAMAGO, 1995, p.94)

Além das heresias, a Inquisição perseguia também a bigamia, a homossexualidade e a magia, o que causou a morte de muitos inocentes devido à acusação de bruxaria.

O auto-de-fé tinha um papel importante na sociedade do século XVIII, já que seu objetivo não era reconciliar o pecador com Deus, mas manter acesa a chama do seu crime através da humilhação pública e da confiscação dos seus bens. Como esclarece o exemplo, as

penas variavam do açoite e prisão perpétua ao degredo, ao garrote e à fogueira. Os autos-de-fé eram cerimônias com requintes grandiosos, geralmente compostos por uma procissão, pela leitura das sentenças e, finalmente, a parte mais esperada pelo público: os suplícios.

Porém, hoje é dia de alegria geral, porventura a palavra será imprópria, porque o gosto vem de mais fundo, talvez da alma, olhar esta cidade saindo de suas casas, despejando-se pelas ruas e praças, descendo dos altos, juntando-se no Rossio para ver justicar a judeus e cristãos-novos, a hereges e feiticeiros, fora aqueles casos menos correntemente qualificáveis, como os de sodomia, molinismo, reptizar mulheres e solicitá-las, e outras miuçalhas passíveis de degredo e fogueira. (SARAMAGO, 1995, p.50)

Segundo Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989) – e como ilustra o fragmento acima –, as festas religiosas davam vazão aos desejos recalcados do povo, promovendo uma euforia coletiva. Os autos-de-fé eram uns dos poucos momentos em que as diferenças sociais deixavam de ser importantes. Disso o narrador dá conta ao referir-se também à Quaresma:

Mas esta cidade, mais que todas, é uma boca que mastiga de sobejo para um lado e de escasso para o outro, não havendo portanto mediano termo entre a papada pletórica e o pescoço engelhado, entre o nariz rubicundo e o outro héctico, entre a nádega dançarina e a escorrida, entre a pança repleta e a barriga agarrada às costas. Porém, a Quaresma, como o sol, quando nasce, é para todos. (SARAMAGO, 1995, p.27)

Considerando a troca de papéis proporcionada pelas festas religiosas, nos remetemos à idéia de carnavalização, também muito explorada nos romances hispano-americanos.

De acordo com Oliveira Filho (1993, p.50), o procedimento carnavalesco em *Memorial do convento* identifica-se no tom cômico-sério do discurso e na presentificação da narração; o narrador simula contemporaneidade aos fatos que narra, e com isso opera a dessacralização dos heróis e personalidades históricas do passado. Nas palavras de Arnaut (1996, p.69), o narrador “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”. A cosmovisão carnavalesca permite ao narrador as liberdades de que desfruta e a irreverência marcadamente irônica do seu discurso. (CORRÊA, 2003, p.65)

A descrição da Quaresma, representada na narrativa por uma procissão semi-orgiaca, revela-nos a ironia corrosiva do narrador. Ao descrever o êxtase religioso e erótico se misturando e se excedendo, o narrador denuncia a hipocrisia, a luxúria e a libertinagem nas quais o clero vivia em Portugal. Esse fato pode ser explicado pelos privilégios que a vida religiosa oferecia aos que nela ingressavam, alguns por vocação, muitos por interesse – e esses não se furtavam aos apelos da carne, transformando a vida eclesiástica no oposto do que a Igreja pregava.

Em **Cem Anos de Solidão**, as festas religiosas também são mencionadas. É curioso notar que Gabriel García Márquez não marca a sua ironia com tanta veemência como Saramago, mas a crítica à Igreja se faz na forma banal com que alguns acontecimentos são narrados na história.

Úrsula, por seu lado, agradecia a Deus que tivesse premiado a família com uma criatura de uma pureza excepcional [...]. Foi por isso que decidiu separá-la do mundo, preservá-la de toda tentação terrena, sem saber que Remedios, a bela, já desde o ventre de sua mãe estava a salvo de qualquer contágio. Nunca lhe passou pela cabeça a idéia de que a elegessem rainha da beleza no pandemônio de um carnaval. Mas Aureliano Segundo, animadíssimo com a inspiração súbita de fantasiar-se de tigre, trouxe o Padre Antonio Isabel em casa para que convencesse Úrsula de que o carnaval não era uma festa pagã, como ela dizia, mas uma tradição católica. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p.192)

Um outro elemento importante para a dinâmica do romance e que serve muito mais do que um pano de fundo para a construção da história, é a Guerra de Sucessão pelo trono espanhol. Como vimos no resumo do romance, foi na Guerra de Sucessão que Baltasar Sete-Sóis, um dos protagonistas de **Memorial do Convento**, perdeu sua mão esquerda, sendo por esse motivo dispensado do exército:

Este que por desafrontada aparência, sacudir da espada e desparelhadas vestes, ainda que descalço, parece soldado, é Baltasar Mateus, o Sete-Sóis. Foi mandado embora do exército por já não ter serventia nele, depois de lhe cortarem a mão esquerda pelo nó do pulso, estraçalhada por uma bala em frente de Jerez de los Caballeros, na grande entrada de onze mil homens que fizemos em Outubro do ano passado e que se terminou com perda de duzentos nossos e debandada dos vivos, acossados pelos cavalos que os espanhóis fizeram sair de Badajoz. (SARAMAGO, 1995, p.35)

O narrador não perde a oportunidade de introduzir a personagem utilizando-se do fato histórico e da ironia ao mesmo tempo. Esse evento foi, acima de tudo, uma guerra mercantilista entre potências econômicas pela primazia comercial nas colônias ultramarinas. A ausência de um herdeiro foi o ponto culminante para a explosão da guerra em 1704, com duração de oito anos. De um lado estavam a Inglaterra, a Holanda, a Alemanha e Portugal, apoiando o filho do então imperador da Alemanha, Carlos. De outro lado estavam os franceses e espanhóis, que possuíam a garantia legal de um testamento concedendo a Felipe, neto de Luís XIV, o trono vago. Temos aqui a presença de um importante referente histórico na narrativa de Saramago, pois a narrativa do **Memorial do Convento** tem início um ano antes do fim da Guerra, o que confirma a capacidade criadora do autor de unir aos acontecimentos ficcionais os acontecimentos históricos. Esse processo está presente em toda obra, da construção do convento de Mafra à Inquisição. O Santo-Ofício instalou-se em Portugal a pedido de D. João III, com a alegação de que os judeus ameaçavam a fé cristã. Mas, na realidade, havia um interesse por parte do rei em aumentar os bens da coroa por meio dos bens confiscados aos judeus condenados.

Em 1531, D. João III pediu ao papa a licença necessária para a organização da Inquisição em Portugal. Os cristãos-novos mobilizaram toda a sua força econômica para o impedir, afirmando que o que se pretendia era apenas espoliá-los. Existe muita documentação sobre essa luta diplomática e a sua leitura obriga a dar razão aos Judeus: a questão do confisco das fortunas teve papel fundamental. (SARAIVA, 1996, p. 182)

Enquanto romance histórico contemporâneo, o **Memorial do Convento** desconstrói a convenção das narrativas históricas que têm como tema o passado histórico pela ótica da classe dominante. Dessa forma, é pertinente afirmarmos que a mola principal do romance em questão é a transgressão, que ocorre tanto no enunciado quanto na enunciação. Vejamos, por exemplo, como o narrador relata o absurdo da forma utilizada para arregimentar os homens do povo, a fim de concretizar o sonho vaidoso do rei:

Ordeno que a todos os corregedores do reino se mande que reúnam e enviem para Mafra quantos operários se encontrarem nas suas jurisdições, retirando-os, ainda que por violência, dos seus mesteres, e que sob nenhum pretexto os deixem ficar [...], porque nada está acima da vontade real, salvo a vontade divina, e a esta ninguém poderá invocar, que o fará em vão, porque precisamente para serviço dela se ordena esta providência [...] (SARAMAGO, 1995, p. 291)

A postura irreverente do narrador dessacraliza o culto ao passado glorioso de Portugal no tratamento dado à figura de D.João V e, ainda, com uma atitude pedagógica, justifica a condição do Portugal presente, ensinando-nos a compreendê-lo, dando como exemplo as ações perdulárias desse rei, expressas num diálogo dele com o guarda-livros da coroa:

Saiba vossa majestade que, haver, havemos cada vez menos, e dever, devemos cada vez mais, Já o mês passado me disseste o mesmo, E também o outro mês, e o ano que lá vai, por este andar ainda acabamos por ver o fundo ao saco, majestade, Está longe daqui o fundo dos nossos sacos, um no Brasil, outro na Índia, quando se esgotarem vamos sabê-lo com tão grande atraso que poderemos então dizer, afinal estávamos pobres e não sabíamos, 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 saco sem fundo [...] (SARAMAGO, 1995, p.283)

Em relação à construção do convento, ao narrar a história sob uma perspectiva diversa da história tida como oficial, o narrador, de certa forma, desloca o poder para as mãos dos homens comuns, que, mesmo obrigados a erigir uma obra com a qual não têm envolvimento algum, são os que detêm o poder de transformação do real. Ao elemento popular é dado um

espaço que a história suprimiu. Contam histórias de suas vidas, histórias de fome e miséria. É dada voz a cada um deles.

[...] e nós que estamos parados é que vamos passando, donde me vêm estas coisas à cabeça é que eu não sei dizer, O meu nome é João Anes, vim do Porto e sou tanoeiro, também para construir um convento são precisos tanoeiros [...], há dois anos que não vejo a mulher, às vezes sonho que estou deitado com ela, [...] 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, [...] O meu nome é Baltasar Mateus, todos me conhecem por Sete-Sóis, [...] enquanto moço cavei e semeiei para os lavradores, [...] depois fui para a guerra de el-rei, ficou-me lá a mão esquerda, só mais tarde é que sem ela começava a ser igual a Deus [...] (SARAMAGO, 1995, p.235-237)

Se, por um lado, o narrador concede voz ao elemento popular, é com ironia que ele trata o casal real – que a abertura do romance nos leva a crer que será protagonista do romance –, e com extrema seriedade as personagens genuinamente ficcionais – Baltasar e Blimunda. A história desses dois corre paralelamente à do rei e da rainha. Há um engenhoso jogo construído pelo narrador, em que se entrelaçam as histórias dos dois casais:

Há muitos modos de juntar um homem e uma mulher, mas, não sendo isto inventário nem vademeco de casamentar, fiquem registrados 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. (SARAMAGO, 1995, p. 109-110)

Nesse fragmento, temos a apresentação um tanto poética e vinculada a uma estratégia que se liga à magia que envolve o primeiro casal, como mostra a própria citação. Paralelamente, o narrador refere-se ao segundo casal, o real, da seguinte maneira:

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 casaram-nos por procuração uns tantos embaixadores, viram-se primeiro os noivos em retratos favorecidos, ele boa figura e pelescurita, ela roliça e brancaustríaca, e tanto lhes fazia gostarem-se como não, nasceram para casar assim e não doutra maneira [...] (SARAMAGO, 1995, p.110)

A segunda apresentação é bem diferente da primeira. O encontro do casal real é estabelecido pelos costumes e convenções. As referências ao rei e à rainha são assunto da história oficial, não a reescrita de suas vidas, que constitui a ficcionalização da história. No entanto, a história de Baltasar e Blimunda deve ficar em primeiro plano na criação ficcional, em que a história de D. João é o “pano de fundo”.

Na guerra de João perdeu a mão Baltasar, na guerra da Inquisição perdeu Blimunda a mãe, nem João ganhou, que feitas as pazes ficamos como dantes, nem ganhou a Inquisição, que por cada feiticeira morta nascem dez, sem contar os machos, que também não são poucos. (SARAMAGO, 1995, p.110)

O século XVIII – posterior ao advento da Contra-Reforma – revela uma sociedade reprimida pelas normas de um código moral ditado pela Igreja e pelo Estado. A pompa e a falta de sensualidade com a qual o narrador descreve todo o preparo para a relação sexual entre o rei e a rainha é hilariante na sua ironia e, ao mesmo tempo revela a repressão da Igreja e a fundamentação dos dogmas no modelo da família.

