

MARIZÉTE BORGES DE ABREU

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARIZÉTE BORGES DE ABREU

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Profa. Dra. Vera Bastazin.

SÃO PAULO  
2007

**Banca Examinadora:**

.....  
.....  
.....

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus e às forças da natureza por terem permitido que eu chegasse até aqui.

À minha família por ter sempre acreditado em mim.

À minha orientadora Profa. Dra. Vera Bastazin, pelo apoio, paciência e dedicação.

Em especial, à secretária do programa e grande amiga Ana Albertina, sem ela eu não teria conseguido.

## RESUMO

Neste trabalho fizemos uma análise da estrutura narrativa dos romances **Desmundo** de Ana Miranda e **Memorial do Convento** de José Saramago e das respectivas personagens Oribela e Blimunda. Utilizamos o método comparativo como instrumento de análise com o propósito de promover o diálogo entre as literaturas brasileira e portuguesa. Os romances fazem uma revisão crítica da história ao dar voz aos esquecidos, àqueles que foram calados pela História oficial. A organização estética, os procedimentos literários comuns ao *corpus* evidenciam marcas ideológicas de um tempo histórico que se contrapõem ao tempo da escritura. Por outro lado, a construção de personagens femininas que se destacam pelas atitudes e pela forma diferente de pensar e enfrentar a realidade, tornam-nas agentes de transformação social, portadoras de um discurso ideológico que as aproximam da contemporaneidade. É por meio da agudeza do olhar que essas personagens conseguem apreender o real em todas as suas nuances e perceber aspectos da natureza e das relações humanas, impossíveis de serem captadas por indivíduos cuja visão é embotada pelo processo de automatização social. A sensibilidade, a capacidade de apreensão do mundo e o fato de ter sido calada durante tanto tempo, faz da personagem feminina uma espécie de porta-voz dos excluídos, seu discurso ganha uma dimensão que extrapola os limites do próprio romance. Sua perspicácia e agudeza, assim como a forma como penetra e revela a natureza e as relações humanas materializam-se esteticamente na narrativa. Nosso objetivo, portanto, foi mostrar como os escritores articularam os elementos literários absorvendo traços ideológicos do presente e do passado e revelar de que maneira as protagonistas femininas se desenvolveram como agentes de transgressão social por meio de um discurso literário que esfacela a ideologia dominante.

Palavras-chave: personagem feminina, discurso histórico e ficcional, ideologia, dialogismo, polifonia, Ana Miranda, José Saramago.

## ABSTRACT

In this work, we made a study of novels *Desmundo* of Ana Miranda and *Memorial do Convento* of José Saramago, specifically the narrative structure and feminine characters Oribela and Blimunda.

The comparative method was used to promoting a dialogue between brazilian and portuguese literature. The authors made a History's critical revision, when through fiction, anonymous and stranger people had opportunity to show a new version of facts. In this way, the forgetful people and everyone who were quiet or had kept in silence by

## SUMÁRIO

Introdução .....	08
Cap.01 – Discurso histórico e ideológico na construção do universo ficcional.....	12
Cap.02 – Narrativas romanescas e a desarticulação do discurso oficial.....	20
Cap. 03 – Desmundo: uma realidade em construção.....	26
Cap. 04 – Convento de Mafra: Memorial dos esquecidos.....	40
Cap.05 – Estudo teórico da personagem.....	49
5.1 – Personagem-função proposta por Vladímir Propp.....	49
5.2 – Transformação da personagem-função.....	50
5.3 – Personagem-estado.....	52
5.4 – Personagem-texto ou Funcionalização do texto.....	52
5.5 – Personagem-voz.....	53
Cap. 06 – A imagem e o papel social da mulher nos séculos XVI e XVIII.....	58
Cap. 07– Do histórico ao literário: As personagens femininas como agentes de transformação do discurso.....	69
Considerações finais.....	79
Bibliografia.....	82



## INTRODUÇÃO

O interesse na realização desse trabalho surgiu da observação de semelhanças e diferenças entre os romances **Desmundo**, de Ana Miranda e **Memorial do Convento**, de José Saramago. As aproximações expressam-se pela presença do discurso histórico no ficcional, pela intertextualidade, pela carnavalização, pelo dialogismo, pela polifonia e pela importância das personagens femininas na construção da linguagem poética. As diferenças relacionam-se à forma como esses procedimentos literários são utilizados na construção das narrativas e no desenvolvimento das personagens femininas, as quais constroem trajetórias diferentes, apesar de estarem inseridas num mesmo sistema de subjugação à mulher.

O método comparativo como instrumento de análise dos *corpus* é utilizado com o propósito de promover o diálogo entre as literaturas brasileira e portuguesa e mostrar, por intermédio delas, que conseguimos criar uma língua e uma literatura próprias, apesar do passado histórico, da cultura e dos valores ético-morais que unem os dois países. Portanto, este estudo não se propõe ao mero paralelismo descritivo das obras em busca de semelhanças e/ou diferenças, mas do destaque para o fato de que a ficção brasileira seguiu uma trajetória independente, mesmo tendo em Portugal uma matriz comum.

Tanto **Desmundo** como **Memorial do Convento** fazem uma revisão crítica da História ao dar voz aos marginalizados, àqueles que, por sua própria condição social, jamais teriam direito a qualquer tipo de manifestação. As narrativas rompem com os modelos sociais, ideológicos e artísticos pré-estabelecidos ao colocar, na ficção, as camadas menos favorecidas da população e a massa de excluídos como construtora de uma nova História.

Ao criarem uma trama, a partir de fatos reais, os escritores elaboram o que poderia ter acontecido dentro de uma lógica e de uma ideologia de mundo contemporâneo. A voz do autor, misturando-se à do narrador, conduz o leitor para a narrativa aonde outras vozes se juntam para revelar um universo criado pelo diálogo entre Literatura e História. O conjunto de vozes leva à reflexão crítica e à uma nova interpretação do discurso oficial, visto como verídico e incontestável.

Percebemos que os autores de ambos os romances, ao fazerem uma releitura crítica do passado, também fazem uma leitura de si mesmos “enquanto ser constituído de uma memória histórica”. (SCHMIDT, 2003, p.51)

A proposta desse trabalho, portanto, passa pela necessidade de abordar o diálogo entre autores de sexo e cultura diferentes, que vivem as mesmas inquietações do mundo contemporâneo. O conflito de valores e o espírito crítico dos escritores são revelados nos romances por intermédio do narrador e da turbulência emocional das personagens, o que propicia a produção de textos que se assemelham do ponto de vista da crítica social e que se diferenciam do ponto de vista da organização estética.

Percebemos que o discurso feminino, tanto na obra de José Saramago quanto na de Ana Miranda, tem grande importância porque mostra a tensão e o estranhamento da mulher em relação à realidade. Esse é um dos aspectos, também, relevantes que se procurará evidenciar nesse trabalho, justamente, pelo mutismo forçado ao qual o ser feminino foi submetido historicamente.

A narrativa construída por uma personagem mulher é uma forma de dar voz a indivíduos que, por uma questão de gênero, sempre estiveram excluídos da participação social ou de qualquer tipo de direito. É uma maneira de carnavalizar, ou seja, de subverter, de transgredir o discurso histórico construído por homens. Segundo Bakhtin (2002), violações do discurso, declarações inoportunas, comportamentos contrários às normas e etiquetas são típicos da carnavalização.

O olhar feminino, sensível e diferenciado sobre a realidade, é mais um modo de transgressão carnavalesca. Em **Desmundo**, Oribela apreende o mundo e o traduz por intermédio de uma linguagem carregada de significado. Em **Memorial do Convento**, Blimunda com sua capacidade de ver além da matéria, vira o mundo e os indivíduos às avessas em busca de uma verdade.

O discurso feminino, nas obras em questão, representa o embate entre a mulher e a sua realidade. A percepção e o olhar aguçados das personagens geram o estranhamento, a tensão e o conflito em relação ao mundo que as cerca. É essa gradação ascendente de sentimentos que propicia a força imagética dos signos e a poeticidade dos romances.

Segundo Bakhtin (2002), a personagem existe enquanto linguagem. São as impressões e percepções sobre si e sobre o universo à sua volta que irão determinar a sua existência. Ela é resultado de sua autoconsciência.

Observamos que, aparentemente, Blimunda e Oribela cumprem seu papel numa sociedade dominada por homens, porém possuem postura contestadora e revolucionária. O caráter transgressor dessas personagens femininas mostra-se pelas ações, linguagem e, principalmente, pela agudeza do olhar. É por meio da visão que elas apreendem o real em suas nuances e percebem aspectos da natureza e das relações humanas, impossíveis de serem captados por indivíduos cuja visão é embotada pelo processo de automatização social.

A sensibilidade, a capacidade de apreensão do mundo e o fato de terem sido caladas durante tanto tempo, fazem das personagens femininas uma espécie de porta-voz dos excluídos. Seus discursos ganham uma dimensão que extrapola os limites do próprio romance. A perspicácia e agudeza, assim como a forma como penetram e revelam a natureza e as relações humanas materializam-se poeticamente na linguagem.

Sendo assim, consideramos as protagonistas como construções narrativas criadas para esfacelar essa estrutura dominante. Acreditamos que **Desmundo** e **Memorial do Convento** são romances que trazem em seu bojo, além do traçado estético, uma proposta ideológica. Nosso objetivo, portanto, é identificar a forma como o narrador articula os elementos literários, absorvendo os traços dessa ideologia.

Para isso, no primeiro capítulo, enfocaremos a maneira como o escritor manipula o discurso histórico e ideológico para produzir a ficção.

No segundo, o objetivo é analisar como os procedimentos literários utilizados nos romances organizam-se para criar uma representação estética da história oficial.

No terceiro e quarto capítulos, faremos a análise dos romances **Desmundo** e **Memorial do Convento**, como reconstrução crítica do passado histórico, a partir do trabalho específico com a linguagem literária.

No quinto, faremos uma apresentação teórica da personagem de ficção desde o período clássico até o contemporâneo, com desdobramentos para o sexto capítulo, no

qual realizaremos a contextualização histórica dos séculos XVI e XVIII, destacando a imagem e o papel social da mulher nesses períodos.

Finalmente, no sétimo capítulo, focalizaremos as protagonistas, Blimunda e Oribela, principais signos de contestação social e de construção do discurso literário.

Na conclusão do trabalho, destacaremos o olhar sensível e diferenciado das personagens femininas sobre a realidade e a engenhosidade do narrador em articular um universo de vozes responsável pela composição das personagens como estrutura de linguagem que compõe poeticamente o texto romanesco.

## Capítulo I

### DISCURSO HISTÓRICO E IDEOLÓGICO NA CONSTRUÇÃO DO UNIVERSO FICCIONAL

Literatura e História são formas de discurso. A primeira envolve a imaginação impulsionada pelo desejo do enunciador em transformar a realidade; a segunda, a tentativa, quiçá científica, de entender e reconstruir o passado a partir da análise de documentos e testemunhos de época.

Apesar de expressarem posturas e propostas diferentes, existe uma tendência de aproximação entre os discursos científico e literário. Dentre os historiadores, alguns admitem a História como interpretação da realidade marcada por variáveis graus de subjetividade.

Segundo Paul Veyne (1982), o processo investigativo do historiador pode ser entendido de forma semelhante ao do escritor ficcional durante o ato de criação, ou seja, o primeiro pode utilizar a imaginação e a interpretação subjetiva para esclarecer ou preencher pontos obscuros da documentação histórica. Nessa direção, Hayden White (2001) também atesta que as narrativas históricas são, de certa forma, ficções verbais, na medida em que, além de trazerem à tona fatos ocorridos elas os inventa na perspectiva de preencher lacunas deixadas pelo tempo.

Esses dois historiadores representam uma vertente de pesquisadores que propõe a releitura dos documentos não mais como paradigmas da verdade, mas como interpretação pessoal e parcial dos fatos.

Por outro lado, em relação ao uso do discurso histórico pela literatura, Antônio Cândido (1970), afirma que os acontecimentos devem ser encarados como elementos de composição e não como informes proporcionados pelo autor, pois neste caso, reduz-se o romance a uma espécie de quadro descritivo dos costumes de uma época.

Criar ficção a partir de eventos históricos significa, como já antecipou Aristóteles (séc.IVa.C),<sup>1</sup> narrar o que poderia ter acontecido dentro de uma lógica e de uma ideologia de mundo, misturando nessa transposição aspectos objetivos e subjetivos.

---

<sup>1</sup> Segundo Aristóteles, a diferença entre o historiador e o poeta é que o primeiro narra acontecimentos e o segundo fatos que poderiam acontecer. O poeta, pela mimese, cria a representação da realidade, uma possível verdade

Assim, pode-se afirmar que o trabalho literário está associado à capacidade do escritor ficcional projetar para o real o seu universo imaginário, misturando, nesse processo, elementos objetivos ou extrínsecos, referentes ao mundo que o cerca e elementos subjetivos ou intrínsecos concernentes à forma como ele, escritor, apreende e transforma a realidade.

A história, em tempos pós-modernos, passa a ser repensada como criação humana, e estruturas e práticas sociais podem ser compreendidas como textos sociais, na medida em que todo acesso ao passado só se dá via texto. Este diálogo com o passado é mediado por uma visão presente, e a literatura, através da metaficção historiográfica, contribui para modificar noções como as de referencialidade e realismo, por meio de confrontação direta entre o discurso da ficção e o discurso da história. Ambos passam a residir em fronteiras muito próximas, e o texto ficcional pode obter, nesta proximidade, alguma vantagem. Embora sem a autoridade outorgada ao historiador, o narrador do texto ficcional pode tratar de aspectos que estariam ausentes no discurso histórico. (HUTCHEON, 1988, p.39)

Essa relação dialética e dialógica entre ficção e História gera uma tensão interna no romance pela posição intermediária do escritor, pois ao dar voz e autonomia às suas personagens, além de confrontar presente e passado, ele também, se revela por meio delas.

Tanto José Saramago, em Portugal, como Ana Miranda, no Brasil, mostram em seus romances, essa tensão. A própria Ana Miranda diz que:

A leitura sistemática e assídua que realizei nestes últimos anos, sendo grande parte sobre livros de história ou história literária, dotou minha mente de uma desconfortável consciência histórica. Assim, tenho sempre a sensação de que nada me pertence, de que nenhuma palavra que escrevi é minha, de que não sou autora de meus próprios trabalhos, mas apenas um elo na construção literária da humanidade, uma pequena e frágil conexão entre um e outro tempo, massacrada pelas circunstâncias históricas. (2004)

A “desconfortável consciência histórica” a que se refere a escritora está relacionada ao choque provocado pelo confronto entre presente e passado e à constatação de que somos parte de uma cadeia de discursos que se repetem e se reproduzem infinitamente, ultrapassando a barreira do tempo.

Manifestando-se numa entrevista, Saramago revela:

(...) parece legítimo dizer que a História se apresenta como parente próxima da ficção, dado que, ao rarefazer o referencial, procede a omissões, portanto a modificações, estabelecendo assim com os acontecimentos relações que são novas na medida em que incompletas se estabeleceram. É interessante verificar que certas escolas históricas recentes sentiram como que uma espécie de inquietação sobre a legitimidade da História tal qual vinha sendo feita, introduzindo nela, como forma de esconjuro, se me é permitida a palavra, não apenas alguns processos expressivos da ficção, mas da própria poesia. Lendo esses historiadores, temos a impressão de estar perante um romancista da História, não no incorreto sentido da História romanceada, mas como o resultado duma insatisfação tão profunda que, para resolver-se, tivesse de abrir-se à imaginação. (SARAMAGO, 1990, p.7-19)

A fala de Saramago parece deixar claro que tanto o escritor ficcional quanto o historiador podem se utilizar da ficção para criar novas possibilidades de leitura do texto histórico.

Todo indivíduo traz consigo um repertório de falas e valores adquiridos nas experiências vividas no transcorrer do tempo. Sendo assim, estar diante de um discurso é estar dentro de um diálogo entre o indivíduo e sua história.

Nessa relação dialética devem ser levados em consideração o processo e as condições de produção do discurso, assim como as relações com os sujeitos e situações em que foram gerados, isso porque, todo discurso é ideologicamente marcado, uma vez que está inserido num contexto histórico-social. Dessa forma, qualquer produção discursiva pode tanto transformar, quanto reproduzir relações de dominação.

Segundo Marx (1987), a dominação se dá pelas relações de produção que se estabelecem entre as classes sociais, sendo que a classe detentora dos meios de

produção cria mecanismos ideológicos de controle sob a classe trabalhadora. A ideologia só existe para manter relações de exploração.

A partir do momento em que se institui a divisão do trabalho, que se opera pela separação do trabalho material e intelectual, os ideólogos ou intelectuais ganham autonomia para criar uma estrutura de dominação que preserve os interesses de classe e garanta a hegemonia e o controle social. “Por isso a ideologia cria uma falsa consciência da realidade, pois visa reforçar e perpetuar essa dominação”. (MARX-ENGELS, 1987, p.26)

Portanto, por ideologia devemos entender um corpo de idéias criadas pela classe dominante para, por intermédio, dos meios de comunicação, da educação e da religião, impor e instituir, pelo convencimento, normas e padrões de comportamento, de acordo com os interesses de uma elite detentora do poder.

Segundo Ramos (1984, p.17), a classe que exerce o poder vai fazer uso de todos os mecanismos de persuasão possíveis e imagináveis para controlar e dominar os atos dos indivíduos.

A ideologia inverte as relações entre as causas e os efeitos. Abstrai os fatos do seu contexto social e histórico. É uma visão distorcida, falsa da realidade. Isso não acontece por descuido, mas por objetivos bem específicos da classe dominante. (CHAUÍ, 1994, p.102)

Portanto, para se analisar, adequadamente, uma obra literária, é preciso levar em consideração esses elementos, ou seja, as ideologias, experiências e acontecimentos do âmbito social que possam ter influenciado, de alguma forma, na postura do escritor durante o processo criativo. Mais do que isso, é preciso identificar a forma como esses fatores extrínsecos e intrínsecos ao texto se inter-relacionam na estrutura narrativa, ou seja, como o autor reelabora os diferentes discursos dentro do espaço da trama.

Althusser (2001), fala da possibilidade de se adotar uma metodologia de trabalho transdisciplinar que, em vez de privilegiar uma leitura hermética do texto literário, possa considerá-lo como parte de um *corpus* mais vasto de manifestações ideológicas que condiciona a produção textual ao mesmo tempo em que é condicionado pelas diversas



leituras que se faz do texto. Interessa, então, saber o modo ideológico pelo qual a realidade ou a História é veiculada pelo texto e como este vai ser inserido na ficção.

No artigo *Timidez do romance*, Antônio Cândido (2000), citando o escritor franco-escocês John ou Jean Barclay, mostra o processo de criação ao revelar como se dá a transformação ou reordenação da realidade que culmina na ficção.

