

**URI - UNIVERSIDADE REGIONAL INTEGRADA DO
ALTO URUGUAI E DAS MISSÕES
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, EXTENSÃO E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA, LETRAS E ARTES
CAMPUS DE FREDERICO WESTPHALEN – RS
MESTRADO EM LETRAS - ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA**

MARISTELA SCHLEICHER SILVEIRA

**LITERATURA E HISTÓRIA NO MEMORIAL DO CONVENTO:
UMA APRESENTAÇÃO IRÔNICA DAS PERSONAGENS**

Profª. Dr. Lionira Maria Giacomuzzi Komosinski
Orientadora

Frederico Westphalen, outubro, 2008.

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

MARISTELA SCHLEICHER SILVEIRA

**LITERATURA E HISTÓRIA NO MEMORIAL DO CONVENTO:
UMA APRESENTAÇÃO IRÔNICA DAS PERSONAGENS**

**Dissertação apresentada a URI -
Universidade Regional Integrada do alto
Uruguai e das Missões como requisito
parcial para a conclusão do curso de
Mestrado em Letras, área de concentração:
Literatura. Linha de pesquisa 1: Literatura,
História e Imaginário**

**Orientadora: Lionira Maria Giacomuzzi
Komosinski**

Frederico Westphalen, outubro de 2008

Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Pró Reitoria de Pesquisa, Extensão e Pós-Graduação
Departamento de Lingüística, Letras e Artes
Campus de Frederico Westphalen – RS
Mestrado em Letras – Área de concentração: Literatura

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**LITERATURA E HISTÓRIA NO MEMORIAL DO CONVENTO:
UMA APRESENTAÇÃO IRÔNICA DOS PERSONAGENS**

Elaborada por
MARISTELA SCHLEICHER SILVEIRA

como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^ª. Dr. Lionira Maria Giacomuzzi Komosinski – URI
(Presidente/Orientador)

Membro Prof^ª. Dr. Regina Kohlrausch – PUCRS

Membro Prof^ª. Dr. Isabel Rosa Gritti – URI

Frederico Westphalen, 06 de Outubro de 2008.

Pelo companheirismo e compreensão nas minhas ausências, dedico este trabalho ao meu esposo Leodir Antonio e aos meus filhos Natan Wesley, Renan Vinícius e Laís Renata.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que nos ilumina em todos os momentos; por ter me dado saúde e sabedoria.

A minha orientadora professora Dr Lionira Maria Giacomuzzi Komosinski que me acompanhou, acreditou no meu potencial e me deu forças para continuar.

Aos professores do Mestrado pelo aprendizado adquirido.

Aos meus pais Evaldo e Glaci, que me deram a vida e que me educaram no melhor caminho mostrando-me possibilidades.

Aos meus sogros Osório e Edwiges, pelo apoio.

Aos meus irmãos, cunhados e sobrinhos, pela amizade e compreensão

Ao Leodir pelo companheirismo de esposo.

Aos meus filhos Natan, Renan e Laís por serem pacientes com minha ausência.

A Fabrícia, Elisa e Simone por terem cuidado dos meus filhos na minha ausência.

Aos colegas de trabalho pelo apoio e incentivo.

Aos amigos, minha gratidão.

RESUMO

Nesta dissertação estudamos como algumas personagens são apresentadas por José Saramago no romance **Memorial do Convento**. Como o autor utiliza personagens históricas e ficcionais, desenvolvemos um estudo da relação literatura e história para o positivismo; o formalismo russo; o estruturalismo; a nova crítica e a estética da recepção, enfatizando a análise do texto literário segundo cada teoria. Dentre elas, escolhemos a estética da recepção – teoria que privilegia a produção do texto literário pelo leitor –, para iluminar nosso trabalho. Além disso, fazemos uma breve abordagem sobre três tipos de ironia: retórica, *humoresque* e romântica para, na análise, tentarmos identificar o tipo de ironia utilizada pelo autor ao apresentar as personagens emprestadas da história para seu romance. O rei D. João V, a rainha D. Maria Ana Josefa e o padre Bartolomeu Lourenço são as figuras históricas escolhidas para estabelecermos o contraponto entre como o discurso histórico os apresenta e como Saramago o faz no romance. Das personagens representantes do povo, escolhemos os protagonistas Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas para mostrarmos que o texto literário nos apresenta aquilo que poderia ter sido. No decorrer da leitura, Saramago, através de figuras de relevância, abre os nossos olhos, nos remete a outros textos e assim preenchemos os vazios existentes e percebemos a apresentação irônica que ele faz dos poderosos.

Palavras-chave: História; Literatura; Ironia.

ABSTRACT

The aim of this dissertation was to study how some characters are presented by José Saramago in the novel *Memorial do Convento*. Since the author deals with historical and fictional characters, a study was developed regarding the relation between literature and history for positivism, the Russian formalism, the structuralism, the new criticism and the aesthetic of reception, emphasizing the analysis of the literary text according to each theory. Among them, the aesthetic of reception – a theory that privileges the literary text production by the reader - was chosen to enlighten the work. Besides, a brief approach was done about the three types of irony: rhetorical, humoresque and romantic, in an attempt to identify the type of irony used by the author when presenting the characters borrowed from history to his novel. King João V, Queen Maria Ana Josefa and the Priest Bartolomeu Lourenço are the historical characters chosen to establish the counterpoint between how the historical discourse presents them and how Saramago does it in the novel. From the characters that represent the people, the protagonists *Sete-Sóis* and *Blimunda Sete-Luas* were chosen to show that the literary text present what it might have been. During the reading, Saramago, through relevance figures, opens our eyes, remits us to other texts, fulfilling the existent holes and thus his ironic presentation of the powerful is noticed.

Key words: History, Literature, Irony.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO | 9 |
| CAPÍTULO I - LITERATURA E HISTÓRIA | 11 |
| 1.1 A evolução da Relação Literatura e História | 12 |
| 1.1.1 Positivismo: a obra como um produto histórico..... | 13 |
| 1.1.2 Formalismo russo: uma renovação da metalinguagem crítica..... | 15 |
| 1.1.3 Estruturalismo: a literatura como forma diferenciada de discurso..... | 16 |
| 1.1.4 New Criticism: a obra é auto-suficiente | 18 |
| 1.1.5 A estética da recepção: valorizando o leitor..... | 20 |
| <i>1.1.5.1 As sete teses de Jauss</i> | 21 |
| <i>1.1.5.2 A teoria de Wolfgang Iser</i> | 25 |
| CAPÍTULO II - A IRONIA | 29 |
| 2.1 A Ironia Retórica | 30 |
| 2.2 A Ironia <i>Humoresque</i> | 31 |
| 2.3 A Ironia Romântica | 32 |
| CAPÍTULO III - LITERATURA E HISTÓRIA: UMA ABORDAGEM IRÔNICA | 34 |
| 3.1 Literatura e História em aramago | 34 |
| 3.2 Memorial do Convento: Abordagem Irônica das Personagens | 35 |
| 3.2.1 Era uma vez um rei que fez promessa de levantar um convento em Mafra..... | 36 |
| 3.2.2 Era uma vez um padre que queria voar e morreu doido..... | 56 |
| 3.2.3 Era uma vez um soldado maneta e uma mulher que tinha poderes..... | 60 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 72 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 76 |

INTRODUÇÃO

Esta dissertação está vinculada a linha de pesquisa 1: **Literatura, História e Imaginário** do Mestrado em letras da URI –FW. Tem como objetivo principal apresentar a relação literatura e história presente no romance **Memorial do Convento** de José Saramago demonstrando que ao utilizar-se de personagens históricos o autor o faz de forma irônica.

A escolha do tema desta dissertação - relação irônica entre literatura e história em Saramago - decorre da necessidade que sentimos de explicitar, de comprovar como se dá essa relação, ou seja, como a história, oficial ou não, registra a passagem de seus heróis e como Saramago traduz ou recria estes registros. Com este estudo, esperamos estar contribuindo para, ao menos, ilustrar afirmações de diversos estudiosos que referem a importância e a presença da história portuguesa na obra saramaguiana. A escolha de **Memorial do Convento** não é aleatória. Podemos dizer que, das obras do autor, para nós, esta é a que melhor instiga o leitor a buscar ou a rever seus conhecimentos históricos e a questionar a fidedignidade de retratos de um passado português glorioso; é o romance que exige um mergulho profundo na História, sob pena de não se encontrar o tesouro literário imerso em suas águas.

Para isso apresentaremos a evolução da relação literatura e história partindo do Positivismo para depois abordarmos como essa relação ocorre para o Formalismo Russo, para o Estruturalismo, para New Criticism, chegando a Estética da Recepção – teoria que iluminará nosso trabalho por privilegiar a produção do texto literário pelo leitor.

Ao abordarmos a Estética da Recepção, apresentaremos as contribuições dos teóricos Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser – estudiosos que se destacam. O primeiro apresenta sete teses que esclarecem o papel fundamental do leitor, o segundo analisa as posições de outros estudiosos sobre o assunto.

O receptor, ao iniciar a leitura de um texto literário, encontra-se sob a ação de um determinado “horizonte de expectativas”, expectativas que são geradas, entre outros aspectos, pelo título da obra. Por isso, quando lemos o título do romance, objeto deste estudo, criamos a expectativa de que ali está narrada a história de memórias de pessoas que viveram neste Convento, visto que a definição de memorial encontrada no dicionário Aurélio é de “escrito

que relata fatos memoráveis, memórias”¹. A construção do Convento em Mafra, de fato, faz parte da História de Portugal, entretanto outras histórias são contadas nesta narrativa.

Além de estabelecermos a relação Literatura e História, conceituaremos a ironia, pois o autor a utiliza na construção da referida narrativa. Partindo dos estudos de Duarte² apresentaremos a definição de três tipos de ironia: a ironia retórica, a ironia *humoresque* e a ironia romântica.

Concluída a fundamentação teórica abordaremos a relação Literatura e História presente no romance. Emprestados da História Oficial, Saramago traz para seu romance alguns personagens que são o rei D João V, a rainha, D. Maria Ana da Áustria e o Padre Bartolomeu Lourenço. Os demais personagens são ficcionais, entre eles os protagonistas da narrativa, Baltasar e Blimunda, representantes do povo português, esquecidos pela História.

Na presente análise optamos pela utilização de algumas das frases que estão na quarta capa do romance como títulos de subcapítulos. A frase “Era uma vez um rei que fez promessas de levantar um convento em Mafra”, é utilizada, neste trabalho, para abordarmos o que a História Oficial apresenta-nos sobre o rei e a rainha e em seguida estabelecermos relação entre o discurso Histórico e o que é narrado na ficção de Saramago. Outra frase da quarta capa utilizada é “ Era uma vez um padre que queria voar e morreu doido.” A partir dessa frase abordamos o que a História conta sobre o padre Bartolomeu Lourenço e da mesma forma que no subcapítulo anterior, estabeleceremos a relação entre História e ficção. O terceiro subcapítulo é intitulado “Era uma vez um soldado maneta e uma mulher que tinha poderes.” Nesta seção apresentaremos a importância do povo representado por Baltasar e Blimunda na construção do convento.

Na análise apresentaremos ainda como José Saramago mostra personagens e fatos Históricos de forma irônica, procurando identificar o tipo de ironia utilizada por ele.

¹ FERREIRA, Aurélio B. H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 1117.

² DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2006.

CAPÍTULO I - LITERATURA E HISTÓRIA

A relação literatura e história, apesar de já abordada por muitos autores, continua sendo objeto de estudo de muitos pesquisadores. Isto se deve às vezes, também, às variações de conceitos destas formas de conhecimento. Iniciamos nosso estudo destacando algumas posições que evidenciam essa relação.

A literatura é chamada de ficção, isto é, imaginação de algo que não existe particularizado na realidade, mas no espírito de seu criador.[...] A literatura cria o seu próprio universo, semanticamente autônomo em relação ao mundo em que vive o autor, com seus seres ficcionais, seu ambiente imaginário, seu código ideológico, sua própria verdade [...] Mesmo a literatura mais realista é fruto da imaginação, pois o caráter ficcional é uma prerrogativa indeclinável da obra literária. Se o fato narrado pudesse ser documentado, se houvesse perfeita correspondência entre os elementos do texto e do extratexto, teríamos então não arte, mas história, crônica, biografia.³

Entretanto,

Ninguém pode criar a partir do nada: as estruturas lingüísticas, sociais e ideológicas fornecem ao artista o material sobre o qual ele constrói o seu mundo de imaginação. A teoria clássica da arte como mimese da vida é sempre válida, quer se conceba a arte como imitação do mundo real, quer como imitação de um mundo ideal e imaginário.[...]
A obra de arte, por não ser relacionada diretamente com um referente do mundo exterior, não é verdadeira, mas possui equivalência de verdade, a verossimilhança, que é a característica indicadora do poder ser do poder acontecer.⁴

Entendemos então, que literatura é Arte, e sendo Arte possibilita ao artista recriar a realidade. Quanto a História, Aristóteles afirmava na Poética que a historiografia falava das coisas que realmente aconteceram, porém, a partir do século XX “... a chamada História Nova assumiu que os historiadores apresentavam versões, às vezes divergentes, de parte do que teria ocorrido...”⁵ É importante salientar que essas versões estavam sempre de acordo com o que os poderosos queriam que fosse contado.

Afirmamos acima que a literatura possibilita ao artista recriar a realidade e é nessa recriação que ela, a literatura, nos conta o que a História Oficial não diz, isto é, a história dos

³ D’ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 1**: prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, p. 19.

⁴ *Idem*.

⁵ DUARTE, Lélia Parreira. *Op. cit.*, p. 09

vencidos, ou seja, o discurso literário apresenta-nos novos olhares para as relações do homem em sociedade. Os silenciamentos da história, convenientes para uma determinada época, são revelados através da literatura.

Como afirmamos anteriormente, a posição de D’Onofrio, constante em manuais de Teoria da Literatura, salienta como características da literatura a ficção, a verossimilhança, a realidade/modelo, além de aspectos ideológicos que fazem dela um objeto de arte. Tais ingredientes não são suficientes para estabelecer a diferença entre literatura e história. A diferença está sim no fato de uma ser arte – a literatura – e outra, não. Mas o que é ARTE? Ficção, recriação... por si só não a definem.

A palavra **Arte** vem do latim *ars, artis*, sua origem grega é *artuein*, que significa arranjar, dispor. Para o senso comum, arte é saber fazer, é a habilidade. Por isso é que existem expressões como “a arte de persuadir”, “a arte de sorrir”. Ao recriar a realidade de forma estética, suscitando no homem prazer ou desprazer, satisfação ou repugnância, comicidade ou tragicidade o artista estará fazendo arte e conseqüentemente **literatura**.

Ainda quanto a distinção literatura e história, afirma Afrânio Coutinho:

A ficção distingue-se da história e da biografia, por estas serem narrativas de fatos reais. A ficção é produto da imaginação criadora, embora, como toda arte, suas raízes mergulhem na experiência humana. Mas o que a distingue das outras formas de narrativa é que ela é uma transfiguração ou transmutação da realidade, feita pelo espírito do artista, este imprevisível e inesgotável laboratório. A ficção não pretende fornecer um simples retrato da realidade, mas antes criar uma imagem da realidade, uma reinterpretação, uma revisão. É o espetáculo da vida através do olhar interpretativo do artista, a interpretação artística da realidade.⁶

Podemos dizer então que quando lemos um romance ou um conto, assistimos a um filme ou novela, na maioria dos casos, os acontecimentos narrados não aconteceram de fato, mas poderiam ter acontecido, esse fato é chamado de verossimilhança. Além disso, é importante observar que o mundo ficcional cria uma realidade mais ampla que a realidade concreta e palpável que conhecemos.

1.1 A evolução da Relação Literatura e História

Assim como a história, também a relação desta com a literatura foi apresentando variações no decorrer dos tempos. Apresentaremos essa relação para o Positivismo; o Estruturalismo; o Formalismo Russo; a New Criticism (Nova Crítica) e por fim para a

⁶ COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

Estética da Recepção com a finalidade de observarmos a evolução que a relação literatura e história foi adquirindo no decorrer dos tempos. Depois faremos uma abordagem teórica sobre a ironia - figura da retórica que exprime o contrário do que as palavras significam e serve para depreciar ou engrandecer -, visto que o discurso histórico engrandece os poderosos, enquanto o discurso literário através dessa figura de linguagem pode depreciá-los. Partiremos então para a análise do Romance **Memorial do Convento** sob a ótica da Estética da Recepção abordando o discurso irônico presente no texto. Enfatizamos que é possível relacionar ironia e estética da recepção, pois é na produção do texto pelo leitor que ocorre a percepção da ironia presente em um texto.