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 a ajuda doutra dama, condessa, mais uma camareira-mor não menos graduada que veio da Áustria, está o quarto uma assembleia, as majestades fazem mútuas vênias, nunca mais acaba o cerimonial, enfim lá se retiram 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, que foi da rainha sua mãe no tempo de seu pai, e venham as damas a este aconchegar dona Maria Ana debaixo do cobertor de penas que trouxe da Áustria também e sem o qual não pode dormir, seja inverno ou verão. E é por causa deste cobertor, sufocante até no frio fevereiro que Dom João V não passa toda a noite com a rainha, ao princípio sim, por ainda superar a novidade ao incômodo, que não era pequeno sentir-se banhado em suores próprios e alheios, com uma rainha tapada por cima da cabeça, recozendo cheiros e secreções. (SARAMAGO, 1995, p. 15)

A relação entre Baltasar e Blimunda, em comparação com a que se dá entre o casal real, é fundamentalmente transgressora, pois está fora de todos os códigos da época, tornando-os um par símbolo da transgressão e da mensagem de liberdade para além do seu tempo. O casal é instituído em comunhão com o universo, numa ligação amorosa ilícita e desviante, sem cânone ou regra de época, alcançando num espaço inaudito uma perfeição que não é deste mundo:

[...] e apesar de o padre ter acabado primeiro de comer, esperou que Baltasar terminasse para se servir da colher dele, era como se calada estivesse respondendo a outra pergunta, Aceitas para a tua boca a colher de que se serviu a boca deste homem, fazendo seu o que era teu, agora tornando a ser teu o que foi dele, e tantas vezes que se perca o sentido do teu e do meu, e como Blimunda já tinha dito que sim antes de perguntada, Então declaro-vos casados. (SARAMAGO, 1995, p.56)

O discurso que percebemos em **Memorial do Convento** é permeado pelo sagrado e pelo profano. Aos olhos do povo, a reverência a Deus liga-se ao luxo, motivo pelo qual as pessoas saem às ruas para admirar a passagem da procissão e o preparo das festas religiosas. O narrador conscientiza o leitor, pela perspectiva subvertida, de sua leitura contemporânea do passado histórico, simulando ter conhecimento dele como se a ele pertencesse, como se estivesse lá, assimilando fisicamente as sensações e as emoções de quem viveu a época. Ao adotar a escrita barroca, que introduz a fusão do sagrado e do profano, o narrador critica uma religião cujo discurso é pleno em misticismo e cujo Deus só se revela na riqueza e no esplendor.

A frase “eu posso olhar por dentro” que Saramago põe na boca de Blimunda e que discutiremos mais adiante, revela a capacidade de seu narrador poder olhar por dentro da história oficial do século XVIII, fixando-a com os olhos do século XX. É necessário, ainda, esclarecer que o poder de ver de Blimunda carrega consigo o ceticismo do próprio autor ante os dogmas do Cristianismo.

A transgressão em relação ao discurso se situa tanto na desvinculação da proposta do título de escrever o memorial do convento (história pela perspectiva dos detentores do poder), quanto na linguagem com a qual se escreve esse memorial dos verdadeiros construtores do

convento, sendo eles representados por Baltasar. Quando é relatada a história de Baltasar e de seus companheiros, constitui-se então um texto representativo de uma história marginal. O narrador tem consciência dessa escritura, como podemos comprovar abaixo:

[...] 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 [...] (SARAMAGO, 1995, p. 242)

Segundo Corrêa (2003), o fragmento acima contém ecos do posicionamento do próprio autor. Assim, o narrador transgredir também o tempo presente dos fatos narrados, uma vez que ousa revelar o que a historiografia encobre: um Portugal presente que ainda vive das glórias do passado, construídas pela ótica das classes dominantes, ignorando a exploração e miséria do povo em oposição ao luxo da corte.

É evidente que José Saramago, no papel do autor implícito, se manifesta na voz do narrador, na sua crítica aos governos autoritários que não se interessam em instaurar uma política econômica de combate à pobreza, que diminua as já extensas diferenças sociais. Na história e na ficção, Saramago denuncia as atitudes mesquinhas do rei e a exploração dos mais pobres, obrigados a trabalhar nas obras do convento de Mafra.

A maneira como é escrita a narrativa, como são feitas as descrições dos costumes de época, da religião vigente e da história de Portugal, deixa claro que se trata de um turbilhão de pontos de vista emitido pelo autor implícito, que sempre se revela no plural, configurando-se, dessa forma, como uma voz coletiva. Quando emerge do texto a narrativa de primeira pessoa do plural, geralmente há um compartilhamento com as emoções do povo.

São mistérios mercantis que os de fora ensinam e os de dentro vão aprendendo, embora estes sejam ordinariamente tão estúpidos, de mercadores falamos, que nunca mandam vir eles próprios as mercadorias das outras nações, antes se contentam com comprá-las aqui aos estrangeiros que se foram da nossa simplicidade e foram com ela os cofres, comprando a preços que nem sabemos e vendendo a outros que sabemos bem demais, porque os pagamos com língua de palmo e a vida palmo a palmo. (SARAMAGO, 1995, p.60)

Há alternâncias no texto que obrigam o leitor a transitar entre os vestígios da história oficial da construção do convento e da família real e a história inventada em torno da construção da passarola, na qual se configura a história que dá corpo ao romance e se estabelece no interior da primeira: a história de Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas.

Concluimos aqui as observações sobre o narrador e seu papel no romance histórico contemporâneo, ao privilegiar os múltiplos pontos de vista e o narrador que se desdobra em múltiplas vozes – nesse caso, *saramágicas* – que, tratando com naturalidade algo que seria sobrenatural, colabora para que se constitua o realismo mágico na problematização entre história e ficção.

4.3 A visão mágica de Blimunda

Ao tomar nas mãos o romance **Memorial do Convento**, em sua 14ª edição brasileira (1995), o leitor se depara com as seguintes palavras:

Era uma vez um rei que fez promessa de levantar um convento em Mafra. Era uma vez a gente que construiu esse convento. Era uma vez um soldado maneta e uma mulher que tinha poderes. Era uma vez um padre que queria voar e morreu doido. Era uma vez.

Esses fragmentos, presentes na capa da citada edição, sintetizam poeticamente a narrativa.

Como sabemos, este romance nos apresenta a história da construção do convento de Mafra, movida, segundo o narrador, pelo cumprimento de uma promessa que o vaidoso rei D. João V fez para ter um herdeiro. Entrelaçada à história ficcionalizada do monarca, às arbitrariedades da Igreja e ao sofrimento do povo português está a história de três personagens essenciais da narrativa – uma delas essencial para a constatação do realismo mágico na obra de José Saramago; são elas: Baltasar Sete-Sóis, Blimunda Sete-Luas e o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, o Voador.

A proximidade entre o narrador e as personagens, como averiguamos anteriormente, tem também alguns desdobramentos interessantes. As flutuações do narrador, desdobrando-se em vozes e emprestando-as às personagens, são importantes para a construção do texto

realista mágico. Além do narrador, que colabora para que o realismo mágico ocorra, por meio da naturalidade com que trata algo que seria sobrenatural, a personagem responsável pela atmosfera mágica da narrativa é Blimunda, apresentada no romance, após páginas de narração, por sua mãe, a quem, *saramagicamente*, o narrador delega a voz:

[...] a procissão é uma serpente enorme que não cabe direita no Rossio e por isso se vai curvando como se determinasse chegar a toda a parte ou oferecer o espetáculo edificante a toda a cidade, aquele que ali vai [...] é o padre Antonio Teixeira de Sousa, da ilha de S. Jorge, por culpas de solicitar mulheres, maneira canónica de dizer que as apalpava e fornicava, decerto começando na palavra do confessor e terminando no acto recato da sacristia, enquanto não vai corporalmente acabar em Angola, para onde irá degredado por toda a vida, e esta sou eu, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações, mas disseram-me no tribunal que era fingimento, que ouço vozes do céu, mas explicaram-me que era efeito demoníaco [...] não ouvi que se falasse de minha filha, é seu nome Blimunda, [...] ó coração meu, salta-me no peito se Blimunda aí estiver [...] enfim o peito me deu sinal[...], vou ver Blimunda, vou vê-la, ai, ali está, Blimunda, Blimunda, Blimunda, filha minha, e já me viu, e não pode falar, tem de fingir que me não conhece ou me despreza, mãe feiticeira e marrana ainda que apenas um quarto [...] (SARAMAGO, 1995, p.52-53, grifo nosso)

De maneira quase imperceptível, o narrador delega sua voz a Sebastiana Maria de Jesus e surge na história ficcional a voz daqueles que foram silenciados pela história oficial, traço que **Memorial do Convento** compartilha com os novos romances históricos hispano-americanos. Assim, nesse momento do romance, Sebastiana é o próprio narrador. Esse procedimento narrativo é típico em José Saramago:

[...] já me viu, e ao lado dela está o padre Bartolomeu Lourenço, não fales, Blimunda, olha só, olha com esses teus olhos que tudo são capazes de ver, e aquele homem quem será, tão alto, que está perto de Blimunda e não sabe, ai não sabe não, quem é ele, donde vem, que vai ser deles, poder meu, pelas roupas soldado, pelo rosto castigado, pelo pulso cortado, adeus Blimunda que não te verei mais, e Blimunda disse ao padre, Ali vai minha mãe, e depois, voltando-se para o homem alto que lhe estava perto, perguntou, Que nome é o seu, e o homem disse, naturalmente, assim reconhecendo o direito de esta mulher lhe fazer perguntas, Baltasar Mateus, também me chamam Sete-Sóis. (SARAMAGO, 1995, p.52-53, grifo nosso)

No **Memorial**, a atitude do narrador de tratar como se fosse normal algo que é considerado insólito dá-se quando o sobrenatural incorpora-se ao real – no caso, o comportamento de Sebastiana e Blimunda durante o auto-de-fé.

Vindo da Guerra de Sucessão Espanhola maneta da mão esquerda, Baltasar chega a Lisboa bem no meio desse auto-de-fé em que Sebastiana é condenada. No fragmento acima, nos parece que Sebastiana e Blimunda se comunicam em pensamento. Após ver sua mãe, Blimunda interpela Baltasar e a atração é mútua. Apaixonam-se e dormem juntos. No ato sexual nos é revelado um tipo de ritual mágico quando Blimunda entrega sua virgindade a Baltasar. Nesse aspecto, vemos que Sete-Luas não é uma personagem comum:

Deitaram-se. Blimunda era virgem. Que idade tens, perguntou Baltasar, e Blimunda respondeu, Dezanove anos, mas já então se tornara muito mais velha. Correu algum sangue sobre a esteira. Com as pontas dos dedos médio e indicador umedecidos nele, Blimunda persignou-se e fez uma cruz no peito de Baltasar, sobre o coração. Estavam ambos nus. Numa rua perto ouviram vozes de desafio, bater de espadas, correrias. Depois o silêncio. Não correu mais sangue.

[...]

Quando de manhã, Baltasar acordou, viu Blimunda deitada ao seu lado, a comer pão, de olhos fechados. Só os abriu, cinzentos àquela hora, depois de ter acabado de comer, e disse, Nunca te olharei por dentro. (SARAMAGO, 1995, p.57)

Em **Cem Anos de Solidão**, há uma personagem que, por algumas semelhanças em relação à visão, nos remete à Blimunda; trata-se do Coronel Aureliano Buendía.

Aureliano, o primeiro ser humano que nasceu em Macondo, ia fazer seis anos em março. Era silencioso e retraído. Tinha chorado no ventre da mãe e nasceu com os olhos abertos. Enquanto lhe cortavam o umbigo movia a cabeça de um lado para outro, reconhecendo as coisas do quarto, e examinava o rosto das pessoas com uma curiosidade sem assombro. [...] Úrsula não tornou a se lembrar da intensidade desse olhar até o dia em que o pequeno Aureliano, na idade de três anos, entrou na cozinha no momento em que ela retirava do fogão e punha na mesa uma panela de caldo fervente. O garoto, perplexo na porta, disse: “Vai cair.” A panela estava posta bem no centro da mesa, mas, logo que o menino deu o aviso, iniciou um movimento irrevogável para a borda, como impulsionada por um dinamismo interior, e se espedaçou no chão. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p.20)

Enquanto em **Cem Anos de Solidão** manifestações desse tipo são corriqueiras, em **Memorial do Convento**, Blimunda será o elemento-chave na realização do realismo mágico, já que se trata de uma personagem distinta das demais por ser dotada de um poder misterioso. À primeira vista, Baltasar, que compartilhará sua vida com ela, é tomado por certo estranhamento, algo que não ocorre com o padre Bartolomeu, fato que comprova que ele conhece Blimunda há algum tempo, assim como o mistério que a cerca.