(...) Construirei uma grande fábula em forma de História e nela cruzarei aventuras maravilhosas, misturando combates, casamentos, crueldades e alegria pelos encontros inopinados. A vaidade natural dos homens os fará gostar dessa leitura e aceitar melhor o que eu vou escrever, porque não o acolherão como ensinamento, nem como instrução severa. Contentarei os seus espíritos pelo espetáculo das diversidades, como se fosse uma paisagem. Pela representação dos perigos, excita-los-ei à piedade, à crueldade, ao horror e, quando estiverem assim em suspenso, alivia-los-ei, e dissiparei a perturbação do seu espírito. Soltarei os destinos e farei sucumbir os que desejarem. Eu conheço o humor do nosso país; pensando que conto frivolidades, quererão ler-me e se divertirão como num espetáculo de comédia ou nalgum combate. Depois de os ter feito tomar gosto por esta poção, juntarei nela ervas medicinais; usarei os vícios e as virtudes, com recompensas gradizadas a uns e outros. Enquanto lerem isto, em louvor ou vitupério de outras pessoas, irão encontrando a si próprios, e, como num espelho em face de outro, verão a aparência e o mérito da sua reputação. Talvez se envergonhem de continuar desempenhando por mais tempo no teatro da vida o papel que reconheceram lhes calhar tão bem nesta fábula. E para que ninguém se queixe de ser a pessoa de quem falo, a representação de ninguém estará inteira aqui. Pois, para os disfarçar, inventarei muitas coisas que não podem convir aos que são referidos, pois não me obrigando a escrever segundo a fidelidade da História, esta liberdade ser-me-á permitida. Assim, atacarei somente os vícios, e não os homens; e nenhum terá motivo para ficar ofendido, salvo os que, por uma confissão envergonhada, confessarem os crimes aqui verberados. Além disso, servir-me-ei com abundância de nomes imaginários, para salientar, como personagens, apenas as virtudes e os vícios; de maneira que se enganará, tanto quem referir tudo à verdade, quanto quem nada referir a ela. (p.87-88)

No trecho transcrito, fica evidente o fio tênue que separa o discurso histórico ou real do ficcional. Observamos que a engenhosidade do escritor está na articulação dos signos de acordo com princípios ideológicos que norteiam sua própria vida. Esses

princípios, ao serem assimilados pela ficção, passam por um processo de decomposição de seus elementos constitutivos que se rearranjam por intermédio de variados mecanismos estéticos, reforçando a ideologia vigente ou produzindo uma nova ideologia.

Portanto, a liberdade do autor está em poder usar a imaginação, insinuar, inventar e distorcer acontecimentos para atingir seus propósitos, sejam eles ideológicos ou estéticos. Ele pode tanto manipular fatos verídicos para fazer ficção, quanto para fazer denúncia social, pois o seu compromisso é apenas com a verossimilhança e não com a veracidade. Já a História pode abrir espaço para a projeção do imaginário com o objetivo de interpretar, tornar coerente e preencher certas lacunas deixadas pelo tempo, porém sem perder de vista seus referenciais históricos básicos.

Segundo Aristóteles (1997), dentro do universo da narrativa, existem duas categorias de verossimilhança: a externa que dialoga com a realidade, dando uma conotação de verdade aos fatos ficcionais, e a interna, a mais importante para a literatura, pois compreende a organização estrutural, a lógica do texto responsável por sua credibilidade.

Toda forma de linguagem tem uma função e um objetivo que podem ser implícitos ou explícitos e nisto está o seu caráter ideológico. A origem das formações ideológicas que impregnam os discursos é impossível de ser identificada, porém seu significado e sua importância são tão expressivos que, com o tempo, inconscientemente, são incorporadas como verdades que passam a ser aceitas sem nenhum tipo de resistência.

Foucault (1988) diz que a verdade não existe fora de uma relação de poder e nem fora da sociedade. Existe uma variedade de discursos que é acolhida e colocada em prática graças a um poder imposto pela estrutura social e ideológica. Esse poder sanciona medidas coercitivas e reguladoras, cria técnicas e procedimentos para obtenção da verdade, classifica os enunciados em verdadeiros ou falsos, além de nomear os responsáveis em dizer o que funciona ou não como verdadeiro.

(...) a 'verdade' é centrada na forma do discurso científico e nas instituições que o produzem; está submetida a uma constante incitação econômica e política (necessidade de verdade tanto para a produção econômica, quanto para o poder político); é objeto de

várias formas, de uma imensa difusão e de um imenso consumo (circula nos aparelhos de educação ou de informação, cuja extensão no corpo social é relativamente grande, não obstante algumas limitações rigorosas); é produzida e transmitida sob o controle, não exclusivo, mas dominante, de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos (universidade, exército, escritura, meios de comunicação); enfim, é objeto de debate político e de confronto social (as lutas 'ideológicas'). (FOUCAULT, 1988, p.13)

Maria Alzira Seixo (1999), ao comentar sobre o estilo saramaguiano, aproxima-se das idéias de Foucault na questão da verdade como produto de uma estrutura ideológica construída socialmente. A autora diz que o romancista constrói os textos em torno de problemas concretos do homem e do mundo. Dentro desse universo, a História pode ser contada de várias maneiras, criando verdades diferentes para um mesmo fato: “compete ao escritor escolher a verdade que pretende, e verificar se ela vinga, no plano estético, ideológico, ou em ambos.” (p.95)

Portanto, uma das principais diferenças entre discurso histórico e ficcional está na liberdade do escritor em manipular a linguagem. A palavra ganha múltiplos significados, inclusive ideológico, pela capacidade do autor moldar ou criar novas formas de expressão do mundo. A literariedade do texto reside exatamente nessa liberdade de representação da realidade.

A linguagem, portanto, é sempre uma manifestação profunda do ser. Dessa forma, o artista projeta-se na sua obra, porque utiliza a palavra como meio de expressão do seu mundo interior, assim como do mundo que o cerca. Portanto, no estudo do romance, é importante considerar o universo do escritor, seus valores, sentimentos e experiências, pois não existe enunciador imparcial. Por mais que se busque o distanciamento e uma pseudoneutralidade, o universo do romancista se mistura às outras vozes, influenciando o processo criativo do texto.

Também o distanciamento espaço-temporal do autor permite uma visão mais abrangente e totalizante, ao mesmo tempo em que dá maior liberdade na observação e na análise crítica desse passado histórico. Na realidade, o ato criativo é um momento de intenso diálogo entre o “eu” do autor e a realidade. Essa interatividade impede o imobilismo e o fechamento do romance. Para Tynianov (1973):

(...) a força da obra literária deve ser sentida como uma forma dinâmica. (...); a forma dinâmica não se manifesta nem por sua reunião nem por sua fusão, mas por sua interação e, em consequência, pela promoção de um grupo de fatores em detrimento de um outro. (p. 99)

O texto literário é, portanto, um espaço fecundo de representações que permite, ao leitor, realizar descobertas interpretativas diversas, além de abrir espaço, ao próprio escritor, para expressar, em palavras, a realidade sensível e cognoscitiva do universo.

(...) a narrativa (...) é uma forma artesanal da comunicação (...) sua intenção não é transmitir a substância pura do conteúdo, como o faz uma informação ou uma notícia. Pelo contrário, imerge essa substância na vida do narrador para, em seguida, retirá-la dele próprio. Assim a narrativa revelará sempre a marca do narrador, assim como a mão do artista é percebida, por exemplo, na obra de cerâmica. (BENJAMIN, 1980, p.69)

Autor e narrador são, nessa perspectiva, instituições que interagem de forma a permitir o trânsito das experiências do real para as experiências do texto. O processo de transposição é, por sua vez, o espaço de construção da linguagem poética.

Finalmente, o que fica evidente nessa discussão, é que toda produção artística ou científica está impregnada de marcas sensíveis e cognitivas do autor. Portanto, se Literatura e História não se excluem, também não se completam, podendo ser consideradas “via dupla do conhecimento humano. Por não ter um contrato assinado com a verdade absoluta a literatura tem a liberdade da *poiésis*. Diferente da história, que mesmo se livrando do discurso oficial não se livra do monstro da verdade”. (SANTOS, A.G., 2001, p.03)

Capítulo II  
NARRATIVAS ROMANESCAS E  
A DESARTICULAÇÃO DO DISCURSO OFICIAL.

Segundo Antonio Cândido (1995), a literatura pode ser um elemento de consciência e desmascaramento, porque focaliza situações de restrição de direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual, etc; aspectos estes que compõem as obras estudadas.

As vozes ficcionais e históricas são organizadas considerando também uma proposta ideológica de crítica social e de desmistificação do passado histórico. Sob um critério estético-estilístico harmonioso, os escritores propõem uma outra possibilidade de leitura da História oficial. Para isso, trabalham com uma variedade de gêneros e estilos que se misturam nos romances: o cômico e o trágico; o sagrado e o profano; o verso e a prosa, a epístola e a crônica.

Essa dinâmica cria a autêntica polifonia, conjunto de vozes ficcionais e históricas que se combinam e emanam do texto, reconstruindo a ideologia e a atmosfera contextual de determinado período.

O discurso polifônico torna o romance uma manifestação multívoca, em que as mais diversas vozes sociais encontram espaço de emissão. Entram na constituição da polifonia não só as vozes dos personagens representados como também as vozes dos gêneros. (MACHADO,1995, p.314)

Paralelamente ao fenômeno da polifonia, a multiplicidade de vozes caracteriza um outro fenômeno, a dialogia, que, segundo Bakhtin (2002), deve ser entendido como a bivocalidade da linguagem, ou seja, a capacidade de um único enunciado trazer em si outros que são incorporados a partir de valores e experiências daquele que enuncia, daí o seu caráter social e ideológico.

O dialogismo e a polifonia presentes em **Desmundo** e **Memorial do Convento**, permitem o intercâmbio não só entre presente e passado, mas também entre as várias formas de discurso que se cruzam nos romances: o religioso, o poético, o científico, o

histórico e o romanesco. Essa interação revela a liberdade do narrador na manipulação da linguagem, além de fazer com que ele, narrador, ultrapasse as barreiras dos gêneros literários e transite livremente pelo universo dos discursos, procurando, por intermédio de um sistema de fusão, “esclarecer uma linguagem com a ajuda de outra linguagem e, dessa forma, construir uma imagem viva desta outra linguagem”. (Bakhtin, 2003, p.164)

O processo de apreensão da realidade, portanto, não acontece apenas a partir das impressões do homem sobre o real, mas, essencialmente, por intermédio de discursos que transmitem informações obtidas de textos como: cartas, documentos e livros além de conversas informais, relatos, confissões, etc, que ajudarão a recompor, significativamente, determinado período histórico.

o processo de leitura realiza-se como ato de colher, de tomar, de reconhecer traços. Ler passa a ser uma participação agressiva, ativa de apropriação. A escritura, então, torna-se a produção, a indústria dessa leitura que se cumprirá. Um livro remete a outros livros, aos quais, num procedimento de somatória, permite uma nova forma de ser, ao elaborar sua própria significação. (KRISTEVA, 2002, p. 2)

Todos esses recursos narrativos podem ser entendidos como discursos marcados ideologicamente nos romances para desmistificar a realidade e subverter o sistema social dominante.

**Desmundo e Memorial do Convento** incorporam à história oficial a versão dos marginalizados, esquecidos pela história. As personagens fictícias pertencentes às camadas menos favorecidas da sociedade ganham mais destaque que as históricas. As crenças, os costumes, o dia-a-dia do povo, passam a ser reconstruídos por uma cosmovisão carnavalesca.

Em **Memorial do Convento**, o narrador coloca-se em cena como observador irônico que, num tom jocoso e maledicente, revela uma outra faceta da igreja, da família real portuguesa do séc. XVIII e da própria História oficial, desmascarando o passado historicamente construído.

Odil Filho (1993, p.49) afirma, que o discurso narrativo do **Memorial do Convento** é construído como paródia do discurso moralista e retórico dos primórdios da ficção portuguesa, representante da ideologia da classe dominante. Segundo ele, o discurso paródico corrompe e desmistifica a linguagem séria, incorporando vozes que vão desde boato ou murmúrio anônimo até o discurso ético-religioso.

Utilizando uma linguagem sarcástica, o narrador rebaixa a realeza, ao revelar o rei como um soberano esbanjador, mulherengo, insensível à miséria de seus súditos e uma rainha submissa, fanática e mal cheirosa, ambos instrumentos alienados nas mãos ardilosas da igreja católica.

O narrador associa a construção do convento de Mafra ao jogo de interesses entre Igreja e Estado. A promessa do soberano de construir o convento em troca de um herdeiro, mais os gastos excessivos na realização de um empreendimento que visava, simplesmente, alimentar vaidades de ambos os lados em detrimento da miséria, da fome e da morte de muitos trabalhadores, empana o brilho e a opulência do monumento e da corte de D.João V. É esse lado obscurecido pela história oficial que vai ser mostrado no romance de Saramago.

(...) D.João já disse (...) Ordeno que a todos os corregedores do reino se mande que reúnam e enviem para Mafra quantos operários se encontrarem nas suas jurisdições, sejam eles carpinteiros, pedreiros ou braçais, retirando-os, ainda que por violência, dos seus mesteres, e que sob nenhum pretexto os deixem ficar, não lhes valendo considerações de família, dependência ou anterior obrigação, porque nada está acima da vontade real, salvo a vontade divina, e a esta ninguém poderá invocar, que o fará em vão... (SARAMAGO, 2002, p.282).

Em **Desmundo**, ao invés da ironia e do riso do **Memorial do Convento**, ressalta-se o estranhamento e a revolta. Oribela, personagem-narradora, mostra o embrutecimento dos homens dito civilizados numa terra primitiva. A grosseria dos traços e dos modos, somada ao ambiente selvagem em que viviam, dava a eles um aspecto caricatural e animalesco, contrário à visão dos primeiros cronistas que anunciavam em seus relatórios o lado encantador da natureza e dos habitantes das terras brasileiras.

A dessacralização religiosa, também, é um aspecto importante nos romances. Em **Memorial do Convento**, observamos que, por ocasião da Quaresma, a mulher goza de maior liberdade, tem a oportunidade de sair do seu claustro para acompanhar os festejos da igreja. As mulheres e as freiras sentiam uma espécie de prazer carnal, ao virem os flagelos e suplícios que os homens impunham ao próprio corpo. O aspecto sagrado do ritual é perdido em detrimento da valorização do profano, ou seja, das sensações e pensamentos lascivos de homens e mulheres que se viam em meio ao cerimonial.

(...) armadas de cacos de vidro, e estes que assim se flagelam é que são o melhor da festa porque exibem verdadeiro sangue que lhes corre da lombeira, e clamam estrepitosamente, tanto pelos motivos que a dor lhes dá como de óbvio prazer, que não compreenderíamos se não soubéssemos que alguns têm os seus amores à janela e vão à procissão menos por causa da salvação da alma do que por passados ou prometidos gostos do corpo. (SARAMAGO, 2002, p.29)

A primeira noite de amor entre Blimunda e Baltasar também representa um momento de dessacralização do sagrado, pois ao persignar a si e ao amante com o seu sangue, a personagem traz para o campo do profano um ritual sagrado. Por meio desse gesto religioso, utilizado pelos padres na persignação dos fiéis e nas bênçãos dos sacramentos, Blimunda sacramenta o ato de amor e união entre ela e seu companheiro.

Deitaram-se. Blimunda era virgem. (...) Correu algum sangue sobre a esteira. Com as pontas dos dedos médio e indicador humedecidos nele, Blimunda persignou-se e fez uma cruz no peito de Baltazar, sobre o coração. Estavam ambos nus. (SARAMAGO, 2002, p.55)

O ritual pagão de casamento simbolizado pela troca de colheres, também, dessacraliza o cerimonial do matrimônio católico que, normalmente, se dá por conveniência ou por questão política, como é o caso dos reis D. João V e Maria Ana e dos príncipes Felipe de Espanha e Maria Bárbara, primogênita do casal real português.



Em **Desmundo**, a dessacralização acontece quando são promovidos, no mesmo ambiente, os rituais religiosos e as orgias mundanas. O lugar em que se celebra a missa e se realizam as procissões e representações de textos bíblicos é o mesmo que serve de taberna, onde os homens jogam, bebem, blasfemam e riem à vontade.

Um mordomo aparelhou o necessário, dois altares com frontais de seda, retábulos, círios, um no castelo da proa, fora da tolda a modo de capela, outro na popa, com toda prata e ornamentos de brocado, guadamecins e me fez meter um ágnus-dei grande com anjinhos dourados, amarrar as fitas do pálio para agasalhar o padre, cadeiras para os fidalgos franjadas e de panos, principais da nau mais suas mulheres. Tochas se acenderam, o padre incensou o altar, rezou missa com canto de órgão. Nunca deixou de haver as celebrações da igreja, fosse à chuva ou tempestade, fosse em calma, perto das ilhas, longe delas, em meio ao mar manso ou bravo.

(...)

Acabada a missa se fez procissão no convés, um mancebo de sobrepeliz à frente levava a santa, atrás dele iam os religiosos, os cantores, ao coice os oficiais com alentemas nas mãos e uma folia que mostrava as Tentações. (...) Tarde, os perros lançaram dados, puseram as tábuas de carteadado, riram e beberam vinho que se via, ser por toda a noite. (MIRANDA, 2003, p.17-18)

A mordacidade do narrador do **Memorial do Convento** também aparece em **Desmundo** no discurso da parva. A loucura e o distanciamento espaço-temporal do narrador o isentam de qualquer tipo de censura e responsabilidade, permitindo misturar sua voz à das personagens e criar um discurso cáustico, inoportuno e um comportamento excêntrico.

Almas enganadas, mancebas de danados apetites, putinhas contritas, lá vai a macha, lá vai a velha parida, lá vai a freira fodida, lá vai a virgem destapada, vão açoitar com vosso amor os cornos desse país e mais coisas de tal tormento, aquela entre os lobos. Blasfema das mulheres, dos padres, da Virgem Maria e de Deus. (MIRANDA, 2003, p.14)

Todo esse universo é recriado nos romances pelos discursos que parodiam outros discursos. Segundo Hutcheon (1989), a paródia consiste num jogo de

manipulação discursiva que visa manobrar ou direcionar o leitor para uma posição desejada, a partir da qual se obtém o sentido pretendido, ou seja, o reconhecimento e, depois, a interpretação da paródia. “O leitor deve decodificar o texto paródico para que a intenção seja plenamente realizada, pois os códigos têm (...) de ser compartilhados para que a paródia seja compreendida como paródia” (p.109).

Portanto, **Memorial do Convento** é a paródia de um período da história oficial portuguesa, a corte de D.João V, no séc. XVIII. Trata-se de uma interpretação subversiva da história da construção do convento de Mafra, dos costumes sociais e dos dogmas impostos pela igreja católica.

**Desmundo**, por sua vez, é paródia do descobrimento do Brasil. Apropriando-se de trechos da carta de Pero Vaz de Caminha, uma personagem feminina narra a sua versão de um período da nossa História e revela suas impressões e experiências na terra recém descoberta.

Também encontramos vestígios do choque cultural entre a ciência nascente e o imaginário popular, nos dois romances. De um lado, em *Memorial do Convento*, temos o pensamento racionalista representado na figura do padre Bartolomeu de Gusmão com a construção da Passarola e os discursos sobre o formato e o movimento da Terra; de outro, em **Desmundo**, temos a presença de mitos, crenças, figuras demoníacas e visões escatológicas compartilhadas nos dois romances.

Enfim, observamos vários pontos de contato entre os dois textos. Ambos, por intermédio da carnavalização ou da diversidade de gêneros, derrubam as máscaras da hipocrisia social e constroem uma verdade possível dentro do universo ficcional. É o que mostraremos no próximo capítulo com a análise das obras.

### Capítulo III

#### DESMUNDO: UMA REALIDADE EM CONSTRUÇÃO

A palavra **Desmundo** nos remete à idéia de negação de um mundo, de uma realidade. Literariamente, o romance trata de desmistificar, pela linguagem, os valores de uma época que não têm mais representatividade no presente.

A obra de Ana Miranda nasce de duas epígrafes: a primeira é o fragmento de um poema de Fernando Pessoa:

Ir para Longe, ir para Fora, para a Distância Abstrata, Indefinidamente, pelas  
noites misteriosas e fundas, Levado, como a poeira, pelos ventos, pelos  
vendavais!