1.1.1 Positivismo: a obra como um produto histórico

O positivismo é uma corrente sociológica apresentada por Augusto Comte no século XIX. Essa teoria pregava o pensamento e estudo humano-científicos e visava a obtenção de resultados claros, objetivos e completamente corretos. Os seguidores desse movimento acreditavam num ideal de neutralidade, isto é, na separação entre o pesquisador/autor e sua obra: esta, em vez de mostrar as opiniões e julgamentos de seu criador retrataria de forma neutra e clara uma dada realidade a partir de seus fatos, mas sem os analisar. Os positivistas acreditam que o conhecimento se explica por si mesmo, necessitando apenas que seu estudioso o recupere e coloque-o à mostra. O homem é um mero coletor de informações e fatos presentes nos documentos. Para os estudiosos dessa teoria a História assume um caráter de ciência pura, ou seja, é formada pelos fatos cronológicos e o que realmente significam em si.

A busca desses fatos deve ser feita por mentes neutras, pois qualquer juízo de valor na pesquisa e análise altera o sentido e a verdade própria dos fatos, modificando assim, a própria história. A objetividade, o detalhe, a dedicação impessoal, e a minuciosidade são as grandes lições da escola positivista para o estudo da História do século XIX e no início do século XX. Todos aqueles que tentaram provar outras formas de se estudar a História foram colocados à margem. Também nos estudos humanos, o papel do profissional desse campo foi reduzido a um mero coletor de informações.

Mediante o espírito positivo da ciência, a crítica adquire um instrumental de análise e valorização até então desconhecido.

A partir do positivismo, a obra literária foi vista como um produto contingente, histórico, lógico e social e assim como ocorre com a análise físico-química e biológica dos

fenômenos naturais. A explicação crítica da obra deveria partir da análise de sua infraestrutura à luz do método objetivo de elucidação científica.

A mentalidade científicista e materialista que foi difundida pelo positivismo não considerava a explicação última das coisas nem qualquer finalismo teológico ou metafísico, exaltando assim, o estudo social pela sociologia, que era então considerada a rainha das ciências. Foi utilizado para os estudos sociológicos o método e princípios vindos das ciências físicas. Dessa forma:

O fatalismo científico ou simples coleta de fatos dominou as ciências. Importava acima de tudo não o valor do fato, mas a sua armazenagem em vastos repositórios que substituíram a interpretação. [...] Spencer viu a sociedade como um organismo em evolução e a luta pela existência como um constante antagonismo entre as forças sociais. Os pontos de vista da sociologia foram introduzidos nos estudos de história e literatura⁷

Na época áurea do positivismo conceito atribuído à literatura e ainda válido para muitos estudiosos foi simplista ao aceitar que literatura fosse “todas as obras, manuscritas ou impressas, que representassem a civilização de qualquer época e de qualquer povo, independentemente de possuírem ou não elementos de ordem estética”.⁸

Por isso, a definição de literatura expressa pelos estudiosos dessa teoria é ao mesmo tempo abrangente e restritiva. Abrangente por abarcar textos historiográficos, jurídicos, teológicos entre outros e restritiva por desconsiderar os textos da literatura oral.

Percebemos que para a corrente positivista interessa a documentação dos fatos sem uma relação interdiscursiva com a vida cotidiana, ou seja, a essa concepção da história “[...] interessam os acontecimentos políticos, os heróis, as batalhas, as guerras, os acordos. Não interessam os homens comuns e suas mentalidades, nem o heroísmo emergente dos fatos cotidianos.”⁹

Até aqui, confirma-se a mesma idéia: a literatura, como a história, é documento, é registro objetivo do real. Abordaremos a seguir como essa relação – literatura e história – se dá a partir dos formalistas russos.

⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁸ AGUIAR e SILVA, Vítor M. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2006. p. 14.

⁹ ANTUNES, Marilda Coan. **Literatura e História**: Intertextos em “**Memorial do Convento**” de José Saramago. Tubarão. Dissertação de mestrado. 2004. UNISUL. p.37.

1.1.2 Formalismo russo: uma renovação da metalinguagem crítica

O Formalismo Russo foi uma corrente da crítica literária que se desenvolveu na Rússia a partir de 1914. O nome do movimento foi, por muitas vezes, considerado inadequado. “Os formalistas consideravam a linguagem literária como um conjunto de desvios da norma, uma espécie de violência lingüística: a literatura é uma forma especial de linguagem, em contraste com a linguagem comum que usamos habitualmente”¹⁰

Para estes teóricos, a literatura representa uma violência organizada contra a fala comum. O escritor usa a linguagem transformando-a, intensificando-a, afastando-a sistematicamente da fala cotidiana.

A partir dos Formalistas Russos houve uma renovação da metalinguagem crítica, pois forneceu novos termos de análise literária, muito discutíveis, mas importantes. A partir desse movimento, temas teóricos nunca antes discutidos foram escolhidos para investigação, como por exemplo, a relação entre a função poética e a função emotiva; a entoação como princípio constitutivo do verso; a influência do metro, da norma métrica, do ritmo, quer na poesia, quer na prosa; a estrutura do conto fantástico e a metodologia dos estudos literários. Os temas, acima citados, foram estudados pelos seguintes teóricos respectivamente: Jakobson; Eikhenbaum; Tomachevski; Propp e Tynianov.

A crítica Formalista enfatiza a novidade, o estranhamento, na qual as palavras são consideradas como coisas, não apenas como veículo de comunicação. Essa teoria centra-se na análise ou procedimentos, isto é, a maneira pela qual o material – as palavras e estruturas – é manipulado para produzir o efeito estético.

(Os formalistas russos) Sendo um grupo de críticos militantes, polêmicos, [...] rejeitaram as teorias simbolistas quase místicas que haviam influenciado a crítica literária até então e, imbuídos de um espírito prático e científico, transferiram a atenção para a realidade material do texto literário em si. À crítica caberia dissociar arte e mistério e preocupar-se com a maneira pela qual os textos literários funcionavam na prática: a literatura não era uma pseudo-religião, ou psicologia, ou sociologia, mas uma organização particular da linguagem. Tinha suas leis específicas, suas estruturas e mecanismos, que deviam ser estudados em si, e não reduzidos a alguma outra coisa. A obra literária não era um veículo de idéias, nem uma reflexão sobre a realidade social, nem a encarnação de uma verdade transcendental: era um fato material, cujo funcionamento podia ser analisado mais ou menos como se examina uma máquina.¹¹

Além disso, “em sua essência o formalismo foi a aplicação da lingüística ao estudo da

¹⁰ EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 06.

¹¹ *Ibid.*, p. 03.

literatura”.¹² Assim, os formalistas estudaram a “forma literária” sendo que para eles não havia relação entre arte e realidade social. Ou seja, para eles o discurso histórico utiliza artifícios que funcionam como retardamentos para nos manter atentos, enquanto no discurso literário esses artifícios revelam-se claramente.

É importante salientar que pensar a literatura como os formalistas a pensavam significa considerá-la toda como poesia. Quando esses teóricos trataram da prosa, simplesmente estenderam a ela as técnicas que haviam usado para a poesia.

O formalismo possui uma ligação com o estruturalismo moderno e foi Jakobson quem estabeleceu essa ligação. Ele foi o líder do Círculo Lingüístico de Moscou e de sua relação intelectual com o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss se desenvolveria o estruturalismo moderno, teoria que abordaremos a seguir.

1.1.3 Estruturalismo: a literatura como forma diferenciada de discurso

Como já afirmamos o enfoque estruturalista não difere muito do formalista, porém amplia e generaliza a análise, principalmente no que tange à abordagem e análise do texto literário. Os formalistas aplicaram a lingüística aos estudos literários e, na década de 60, o estruturalismo literário teve ênfase tentando aplicar à literatura os métodos e interpretações do fundador da lingüística estrutural moderna, Ferdinand Saussure. Para esse autor, a linguagem devia ser estudada sincronicamente, ou seja, como um sistema completo, num determinado momento do tempo e não diacronicamente, ou seja, em seu desenvolvimento histórico.

O estruturalismo é considerado por Eagleton como uma tentativa de aplicar a teoria lingüística de Saussure a outros objetos e atividades que não a própria língua. Segundo o autor, podemos ver um mito ou um quadro a óleo como um sistema de signos e uma análise estruturalista deixa de lado o que os signos dizem para se preocupar com a série de leis pelas quais esses signos se combinam em significados.

O autor diz ainda que, além de transformar o estudo da poesia, essa vertente teórica revolucionou o estudo da narrativa ao criar uma nova ciência literária – a narratologia - que estuda todas as narrativas, se elas usam ou não a língua, os mitos, as lendas, as novelas, a circulação das notícias, histórias, esculturas de relevo e janelas, as pantomimas e os estudos de caso psicológicos. Os praticantes mais influentes dessa nova ciência foram o lituano A. J. Greimas, o búlgaro Tzvetan Todorov e os críticos franceses Gérard Genette, Claude Bremond

¹² *Ibid.*

e Roland Barthes.

O estruturalismo também questionava de forma implícita a vontade da literatura de ser uma forma diferenciada de discurso, pois as estruturas profundas podiam ser desvendadas. Também escandalizou o mundo literário com sua indiferença pelo indivíduo, além de ser claramente incompatível com o senso comum.

Os teóricos dessa corrente consideravam como “leitor ideal” aquele que tivesse à sua disposição todos os códigos que esgotassem a inteligibilidade da obra, assim o leitor era considerado como um espelho refletor da obra. Ele deveria estar livre de nacionalidade, classe, gênero, livre de características étnicas e de pressupostos culturais limitadores. Como não são muitos os leitores que atendem a essas exigências, os estruturalistas admitiam que o leitor ideal não precisaria existir, consistindo apenas em uma função do próprio texto.

Assim, essa teoria era espantosamente **não-histórica**, dessa forma não era possível relacionar a obra com a realidade de que ela tratava ou com as condições que a haviam produzido, com os leitores reais que as estudavam, já que o ato inicial do estruturalismo havia sido eliminar tais realidades.

Lévi-Strauss, pode ser considerado um sinônimo do **estruturalismo** que virou “moda” intelectual dos anos 60 e 70. A obra desse autor intitulada “Antropologia Estrutural” pode ser considerada como um método para entender a história das sociedades primitivas. Podem ser entendidas como matéria prima antropológica a mitologia, a magia, o animismo entre outros. Em seus estudos sobre o mito, o autor faz a análise de uma narrativa oral que corria num eixo diacrônico, num tempo não reversível, ao mesmo tempo que sua estrutura sobe e desce num eixo sincrônico, reversível. Ao contrapor mito à história, o autor separou as sociedades humanas em “frias” e “quentes,” ou seja, primitivas e civilizadas respectivamente.

As primeiras, ou seja, as primitivas encontram-se “fora da história” e orientam-se pelo modo mítico de pensar. O mito, então, é definido como “máquinas de supressão do tempo”. As segundas – civilizadas -, movem-se dentro da história, apresentando constante transformação tecnológica.

Especificaram-se quatro procedimentos básicos do estruturalismo a partir das idéias de Saussure, Jakobson e Lévi-Strauss: Num primeiro momento, a análise estrutural examina as infra-estruturas inconscientes dos fenômenos culturais; em segundo, considera esses elementos como relacionados; em terceiro, procura entender a coerência do sistema e por fim, propõe que se faça a contabilidade das leis para os testes que subjazem à organização dos fenômenos.

Afirmamos no início de nossa abordagem sobre o estruturalismo que essa corrente

amplia e generaliza a análise feita pelos formalistas e isso ocorre pelo fato de que o destinatário é considerado sujeito da percepção. Para essa teoria, a arte precisa de renovação constante, sendo assim, concebe o recebedor – leitor – como uma consciência ativa, coletiva e determinante. Dessa forma:

o estruturalismo tcheco, rico em sugestões a respeito da concepção do recebedor como personagem indispensável do processo de constituição do objeto estético e foco a partir do qual cabe revisar a história da literatura, quase se converteu por sua própria conta numa estética da recepção. Como tal, exerce evidente influência sobre os primeiros textos de Jaus voltados ao tópico. Além disto, soube refletir sobre a questão do recebedor desde a perspectiva estética, e não unicamente empírica, elaborando uma teoria sobre o valor e a história. Seu impacto sobre a ciência literária ocidental a partir dos anos 60, quando se traduziram suas teses para o inglês, francês e alemão, não foi negligenciável.¹³

Mais adiante faremos a abordagem da Estética da Recepção e assim compreenderemos melhor essa relação. Abordamos agora o new criticism – nova crítica - que é uma corrente crítica norte-americana também voltada para o texto em si.

1.1.4 New Criticism: a obra é auto-suficiente

Para essa teoria a análise ocorre através de uma leitura microscópica e objetiva, com base nas relações de conotação e denotação. Surgiu nos Estados Unidos por volta de 1920, mas tornou-se corrente principal apenas nas décadas de 40 e 60. A nova crítica proclamou o desinteresse total pelos efeitos da literatura no leitor. Para essa teoria “desvincular o texto de qualquer contexto equivale a considerá-lo um objeto estético de significado único, intemporal, universal e trans-histórico”.¹⁴

Para os teóricos do New Criticism a linguagem é a idéia, ou seja a “obra” é uma estrutura verbal autônoma. Assim, não há conteúdo poético independente da linguagem. Dessa maneira, a nova crítica rejeitava a análise literária a partir de contextos sociais ou culturais.

O movimento americano tinha suas raízes significativamente no sul economicamente atrasado, uma região de hábitos tradicionais, palco de lutas sangrentas, onde o jovem T. S. Eliot tivera uma visão precoce da sociedade orgânica. No período da Nova Crítica Americana, o Sul sofria uma rápida industrialização invadido pelos monopólios capitalistas do norte. Mas os intelectuais sulistas “tradicionais” como John Crowe Ransom, que deu à Nova Crítica esse nome, ainda

¹³ ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989. p. 24.

¹⁴ KOMOSINKI, Lionira Maria Giacomuzzi. **Literatura nos cursos de letras: um ensino centrado no leitor**. Erechim; EdIFAPES, 2001. p. 26.

era capaz de descobrir ali uma alternativa “estética” para o estéril racionalismo científico do norte industrial.[...] a ideologia da Nova Crítica começou a se cristalizar: o racionalismo científico dizimava a “vida estética” do velho sul, a experiência humana estava sendo privada de sua particularidade sensorial e a poesia era uma solução possível. [...] a poesia, como um modo essencialmente contemplativo, não nos pressionaria a mudar o mundo, mas reverenciá-lo pelo que era, ensinando-nos a abordá-lo com uma humildade desinteressada. [...] a Nova Crítica era a ideologia de uma intelectualidade sem raízes, defensiva, que reiventou na literatura aquilo que não podia localizar na realidade.¹⁵

Os teóricos dessa corrente transformaram, de certa forma, a literatura em poesia. Bem aceita pelas academias por, pelo menos, duas razões: a primeira é que proporcionava um método pedagógico cômodo. “ Distribuir um breve poema aos alunos para ser examinado era menos complicado do que organizar um curso sobre os grandes Romances do Mundo”.¹⁶ A segunda é que a interpretação dada ao poema por essa teoria foi atraente para os intelectuais céticos desorientados pelos dogmas conflitantes da Guerra Fria.

A Nova Crítica tratava “de uma receita de inércia política e, portanto, de submissão ao *status quo* político. Os novos críticos americanos “definiam a obra como uma unidade orgânica auto-suficiente, da qual convinha praticar uma leitura fechada, isto é, uma leitura idealmente objetiva, descritiva, atenta aos paradoxos, às ambigüidades”.¹⁷

Percebemos assim, que para os positivistas, a prioridade era a História em detrimento da arte. Já os formalistas russos aplicaram conceitos lingüísticos ao estudo da obra, analisando a forma literária e não estabeleceram relação entre a arte/literatura e a realidade social/história, ou seja, a análise literária centrava-se na obra. Os estruturalistas estabeleceram distinção entre mito e realidade histórica sendo assim, era uma teoria espantosamente não-histórica e para o New Criticism a obra é auto-suficiente, ou seja, não há relação da literatura com a política, a cultura ou a história externa. Além disso, essa obra autônoma precisa ser desvinculada tanto do autor quanto do leitor. Vejamos:

[...] a desconfiança em relação ao leitor é – ou foi durante muito tempo – uma atitude amplamente compartilhada nos estudos literários, caracterizando tanto o positivismo, quanto o formalismo, tanto o New Criticism quanto o estruturalismo. O leitor empírico, a má compreensão, as falhas da leitura, como ruídos e brumas, perturbam todas essas abordagens, que digam respeito ao autor ou ao texto. Daí a tentação em todos esses métodos de ignorar o leitor ou, quando reconhecem sua presença [...] a tentação de formular sua própria teoria como uma disciplina da leitura ou uma leitura ideal, visando a remediar as falas dos leitores empíricos.¹⁸

¹⁵ EAGLETON, Terry. *Op. cit.*, p. 63.

¹⁶ *Ibid.*, p. 68.

¹⁷ COMPAGNON, Antonie. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 140-141.

¹⁸ *Ibid.*, p. 143.

Analisaremos agora a relação literatura e história para a estética da recepção, por ser uma teoria que prioriza a recepção do texto pelo leitor.

1.1.5 A estética da recepção: valorizando o leitor

Nos últimos anos da década de 60 desenvolveu-se nos centros universitários alemães a estética da recepção. Para essa teoria, é o leitor que exerce papel fundamental na produção do texto literário. Ou seja, tanto o texto, como seu emissor e o seu código possuem uma historicidade própria, mas a historicidade do receptor não é anulada nem desqualificada, é sim valorizada como essencial à compreensão do texto.