Sete-Sóis fez menção de falar, retraiu-se, o padre deu pela hesitação, Quer-me dizer alguma coisa, Queria saber, padre Bartolomeu Lourenço, porque é que Blimunda sempre come pão antes de abrir os olhos pela manhã, Tens dormido com ela, Vivo lá, Repara que estão em pecado de concubinato, melhor seria casarem-se, Ela não quer, eu não sei se quereria, se um dia destes volto para a minha terra e ela prefere ficar em Lisboa, para quê casar, mas o que eu tinha perguntado, Porque come Blimunda pão antes de abrir os olhos de manhã, Sim, Se o vieres a saber um dia, será por ela, por mim não, Mas sabe a razão, Sei, E não ma diz, Só te direi que se trata de um grande mistério, voar é uma simples coisa comparado com Blimunda. (SARAMAGO, 1995, p.65)

O nome Sete-Luas é atribuído a Blimunda pelo padre Bartolomeu Lourenço, e se relaciona ao seu poder.

Tu és Sete-Sóis porque vês às claras, tu serás Sete-Luas porque vês às escuras, e, assim, Blimunda, que até aí só se chamava, como sua mãe, de Jesus, ficou sendo Sete-Luas, e bem baptizada estava, que o baptismo foi de padre, não alcunha de qualquer um. (SARAMAGO, 1995, p.90, grifo nosso)

Blimunda representa um elemento mágico não explicado, pois possui poderes sobrenaturais que consistem na capacidade, quando em jejum, de ver por dentro das pessoas e objetos, literalmente, além de ter uma sabedoria natural a respeito das coisas. O seu poder de ver as coisas por dentro só é neutralizado quando muda o quarto de lua ou quando come algo antes de se levantar. Fato curioso é que essa caracterização é semelhante a de uma mulher portuguesa que viveu em Lisboa no século XVIII, durante o reinado de D. João V e que está descrito em **O Portugal de D. João V Visto por Três Forasteiros** (CHAVES, 1989, p.47):

Terminarei esta descrição com a narrativa do dom extraordinário que possui uma rapariga portuguesa que reside em Lisboa [...]: 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 abcessos e outras incomodidades [...]. 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 [...], 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 enquanto está em jejum [...]. Nas mudanças de quarto de lua, a sua visão é perturbada.

Como constatamos em Corrêa (2003, p.38), o nome da rapariga era Dorotheia Maria Rosa Pedegache e

Saramago pode ter se servido dos dons peculiares daquela senhora para criar a sua Blimunda, o que não invalida a sua caracterização de personagem ficcional, pois Blimunda se faz e cresce, desprendendo-se de sua possível correspondente histórica no ato de criação literária realizado pelo autor.

Quando Baltasar questiona Blimunda sobre seu mistério, no fragmento abaixo, percebemos a semelhança da personagem com Dorotheia:

Como hei de ter certeza, Amanhã não comerei quando acordar, sairemos depois de casa e eu vou-te dizer o que vir, mas para ti nunca olharei, nem te porás na minha frente [...]. O meu dom não é heresia, nem é feitiçaria, meus olhos são naturais [...] eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que é de fora dele, céu ou inferno, não digo rezas, não faço passes de mãos, só vejo [...] 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, Mesmo a alma, já viste a alma, Nunca a vi, Talvez a alma não esteja afinal dentro do corpo, Não sei, nunca a vi [...] Durante todo esse dia, Baltasar duvidou se tivera tal conversa, ou se a sonhara, ou se, simplesmente, estivera num sonho de Blimunda. (SARAMAGO, 1995, p.77-78)

Blimunda se caracteriza como uma personagem forte, pois “sempre foi mulher para dar o primeiro passo, para dizer a primeira palavra, para fazer o primeiro gesto”

(SARAMAGO, 1995, p.332) e, junto com Baltasar, transgride as regras do matrimônio. Com a voz do autor implícito ela questiona os preceitos e dogmas da Igreja.

Privilegiada pelo olhar, a personagem Blimunda revela questionamento e inquietação diante das coisas do mundo, tenta mostrar às mulheres da esfera popular que a passividade só gera mais injustiça. Seu olhar traz o invisível para os nossos olhos profanos; quando ela enxerga o interior das pessoas e dos objetos está a nos revelar que “olhar é, ao mesmo tempo sair de si e trazer o mundo para dentro de si” (CHAUI, 1989, p.32). Blimunda lê o mundo através do seu olhar que significa conhecer em profundidade, ter a percepção da complexidade do mundo. Seus olhos ultrapassam os limites do corpo, ligando-se ao intelecto; seu pensamento fala com a linguagem do olhar, olhos que se situam na esfera entre o visível e o invisível. (CORRÊA, 2003, p.39)

Num dos momentos da narrativa, ao comungar sem antes ter comido pão, Blimunda vê na hóstia uma nuvem fechada, idêntica a que vê em todos os seres humanos, e questiona a existência de Deus. Blimunda é herética, mas não por ser filha de judia, ou por ter costela de cristã-nova, mas porque cria para si valores novos que subvertem as limitações do seu tempo. Essa personagem tem a função primordial de porta-voz do autor implícito. É por meio dos pensamentos de Blimunda que ele exterioriza a sua descrença nos santos, que foram incapazes de se salvarem, a sua descrença no pecado e a sua crença no resgate pela palavra:

Sempre ouvi dizer que os santos são necessários à nossa salvação, Eles não se salvaram, Quem te disse tal, É o que eu sinto dentro de mim, Que sentes tu dentro de ti, Que ninguém se salva, que ninguém se perde, É pecado pensar assim, O pecado não existe, só a morte e a vida, A vida está antes da morte, Enganas-te, Baltasar, a morte vem antes da vida, morreu quem fomos, nasce quem somos, por isso é que não morreremos de vez, E quando vamos para debaixo da terra, e quando Francisco Marques fica esmagado sob o carro da pedra, não será isso morte sem recurso, Se estamos falando dele, nasce Francisco Marques, Mas ele não o sabe, Tal como nós não sabemos bastante quem somos, e apesar disso, estamos vivos, Blimunda, onde foi que aprendeste essas coisas, estive de olhos abertos na barriga de minha mãe, de lá via tudo. (SARAMAGO, 1995, p.330-331)

A vidência de Blimunda relaciona-se de forma direta não só com a dessacralização do poder real como também com os mistérios fundamentais para a fé cristã. A relação do narrador com essa personagem estabelece uma estratégia de transgressão gerada pelo realismo mágico no romance histórico contemporâneo. Pela voz de uma personagem que, por sua

natureza, desafia o pressuposto de realidade, o autor implícito questiona o sistema estabelecido por uma realidade opressora.

A corrupção da Igreja como instituição e uma Lisboa suja, fisicamente e moralmente, revelam-se como a imagem real de uma sociedade e de uma época em que a história tida como oficial retrata a ótica do dominador. Mas é através da vidência de Blimunda, que se repete no discurso, que a lacuna histórica é preenchida. Nos piolhos que ela cata nos cabelos de Baltasar, na sujeira e no lixo do Entrudo, nos cães leprosos, nos percevejos e no mau cheiro de Lisboa há mais do que a pintura crua de uma época: a podridão da estratificação social e seus valores de aparência. “Agora é tempo de pagar os cometidos excessos, mortificar a alma para que o corpo finja arrepende-se, ele rebelde, ele insurrecto, este corpo parco e porco da pocilga que é Lisboa.” (SARAMAGO, 1995, p.28)

Em sua relação de proximidade com a personagem, por meio dos olhos de Blimunda, o narrador finge estar em um auto-de-fé. Dessa forma, finge que tudo vê, reinscrito no passado, vencendo as distâncias impostas pelo tempo. No fragmento abaixo, ele descreve uma missa como se estivesse nela presente, pelos olhos de Blimunda:

[...] feliz povo este que se regala de tais festas e desce à rua para ver desfilar a nobreza toda, [...] Baltasar não pode ir nem entram os olhos que tem, mas conhecendo nós as artes de Blimunda, imaginemos que ela aqui está, veremos o cardeal subindo por entre fileiras de guardas [...], e na casa seguinte ajoelha el-rei numa almofada de veludo, e o cardeal noutra, mais atrás, diante de um altar ricamente armado, onde logo diz missa um capelão do paço [...]
(SARAMAGO, 1995, p.84-85)

Baltasar e Blimunda são personagens essenciais do romance de Saramago. Mas para completar sua significação, o autor introduz uma terceira, e esta se configura como uma personagem histórica ficcionalizada e essencial para formar uma trindade com as duas primeiras. As três serão as principais responsáveis pela construção da máquina voadora. A passarola é um dos fios significativos que entretecem a narrativa, pois representa obra maior em termos de inventividade e realização humana.

Baltasar representa a força. O padre Bartolomeu é quem detém a ciência e Blimunda completa a trindade com sua sabedoria natural. Juntos, esses personagens são capazes de superar os limites da razão para construir algo considerado um prodígio para o século XVIII.

Voltemos, portanto, à relação entre Baltasar e Blimunda. Trata-se de um relacionamento intenso, descrito sempre de forma sublime.

[...] foi sentir o calor do seu próprio sangue quando Blimunda se virou para ele, os olhos agora escuros, e de repente uma luz verde passando, que importavam agora os segredos, melhor seria tornar a aprender o que já sabia, o corpo de Blimunda, fica para outra ocasião, porque esta mulher, tendo prometido, vai cumprir, e diz, Lembra-te da primeira vez que dormiste comigo, teres dito que te olhei por dentro, Lembro-me, Não sabias o que estavas a dizer, nem soubestes o que estavas a ouvir quando eu te disse que nunca te olharia por dentro. Baltasar não teve tempo de responder, ainda procurava o sentido das palavras, e outras já se ouviam no quarto, incríveis, Eu posso olhar por dentro das pessoas. (SARAMAGO, 1995, p.76-77)

Diante da confissão de Blimunda, Baltasar se mantém cético. Embora, de início, ele hesite em relação a Sete-Luas, as personagens do romance realista mágico não se desconcertam diante do sobrenatural. Uma vez que Baltasar constata a veracidade do evento, ele não ficará assombrado com os prodígios da amada.

[...] Blimunda vai à frente, Baltasar atrás, para que o não veja ela, para que saiba ele o que ela vê, quando lho disser. E isto lhe diz, a mulher que está sentada no degrau daquela porta tem na barriga um filho varão, mas o menino leva duas voltas de cordão enroladas ao pescoço, tanto pode viver como morrer, a sabe-lo não chego [...] E como hei-de eu acreditar que tudo isso é verdade, se tu vais explicando coisas que eu não posso ver com os meus olhos, perguntou Baltasar, e Blimunda respondeu, Faze com teu espigão um buraco naquele lugar e encontrarás uma moeda de prata, e Baltasar fez o buraco e encontrou, Enganaste-te, Blimunda, a moeda é de ouro, Melhor para ti, e eu não deveria ter arriscado, porque sempre confundo a prata com o ouro. (SARAMAGO, 1995, p.79-80)

A representação literária, como vemos, anula a discriminação entre o natural e o sobrenatural. Por meio do diálogo das personagens observamos que tudo se iguala. A realidade mágica existe, não há o que decifrar.

Blimunda aprendeu as coisas sobre a vida e a morte, sobre o pecado e o amor “na barriga da mãe”, onde permaneceu de “olhos abertos”. Aqui, não há como não pensar no Coronel Aureliano Buendía, que nasceu de olhos abertos. Há outra característica nesse personagem que é tão sobrenatural quanto o poder de Blimunda: por vários episódios, o Coronel Aureliano tem presságios.

Um emissário especial trouxe em casa um envelope lacrado, dentro do qual havia um papel escrito com a caligrafia preciosa do coronel: *Tomem muito cuidado com o papai porque ele vai morrer*. Úrsula se alarmou. “Se Aureliano está dizendo, Aureliano sabe”, disse. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p.136)

A diferença é que Blimunda não previa, mas nela se combina o realismo de uma protagonista popular com o sobrenatural, o que a torna muito especial, pois fundamental para os nossos propósitos é sua magia, que herdou de sua mãe feiticeira. É importante anotar que as descrições que o autor faz dessa personagem já impõem sua aura de mistério, pois Blimunda nos é apresentada como uma mulher de cabelos ruços e compridos da cor do mel, e de olhos cuja cor é impossível determinar ao certo.

Sete-Luas diz que não é feiticeira, não faz magia, mas tem o dom natural de ver puramente. Como constatamos, ela vê dentro da barriga de uma mulher seu filho varão com duas voltas de cordão amarradas ao pescoço, mas ela não pode afirmar se a criança vai viver ou morrer, pois, diferente do Coronel Aureliano Buendía, Sete-Luas não tem o dom dos presságios. No caso de Blimunda, José Saramago lança mão da magia e o sobrenatural é apresentado como comum, assim como em todos os textos realistas mágicos, em que a presença do sobrenatural é imprescindível, na medida em que não há hesitação, pois os eventos considerados irrealis fluem naturalmente.