A segunda é o trecho de uma carta de Manoel da Nóbrega ao rei de Portugal, na qual o padre pede ao soberano que venham para a colônia moças casadoiras de toda e qualquer estirpe, para que os homens deixem de andar em pecado e assim garantam a

Oribela é a protagonista que relata suas experiências nesse lugar, que ela chama de desmundo ou desrumo. O texto é construído a partir de uma seleção de fatos do passado que emergem da memória da personagem pelo fluxo de consciência. Por fluxo de consciência deve-se entender o processo mental da personagem, que se revela como voz narrativa, não obedecendo a um princípio lógico, organizacional, mas a um ritmo do pensamento, no qual os fatos são contados de acordo com o grau de importância que tiveram para o enunciador e não pela ordem em que ocorreram.

Dessa forma, sob um ponto de vista crítico e reflexivo sua história de vida é retomada. Outras vozes se misturam a dela, revelando um universo dialógico, em que se mesclam fatos históricos, ficção e imaginário popular, criando a versão paródica de parte da história do Brasil.

No romance, a autora utiliza um vasto repertório textual para recriar o ambiente, os costumes, os valores e a ideologia do Brasil do século XVI. A forma discursiva utilizada lembra as crônicas de viagem de caráter informativo dos primeiros navegadores que aportaram ao Brasil.

Comparando trechos da epístola e do romance<sup>2</sup>, encontramos muitas semelhanças tanto de linguagem quanto de estilo narrativo.

(...) não pude deixar de levar o olhar a suas vergonhas em cima, como embaixo, sabendo ser assim também eu (...). (D., p.39).

(...) Outra trazia ambos os joelhos com as curvas assim tintas, e também os colos dos pés; e *suas vergonhas* tão nuas, e com tanta inocência assim descobertas, que não havia nisso desvergonha nenhuma. (...) (CAMINHA, 1963)

---

<sup>2</sup> As citações referentes ao romance *Desmundo* de Ana Miranda, serão acompanhadas da letra D e número da página.

Por entre o arvoredo de mato havia muito grande quantidade de bichos de admiráveis grandezas, também uma nova feição de animais, na maneira muito manhosos e nariz adiante (...) Galinhas, mas tinham alguma diferença das nossas. Pássaros verdes e de mais formosas penas e passarada branca ou parda ou vermelha como grã, de bicos longos ou não, de pernas longas ou não. Os papagaios, muitos. (...) As árvores agrestes muito rijas, aos seus pés nasciam uns vimes que subiam até o mais alto delas (...) (D., p.93-4).

(...) atravessavam alguns papagaios essas árvores; verdes, e pardos, outros, grandes e pequenos, de sorte que me parece muitos nesta terra (...) Outras aves não vimos então, a não ser algumas pombas-seixiras, e pareceram-me maiores bastante do que as de Portugal. (...) E traziam papagaios verdes; e outras aves pretas, quase como pegas, com a diferença de terem o bico branco e rabos curtos (...) (CAMINHA, 1963).

O documento oficial considerado “certidão de nascimento” do país serve de base para a desconstrução do discurso oficial produzido por homens e a sua posterior reconstrução ficcional por intermédio de uma personagem feminina.

O papel assumido pela mulher de “construtora da história” é o que Bakhtin chama de carnavalização, ou seja, um breve período de tempo em que todos são colocados no mesmo nível, as regras são desrespeitadas, a ordem e os papéis sociais invertidos.

Também Gil Vicente (s/d) por ter vivido nesse período e talvez pela postura crítica e combativa que adotou em relação ao comportamento desregrado de alguns padres e de membros da sociedade teve trechos de discursos e expressões de parte de sua obra inseridos no romance, contribuindo para a reconstrução do contexto sócio-religioso da época. A escritora recria, assim, o imaginário popular, ou seja, crenças, superstições, fantasias e medos originados, em sua maioria, pelo discurso religioso.

#### Auto da barca do inferno

(...) arribar, arribar, a salvamento, sem se perder a gente nem a carga, todos chegando o chegar, deleitando, gozo. (p.13)

(...) furta-cebolas hio hio, ratinhos de Jacó, ares de principais. (p.26)

## Mofina Mendes

(...) Ai ai ai, acorda-te Tibaldinho, levanta-te Barba Triste. (p.18)

## Auto da Alma

Esta vida é descanso/suave, belo e manso/não são de balde prazeres/e os doces comeres/o que a vontade quiser/o que o corpo desejar/ouro, brocados, sedas/o que o corpo reclamar/o que o desejo tiver/o que o sonho sonhar/não se há de lho recusar. (p.124)

As cartas e relatórios dos primeiros viajantes sobre o Brasil alimentavam a imaginação dos que não conheciam a terra e que, de certa forma, idealizavam sua beleza natural. Em contrapartida, esses mesmos viajantes, preocupados com a salvação da alma dos selvagens e dos primeiros colonos, que tinham uma vida de promiscuidade e vícios, passam a reproduzir o discurso bíblico-religioso rico em imagens escatológicas, figuras demoníacas e angelicais, criando uma atmosfera de misticismo e medo que também vai se incorporar ao folclore popular.

(...) Deus ia mandar castigos, monções contrárias, pragas, fechar a porta do céu, grande opróbrio aos cristãos. Haveria muito de correr sangue, como o cordeiro derramara, ia a gente dali suar gotas de sangue aos vestidos, bater os dentes num choro, estavam em pecado mortal, ia mandar o pai muitas setas de fogo, gemidos, chamas de enxofre que nunca acabam de queimar, tal que o ímpeto de um rio de lágrimas não poderia apagar. (D., p.50)

No mosteiro pregavam contra (...) filha de gente sem rei nem terra, que alevantavam os preços das coisas, era seu povo causa da peste e da fome que matava os cristãos por os cristãos mercadejarem às suas janelas e que tinham os judios contas com Deus e escrituras falsas desde começo do mundo, que adoravam uma bezerra de metal e a ela sangravam seus filhos sem gratidão por Deus (...) (D., p.91)

Anjos cujas trombetas anunciam à terra cataclismos terrificantes; a aparição, sobre um arco-íris, do Juiz sentado em um trono resplandecente, a espada na boca, cercado de animais fantásticos, de querubins, dos apóstolos e dos vinte e quatro sábios; a ressurreição da carne; o livro da vida e da morte; a separação dos eleitos e dos condenados, os primeiros entrando de manto branco na deslumbrante Jerusalém celeste, os outros precipitados nos tormentos do inferno (DELUMEAU, 1993, p.209), todas essas visões representavam a atmosfera Barroca do século XVI e XVII.

Esse período foi marcado por forte misticismo religioso e intenso conflito íntimo. O homem, ao mesmo tempo, que queria viver intensamente suas emoções e usufruir os benefícios trazidos pelo progresso social e científico, via-se tolhido pelos mecanismos de coerção espiritual.

Os dogmas da Igreja Católica criavam uma dualidade que dividia o mundo entre o bem e o mal; os puros e os pecadores, o céu e o inferno, Deus e o Diabo. Essa atmosfera de medo e insegurança era reforçada pelas imagens apocalípticas criadas pelo discurso religioso, que usava esses artifícios para controlar o comportamento social.

(...) Aquele que semeia, colhe (...) Quem quiser viver neste mundo, perderá a si mesmo, quem quiser perder a si mesmo por amor de Deus nesta vida, na verdadeira vida possuirá a si mesmo. E para ir ao céu, que se esforcem a sentir todos os sofrimentos e tribulações, dádivas, sem folganças nem vícios nem pecados soterrado na alma, corrigidos por trabalhos corporais, apartados do mal por cilícios, em si de si mesmo, de si mesmo a si, sem malícias, enfermidades. (D., p.17)

Segundo Delumeau (1993), os medos escatológicos propagavam-se por toda a Europa graças à ação de monges mendicantes que andavam de uma cidade a outra, fazendo sermões em que exortavam o povo à penitência, à peregrinação de expiação, além de anunciar a chegada do juízo final, do anticristo e de castigos eternos.

A sociedade estava impregnada desses medos. Oribela por meio de seu discurso, absorve e propaga outros discursos que também reforçam esses medos. Entre eles, citamos: o do pai, da velha freira e do marido Francisco de Albuquerque.

A voz paterna traça uma imagem negativa de Oribela, cuja representação indicia o mal e a perdição, além das vozes da igreja e da Bíblia, que vêem a mulher como símbolo da queda do homem. Assim, ela, a mulher, possuidora da beleza e do poder de sedução, faz com que o homem se afaste de Deus. É o mito do pecado original de Adão e Eva.

(...) dissera meu pai, na hora do batismo encostaram em minha testa uma cruz e eu gritara muito, prova de haver coisa em mim. (D., p.12)

Meu pai mandava turvar a água do banho com leite para não ver o meu corpo de criança, uma vez alevantei da gameleira e ele me castigou com tantas vergastadas que verti sangue pela boca. Água nas mãos e na fuça, fidalga. Água no mais, puta. (D., p.43)

(...) a sombra de meu pai subindo a escada ainda existia em mim e eu queria esquecer (...) (D., p.46)

Que besta tu és e de asar, feito uma galinha que quer avoar e não pode. (...) Meu pai falava de mim. Formosa e não presta nada. Bem pintada e mal lograda. Puta, puta, puta, três vezes puta, puta de Canonor, puta de Malabar, puta de Catchi. (D., p.57)

Me dizia ter feição de puta, por meu nariz afilado e a minha rebeldia na língua e o estar sempre sonhando, coisa de mulher pública. Que morrera minha mãe de desgosto por adivinhar a filha. Que meus chifres da cabeça rasgaram o ventre de minha mãe (...) (D., p.75)

As vozes do marido e da velha reforçavam, também, as regras de conduta, da boa educação cristã que redime a mulher da sua “natureza pecadora”. Segundo Ferreira, C.A., (2002), a mulher idealizada pela sociedade e pela igreja era sempre obediente e temente a Deus e ao marido; essas vozes aproximavam-na da imagem da Virgem Maria.



#### Discurso do marido:

(...) viestes nos animar com vossas virtudes e vossa suavidade mulheril. (...) rezou a Deus e agradeceu as mulheres que chegavam nesta terra para ajudar nos trabalhos, para fecundar, parir, assim como cristãs guardar todo cabedal. (D., p.55)

(...) E se Francisco de Albuquerque me disse uma palavra nesse tempo, foi de estar mandando construir uma igreja a uma santa que parecesse comigo em minha qualidade, que me protegesse dos males e a modo de promessa para haveremos um varão, seria a mãe Virgem Maria, que virgem viera eu. (D., p.146)

#### Discurso da igreja:

(...) as virtudes de esposas que eram vigília, oração, humildade, disciplina do corpo, contemplação da glória celestial, penitências, uma ribeira em nossos olhos a nos navegarmos ao céu da lua.(D., p.70)

#### Discurso da velha:

(...) Ora ouvi, filhas minhas. Aquela que chamar de vadio seu homem deve jurar que o disse em um acesso de cólera, nunca mais deixar os cabelos soltos, mas atados, seja em turvante, seja trançado, não morder o beijo, que é sinal de cólera, nem fungar com força, que é desconfiança, nem afilar o nariz, que é desdém e nem encher as bochechas de vento como a si dando realza, nem alevantar os ombros em indiferenças e nem olhar para o céu que é recordação, nem punho cerrado, que ameaça. Tampouco a mão torcer, que é despeito. (...) tem o esposo direito de acusar, para provar inocência a esposa deve lavar a mão num ferro de arado em brasa. Açoite e língua furada àquela que arrenegar. (D., p.67)

As vozes que ecoavam dentro de Oribela, misturavam-se à sua própria voz. Elas enfrentavam-se, questionavam-se e sobrepunham-se, umas as outras, na condução do seu destino, gerando conflito.

“... sempre houvera em meu ser um outro ser, que eu nem via direito, mas sentia e sempre o velara”. (D., p.74)

Se por um lado ela queria viver intensamente a sua existência de mulher, dando vazão a seus desejos, neste aspecto, aproximando-se da imagem da pecadora Eva, de outro queria ser obediente e temente a Deus, obedecendo e vivenciando os ensinamentos de Cristo como a Virgem Maria.

Essa dualidade torna o romance tenso e nos remete ao conflito vivido pelo homem barroco, que quer servir a Deus, ser salvo e, ao mesmo tempo, viver uma vida mundana plena de gozos.

Um temor me deu, havia umas vozes dentro de mim, que eu não queria ouvir. (D., p. 51)  
 (...) Vivia eu metida dentro de mim para saber o fundo e para onde endereçavam meus pensamentos e por que entradas vinham as palavras alheias, as boas e as impuras, que rotas tomavam, alcançar minha verdade, meus remansos, alturas, abrigos, saber como não entrem em mim e me descubrirem. (D., p.74)

A repressão social reforçada pelo discurso religioso, o medo do pecado, o desejo de liberdade mais a sensação de desencanto e desamparo de Oribela materializam-se no seu discurso.

Em relação à interação entre os povos, a influência da cultura indígena na vida dos colonizadores portugueses é mostrada pela mistura ou entrecruzamento de diferentes expressões idiomáticas como espanhol, português, mais a língua nativa, criando um discurso plurilíngüe que se revela na fala de Oribela e Temericô.

Muitas mais coisas ensinou a natural, de sua fala, *kûarasy sem'îanondé*, *xemo-mbak-i*, que dizia, Antes do nascer do sol ele me acordou, e *xer-ausu'-poir-eym-i*, que dizia, Não deixou de me amar e outra coisa, *a-î-ty'-rung soó*, que dizia, Pus acompanhamento à carne, e mais, *a-nhe-embé-suú*, que queria dizer, Mordo os meus beijos, e mais, quando secou a água do rio, era *t-y-pab* e batia com a palma da mão e dizia, *petek* e se bebia água dizia, *a-y-ú* e furava os olhos de seu passarinho e dizia, doinha Oibeinha, *a-s-esá-kutuk xe r-e-imbaba gûyrá*. (D., p.127)

Oribela demonstra em seu discurso que houve um processo recíproco de assimilação cultural entre índios e brancos. Se por um lado, os colonizadores impuseram violentamente a sua cultura, por outro, os nativos incutiram, sorrateiramente, no modo de vida do europeu, a sua língua, os seus costumes, suas crenças e a história de seus ancestrais, fornecendo os subsídios para a formação da cultura brasileira.

Temos ainda fragmentos de textos literários e não-literários, expressões de época, cantigas e provérbios articulados no texto pela voz de Oribela, a personagem-narradora.

Segundo Jolles (1976, p.135), o provérbio ou o ditado é uma expressão verbal que associa, empiricamente e por conclusão, um acontecimento do passado a acontecimentos atuais da mesma espécie para demonstrar o ponto de vista de alguém que passou por uma experiência similar no passado.

(...) Fizemos tudo trigosas, fomos avante, tornamos atrás, fugindo de Satanás. (D., p.14)

(...) Aquele que semeia, colhe (...) (D., p.17)

(...) A mentira vem do pai da mentira (...) (D., p.29)

(...) quem só se aconselha só se depena (...) (D., p.56)

(...) Tudo vem em seu tempo e os nabos pelo Advento. Nem és dom Diniz, que fez tudo o quanto quis (...) (D., p.59)

(...) Quem vai ao longe casar ou vai enganado ou vai enganar (...) (D., p.61)

(...) Ai, como sou, olhasse a minha imperfeição, olhasse meu lugar, sem eira nem beira nem folha de figueira (...) (D., p.67)

(...) Da rosa nasceu a flor, em Belém vila do amor, nasceu a rosa do rosal, Deus e homem natural, da rosa nasceu a flor, para nosso salvador. (D., p.127)

(...) Dormirei, dormirei, boas novas acharei, Dormirás, dormirás, boa nova me trará, Ó fi-de-puta ruim, sapatos tens amarelos, hi hi hi hi hi hi hi, comendo ao demo a mulher, nem casada nem solteira, nenhuma negra tripeira, na chameca não nos quer, (...) (D., p.194)

(...) água fresca, água fresca, água fresca água fresca água fresca água fresca larari lara (...). (D., p.11)

No caso de Oribela, os provérbios condensam os valores e as experiências da personagem feminina na trama, recriando o universo histórico-cultural da época.

Outro procedimento literário utilizado pela autora está na seqüência em que a personagem feminina repete e vai aglutinando a expressão “água fresca”, temos o recurso poético da condensação criado por Ezra Pound (1990) para aumentar a capacidade de plurissignificação da palavra. Esse procedimento foi utilizado pela escritora para materializar o desejo de Oribela de banhar-se e beber água fresca, depois de meses no mar a caminho do Brasil.

Esse desejo e a sensação de prazer são prolongados e intensificados pela condensação da expressão “água fresca” também chamada de fanopéia. Segundo Pound (1990), a fanopéia consiste na reorganização de palavras para intensificar seu valor significativo e lançar uma imagem visual na imaginação do leitor. Nesse caso, a ênfase na justaposição de palavras - água fresca água fresca água fresca água fresca **água fresca água fresca** - procura intensificar o desejo de beber água, chegando a sugerir a materialidade do fluxo da água.

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já ‘passado’ não importa para a arte. (CHKLOVSKI, 1973, p.45)

O mesmo acontece com: “... esperando **esperandesperando**, de doer os pés”. (D., p.46). Recurso que intensifica o sentimento ou sensação da espera, que é quase um desespero e também uma desesperança.

“Casas se erguiam por escravos que **pilavam** nos **pilões** a **taipa**, feito **taipeiros**”. (D., p.36).

O uso da aliteração é muito comum na poesia cujo propósito é o de criar ritmo, musicalidade no texto, é outro caso de condensação que se manifesta pela melopéia, ou seja, pela musicalidade produzida pela repetição do fonema /p/. Nesse caso, o recurso materializa a ação, o som do movimento dos escravos de socar ou bater repetidamente, até que se tenha o resultado do trabalho.

Diziam que eram aquela gente **tanoeiros**, **carvoeiros**, **caldeeiros**, **cavaqueiros**, **soldados**, **sangradores**, **pedreiros**, **ferreiros**, **calheiros**, **pescadores**, **lavradores**, **eiros**, **eiros**, **ores**, **ores** e tudo o mais necessário para se fazer do mato uma cidade. (D., p.25)

O eco produzido pelos sufixos dos substantivos multiplica o número de homens que trabalhavam na construção da cidade. A imagem criada é de uma quantidade infindável de trabalhadores anônimos em movimento, temos aí mais um exemplo de fanopéia.

Constatamos, dessa forma, que a linguagem de Oribela é poética, repleta de imagens metafóricas, ou seja, por meio de analogias e relações de similaridade entre as palavras, faz-se a representação material de uma imagem que até então estava no plano abstrato. Utilizando representações simbólicas e como narradora de sua própria história, a personagem pretende intensificar suas impressões e emoções sobre o mundo. O discurso que utiliza reflete sua alma e seu coração.

(...) Assim como o azeite acende o lume, a vista acende o desejo (...) (D., p.11)

(...) quando se abriu a portinhola do camarote a luz rompia do mundo para dentro de si e uma estrela muito grande supunha no céu rosado ser cristalina, nossos olhos namorando, cha cha cha (...) (D., p.14)

(...) Seda é pérola, pérola é lágrima (...) (D., p.24)

(...) Mas nem dobrou minha alma em joelhos, nem desvendou meu coração em seus traços (...) (D., p.59)

Oribela não se dobra, não se dá por vencida. Apesar de todas as dificuldades, não se submete às imposições que lhe são colocadas. Ela luta por sua liberdade, pelo direito de conduzir seu próprio destino. Seu primeiro contato com o mouro Ximeno é cheio de lirismo.