A Estética da Recepção surgiu como reação à crítica impressionista desenvolvida no meio universitário alemão. É uma teoria que “atribui ao ato da leitura, dupla perspectiva: uma implicada pela obra; outra, projetada no leitor de determinada sociedade. A crítica, que estivera centrada no autor e, posteriormente, na obra, na segunda metade do século XX volta-se para o leitor”.¹⁹

Essa teoria vincula-se a linha hermenêutica²⁰ da análise literária, atribuindo alguns conceitos operativos que são o tema, o horizonte, o horizonte de expectativas, o vazio, a figura de relevância, e a distância estética. Explicitaremos agora cada um desses conceitos operativos, pois mais adiante eles serão citados ao apresentarmos os dois principais estudiosos e precursores da estética da recepção: Jauss e Iser.

O **tema** é a idéia central e “... As diferentes perspectivas do texto enfocam diferentes temas ou o mesmo tema visto de ângulos diversificados.”²¹ Entendemos então, que um mesmo texto lido por pessoas diversas pode ser compreendido de maneira também diversa, o que vai depender do **horizonte** que é o limite do visível e pode ser alterado conforme a posição do observador, é o contexto.

O **horizonte de expectativa** é formado por fatores ideológicos, sociológicos, culturais, estéticos entre outros que condicionam a leitura. Ao iniciar a leitura de um conto, por exemplo, o leitor pode associar o título a algo que já conheça e criar uma expectativa acerca do que será narrado. Essa expectativa poderá ser quebrada ou confirmada no decorrer da leitura.

O **vazio** é o espaço deixado no texto pelo autor para que o leitor o preencha. Os vazios

¹⁹ KOMOSINKI, Lionira Maria Giacomuzzi. *Op. cit.*, p. 31.

²⁰ Ramo da Filosofia que se debate com a compreensão humana e a interpretação de textos escritos. A palavra deriva do nome do deus grego Hermes, o mensageiro dos deuses, a quem os gregos atribuíam a origem da linguagem e da escrita e consideravam o patrono da comunicação e do entendimento humana.

²¹ *Ibid.*, p. 39.

incitam a imaginação do leitor, ou seja, a falta de conexão do texto estimula o leitor a determiná-la com possibilidades variadas. Assim, esse leitor tece representações e cumpre seu papel de produtor do texto. É importante frisar que deve haver um comprometimento do leitor com a coerência textual, isto é, o preenchimento dos vazios precisa estar autorizado pelo próprio texto, precisa de algum elemento textual para justificar-se.

A **figura de relevância** é sugerida pelo texto e permite ao leitor fazer uma leitura não arbitrária. A **distância estética** a diferença entre as expectativas e a forma concreta de uma obra nova, que foi capaz de provocar uma modificação de horizonte, rejeitando experiências familiares ou acentuando outras até então latentes.

Afirmamos acima que Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser são os precursores dos estudos da Estética da Recepção. O primeiro apresenta sete teses que esclarecem o papel fundamental do leitor na produção do texto literário; o segundo “consciente dos problemas teóricos envolvidos na questão sobre o leitor como autoridade máxima no processo de leitura [...] analisa as posições de outros estudiosos do assunto”.²² Além disso, fizemos uma abordagem resumida sobre os conceitos operativos dessa teoria. Ao abordarmos as teses de Jauss e os conceitos explicitados por Iser explicaremos melhor cada um deles. Estudaremos agora as teses de Jauss.

1.1.5.1 As sete teses de Jauss

A estética da recepção “parte de uma crítica aguda a uma instituição vigente, mas em decomposição: a história da literatura, cujo descrédito flagrante é lamentado por Jauss. Todavia ele não deseja enterrá-la em definitivo e sim reabilitá-la sob novo estatuto”.²³

Como já afirmamos, Jauss divide o seu projeto de reformulação da literatura em sete teses. A primeira tese²⁴ indica que a história da literatura depende da sua recepção. “...a possibilidade de a obra se atualizar como resultado da leitura é o sintoma de que está viva; porém, como as leituras diferem a cada época, a obra mostra-se mutável, contrária à sua

²² *Ibid.*, p. 31.

²³ ZILBERMAN, Regina. *Op. cit.*, p. 30.

²⁴ Uma renovação da história da literatura demanda que se ponham abaixo os preconceitos do objetivismo histórico e que se fundamentem as estéticas tradicionais da produção e representação numa estética da recepção e do efeito. A historicidade da literatura não repousa numa conexão de “fatos literários” estabelecida post festum, mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores. Essa mesma relação dialógica constitui o pressuposto também da história da literatura. E isso porque, antes de ser capaz de compreender e classificar uma obra, o historiador da literatura tem sempre de novamente fazer-se, ele próprio, leitor. Em outras palavras: ele tem de ser capaz de fundamentar seu próprio juízo tomando em conta sua posição presente na série histórica dos leitores.

fixação numa essência sempre igual e alheia ao tempo.”²⁵ Isso equivale a dizer que dois leitores não terão a mesma recepção de uma obra literária, ou seja, a compreensão dessa obra literária dependerá do horizonte de expectativa de cada leitor e também da época em que está sendo lida.

Dizendo que a história da literatura é a história de sua recepção, pode-se provocar a impressão de que existirão tantas histórias quantos forem os leitores existentes, o que equivaleria à volta ao impressionismo ou à sociologia do gosto. A sistematização de um ensino de literatura seria praticamente impossível e até desnecessária.²⁶

Segundo a autora é a segunda tese²⁷ de Jauss que corrige esta falsa noção, pois discorre sobre critérios possibilitadores de objetividade. Ao se desenvolver um estudo objetivo de literatura é necessário “estabelecer um paralelo entre o conhecimento do leitor, entre o seu policódigo, entre o seu horizonte de expectativa e as mudanças decorrentes da leitura”.²⁸

“...os elementos necessários para medir a recepção de um texto encontram-se no interior do sistema literário”.²⁹ Ou seja, não é questionando o leitor real que se fornecem informações acerca de uma obra, mas Jauss procura determinar um “saber prévio” virtual. Para o autor, por mais renovadora que seja uma obra literária, ela não é uma novidade absoluta. Obras clássicas evocam um horizonte de expectativas para, pouco a pouco, destruí-lo. “Assim é que Cervantes faz com que da leitura de Dom Quixote, resulte o horizonte de expectativa dos antigos e tão populares romances de cavalaria”.³⁰

Em obras historicamente menos delineadas também há possibilidade de objetivação do horizonte de expectativas, pois quando não há sinais explícitos, o autor do texto literário conta com uma predisposição específica do público que se dá a partir de três fatores.

Em primeiro lugar, a partir de normas conhecidas ou da poética imanente ao gênero; em segundo, da relação implícita com obras conhecidas no contexto histórico-literário; e, em terceiro lugar da oposição entre ficção e realidade, entre a função poética e a função prática da linguagem, oposição esta que, para o leitor que reflete, faz-se sempre presente durante a leitura, como possibilidade de comparação.³¹

²⁵ ZILBERMAN, Regina. *Op. cit.*, p. 33.

²⁶ KOMOSINKI, Lionira Maria Giacomuzzi. *Op. cit.*, p. 70.

²⁷ A análise da experiência literária do leitor escapa ao psicologismo que a ameaça quando descreve a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática.

²⁸ KOMOSINKI, Lionira Maria Giacomuzzi. *Op. cit.*, p. 71.

²⁹ ZILBERMAN, Regina. *Op. cit.*, p. 34.

³⁰ JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994. p. 28, 29.

³¹ *Ibid.*

O autor afirma ainda, que é possível “o leitor perceber uma nova obra tanto a partir do horizonte mais restrito de sua expectativa literária, quanto o horizonte mais amplo de sua experiência de vida”.³²

Na terceira tese³³, Jauss se refere a distância estética, o autor afirma que “é a maneira pela qual uma obra literária [...] atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial”³⁴ que determina os seu valor estético. É a distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o que o leitor já conhece e a mudança de horizonte que determina o caráter artístico da obra literária. O autor diz ainda que quanto maior a distância, maior a arte. Jauss opõe a arte autêntica à arte chamada por ele de “culinária” como a literatura de massa, por exemplo.

A quarta tese³⁵ refere-se a possibilidade de reconstrução do horizonte de expectativa existente no momento da produção da obra. Assim podemos dizer que a obra literária não é um artefato isolado do seu contexto, está sim relacionada ao momento histórico em que foi produzida. Dessa forma, procura-se conhecer a história da recepção da obra confrontando a compreensão do passado e do presente, tendo em vista que no momento em que a obra foi produzida as expectativas do leitor eram diferentes das expectativas de leitores que possuam uma distância maior do contexto histórico de produção da mesma obra. “... recuperar a pergunta para a qual o texto foi uma resposta, quando da sua gênese, sem cair no historicismo, exige que, além de se ver **o que disse o texto**, veja-se também **o que o texto me diz e o que eu digo sobre o texto**”.³⁶

Considerando essas teses, Jauss esclarece seu programa metodológico, que investiga a literatura sob tríplice aspecto: o diacrônico, relativo à recepção das obras

³² *Ibid.*, p. 30

³³ O horizonte de expectativa de uma obra, que assim pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova – cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma “mudança de horizonte”, tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia).

³⁴ *Ibid.*, p. 31.

³⁵ A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constitui uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra. Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte – em geral aplicadas inconscientemente – e evita o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito da época. Além disso, traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a presente de uma obra, da a conhecer a história de sua recepção – que intermedeia ambas posições – e coloca em questão, como um dogma platonizante da metafísica filológica, a aparente obviedade segundo a qual a poesia encontra-se atemporalmente presente no texto literário, e seu significado objetivo, cunhado de forma definitiva, eterna e imediatamente acessível ao intérprete.

³⁶ KOMOSINKI, Lionira Maria Giacomuzzi. *Op. cit.*, p. 72.

literárias ao longo do tempo (tese 5); o sincrônico, que mostra os sistemas de relações da literatura numa dada época e a sucessão desses sistemas (tese 6); por último, o relacionamento entre a literatura e a vida prática (tese 7).³⁷

Ou seja, a quinta tese de Jauss está relacionada a recepção da obra literária ao longo do tempo, isso equivale a dizer que “estudar literatura é situá-la na sucessão histórica, considerando-se as experiências estéticas que propiciou; é situá-la como inovadora ou repetidora em relação ao já conhecido, o que exige um estudo intertextual e uma atitude produtiva”.³⁸

Na sexta tese³⁹ Jauss defende que seja realizado um estudo de diferentes literaturas produzidas numa mesma época. O autor alerta para o erro em se pensar que tudo o que é simultâneo é homogêneo e chama a atenção para o fato de que existem diferenças entre obras não reconhecidas e aquelas que mesmo que representem outras épocas continuam vivas ou são ressuscitadas por novas leituras.

A sétima e última tese⁴⁰ está relacionada a relação entre literatura e sociedade. Jauss afirma que a literatura pré-forma a compreensão de mundo do leitor, repercutindo então em seu comportamento social. O autor conclui dizendo que:

O abismo entre literatura e história, entre conhecimento estético e histórico, faz-se superável quando a história da literatura não se limita simplesmente a, mais uma vez, descrever o processo da história geral conforme esse processo se delinea em suas obras, mas quando, no curso da “evolução literária”, ele revela aquela função verdadeiramente constitutiva da sociedade que coube à literatura, concorrendo com as outras artes e forças sociais, na emancipação do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais.⁴¹

A partir dessas teses, Jauss define a estética da recepção como a teoria que renova os

³⁷ ZILBERMAN, Regina. *Op. cit.*, p. 37.

³⁸ KOMOSINKI, Lionira Maria Giacomuzzi. *Op. cit.*, p. 73.

³⁹ Os resultados obtidos pela lingüística com a diferenciação e vinculação metodológica da análise diacrônica e da sincrônica ensejam, também no âmbito da história da literatura, a superação da contemplação diacrônica, até hoje única habitualmente empregada. Se já a perspectiva histórico - recepcional depara constantemente com relações interdependentes a pressupor um nexo funcional (“posições bloqueadas ou ocupadas diferentemente”) nas modificações da produção literária, então há de ser igualmente possível efetuar um corte sincrônico atravessando um momento de desenvolvimento, classificar a multiplicidade heterogênea de obras contemporâneas segundo estruturas equivalentes, opostas e hierárquicas e, assim, revelar um amplo sistema de relações na literatura dispondo-se mais cortes no antes e no depois da diacronia, de tal forma que esses cortes articulem historicamente, em seus momentos constitutivos de épocas, a mudança estrutural na literatura.

⁴⁰ A tarefa da história da literatura somente se cumpre quando a produção literária é não apenas apresentada sincrônica e diacronicamente na sucessão de seus sistemas, mas vista também como história particular, em sua relação própria com a história geral. Tal relação não se esgota no fato de podermos encontrar na literatura de todas as épocas m quadro tipificado, idealizado, satírico ou utópico da vida social. A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social.

⁴¹ JAUSS, Hans Robert. *Op. cit.*, p. 57.

estudos da história da literatura colocando-se contra as tendências tradicionais de ensino da literatura e da história literária. O autor propõe assim, uma abordagem teórica que prioriza o leitor e a recepção em detrimento ao autor e a sua produção. Dessa forma o leitor passa a ser o sujeito produtor da obra literária. A experiência estética promove uma transformação do sujeito.

A experiência da leitura logra libertá-lo das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma percepção das coisas. O horizonte de expectativa da literatura distingue-se daquele da práxis histórica pelo fato de não apenas conservar as experiências vividas, mas também antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura.⁴²

Dessa maneira, “a literatura contribui decisivamente na tarefa de capacitar o leitor para a compreensão do mundo e conseqüentemente, no comportamento social do mesmo”.⁴³

Veremos melhor como isso ocorre, ao desenvolvermos, mais adiante, a análise da relação Literatura e História no romance de José Saramago “**Memorial do Convento**”.

Apresentamos agora algumas contribuições de Iser para a Estética da Recepção.

1.1.5.2 A teoria de Wolfgang Iser

O texto literário só funcionará como texto, mediante atos de leitura, pois a sua estrutura prevê e requer a função de “um leitor enquanto virtual instância decodificadora, indispensável para que a estrutura textual se actualize⁴⁴ em concretizações múltiplas e diversas[...] é a este leitor que Iser chama de leitor implícito”.⁴⁵

Refere-se Iser aos leitores empíricos e aos leitores hipotéticos dizendo que ambos impõem limitações. Por isso, o autor propõe a figura do **leitor implícito**, que define da seguinte forma:

[...] o leitor implícito não possui uma experiência real, pois representa a totalidade da orientação prévia que um texto de ficção oferece a seus possíveis leitores. Conseqüentemente, o leitor implícito não está estribado num substrato empírico, mas fundamenta-se na estrutura do próprio texto.⁴⁶

⁴² *Ibid.*, p. 52.

⁴³ KOMOSINKI, Lionira Maria Giacomuzzi. *Op. cit.*, p. 74.

⁴⁴ Conservada grafia original da edição da obra portuguesa.

⁴⁵ AGUIAR e SILVA, Vítor M. *Op. cit.*, p. 313.

⁴⁶ ISER, Wolfgang. *El acto de ler: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.

“[...] desta afirmação pode-se depreender o processo pelo qual o leitor constrói um significado que não é inteiramente determinado nem inteiramente subjetivo”.⁴⁷ Assim, um texto literário abre possibilidades para diversas interpretações, porém, nem “todas” são possíveis ou permitidas pelo texto. A leitura une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor, por ser uma atividade comandada pelo texto e é chamada de interação. Fatores comuns e diferenças nas condições de interação operativa na leitura podem ser mostrados se examinarmos os modelos de interação de origem sócio-psicológica. Essa teoria foi exposta por Edward E. Jones e Harold B. Gerard em *Foundations of social Psychology*. É um exame das condições pelas quais se processa a conversação entre sujeitos no plano de ação. Vejamos:

A pseudocontingência domina quando os interlocutores conhecem o plano de ação do outro o que pode ser comparado a uma peça bem encenada. A contingência assimétrica ocorre quando o interlocutor A segue o plano de ação do interlocutor B. a contingência reativa ocorre quando o plano de ação dos interlocutores recebe reações momentâneas permanentemente. E a contingência mútua domina o empenho de orientar a reação correspondente, tanto segundo o próprio plano de ação, como também as reações mostradas momentaneamente pelo interlocutor.