A quem estranhar que tanto tivesse visto Baltasar Sete-Sóis quando já a noite se fechava, responda-se que o resplendor dos santos não é vã miragem do espírito perturbado dos místicos ou mera propaganda da fé em pintura a óleo, e que, de tanto dormir com Blimunda, e com ela quase todas as noites ter dares e tomares da carne, começava a haver em Baltasar um luzeiro espiritual de dupla visão [...] (SARAMAGO, 1995, p.120)

Em **Memorial do Convento**, paulatinamente, o narrador nos revela que o dom de Blimunda terá um papel importante na construção da passarola e será responsável pelo seu funcionamento. Trata-se de um outro elemento que, associado à visão mágica de Blimunda, se configura também como realista mágico – o aproveitamento das vontades humanas como “combustível” do vôo da passarola:

Disse o padre, Dentro de nós existem vontade e alma, a alma retira-se com a morte [...], mas a vontade, ou se separou do homem estando ele vivo, ou a separa dele a morte [...], é portanto a vontade dos homens que segura as estrelas, é a vontade dos homens que Deus respira, E eu que faço, perguntou Blimunda, mas adivinhava a resposta, Verás a vontade dentro das pessoas, Nunca a vi, tal como nunca vi a alma, não vês a alma porque a alma não se pode ver, não vias a vontade porque não a procuravas, Como é a vontade, É uma nuvem fechada, Que é uma nuvem fechada, Reconhecê-la-ás quando a vires[...] (SARAMAGO, 1995, p.124)

Mesmo que, supostamente, o rei D. João V soubesse do projeto do padre Bartolomeu Lourenço de construir a passarola, por causa do Santo Ofício a construção deu-se em segredo. Blimunda obteve as duas mil vontades que era preciso para levantar a máquina, mas caiu nas profundezas de um sono sem fim. Mais um evento misterioso, sem muita explicação, ocorre.

Mas Sete-Sóis, a essa hora, já estava deitado, cobria Sete-Luas com o braço são e murmurava, Blimunda, então o nome atravessava um largo e escuro deserto cheio de sombras, demorava muito tempo a chegar ao seu destino, depois outro tanto regressando, as sombras afastadas penosamente, os lábios moviam-se custosos, Baltasar [...] (SARAMAGO, 1995, p.184)

É interessante notar que a música é um elemento comum nos textos realistas mágicos. Em **Cem Anos de Solidão**, temos a presença de uma pianola trazida para Macondo por um italiano, Pietro Crespi.

Certa noite cantou. Macondo acordou numa espécie de êxtase, angelizado por uma cítara que não podia ser deste mundo e uma voz que não se podia conceber que existisse na terra, tão cheia de amor. Pietro Crespi viu então a luz acesa em todas as janelas do povoado, menos na de Amaranta. A dois de novembro, dia de todos os mortos, seu irmão abriu a loja e encontrou todas as luzes acesas e todas as caixas de músicas abertas e todos os relógios travados numa hora interminável e no meio daquele concerto disparatado encontrou Pietro Crespi no escritório dos fundos da loja com os pulsos cortados a navalha e as duas mãos metidas numa bacia de benjoim. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p.109)

Enquanto o italiano Pietro Crespi deixa o povo de Macondo maravilhado com a música antes de morrer, em **Memorial do Convento**, é pela música do italiano Domenico Scarlatti¹⁵, também ficcionalizado no romance de Saramago, que Blimunda retorna à vida:

Durante uma semana, todos os dias, sofrendo o vento e a chuva pelos caminhos alagados de São Sebastião da Pedreira, o músico foi tocar duas, três horas, até que Blimunda teve forças para levantar-se, sentava-se ao pé do cravo, pálida ainda, rodeada de música como se mergulhasse num profundo mar, diremos nós, que ela nunca por aí navegou, o seu naufrágio foi outro. Depois, a saúde voltou depressa, se realmente faltara. (SARAMAGO, 1995, p.185)

É pela música que Blimunda é trazida de volta das escuridões, e mesmo depois de mergulhar em outro mundo, talvez o dos sonhos, Blimunda e Baltasar voaram com o padre na passarola movida pelas vontades:

A máquina estremeceu, oscilou como se procurasse um equilíbrio subitamente perdido, ouviu-se um rangido geral, eram as lamelas de ferro, os vimes entrançados, e de repente, como se a aspirasse um vórtice luminoso, girou duas vezes sobre si própria enquanto subia, mal ultrapassara ainda a altura das paredes, até que, firme, novamente equilibrada, erguendo a sua cabeça de gavota, lançou-se em flecha, céu acima. (SARAMAGO, 1995, p.196)

Um dos projetos do realismo mágico é abolir as polaridades convencionais, ou seja, configurar a imagem do mundo livre de contradições e antagonismo. Como já vimos, uma das características constitutivas do realismo mágico é o hibridismo da realidade e do fabuloso, cuja tensão impulsiona a narrativa. Ao mesmo tempo em que **Memorial do Convento** trata de acontecimentos reais, como a construção do convento, por exemplo, se assemelha também a um conto de fadas, ou uma história fantasiosa, como comprova um dos episódios em que se constata essa mistura de gêneros, muito comum no realismo mágico.

Dentro da narrativa de **Memorial do Convento** há a presença de um conto de fadas inventado por uma das personagens. Durante a construção do convento, Manuel Milho, colega

¹⁵ Filho do compositor italiano Alessandro Scarlatti, Domenico Scarlatti foi, desde a idade de 16 anos, compositor e organista na capela real de Nápoles. As suas funções de professor de música do príncipe e da princesa das Astúrias levaram-no à Espanha em 1729. Além de aparecer ficcionalizado no romance de José Saramago, Domenico Scarlatti é mencionado no romance **Do amor e outros demônios** (1994, p.57), de Gabriel García Márquez.

de Baltasar, entretém os trabalhadores por várias noites – e aqui nos lembramos das **Mil e Uma Noites** –, num conto que inventa sobre um rei e uma rainha. É a própria narrativa refletindo o processo ficcional. Este é um dos procedimentos que exemplificam a metaficcionalidade do romance de Saramago.

De acordo com Corrêa (2003, p.82), o narrador joga com subterfúgios da escrita literária quando questiona suas próprias afirmações presentes nos pensamentos das personagens; quando o narrador insinua uma discussão sobre o fazer literário, ao focalizar sua relação com as próprias personagens, “embaralhando os limites entre o real e a ficção”.

Como sabemos, três dias antes da consagração do convento, Baltasar se despediu de Blimunda para ir ao Monte Junto verificar a passarola, após alguns anos desde o primeiro vôo e, inesperadamente, a máquina faz seu último vôo, levando consigo o Sete-Sóis.

Ia distraído, não reparou onde punha os pés, de repente duas tábuas cederam, reventaram, afundaram-se. Esbracejou violentamente para se amparar, evitar a queda, o gancho do braço foi enfiar-se na argola que servia para afastar as velas, e, de golpe, suspenso em todo o seu peso, Baltasar viu os panos arredarem-se para o lado com estrondo, o sol inundou a máquina, brilharam as bolas de âmbar e as esferas. A máquina rodopiou duas vezes, rasgou os arbustos que a envolviam, e subiu. Não se via uma nuvem no céu. (SARAMAGO, 1995, p.335)

Mais uma vez, na seqüência das cenas, fica explícita a relação de proximidade entre o narrador e Blimunda, na medida em que acompanha toda a sua inquietação, “entrecruzando as circunstâncias do narrado com a da enunciação.” (CORRÊA, 2003, p.55)

[...] que desassossego é esse, mulher, ainda não estamos fora do que Baltazar prometeu, talvez aí chegue pelo meio-dia, tinha muito que consertar na máquina, tão velha, à chuva e ao vento, ele preveniu. Blimunda não nos ouve, saiu já de casa [...] (SARAMAGO, 2005, p.338)

Curiosamente, esse último vôo da passarola não é descrito na narrativa; só sabemos que levou consigo o Sete-Sóis e toda a alegria de Blimunda. A partir desse momento, a narrativa se desenrola com a persistência de Blimunda na busca de Baltasar e, como sempre,

percebemos nessa personagem uma perseverança sobre-humana, intensificada pelo seu desespero, confirmando ainda mais a atmosfera mágica que nos espera no final:

Por fim já era conhecida de terra em terra [...] Os padres que ouviam falar dela mandavam-lhe recados para que viesse à confissão, curiosos de saber que mistérios se ocultavam naquela romeira e peregrina, que segredos se escondiam no rosto impenetrável, nos olhos parados, cujas pálpebras raramente batiam, e que a certas horas e certa luz pareciam lagos onde flutuavam sombras de nuvens, as sombras que dentro passavam, não as comuns do ar. (SARAMAGO, 1995, p.354)

Depois que Sete-Luas percorreu Portugal, pela sétima vez que passou por Lisboa encontrou Baltasar, capturado pelo Santo Ofício:

Não comia há quase vinte e quatro horas. Trazia algum alimento no alforje, 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 [...] Caminhava no meio de fantasmas, de neblinas que eram gente. Entre os mil cheiros fétidos da cidade, a aragem nocturna trouxe-lhe o da carne queimada [...] 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 seu 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. (SARAMAGO, 1995, p.357)

Blimunda havia prometido nunca ver Sete-Sóis por dentro. Mas entre tantas conversas e confissões ele pediu: “Se eu morrer antes de ti, peço-te que me vejas.” (SARAMAGO, 1995, p.139) Aqui, a questão do ciclo é intensificada na narrativa, pois “a mudança é uma constante na vida de Baltasar e Blimunda, que circulam por diferentes espaços dentro da narrativa e [...] se engrandecem e se renovam com as experiências vividas em conjunto.” (CORRÊA, 2003, p.42) Blimunda recolhe a vontade de Baltasar no mesmo ponto onde haviam se conhecido há 28 anos. E, como de todos os seres maravilhosos, ela foi o mais bondoso, cumpriu a promessa e guardou para si o que tinha maior valor e era dela por direito. E acabou-se a história de Sete-Sóis e Sete-Luas, mais verdadeira do que a história do rei que mandou construir um convento.

4.4 A comunhão espaço-temporal

Em **Cem Anos de Solidão**, o tempo da História, que está suspenso, é substituído pela imaginação mítica, que pretende recobrar o tempo simultâneo do presente, dentro da tensão, própria da América Hispânica, entre utopia e historicidade. “O tempo do romance não é sucessivo nem cronológico, mas cíclico: o passado se repete no presente, e o futuro é previsível porque, de algum modo, já ocorreu.” (JOZEF, 1986, p.83)

Cem Anos de Solidão apresenta sua própria cosmogonia e a versão do contrato original de Macondo, do começo ao fim. O manuscrito de Melquíades (na Bíblia, Melquisedec – o revelador da palavra de Deus) funciona como garantia da própria ficção, uma vez que prediz a existência e a morte dos Buendía, anulando as amarras com o mundo objetivo.

Gabriel García Márquez, ao conceber um mundo dotado de vida própria, criou ao mesmo tempo uma interpretação do mundo real. Passamos de sua criação a seu apocalipse, pois o final e o princípio da narrativa se unem: o último Aureliano

descobriu que Amaranta Úrsula não era sua irmã, mas sua tia, e que Francis Drake tinha assaltado Riohacha só para que eles pudessem se perseguir pelos labirintos mais intrincados do sangue, até engendrar o animal mitológico que haveria de pôr fim à estirpe. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2006, p.394)

Riohacha é o lugar onde Úrsula e José Arcadio Buendía, primos entre si, consumaram o incesto e deram início às sete gerações dos Buendía e à solidão que acompanhou sua vocação incestuosa. Nesse romance, o tempo e o espaço se configuram como uma coisa só. Toda a história se passa num lugar que não existe, mas que identificamos: sabemos que Macondo se situa no meio de um pantanal, próximo ao litoral caribenho. A narrativa é a história desse lugar construída na quebra da linearidade do tempo. Mas as duas pontas do tempo, representadas pelo primeiro e pelo último Buendía, se unem, afinal, dando origem ao tempo circular. Curiosamente, no **Memorial do Convento**, a história de Baltasar e Blimunda também é acompanhada por um tempo circular, pois começa e termina num mesmo lugar: o do auto-de-fé.

Em ambos os romances podemos constatar a interligação das relações temporais e espaciais, estabelecendo a indissolubilidade entre estas duas categorias, o que nos remete à idéia de cronotopo, proposta por Mikhail Bakhtin (1998). O tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível. O espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história.