Numa espécie de ritual de união, o mouro abre o véu, que encobre Oribela. Olha-a no rosto, ajoelha-se e coloca-lhe os sapatos nos pés, selando, talvez, dois destinos, mesmo que nenhum dos dois tivessem, ainda, a certeza disto.

Estava eu com os sapatos de dona Isobel, uns macios de pele, atados por fitas de veludo preto e os descalcei, levei-os ao homem que abriu o véu, espreitou muito a minha face num segredo de seu pensamento e perguntou se eu era órfã (...) e seu olhar triste com manseza e dulçura me fez suspirar, nas partes em que se semeia e se granjeia o sentimento, aquecida no meu frio, fartada na minha fome, em frescos jardins. Ordenou ficasse com os sapatos, se me cabiam deviam ser meus e em joelho os meteu aos meus pés. Suas mãos tremiam, fosse embora bravo e destemido na sua maneira, o que lhe fez grande oposição. (...) Mas no escuro de meu coração a vista dele se marcara, que dela me não podia livrar, fechando as vistas ou abrindo, de temor do blasfemo de alguma maldita seita, espírito atalaiado, estava ele dentro de mim ardendo como um feiticeiro, os mais desumanos e cruéis inimigos que nunca se viu no mundo. (D., p.28-9)

Esse gesto nos remete ao conto da Cinderela que recupera o *status* de princesa depois que o príncipe lhe calça os pés com o sapatinho de cristal. O sapato é um ícone de ascensão, libertação e conquista. Determina o caminho percorrido da infelicidade à felicidade.

O sapato também está relacionado à propriedade; ao ato de tomar posse de algo; ao poder e à afirmação do ego. Simboliza, ainda, o órgão sexual feminino por revestir o pé, que é um conhecido símbolo fálico. (CHEVALIER, 1989)

No romance, podemos entender o gesto de Ximeno como símbolo da libertação de Oribela. A personagem toma posse de si mesma e de seu destino, tornando-se independente para o sentimento amoroso e a entrega de seus sentimentos ao outro. Além desses significados, a ação do mouro pode representar o amor e a união de duas almas que, mesmo sem saberem, se afinam e se procuram.

Entretanto, no casamento oficial de Oribela com Francisco de Albuquerque temos, na forma arbitrária e violenta com que são conduzidos os fatos, a representação do poder do homem sobre a mulher, do forte sobre o fraco.

Fui no carro ajaezado à portuguesa, franjado, onde fiquei em altar, *em meu ombro o gibão de Francisco de Albuquerque, em minha cabeça seu chapéu*, o mais honrado saimento que eu nunca vira em vida, como santa morta, o borrifo da noite no fresco jardim, adiante desses meus longos olhos que tenho no rosto, a várzea, os ventos bonanças, o mar chamando atrás. (D., p.97)

Lemos como metáfora, nesse trecho, a analogia mental ou representação simbólica da dominação do homem sobre a mulher e a submissão dela diante do poder dele. O gibão sobre os ombros da esposa representa o poder do marido sobre o corpo feminino. O chapéu do consorte sobre a cabeça da esposa simboliza o controle sobre sua mente, pensamentos, vontades e sonhos. “O homem é a cabeça da mulher, assim como Cristo é a cabeça do homem” (BEAUVOIR, 1980, p.119).

As descrições imagéticas continuam com a narrativa da despedida de Oribela do seu país, da sua cidade, do seu povo a caminho das terras descobertas. O movimento de afastamento da embarcação em que se encontrava a personagem é acrescido do seu olhar sobre a cidade e da vida que estava deixando para trás. Tudo é narrado de forma a permitir que o leitor possa reconstruir imageticamente, por meio das palavras, a cena em questão. Aqui, outro exemplo de fanopéia.

As várias repetições de um mesmo fragmento de frase dão a idéia do movimento da embarcação, saindo de Lisboa rumo ao Brasil. As cenas das conturbações da viagem sem esperança de volta são outro exemplo de fanopéia.

O cais inçado de gente que nos olhou partir e deu adeus, o choro das mulheres e a bênção da rainha, o vulto da cidade **dando adeus**, as pedras **dando adeus**, os paços **dando adeus**, os cães **dando adeus**, os falcões **dando adeus**, o tempo **dando adeus**. (D., p.16)

Enfim, a variedade de procedimentos estéticos utilizados no romance, faz de **Desmundo** uma narrativa poética densa e plurissignificativa. Essas características

permitem ao leitor enveredar por diferentes caminhos e usufruir da obra, retirando de sua narrativa ou construindo nela representações de qualidade informativa e estética de alto grau significativo.



## Capítulo IV

### CONVENTO DE MAFRA: MEMORIAL DOS ESQUECIDOS.

O título do romance, **Memorial do Convento**, cria a expectativa de registro de fatos que merecem ser lembrados e guardados na memória. Porém, o que José Saramago propõe na narrativa, não é, exatamente, o registro da história do imponente monumento de Mafra nem da grandiosidade de seus idealizadores, mas, ao contrário, a construção narrativa de um memorial dos esquecidos pela história oficial.

Segundo Rosemary Santos (2004), o convento de Mafra é a alegoria da dominação e da opulência do reinado de D. João V. Pela ficção, **Memorial do Convento** indicia a destruição dessa imagem, valorizando mais as personagens fictícias do que as históricas. O autor propõe-se a construir o memorial dos explorados, dos pobres e excluídos como as mulheres, os aleijados, as feiticeiras, os judeus e os trabalhadores que nunca tiveram voz. Serão eles, os imortalizados no romance.

Para construir essa realidade ficcional, o autor cria duas histórias que se desenvolvem paralelamente. São narrativas que, em alguns momentos, se misturam, em outros, se contrapõem. Uma envolve a construção do convento de Mafra, outra a construção da passarola. Os dois empreendimentos podem ser considerados, alegoricamente, duas realidades: a histórica e a ficcional.

Em relação à realidade histórica, o autor apropria-se de informações do passado e, por meio de um olhar crítico, reconstrói o reinado de D. João V e todo contexto social com seus vícios, crenças e valores da sociedade lisboeta do século XVIII. Em relação à ficcional, temos a história de amor de dois párias da sociedade, Baltasar e Blimunda, personagens fictícias envolvidas na construção da passarola e do convento. Apesar da passarola ter sido um projeto real do padre brasileiro Bartolomeu de Gusmão, o sonho de alçar vôo só se concretiza no plano da ficção. O padre é o único elo entre a narrativa histórica e a ficcional, pois transita nos dois universos. Ora visita o paço e interage com as personagens históricas, ora visita as choupanas e casebres onde interage com as personagens ficcionais.

O autor tem o cuidado de reconstruir, no texto, a atmosfera barroca de Portugal do século XVIII. Ele cria um narrador irônico e irreverente para tratar da miséria, da

fome, da sujeira e da degradação moral de Lisboa, mostrando o profundo abismo que existe entre esses dois universos: o dos nobres e o dos pobres.

A trama pode, ainda, ser dividida em três planos narrativos e um descritivo. O primeiro plano narrativo acontece no espaço histórico e trata da infertilidade da rainha, das tentativas do rei para engravidá-la e do acordo entre Estado e Igreja para conseguir um herdeiro ao trono português. Em relação a esse acordo, o rei comprometia-se com a construção de um convento franciscano, conforme desejo antigo da Igreja, se a rainha engravidasse. Esse é o fato desencadeante do enredo de **Memorial do Convento**<sup>3</sup> que logo nas primeiras linhas, apresenta a construção de um discurso que aponta para a inferioridade da mulher.

Já se murmura na corte, dentro e fora do palácio, que a rainha, provavelmente, tem a madre seca, (...). Que caiba a culpa ao rei, nem pensar, primeiro porque a esterilidade não é mal dos homens, das mulheres sim, por isso são repudiadas tantas vezes, e segundo, material prova, se necessária ela fosse, porque abundam no reino bastardos da real semente e ainda agora a procissão vai na praça. (MC., p.11)

A suposta infertilidade da rainha é tratada, ironicamente, como incapacidade da soberana, já que a fecundação é atributo e responsabilidade da mulher e não do homem. A virilidade e fertilidade do rei são confirmadas pela referência, no texto, à extensa fila de bastardos.

Os conceitos e dogmas da Igreja impostos ao povo como valores sociais são, por sua vez, tratados pelo narrador de um ponto de vista herético e sarcástico no sentido de construir uma crítica feroz e desmoralizante.

Bem servido de milagres, igualmente. Ainda é cedo para falar deste que se prepara, aliás milagre não tanto, mas simples obséquio divino, descimento de olhar piedoso e propiciatório para um ventre sáfaro, qual há-de ser o nascimento do infante na hora própria, mas é justamente tempo de mencionar veros e certificados milagres que, por virem da mesma e ardentíssima sarça franciscana, bem auguram da promessa do rei. (MC., p.19)

---

<sup>3</sup> As citações referentes ao romance Memorial do Convento, de José Saramago serão indicadas pela sigla MC e acompanhadas pelo número da página.

No fragmento em destaque, já se nota a voz do autor imiscuindo-se na narrativa. Provavelmente, sua convicção político-ideológica revela-se pelo tom sarcástico, porém combativo com que ele, por intermédio do narrador, trata as questões sociais e religiosas, especialmente o que diz respeito à Igreja católica.

O plano descritivo seria a apresentação do ambiente, onde atuariam as personagens fictícias. Trata-se da descrição do povo e da cidade de Lisboa, dando ênfase à sujeira, às festas religiosas, ao poder da Igreja e ao fanatismo do povo.

A reconstrução do espaço aonde vai se desenvolver a trama é feita como um filme. O narrador, como se fosse a câmera, adentra o universo ficcional, mistura-se às personagens e perambula pelas ruas, registrando através da sua lente os grandes lances da cidade. É o tipo de narrativa que se desenvolve no plano intradieético, pois o narrador posiciona-se no tempo em que a história se desenvolve em meio às personagens, acontecimentos e ações.

Por baixo desta tribuna *em que estamos*, outra há (...)  
(MC., p.12)

Passa a procissão entre filas de povo, e quando passa rojam-se pelo chão homens e mulheres, arranham a cara uns, arrepelam-se outros, dão-se bofetões todos, e o bispo vai fazendo sinaizinhos da cruz para este lado e para aquele, enquanto um acólito balouça o incensório. Lisboa cheira mal, cheira a podridão, o incenso dá um sentido à fetidez, o mal é dos corpos, que a alma, essa, é perfumada. (MC., p. 28)

O narrador coloca-se dentro da cena observada, não como participante, mas como alguém que está diante dos fatos na medida em que eles acontecem. Porém, ao mesmo tempo em que parece viver o cotidiano do século XVIII, o narrador cria um distanciamento espaço-temporal. Pelos comentários e boatos demonstra onisciência do que vai acontecer, antecipando fatos da intriga e do futuro desconhecido pelas próprias personagens.

Segundo Ricoeur (1994), esse é o típico narrador heterodieético, pois relata uma história da qual não participa como personagem, mas sabe o que se passou e,

neste caso, o que sucederá no futuro. A preocupação desse enunciatador é mostrar os fatos ao leitor.

A si próprio prometeu um festim de viandas quando lhes desse o dinheiro para isso, não sabia então que ali viria a trabalhar, um dia próximo, e que deveria o emprego, a padrinho sim, mas também ao gancho que trazia no alforge, tão prático para puxar uma carcaça, para escoar umas tripas, para arredar umas mantas de gordura. (MC., p.41)

(...) bem podia ter acontecido regressar às escondidas o padre e sozinho levantar vôo para terras mais propícias a invenções, como seja, para dar um exemplo à Holanda, país por excelência dado a fenômenos aeronáuticos, como virá a comprovar um certo Hans Pfaall, que, por não ter sido perdoado de alguns insignificantes crimes, continua a viver na lua, até hoje (...) Não faltava mais nada que conhecer Baltasar estes acontecimentos futuros, e outros mais cabais, como já terem ido dois homens à lua, que todos os vimos lá, e não encontrarem Hans Pfaall, será porque não procuraram bem. (MC., p.208)

Outro aspecto interessante do narrador é que, em muitos momentos, ele se desloca, assumindo o lugar de Sebastiana de Jesus e de Baltasar Sete Sóis.

(...) 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, que sei que posso ser santa como os santos o são, ou ainda melhor, pois não alcanço diferença entre mim e eles (...) (MC., p.50)

Domingo é o dia do Senhor, verdade trivial, porque dele são todos os dias, e a nós nos vêm gastando os dias se em nome do mesmo Senhor não nos gastaram mais depressa as labaredas, por duplicada violência, que é a de me queimarem quando por minha razão e vontade recusei ao dito Senhor ossos e carne, e o espírito que me sustenta o corpo, filho de mim e de mim, cópula directa de mim comigo mesmo, infuso do mundo sobre o rosto escondido, igual ao mostrado e por isso ignorado. No entanto, é preciso morrer. (MC., p.52)

Ele se movimenta dentro da história, muitas vezes, confundindo o próprio leitor. Não só se coloca ao lado da personagem, junto da cena, mas conversa com o leitor;

além de, algumas vezes, mudar seu foco narrativo de terceira para primeira pessoa do discurso.

D'Onofrio (1995, p.60-61) classifica esse narrador como intruso, pois ele não se limita a descrever ambientes e personagens, mas preocupa-se em tecer considerações e julgamentos de valor, numa perspectiva que pode ser moralizante, satírica ou irônica.

Mas isto confessemos-lo sem vergonha, é uma terra de ladrões, olho vê, mão pilha (...)  
(MC., p.20)

(...) e estranharíamos nós se lá estivéssemos, (...) (MC., p.22)

(...) e agora pense cada um de nós o que quiser. (MC., p.24)

Sete-Sóis atravessou o mercado do peixe. As vendedeiras gritavam desbocadamente aos compradores, provocavam-nos (...) (MC., p.40)

Para Pouillon (1974), existem diferentes tipos de percepção reconhecíveis na trama, dependendo da posição adotada pelo narrador. Em **Memorial do Convento**, podemos considerar o enunciador com uma “visão por trás”. Nesse caso, ele sabe mais que seu personagem, mas não explica como adquiriu esse conhecimento, “vê através dos muros da casa tanto quanto através do crânio de seu herói. Seus personagens não têm segredos para ele”. (ANTUNES, 2004, p. 60)

Podemos citar como exemplo, o episódio em que o narrador entra no sonho da soberana e revela seu sentimento mais íntimo e secreto, que é a atração que sente pelo cunhado Infante D. Francisco.

(...) de repente adormece e acha-se dentro do coche, recolhendo-se ao paço noite já escura, com a sua guarda de arqueiros, e subitamente um homem a cavalo, (...) rompe o homem em direção ao coche, de espingarda na mão, o cavalo raspando lume nas pedras e deitando fumo pelas ventas, e quando como um raio rompe a guarda da rainha e chega à estribeira dificilmente sofrendo a montada, dá-lhe na cara a luz das tochas, é o infante D. Francisco, de que lugares do sono veio ele e por que virá tantas vezes (...) comparando sonho e sonho, observa a rainha que de cada vez chega o infante mais perto, que quererá ele, e ela que quererá. (MC., p.32)

O predomínio do sarcasmo e da ironia aproxima a narrativa do gênero picaresco. Apesar de que, nas novelas deste gênero, é a personagem pícaro quem narra as suas desventuras em meio à fome, à injustiça e à hostilidade dos ricos em relação aos pobres iguais a ele.

(...) Do 'baixo' de sua experiência pessoal, o pícaro contempla, com olhos críticos e mordazes, as camadas sociais que pairam sobre ele, para desnudar falsos valores e a hipocrisia geral que estrutura as relações sociais (...). Como estratégia primeira de ação, acaba camuflando a consciência dos problemas que vive na intenção (...) de provocar o riso e o deleite, o gozo do leitor. (...) o apelo ao cômico é mais uma dentre as tantas máscaras de que se vale o pícaro-narrador para consumir a denúncia social e dar à sua existência, enquanto material narrativo, uma finalidade aparentemente exemplar. (MILTON, 1998, p.161-162)

Mesmo sendo onisciente, e não fazendo um relato autobiográfico, o narrador do **Memorial do Convento**, como o pícaro, tem um olhar crítico e um discurso mordaz sobre a sociedade que observa.

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. (MC., p.27)

Ele não viaja de cidade em cidade, mas perambula pelas ruas, entra nos ambientes, está sempre presente na cena, descrevendo-a no momento em que acontece. Agindo como se fosse um autêntico pícaro, andarilho e sem destino, a cada cena visitada, esse narrador utiliza uma linguagem desleixada, irônica e sarcástica, para denunciar uma estrutura social preconceituosa, injusta, hipócrita e desigual.

Dizem que o reino anda mal governado, que nele está de menos a justiça, e não reparam que ela está como deve estar com sua venda nos olhos, sua balança e sua espada, que mais queríamos nós, era o que faltava, sermos os tecelões da faixa, os aferidores dos pesos e os alfagemes do cutelo, constantemente remendando os buracos, restituindo as quebras, amolando os fios, e enfim perguntando ao justicado se vai contente com a

justiça que se lhe faz, ganhando ou perdido o pleito. Dos julgamentos do Santo Ofício não se fala aqui, que esse tem bem abertos os olhos, em vez de balança um ramo de oliveira, e uma espada afiada onde a outra é romba e com bocas. Há quem julgue que o raminho é oferta de paz, quando está muito patente que se trata do primeiro graveto da futura pilha de lenha, ou te corto, ou te queimo, por isso é que, havendo que faltar à lei, mais vale apunhalar a mulher, por suspeita de infidelidade, que não honrar os fiéis defuntos, a questão é ter padrinhos que desculpem o homicídio e mil cruzados para pôr na balança, nem é para outra coisa que a justiça a leva na mão. (MC., p.182)

Ao estilo do pícaro, o narrador do Memorial subverte a ordem, desmistifica conceitos e dessacraliza valores. Por intermédio da pilhéria e da ironia, a Igreja e a Monarquia, pilares da estrutura social portuguesa, e representantes da justiça divina e terrena; vão sendo desnudadas. A verdade proposta emerge pelo discurso corrosivo do narrador que revela um mundo de exclusão e injustiça, corrupção e privilégios de uma minoria, diante de uma maioria de miseráveis e marginalizados.

Além da forte crítica social, o enunciador cria situações que levam o leitor ao riso e ao deleite como nas descrições de situações rotineiras envolvendo o rei e a rainha. Uma simples saudação, uma troca de roupa, até os preparativos para o cumprimento das obrigações conjugais do casal real, envolvem toda uma pomposa criadagem, como se estivessem em meio a um ritual religioso ou um cerimonial de Estado.

Despiram-no os camaristas, vestiram com o traje da função e do estilo, passadas as roupas de mão em mão tão reverentemente como relíquias de santas que tivessem trespassado donzelas, e isto se passa na presença de outros criados e pajens, este que abre o gavetão, aquele que afasta a cortina, um que levanta a luz, outro que lhe modera o brilho, dois que não se movem, dois que imitam estes, mais uns tantos que não se sabe o que fazem nem pôr que estão. (MC., p.13)

As marcas da contemporaneidade deixadas no texto pela linguagem, como os provérbios, ditados populares, expressões da oralidade, etc., estabelecem, também, um diálogo entre o presente e o passado; a ficção e a História.

A segunda etapa do plano narrativo é a chegada de Baltasar Mateus Sete Sóis a Lisboa, seu encontro com Blimunda e o padre Bartolomeu, por ocasião do julgamento da mãe de Blimunda: Sebastiana de Jesus.