Para Iser “a contingência é a base da interação”.⁴⁸ Assim, para o autor interessa ressaltar a conseqüência metodológica acarretada pela classificação dos teóricos da Psicologia social. Se a tipologia das condutas da interação resulta do modo como a contingência é explorada, podemos dizer que a contingência não pode ser entendida como causa de um efeito, mas como um constituinte mesmo da interação. É chamado vazio o fruto da relação que se constrói “como processo” e “na contingência” – entendida aqui como complexidade em que a certeza desaparece. Ou como afirma Iser “o leitor [...] nunca retirará do texto a certeza explícita de que a sua compreensão é justa”⁴⁹, ou seja, como falta à relação leitor/texto a situação face a face, o leitor nunca encontra no texto a certeza de sua compreensão. Falta a essa relação um quadro de referências e o equilíbrio só pode ser alcançado pelo preenchimento do vazio, constantemente ocupado por projeções, pois não é falta, mas suplemento. “São os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo de leitura”.⁵⁰

É a interpretação do texto literário que preenche seus vazios, ou seja, os intervalos

⁴⁷ KOMOSINKI, Lionira Maria Giacomuzzi. *Op. cit.*, p. 32.

⁴⁸ ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. *In*: Costa Lima Luiz. **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 85.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 88.

determinados no texto literário. Esses vazios não são encarados como defeitos, mas como elementos básicos na constituição da resposta estética.

Os vazios devem ser controlados pois somente assim, podem assegurar a comunicação pretendida, entretanto, esses vazios não podem ser eliminados, sob pena de se destruir o caráter dialógico da linguagem.

Um texto é um sistema de combinações e nesse sistema deve haver espaço para aquele que realiza essas combinações - o leitor. O espaço de que falamos é o que Iser chama de vazio. Para o autor os vazios possibilitam as relações ente as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas.

Além dos vazios, um outro lugar reservado pelo texto para a interação são os diversos tipos de negação, que se formam pelas supressões do texto. “Através dos vazios do texto e das negações nele contidas, a atividade de constituição decorrente da assimetria entre texto e leitor adquire uma estrutura determinada que controla o processo de interação”.⁵¹

Iser retoma Ingarden quando aborda a questão da indeterminação do texto literário. Ou seja, na arte há espaços de indeterminação que devem ser concretizados e é na concretização mediante a constituição de sentido que surge a determinação da obra. Para Ingarden, a existência do texto literário depende do ato intencional do criador e do ato intencional do leitor, pois a obra literária é um objeto intencional que tem a sua origem nos atos de consciência do autor, os quais são preservados pela escrita, atos esses que são reanimados pela consciência do leitor.

Podemos dizer que o princípio de conexão de Iser para os vazios não exclui o princípio de preenchimento de Ingarden, mas o pressupõe, visto que, para fazer uma conexão, há necessariamente um processo de inserção, cujo elemento inserido funcionaria como conector. A conexão realizada só tem validade se houver um comprometimento da inserção com a coerência textual, isto é, para não ser incoerente em relação aos ditos textuais, a inserção precisa ser autorizada pelo próprio texto, ela precisa de algum elemento textual para justificar-se. Dependendo do texto literário, essa inserção pode variar de um leitor para outro, o que justifica as leituras múltiplas de um mesmo texto.

De acordo com a teoria fenomenológica, o estudo de uma obra deve compreender o texto e, igualmente as ações envolvidas na resposta ao texto. Sendo assim, o texto literário tem dois pólos: o artístico, correspondente ao texto criado pelo autor, e o estético, à realização do leitor. Esta realização ou recriação do texto pelo leitor é conduzida por dois componentes estruturais: repertório e estratégias.⁵²

⁵¹ *Ibid.*, p. 92.

⁵² KOMOSINKI, Lionira Maria Giacomuzzi. *Op. cit.*, p. 38.

“[...] o repertório do texto compreende o material selecionado, através do qual o texto mantém sua relação contextual, que em princípio é aquela do mundo social e da literatura precedente”.⁵³ O autor diz ainda que o repertório possui duas funções que são: introduzir uma realidade determinante extra textual no texto e dessa forma, apresenta esquemas que proporcionam ao leitor um saber determinado ou que são capazes de evocar conhecimentos já existentes.

Repertório [...] é o material de que dispõe o autor para elaborar a sua obra; material este que é conhecido também pelo leitor; é o código comum a ambos e que possibilita a compreensão do texto. Esta compreensão leva o leitor a um posicionamento de aceitação ou rejeição do que lê.⁵⁴

Além disso

através das **estratégias** ou de **técnicas** o autor reelabora o repertório, desfamiliarizando-o. Normas, regras, convenções, são recodificadas a fim de levar o leitor a questionar a realidade que o absorve [...] Interpretar, esclarecer um texto literário é esclarecer também verdades implícitas e profundas do contexto social.⁵⁵

O repertório de um texto pode ser apresentado sob diversos pontos de vista, ou seja, podemos ter a visão do narrador, das personagens, do leitor... Iser apresenta-nos o conceito de tema e horizonte: O tema de um texto literário é a idéia central, predominante ou recorrente e está sempre circulado por um horizonte; este horizonte pode ser definido como o limite do visível, sujeito a alterações constantes, ou seja, é o contexto.

A estrutura de tema e horizonte harmoniza as perspectivas do texto e cria os pressupostos para que o leitor produza o contexto referencial das perspectivas. Conseqüentemente, não é uma estrutura transmissora de informação como é a de redundância e informação; também difere da estrutura de percepção de estrutura e de fundo. Melhor dizendo é a estrutura da atividade representadora.⁵⁶

Podemos concluir então, que a verdadeira leitura de um texto literário efetiva-se quando ocorre a fusão do horizonte implícito no texto com o horizonte despertado no leitor. A partir da Estética da Recepção é que o leitor passa a ter um valor determinante na análise da obra literária, por isso, neste trabalho, estudaremos a relação literatura e história a partir dessa teoria. Ao analisar a relação literatura e história no romance **Memorial do Convento**, percebemos que ao retratar personagens históricos, Saramago faz isso com uma certa ironia, por isso, apresentamos agora o que é a ironia para depois procedermos a análise.

⁵³ ISER, Wolfgang. *Op. cit.*, p. 143.

⁵⁴ KOMOSINKI, Lionira Maria Giacomuzzi. *Op. cit.*, p. 54.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ ISER, Wolfgang. *Op. cit.*, p. 166.

CAPÍTULO II - A IRONIA

Do grego, ironia significa interrogação e Sócrates⁵⁷ interrogava as pessoas sobre aquilo que elas pensavam saber. A ironia pode ser vista sob duas perspectivas: uma retórica e outra filosófica. Sendo assim, a linguagem literária se utiliza de um segundo código, sobreposto àquele da linguagem da comunicação. Esse segundo código apresenta um discurso figurado.

Todorov parte de dois eixos ao classificar as figuras literárias. O eixo horizontal e o eixo vertical. O primeiro corresponde aos níveis de linguagem e o segundo às categorias das anomalias e à das figuras propriamente ditas. O autor afirma ainda que o discurso literário apresenta uma mensagem dirigida ao mesmo tempo a todos e a ninguém. Sendo assim, o referente visado é o mais amplo possível.

O referente que dá acesso à ironia pode ser tomado sob dois sentidos diversos. Chamar-se-á referente de situação aquele possibilitado pela vivência direta ou por outro discurso que não aquele em estudo; e referente real, aquele designado pelas palavras e que abrange os objetos reais, entendendo-se reais os objetos de pensamento, sensação e representação mental, resultantes de uma experiência total, manifestos pela linguagem, e que defluem da experiência prática.⁵⁸

O conceito de ironia é apresentado mais comumente como a figura da retórica que exprime o contrário do que as palavras significam e serve para depreciar ou engrandecer. Sendo assim, “... implica o reconhecimento da potencialidade de mentira implícita na linguagem. Por isso a ironia pode ter formas e funções extremamente diversificadas...”⁵⁹ a autora diz ainda que há, pelo menos, dois graus de evidência da ironia, um que quer ser percebido como irônico e outro chamado de ironia *humoresque*, que tem o objetivo de manter a ambigüidade e quer demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo

Há várias dificuldades para conceituar ironia.

⁵⁷ Filósofo grego considerado uma das figuras mais importantes para a história do pensamento ocidental. Não deixou nada escrito. Seus ensinamentos são transmitidos por seus discípulos. O método de Sócrates baseia-se em dois princípios, um deles a ironia.

⁵⁸ KOMOSINSKI, Lionira Maria Giacomuzzi. *Op. cit.*, p. 27.

⁵⁹ DUARTE, Lélia Parreira. *Op. cit.*, p. 18.

[...] os pontos de contato existentes entre suas várias formas tornam possível defini-la de muitos diferentes ângulos. Fala-se de ironia trágica, cômica, de modo, de situação, filosófica, prática, dramática, verbal, retórica, auto-ironia, ironia socrática, romântica, cósmica, do destino, do acaso, do caráter [...] que pode preocupar-se com efeito, meio, técnica, função, objeto, praticante, tom ou atitude. Além disso, cada autor tem sua própria ironia, que não difere apenas em técnicas, estratégias ou estilos de época.⁶⁰

O mesmo autor aponta ainda, que definir qualitativamente a ironia é tão difícil quanto conceituar “arte” e “poesia”. O que causa dificuldade na definição também é que muitos autores relacionam ironia com cômico, grotesco, sátira, paródia, no entanto, nem sempre há essa relação.

A ironia será uma estrutura comunicativa em qualquer de suas formas e para que seja estrutura comunicativa é imprescindível que haja um emissor, uma mensagem e um receptor. O emissor pode ser considerado o ironista, que explora múltiplas possibilidades em seus enunciados irônicos, esses enunciados, no entanto, só se completam numa recepção que perceba a duplicidade de sentido ou inversão ou ainda “a diferença existente entre a mensagem enviada e a pretendida”⁶¹.

A ironia busca um leitor que não seja passivo, mas atento e participante, que perceba que a linguagem não possui significados fixos e ainda, que o texto pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais esse leitor deve participar.

A comunicação literária só conserva o caráter de uma experiência estética enquanto a atividade da *poiesis*, da *aisthesis* ou da *katharsis* mantiver o caráter de prazer. Este estado de oscilação entre o puro prazer sensorial e a mera reflexão nunca foi descrito de forma mais incisiva do que em um aforisma de Goethe[...]. Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermediário, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte.⁶²

O leitor intermediário é que compreenderá a ironia presente em um texto literário, pois ao perceber a ironia estará recriando a obra de arte. Apresentaremos a seguir a definição de três tipos de ironia: a Ironia Retórica; a Ironia *Humoresque*; e a Ironia Romântica.

2.1 A Ironia Retórica

Ao definir ironia retórica chega-se a conclusões, algumas já explicitadas aqui, outras

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 19.

⁶² JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In COSTA LIMA, Luiz. **A Literatura e o Leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 103.

não. Porém, mesmo o que já foi dito é importante que seja repetido. Para haver comunicação irônica são necessários três elementos: emissor, receptor e mensagem, é a ambigüidade desta mensagem que possibilita o seu potencial entendimento divergente. A comunicação irônica obedece a um código particular, ou seja, não se endereça ao objeto da ironia, mas a um terceiro elemento real, ou seja, o leitor. Os sinais da ironia situam-se no contexto, nunca no código. A ironia congrega aqueles que a usam ou a percebem. Assim, a ironia retórica é aquela ironia de primeiro grau - trata-se do nível em que a ironia deseja ser compreendida como tal, ou seja, a mensagem deve ser percebida em sentido contrário, antifrástico. “embora o sentido pretendido não seja diretamente expresso, uma verdade é afirmada, há uma mensagem a compreender, o que pode significar uma ideologia a exaltar ou a defender”.⁶³

Esse tipo de ironia será basicamente um tropo, uma volta da seta semântica em que a palavra passa a ter outro conteúdo/ significado, diferente do conteúdo/significado primitivo. Constitui-se então como ornato, luxo do discurso, cuja função será a de um sedutor deleite pragmático que, jogando com a expressão lingüística e com o prazer da compreensão, pode fazer chegar a um conhecimento afetivo capaz de preencher possíveis lacunas da convicção intelectual. Ao mesmo tempo, a retórica do discurso irônico está sempre ligada a algum tipo de disputa pelo poder e pela dominação do outro.⁶⁴

A autora afirma ainda que a ironia não é só uma questão de vocabulário, ou seja, não se resume a uma inversão do sentido das palavras, implicando em atitudes ou pensamentos. Por isso anteriormente afirmamos que para perceber a ironia é necessário que o recebedor – o leitor, esteja atento e assim vinculamos estética da recepção e ironia. Esse leitor precisa entender que as palavras não têm um significado único, mas podem variar conforme o contexto.

A ironia retórica apresenta uma dupla possibilidade, entretanto tem um ponto de chegada. Como já afirmamos **deve** ser compreendida como **ironia**. Abordaremos a seguir como ocorre a ironia *humoresque*.

2.2 A Ironia *Humoresque*

A ironia de segundo grau ou *humoresque* objetiva manter a ambigüidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo. A percepção dessa ironia ocorre pela intuição, pela consciência de contraste entre aparência e realidade e pela

⁶³ DUARTE, Lélia Parreira. *Op. cit.*, p. 31.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 22.

capacidade do leitor, de ler nas entrelinhas, nos silêncios, nos vazios. Essa ironia é uma realização conjunta de autor e leitor. É ainda, lugar simultâneo da afirmação e da negação. Nesse sentido, ironizar será distanciar-se, “poder colocar questões, transformar presença em ausência,[...] o mesmo já não será o mesmo, mas outro [...] nossos sentimentos e idéias devem renunciar à solidão senhorial e coabitar no tempo e no espaço com a multidão, preferindo a justiça à intimidade”.⁶⁵

Duarte afirma que o autor da ironia *humoresque* é a boa consciência maldosa, ou seja, aquela consciência que pode fazer e desfazer. O reino desse tipo de ironia é o não já e ainda não e por isso ela se relaciona com a atividade lúdica. É um jogo desinteressado, porém representa um progresso, pois onde passou há mais luz e mais verdade.

Para a autora, não há ironia *humoresque* sem alegria e lucidez, além disso, o objetivo dessa ironia é restaurar o espírito inocente e um coração inspirado e principalmente, uma mente aberta, capaz de lidar com o paradoxo, com as ambigüidades.apresentamos a seguir a definição de ironia romântica.

2.3 A Ironia Romântica

A ironia romântica é aquela que se apresenta no plano da organização da trama, é a produção de um autor que busca comunicação com o leitor. A ironia romântica funciona no sentido de fazer lembrar ao leitor, a cada momento que literatura é linguagem, antes de qualquer coisa, literatura é arte.

Além disso,

[...] ao intensificar o uso da ironia a partir do romantismo, a literatura evidencia a ambigüidade com que ilumina o “teatro” do texto, exibindo a máscara original da linguagem que, em princípio não tem significados fixos, admitindo as mais paradoxais incongruências. A arte resultante faz denúncias e demonstra a necessidade de mudanças. Além disso, entretanto, exhibe artificios de sua criação e valoriza o seu receptor, alteridade com quem deseja estabelecer comunicação.⁶⁶

Para compreender a ironia é necessária a produção do texto pelo leitor, ou seja, é no momento da leitura, ao preencher os vazios, ao confirmar ou quebrar suas expectativas – conceitos operativos da estética da recepção -, que o leitor perceberá as denúncias da realidade que são feitas através da arte literária já que a História oficial somente conta os fatos a partir dos poderosos.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁶ DUARTE, Lélia Parreira. *Op. cit.*, p. 49.

Desenvolvemos o estudo da relação Literatura e História para as seguintes teorias: positivismo, formalismo russo, estruturalismo e new criticism e estabelecemos uma relação entre a estética da recepção e a ironia, visto que, sem a recepção pelo leitor, a ironia não é percebida. Afirmamos, no início de nosso trabalho que a relação Literatura/História pode ser apresentada a partir dos personagens. É isso que faremos, ou seja, o romance **Memorial do Convento**, objeto de nosso estudo, tem em sua narrativa personagens Históricos e não Históricos e é através dessas personagens que mostraremos como a História apresenta – o rei, a rainha e o padre Bartolomeu - estabelecendo um contraponto com a apresentação dessas mesmas personagens no romance. Além disso, mostraremos como Saramago apresenta-nos as personagens não-históricas – Baltasar e Blimunda, que não possuem registro na História oficial e que no romance representam o povo, os vencidos.

Antes, porém, abordaremos um breve histórico de como Saramago se utiliza da História em suas mais variadas obras, para, em seguida, procedermos à análise do romance.