[...] o cronotopo, como materialização privilegiada do tempo no espaço, é o centro da concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance – as generalizações filosóficas e sociais, as idéias, as análises das causas e dos efeitos, etc. – gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue, se iniciam no caráter imagístico da arte literária. Este é o significado figurativo do cronotopo. (BAKHTIN, 1998, p.356)

O mundo e o tempo míticos da fundação de Macondo anunciam a procura do paraíso perdido. O fundador de Macondo, José Arcadio Buendía, empreendeu com várias famílias, cujos indivíduos não tinham completado trinta anos, um êxodo através da selva. Assim, esse romance rompe com as convenções para recuperar antecipadamente uma realidade, por meio da ficcionalização da história do continente americano.

Para José Saramago, a concepção de história passa também pela sua visão do tempo, comparado a um harmônio, que pode ser estendido ou encolhido. Essa comparação é perceptível ao longo do **Memorial do Convento**, por meio do qual o reinado de D. João V é recriado tanto no domínio do espaço físico quanto no domínio cultural, do qual o tempo faz parte. Em **Cem Anos de Solidão**, o próprio título nos remete ao tempo. No romance de Saramago, o tempo é balizado pela construção do Convento de Mafra e pela construção da passarola. Tanto num romance quanto no outro, o espaço configura uma temporalidade, criando, assim, o enredo de cada um.

Portanto, o enredo de **Memorial do Convento** gira em torno das obras do convento e ao mesmo tempo da relação entre Baltasar e Blimunda, ambos empenhados na construção da passarola. A história oficial registra a construção do Convento de Mafra, que na ficção é o fio desencadeante da narrativa. Temos também, assim, a história de mais uma construção além da do convento, a da passarola voadora do Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão.

Notaremos que a narrativa dá prioridade à construção que é fruto do sonho e da imaginação, pois a passarola é a expressão maior da liberdade almejada pelas camadas sociais inferiores, donas de seus desejos – por isso suas vontades impulsionam a ação coletiva –,

enquanto a construção do convento representa a opressão, associada àqueles que detêm o poder político. Como bem observa Teresa Cristina Cerdeira da Silva, há instâncias em que “a ação é irmã do sonho”, sendo tal sonho representado, de forma metafórica, na construção da passarola, e há outras em que “a ação se aliena do sonho”, como é o caso da construção do convento. Veremos que “[...] tendo chegado ao seu paroxismo a epopéia dos ares, cede ela espaço para que seja narrada – só então – a construção do Convento de Mafra. [...] só então começa, realmente, o memorial do convento.” (SILVA, 1989, p.66)

Ambas as construções revelam a qualidade sobre-humana do empreendimento. Como sabemos, à frente da construção da passarola estão Blimunda, Baltasar, o padre Bartolomeu Lourenço e Domenico Scarlatti. A construção da passarola significa a transgressão do código religioso, enquanto a concretização do vôo da máquina inventada pelo padre corresponde à transgressão do poder institucionalizado em favor do poder transformador do sonho do homem comum, que, consciente das impossibilidades aparentes, como é o caso de Baltasar, concretiza seus desejos, de forma simbólica, expressos nas vontades.

O invento da passarola, que proviria de um sonho em vigília, o de voar, necessitava do impulso do éter, que devia ser apanhado por Blimunda num frasco, junto às pessoas que estavam morrendo. Ao último alento delas deveria ser colhido o éter. (LINHARES FILHO, 1999, p.179)

Em **Cem Anos de Solidão**, o poder institucionalizado é representado por um governo “invisível” que reconhece Macondo quando o vilarejo ganha o status de cidade. Ideologias políticas logo são disseminadas entre o povoado e até mesmo membros dos próprios Buendía, muitas vezes, assumem o papel do opressor. A guerra de poder se concentrava entre liberais e conservadores, e alastrava-se por Macondo e por todo o país, que não tem nome, deixando muitos mortos. O espaço é conhecido, o tempo não é marcado, apenas sabemos que esse tipo de história ainda se repete nos campos de alguns países da América Latina. Voltemos ao **Memorial do Convento**.

É o recolhimento das vontades, vistas por Blimunda como nuvens fechadas, que permite a ela e a Baltasar, representantes da coletividade, vencer a condição de inferioridade.

A vontade, mola do mundo e da vida, representa o próprio sonho ontológico do homem, isto é, o sonho que marca a busca existencial e contínua do Ser, da realização humana que, como se sabe, é preocupação do Modernismo e do Pós-Modernismo. (LINHARES FILHO, 1999, p.179)

O que move a ação da narrativa é o desejo. Os dois objetos de desejo, ou seja, o convento (desejo de poder) e a passarola (desejo de liberdade), precisam ser construídos. O modo de construção de ambos é antagônico, já que o convento, representado por D. João V, é estático, e a passarola, representada por nossos três personagens protagonistas, é dinâmica.

O grande espaço do texto é Portugal, dividido entre o espaço oficial, expresso por Lisboa (palácio real, praça onde ocorrem os autos-de-fé), Mafra (onde se constrói o convento) e o espaço clandestino, que se estabelece em São Sebastião da Pedreira, onde se constrói a passarola, e todo o lugar que ela percorre (espaço vertical) até pousar no Monte Junto. Dessa maneira, o espaço da narrativa necessariamente liga-se ao espaço da construção oficial (convento) e ao da clandestina (passarola), configurando-se cada qual com uma simbologia diferente.

O padre Bartolomeu Lourenço, do ponto de vista histórico, é uma personagem muito importante, pois seu fascínio tem base histórica. Seu sonho de voar constitui, como já mencionamos, uma transgressão religiosa. O padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão (1685-1724) ficou também conhecido como “padre voador”. Como podemos observar, no **Memorial do Convento** há menção ao apelido:

[...] e quando João Elvas, que da vida de Baltasar não sabia tudo, viu aproximar-se o padre, disse em continuação da conversa, Aquele que ali vem é o padre Bartolomeu Lourenço, a quem chamam o Voador [...] (SARAMAGO, 1995, p.61).

O Voador apresentou ao rei de Portugal, em 1709, uma petição na qual afirmava ter inventado um aparelho voador. O rei aparentemente se interessou pelo invento, pois ele diminuiria as distâncias e poderia, até mesmo, facilitar o transporte de produtos ultramarinos. Na **Grande Enciclopédia Brasileira e Portuguesa**, afirma-se que o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão

[...] conseguiu demonstrar flagrantemente a possibilidade de ascensão de um aparelho aos ares, pelo princípio de Arquimedes, facto até então inédito nos anais da Humanidade.

Assistiram às [experiências], além dos soberanos, os infantes, o núncio cardeal Conti, o marquês de Fontes e Abrantes e numerosa fidalguia. As experiências tiveram lugar na sala das embaixadas da Casa da Índia, no Castelo de São Jorge, tendo aterrado no Terreiro do Paço o seu balão. Cabe a Bartolomeu de Gusmão um lugar na história da ciência: foi o primeiro a construir um modelo de condições expressas pelo princípio de Arquimedes. (s.d., p. 928-929)

Joaquim Veríssimo Serrão nos afirma que Bartolomeu Lourenço

[...] era conhecido por “Padre Voador”, devido à criação de aeróstatos com que pretendia dominar os céus. Com a sua “Passarola”, desejou em 1709 voar sobre o castelo de São Jorge para o terreiro do Paço. Apesar do mecenato régio, as experiências não foram coroadas de êxito, o que não impediu a aura que manteve entre os homens do tempo. (1982, p.322)

De concreto, fica-nos apenas o registro de que o padre Bartolomeu foi um grande orador sacro, só comparável, na época, ao Padre Vieira e que, devido às difamações e intrigas, foi obrigado a fugir para a Espanha, onde acaba por morrer, enlouquecido. Na ficção, o padre tem o mesmo destino, mas o que provoca a sua loucura é a experiência de voar, somando-se às perseguições da Inquisição.

Um exemplo de como o romance problematiza a história é a maneira pela qual o padre convence Baltasar a ajudá-lo. Ele subverte o texto bíblico no seu discurso de convencimento:

Queres tu vir ajudar-me, perguntou. Baltasar deu um passo atrás, estupefato, 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 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. Baltasar recuou assustado, persignou-se rapidamente, como para não dar tempo ao diabo de concluir suas obras, Que está a dizer, padre Bartolomeu Lourenço, onde é que se escreveu que Deus é maneta, Ninguém escreveu, não está escrito, só eu digo que Deus não tem a mão esquerda, porque é à sua direita, à sua mão direita, que se sentam os eleitos, não se fala nunca da mão esquerda de Deus, nem as Sagradas Escrituras, nem os Doutores da Igreja, à esquerda de Deus não se senta ninguém, é o vazio, o nada, a ausência, portanto Deus é maneta. Respirou fundo o padre, e concluiu, Da mão esquerda. (SARAMAGO, 1995, p.68)

Esse discurso de padre Bartolomeu – uma paródia do conceptismo presente nos sermões de Antonio Vieira –, unido à semelhança da passarola com uma ave, foram suficientes para convencer Baltasar. Se a idéia de voar sobre terras de navegantes já era uma transgressão em relação ao imaginário das viagens marítimas do século XVI era, igualmente, uma transgressão aos cânones do cristianismo, expressa nas palavras do próprio Baltasar: “só os pássaros voam”. Mesmo para o século XVIII, voar era uma idéia herege, já que ultrapassava os limites impostos ao homem pela sua natureza.

Baltasar, entretanto, crê nas coisas que pode ver e naquilo que a Igreja defende. Seu saber é restrito à fé na experiência da vida. Os referentes religiosos que se instauram a princípio são, aos poucos, desfeitos, à medida que o sonho cresce e a vontade aumenta, pois voar simboliza o evadir-se de uma situação e não submeter seus desejos ao sistema dominante. Desse modo, para as classes oprimidas, voar significava libertar-se da miséria e da opressão.

Bartolomeu Lourenço receia a Inquisição, mas Baltasar inebria-se com a construção da máquina pelo seu sentido libertário, e é como um herói às avessas de uma epopéia anônima que ele conquista sua identidade; como o navegante que descobre, nos ares, sua própria terra, sem precisar idolatrar os mitos nacionais, o passado glorioso que, no seu presente, não têm a menor importância. Para Sete-Sóis o vôo tem uma simbologia particular, pois corresponde ao sonho de ser inteiro novamente.

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 sem mão pode atar a vela e o arame que hão-de voar. (SARAMAGO, 1995, p.68)

Baltasar bateu com o gancho de ferro numa pedra solta. José Pequeno esfregou o queixo, áspero da barba, e perguntou, Como é que um boieiro se faz homem, e Manuel Milho respondeu, Não sei. Sete-Sóis atirou o calhau para a fogueira e disse, Talvez voando. (SARAMAGO, 1995, p.264)

De forma significativa se qualifica a transgressão religiosa, no caso a de Sebastiana Maria de Jesus, que une as três personagens no auto-de-fé, assim como é significativo que é pela perseguição da Inquisição que a passarola alça vôo, levando-os a Mafra. Como vemos, toda a ação da narrativa, relacionada à construção de dois objetos simbolicamente

importantes, se passa num mesmo espaço, este se desdobrando com o vôo da passarola: deixa de ser horizontal para tornar-se vertical. É a representação simbólica desse espaço que nos interessa, pois o convento contrapõe-se, com suas pesadas pedras, à leveza da passarola. Metaforicamente, são a leveza da liberdade – do povo que sabe se fazer livre – e o peso da dominação, do autoritarismo.

Quando o padre Bartolomeu revela seu invento a Sete-Sóis, o espaço narrado é o do caminho que leva à quinta que fica em São Sebastião da Pedreira, onde está a passarola:

O padre retirou a tranca, empurrou a porta, afinal não estava vazia a grande casa [...]. Baltasar entrou logo atrás do padre, curioso, olhou em redor sem compreender o que via, talvez esperasse um balão, umas asas de pardal em maior, um saco de penas, e não teve mão que não duvidasse, Então é isto, e o padre Bartolomeu Lourenço respondeu, Há-de ser isto, e, abrindo uma arca, tirou um papel que desenrolou, onde se via o desenho de uma ave, a passarola seria, isso era Baltasar capaz de reconhecer, e porque à vista era o desenho um pássaro, acreditou que todos aqueles materiais, juntos e ordenados nos lugares competentes, seriam capazes de voar. (SARAMAGO, 1995, p.67)

Nesse espaço clandestino, pois é o espaço do desejo de libertação da opressão, esta simbolizada pelo convento, se desenrola a história de Baltasar e Blimunda. A relação dessas duas personagens com o padre Bartolomeu, como já vimos, é importante na construção da passarola. Escondida numa quinta em São João da Pedreira, a passarola será de fato construída pelas mãos de Baltasar, com a ajuda da ciência de padre Bartolomeu e pela arte de Domenico Scarlatti. A mudança desse espaço se dá com o vôo, de certa forma, forçado pelas perseguições do Santo Ofício e possível graças aos poderes de Blimunda, que recolheu as vontades responsáveis pelo evento:

A máquina estremeceu, oscilou como se procurasse um equilíbrio subitamente perdido, ouviu-se um rangido geral, eram as lamelas de ferro, os vimes entrançados, e de repente, como se a aspirasse um vórtice luminoso, girou duas vezes sobre si própria enquanto subia, mal ultrapassara ainda a altura das paredes, até que, firme, novamente equilibrada, erguendo a sua cabeça de gaviota, lançou-se em flecha, céu acima. (SARAMAGO, 1995, p.196)

O espaço agora em questão é o vertical, quando a passarola permanece no ar, “perto do sol”. Podemos afirmar que esse é o espaço que simboliza de fato a concretização do sonho dos oprimidos, representados por Baltasar e Blimunda.