A partir desse ponto, constrói-se uma nova narrativa em torno das personagens fictícias. Baltasar e Blimunda juntos ao padre Bartolomeu de Gusmão vão realizar o sonho de fazer a passarola voar.

Paralelamente à construção da máquina voadora ergue-se o convento franciscano. Em torno dessa construção são revelados traços da personalidade do rei de Portugal, D. João V, que não foram mostrados pela História oficial. A imagem do rei sábio e empreendedor é destruída e, em seu lugar, surge um rei vaidoso, extremamente egocêntrico e esbanjador, que queria ser imortalizado pela grandiosidade e imponência de sua obra.

O convento franciscano simbolizava o poder e a opulência de seu governo, por isso, usava de toda tirania para obrigar os pobres a trabalharem, submetendo-os à árdua jornada de trabalho para que o edifício fosse inaugurado no seu aniversário, satisfazendo sua vaidade.

Enquanto o convento de Mafra é símbolo de permanência e dominação, a passarola é símbolo de transformação e liberdade. Esse jogo de contrastes é decorrente de um olhar carnalizado do narrador sobre a realidade histórica.

Observamos que, o enunciador ao comparar o ambiente rico e o pobre, o casal real e o plebeu, a construção da passarola e do convento, tem por objetivo valorizar ou elevar o universo pobre e simples das personagens ficcionais.

Até mesmo a passarola, símbolo de liberdade e de conquista de um sonho supera em importância a construção do convento que simboliza a tirania e a exploração.

Arriscaríamos dizer também que Blimunda é um dos instrumentos de transgressão utilizados pelo escritor no romance. Seria o olhar arguto e profundo de Saramago sobre a realidade e sobre a alma humana que se junta aos olhares dos seres ficcionais, criados por ele próprio para desmascarar as mentiras religiosas e monárquicas.

Blimunda funciona como apelo a uma outra visão, que é a do homem que tem como missão decifrar os enigmas do passado para, e através deles, superar os que o presente lhe impõe. Ver é, assim, opinar, teorizar, discutir para, enfim, argumentando, ajuizar e passar o testemunho (...) (PRAXEDES, 2001).



A voz do narrador mistura-se à da personagem e, associada à sua capacidade de enxergar por dentro, permite virar pelo avesso, desnudar e mostrar a outra verdade, fazendo de Blimunda um instrumento de contestação contra os padrões sociais vigentes. “A vidência dela é uma denúncia da repressão social que só vê o que interessa e quando o fato pode servir de exemplo para apregoar regras de conveniência.” (PITTHAN, 2004, p.2)

## Capítulo V

### ESTUDO TEÓRICO DA PERSONAGEM

A História mostra que as narrativas sempre fizeram parte do universo humano. Mesmo antes da escrita, os costumes, as regras sociais, a religiosidade, o conhecimento sobre a origem do universo e dos seres era transmitido por meio de histórias inventadas. Cenas do cotidiano eram revividas no plano das personagens que representavam as ações, os vícios e as virtudes humanas.

Na Grécia antiga, Platão, Aristóteles e Horácio ao discorrerem sobre a arte poética, referem-se ao conceito de *mimesis* como imitação da realidade. Para os filósofos gregos, a personagem era compreendida como cópia do ser-humano. Seu pensamento e caráter manifestavam-se por meio de ações que permitiam classificá-la como boa ou ruim, exatamente como os homens.

Horácio, em sua concepção da personagem, concebe-a com finalidade pedagógica, ou seja, coloca-a como modelo de conduta a ser seguido pela sociedade. Ela se torna exemplo de moralidade e religiosidade a ser imitado por todos.

Essa concepção de personagem antropomórfica sobreviveu até o século XX, quando Vladímir Propp se propõe a estudá-la como parte de uma estrutura narrativa, criando um novo conceito que rompe com tudo que foi visto até o presente.

#### 5.1 – Personagem-função proposta por Vladímir Propp

Vladímir Propp (1895-1970), filólogo e folclorista, interessado na cultura do povo russo, leu cerca de mil narrativas da tradição oral e percebeu que havia entre elas características comuns do ponto de vista estrutural. O autor resolve, então, estudar esse material, fragmentando sua estrutura a unidades menores com o propósito de identificar um arcabouço narrativo comum, ou seja, uma matriz geradora de todos os contos de magia da cultura russa. Identificou, em sua pesquisa, 31 funções nas

histórias analisadas, sendo 07 constantes e primordiais em qualquer narrativa do gênero. São elas: herói, vilão, vítima, mandante, auxiliar, objeto mágico, doador.

Nesse trabalho, Propp descobre elementos variantes e invariantes. Os variantes seriam os atributos, substantivos e adjetivos que poderiam ser substituídos sem o prejuízo da história. Os invariantes seriam os verbos ou predicados de ação denominados “função”. Esses elementos seriam os mais importantes, pois o desenvolvimento e a dinâmica da narrativa estariam atrelados à ação desempenhada pela personagem. Dessa forma, o folclorista russo criou o conceito de personagem-função em que os seres ficcionais seriam um feixe de funções ou de predicados de ação.

Ao mesmo tempo em que essa definição nos distancia do modelo antropomórfico herdado dos filósofos gregos, ela nos aproxima dele, pois a funcionalidade da personagem está subordinada à ação desenvolvida dentro de um espaço de tempo. Esse é um tempo organizacional ou ordenador das funções que nada tem a ver com o tempo cronológico. Trata-se de um princípio lógico de distribuição das ações narrativas, que nos aproxima do referente humano ao suscitar uma ilusão de realidade.

Por outro lado, a organização sistemática das ações dos seres ficcionais não permite mudanças, o que faz com que sua esfera de ação seja sempre a mesma. Portanto, a personagem-função está atrelada não só à temporalidade e referencialidade, mas também à linearidade que limita seu campo de atuação.

## 5.2– Transformação da personagem-função

Segundo Segolin (1978), Greimas foi um dos autores que contribuíram para a ampliação da metodologia de Propp. Ele não alterou o modelo de estrutura narrativa criada pelo teórico russo. A personagem-função continuou com suas características básicas, porém, por meio da teoria dos actantes, ampliou-se o leque de ações da personagem proppiana.

Greimas (1966) propôs uma matriz actancial que pudesse ser aplicada na análise de qualquer texto narrativo. Usou o termo *actantes* para explicitar uma categoria

de personagens-função existente nos contos estudados por Propp e utilizou o termo *ator* para designar o papel desempenhado pela personagem em cada conto em particular.

Por esse esquema, ele pode mostrar que as categorias de personagens se relacionavam entre si motivadas por uma vontade que as impulsionava a assumir papéis diversos dentro de uma mesma narrativa. Impelido pelo objeto de desejo, um ator poderia, ao mesmo tempo, exercer o papel de actante-herói e actante vilão, o que Greimas chamou de sincretismo dos actantes, ampliando assim sua esfera de ação, ou ainda, dois ou mais atores poderiam exercer a função de actante-herói ou vilão, que seria a dispersão do actante. Dessa forma, a função da personagem seria diluída no grupo, reforçando o caráter coletivo das ações na narrativa. Temos aí, a primeira transformação da personagem proppiana.

Outro procedimento transformativo, está na substituição das ações ou reações positivas dos seres ficcionais pelos seus correspondentes negativos. O herói proppiano é caracterizado pelas reações positivas que manifesta diante dos obstáculos que lhe são impostos para que sua heroicidade seja reconhecida. Quando não consegue vencer as provas às quais se submete, ou quando não tem a virtuosidade que enaltece os seres da sua categoria, ele é descaracterizado.

Observamos que apesar da contribuição de Greimas em ampliar a ação da personagem-função, o alvo de interesse dele e de Propp continua sendo as ações narrativas efetivamente realizadas.

Surge, então, Todorov (1939) com o intuito de focar as ações potenciais que poderiam ou não se realizar. Com a teoria dos modos, ele vinculou as ações das personagens à certas condições para que elas se realizassem: vontade própria, obediência aos imperativos sociais, condições impostas para que a ação acontecesse e conseqüências advindas tanto para a personagem, quanto para a sociedade que ela representava.

Percebemos, agora, uma ruptura profunda com o modelo proppiano. A personagem-função ganhou características novas, deixou de ser reconhecida apenas pelo automatismo de suas ações. Aliaram-se a este fazer automatizado, quase que instintivo, elementos nominativos e classificatórios. Ganharam importância as ações

virtuais, que estavam em estado de latência, mas que eram possíveis de ser realizadas, dependendo do contexto ou da situação vivenciada pela personagem. O ser narrativo adquiriu vontade própria, deixou de ser a personagem que fazia e passou a ser também a personagem que queria ou devia ou não fazer.

### 5.3 - Personagem-estado

Os novos elementos que passaram a compor a personagem-função acabaram por descaracterizá-la a partir do momento em que se tornaram um feixe de atributos e as ações virtuais passaram a fazer parte da narrativa. A funcionalidade foi desfeita e junto com ela a temporalidade, a linearidade e a previsibilidade de suas ações.

As relações associativo-sintagmáticas que privilegiaram a organização das ações das personagens de forma lógica, sucessiva e linear, deram lugar às relações paradigmáticas que faziam da personagem um espaço de confronto entre várias esferas funcionais.

Dessa forma, surgiu a personagem-estado; essa ganha, no texto, um elemento inovador: a figura do narrador ou enunciador. Toda a subjetividade da personagem passa a ser revelada pela manipulação do narrador. É ele quem articula o enunciado, ressaltando a importância do processo de enunciação. A narrativa, assim proposta, se transforma em discurso narrativo. A importância passa da ação para o modo de contar a ação, destacando-se nesse processo a figura do narrador.

### 5.4 – Personagem-texto ou Funcionalização do texto

O processo de transformação da personagem continua. Na literatura moderna, a personagem como agente da narrativa perde espaço para o texto que se transforma no sujeito responsável por sua própria tessitura. Ou seja, as ações das personagens deixam de ser fundamentais para o desenvolvimento da trama e, em seu lugar, o processo de criação textual ganha destaque.

Todo processo de desfuncionalização sofrido pela personagem acabou por descaracterizá-la. Seu papel de agente narrativo é enfraquecido a partir do momento em que, na produção da trama, os aspectos atributivos e modais tornaram-se mais importantes que a própria ação. A referencialidade e a temporalidade criadas pela organização associativo-sintagmática da narrativa, no sentido de dar ênfase à ação da personagem, são perdidas. Portanto, a narrativa linear que privilegiava a personagem em ação é substituída por uma narrativa que se organiza por meio de relações paradigmáticas, atemporais e alineares.

Nesse tipo de organização, o espaço textual é visto como uma rede de relações intertextuais que privilegia o texto em construção. A personagem, limitada em sua ação, age como mera coadjuvante no processo de criação textual.

Dessa forma, a prioridade não está mais na história em si, mas no método de construção da intriga. Personagem, trama e texto passam a fazer parte do mesmo processo de criação como se fossem uma só coisa.

Observa-se que, nesse mecanismo de organização metalingüístico e paradigmático, a personagem transforma-se em simples peça de um jogo textual e o texto torna-se o protagonista da sua própria história, o sujeito que age, faz e fala.

## 5.5 – Personagem-voz

Outro integrante do grupo dos formalistas russos, Mikhail Bakhtin (1895-1975), partindo da análise da obra de Dostoiévski, cria uma teoria que define o discurso narrativo como rede de discursos que se inter-relacionam e interpenetram, criando um grande diálogo, um debate de idéias que ele chamou de Dialogismo.

O dialogismo implica o reconhecimento da existência de um outro, além de mim, com o qual estabelece uma relação dialógica. Esse diálogo é iniciado a partir do momento em que a personagem toma posse de si mesma, liberta-se do seu criador-autor e impõe-se como um ser autônomo, dono do seu próprio discurso.

Dessa forma, o herói desprende-se do modelo humano, a partir do qual suas características físicas, seu caráter, sua posição social e sua ação eram determinadas.

Ele deixa de ser um objeto mudo que representava idéias, experiências e valores do autor e transforma-se em consciência pura que se revela pela linguagem.

A realidade e tudo que possa definir a personagem como objeto ou imagem deixa de ter importância para a construção da narrativa, mas passa a ter significado como objeto de reflexão e de autoconsciência da personagem. Estamos diante de um herói crítico que reflete sobre si e o mundo, e tem consciência da sua existência e do seu papel na sociedade. Esse novo modelo de protagonista se manifesta como voz.

A personagem (...) não é uma imagem objetiva mas um discurso pleno, uma voz pura (...) Afora a sua palavra, tudo o que vemos e sabemos é secundário e absorvido pela palavra como sua ou permanece fora dela como fator estimulante e excitante. (...) A verossimilhança da personagem é (...) a verossimilhança do seu discurso... (BAKHTIN, 2002, p. 53-54)

O sujeito da narrativa passa a ser agente do seu próprio discurso. A palavra ganha vida e o protagonista materializa-se pela voz. É por meio do discurso que ele manifesta seu ponto de vista sobre o mundo e sobre si mesmo, que provoca o outro, que indaga e que reflete. Tudo isso, por intermédio de um diálogo vivo e dinâmico que foge ao controle do autor.

O processo de conscientização da personagem é constante, por isso, a narrativa não se fecha e o ser ficcional sobrevive na mais completa inconclusibilidade. A realidade é posta de lado e, em seu lugar, a tomada de consciência pela personagem passa a ser o foco de atenção. Esse diálogo interiorizado que ela estabelece consigo mesma e com outras vozes no espaço textual é o que Bakhtin chama de discurso polifônico.

Se pensarmos em cada personagem como um ser verbal com voz própria que ecoa dentro do romance, veremos a transformação da narrativa num espaço no qual ecoa o som de várias vozes que se encontram, se cruzam, se confrontam e dialogam, tecendo, dessa forma, o texto narrativo.

A esse encontro de vozes, chamado por Bakhtin de polifonia, mistura-se também a voz do autor, que se coloca ao lado das personagens, no sentido, de captar-lhes a

palavra e a consciência, sem modificá-la. O seu objeto de interesse deixa de ser a forma e a ação, e passa a ser a autoconsciência e a inconclusibilidade da sua criação.

Assim, esse tipo de personagem torna-se mais independente, pois ela não sofre a interferência direta do seu criador. Portanto, o autor não interfere na atuação dos seres ficcionais criados por ele, diferente do que acontece no romance monológico que expressa, exclusivamente, o ponto de vista do autor. Nesse caso, o herói não tem livre-arbítrio para interferir na história do criador que tem total domínio sobre ele e sobre a trama conduzida livremente a partir do seu ponto de vista.

No romance dialógico, a partir do momento que o autor cria a sua personagem, automaticamente, ele lhe concede autonomia. Os dois passam a ocupar espaços diferentes diante do mesmo evento. O discurso do autor não se confunde com o discurso da personagem, ao contrário, ambos estabelecem um diálogo que é a base do dialogismo.

Apesar da autonomia conquistada pela personagem, o autor tem papel fundamental na formação do discurso, pois é a partir dele que outros discursos se definem e estabelecem relações dentro da trama. O autor amplia sua capacidade discursiva para acolher uma variedade de outros discursos que ganham vida e independência dentro do discurso do autor.

Podemos dizer, que essa personagem talvez seja mais humanizada, pois ela é representada no momento de crise, quando ainda está em processo de transformação, por isso ela não se define nem se fecha, está sempre inconclusa, sempre vivendo os limites da tensão, o limiar da sua própria história.

É a partir desse enfoque que analisaremos as personagens Blimunda e Oribela. A proposta é mostrar que essas personagens são figuras centrais dentro da narrativa, porque enriquecem o texto pela sensibilidade e capacidade de apreender e perceber as sensações e sentimentos, que ajudarão a compor o universo ficcional. Mais do que fatos ou discursos, essas personagens vão captar o que não é dito, mas apenas sugerido.

Apesar, de ser esse, especificamente, o recorte teórico selecionado, na medida em que responde às características das personagens colocadas em questão nos dois romances que compõem o *corpus* dessa pesquisa, é importante ressaltar que optamos



por uma abordagem teórica mais ampla sobre a personagem ficcional, pois assim nos pareceu pertinente.

Construir o arcabouço teórico apresentado exigiu, de nós, a retomada e transformação conceitual da personagem, consolidando um pensamento crítico-reflexivo essencial para o processo de análise desenvolvido nesse trabalho.

Segundo Candido, A. (2000), a personagem é responsável por dar maior consistência à ficção. Ela é fundamental para que o imaginário se adense e se concretize, pois faz parte do romance como elemento de sua estrutura, que nasce, cresce e se desenvolve dentro e junto à trama. Portanto, o ser ficcional deve ser analisado na dimensão de sua estrutura organizacional.

(...) poderíamos, então, dizer que a verdade da personagem não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, com modelos propostos pela observação, interior ou exterior, direta ou indireta, presente ou passada. Depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior. (p.75)

Blimunda e Oribela são personagens dialógicas que procuram se posicionar diante da realidade, buscando o significado do mundo para si. São subversivas e transgressoras, porque trazem à tona o que se procura esconder e é dominado ideologicamente. O mundo apreendido passa a ser conhecido pelas impressões e sentimentos dessas personagens, que se manifestam em forma de vozes e expressam o inconsciente coletivo que vêm à tona, num coro polifônico, portador da crítica social.

Por intermédio da personagem chamada Blimunda, e por meio da sua capacidade extraordinária de ver o que realmente há no mundo, o narrador pode olhar dentro da história do século XVIII e enxergar verdadeiramente os deslizes religiosos e morais, mostrando a corrupção da Igreja, os excessos da nobreza, bem como o investimento caríssimo de D. João V na construção do Convento de Mafra, a ação da Inquisição, instalada em Portugal para atender os interesses da Coroa visando o enriquecimento, através dos bens tomados dos judeus, e a imagem verdadeira de uma sociedade que

escondia suas fragilidades: sujeira, doenças e diferenças sociais. (MALHEIROS, 2004, p.04)

Pela narrativa de Oribela, o leitor ingressa em formas de ação e de pensamento da época, deparando-se com aspectos tais como existência feminina, religiosidade, nova terra, amor e sexualidade. Por meio do relato da personagem fictícia, torna-se possível pensar no que ela possui de comum com outros indivíduos que viveram no século XVI, que, por sua vez, herdaram sua forma de ver o mundo a partir de estruturas mentais construídas culturalmente. (GOMES, 2004, p.02)

Enxergando as pessoas por dentro, tal como Blimunda, ou transformando a percepção visual em emoções e estranhamento, tal como Oribela, o fato é que, nos dois casos, as impressões levarão a um desejo comum de ruptura e transformação da realidade. Em ambas, o olhar transforma-se em discurso e denúncia social.

Essa realidade que oprime a mulher e a transforma num ser narrativo perigoso e, por isso, desprezível tem na Igreja Católica e no discurso religioso um dos principais agentes de coerção feminina; é o que abordaremos no próximo capítulo.

## Capítulo VI

### A IMAGEM E O PAPEL SOCIAL DA MULHER NOS SÉCULOS XVI E XVIII

Desde o tempo em que o homem descobriu o seu papel e a sua importância na procriação da espécie, a mulher foi colocada em segundo plano e passou a ser subjugada pelo poder masculino.