CAPÍTULO III - LITERATURA E HISTÓRIA: UMA ABORDAGEM IRÔNICA

3.1 Literatura e História em Saramago

O caráter original que a História assume na obra de ficção de José Saramago talvez seja o aspecto mais importante de quantos possam ser evidenciados em seus romances. Tendo como centro de interesse uma preocupação que se identifica com os valores históricos do homem português, José Saramago escreve de modo a mostrar a História para muito além de um momento idealizado da vida portuguesa, convertendo-a em instrumento de análise de um passado que se abre para explicar o presente. Nesse sentido, Saramago vê a tradição não como algo exclusivamente *histórico*, já que esse dado, tratado ficcionalmente, passa a ser também *estético* [...].⁶⁷

O passado, nos romances de Saramago vai ao encontro dos fatos históricos. Em nenhum momento o presente está ausente na obra desse autor, ao contrário, o seu discurso recupera o tempo passado com fim de dar ao homem de hoje a oportunidade de conhecer-se melhor. Na visão de Saramago, a história precisa ser reconstruída pelo escritor, ao qual, muitas vezes, cabe a tarefa de substituir o que foi pelo que PODERIA ter sido. Dessa forma:

a obra de José Saramago, porque recorre, invariavelmente, a episódios do passado português, pode ser vista, pela associação que faz, como tentativa de recuperação de um *tempo perdido* que à Literatura compete não só reconstituir, mas refazer, o que significa, portanto, que a Literatura se situa no limite de uma situação que busca dar respostas às angústias e inquietações que envolvem homem e seu presente.⁶⁸

Além disso, “os modos de ficção em Saramago são eles próprios gestos históricos [...] trabalham sobre matéria histórica, se inscrevem na história e são portadores de história”.⁶⁹

A literatura deve contar a história sob outro foco, ou seja, a ficção pode produzir configurações críticas da história, pois lhe é permitido trabalhar o fantástico, o maravilhoso e ainda combinar entidades reais e inventadas. “A historicidade da ficção é transtemporal, não apenas no sentido em que viaja ou permite viajar no tempo, mas na medida em que a relação de escrita-e-leitura constitui uma travessia dos tempos”.⁷⁰ Isso significa dizer que mesmo ao contar fatos do passado, Saramago não deixa de lado o presente. Além disso,

⁶⁷ SANTOS, Volnyr. José Saramago: história e estória. In: **Letras de hoje**. Porto Alegre, v. 25, nº 2. Junho de 1990. p. 21.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁹ GUSMÃO, Manuel. O sentido histórico da ficção em José Saramago. **Revista vértice**. v. 87. p.7-23. nov.dez.1998. p. 08.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 07.

[...] submete o conteúdo, a forma e o material de suas obras a seu desígnio artístico e lhes dá sentido. Seu trabalho é o de uma nova combinação literária, partindo de elementos também literários. O leitor é convidado a sentir a luta que trava contra as formas antiquadas, superando-lhes a resistência, sem, no entanto, desconsiderá-las, pois utiliza-as em novas combinações.⁷¹

Há muito a dizer sobre a relação literatura e história nas obras de Saramago. Poderíamos, aqui, fazer um levantamento dessa relação em todas as suas obras, porém, nosso objetivo é estudá-la no romance **Memorial do Convento**. Podemos ainda afirmar que em suas obras Saramago tem consciência da História.

[...] consciência da História ao nível individual e coletivo, consciência mediada pela obra pelo trabalho; a consciência da memória ausente; a consciência da identidade histórica; a consciência do tempo cultural e dos seus efeitos na institucionalização dos discursos – eis outras tantas metamorfoses da narrativa que se detectam na obra de ficção de José Saramago. Mas essa consciência é indissociável da idéia de sofrimento, que o viver e fazer dessa mesma História implica, e está presente em todas as suas narrativas.⁷²

Como já afirmamos, neste trabalho interessa-nos analisar a relação literatura e História presente no romance **Memorial do Convento** e é isso que faremos a seguir.

3.2 Memorial do Convento: Abordagem Irônica das Personagens

O trabalho e a obra aparecem no **Memorial do Convento** como o veículo mediador dessa consciência (histórica). A construção de um edifício majestático e barroco do século XVIII, o Convento de Mafra, é o fio condutor de um enredo que mostra as duas facetas do trabalho. De um lado aquela mole ingente de pedra; do outro a invenção e o fabrico da passarola do Padre Bartolomeu de Gusmão, a nave aérea do sonho e do futuro com as suas visões de altura e beleza.⁷³

Afirmamos, no início de nosso trabalho, que a História Oficial aborda os fatos sob a ótica da classe dominante, enquanto a literatura narra os fatos a partir dos silenciados, ou seja, a literatura dá voz aos vencidos.⁷⁴ No romance **Memorial do Convento** há a narração de duas construções: o Convento em Mafra e a passarola. Quem tem voz neste romance é o povo - os vencidos. Veremos adiante como isso ocorre.

A análise de nosso trabalho será embasada na estética da recepção. Começaremos

⁷¹ BRAGA, Mirian Rodrigues. A concepção de língua em Saramago. In: **José Saramago: uma homenagem**. org. Beatriz Berrini. São Paulo: EDUC, 1999.

⁷² REBELO, Luís de Sousa. A consciência da História na ficção de José saramago. **Revista vértice**. v. 52. p.29-38. jan.fev.1993. p. 35.

⁷³ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁴ Sempre que esta afirmação aparecer, estaremos nos referindo a literatura de denúncia, já chamada de engajada, chamada hoje de pós-moderna ou neo-realista.

então, nossa abordagem a partir da quarta capa do romance. Na quarta capa o leitor pode criar a expectativa de que cinco diferentes narrativas serão contadas:

“Era uma vez um rei que fez promessa de levantar um convento em Mafra.”

“Era uma vez a gente que construiu esse Convento.”

“Era uma vez um soldado maneta e uma mulher que tinha poderes.”

“Era uma vez um padre que queria voar e morreu doido.”

“Era uma vez.”

Ao ler essas frases, o leitor é levado a imaginar que todas essas histórias serão contadas no livro e realmente são. Para Jauss, isso é chamado horizonte de expectativa. No decorrer da leitura essas expectativas serão confirmadas ou quebradas.

Afirmamos no final de nossa abordagem teórica que neste trabalho analisaremos a história do rei e da rainha; a história do padre Bartolomeu Lourenço e a história da gente que construiu o convento representados por Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas que também ajudaram o padre a construir a passarola.

Já afirmamos que o rei a rainha e o padre são personagens lembrados na História oficial de Portugal, enquanto Baltasar e Blimunda representam o povo. Dissemos também que o povo - os vencidos, só é lembrado pela literatura, por isso descreveremos, aqui, o que a História conta dos três primeiros personagens, em contraponto com o que o romance conta enquanto dos dois últimos, abordaremos somente o que o texto literário apresenta. Simultaneamente enfatizaremos a ironia presente no romance, pois ao retratar os personagens Históricos Saramago utiliza essa figura de linguagem. Utilizaremos como títulos das seções a seguir, as sentenças abordadas acima, que fazem parte da quarta capa do romance e faremos isso, pois é a partir dessas sentenças que, num primeiro momento criamos expectativas quanto ao que é narrado no referido romance de Saramago.

3.2.1 Era uma vez um rei que fez promessa de levantar um convento em Mafra

Os registros históricos sobre D. João V (1707 – 1750) devem ser significativos, mas as obras a que tivemos acesso surpreenderam pela exigüidade de informações. Há uma atenção maior para os que o precederam no trono português – D. João I e D. João III, bem como para com os que o sucederam, principalmente para com D. João VI.⁷⁵ Os autores consultados, quando não se limitam aos dados biográficos, fazendo alusão à vida palaciana e fora dela,

⁷⁵ A fuga de D. João VI para o Brasil e sua permanência neste país talvez expliquem a razão da atenção maior dada ao neto de D. João V.

divergem nas considerações feitas: há os que o louvam e poucos são os que questionam seu reinado e sua soberania.

O reinado de D. João V situa-se na dinastia de Bragança (1640 a 1910), 24º rei de Portugal, governou de 1706 a 1750. Nasceu em 22 de outubro de 1689 e faleceu em 31 de julho de 1750. Recebeu o título de “Magnânimo” por sua **grande generosidade** e pela ostentação que trouxe à corte. Era galanteador, aventureiro, empreendedor de **obras grandiosas** e **religioso**. Seu gosto se destacava para a matemática. Conhecia, também, idiomas como: Francês, Espanhol e Italiano. As expressões que destacamos são comprovadas pelo registro sobre esse rei na enciclopédia Larousse, registros estes significativos que transcrevemos a seguir:

Reinou durante quarenta e dois anos, o mais longo reinado da quarta dinastia. Sucedeu a seu pai Pedro II. [...] Ao ser aclamado (1707) encontrava-se um exército português na Espanha, comandado pelo marquês das Minas, que lutava contra Filipe V da Espanha, dentro do quadro da guerra da Sucessão, iniciada no reinado de Pedro II. Essa guerra, desastrosa para Portugal, veio a terminar pela paz de Utrecht (1715). No ano seguinte, o rei português enviou uma esquadra para ajudar os venezianos na luta contra os turcos, que participou da batalha de Matapan. Entretanto, no Brasil, os franceses, comandados por Duguay – Trouin, atacaram o Rio de Janeiro e saquearam a cidade (1711). [...] Nesse reinado, conhecido pelo ciclo do ouro, pelo progresso das explorações das minas no Brasil, Portugal importava quase tudo da Inglaterra, pela situação criada com o tratado de Methuen. Das exportações minerais do Brasil, revertia um quinto para a coroa; os navios que carregavam tais impostos eram denominados *naus dos quintos*. Desde 1700 existia esse imposto; em 1713 os povos reclamaram a Brás Baltasar da Silveira, nôvo governador, propondo, em vez dos quintos, trinta arrôbas de ouro fundido [...] D João V foi, nessa época de riqueza, extremamente perdulário, esbanjando o ouro da coroa em suntuosidades religiosas de que quase ninguém se beneficiava. A construção do convento de Mafra e a criação do Patriarcado nos últimos anos da sua vida, as 700 mil missas que mandou rezar ilustram o seu procedimento. De útil, nessa época, construíram-se arsenais, casa da moeda, canalização do Tejo, hospitais e o Aqueduto das Águas Livres, que assegurou o fornecimento de água à cidade de Lisboa, e tal magnanimidade houve na sua concepção que ainda hoje abastece uma importante parte da cidade. Fundou a Academia de História, composta de 50 membros; a biblioteca da Universidade de Coimbra, a do paço da Ribeira, hoje existente na biblioteca do palácio da Ajuda, etc. Iniciou a emigração sistemática de açorianos para o sul do Brasil e deportou, para Portugal, religiosos relapsos. A êle se deve o tratado de Madrid. Sucedeu-lhe seu filho José I, nascido do casamento com D Maria Ana de Áustria”. (1971, p.3732-3733).

Percebemos a partir do registro acima que D. João V esbanjou o ouro da coroa com suntuosidades religiosas que não beneficiavam quase ninguém. Era um rei extremamente exagerado e não se importava em gastar as riquezas da coroa portuguesa que eram resultado da cobrança de altos impostos cobrados a partir da retirada do ouro no Brasil. Esse exagero é bem ilustrado pela construção do convento em Mafra ou ainda pelo fato desse rei ter mandado rezar 700 mil missas. Este número arredondado, por si só indica a nós leitores que o registro

histórico quer mostrar o exagero desse rei. Pode ser comparado a tantas expressões que usamos para indicar exagero, como por exemplo, “reescrevi isto 500 vezes”.

Além de construções inúteis, o rei também fez coisas úteis como arsenais, casa de moeda, entre outras obras. Será que um arsenal é mesmo útil? Podemos dizer que tudo o que era mandado construir era útil para os poderosos e inútil para o povo que perdia a vida ou parte do corpo para defender interesses dos poderosos.

Dissemos no início de nossa abordagem sobre D. João V que há divergências nas considerações feitas pelos autores com relação ao rei, pois alguns o louvam e poucos questionam o seu reinado. Ameal é um desses poucos autores, dentre os que tivemos acesso, que questiona esse reinado. Ele registra: “Despendem-se em Mafra, durante treze anos, uma dúzia de milhões de cruzados anuais? Bem empregados são! Ali permanece um monumento, que ainda hoje inspira legítimo orgulho, das culminâncias da nossa magnificência histórica.”⁷⁶ Há uma certa ironia nesta afirmação, pois ao ler que a dúzia de milhões de cruzados anuais bem empregados são, podemos entender que permanece uma prova da Magnificência do rei Português. Para a História Oficial, quem ficou famoso com tal construção foi D. João V, não importando o sofrimento do povo português.

Referindo-se ao convento de Mafra, Laurentino Gomes limita-se a nos informar detalhes dessa grandiosa construção situando-a no tempo e no espaço:

Situado a cerca de trinta quilômetros de Lisboa, o Palácio de Mafra era um dos ícones dos tempos de glória e abundância do império colonial português. Mistura de palácio, igreja e convento, tinha 264 metros de fachada, 5200 portas e janelas e 114 sinos. O refeitório media cem metros de comprimento. Sua construção levou 34 anos e chegou a mobilizar 45000 mil homens. O mármore tinha vindo da Itália. A madeira, do Brasil. Ficou pronto em 1750, no auge da produção de ouro e diamantes em Minas Gerais. Além dos aposentos da corte e de seus serviços, havia trezentas celas usadas para alojar centenas de frades.⁷⁷

Percebemos por essa descrição o exagero da construção do convento já questionado por Ameal. Além disso, fica mais evidente a forte relação entre os poderosos da época- a igreja e a nobreza.

Relativamente à isso, Marques registra:

O clero secular enriqueceu e prosperou enquanto se manteve subserviente aos desejos régios. D João V aumentou consideravelmente a opulência e o prestígio da Igreja nacional, mediante ofertas ao Papa, que lhe concedeu tudo o que ele queria. O arcebispo de Lisboa foi feito patriarca e depois cardeal (1716/1737). Privilégios e

⁷⁶ AMEAL, João. **História de Portugal**: das origens até 1940. 6. ed. Porto: Tavares Martins, 1968. p. 464.

⁷⁷ GOMES, Laurentino. **Como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007, p. 32.

tenças de toda a ordem acresceram a riqueza e a magnificência da Igreja, particularmente em torno do rei.⁷⁸

Poderíamos pensar que havia uma troca de favores entre clero e nobreza, ou seja, a igreja ajudava o rei a conseguir o que ele queria enquanto se enriquecia e era principalmente pelo rei que o clero arrecadava sua riqueza, entretanto, ambos eram detentores do poder. Além disso, foi no reinado de D. João V que se revigorou em Portugal a inquisição – tribunal que julgava as pessoas consideradas hereges⁷⁹ - como forma de fortalecer a união e o poder do Estado e da Igreja.

O desenvolvimento da Inquisição em Portugal foi muito variável. Inicialmente, durante perto de um século, vigorou ali o figurino espanhol, mantendo-se Estado e Inquisição solidamente unidos. Esta era, para aquele, um instrumento destinado a manter a ordem, a presença do cristianismo, a reforçar o poder real, a garantir a identidade e a unidade da pátria [...]. tão estreita dependência perante o poder secular ficou nítida com o fato de que o cargo de Inquisidor Geral, foi desempenhado durante muito tempo pelo cardeal D. Henrique, Irmão de D. João III. D. Henrique só deixou esse posto quando em 1578, após a morte de seu sobrinho-neto, D. Sebastião, veio a ser aclamado rei.⁸⁰

D. João V utilizou-se da Inquisição para garantir o poder sobre seus súditos e ao mesmo tempo garantir aos cofres portugueses os recursos necessários para suas úteis e inúteis construções/invenções.

Afirmamos que dos autores estudados, alguns poucos criticam o poder do rei. Além de Ameal, podemos dizer que Marques, também faz uma crítica a igreja, mesmo que de forma sutil ele nos apresenta uma notícia sobre a vida íntima do rei, a qual transcrevemos a seguir:

Como em tantas cortes do século XVIII, a depravação moral ocupou lugar preponderante. O rei – e com ele muitos nobres – gerou diversos filhos em freiras de diversos conventos, os quais se converteram em centros de prazer e numa espécie de lupanares reservados à aristocracia.”(...): “Diga-se por último uma palavra acerca dos mosteiros de freiras, onde muitas delas passavam o tempo lendo, escrevendo ou escutando, com visitas masculinas freqüentes, incluindo a do próprio rei D João V.⁸¹

Há neste fragmento uma crítica a igreja, mostrando que os conventos poderiam ser comparados a prostíbulos e as freiras ao invés de quase santas, poderiam ser chamadas de prostitutas. Percebemos ainda que não era qualquer homem que as visitava, mas o rei e muitos nobres, ou seja, a burguesia.

⁷⁸ MARQUES, A. H. De Oliveira. **História de Portugal**: desde os tempos mais antigos até a governo do Sr. Marcelo Caetano. Volume 1: das origens às revoluções liberais. 2. ed. Lisboa: Ágora, 1973. p. 544.

⁷⁹ Toda pessoa batizada que aceitava apenas uma parte dos ensinamentos do cristianismo. Desviando-se dos ensinamentos da Igreja, era considerado por ela como uma pessoa que rompia a unidade dos cristãos.

⁸⁰ GONZAGA, João Bernardino Garcia. **A inquisição em seu mundo**. São Paulo: Saraiva, 1993. p. 233-234.

⁸¹ Ibid., p. 557.