O susto, o júbilo, cada qual de sua vez, já passaram, agora vem o desânimo, subir e descer sabem eles, estão como homem que fosse capaz de levantar-se e deitar-se, mas não de andar. O sol vai baixando para o lado da barra, já se estendem as sombras na terra. (...) Durante algum tempo voaram acompanhados por um milhafre que assustara e fizera fugir todos os pássaros, iam só os dois, o milhafre adejando e pairando, percebe-se que voe, a passarola sem mover as asas, não soubéssemos nós que isto é feito de sol, âmbar, nuvens fechadas, ímanes e lamelas de ferro, e não acreditaríamos no que os nossos olhos vêem [...] (SARAMAGO, 1995, p.199-201)

Depois de ter conquistado o espaço que está acima da construção do convento, a passarola volta ao espaço terreno, que foi tornado clandestino pela sua presença, já que se trata de um engenho “transgressor” para a época.

E agora, esta foi a pergunta de Blimunda, Agora vamos em frente, o sol está além, para a direita fica o mar, em alcançando lugar de gente, saberemos onde estamos, que serra é esta, quando quisermos cá voltar, Isto aqui é a serra do Barregudo, lhes disse um pastor, légua andada e aquele monte além, muito grande, é Monte Junto. (SARAMAGO, 1995, p.207)

Consideremos agora a construção do convento. Como sabemos, o lugar escolhido é Mafra. “El-rei foi a Mafra escolher o sítio onde há-de ser levantado o convento. Ficará neste alto a que chamam da Vela [...]” (SARAMAGO, 1995, p.86)

É já de nosso conhecimento que o convento demorou décadas para ficar definitivamente pronto; portanto, foram décadas de exploração do povo humilde, que não tinha como negar as ordens do rei. Assim, o convento representa o poder da vontade repressora de D. João V, e significa uma forma degradada de chegar ao alto por meio da aliança entre o poder político e o poder da Igreja, pois “[...] poderosa é a vontade na determinação do agir no humano relacionamento: traz a potencialidade do reprimir ou do libertar conforme a ética que oriente essa vontade.” (LINHARES FILHO, 1999, p.175)

Esse espaço onde é construído o convento de Mafra é o espaço (estático) que gera a opressão social, ou seja, a imposição da vontade do rei, oprimindo levas e levas de trabalhadores, sufocando e anulando assim a vontade humana, pois “[...] o mal desta obra de Mafra é terem posto homens a trabalhar nela em vez de gigantes.” (SARAMAGO, 1995, p.328) Exemplo disso é a pedra descomunal que os homens são obrigados a carregar de Pêro Pinheiro a Mafra, espaço esse se configurando como o ápice da opressão.

Entre Pêro Pinheiro e Mafra gastaram oito dias completos. Quando chegaram no terreiro, foi como se estivessem chegando numa guerra perdida, sujos, esfarrapados, sem riquezas. Toda a gente se admirava com o tamanho desmedido da pedra, Tão grande. Mas Baltasar murmurou, olhando a basílica, Tão pequena. (SARAMAGO, 1995, p.264)

Quando os homens viram de fato a pedra, ficaram, de certa forma, desesperados, pois seriam obrigados a carregá-la, não importava o sacrifício necessário:

Era uma laje retangular enorme [...] que assentava sobre troncos de pinheiro, chegando mais perto sem dúvida ouviríamos o gemer da seiva, como ouvimos agora o gemido de espanto que saiu da boca dos homens [...] Aproximou-se o oficial da vedoria e pôs-lhe a mão em cima, como se estivesse tomando posse dela [...], mas se estes homens não fizerem a força necessária, todo o poder de el-rei será vento, pó e coisa nenhuma. Porém, farão a força. Foi para isso que vieram, para isso deixaram terras e trabalhos seus, trabalhos que eram também de força em terras que a força mal amparava [...] (SARAMAGO, 1995, p.244-245)

Torna-se evidente nesse fragmento que a construção do convento só se concretizou graças à força dos homens, dos oprimidos. A vontade do rei se realiza pela força e sacrifício do homem comum – sacrifício este que se expressa na morte de um deles:

Distraiu-se talvez Francisco Marques, ou enxugou com o antebraço o suor da testa, ou olhou cá do alto a sua vila de Cheleiros, enfim se lembrando da mulher, fugiu-lhe o calço da mão no preciso momento em que a plataforma deslizava, não se sabe como isto foi, apenas que o corpo está debaixo do carro, esmagado, passou-lhe a primeira roda por cima, mais de duas mil arrobas só a pedra, se ainda estamos lembrados. (SARAMAGO, 1995, p.259)

Lembre-mos de que a narrativa privilegia a construção da passarola. Termina o seu percurso, inicia-se a narração da construção do convento, que já havia começado quando a passarola voou pela primeira vez; esta, durante o tempo em que Sete-Sóis trabalhou na edificação, permaneceu imóvel por longos anos no mesmo lugar. Consideramos então Mafra como sendo o espaço opressor predominante. De acordo com a narrativa, em 1728 D. João V decidiu que a consagração do convento de Mafra seria em 1730, dando início então ao verdadeiro suplício que foi a “escravização” de muitos homens para o adiantamento da obra. “Foram as ordens, vieram os homens. De sua própria vontade alguns, aliciados pela promessa de bom salário, por gosto de aventura outros, por desprendimento de afetos também, à força quase todos.” (SARAMAGO, 1995, p.291)

Pouco antes de 1730, quando se descrevem os negócios realizados entre Espanha e Portugal por meio de casamentos e os preparativos para a sagração do convento, a narrativa volta-se para a passarola novamente. Voltamos então ao espaço da libertação. Em 1730, três dias antes da sagração, Baltasar deseja verificar como anda a passarola e, pela segunda e última vez ela voa, levando consigo seu construtor.

Sete-Sóis havia se dirigido ao local em que estava escondida a passarola, a fim de certificar-se que tudo andava bem com a máquina de voar. Ao entrar nela para a verificação, acidentalmente pisa em tábuas que haviam apodrecido; para equilibrar-se, Baltasar enrosca o gancho nas cordas que prendiam o velame e este se solta; o sol ativa o mecanismo de funcionamento da máquina, fazendo com que a passarola decole desajeitadamente, carregando consigo o ex-soldado.

Nada mais é narrado sobre o vôo. Não sabemos para que partes a passarola encantada levou Sete-Sóis. Somente nos é revelado o sofrimento de Blimunda, que procurou por ele durante nove anos, percorrendo todo o Portugal e pequena parte da Espanha; quando ela percebia que falavam outra língua, fazia o caminho de volta. Então, em 1739, Blimunda encontrou Baltasar, como já sabemos, num auto-de-fé, com onze supliciados, entre eles Antonio José da Silva, o Judeu. Notemos aqui que há mais um dado histórico: a presença, no auto-de-fé, de Antônio José da Silva, o Judeu, que foi um teatrólogo do Barroco português, nascido no Brasil e morto pela Inquisição em Lisboa, no ano de 1739, acusado de judaísmo. Lembre-mos de que Baltasar desaparece em 1730 e Blimunda o encontra nove anos depois – data que coincide com a morte do teatrólogo.

Se por um lado, e ironicamente, a passarola, instrumento de libertação, levou Baltasar ao suplício, por outro, continua representando uma forma de libertação, mesmo que pelas mãos opressoras da Inquisição.

Consideremos, pois, a construção do convento de Mafra como ponto de apoio para as relações entre história e ficção estabelecidas pelo tempo. Ressaltemos que as personagens históricas, com exceção do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, estão em segundo plano, mas são significativamente importantes para a construção da narrativa quando colocamos em questão o tempo, pois muitos eventos relacionam-se a elas.

O título do romance nos remete ao convento; por conseguinte, à sua construção, iniciada em 1717 e consagrada em 1730. A narrativa inicia-se um pouco antes de 1711, faltando um ano para o final da Guerra de Sucessão pelo trono espanhol. Esses fatos narrados na obra são fatos da história oficializada, e caminham juntamente com a narrativa.

O reinado de D.João V durou de 1705 a 1750. Mas a primeira menção a uma data exata ocorre logo nas primeiras páginas e é o narrador que nos conscientiza disso: “quando ainda São Francisco andava pelo mundo, precisamente há quinhentos anos, em mil duzentos e onze.” (SARAMAGO, 1995, p.21) Sabemos que D. João V fez uma promessa de erigir um convento caso Deus lhe concedesse um herdeiro, e assim aconteceu. Em quatro de dezembro de 1711 nasceu a primeira de cinco filhos que o casal real viria a ter, D. Maria Bárbara. No mesmo ano, D. João lançou a pedra fundamental no Alto da Vela, em Mafra, mas a construção efetiva do convento teve início seis anos depois, em 1717, e durou até 1750. Todos esses são dados históricos presentes na obra, mas nela temos notícia do convento até 1730, ano de sua sagração.

O que se torna importante apreender é que a narrativa do **Memorial do Convento** coincide com os eventos ocorridos na história e que se constituem também dentro da narrativa, sendo reelaborados por ela. Dessa forma, há um percurso de vinte e oito anos da história ficcionalizada. Há, sobretudo, um aspecto muito importante que devemos salientar: além do abrangente conhecimento do narrador em relação ao passado que ele revê à luz das questões sempre presentes, ele atua também como um observador conhecedor de fatos futuros, até mesmo atuais:

[...] a mulher eleita que à janela anseia de angústia, de piedade pelo amador sofredor, se não também de gozo a que muito mais tarde aprenderemos chamar sádico [...] (SARAMAGO, 1995, p.29)

Não faltava mais nada que conhecer Baltasar estes conhecimentos futuros, e outros mais cabais, como já terem ido dois homens à lua [...] (SARAMAGO, 1995, p.216)

Em certo momento, o autor usa esse artifício para brincar consigo mesmo e sua genealogia:

[...] e este mercador do Algarve que afirmava que cada um se salva na lei que segue, porque todas são iguais, e tanto vale Cristo quanto Mafoma, o Evangelho como a Cabala, o doce como o amargo, o pecado como a virtude, e este mulataz da Caparica que se chama Manuel Mateus, mas não é parente de Sete-Sóis, e tem por alcunha Saramago, sabe-se lá que descendência a sua será, e que saiu penitenciado por culpas de insigne feiticeiro, com mais três moças que diziam pela mesma cartilha, que se dirá de todos estes e de mais cento e trinta que no auto saíram, muitos irão fazer companhia à mãe de Blimunda, quem sabe se ainda está viva. (SARAMAGO, 1995, p.95)

A ocorrência mais comum desse artifício, e importante para nós nesse momento da nossa análise, é que, ao longo do romance, o narrador se coloca junto das personagens no tempo, e relata os acontecimentos que são futuros para ele. Assim, como já mencionamos, o narrador novamente se manifesta na nossa análise, atrelado ao tempo, pois ele é o operador do tempo, utilizando-se de prolepses e analepses quando questiona e afronta, por meio desses artifícios, a história.