Nas sociedades primitivas, a condição biológica da mulher grávida já a colocava em desvantagem em relação ao homem. A fragilidade do corpo feminino, no período gravídico e no pós-parto, os sucessivos períodos de gestação, a amamentação e os cuidados com a criança, deixavam-na, por longo intervalo de tempo, à mercê do homem como provedor do grupo e chefe de família. Segundo Simone Beauvoir:

(...) a gravidez, o parto, a menstruação diminuíam sua capacidade de trabalho e condenavam-nas a longos períodos de impotência. Para se defender contra os inimigos, para assegurar sua manutenção e a da prole, elas necessitavam da proteção dos guerreiros, e do produto da caça, da pesca a que se dedicavam os homens; como não havia evidentemente nenhum controle dos nascimentos, como a Natureza não assegura à mulher períodos de esterilidade como às demais fêmeas de mamíferos, as maternidades repetidas deviam absorver a maior parte de suas forças e de seu tempo. Não eram capazes de assegurar a vida dos filhos que pariam. (BEAUVOIR, 1980, p.82)

Sendo assim, a maternidade não era desejada nem tão pouco valorizada. A mulher não tinha motivos para sentir orgulho do seu destino biológico, encarava-o como algo penoso e inoportuno. Por outro lado, os homens eram indiferentes a essa questão; não imaginavam como ocorria a reprodução e nem o seu papel nesse processo. Para eles, a concepção era um fenômeno mágico que ocorria pela ligação ou similitude entre a terra e a mulher.

Por tudo isso e, talvez, por serem nômades, as hordas primitivas não se preocupavam com a posteridade. Os filhos eram recebidos com indiferença e representavam mais um encargo na vida da mulher do que um motivo de alegria.

Com o tempo, o papel social feminino ficou circunscrito ao ambiente doméstico, enquanto que, ao homem, coube a proteção e a manutenção da família. Dessa forma, ainda nos primórdios da história da civilização, já se evidenciava a divisão de trabalho entre homens e mulheres.

Porém, segundo Barros (2004), na era paleolítica entre 100.000 e 10.000 a.c, período em que se cultuava a fertilidade e a fecundidade, a mulher se destacava na sociedade, justamente, pela capacidade de gerar seus filhos. Havia uma analogia entre a terra e a figura feminina pelo fato de ambas serem responsáveis pela geração e pela manutenção da vida. Pela capacidade de procriar, a mulher era comparada à grande mãe-terra.

A procriação feminina, esse poder exclusivo e sem medida da mulher de criar a vida, transformou-se em respeito ao feminino, estendendo-se seu poder sobre a terra, os animais e os vegetais. A mulher era vista como a Senhora da Vida em todas suas vertentes. Fecunda, divinizada, ela era capaz não só de conservar esse poder para si própria, mas também de transmiti-lo a todos os outros segmentos da natureza. (BARROS, 2004, p.18)

Entretanto, o ato de gerar, considerado um dom exclusivo da mulher, provocava um sentimento ambíguo, pois estando a fecundidade feminina em íntima relação de proximidade e semelhança com a fertilidade da terra, ao se colocar o solo como ventre nutridor e, ao mesmo tempo, depósito de mortos criava-se um sentimento correspondente de admiração e repulsa em relação à procriação e, conseqüentemente, à mulher.

O mistério que envolve a concepção e o nascimento associado aos fenômenos fisiológicos do corpo feminino - produção de líquidos e secreções corpóreas como fluxo menstrual, líquido amniótico, leite, secreção vaginal e odores - nos remetem tanto ao processo de vida quanto de morte, pela conotação de deterioração que as excrescências do corpo feminino causam. Por essas alterações, criava-se, em torno da mulher, uma atmosfera simultânea de atração e repulsão. Assim, ela passa a ser vista como símbolo de vida e morte.

Não é por acaso que em muitas civilizações os cuidados dos mortos e os rituais funerários cabem às mulheres. Elas eram consideradas muito mais ligadas do que os homens ao ciclo - o eterno retorno – que arrasta todos os seres da vida para a morte e da morte para a vida. (...) (DELUMEAU, 1993, p.312)

Essa dicotomia, também, se materializa pela decrepitude moral além da física. A perversão, o vício e a maldade manifestavam-se associados ao comportamento sedutor e cruel, contrapondo-se à imagem da mulher-mãe.

A mulher-mãe sempre se apresentou ao olhar masculino como um amálgama de sedução e pureza, em que o mistério, que envolvia a vida, e o perigo, que provocava a morte, eram amenizados pela crença no poder de cura e salvação, que se evidenciava com o renascimento que ela era capaz de produzir. Logo, envolta em luzes e trevas, esteve associada ao mundo uraniano, celeste, luminoso, símbolo solar, de onde emergia seu caráter benevolente de mãe generosa proporcionando vida e prazer. Entretanto, ela também reinou no mundo ctônico, subterrâneo, símbolo lunar, a partir do qual sobressaía seu caráter demoníaco de mãe cruel, dispensadora da morte. E uma outra dualidade também caracterizava a Deusa e essa se conectava à magia do sangue. Sangue da vida, que englobava a menstruação, a defloração e o parto; sangue da morte, que se evidenciava com a menopausa, provocadora da esterilidade. (BARROS, 2004, p.24)

Por tudo isso, a mulher criava em torno de si uma atmosfera sobrenatural de medo e mistério, o que a colocava como uma ameaça à superioridade masculina.

(...) o medo que a mulher inspira ao outro sexo prende-se especialmente a esse mistério, fonte de tantos tabus, de terrores e de ritos, que a religa, muito mais estreitamente que seu companheiro, à grande obra da natureza e faz dela o santuário do estranho. (DELUMEAU, 1993, p.311)

Esse endeusamento e estranhamento perduraram por tempos a fora. Segundo Barros (2004), o auge do prestígio feminino aconteceu por volta de 9.000 a 6.000 a.C, o que corresponde ao Neolítico, período em que os nômades se fixaram ao solo,

tornaram-se agricultores, criaram a propriedade privada, as instituições e o direito. Nessa época, por necessidade de herdeiros que preservassem a terra e o bem privado, o ser feminino passou a ser comparado à Deusa; divindade ligada à terra, considerada a grande-mãe geradora e provedora do alimento, da vida, enfim, de tudo que existe no universo.

Por essa associação e pela necessidade de aumentar a prole, a maternidade tornou-se uma função sagrada e a mulher passou a ser respeitada e conquistou um lugar de destaque na sociedade.

Entretanto, quando o homem descobre sua real participação no processo de fecundação, desvencilha-se da atmosfera mística em torno da concepção, e livra-se do medo que sempre teve da mulher.

Consciente do seu papel na procriação da espécie e fortalecido pela constatação de que desde a origem da humanidade possuía o privilégio biológico que lhe garantia a soberania sob o outro sexo, o homem desbanca a mulher de seu pedestal, ressaltando de suas virtudes ambivalentes, apenas o lado nefasto. De virtuosa, ela, então, se torna viciosa.

O discurso masculino não poupou esforços para desprezá-la, inferiorizá-la, desvalorizá-la e aniquilá-la, valendo-se de preceitos de teólogos e filósofos antigos, da jurisprudência grega e romana, que têm em comum a depreciação da imagem feminina. O homem conseguiu, assim, impor suas idéias, seu poder e sua força. Criou leis que legitimavam toda sorte de abusos e violência contra o outro sexo. Dessa forma, a mulher torna-se propriedade masculina, primeiramente do pai e, em seguida, do marido. Ela passa a ser mais uma propriedade que se junta aos outros bens materiais conquistados pelo homem ao longo da vida.

(...) Há um princípio bom que criou a ordem, a luz, o homem; e um princípio mau que criou o caos, as trevas e a mulher, diz Pitágoras.

As leis de Manu definem-na como um ser vil que convém manter escravizado.

O Levítico assimila-a aos animais de carga que o patriarca possui.

As leis de Sólon não lhe conferem nenhum direito.

O código romano coloca-a sob tutela e proclama-lhe a "imbecilidade".

O direito canônico considera-a a “porta do Diabo”.

O Corão trata-a com o mais absoluto desprezo.

(BEAUVOIR, 1980, p.101)

O cristianismo também vai reforçar a discriminação à mulher. A Bíblia, no velho testamento, cria o mito do pecado original em que Eva é a causadora da queda de Adão. Expulsos do paraíso, homem e mulher passam a amargar toda sorte de sofrimento em decorrência da fraqueza feminina.

A mulher torna-se a grande vilã da história e responsável pelas vicissitudes humanas. Considerada um ser ignóbil, fraco, que sucumbiu à tentação da serpente – símbolo demoníaco –, a mulher transforma-se em ícone do pecado original, reforçando a imagem feminina de ser perigoso que se utiliza das artes da sedução para encantar e destruir a alma masculina.

(...) Eva passou a encarnar a porta do demônio (afinal, foi ela quem deu ouvidos à serpente). Essa condenação de Eva atingiria todas as mulheres. Eva foi conectada às sensações, aos sentidos, elemento feminino, em que o corpo, visto como inferior, era fonte das múltiplas paixões.

(...) Eva, portadora de um corpo inferiorizado, por obedecer apenas aos sentidos, será depreciada, entretanto, estranho paradoxo, aparecerá como porta para o inferno e Mãe da humanidade.

(BARROS, 2004, p.83)

Por sua fraqueza, Eva torna-se responsável pelo sofrimento de toda a humanidade, ao mesmo tempo em que se torna a grande mãe. Além de serem expulsos do Paraíso, onde tudo lhes era oferecido com fartura, Adão e toda a humanidade passam a ganhar seu sustento por meio do trabalho, do ‘suor do seu rosto’. Eva, por sua vez, assim como todas as mulheres suas descendentes, tornam-se responsáveis pela perpetuação da espécie humana, associada a gravidez e ao parto doloroso.

O mito do pecado original reforça também a condição de inferioridade da mulher perante o homem uma vez que, segundo o texto bíblico, Eva é que foi retirada da costela de Adão, portanto, pertence a ele. A mulher foi concebida única e exclusivamente para servi-lo.

Além disso, o sexo masculino por ter adquirido a vida por um sopro divino está mais próximo de Deus e a tudo o que é espiritual. Eva, que por ter sido concebida da carne, está mais ligada à matéria e às sensações corpóreas, portanto, ao pecado.

A marginalização feminina fica, ainda, mais evidente quando Adão, apesar de, também, ter transgredido as leis do paraíso, não perde a divindade, pois é visto como vítima do poder maléfico da mulher. Eva, por outro lado, fica com a maior parte da culpa e, por isso, é condenada a sentir dores na gravidez e ser dominada pelo marido.

O medo de sucumbir aos encantos femininos fez com que alguns representantes da Igreja tivessem um comportamento hostil em relação à mulher e um discurso misógino, que reforçava o caráter vil e assegurava a supremacia masculina. Tertuliano, um dos doutores da Igreja, escreve:

Mulher, és a porta do diabo. Persuadiste aquele que o diabo não ousava atacar de frente. É por tua causa que o filho de Deus teve de morrer; deverias andar sempre vestida de luto e de andrajos e mergulhada na penitência, a fim de compensar a culpa de ter trazido a perdição ao gênero humano (...) Foste tu que tocastes a árvore de Satã e que, em primeiro lugar, violastes a lei divina. (DELUMEAU, 1993, p.316)

Santo Ambrósio afirma: “Adão foi induzido ao pecado por Eva e não Eva por Adão. É justo que a mulher aceite como soberano aquele que ela conduziu ao pecado”.

São João Crisóstomo também se manifesta sobre a questão: “Em meio a todos os animais selvagens não se encontra nenhum mais nocivo do que a mulher”. (BEAUVOIR, 1980, p.118)

Segundo São Tomás de Aquino:



(...) só o homem desempenha um papel positivo na geração, sendo a mulher apenas receptáculo. Não há verdadeiramente senão um único sexo, o masculino. A mulher é um macho deficiente. Portanto, não é espantoso que, ser débil, marcado pela *imbecillitas* de sua natureza – um clichê mil vezes repetido na literatura religiosa e jurídica -, a mulher tenha cedido às seduções do tentador. Assim, ela deve permanecer sob tutela. A mulher tem necessidade do macho não só para gerar, como entre os outros animais, mas até mesmo para governar-se: pois o macho é mais perfeito por sua razão e mais forte em virtude. (DELUMEAU, 1993, p.317)

Dessa forma, a maior parte dos clérigos da Idade Média via a mulher como um ser demoníaco, portadora e disseminadora do mal. Pela fraqueza de Eva, todas as mulheres, tidas como suas descendentes, estavam ligadas ao estigma de luxúria e devassidão. Sendo assim, a mulher tinha seus sentidos e sua sexualidade controlados à mão de ferro pelo macho.

Para conter os impulsos femininos, a Igreja instituiu o sacramento do matrimônio. No casamento, a mulher estaria restrita a um só parceiro que teria a incumbência de dominá-la, educá-la e de fazer com que tivesse uma vida pura e casta.

Um documento chamado “Carta de Guia de Casados”, escrito no século XVII, por D. Francisco Manuel de Melo, dirige-se aos homens e os aconselha como se portar diante de suas esposas, além de lhes sugerir o que oferecer e exigir delas.

#### Dos negócios:

(...) Nos cuidados, e empregos dos homens não se metam as mulheres (...) a mulher sisuda deixe de dar a seu marido modestamente seu parecer (...)

#### Dos trajés e ofícios da mulher:

Sirva a mulher de senhor de sua casa, satisfaça as obrigações deste seu ofício: que assaz fará de serviços a sua casa, a seu marido, se o fizer como deve.

(...) Ande a mulher toda vestida, e sempre composta por sua casa, e jamais a vejam seus criados em hábito indecente (...)

#### Do comportamento social:

Fale a mulher discreta necessário, brando, a tempo, com tom que baste para ser ouvida da pessoa a quem fala (...) Uma das terríveis causas que há na mulher é usar de meneios descompostos.

(...) do riso o que diremos? (...) Há mulheres destas, que rirá a todo o Sermão da Paixão, como se fosse ao dia de Páscoa (...) Longe estou de persuadir à mulher que seja melancólica (...). Alegre-se, e ria-se em sua casa, à sua mesa, e na conversação de seu marido, filhos e familiares, deixe o riso em casa (...)

#### Da inteligência da mulher e dos livros:

(...) creio certo que há muitos de grande juízo (...). Por isso mesmo me parece que a aquela sua agilidade no perceber, e discorrer, em que nos fazem vantagens, é necessário temperá-la com grande cautela.

(...) o melhor livro é a almofada (...)

#### Do papel da maternidade e o cuidado com os filhos:

As mães querem que os marido tragam, e folguem com eles (...). Não é cousa pertencente a um homem ser ama, nem berço de seus filhos. (...) Essas outras figurarias são próprias das mães, a quem se não há de tomar em nada o modo, nem o ofício.

(Apud. FERREIRA, 2002, p.25-26)

Os trechos destacados da carta comprovam tratar-se de um guia direcionado à educação da mulher. Tendo como referência a Bíblia, a esposa é ensinada a como se

comportar em diferentes situações, de forma que, com o tempo, ela vai sendo moldada de acordo com os preceitos da Igreja Católica e a conveniência masculina.

O Novo Testamento, ao eleger a mãe de Jesus como modelo de obediência e pureza a ser seguido pelas descendentes de Eva, ameniza a condição feminina e lhe propõe salvar a alma. A virgindade até o casamento, o voto de castidade e o ingresso numa ordem religiosa eram as únicas formas de atingir a graça divina e um lugar no Paraíso.

Como Maria era um modelo impossível de ser seguido pelas mulheres comuns, surge a figura de Maria Madalena, a pecadora arrependida, demonstrando que a salvação é possível para todos que abandonam uma vida de pecados. Dessa forma, é concedido à mulher o direito de arrepender-se, por meio da prostração, humilhação e lágrimas.

Assim, justifica-se a forte associação que se faz, na Idade Média, entre corpo, pecado e mulher. A beleza é vista como artifício do diabo para ludibriar, enganar e seduzir o homem. Portanto, “a mulher é vista como ameaça sedutora (...) acusada de união sexual com o demônio, representando um instrumento do Mal”. (RIBEIRO, s/d, p.09) Essa idéia reforça o sentimento de misogenia e de diabolização da mulher; conseqüentemente, o ser feminino transforma-se em bruxa, feiticeira, agente e amante de Satã.

Além disso, a mulher manifestava também um bom conhecimento dos segredos da natureza; sabia manipular plantas curativas, venenosas, afrodisíacas e alucinógenas para males diversos, como dores de cabeça, enjôos, cólicas, inflamações, gripes, além de partos, preparação de filtros amorosos, poções abortivas e beberagens afrodisíacas entre outras. O seu conhecimento tornava-a respeitada por aqueles que precisavam de seus serviços e malquista por aqueles que viam com preocupação e medo a sua prática.

Mais do que isso, a preocupação relacionava-se com a prática clandestina de rituais vinculados a seitas pagãs que persistiam e se propagavam por toda a Europa. Esses cerimoniais poderiam, de alguma forma, ameaçar a supremacia religiosa do catolicismo, por isso era necessário impedi-los.

Por outro lado, a intimidade com a natureza outorgava aos praticantes e seguidores de outras seitas, em sua maioria mulheres, o controle da vida e da morte, do natural e do sobrenatural e isso, ao mesmo tempo em que amedrontava o homem, também o maravilhava.

Por conta disso, a partir do final do século XIV até o XVII, inicia-se um período de verdadeira caça às bruxas. As acusações são as mais variadas:

“feiticeiros e feiticeiras lançam malefícios provocam as tempestades, destroem as plantações, adoram Lúcifer e vão aos sabás pela via dos ares.”

“As mulheres mágicas se especializam na fabricação dos filtros de amor, nos raptos de crianças e na antropofagia”.

“Renegavam a Igreja, beijavam o traseiro do homem ou do animal que simbolizava o diabo, entregavam-se a orgias e ao canibalismo”.

“Faziam rebeliões contra o conformismo social e religioso”

(DELUMEAU, 1993, p.371)

Essas são algumas das acusações proferidas às supostas bruxas. Elas, em sua maioria, eram velhas e pobres que, por questão de sobrevivência no grupo social, adotavam uma postura insolente, sempre pronta a replicar qualquer tipo de censura ou desrespeito que lhes fosse endereçado.

Na realidade, a bruxa era uma transgressora da ordem estabelecida, o que a distinguia era, sobretudo, a sua personalidade e a sua conduta.

A bruxa era um tipo de pessoa que violava as mais correntes normas de comportamento em vigor nas comunidades dos séculos XVI e XVII. Desafiava quatro tipos diferentes de normas: as da vizinhança, da feminilidade, da moralidade e da prática religiosa. (VILLARI, 1995, p.221)

É dentro desse contexto de aversão à figura feminina que estão inseridas as protagonistas dos romances em análise. Tanto em **Desmundo** como em **Memorial do Convento**, a liberdade feminina é tratada negativamente. Mulheres de boa família saíam apenas para ir à igreja e deveriam estar sempre acompanhadas. Fora disso, eram enclausuradas em suas casas; seus destinos não lhes pertenciam. Eram criadas e educadas para o casamento. Saíam do domínio do pai para o do marido. Não havia mulher sem a companhia de um homem. Se não se casassem ou se ficassem viúvas eram submetidas à tutela dos irmãos mais velhos ou enclausuradas num convento. A mulher sozinha era considerada prostituta.

O enfrentamento dessa realidade - a luta para impor-se e ter seus direitos respeitados além de seus discursos e da postura de denúncia - colocam Blimunda e Oribela como personagens transgressoras e agentes de mudança social. É nessa perspectiva que mostraremos as heroínas dessas histórias no capítulo seguinte, que tem como objetivo encaminhar o fechamento de nossas análises.