Já Ameal⁸² assim se refere às “escapadas” do soberano português:

Há muito que se procura deprimir, ofender, encher de traços caricaturais a memória de D João V. O seu perfil é desenhado em linhas falsíssimas. Faz-se todo o possível por gravar nos espíritos a imagem de um rei devasso e místico, a repartir o tempo entre cerimónias religiosas celebradas com pompa e hipocrisia – e orgias escandalosas na corrupta atmosfera dos conventos de freiras. [...] Verifica-se com a maior nitidez que a sua vida privada nunca e nada influi na sua vida pública nem o desvia dos cuidados escrupulosos do governo. Os testemunhos da História convergem no sentido de fazer de Dom João V autêntico modelo no que se respeita ao «duro ofício de reinar». Se se permite uma ou outra fraqueza sentimental – no que é, deve ser lembrado, muito da sua época – as qualidades pessoais, além das políticas, amplamente as compensam e excedem. (1968, p.468)

Através do registro acima, entendemos que o autor é extremamente irônico ao se referir ao rei. Um leitor desatento chega a pensar que ele esteja defendendo o rei, mas um leitor atento, conhecedor das características desse rei entende a inversão de significado desejada pelo autor. Apresentando sentenças com sujeito indeterminado - “ Há muito que se procura deprimir...”; Faz-se...”; Verifica-se...”, - o autor não se compromete pois não se coloca como emissor e nem o identifica. Sua mensagem é de cunho irônico, pois fingindo engrandecer o rei o que ele quer na realidade e depreciá-lo. A sua vida privada influi sim na sua vida pública e o desvia dos cuidados **inescrupulosos** do governo. Tanto é verdade o que estamos afirmando que o autor destaca a sentença “duro ofício de reinar”. Será que é tão difícil assim exercer esse reinado?

Abordamos acima o registro das escapadas do rei, é hora de mostrarmos o que encontramos de registros do casamento de D. João com D. Maria Ana Josefa:

Em 1708, 18 meses depois de assumir o trono, (D. João V) casou-se com a arquiduquesa Maria Ana Josefa, filha do imperador Leopoldo Primeiro da Áustria. A 25 de setembro de 1707 a Embaixada do conde de Vila Maior parte de Lisboa para Viena, para a celebração de casamento do rei e da rainha. Em 24 de junho de 1708 firma-se o Tratado Matrimonial e a nove de julho acontece o casamento. D. Maria Ana Josefa nasceu em Linz, no dia 7 de setembro de 1683. Faleceu no dia 14 de agosto de 1754, com setenta e um anos incompletos, no palácio de Belém. Foi sepultada no mosteiro de São Nepomuceno, dos Carmelitas Descalços Alemães.⁸³

Cabe aqui rever o papel da História, tomada na perspectiva que interessa a este trabalho: a contribuição da História não se limita a auxiliar a compreensão da realidade e a formação da identidade, mas também a concepção e compreensão da diferença, da alteridade. Nem sempre este papel é cumprido. A Literatura, às vezes, assume esta função. A relação Literatura/realidade é inegável: o texto parte de um amplo leque de “modelos” (outros textos,

⁸² AMEAL, João. *Op. cit.* p. 467-468.

⁸³ ENCICLOPÉDIA Barsa. São Paulo: Encyclopaedia Britannica Editores Ltda., 1989, v.9, p.335.

fatos de um passado distante ou recente, pintura, música, escultura, biografias...) e retorna à realidade acrescentando-lhe uma nova leitura de mundo. A obra que resulta desta “inspiração” na realidade pode assumir duas feições: uma chamada de **representativa ou realista**; outra, **de auto-representativa ou independente**.⁸⁴ A primeira está intimamente ligada a uma realidade atestada por documentos, isto é, por textos anteriores ao discurso literário. Seu objetivo é reproduzir e interpretar uma realidade ocorrida num contexto datado ou numa perspectiva sincrônica, o que a torna documental. A segunda, visando à produção de uma realidade estética, não reproduz a realidade, mas problematiza-a, interrogando, colocando o “modelo histórico” em questão. Aqui, a realidade não é fim, mas sim meio. Acreditamos que a obra de Saramago se enquadre no segundo tipo. É o que procuraremos demonstrar.

Afirmamos anteriormente que a literatura aborda os fatos sob o ponto de vista dos vencidos e isso se comprova pois a participação do rei e da rainha no romance não será como protagonistas. O rei não faz nada de importante, ou seja, ele tem dificuldade até para “emprenhar” sua mulher, a rainha D. Maria Ana Josefa.

O romance começa com a seguinte sentença: “D. João, quinto de nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa...”⁸⁵ A expectativa que criamos ao ler esse início é a de que será contada a história de amor do rei e da rainha. Porém ao dar prosseguimento à leitura, percebemos que Saramago tem a intenção de ironizar o poder da corte real. Não há amor entre o rei e a rainha. O que há é apenas o cumprimento de rituais, de obrigações. Obrigação que é a de “emprenhar” a rainha. Além disso, mesmo sendo o rei uma personagem histórica, jamais a História oficial contaria as intimidades desse rei. Esse fato, por si só, ao ser contado por Saramago já pode ser considerado como uma crítica a esse rei que era considerado o “Magnânimo.” Além disso, no decorrer da narrativa a História vai sendo ironizada através da inclusão de dados que não fariam parte do discurso Histórico como a rainha sendo comparada a uma toupeira ou os percevejos que se movem na cama desta rainha.

As tarefas do rei dividem-se em “emprenhar” a rainha, montar a miniatura da basílica, assistir ao Santo Ofício e sair para as caçadas – atividades tão comuns, na fosse para um rei que, nem essas, consegue fazer sozinho! Ou seja, o leitor percebe que o rei “tão poderoso”, não faz nada de importante.

Se D. João era o magnânimo, o todo poderosos como é possível dizerem que o reino estava mal governado? Quando se refere a isso, Saramago expõe uma crítica ao símbolo da justiça. Vejamos:

⁸⁴ FREITAS, Maria T. **Literatura e História**. São Paulo: Atual, 1986.

⁸⁵ SARAMAGO, José. **Memorial do Convento**: romance 32 ed. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2006. p. 11.

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 alfâgemes 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, ganhado ou perdido o pleito. (p.182)

Ao comparar o reino de Portugal com o símbolo da justiça, dizendo que ela é cega e que muitas vezes os inocentes são injustiçados, Saramago apresenta o reinado de D. João V de forma diversa de alguns autores de registros históricos. Entretanto, já afirmamos que Marques e Ameal, em seus registros, mesmo que históricos, apresentam uma certa crítica a este reinado e podemos dizer que em alguns aspectos se assemelham a crítica apresentada por Saramago no texto literário. O autor do **Memorial do Convento** assim como Ameal também utiliza-se de sentenças cujo sujeito é indeterminado, - dizem que o reino...- , não identificando assim o emissor da mensagem.

Depois de mostrar ao leitor que a justiça, muitas vezes é **injustiça**, o narrador anuncia o que não deveria ser dito:

[...] 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 [...] 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. Castiguem-se lá os negros e os vilões para que não se perca o valor do exemplo, mas honre-se a gente de bem e de bens.⁸⁶

Saramago mostra assim, que tudo depende do dinheiro e dos bens. Os pobres são explorados e mortos pela inquisição não porque seus crimes sejam perversos, mas porque não possuem padrinhos nem dinheiro para comprar a justiça. O narrador é irônico ao utilizar o advérbio de negação, pois ao apontar o que **não** se enuncia, está enunciando.

Ainda quanto ao “não” proferido pro Saramago Moisés registra:

Não se trata [...] no memorial, de uma negação no nível do enunciado, mas no nível da ação e, sobretudo, da enunciação [...] o “não” do memorial tem como contrapartida um “sim” ao amor, ao sonho, à arte. Um “sim” proferido pelas personagens, em seus atos; pelo narrador, no lirismo com que os refere e no caráter maravilhosos que lhes atribui.⁸⁷

E acrescenta ainda que “em **Memorial do Convento** a rebeldia das personagens é um “não” oposto à opressão monárquica e religiosa”

Como vimos, Saramago utiliza-se do texto artístico para criticar as injustiças que

⁸⁶ *Ibid.*, p. 182.

⁸⁷ MOISÉS, Leila Perrone. Formas e Usos da negação na ficção histórica de José Saramago. *In*: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane. **Literatura e história**: três vozes de expressão portuguesa. Porto Alegre: Universidade/ UFRGS, 1999. p. 103.

ocorreram em Portugal. Além disso, mostra-nos que os poderosos desvalorizavam a pátria em que viviam. O fragmento a seguir sustenta o que acabamos de afirmar.

[...] se desta pobre terra de analfabetos, de rústicos, de toscos artífices não se podem esperar supremas artes e ofícios, encomendem-se à Europa, para o meu convento de Mafra, pagando-se, com o ouro das minhas minas e mais fazendas, os recheios e ornamentos, [...] De Portugal não se requeira mais que pedra, tijolo e lenha para queimar, e homens para a força bruta, ciência pouca.⁸⁸

Além do desprezo pelo povo - quando diz que possuem força bruta e pouca ciência e de desvalorizar as terras portuguesas, também percebe-se que o narrador transporta para o romance o sentimento de posse que D. João V tinha com relação ao convento e às minas de ouro, pois o pensamento do rei é expresso em primeira pessoa e pelos pronomes possessivos. É o rei que pensa em “ meus conventos[...], minhas minas”. Além disso, Saramago dá voz ao rei para falar da pobreza de Portugal dizendo que não há naquele país nada além de pedra, tijolo e lenha e os homens, o povo, só são importantes pela sua força bruta.

Quando dá voz ao rei, o narrador deixa evidente que este rei só sabia desprezar Portugal e dar ordens. Vejamos:

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, de 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, [...]”.

Observamos, no fragmento acima, que os homens necessários para a construção do convento eram tratados como animais, todos deveriam se dirigir a Mafra para trabalharem na construção do convento pois deveriam obedecer a vontade do rei. Percebemos também que a única vontade superior a real é a vontade divina e talvez isso seria uma forma de D. João V justificar os excessivos gastos na construção do Convento, pois quando Deus quer..., devemos aceitar. Como a construção do majestoso convento foi pedida pelos franciscanos, então provavelmente foi Deus quem quis.

Afirmamos que os homens – construtores do convento eram tratados como animais, como **bois**, poderíamos dizer. “[...] atavam-nos com cordas, variando o modo, ora presos pela cintura uns nos outros, ora com improvisada pescoceira, ora ligados pelos tornozelos, como galés ou escravos. [...] batiam-lhe se resistia, muitos eram metidos ao caminho a sangrar”.⁸⁹

⁸⁸ *Ibid.*, p. 219.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 283.

O fragmento acima, além de mostrar ao leitor as injustiças cometidas para a construção do convento e a forma como o povo foi explorado, também desperta-nos um sentimento de horror e desprezo tanto pelo rei quanto pela igreja.

Em alguns aspectos a narrativa de Saramago retoma – de forma artística o que Marques e Ameal já haviam criticado do reinado de D. João V. Abordamos registro desses dois autores sobre as escapadas do rei e de outros nobres aos conventos, é hora de mostrarmos como Saramago faz esse registro.

É [...] tempo de contrariedades. Agora sairão as freiras de santa Mônica em extrema indignação, insubordinando-se contra as ordens de el-rei de que só pudessem falar nos conventos a seus pais, filhos, irmãos e parentes até segundo grau, com o que pretende sua majestade pôr cobro ao escândalo que são causa os freiráticos, nobres e não nobres, que freqüentam as esposas do senhor e as deixam grávidas no tempo de uma ave-maria, que o faça D. João V, só lhe fica bem, mas não um joão-qualquer ou um José-ninguém.⁹⁰

O narrador inicia o parágrafo indicando que é tempo de contrariedades, pois as freiras, ao invés de aceitarem as ordens do rei de que deveriam servir só aos nobres, se rebelaram contra isso. Ao iniciar o parágrafo dessa forma – dizendo que é tempo de contrariedades, o narrador deixa implícito que provavelmente até então as freiras eram submissas e bem serviam tanto aos nobres quanto outros homens que as fossem visitar. Percebemos a diferença de direitos entre os poderosos – o rei, e o povo. Até mesmo no fato de utilizar a letra inicial do nome em maiúscula, para o rei ou minúscula, para o povo, o narrador enfatiza essa diferença. Ao juntar a estes nomes os pronomes indefinidos – qualquer e ninguém, o narrador ilustra o quanto o povo era desprezado pelos poderosos.

Temos muitos outros exemplos representativos do poder do rei, mas agora apresentaremos alguns aspectos relacionados ao seu casamento com a rainha D. Maria Ana de Áustria. Já havia dois anos que eram casados e nada da rainha lhe dar sucessão.

Ao se referir ao pedido do infante, Saramago ironiza o reinado português. Ele diz: “... um rei, e ainda mais se de Portugal for...”⁹¹

O rei, “tão poderoso” sequer consegue montar peças de uma miniatura da basílica de S. Pedro. Para isso, precisa da ajuda de seus camaristas. Saramago ironiza de tal forma o rei que até o “ato sexual” dessa majestade segue um ritual, pois aparentemente há uma elevação de tal ato e depois uma quebra de expectativas.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁹¹ *Ibid.*, p. 11.

[...] Por enquanto, ainda el-rei está a preparar-se para a noite. Despiram-no os camaristas, vestiram-no com o trajo 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 porque estão. Enfim, de tanto se esforçarem todos, ficou preparado el-rei [...] o cântaro está a espera da fonte.⁹²

Ora, tanto preparo, e essa rainha só conseguirá dar ao rei sucessão através do poder da igreja. Todo esse ritual citado acima, na preparação do rei, pode ser comparado aos rituais realizados na igreja em que o padre vai sendo auxiliado por diversas pessoas para o cumprimento do ritual Eucarístico, por exemplo.

Além das tarefas citadas acima, ao rei cabe também a tarefa de “prometer” que se a rainha lhe der sucessão, construirá um Convento em Mafra. Nem para fazer a promessa o rei pensa por conta própria, ou seja, é o bispo inquisidor, D. Nuno da Cunha, que ao trazer consigo um franciscano velho, induz o rei a essa promessa. Segundo rituais da igreja católica, quando se faz uma promessa, supõe-se que para conseguir alcançar o pedido se faça sacrifícios. Normalmente, aquele que faz a promessa é que deve fazer o sacrifício ao alcançar a graça, o que, é claro, não vai ocorrer com o rei. Ele promete e quem é sacrificado é o povo. Vejamos:

[...] Retiram-se a uma parte D. João V e o inquisidor, e este diz, Aquele que além está é frei António de S. José, a quem falando-lhe eu sobre a tristeza de vossa majestade por lhe não dar filhos a rainha nossa senhora, pedi que encomendasse vossa majestade a Deus para que lhe desse sucessão, e ele me respondeu que vossa majestade terá filhos se quiser [...] se vossa majestade promettesse levantar um convento em Mafra, Deus lhe daria sucessão⁹³.

Percebe-se, nesse trecho do romance, que frei António faz exigências ao rei de forma sutil, ou seja, ao utilizar o advérbio de dúvida “**se**”, o verbo no subjuntivo “**promettesse**” além de outro verbo no futuro do pretérito, “**daria**”, o enunciado do padre aparenta não estar dando uma ordem ao rei, só parece, pois tanto é uma ordem que o rei a obedece: “... Prometo, pela minha palavra real, que farei construir um convento de franciscanos na vila de Mafra se a rainha me der um filho no prazo de um ano a contar deste dia em que estamos...”⁹⁴

Já a fala do rei usa um verbo performativo, ou seja, a ação ocorre no momento da fala, ao dizer “prometo” a promessa está feita e resta cumpri-la. Por esses trechos podemos perceber que a igreja é mais poderosa que o próprio rei, pois usa de artifícios sutis para

⁹² SARAMAGO, José. *Op. cit.*, p. 13.

⁹³ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁴ *Ibid.*

induzir tanto o povo quanto os poderosos a fazerem o que ela quer.

O narrador apresenta a personagem feminina como alguém pouco ou nada inteligente o que não difere muito de como a História concebe essa rainha. Ou seja, a mulher, mesmo sendo rainha é inferior ao homem. Suas conversas com a camareira-mor são sobre assuntos religiosos e banais. Além dos assuntos sem importância, é interessante observarmos com quem a rainha tem essas conversas, ou seja, a camareira-mor – alguém que participa da conversa apenas como ouvinte.

Entretanto, um leitor atento perceberá que ela pode ser até mais importante e esperta que o rei. Saramago não deixa isso explícito, pois narra que a rainha conversa com a camareira-mor e sobre assuntos sem importância como visitas ao convento, por exemplo. Além disso o narrador diz que as funções da rainha são esperar o rei, rezar e ficar imóvel.

Ao introduzir a entrada do rei com a conjunção adversativa “mas”, como veremos abaixo, o narrador impõe ao ato sexual um grau de importância muito maior do que ao sentimento da rainha, por exemplo. Além disso, o ato sexual desse casal tem como objetivo a procriação. “Mas el-rei já se anunciou, e vem de espírito aceso, estimulado pela conjunção mística do dever carnal e da promessa que fez a Deus por intermédio e bons ofícios de frei António de S. José.”⁹⁵ Utilizar-se de segredos de confissão para conseguir a construção do convento era considerado um bom ofício...