Enfim, sendo tão boas as disposições de maternidade da rainha, já el-rei lhe fez outro infante, este sim, será rei, que daria matéria para outro memorial e outros abalos, e se ninguém tiver curiosidade de saber quando equilibrará Deus este nascimento real com um popular nascimento [...] (SARAMAGO, 1995, p.106)

Opera-se no fragmento acima a mistura do tempo ficcional ao da história, pois, sendo o narrador pertencente ao século XX, tem o poder de estabelecer na narrativa seus conhecimentos. Observamos, ainda, na passagem abaixo, de que maneira ocorre a antecipação que avisa o leitor sobre acontecimentos futuros:

Ora essa, que conversa tão imprópria de cunhados, el-rei ainda está vivo e, pelo poder das minhas preces, se Deus mas ouve, não morrerá, para maior glória do reino, tanto mais que para a conta dos seis filhos que está escrito terei dele, ainda faltam três. Porém, Vossa majestade sonha comigo quase todas as noites, que eu bem no sei, É verdade que sonho, são fraquezas de mulher guardadas no meu coração. E que nem ao confessor confesso, mas, pelos vistos, vêm ao rosto os sonhos, se assim mos adivinham, Então, morrendo meu irmão, casamos, Se esse for o interesse do reino, e se daí não vier ofensa a Deus nem dano à minha honra, casaremos, Prouvera que ele morra, que eu quero ser rei e dormir com Vossa Majestade, já estou farto de ser infante, Farta estou eu de ser rainha e não posso ser outra coisa, assim como assim, vou rezando para que se salve o meu marido, não vá ser pior outro que venha [...]. Adoeceu tão gravemente el-rei, morreu o sonho de dona Maria Ana, depois el-rei sarará, mas os sonhos da rainha não ressuscitarão. (SARAMAGO, 1995, p.113-114)

A comunhão entre o tempo histórico e o tempo da ficção, em **Memorial do Convento**, como já nos referimos, é verificável na presença das figuras do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão e do teatrólogo Antonio José da Silva. O primeiro tem importância fundamental porque, além de ser uma personagem histórica, é responsável também pela construção da máquina voadora. A história de Baltasar e de Blimunda depende também da história de Bartolomeu Lourenço e aqui vemos história e ficção em tensão permanente.

Após ter apresentado a petição a D. João V, o padre Bartolomeu foi ridicularizado e, devido a intrigas, foi obrigado a fugir para a Espanha, morrendo em 1724 em Toledo. Esses são dados oficiais. Na ficção, porém, perseguido pela Inquisição, tornou-se uma pessoa paranóica, com idéias paradoxais em relação ao Cristianismo:

[...] se o Santo Ofício me visse, saberiam todos que sou o filho predilecto de Deus, eu, sim, eu que estou subindo ao céu por obra do meu génio [...]. O padre ria, dava gritos, deixara já a segurança do prumo e percorria o convés da máquina de um lado a outro para poder olhar a terra em todos os seus pontos cardeais [...]. (SARAMAGO, 1995, p.196)

Após o pouso da passarola, o padre desapareceu e só depois de alguns anos sabe-se que morreu na Espanha, supostamente louco. O importante aqui é que as datas são compatíveis quando consideramos o tempo da ficção e o tempo da história – seja pela idade de Baltasar, que no começo da narrativa tem vinte e seis anos e após o vôo tem trinta e nove

anos, seja pelas datas que a história nos fornece, como a da morte do padre Bartolomeu; assim, é possível comparar os tempos em questão.

Numa das digressões da narrativa, quando João Elvas se prepara para acompanhar a corte até a Espanha, pelos “bastidores”, é claro, emprestando sua voz a ele, o narrador nos concede uma marcação temporal que nos ajuda a confirmar a relação da ficção com a história.

Assim acautelado, largou João Elvas de Lisboa e passou a Aldegalega nos primeiros dias deste mês de Janeiro de mil setecentos e vinte e nove, e ali se demorou assistindo ao desembarque das carruagens e cavalgaduras que vão servir no caminho. (SARAMAGO, 1995, p.299)

É narrado o caminho que João Elvas percorre até seu destino e, numa de suas conversas, temos mais uma datação, ainda que indireta, muito significativa:

Estou-me a lembrar de que o Sete-Sóis, quando viveu em Lisboa, se dava muito com o Voador (...), Quem era o tal Voador, O Voador era um padre, o padre Bartolomeu Lourenço, que depois veio a morrer em Espanha, fez agora quatro anos, foi um caso de que se falou muito, o Santo Ofício meteu o nariz, quem sabe se estaria Sete-Sóis nesse negócio, Mas o Voador chegou a voar, Houve quem dissesse que sim, houve quem dissesse que não [...] (SARAMAGO, 1995, p.311)

Ora, temos aqui a constatação da compatibilidade entre os tempos. Embora João Elvas anteceda em um ano a morte do padre, as datas ficam muito próximas.

Nas últimas páginas do **Memorial do Convento**, o tempo se manifesta de forma diferente da qual tratamos até aqui. É o tempo se manifestando na vida das personagens. É o tempo se revelando na sua forma mais natural e invisível. No fragmento abaixo, em mais uma de suas aproximações com as personagens, o narrador se deixa levar pela perspectiva de Baltasar e nos mostra a passagem do tempo:

Baltasar não tem espelhos, a não ser estes nossos olhos que o estão vendo a descer o caminho lamacento para a vila, e eles são que lhe dizem, Tens a barba cheia de brancas, Baltasar, tens a testa carregada de rugas, Baltasar, tens encorreado o pescoço, Baltasar, já te descaem os ombros, Baltasar, nem

perces o mesmo homem, Baltasar, mas isto é certamente defeito dos olhos que usamos, porque aí vem justamente uma mulher, e onde nós víamos um homem velho, ela vê um homem novo [...] agora que eles estão juntos até os nossos olhos foram capazes de perceber que se tornaram belos. (SARAMAGO, 1995, p.326)

Embora o tempo não seja datado, em **Cem Anos de Solidão** as personagens também envelhecem de acordo com os acontecimentos. Trata-se da história de sete gerações dos Buendía. Mesmo com a quebra da linearidade, é possível observar que há uma cronologia na vida das personagens. Todas elas envelhecem conforme o tempo vai se manifestando na própria narrativa. Assim acontece em **Memorial do Convento**: não só o tempo da ficção é longo, como também se reflete nas personagens, envelhecidas ao longo da narrativa. Entretanto, continuemos com as datações, que nos levarão à segunda personagem histórica. Lembremo-nos de que D. João V, caprichosamente, decidiu sagrar o convento no dia 22 de outubro de 1730, data de seu aniversário no dia de domingo. É chegado o tempo:

Durante a ceia, depois de estranhar a ausência prolongada, há três dias que Baltasar saiu de casa, deu Álvaro Diogo [seu cunhado] informações completas sobre quem já está e quem vai chegar, a rainha e a princesa D. Mariana Vitória ficaram em Belas por não haver acomodação em Mafra [...] (SARAMAGO, 1995, p.349)

É importante lembrarmos que Baltasar foi levado pela passarola em 1730, pois já foi dito que Blimunda procurou por ele durante longos nove anos, e nesse ponto já caminhamos para a última página da narrativa, na qual se menciona a segunda personagem histórica que consideramos importante na configuração dos tempos: Antônio José da Silva, o Judeu, que, como indicam as fontes históricas, foi um dos supliciados pelo Santo Ofício em 1739. A data de sua morte na ficção é a mesma, e junto com ele estava Baltasar, o Sete-Sóis.

Memorial do Convento constitui uma proposta de Saramago de revisitar a história de Portugal. Contudo, ao problematizar a história oficial por meio de sua ficcionalização, o autor cria uma leitura alternativa do passado inscrito nessa história, dentre tantas outras que poderiam ser apresentadas como verdadeiras. Como observamos, o fundo histórico sobre o qual a narrativa se instala, embora estabelecido no texto, se desfaz a partir do título. O que nos é apresentado como um memorial do convento de Mafra é, na verdade, um memorial da vida do homem do povo, subjugado pelo poder hegemônico da nobreza e, principalmente, do clero.

Na metaficção de Saramago, o que une o histórico e o presente é seu poder de imaginação criadora – a existência do que podemos chamar de uma história marginal questionadora, expressa pela voz dos excluídos, que lhes possibilita, no presente, pela apresentação de reivindicações, pela defesa de interesses e reclamação de direitos, a continuar o registro dessa história.

Assim, no momento em que Saramago toma como referência a história portuguesa, ele estabelece a relação espaço-temporal que tentamos explicitar em nossa análise, confirmando que essa relação é mesmo necessária para a posterior subversão promovida pelo texto. A instância narradora, tão importante na subversão de valores e acontecimentos, bem como o tempo e o espaço sabiamente trabalhados pelo autor, são elementos fundamentais para a releitura crítica do passado histórico oficial, entregue aos nossos olhos pelo ponto de vista da historiografia. Fica claro que o trabalho de Saramago de juntar o tempo da ficção e o tempo da história é digno de admiração. Trata-se de um trabalho cuidadoso daquele que é conhecedor da história do seu país e do seu povo e tem maturidade e sabedoria para questionar e subverter essa mesma história, transgredindo-a com seu narrador “saramágico”, transformando-a numa nova história, de maneira a torná-la mais verossímil que a primeira.

Toda essa movimentação do narrador entrecortando a narrativa com diferentes tempos mostra que *Memorial do convento* não pretende ser um romance sobre uma época passada, mas uma reflexão sobre a experiência humana do tempo, não apenas num tempo específico, que, no caso do *Memorial*, é o século XVIII. Não permitindo que o leitor se fixe somente nos acontecimentos históricos desse período, o narrador leva-o a refletir sobre acontecimentos de outras épocas. (CORRÊA, 2003, p.85)

Considerando a citação acima, embora **Cem Anos de Solidão** não seja caracterizado com um romance histórico contemporâneo, podemos afirmar que tanto nele quanto em **Memorial do Convento** são tecidas reflexões sobre a experiência humana não só do tempo, mas da própria vida, em determinadas circunstâncias.

5 CONCLUSÃO

O objetivo principal da presente dissertação era fazer um estudo aproximando o romance de José Saramago, **Memorial do Convento** – publicado em 1982 –, da ficção hispano-americana, representada aqui pelo romance de Gabriel García Márquez, **Cem Anos de Solidão** – que veio a público em 1967–, a fim de problematizar, no romance português, a relação entre história e ficção pela perspectiva do realismo mágico, do qual o autor colombiano é um dos principais representantes.

Em nossa dissertação, constatamos a presença do realismo mágico no **Memorial do Convento**, um dos elementos representativos da expressão hispano-americana, articulado às técnicas renovadoras tão exploradas nas obras de José Saramago: a multiplicação de planos do espaço da ação, a fragmentação do narrador, a ausência de um único herói e suas ações exemplares e, no caso de José Saramago, a metaficção. Embora a idéia do realismo mágico venha sendo discutida no âmbito global, fato que levamos em consideração, a ligação dessa categoria com a cultura hispano-americana é inegável.

Além do realismo mágico, trabalhamos a relação entre história e ficção, sempre considerando os procedimentos hispano-americanos, em que a ficcionalização da história é essencial na configuração do que os próprios autores denominam *novo romance histórico* ou *romance histórico contemporâneo*, do qual **Cem Anos de Solidão** não é representante; isso, porém, não invalida os nossos estudos, já que esse romance é tomado aqui como contraponto para o romance de Saramago e como obra paradigmática do realismo mágico hispano-americano. Sua importância está vinculada à função que o realismo mágico desempenha no romance de José Saramago. Toda a problematização entre História e Ficção, presente no romance contemporâneo, tem por característica ser auto-reflexiva e, ao mesmo tempo, se apropriar de acontecimentos e personagens históricos. Essa problematização primeiro instaura e depois subverte os valores historicamente marcados que questiona, como uma forma de reflexão sobre a releitura da história. Nesse aspecto, o foco de nossa pesquisa era o **Memorial do Convento**.

Responsável pela transgressão no romance histórico contemporâneo, vimos que a vertente realista mágica funciona em oposição ao mundo retratado. Assim, em **Memorial do Convento**, a realidade histórica encontra-se presa nas teias da ficção, e, mais concretamente, no realismo mágico, quando os fatos conhecidos pelo leitor são colocados como elementos empíricos, como as vontades, que dão ao homem a possibilidade de voar, e o jejum, que

comunica a Blimunda, filha da feiticeira, a capacidade de ver, literalmente, dentro das pessoas. O realismo mágico torna-se, em Saramago, uma maneira de exasperar a atenção sobre Portugal.

Dessa forma, a reconstrução do romance histórico, proposta por José Saramago, tem na personagem de Blimunda e no narrador dois bons exemplos de subversão. Lembremo-nos de que esse narrador *saramágico* ora se disfarça em autor implícito, para fazer suas intrusões, ora empresta sua voz às personagens. Ao dar voz a uma personagem como Blimunda, questiona a realidade histórica pela perspectiva do realismo mágico, constituindo-se aí a sua forma de transgressão.

O tempo e o espaço são elementos narrativos que se configuram indissolúveis nos romances em questão, dando a idéia de cronotopo, tal como foi proposta por Bakhtin (1981). Em **Cem Anos de Solidão**, o espaço e o tempo são míticos e anunciam a procura do paraíso perdido. Em **Memorial do Convento**, a história passa pela visão que José Saramago tem do tempo, sendo este demarcado pela construção do convento e pela construção da passarola. Nos dois romances, a comunhão espaço-temporal conduz o enredo da história.