## Capítulo VII

### DO HISTÓRICO AO LITERÁRIO: AS PERSONAGENS FEMININAS COMO AGENTES DE TRANSFORMAÇÃO DO DISCURSO

A forma como a mulher era tratada, no período histórico analisado, justificava-se no medo de que ela sucumbisse à luxúria inerente à sua natureza, conforme afirmava o discurso religioso. Na realidade, a Igreja católica criou um Deus hostil ao prazer e à mulher, negando-lhe, portanto, a satisfação dos desejos da carne. À mulher cabia dedicação, santidade e negação da luxúria, sendo terminantemente proibido ser maculada pelo sêmen masculino somente por prazer.

Segundo a moralidade cristã, todas as mulheres, em princípio, são consideradas Eva, ou seja, levam Adão, ou os homens, a desobedecerem aos preceitos divinos. São instrumentos do diabo, e, por intermédio delas, a danação se introduz no mundo.

Blimunda e Oribela são um pouco Eva, não no sentido da exegese cristã, mas porque desobedecem àquilo que é proibido. Não aceitam o que lhes é imposto, rompem com a ordem estabelecida, questionam o sagrado; são habilidosas, curiosas e transgressoras.

“Enfrentar as convenções sociais, satisfazer desejos proibidos, subverter hierarquias, tudo ensejava punições terríveis, quase sempre causando a morte do transgressor” (SILVA, 2004, p.7).

Começando por Blimunda, podemos dizer que o aspecto marcante dessa personagem são os seus olhos, foram eles que, primeiramente, chamaram a atenção de Baltasar “porque olhos como estes nunca se viram, claros de cinzento, ou verde, ou azul, que com a luz de fora variam...”. (M.C., p.53) A variedade cromática dos olhos revela a complexidade dessa personagem, como também, a capacidade de adequar-se às exigências do seu tempo sem, no entanto, curvar-se perante elas.

Percebemos em Blimunda um ser que vive silenciosamente, sem opor-se às rígidas normas e aos dogmas religiosos da sociedade portuguesa. Mesmo vivendo dentro de um regime social duríssimo em que a mulher é inferior e subordinada ao

homem, ela consegue impor-se, sem afrontar diretamente essa estrutura, na medida em que cria a sua própria ideologia de vida.

Por sua vez, sem opção de escolha, vem Oribela para uma terra desconhecida para casar-se e constituir família. Apoiando-se nas lembranças, utilizando o fluxo de consciência e o monólogo interior - apresentação direta e imediata, na literatura narrativa, dos pensamentos não falados de uma personagem, sem a intervenção do narrador - ela faz um relato comovente das suas experiências numa terra recém descoberta. Seu olhar voltado para o passado cria um discurso de reflexão sobre as condições da mulher. Sua voz ecoa do texto num grito de contestação e liberdade, provocando o despertar de consciência sobre si e sobre o mundo.

A postura de Oribela nos remete à personagem dialógica dostoiévskiana cuja essência é criar o embate e a tensão entre o indivíduo e o mundo. Nesse diálogo, a personagem repensa o contexto em que vive, as relações humanas e os valores sociais, construindo, assim, um significado para o mundo no qual está inserida.

Para Dostoiévski não importa o que a sua personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma. (...) Nós não vemos quem a personagem é, mas de que modo ela toma consciência de si mesma, a nossa visão artística já não se acha diante da realidade da personagem mas diante da função pura de tomada de consciência dessa realidade pela própria personagem (BAKHTIN, 2002, p.46- 48).

Essa terra desconhecida para Oribela passa a ser um lugar de embate, de choques entre alteridade e identidade. Entendamos por alteridade a constatação de diferenças que levam o indivíduo, em situação de confronto, a pensar sobre sua própria identidade.

Para Jelin (1996, p.01), alteridade é a capacidade de se conviver com o diferente, de se proporcionar um olhar interior a partir das diferenças. Significa reconhecer o outro também como sujeito de iguais direitos. É a constatação da diferença que gera a alteridade.

Podemos dizer que a noção de alteridade se constitui a partir de um marcado eu que percebe um outro diferente de mim, levando a uma reflexão sobre as condições desta minha identidade.

Em meio a essa conscientização, de reconhecimento de sua identidade, Oribela adota uma postura de repúdio e de não aceitação do destino que lhe foi imposto. Esta é, portanto, uma personagem em processo, pois se transforma, paulatinamente, à medida que se vê refletida na narrativa. O seu olhar sobre o novo mundo causa-lhe fortes impressões, que se manifestam por um comportamento transgressor. Blimunda por sua vez, manifesta a capacidade de enxergar as pessoas e o mundo por dentro, esse fato lhe dá a segurança e flexibilidade necessárias para lidar com as adversidades da realidade sem grandes sofrimentos, sem expor-se e sem abdicar de sua liberdade. Segundo Carreira (2001), Blimunda cria para si valores novos que subvertem a estreiteza do seu tempo.

Num ritmo muitíssimo pessoal, sem bandeiras levantadas e sem querer impor-se a qualquer regra, vai de encontro às convenções, que é uma linguagem de repressão. Segue sua estrada, enfrentando os percalços com uma força libertadora, o que nos permite vê-la como anunciadora de novas dimensões e proposições, sempre subvertendo a ordem estatuída para, de um caos, recriar ou criar o novo. (PITTHAN, 2004, p.2)

Blimunda tanto quanto Oribela são personagens dotadas de aguçada sensibilidade, e além do caráter transgressor. Ambas funcionam como signos que buscam a revelação dos mistérios da vida. Cada uma, à sua maneira, cria representações da realidade.

Blimunda, apesar de todas as dificuldades que encontra na sua condição de mulher pobre e, praticamente, órfã, segura as rédeas do próprio destino. Sua altivez e independência destoam de tudo que se espera de alguém do seu sexo.

Oribela, por sua vez, tem de lutar muito, primeiramente, consigo mesmo, para livrar-se dos preconceitos que carrega e, depois, para conquistar o seu espaço, o seu lugar na sociedade. A liberdade, ao mesmo tempo em que é desejada, é, também,



temida por ela. Por isso, a necessidade de rever o passado, resolver os conflitos e, finalmente, tomar posse de sua existência.

O livre-arbítrio de Blimunda sobrepõe-se aos padrões morais vigentes. Seu modo de ser transgride e agride a sociedade, e, ao contrário do que se poderia esperar, ela afirma “não tenho pecados a confessar” (MC., p.86). O discurso religioso, assim como a atmosfera de terror e de conflito do mundo barroco não conseguem mudar o comportamento desta personagem. “Sua realidade de certo e errado, de bom e mau, foge aos paradigmas vigentes. Acredita que ninguém se salva, que nada se perde, que só há morte e vida” (PITTHAN, 2004, p.3). Ela preocupa-se com as coisas terrenas, por isso, só enxerga o que se refere aos homens e ao mundo físico.

Eu posso olhar por dentro das pessoas (...) O meu dom não é heresia, nem feitiçaria, os 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 (...) 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 (...) (MC., p.75-76)

A dualidade tipicamente barroca que permeia o romance **Memorial do Convento** - céu-inferno, anjo-demônio - não consegue mudar o comportamento de Blimunda que vive plenamente as suas emoções, sem respeitar regras ou convenções morais e sem se preocupar com o que possa existir além do mundo terreno; segue apenas o instinto, o desejo do corpo.

Segundo Oliveira (2002, p.101), Blimunda representa a consciência do que é ser humano no mundo. Ela não se preocupa com os céus nem com Deus, mas só com o homem na Terra. Não sabe o que é culpa pelo pecado sexual, desfruta do erotismo fora do casamento sacramentado pela Igreja. “(...) este casal ilegítimo por sua própria vontade, não sacramentado na igreja, cuida pouco de regras e respeitos, e se a ele apeteceu, a ela apetececerá, e se ela quis, quererá ele”. (MC., p.73.)

Ela mesma escolhe um homem para amar, um companheiro e não um marido. Não respeita regras sociais nem religiosas, ela própria cria seu ritual de união. Não acredita em dogmas, nem em santos. A forma como aceita Baltasar em sua casa,

deixando a porta aberta para ele entrar, denota uma liberdade jamais permitida a uma mulher, além de um total desrespeito aos comportamentos moral e religioso da época. É o rebaixamento do sagrado e a elevação do profano.

Ao invés de santa, ela assume a imagem da pecadora. Seus cabelos amendoados, seus olhos indecifráveis, seu aspecto enigmático fazem dela uma mulher misteriosa, atraente e sedutora. Ela tem consciência da força do seu magnetismo e usa isso para envolver e realizar-se como mulher junto ao homem que escolheu para si.

A sensualidade é uma característica forte na relação desse casal. A atração física que os unem, demonstra uma intensidade de sentimentos e desejos que se aproximam tanto do lirismo quanto do erotismo. Blimunda representa a mulher que, sem culpa, sente e deseja o seu homem. O casal representa a liberdade do indivíduo em desejar, possuir, sentir prazer em todos os aspectos da vida.

Blimunda e Baltasar completam-se, formam um ciclo. Ele sete-sóis, enxerga no claro; ela sete-luas, enxerga no escuro. O antagonismo homem-mulher, sol-lua, noite-dia ao invés de separar, une o casal em torno de um projeto maior que é concretizar o sonho de liberdade, representado alegoricamente no vôo da passarola.

Apesar do sonho ser idealizado pelo padre Bartolomeu, a materialização e conquista acontece graças ao trabalho de Baltasar e, principalmente, à aguçada sensibilidade de Blimunda de ver além do que podem os olhos normais. Cabe a ela a tarefa principal de fazer a máquina voar.

Por meio da capacidade de enxergar as pessoas por dentro, ela consegue ver e recolher as vontades humanas que farão a passarola subir. Sonho, desejo, vontades humanas que impulsionam o homem a conquistar sua liberdade. Blimunda torna-se o instrumento que vai agregar e condensar essa energia humana e transformá-la em combustível que levará o homem a alçar vôo rumo a um mundo melhor.

A mulher omissa e submissa, dependente, escrava, definitivamente não participa do *ser* Blimunda. Esta toma parte das decisões, tem consciência da sua participação e da importância do seu trabalho, sabe que é um dos pilares desse grande sonho, dessa ousada busca de liberdade. Durante a construção da passarola, acompanha os dois homens não só por respeito ao marido ou ao representante da igreja – que representa, também, a castração, pois que lhe

levou a mãe – mas acima de tudo porque sabe ser diferente, sabe ser uma *persona* especial e acredita na empreitada à qual todos se dedicam. É participativa e nunca está ausente. Tem a arte da união, e é em quem mora a paciência para desatar os nós menores e mais apertados, por isso mais difíceis, sem arrebentar os fios que tecem as asas do sonho.(PITHAN, 2004, p.4)

Portanto, esse amor mágico e místico que desrespeita as convenções morais e a ciência, que coloca o prazer sexual acima do dever da procriação, transgride outro mandamento da Igreja: “crescei e multiplicai-vos”. Blimunda e Baltasar ao colocarem a paixão alquímica, a satisfação do desejo carnal em primeiro plano em suas vidas, recusam o compromisso religioso de aumentar o rebanho de cristãos pela procriação.

Blimunda, portanto, ignora a lei e a justiça. Sua união a Baltasar é livre, não sujeita a regras ou compromissos. Eles estão juntos pelo prazer e pelo amor que os une, não existe a obrigatoriedade das uniões cristãs ortodoxas como o casamento forçado entre Oribela e Francisco Albuquerque.

Neste caso, a relação íntima entre as personagens de **Desmundo** é revelada como algo brutal, sem amor e com finalidade, meramente, reprodutiva. O que deveria ser um ato de celebração, um ritual nupcial entre pessoas que se amam, não passa de um acasalamento do animal no cio que subjuga sua presa para garantir a perpetuação da espécie. A cena vivida pela dupla Oribela e Francisco de Albuquerque mostra o nivelamento de homens e animais característico do Naturalismo - ramificação da escola realista, que deu forma às teorias científicas de Darwin, Comte, Spencer e Taine.

Significa em filosofia, a doutrina para qual na realidade nada tem um significado supernatural, e, portanto, as leis científicas, e não as concepções teológicas da

O local onde Oribela tem sua primeira experiência sexual é uma espécie de estrebaria e curral, onde se encontram aparelhos de montaria, armas, palha, restos de comida, feno e vacas. O marido, Francisco de Albuquerque, sofre o processo de zoomorfização, conceito utilizado pela escola naturalista para caracterizar o aniquilamento ou embrutecimento do homem em decorrência da hostilidade do ambiente em que vive “... o homem é um animal, presa de forças fatais e superiores sem efeito e impulsionado pela fisiologia em igualdade de proporções que pelo espírito ou pela razão” (COUTINHO, 1986, p.12). A degradação humana revela-se pelo predomínio do instinto sobre a razão, da força e da violência sobre o sentimento.

(...) meu vencimento no mundo era ser mistério. Vivia eu metida dentro de mim para saber o fundo e para onde endereçavam meus pensamentos e por que entradas vinham as palavras alheias, as boas e as impuras, que rotas tomavam, alcançar minha verdade, meus remansos, alturas, abrigos, saber como não entrarem em mim e me descobrirem. (D., p. 74)

Oribela é fortemente influenciada pela ideologia imposta pela Igreja e que se revela por meio dos discursos do pai, do marido e da velha freira; podemos afirmar que essas três vozes compõem sua personalidade.

O discurso religioso tanto em **Desmundo** como em **Memorial do Convento**, tem o poder de sobrepor-se todos os outros. A sua função é legitimada pelo poder divino que confere a igreja o papel de representante de Deus na Terra. O que explica sua supremacia religiosa, social e ideológica e o seu papel de instrumento controlador das vontades humanas e do comportamento social.

Por isso, a jovem Oribela é cheia de conflitos, pudores e sentimentos de culpa. Vive cercada por visões do juízo final, sonhos e pesadelos, envolvendo sua condenação ou salvação. A angústia e o sofrimento constantes por reprimir desejos e emoções que insistem em aflorar, revelam um comportamento tipicamente barroco.

Apesar dessa opressão, Oribela é uma personagem questionadora, alguém que está em busca de si mesma. Seu discurso marca profundamente as impressões que o mundo lhe imprime. Ela tem consciência de que é um duplo, de que existe um “outro

eu” dentro dela, prestes a libertar-se das barreiras psicológica, social e religiosa que a oprimem. A nova terra lhe propiciaria essa libertação, por isso, o medo das incertezas do futuro, o medo de si mesma; o medo das sensações que esse novo mundo lhe desperta.

A vista de uma colina distante tangeu dentro do meu coração música de boas falas, com doçainas e violas d’arco, a ventura mais escondida clareia a alma. Ali estava bem na frente a terra do Brasil (...). Espantada que a alegria pudesse entrar tão profundamente em meu coração, em joelhos rezei. (...) já estou tão cegada pela porta de meus olhos que nada vejo senão deleitos, folganças do corpo, louvores, graças prazentes e meu coração endurecido, entrevado sem saber amar ou odiar. (...) Dá a mim a graça de muitas lágrima com que lavar o meu sonho, maior que meu corpo. (D., p.11)

... tudo parecia alta maravilha, (...) nova vida, sem rezar pelas monções nem temer as tempestades e jogar os pequenos ágnus-dei de cera na água para acalmar, rainha de nossa sorte, lançar às águas as cartas de baralho, os livros de pecados e fornicções fora o preço da nossa vida tão mal paga, que nada vale (D., p.12)

Longe de Portugal, estava-se longe do poder coercitivo da Igreja. No Brasil, não haveria quem vigiasse e cobrasse dos habitantes um comportamento disciplinar. Aqui, os homens viviam como pagãos, em total liberdade e libertinagem. Tanta liberdade assustava Oribela. O medo de que num ambiente propício aflorasse seus instintos e desejos mais íntimos e, conseqüentemente, a vida em pecado, esquecida dos ensinamentos cristãos era o que mais a afligia neste momento.

Pobre daquele que crê que Deus provê todas as criaturas, Deus é feito rei que dá suas mercês aos condes e marqueses, Deus aos bons e puros. Como poderia Deus ouvir e amar as bestas más, os ladrões, os matadores e as serpentes de tentação? E os luxuriosos e os bêbados? Porque todos pecamos e mais pecamos numa terra assim distante por haver turbações maiores e à míngua e sentirmos ainda mais a substância de nosso corpo não solamente pelo ventre mas por todos estarmos negligentes de nosso próprio amor e de nossa própria vida e muitas coisas contrárias e desvairadas dentro do coração. (D., p.37)

A colônia brasileira tornou-se, no imaginário europeu, uma espécie de purgatório, onde os degredados vinham para depurar-se dos pecados “... através do degredo,

colonos desviantes, hereges e feiticeiros eram, por sua vez, duplamente estigmatizados por viverem em terra particularmente propícia à propagação do mal.” (PIERONI, 2002, p. 23)

O discurso religioso como já foi visto, também, predominava no contexto de Blimunda, porém, o convívio com a mãe judia, dotada de dons especiais, não permitiu que a igreja tivesse tanta influência na sua formação.

Filha de mãe feiticeira, a personagem herdou poderes que lhe permitiam ver aquilo que os outros não viam, ou seja, possuía o dom do conhecimento e da onisciência, o que a colocava acima dos outros mortais.

Blimunda não passa pelo conflito de Oribela, ela destroniza os dogmas e santos da igreja católica, a partir do momento em que cria seus próprios rituais e maneira de viver no mundo. Ela tem uma mentalidade avançada para o seu tempo. É livre, tem consciência de que o mundo está em constante processo de transformação e seu comportamento e ações são guiados pelo que diz seu coração.

(...) há um tempo para construir e um tempo para destruir, umas mãos assentaram as telhas deste telhado, outras o deitarão abaixo, e todas as paredes se for preciso”. (MC., p.168).

Ao contrário de Oribela, Blimunda consegue vislumbrar o futuro e criar uma concepção de vida diferente do que é aprendido socialmente.

Oribela, por sua vez, resolve enfrentar o seu destino e não aceitar Francisco de Albuquerque como marido. Este seria seu primeiro momento visível de transgressão. Ao contrário de Blimunda e Baltasar que se complementam, numa relação de admiração, respeito e cumplicidade, Oribela e Francisco anulam-se. O marido representa a continuidade do sistema de opressão, atuando para anular a identidade, que ela tenta fortalecer.

Ele me abriu, explorou o olhando no lume a cor do molhado, de sangue, abanando a cabeça disse. Verdade disseste e agora és minha, terás o que quiseres, ao meu lado (D., p.77)

(...) sabia eu não ser poderosa e que não podia pelejar com tamanha força, ai, pelas alparcas douradas do rei, me libertasse de assentar à mesa como esposa e deitar à cama como mulher. (D., p.82)

Na medida em que Oribela é marcada, atingida, subjugada pelos padrões sociais, ela adota um comportamento de contestação e resistência à estrutura de dominação e vai ganhando altivez e autonomia, em relação a seu verdadeiro “eu”.

Esse processo inicia-se com o casamento, e tem continuidade com a primeira fuga, momento em que é estuprada por alguns homens e capturada pelo marido que a acorrenta como um animal. Essa experiência, apesar de dolorosa, lhe concede amadurecimento e estímulo para uma nova tentativa.

A segunda fuga representa um marco significativo, pois Oribela passa a ter uma outra visão de mundo em companhia do mouro Ximeno que professa outra fé e tem outra forma de enxergar a realidade. Ao lado desse homem, ela vive uma verdadeira experiência amorosa, de companheirismo e cumplicidade, que contrasta com a relação estabelecida com o marido e a aproxima do universo aqui abordado da relação entre Blimunda e Baltasar.