O rei tem agora dois motivos para se anunciar à rainha: a conjunção mística do dever carnal e a promessa que fez a Deus. Novamente acontece o ritual em que participam o rei, a rainha e os camaristas. E se o rei tinha dois motivos para se anunciar a rainha para a função também tem dois motivos para esperar que essa tentativa resulte o fruto: “confiança em Deus e no seu próprio vigor”⁹⁶. Entretanto, o narrador deixa transparecer que o rei pode ter sido enganado, ou seja, ao afirmar “Quanto a D. Maria Ana, é de crer que esteja rogando os mesmos favores, se porventura, não tem motivos particulares que os dispensem e sejam segredos de confessorário.”⁹⁷, o narrador deixa claro ao leitor que provavelmente a rainha tenha contado em confissão ao padre que já estava esperando o sucessor do rei. D. João V e ele, o padre, se aproveitou do fato disso ser um segredo de confessorário e conduziu o rei para que fizesse a promessa de construir o convento.

Já dissemos que essa rainha pode ser mais esperta que o rei e se lembrarmos de que provavelmente ela contou, em confissão, que estava esperando o infante e calou-se quando o

⁹⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁹⁷ *Ibid.*

padre induziu o rei a fazer a promessa, perceberemos a esperteza da referida rainha, pois se ela se calou diante disso, provavelmente tinha outros segredos contados em confissões que não poderiam ser divulgados.

Em nossa abordagem teórica afirmamos que o conceito de ironia é apresentado mais comumente como a figura da retórica que exprime o contrário do que as palavras significam e serve para depreciar ou engrandecer. Assim, o narrador do romance em estudo, ao elevar o ato sexual como se fosse engrandecer aquele rei como uma pessoa boa tem na realidade a intenção de depreciá-lo, pois narra um ritual e depois mostra ao leitor que o único objetivo é que tudo aquilo resulte em um fruto, um sucessor.

Vejamos:

[...] D. João V conduz D. Maria Ana ao leito, leva-a pela mão como no baile o cavaleiro à dama, e antes de subirem os degrauzinhos, cada um de seu lado, ajoelha-se e dizem as orações acautelantes necessárias, para que não morram no momento do acto carnal, sem confissão, para que desta nova tentativa venha a resultar o fruto, [...] está dobrando a fé com que ao mesmo tempo impetra sucessão.⁹⁸

Como afirmamos, o narrador mostra ao leitor uma possibilidade de romantismo que em seguida é derrubada pelo compromisso assumido pelo rei. Não há amor, o que há, é simplesmente a obrigação do rei de ter um sucessor e o rei tem fé em Deus. Dissemos anteriormente que para a História, a mulher exerce um papel inferior ao homem e que isso também ocorre no início do romance **Memorial do Convento**. Entretanto, há um momento da narrativa que Saramago nos chama a atenção para a valorização feminina.

Quando o autor refere-se ao “milagre” que acontecerá para que o rei tenha sucessão, estabelece uma relação intertextual com a história Bíblica e mostra a importância da mulher. A partir do trecho “Deus, quando quer, não precisa de homens, embora não possa dispensar-se de mulheres” pode-se perceber a importância da mulher, pois apesar de as conquistas femininas serem, de certa forma, recentes, desde o nascimento de Jesus Cristo podemos perceber o quanto o sexo feminino foi importante. Ou então podemos entender isso como uma crítica ao que é contado na Bíblia.

A história narrada na Bíblia Sagrada, mostra-nos que Deus não precisou do homem, mas necessitou da mulher para a “incorpórea fecundação”. Já na história narrada por Saramago “pairam cheiros diversos na atmosfera pesada, um deles que facilmente identificam, que sem a que a isto cheira não são possíveis milagres”. Ou seja, para que a rainha pudesse dar ao rei sucessão era necessário o ato carnal.

⁹⁸ *Ibid.*

Esse fato faz com que o leitor se questione quanto ao que é narrado no livro sagrado pela igreja. O que será que ocorreu na época em que Jesus foi concebido? Será que realmente Nossa Senhora concebeu Jesus através do Espírito Santo? Devemos acreditar em tudo o que nos é contado pela igreja?

Saramago satiriza a escritura sagrada e os poderosos. Um rei é enganado pela rainha e por seu confessor. E nós, o povo, será que não somos enganados pelos relatos contados tanto na Bíblia quanto pela História?

O narrador usa termos vulgares quando se refere aos poderosos, temos, na narrativa, uma rainha que “guarda o choco.” Referindo-se a isso, Moisés afirma:

Pouco a pouco o relato histórico vai sendo ironizado e satirizado pela inclusão de dados indignos de uma crônica real – a cama “recozendo a cheiros de secreções”, a rainha “enroscada como toupeira”, os incômodos percevejos, [...] A ironia e a sátira estarão presentes ao longo de todo texto. [...] em todo o [...] relato vibra, nas entrelinhas a indignação diante dos abusos do poder, e a compaixão pelas vítimas.⁹⁹

Ao rezar antes de dormir essa rainha fica se comparando à Nossa senhora, pois mistura a oração da Ave-Maria com frases que demonstram sua inveja e seu orgulho. “Ave-Maria cheia de graça (trecho da oração), **ao menos com essa foi tudo tão fácil** (rainha) bendito seja o fruto de vosso ventre (outro trecho da oração), **e é no seu ansiado próprio que está pensando** (narrador) ao menos um filho, senhor, ao menos um filho” (rainha)¹⁰⁰ Há uma mistura de vozes, ou seja, temos a voz do narrador e da rainha. O narrador exerce dois papéis, ou seja, transcreve um trecho da oração e expõe sua opinião sobre a rainha de que, como já dissemos, é egoísta e invejosa.

Ao contar os sonhos que a rainha tinha com seu cunhado e deixando bem claro que esse pecado não foi contado ao padre, o narrador diz que é um “pecado” que não consta no manual de Confissões, e se isso foge às regras ditadas pelos poderosos é passível de ser esquecido. Através desse fato, percebemos mais uma crítica a confissão, ou seja, só é pecado aquilo que estiver no manual de confissões.

O narrador diz que Portugal sempre foi muito bem servido de reis, “Bem servido de milagres, igualmente.”¹⁰¹ E ao referir-se ao “milagre” da fecundação, o trata como “ simples obséquio divino, descimento e olhar piedoso...”¹⁰², ou seja, os franciscanos se aproveitam de um segredo de confissão para induzir o rei a fazer uma promessa que os beneficiará.

⁹⁹ MOISÉS, Leila Perrone. *Op. cit.*, p. 104.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰² *Ibid.*

Saramago, no decorrer de seu romance nos apresenta outros “veros e certificados milagres”¹⁰³ alcançados através dos franciscanos, os quais reforçam a necessidade da promessa do rei. Quando se consegue algo é por obra do santo. Isso se pode dizer sobre a construção do convento em Mafra, pois o frei Antonio de São José já afirmou que se houver convento, haverá sucessão.

Além de depreciar o rei através de um jogo de palavras que aparentemente o engrandecem, o narrador também ironiza o poder da corte quando anuncia o que NÃO se deve dizer.

[...] Agora não se vá dizer que, por segredos de confissão divulgados, souberam os arrábidos que a rainha estava grávida antes mesmo que ela o participasse ao rei. Agora não se vá dizer que D. Maria Ana, por ser tão piedosa senhora, concordou calar-se o tempo bastante para aparecer como chamariz da promessa o escolhido e virtuoso frei António. Agora não se vá dizer que el-rei contará as luas que decorrerem desde a noite do voto ao dia em que nascer o infante, e as achará completas. Não se diga mais do que ficou dito.¹⁰⁴ (p. 26)

O trecho citado acima pode nos trazer muitas informações: ao mesmo tempo em que usa o advérbio de negação, Saramago está deixando claro ao leitor de seu romance o que realmente aconteceu, ou seja, os arrábidos sabiam que a rainha estava grávida e utilizaram-se de uma informação sabida através da confissão para convencer D João V a construir o convento; a rainha “... por ser tão piedosa...” – o uso do advérbio de intensidade é outra forma de ironizar, pois talvez a rainha não fosse piedosa, mas outros segredos de confissão poderiam ser contados se ela não se calasse...; além disso, se o rei “contará as luas que decorrem desde a noite” em que foi feita a promessa “e as achará completas”, é porque não sabe fazer cálculos corretos, ou seja, como saberá cuidar das finanças da corte portuguesa se nem as luas sabe contar? É importante salientar que o rei não precisa saber. È suficiente ser rei. O controle, outras pessoas que façam.

Se a rainha tinha segredos contados na Confissão talvez pudessem ser relacionados a traição, pois tanto a rainha quanto as outras mulheres do reino traem seus maridos, senão na conjunção carnal, ao menos em sonho. “É a quaresma, sonho de uns, vigília de outros”¹⁰⁵ e quando termina, depois da Páscoa, voltam as mulheres a seus quartos. No final deste capítulo o narrador da voz ao frade que no púlpito prega seu sermão. “É quinta-feira de Ascensão, sobe para as abóbodas o canto dos pássaros, subirão ou não as preces ao céu, se eles as não

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 32.

ajudam não haverá esperança, talvez se nos calássemos todos.¹⁰⁶

Saramago deixa transparecer a evidência de que os interesses econômicos estão sempre guiando as ações da igreja. Quando dá voz ao frade, e este diz em seu sermão “subirão ou não as preces ao céu”, lembramos que é costume dos Católicos rezar missas pelos falecidos, ou pela saúde de um enfermo sendo que os pedidos são pagos. E como diz o frade, se elas não ajudam, não haverá esperança. Como se a única forma de conseguir algo fosse pela igreja. Além das preces, tudo é pago: a celebração de uma missa, a encomendação de um corpo, a celebração de um batizado, da eucaristia, do crisma, de um casamento. Tudo serve para que a igreja arrecade dinheiro.

A História apresenta-nos o relato de como ocorreu o casamento do rei e da rainha, e Saramago retoma esse relato para afirmar que “há muitos modos de juntar um homem e uma mulher”¹⁰⁷ e registra apenas duas formas, em primeiro lugar apresenta como ocorre a união de Baltasar e Blimunda – descreveremos adiante. Depois apresenta a união Real:

Outro modo é estarem ele e ela longe um do outro, nem te sei, nem te conheço, cada qual em sua corte, ele Lisboa, ela, Viena, ele dezanove anos, ela vinte e cinco, e casaram-nos por procuração uns tantos embaixadores, viram-se primeiro os noivos em retratos favorecidos, ele boa figura e pelescurita, ela roliça e brancaustríaca, e tanto lhes fazia gostarem-se como não, nasceram para casar assim e não doutra maneira, mas ele vai desferrar-se bem, não ela, coitada, que é honesta mulher, incapaz de levantar os olhos para outro homem, o que acontece nos sonhos não conta. (MC, p. 108)

Dissemos que o casamento Real é relatado pela História e que Saramago retoma esse relato em seu romance. Porém ele o faz com arte dando voz ao casal real – **nem te sei, nem te conheço** – e em seguida tirando sua voz, ou seja, o rei e a rainha só terão voz para dizer algo que não tenha significado importante para a História Portuguesa. Além disso, o autor cria palavras que só uma licença poética permitiria – pelescurita e brancaustríaca¹⁰⁸. O narrador enfatiza que não importava gostarem-se ou não, lembrando ao leitor que esse casamento era um negócio. Também é dito que a rainha é coitada e honesta, pois não trai seu marido. Assim o narrador deixa um vazio – conceito operativo da estética da recepção, pois o leitor não consegue saber se essa rainha é tão honesta assim, já que anteriormente calou-se diante da “mentira” do frei para conseguir a promessa da construção do convento. Desde aquele momento, nós leitores, passamos a perceber que essa rainha tem algo a esconder e provavelmente não é tão coitada, nem tão honesta.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 107.

¹⁰⁸ Palavras criadas que servem para ilustrar as desigualdades existentes no reino, sendo que até mesmo o casal real é muito desigual.

Outro fato contado é o de que a rainha está de luto pela morte de seu irmão, imperador da Áustria, que morreu aos 33 anos - idade em que Cristo foi crucificado. Mas é um luto simbólico, pois o narrador diz que o motivo pelo qual ela não irá a procissão é o fato de “que apesar de prena, três vezes a sangraram”¹⁰⁹. O narrador diz que uma rainha não sentir-se-ia fraca pela perda do irmão, pois “... para tão grandes e maiores golpes são educadas.”¹¹⁰ Ora, o narrador novamente inverte a normalidade das coisas, ou seja há a quebra de expectativas, pois uma rainha não é educada para golpes, é educada para casar!. Quanto ao rei, coitado! Até um flato rijo o faz pedir confissão, pois tem muito medo da morte.

Lembremos que o adjetivo “coitada” é usado pelo narrador ao se referir a rainha, e nós é que o emprestamos - é claro que o usamos no gênero masculino (coitado), no trecho acima para nos referirmos ao rei, que, como percebemos é muito mais frágil que a própria rainha, porém para a História o rei é o Magnânimo!

Ao descrever a cerimônia do auto-de-fé, o narrador utiliza o advérbio de intensidade – tão - e alguns adjetivos que, para um leitor desatento, podem passar a impressão de que realmente há uma preocupação por parte do rei e dos poderosos em geral com os condenados. Entretanto estejamos atentos!!! Nossa expectativa não se confirma se fizermos uma análise mais apurada.

Outro fato interessante é que a rainha se utiliza de três sentidos para admirar, ou melhor, querer admirar o espetáculo: a visão, a audição e o olfato. Vejamos:

[...] não bastariam para desviar-lhe a devoção e os sentidos de vista, ouvido e cheiro da solene cerimônia, tão levantadeira de almas, acto tão de fé, a procissão compassada, a descansada leitura das sentenças, as descaídas figuras dos condenados, as lastimosas vozes, o cheiro da carne estalando quando lhe chegam as labaredas e vai pingando para as brasas a pouca gordura que sobejou dos cárceres.¹¹¹

O pequeno trecho do romance transcrito acima é de uma frieza assustadora, são pessoas que são sacrificadas e a impressão que o leitor tem é de que é um simples pedaço de carne assando. O narrador vai fazendo um contraponto entre a tristeza pela morte do cunhado do rei a alegria do espetáculo que é auto-de-fé.

A morte do cunhado, que nem era português, mas era poderoso deixou o “Palácio triste, **sobre a tristeza que de costume está**, com o luto que el-rei mandou dar a toda sua casa, [...] tomando seis meses de nojo, três de capa comprida e três de capa curta...”¹¹² (grifo

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 47.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*, p. 48.

nosso). Destacamos a frase acima, pois criamos a expectativa de que o palácio sempre está triste, porém é uma tristeza camuflada, ou seja, mesmo triste não pode demonstrar. Enquanto que, talvez a morte do cunhado do rei não represente tanta tristeza assim, mas ela deve ser divulgada, todos devem saber que há tristeza no palácio. Sendo assim, percebemos novamente a inversão: quando está triste não deve aparentar e quando não tem motivos para estar deve mostrar-se triste, pois convém aos poderosos, que normalmente tem uma vida guiada pelas aparências. Além disso, outra inversão também ocorre, pois a morte de um poderoso, mesmo não sendo português, entristece a corte, enquanto isso, a morte do povo português no auto-de-fé provoca alegria aos poderosos.

[...] hoje é dia de alegria geral, [...] olhar esta cidade saindo de suas casas, despejando-se pelas ruas e praças, descendo dos altos, juntando-se no Rossio para ver justicar a judeus e cristãos-novos, a hereges e feiticeiros, fora aqueles casos menos correntemente qualificáveis como os de sodomia, molinismo, reptizar mulheres e solicitá-las e outras miuçalhas passíveis de degredo ou fogueira.”¹¹³

Como vemos, o povo português pode morrer e isso não causará tristeza em nenhum poderoso.

Até mesmo a procissão segue uma ordem em que os dominadores aparecem primeiro. “os dominicanos vêm à frente, [...] até aparecerem os sentenciados.”¹¹⁴

“Tem cada coisa o seu tempo”¹¹⁵ Assim é introduzido o relato que para D. Maria Ana lhe vem chegando o tempo. Isso gera no leitor a expectativa de que será narrado o nascimento do infante. Porém, essa expectativa é quebrada quando o autor utiliza-se de metáforas para se referir à gravidez comparando o bebê a uma nau da Índia ou frota do Brasil... o que reforça que o filho não tem importância para o rei, para ele o que importa é o dinheiro, é o que pode conseguir com as frotas de navios, está preocupado com os ataques dos franceses. Com o filho? Que se preocupe a mãe.

Saramago também faz com que o leitor do **Memorial do Convento** se questione quanto aos valores morais. O seguinte trecho nos faz refletir:

[...] é extraordinário como se formam um homem e uma mulher, indiferentes, lá dentro do seu ovo, ao mundo de fora, e contudo com esse mundo mesmo se virão defrontar, como rei ou soldado, como frade ou assassino, como inglesa em Barbadas ou sentenciada no Rossio, alguma coisa sempre, que tudo nunca pode ser, e nada menos ainda. Porque enfim, podemos fugir de tudo, não de nós próprios.¹¹⁶

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 67.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 68.

A partir do trecho acima, o narrador está criticando as diferenças sociais. Utilizando antíteses – rei e soldado, frade e assassino – nos mostra que antes de nascermos somos iguais, então, porque na sociedade há tanta desigualdade?