Diante do que propusemos, acreditamos que proporcionamos algumas reflexões sobre a aproximação de José Saramago à ficção hispano-americana pela constatação dos procedimentos narrativos dessa literatura. O realismo mágico, as manifestações do narrador expressas por suas vozes, Blimunda e as vontades humanas, a problematização entre história e ficção foram aqui abordados a fim de validar, com o estudo atento destes elementos, a identificação de Saramago com o realismo mágico, o que confere à sua obra literária, tão estudada e valorizada em vários aspectos, um caráter notadamente contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- ALDRIDGE, A. O. Propósito e perspectivas da literatura comparada. Tradução de Sonia Torres. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada: Textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 255-259
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BAKHTIN, M. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica). In: _____. **Questões de Literatura e Estética (A Teoria do Romance)**. Tradução (do russo) de Aurora F. Bernardini, José Pereira Junior, Augusto Góes Junior, Helena S. Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: HUCITEC, 1998. p.211-362.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CARREIRA, S. **Memorial do Convento: O Passado Revisitado**. Rio de Janeiro: Unigranrio, s.d.
- CHAVES, C. B. **O Portugal de D. João V visto por três forasteiros**. 2. ed. Tradução, prefácio e notas de Castelo Branco Chaves. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1989. (Série Portugal e os Estrangeiros).
- CHIAMPI, I. **O Realismo maravilhoso: Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Debates, 160)
- CLARK, K. ; HOLQUIST, M. (Orgs.) A poética de Dostoievski. In: _____. **Mikhail Bakhtin**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CORRÊA, S. A. D. **A História tecida e destecida em *I Promessi Sposi* e Memorial do convento**. 2003. 120 f. Dissertação de Mestrado. IBILCE – Unesp, São José do Rio Preto, 2003.
- ESTEVES, A. R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z. (Org.). **Estudos de Literatura e Lingüística**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. p.125-158.
- FIGUEIREDO, F. **História literária de Portugal**. Coimbra: Nobel, 1944.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Do amor e outros demônios**. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. **Cem anos de solidão**. Tradução de Eliane Zagury. 59. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

HEGERFELDT, A. Contentious Contributions: Magical realism goes British. **Janus Head Journal**, Pittsburg, v.5, n. 2, p.62-86, fall 2002. Disponível em: <<http://www.janushead.org/5-2/index.cfm>>. Acesso em 15/09/2005.

HOUAISS, A. et al. **Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. Versão 1.0.5a. Disponível em <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>>. Acesso em 12/11/2006.

HUTCHEON, L. **Poética do Pós-Modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Série Logoteca)

_____. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.

JOZEF, B. **Romance hispano-americano**. São Paulo: Ática, 1986.

LEAL, L. Magical Realism in Spanish American literature. Translated by Wend B. Faris. In: ZAMORA, Lois Parkinson and FARIS, Wendy B. (Ed.). **Magical Realism**: theory, history, community. Durham: Duke UP, 1995. p.119-123.

LEITE, L. C. M. **O foco narrativo** (ou a polêmica em torno da ilusão). 10. ed. São Paulo: Ática, 2005.

LINHARES FILHO. Uma leitura de **Memorial do convento**. In: BERRINI, B. **José Saramago**: uma homenagem. São Paulo: EDUC-FAPESP, 1999.

LOPES, E. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, D. ; FIORIN, J.L. (Orgs). **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994.

LOPES, O. José Saramago: as fronteiras do maravilhoso real. In:_____. **Os sinais e os sentidos**. Literatura Portuguesa do século XX. Lisboa: Caminho, 1986.

LÖWY, M. **Redenção e Utopia**: O judaísmo literários na Europa Central. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MENTON, S. Entrevista a Carlos Midence: Tendências em la novela Latinoamericana. **El Nuevo Diário**, 6 de Enero de 2001, Manágua, Nicarágua. Disponível em: <<http://www.elnuevodiario.com.ni/archivo/2001/ener0/06-enero-2001/cultural/cultural1.html>>. Acesso em 05/09/2005.

OLIVEIRA FILHO, O. J. de. Saramago e a ficção latino-americana. **Revista de Letras**. São Paulo, 1990, n. 30. p.141-152.

RODRIGUES, S. C. **Modernidade e pós-modernidade em Gabriel García Márquez**. Hispanista. Revista eletrônica de los Hispanistas. Vol. IV – n.16 – enero – febrero – marzo – 2004. <www.hispanista.com.br/revista/rosto16esp.htm>. Acesso em 20/09/2006.

SARAIVA, J. H. **História concisa de Portugal**. Publicações Europa-América, 1996.

SARAMAGO, J. História e Ficção. **Jornal de Letras, Artes e Idéias**, Lisboa, 6 março 1990. p.17

_____. **Memorial do convento**. 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

_____. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. (Companhia de Bolso).

SEIXO, M. A. Alteridade e auto-referencialidade no romance português hoje. In: _____. **A Palavra do Romance**. Lisboa: Horizonte, 1986.

_____. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1987.

SILVA, T. C. C. da. **José Saramago entre a História e a Ficção**: uma saga de portugueses. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

SPINDLER, W. Magic realism: a typology. **Forum for modern language studies**. Oxford, v. 39, 1993. p.75-85.

TACCA, O. **As vozes do romance**. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

VALDEZ-MOSES, M. Magical Realism at world's end. **Literary Imagination: The Review of the Association of Literary Scholars and Critics**. Durham, v. 3-I, p.105-133, 2001.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 1986.

ALEGRÍA, F. **Alejo Carpentier: realismo mágico**. Literatura y revolución. México: Fondo de Cultura Económica, 1970.

ANDRADE, A. L. Brito C. de. O fantasma oculto de José Saramago. **Jornal de Letras**. Lisboa, abril 1987. p.1

ARAÚJO NETTO. A saga dos Mau-Tempo: o descobridor do Macondo português. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 maio 1983.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na Literatura Ocidental. Tradução de George Sperber e Suzi F. Sperber. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1971.

ÁVILA, A. **O lúdico e as projeções do mundo barroco**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BANN, S. **As invenções da História**: ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: UNESP, 1994.

BARTHES, R. L'Effet du Réel. **Communications II**. Seuil n.11, p.84-85, 1968.

_____. História ou literatura? In: BARRENTO, J. (Org.). **História literária**: problemas e perspectivas. 2. ed. Lisboa: Apaginastantas, 1986. p.46-64.

_____. O discurso da história. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.145-147.

BAUMAN, Z. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: BARRENTO, J. (Org.). **História literária**: problemas e perspectivas. 2. ed. Lisboa: Apaginastantas, 1986. p.38-40.

_____. O narrador : considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERRINI, B. (Org.). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: EDUC, 1999.

_____. **Ler Saramago: o romance**. Lisboa: Editorial Caminho, s.d.

BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique**. La poétique de l'incertain. Paris : Larousse, 1974.

BOZZETTO, R. Fantastique et "real maravilloso": le domaine latino-américain. In: _____. **Territoires des fantastiques**. Aix-Provence : Université de Provence, 1998. p.94-116 (Regards sur le fantastique).

BRETON, A. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de P. Tamen. Lisboa: Moraes, 1969.

BROOKE-ROSE, C. **A rhetoric of the unreal: studies in narrative & structure on the fantastic**. New York: Cambridge University Press, 1983.

BUENO, A. de F. Três momentos do romance histórico de José Saramago. **Boletim do CEP**. V. 19, N. 24, FALE:UFMG: Belo Horizonte, Jan/Jun 1999.

BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.

CANDIDO, A. **Literatura e Subdesenvolvimento: América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CARPENTIER, A. Papel social do romancista. In: _____. **Literatura e consciência política na América Latina**. Tradução de Manuel J. Palmeirin. São Paulo: Global, s.d. p.81-95.

_____. **Concerto barroco**. Tradução de Jean-Claude Bernadet e Teixeira Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Do real maravilhoso americano. In: CARPENTIER A. et al. **A literatura do maravilhoso**. Tradução de Rubia P. Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Vértice, 1987.

CARVALHO, M. V. de. Blimunda ou a paixão de Baltasar, segundo Scarlatti. **Jornal de Letras, Artes e Idéias**. Lisboa, 04 junho1990. p.15-21.

COMPAGNON, A. O mundo. In: _____. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CORTÁZAR, J. **Del sentimiento de lo fantástico**. La vuelta al día en ochenta mundos. 4. ed. México: Siglo XXI, 1968.

COSTA, H. O lugar de José Saramago na literatura contemporânea. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 27 abril 1988. Caderno Brasil, p.7.

_____. **José Saramago: o período formativo**. Lisboa: Caminho, 1997.

DUARTE, L. P. et al. José Saramago, tecedor da História. **Boletim do CEP**, UFMG, ano IX, X, no. 12. s/d.

ECO, U. **Obra Aberta**. Tradução de Giovanni Cutolo. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Coleção Debates, 4).

FIGUEIREDO, V. F. de. **Da profecia ao labirinto**: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea. Rio de Janeiro:Imago: UERJ, 1994.

FIKER, R. **Mito e paródia**: entre a narrativa e o argumento. Araraquara :Cultura Acadêmica Editora, 2000.

FREITAS, M. T. de. **Literatura e História**. O romance revolucionário de André Malraux. São Paulo: Atual, 1986.

_____. Romance e História. **Uniletras**. Ponta Grossa, dez.1989. n.11. p.109-118.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GUELFY, M. L. F. Ficção e História: um jogo de espelhos. **Gragoatá**. Niterói, n.6, 1999, p.25-41.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985.

JENNY, L. et al. **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. (Poétique, 27)

JOZEF, B. A nova realidade do romance hispano-americano. In:_____. **O espaço reconquistado: Linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo**. Petrópolis: Vozes, 1974.

KAUFMAN, H. A metaficção historiográfica de José Saramago. **Colóquio Letras**, n. 120, Lisboa: abril / junho, 1991. p.124-136.

LETRIA, J. J. José Saramago fala de Memorial do Convento. **O diário**. Lisboa: 21 nov. 1982.

LOURENÇO, E. Memorial, terrestre e divino. **Jornal de Letras, Arte e Idéias**. Lisboa, 04 junho 1990. p.24.

MADRUGA, C. **A paixão segundo José Saramago**. Porto: Campo das Letras, 1998.

MOISÉS, M. Gênero. In:_____. **Dicionário de termos literários**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

MORENO, C. F. (Coord). **América Latina em sua Literatura**. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NITRINI, S. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: EDUSP, 1997.

NUNES, B. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, D. C. **Narrativa, Ficção e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p.9-35.

OLIVA NETO, J. A. Os livros da Fuvest 2: Memorial do Convento, de José Saramago. In: ACHCAR F. (Org.). **Os Livros da FUVEST**. São Paulo: CERED: Centro de Recursos Educacionais, 1995, p. 31-58.

OLIVEIRA FILHO, O. J. de. **Carnaval no Convento: intertextualidade e paródia em José Saramago**. São Paulo: Unesp, 1993.

PEREIRA, P. Inquisição: entre a história e a ficção na narrativa portuguesa. **Colóquio-Letras**, Lisboa, abril / junho 1991. n.120. p.117-123.

PINTON, H. M. **Os signos do Maravilhoso e a representação da História em Cem Anos de Solidão**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), 2002.

REBELO, L. de S. Os rumos da ficção de José Saramago. Prefácio à 2ª edição de **Manual de Pintura e Caligrafia**. Lisboa: Caminho, 1983.

REIS, C. Memorial do convento ou a emergência da História. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 18/19/20, fevereiro, 1986.

REIS, C. ; LOPES, A. C. M. Gênero narrativo. In: _____. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 2000 p.46-49.

ROUANET, M. H. Em pedaços de encaixar (Leitura de **Memorial do Convento**). Lisboa: **Colóquio-Letras**, n. 101, janeiro / fevereiro, 1988. p.55-63.

SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**. Ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

TODOROV, T. **As Estruturas Narrativas**. Tradução de Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VARELLA, C. **O memorial do convento: uma narrativa palimpsesta**. São Paulo: PUC, Mimeo, 1995.

WARNER, M. Introdução. In: _____. **Da Fera à Loira**. Sobre contos de fadas e seus narradores. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. (p.13-24)

WHITE, H. O valor da narrativa na representação da realidade. Tradução de José Luís Jobin. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, n.3.

ZÉRAFFA, M. **Romance e sociedade**. Tradução de Ana Maria Campos. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.