Portanto, por meio do olhar lançado sobre os fatos mais marcantes do passado, Oribela reconstrói, de forma poética, uma parte da história do Brasil. Assim, selecionando fatos, manipula a linguagem, cria imagens, que registram apenas aquilo que deseja ver representado e faz a paródia da história oficial. A personagem revive as impressões do passado e volta ao desmundo de sua memória para também se recapitular e impor-se perante essa realidade.

Tal como Blimunda com o seu poder de olhar as pessoas por dentro e a sua liberdade descomedida, Oribela nos remete a um processo de desconstrução do discurso histórico e nos insere em um novo universo que se constitui, sobretudo, pela linguagem poética.

Portanto, Blimunda e Oribela são personagens que transcendem a realidade. A capacidade de percepção do real permite-lhes enxergar outras verdades e buscarem a essência do homem, tendo como postura uma ação revolucionária de ruptura com o passado e transformação para o futuro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na seqüência desse processo reflexivo, tentamos ligar os pontos que unem os dois romances. Nosso objetivo foi mostrar as intersecções entre eles, tanto no que se refere aos procedimentos literários que estruturam as narrativas, quanto ao comportamento das personagens femininas: Blimunda e Oribela.

Os pontos estruturais comuns são específicos do gênero romanesco: hibridização dos gêneros, inconclusibilidade da narrativa, plurilingüismo, dialogia, polifonia e presença da metaficção historiográfica, o que significa uma proposta do movimento pós-moderno e da literatura contemporânea de promover o diálogo entre história e literatura.

Pode-se dizer que tanto Ana Miranda quanto José Saramago foram bem sucedidos na construção paródica da história oficial. A história vista pelos olhos da ficção permite ser questionada pelo enunciador, que por intermédio de documentos revisita o passado com olhos do presente, favorecendo a reflexão crítica sobre o pretérito, criando novos subsídios para o futuro. Esse processo também atinge o leitor que, ao mergulhar no universo ficcional, também, adota uma postura crítico-analítica.

No que diz respeito às personagens femininas Blimunda e Oribela, ambas têm em comum uma extraordinária capacidade para captar e revelar aspectos de uma estrutura social distante que não aparece nos documentos da época. A condição infamante da mulher com seus problemas e angústias não escapa ao olhar sensível e aguçado das personagens, transformando-nas em instrumentos de denúncia e crítica.

Ambas têm no olhar as suas armas. Blimunda utiliza os olhos para mostrar o que se esconde, que não pode ou não quer ser visto. É sob o seu olhar que se revela toda a podridão humana e a ausência de divindade ou espiritualidade dos homens, principalmente, daqueles que se dizem representantes da fé. A crueza do olhar mistura-se às verdades de seu criador, que tem uma postura crítica diante da igreja católica e da sociedade portuguesa.

Oribela, por sua vez, revela uma imagem diferente daquela deixada por Pero Vaz de Caminha e que se perpetua, até nossos dias. A exuberância do Brasil e suas



belezas naturais tocam a personagem, porém o que a sensibiliza é a hostilidade do ambiente e o embrutecimento dos homens. O desejo de fazer fortuna em terras estranhas, a cobiça, as intempéries do meio, os maus tratos provocados pelas dificuldades do lugar, também, não escapam aos olhos sensíveis de Oribela.

Toda essa realidade mais a solidão transformam esses aventureiros em seres animais, rudes e promíscuos num mundo sem regras sociais nem leis morais. No paraíso tropical, os homens civilizados são bárbaros que invadem, dominam, oprimem e destroem o que é diferente.

O estranhamento de Oribela não é apenas em relação ao lugar e ao povo nativo, mas especialmente, em relação à metamorfose que o europeu sofre nessa terra primitiva. Todas essas imagens captadas pelo olhar e guardadas na memória, emergem com cores fortes ao relatar experiências de forma crítica e contundente.

Entretanto, observamos que, apesar de Blimunda e Oribela viverem nas mesmas condições e vivenciarem os mesmos problemas, elas têm posturas diferentes diante da realidade. Enquanto Blimunda, por trás de uma aparente passividade, consegue impor-se e viver o seu ideal de liberdade, Oribela sofre na busca por sua autonomia, pois tem de confrontar-se com uma estrutura opressora.

Nessa luta, Blimunda é mais livre, pois mesmo não se confrontando diretamente, não se deixa dominar, completamente, pelos dogmas da igreja ou por qualquer tipo de lei ou julgamento moral. Tem consciência da sua importância no mundo, sabe de sua força, ama e é amada. Vive, plenamente, a sua existência, ao contrário de Oribela que vive uma existência atormentada, em constante conflito. De um lado, o desejo e o sonho de liberdade; do outro, a educação castradora imputada pela Igreja e pela sociedade.

Oribela mais do que Blimunda incorpora o espírito barroco, ela é um ser dual que vive em permanente conflito consigo mesma. Deseja ter uma vida regrada conforme os ensinamentos da igreja, as expectativas do pai, do marido e da velha freira, porém, também quer viver em liberdade, ter sua vontade respeitada e, principalmente, conduzir seu próprio destino.

A postura das personagens femininas diante das dificuldades de seu tempo, o enfoque narrativo dado por seus olhares funcionam como instrumentos de subversão da ordem, denúncia e crítica social. Se associarmos a isto a composição estrutural das narrativas, podemos afirmar que estamos diante de textos que apresentam indícios ideológicos do presente e do passado e que dialogam durante toda a longa tessitura da trama.

Finalmente, no *corpus* estudado, observamos que o bizarro e a repugnância de situações e personagens servem para desmascarar de forma contundente uma realidade ultrapassada e resgatar pela ficção uma outra possibilidade de verdade.

## BIBLIOGRAFIA GERAL

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. Gêneros Literários. In: **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1973.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Coleção Biblioteca de Ciências Sociais, 8ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

ARISTÓTELES. **A Poética Clássica** – Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

BACCEGA, Maria Aparecida. **Palavra e discurso**. História e literatura. São Paulo: Ática, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. 4ª ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003

\_\_\_\_\_. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 2ª edição, Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 2ª edição, Tradução Aurora Fornoni Bernardini; José Pereira. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1998.

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. **As Deusas, as Bruxas e a Igreja: séculos de perseguição**. 2ª edição, Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2004.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. 6ª ed. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, v.1, 1980.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: **Textos escolhidos de Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, J. Habermas**. 2ª edição, Tradução Modesto Carone Neto. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BEZERRA, Paulo Azevedo. **O riso e seu papel no surgimento da prosa romanesca.** Banco de dados literários. César Guisti (org.) Disponível em : [www.members.tripod./lfilipe/arqmorto.html](http://www.members.tripod./lfilipe/arqmorto.html) Acesso em 26/05/2005.

BOCK, Ubrike – **Identidade e alteridade em João Ubaldo Ribeiro: um brasileiro em Berlim.** Univ. Fed. Bahia. Disponível em: [www.rwl.info/infos/pt](http://www.rwl.info/infos/pt). Acesso em 26/05/2005.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis, o enigma do olhar.** São Paulo: Ática, 1999.

BLOCH, Marc. **A Sociedade Feudal.** 2ª edição, Tradução Liz Silva. Lisboa: Edições 70, 1987.

CAMPOS, Geir. **Pequeno dicionário de Arte Poética.** 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

CANDIDO, A., ROSENFELD, A., et.al. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

CANDIDO, A. De Cortiço a Cortiço In: **Novos Estudos CEBRAP**, nº 30, São Paulo, 1991, pp.99-110.

\_\_\_\_\_. Dialética da Malandragem In: **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

\_\_\_\_\_. A Literatura e a formação do homem In: **Revista Ciência e Cultura**, USP, v. 24 (9), Setembro, 1972.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade:** estudos de teoria e história literária. São Paulo: Ed. Nacional, 1965, pp.5-63.

\_\_\_\_\_. Timidez do romance In: **Temas Estudos literários**, v.1, São Paulo: Ática, 2000, pp.82-99.

\_\_\_\_\_. **Vários escritos.** 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARVALHAL, Tania Franco. **Antonio Candido e a Literatura comparada no Brasil.** Porto Alegre: Abralic, p.13-16, 1988.

CARVALHO, Alfredo. O fluxo da consciência como método ficcional In: **Foco Narrativo e Fluxo de Consciência.** São Paulo: Pioneira, 1981.

CHAUÍ, Marilena. **O que é Ideologia?** Coleção Primeiros Passos, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos.** 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: **Teoria da literatura – formalistas russos.** 1ª edição. Porto Alegre: Globo, 1973.

COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles:** Mimese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992.

COSTA, Luiz Lima. A questão dos gêneros. In: **Teoria da Literatura em suas fontes.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

COUTINHO, Afrânio. Realismo, Naturalismo e Parnasianismo. In: **A Literatura no Brasil.** 3ªed., v.4, Rio de Janeiro: José Olympio-UFF, 1986, p.11-12.

COUTINHO, Eduardo F. O comparativismo brasileiro dos anos 90: globalização e multiculturalismo. In: **Ipotesi** – Revista de estudos literários. Juiz de Fora, v. n.1 p.9-16, s/d.

\_\_\_\_\_. **Literatura comparada na América Latina.** Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

\_\_\_\_\_. **Literatura comparada:** reflexões sobre uma disciplina acadêmica. In: **Revista brasileira de literatura comparada.** Abralic 8, Rio de Janeiro, 2006.

DALFARRA, Maria Lucia. **O narrador ensimesmado.** São Paulo: Ática, 1978.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300 – 1800.** 2ª edição, Tradução Maria Lucia Machado, São Paulo: Cia das Letras, 1993.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto:** prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1995.

DUBY, Georges. Reflexões sobre o sofrimento físico da Idade Média. In: **Idade Média, idade dos homens**. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

FERNANDES, Ana Raquel Lourenço. O feminino na literatura picaresca do século de ouro espanhol. In: **IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada**. (texto Internet)

FERREIRA, João Palma. **Do Pícaro na Literatura Portuguesa**. 1ª edição. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Ministério da Educação e Ciência, Biblioteca Breve, 1981, vol 59.

FIORIN, José Luis. Lição de método. Bakhtin e a poesia. **Revista Cult** nº 73, pp. 22-24, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**: por uma genealogia do poder. 7ª ed. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GARTNER, Mariléia et.al. **Dialogismo singular**. Bakhtin e o novo romance histórico brasileiro. Disponível em: [www.unigranrio.br/letras/letras-caderno-resumo.doc](http://www.unigranrio.br/letras/letras-caderno-resumo.doc). Acesso em 22/06/2004.

GOFF, Jacques (org.). O homem medieval e O Santo. In: **O homem medieval**. Tradução Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1989, p.9-30 e 211-230.

GONZÁLEZ, Javier. **El cuerpo y la letra**: la cosmologia poética de Octavio Paz. México – Madrid – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990.

GREIMAS, A.J. Reflexões sobre os modelos atuacionais In: **Semântica Estrutural – Pesquisa de Método**. 2ª edição, São Paulo: Cultrix, 1966, p.225-247.

HORÁCIO. **A Poética Clássica** – Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução Roberto de

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

\_\_\_\_\_. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

ISER, Wolfgang. **As estratégias do texto**. O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, v.1, pp.159-186.

JELIN, Elisabeth. **Cidadania e Alteridade**: o reconhecimento da pluralidade. Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ministério da Cultura, nº 24, 1996. Disponível em: [www.dhnet.org.br](http://www.dhnet.org.br) Acesso em 26/04/2005.

JOLLES, André. **Formas Simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.

KRISTEVA, Julia. Semeiotike: recherches pour une sémanalyse. In: **Dialogismo Intertextualidade**. Disponível em: [www.cce.ufsc.br/~nupill/ensino/dialogismo.htm](http://www.cce.ufsc.br/~nupill/ensino/dialogismo.htm). Acesso em 21/07/2002.

MACHADO, Irene. **A teoria do romance e a análise estético-cultural de M. Bakhtin**. Disponível em: [www.usp.br/revistausp/n4/machadotexto.html](http://www.usp.br/revistausp/n4/machadotexto.html). 1990. Acesso em 21/07/2002.

\_\_\_\_\_. **O romance e a voz**. Prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. 1ª edição. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MARCÍLIO, Maria Luiza (org.). **A mulher pobre na história da igreja latino-americana**. São Paulo: Paulinas, 1984.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário**. Tradução Adail Sobral, São Paulo: Contexto, 2006.

MARX, K. & ENGELS, F. **A Ideologia Alemã**. 6ª ed. Tradução José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira, São Paulo: Hucitec, 1987.

MELO, D. Francisco Manuel de. **Carta de Guia de Casados**. Porto: Lello, Irmão Editora, s/d.

MELLO, José Roberto. **O cotidiano no imaginário medieval**. São Paulo: Contexto, 1992.

MILTON, Heloisa Costa. Romance picaresco e consagração do espaço anti-heróico. In: **Estudos de literatura e lingüística**. São Paulo: Unesp, 1998.

MIRANDA, Iraídes Dantas de. Gil Vicente e o teatro medieval: a carnavalização em O Auto da Barca do Inferno. In: **Acta Scientiarum**. Maringá, v.24, n.1, p.59-66, 2002.

NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **A linguagem e seu funcionamento**. As formas do discurso. São Paulo: Pontes, 1987.

\_\_\_\_\_. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: UNICAMP, 1992.

PIERONI, Geraldo. **Vadios e ciganos, heréticos e bruxas: os degredados no Brasil colônia**. 2ª edição, Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2ª edição, 2002.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1990.

PROENÇA, Domício Filho. **Pós-Modernismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1988.

RAMOS, Roberto. **Futebol: ideologia do poder**. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

RIBEIRO, Silvina Mota. Ser Eva e dever ser Maria: paradigmas do feminino no Cristianismo. In: **IV Congresso Português de Sociologia**, s/d.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: Papyrus, 1994.

SANTOS, Avacir Gomes dos. Do Prazer ao Poder. **Revista do centro de hermenêutica do presente**. Porto Velho: Ed. Univ. Fed. de Rondônia. Ano I, n. 61, Nov., Porto Velho, 2001.



SANTOS, Lucas Maia. Ideologia e Luta de classes. **Revista Possibilidades**. Núcleo de Pesquisa Marxista, UEG, ano 1. num. 3, Jan/Marc 2005.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Olho d'Água, 1978.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. 22<sup>a</sup> edição. São Paulo: Cortez, 2002.

SILVA, Amós Coelho da. **Sátira, ironia, humor e melancolia no mundo clássico**. Disponível em: [www.filologia.org.br/viicnlf/resumo](http://www.filologia.org.br/viicnlf/resumo) Acesso em 22/06/2004.

SILVEIRA, Lauro Frederico Barbosa da. Charles Sanders Peirce: Ciência enquanto semiótica. **Trans/Form/Ação**, São Paulo: 12:57-70,1989.

TYNIAANOV, J. A noção de construção. In: **Teoria da literatura** – formalistas russos. 1<sup>a</sup> edição, Porto Alegre: Globo, 1973.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

\_\_\_\_\_. Os homens narrativas. In: **As estruturas narrativas**. 4<sup>a</sup> edição, São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. **A conquista da América**. A questão do outro. 3<sup>a</sup> ed. Tradução Beatriz Perrone Moisés, São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. Tradução José Laurêncio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2001.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**: Foucault revoluciona a história. Tradução Alda Baltar e Maria A. Kneipp. Brasília: Ed. Univ. de Brasília, 1982.

VICENTE, Gil. **Três Autos**: da Alma; da Barca do Inferno; Mofina Mendes. São Paulo: Ediouro, s/d.

VILLARI, Rosário. **O homem barroco**. 1ª edição, Tradução Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa: Presença, 1995.

#### BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

BASTAZIN, Vera. **Mito e Poética na Literatura Contemporânea**. Um estudo sobre José Saramago. São Paulo: Ateliê, 2006.

BERRINI, Beatriz (Org.). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: Educ, 1999.

\_\_\_\_\_. **Ler Saramago: O Romance**. Lisboa: Caminho, 1998.

CAMINHA, Pero Vaz. **Carta a el Rei D. Manuel**. São Paulo: Dominus, 1963.

CARREIRA Shirley de Souza Gomes. **Memorial do Convento: o passado revisitado**. UFRJ – Unigranrio, 2001.

\_\_\_\_\_. **A (des)construção da identidade nos romances de José Saramago**. UFRJ – Unigranrio, 2001.

CERDEIRA, Teresa Cristina da Silva. **José Saramago entre a história e a ficção: uma saga dos portugueses**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

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

FILHO, Odil de Oliveira. **Carnaval no convento – Intertextualidade e paródia em José Saramago**. São Paulo: UNESP, 1993.

GOMES, Cláudia Espíndola. **Discurso poético e discurso histórico: uma relação intertextual**. Disponível em: [www.lpn.pt/literatura/letras/candid06.htm](http://www.lpn.pt/literatura/letras/candid06.htm) Acesso em 17/07/2004.

MALHEIROS, Elisabete Costa. **O papel da mulher em Memorial do Convento, de José Saramago**. Disponível em: [www.unigranrio.br/letras/letras-caderno-resumo.doc](http://www.unigranrio.br/letras/letras-caderno-resumo.doc). Acesso em 22/06/2004.

MIRANDA, Ana. **Desmundo**. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Minha biblioteca**. Projeto Releituras Arnaldo Nogueira Jr, 21/08/2004.

MONIZ, António. **Para uma leitura de Memorial do Convento de José Saramago – Uma proposta de leitura crítico-didáctica**. 1ª edição, Lisboa: Presença, 1995.

PITTHAN, Iran Nascimento. **Blimunda, uma alegoria do novo**. Disponível em: [www.rubedo.psc.br/artigos/@](http://www.rubedo.psc.br/artigos/@) Iran Pitthan. Acesso em 22/06/2004.

PRAXEDES, Walter L. Alencar. **O olhar pedagógico de José Saramago**. Revista Espaço Acadêmico . Ano 1 nº 7, Dez. 2001.

SANTOS, Rosemary Conceição. **Saramago: Metáfora e Alegoria no Convento**. São Paulo: Scortecci, 2004.

SARAMAGO, José. História e ficção. In: **Jornal de Letras, Artes e Idéias**. p.7-19, Lisboa: s/e, 1990.

\_\_\_\_\_. **Memorial do Convento**. 27ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

SCHMIDT, Júlia Marina da Graça. **Manual de pintura e caligrafia, História do Cerco de Lisboa e o Evangelho Segundo Jesus Cristo**. Uma leitura trilológica. Disponível em: [www.romanskforum](http://www.romanskforum). 2003. Acesso em 22/06/2004.

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da Ficção em José Saramago**. O essencial e outros ensaios. 1ª edição, Lisboa: Caminho, 1999.

TESES

ANTUNES, Marilda Coan. **Intertextos em Memorial do Convento de José Saramago**. Dissertação de mestrado. Univ. Sul Santa Catarina, 2004.

BRAGA, Mirian Rodrigues. **O descritivo em José Saramago: Levantado do chão, História do Cerco de Lisboa e a Caverna**. Tese de doutorado. PUCSP, 2003.

CÉSAR, Maria Cecília de Salles Freire. **A dança das vozes no evangelho poético de José Saramago**. Mestrado em Comunicação e Semiótica. PUCSP, 1996.

FERREIRA, Carlos Aparecido. **A mulher na literatura portuguesa, sua imagem e seus questionamentos através do gênero epistolar**. Dissertação de mestrado. USP, 2002.

OLIVEIRA, Selma Ferraz de Azevedo de. **As Faces de Deus na obra de um Ateu – José Saramago**. Tese de doutoramento. UNESP, 2002.

VARELLA, Celeste. **O memorial do convento: uma narrativa palimpsesta**. Dissertação de mestrado. PUC, 1995.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)