Já afirmamos que rei só se preocupa com os bens materiais. O trecho citado a seguir prova o que estamos afirmando. “...chegou a notícia de estar acesa a luta entre os do Pernambuco e os do recife, todos os dias ali se dão batalhas, algumas muito sanguinolentas, e foram ao ponto de deitar fogo aos matos, queimando todos os açúcares e tabacos, que para el-rei é perda considerável.”¹¹⁷ As vidas, tolhidas nas batalhas sanguinolentas não importam ao rei.

A rainha preocupa-se somente com o nascimento do infante e a ordem franciscana que não quer perder o prometido convento não mede esforços para pedir a Deus a proteção dessa rainha. São missas, novenas, orações para que nasça bem o infante e ainda para que seja varão pois o rei ficaria mais contente. É uma menina que nasce, pois as orações são misteriosas e às vezes “pedindo isto, alcança-se aquilo” então o narrador faz uma crítica aos pedidos que são feitos como o de que chova quando há seca, ou o contrário de que pare de chover quando começam a haver as enchentes. Além disso, o narrador mostra-nos que para gerar um filho todos são reis e rainhas e qualquer filho é um príncipe, mas logo traz o leitor para a realidade mostrando que apesar disso há muitas diferenças. A narração do batizado da infante apresenta-nos com clareza as pompas que acontecem nesse ritual, precisando de sete bispos para realizar este batismo. O leitor percebe um menosprezo por parte da corte ao que é produzido em Portugal. É considerado obra o presente dado pelo padrinho da princesa – D. Francisco - à sua mãe, entretanto o narrador enfatiza: “mas francesa” A conjunção adversativa comprova o que afirmamos acima, ou seja, se fosse portuguesa talvez não fosse tão bela a jóia.

Saramago utiliza, neste romance de muitos provérbios, entre eles “ a pobre não emprestes, a rico não devas, a frade não prometas” - expressões apelativas indicativas de que se fizermos isso teremos que cumprir e mesmo que o frei António de S. José tenha morrido, o convento será construído porque o rei D. João V é de palavra. Neste momento o leitor tem a certeza de que o convento será construído.

“Haveremos o convento”¹¹⁸. É com essa frase que o autor encerra o sétimo capítulo. No final do oitavo capítulo é narrado o nascimento do Infante D. Pedro mostrando assim o poder hierárquico existente na igreja, pois somente quatro bispos o batizaram, mas ele saiu

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 72.

ganhando por fazer parte o Cardeal. Ou seja, um Cardeal somado a três bispos – quatro pessoas, tem mais valor que sete bispos – sete pessoas. Já afirmamos que a própria igreja não prega a igualdade social, pois as pessoas têm valor de acordo com a posição que ocupam.

Afirmamos acima, que o narrador utiliza o adjetivo “coitada” ao se referir à rainha, dissemos também que no romance há evidências de que ela talvez ela não seja nem coitada, nem honesta, exagerada, poderíamos dizer ou parideira – o narrador diz. Terá ao todo seis filhos. Porém se fossem contados todos os que ela pede em preces seriam milhões. A todos os conventos que pode ela vai. Esse exagero nos é mostrado pelo narrador pelo advérbio de tempo – agora e pela conjunção aditiva “e” que são utilizadas como anáforas no trecho a seguir.

Agora vai à casa do noviciado da Companhia de Jesus, agora à igreja paroquial, de S. Paulo, agora faz novena de S. Francisco Xavier, agora visita a imagem de Nossa Senhora das Necessidades, agora vai ao Convento de S. Bento dos Loios, e vai à igreja paroquial da Encarnação, e vai ao convento da Conceição de Marvila, e vai ao convento de São Bento da Saúde, e vai visitar a imagem de Nossa Senhora da Luz, e vai à igreja do Corpo Santo, e vai à igreja de Nossa senhora da Graça, e à de São Roque, e à igreja da Santíssima Trindade, e ao real convento da madre de Deus, e visita a imagem de Nossa Senhora da Lembrança .¹¹⁹

A rainha vai a quase todos os conventos e igrejas, mas não se atreverá a ir ao Convento das Odiveiras. Por que será ? Podemos adivinhar... “é uma triste e enganada rainha que só de rezar não se desengana”¹²⁰ O leitor percebe claramente, que mesmo havendo muitas diferenças entre ricos e pobres, se temos ou não bens materiais, nós vamos e esses bens ficam. Então de que adianta tanta diferença, se tendo palácio ou casa caindo aos pedaços vamos todos para o mesmo lugar?

A rainha teve um casamento por interesses e sonha com o infante D. Francisco, seu cunhado, quase todas as noites – como afirma o narrador: o que acontece nos sonhos não conta, por isso, a rainha não traía o rei.. Entretanto quando o rei está doente e D. Francisco vem falar-lhe que se morrer o irmão poderia casar-se com ela para ser rei, ela percebe que o cunhado também não tem amor pela rainha, ele só quer casar-se com ela por interesse. E agora usamos o adjetivo muito utilizado por Saramago para referir-se à rainha – coitada. Sim, coitada da rainha, que nunca mais sonhará com o cunhado, seu sonho a libertava, e ela disse então estar farta de ser rainha, pois percebe que jamais poderia viver um grande amor, mesmo que se casasse novamente, pois sendo rainha, qualquer um se casaria com ela por interesse de

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 109.

¹²⁰ *Ibid.*

ser rei e não porque a amasse. Aqui podemos retomar a forma como acontece o casamento Real, ou seja, “...tanto lhes fazia gostarem-se ou não...”

Afirmamos anteriormente que a teoria a ser usada neste trabalho seria a estética da recepção, por valorizar o leitor e que simultaneamente destacaríamos trechos irônicos desse romance. Assim, a primeira tese de Jauss, abordada na parte teórica deste trabalho, nos diz que é o leitor que produz a obra literária, sendo assim, um texto literário poderá ter diversas interpretações. O leitor deste trabalho, fique atento! Dissemos “diversas” interpretações, não qualquer interpretação. O que já na segunda tese de Jauss é abordado, ou seja, “... deve-se [...] estabelecer um paralelo entre o conhecimento do leitor, entre o seu policódigo, entre o seu horizonte de expectativa e as mudanças decorrentes da leitura...”¹²¹

Assim, relembramos o que afirmamos no início deste subcapítulo que a expectativa criada pelo leitor ao ler “ERA UMA VEZ UM REI QUE FEZ PROMESSA DE LEVANTAR UM CONVENTO EM MAFRA, era de que seria narrada a história desse rei.

Nos três primeiros capítulos do romance, realmente é isso que ocorre. Saramago nos apresenta o poder do Rei e da Igreja conforme o que relatamos acima. Entretanto, a partir do quarto capítulo a expectativa do leitor é quebrada, e começa a acontecer o que Jauss apresenta em sua terceira tese, ou seja, como já afirmamos, a expectativa inicial é quebrada, e assim começamos entrar para a quarta tese que nos diz que a partir da quebra do horizonte de expectativas há uma reconstrução desse horizonte. A sétima tese diz que a literatura pré forma a compreensão de mundo pelo leitor repercutindo em seu comportamento social e é ao se utilizar de fatos e personagens Históricos, que a crônica/romance de Saramago apresenta ao leitor uma nova visão da sociedade que é ocultada pelo texto Histórico e explicitada pelo texto Literário.

Apresentaremos a seguir outro personagem Histórico que é o Padre Bartolomeu Lourenço. Lembremos que além deste, também o músico Domênico Escarlati é um personagem histórico que se relaciona com os representantes do povo. Entretanto, neste trabalho, optamos por abordar a nível de personagens históricos, além do rei e da rainha, somente o padre Bartolomeu, “ padre Jesuíta cuja fama decorre dos sermões que prega, dos conhecimentos de humanidade e teologia, mas sobretudo de ter com apoio real, testado um aparelho aerostático de sua invenção, denominado “passarola”.”¹²²

¹²¹ KOMOSINSKI, Lionira Maria Giacomuzzi. *Op. cit.*, p. 71.

¹²² DEL PINO, Dino. O narrador excêntrico do memorial do convento. In in CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane. **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ ufrgs. 1999, p. 124.

3.2.2 Era uma vez um padre que queria voar e morreu doido

Bartolomeu Lourenço de Gusmão nasceu em São Paulo em 1685. Foi, provavelmente, o maior precursor mundial da história da aviação. Ficou célebre através dos tempos pela invenção e construção da “Passarola”. Fez os estudos primários em Santos, seguiu para o Seminário de Belém – Bahia. Era um rapaz brilhante, de idéias avançadas para sua época, por isso, logo se destacou. Em 1705, com apenas 20 anos de idade, requereu à câmara da Bahia, o privilégio para seu primeiro invento. Era um aparelho que fazia subir a água de um riacho até a altura de cerca de 100 metros.

Depois de ingressar no sacerdócio, o padre embarcou para Lisboa, onde aprofundou seus conhecimentos. Realizou profundos estudos da Ciência Matemática, além das Ciências de Astronomia, Mecânica, Física, Química e Filologia. Estudos estes realizados na Universidade de Coimbra. Concluiu o bacharelado em 5 de maio de 1720 e completou o curso de Doutorado da Faculdade de cânones em 16 de junho de 1720.

Foi ao observar uma pequena bola de sabão pairando no ar que se inspirou para a concepção de um balão. Em 1708 trabalhou com afinco no projeto de um engenho “mais leve-que-o-ar”. Em 1709 Gusmão entregou a D. João V a petição¹²³ de privilégio sobre o seu “instrumento de andar pelo ar”. Obteve o consentimento em 19 de abril de 1709. Juntamente com o alvará, D. João V decidiu concorrer para os gastos da construção do aparelho, bem como lhe deu a mercê de Lente de Prima de matemática de Coimbra, com um rendimento vitalício substancial. Era o que Bartolomeu de Gusmão precisava para se dedicar inteiramente a seu projeto, como na realidade o fez, na quinta do duque de Aveiro, em S. Sebastião da Pedreira. Transcrevemos a seguir a referida petição:

Diz o licenciado Bartolomeu Lourenço que ele tem descoberto um instrumento para andar pelo ar da mesma sorte que pela terra e pelo mar, com muito mais brevidade; fazendo-se muitas vezes duzentas e mais léguas de caminho por dia, nos quais instrumentos se poderão levar os avisos de mais importância aos exércitos e terras mais remotas quase no mesmo tempo em que se resolvem; no que interessa a Vossa Majestade muito mais que a todos os outros príncipes, pela maior distância de seus domínios; evitando-se desta sorte os desgovernos das conquistas, que provêm em grande parte chegar tarde a notícia deles. Além do quê poderá Vossa Majestade mandar vir todo o preciso delas muito mais brevemente e mais seguro; poderão os homens de negócios passar letras e cabedais a todas as praças sitiadas, poderão ser socorridas tanto de gente, como de víveres e munições a todo o tempo; e tirarem-se delas as pessoas que quiserem, sem que o inimigo o possa impedir. Descobrir-se-ão as regiões mais vizinhas aos pólos do mundo, sendo a nação portuguesa a glória deste descobrimento. Além das infinitas conveniências que mostrará o tempo. E

¹²³ *Ibid.*

porque deste invento se podem seguir muitas desordens, cometendo-se com o seu uso muitos crimes, e facilitando-se muitos na confiança de se poderem assar a outro reino, o que se evita estando reduzido o dito uso a uma só pessoa a quem se mandem todo o tempo as ordens convenientes a respeito do dito transporte, e proibindo-se as mais sobre graves penas; e é bem se remunere ao Supp. Invento de tanta importância. Pede a V. M. seja servido conceder ao Supp. O privilégio de que, pondo por obra o dito invento, nenhuma pessoa de qualquer qualidade que for, possa usar dele em nenhum tempo neste Reno ou suas conquistas, sem licença do Supp. Ou seus herdeiros, sob pena de perdimento de todos os bens, e as mais que a V. M. parecerem” (Supp: abreviatura de suplicante)¹²⁴

A primeira tentativa de vôo aconteceu em 3 de agosto de 1709 e foi realizada na sala de Audiências do Palácio. Entretanto, o pequeno balão de papel aquecido por uma chama incendiou-se antes ainda de alçar vôo. Depois de dois dias uma nova tentativa deu resultado. O balão subiu cerca de 20 palmos espantando os presentes. Os criados do palácio se lançaram contra o engenho antes que este chegasse ao teto, pois tinham medo de incêndio.

No dia 8 de agosto de 1709 houve a terceira experiência. Aconteceu perante D. João V, a rainha D. Maria Ana, o Infante Francisco de Portugal, o Marquês de Fonte, fidalgos e damas da corte. Desta vez, sucesso absoluto. O balão ergueu-se lentamente e, ao esgotar a chama, caiu no Terreiro do Paço. Havia sido construído o primeiro engenho mais-leve-que-o-ar.

O invento do padre chamou-se Passarola em razão de ter a forma de um pássaro. Era crivado de multiplicados tubos, pelos quais coava o vento e a encher um bojo que lhe dava ascensão; e, se o vento minguasse conseguia-se o mesmo efeito, mediante uma série de foles dispostos dentro da tramóia. O homem, o sacerdote e o bem-dotado se fundiam em um único ser – Bartolomeu Lourenço de Gusmão. Ele era alguém que enxergava a frente de seu tempo, sofrendo, por isso, as inevitáveis conseqüências dessa excepcionalidade. Acusado pela inquisição de simpatizar com cristão-novos perseguidos pelo Santo Ofício, foi obrigado a fugir para a Espanha. Ao passar pela cidade de Toledo - Espanha, adoeceu, devido ao que se recolheu ao Hospital da Misericórdia daquela cidade, onde veio a falecer.

[...] o papel de Bartolomeu no desenvolvimento do relato é de essencial peça mediadora entre os dois pólos temáticos [...] : o histórico e o mítico. Nem por acaso é brasileiro, não sendo, portanto, nem clero português, nem povo português; nem por acaso é visionário, que de visionários pareceu sempre precisar a vida portuguesa, para alimentar seu sonho de futuro. Sendo jesuíta, vive sob a permanente ameaça da inquisição, sonega informações sobre seus desígnios a respeito da passarola, e, a seu modo, participa do experimentalismo que assinala, nesse século, a fundação das ciências da natureza, projetando-se no futuro pelo desejo de voar. E mais: pelo temperamento liberal e pelo discurso aberto, identifica-se com o povo. É no sonho

¹²⁴ NOVO MILÊNIO. Padre ensina a voar em balão. Disponível em: [http < www.novomilenio.inf.br/santos/h0057](http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0057) . Acesso em: 31 ago. 2008.

visionário e no bojo utópico engendrado por essa figura – de extração histórica, mas tipicamente liminar – que decola a narrativa, pois a ele se haviam juntado Baltasar e Blimunda, para construírem a passarola.¹²⁵

Descrevemos acima, um pouco do que a História nos apresenta sobre o padre Voador. Dissemos também que é o padre Bartolomeu o personagem Histórico que serve como elo entre o casal de personagens históricos – o rei e a rainha e o casal criado por Saramago na ficção - Baltasar e Blimunda, representantes do povo, ou seja entre os dois pólos temáticos existentes no romance. Analisaremos a seguir, como Saramago nos apresenta esse padre estabelecendo contrapontos entre a História e a ficção.

Sabemos pelo discurso Histórico que o padre Bartolomeu conseguiu proteção do rei para a construção da Passarola e percebemos no romance que o povo conhecia esse padre, pois ao vê-lo no auto-de-fé, é dada voz a Sebastiana para que o apresente ao leitor.

Afirmamos acima que o narrador de **Memorial do Convento** dá voz ao casal Real somente para reafirmarem que não se conhecem, ou seja, sua fala não acrescenta nada à narrativa. Enquanto isso, as pessoas que fazem parte do povo têm voz no romance para anunciarem muita coisa importante. É o que ocorre com Sebastiana Maria de Jesus é ela que se apresenta ao leitor e apresenta também o padre Bartolomeu e Blimunda – sua filha. “...e esta sou eu, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações, [...] não ouvi que se falasse de minha filha, é seu nome Blimunda [...] e ao lado dela está o padre Bartolomeu Lourenço.¹²⁶

No romance:

[...] a mudança de registro vocal exige acurada atenção. Assim, na simulada unidade e continuidade do parágrafo vem camuflado o dialogismo, que implanta o descontínuo [...] mediante a interação dinâmica entre a voz do narrador e as vozes das personagens, sendo inclusive acolhida entre elas, eventualmente, a própria voz do leitor virtual.[...] a originalidade e os efeitos polifônicos de tal recurso dizem muito bem do domínio técnico de José Saramago sobre a escritura. Ao delegar a um narrador, cuja principal marca é a mobilidade, as tarefas de administrar o seu próprio discurso e as demais falas, convoca o leitor, [...] à mobilidade no tempo de leitura, aguçando-lhe a atenção, e, em conseqüência, ativando a mobilidade de sua imaginação no espaço-tempo representado.¹²⁷

É também¹²⁸ através do padre Bartolomeu que Saramago apresenta-nos a crítica a igreja. Quando o narrador lhe dá voz percebemos que o padre tenta passar a Blimunda

¹²⁵ DEL PINO, Dino. *Op. cit.*, p. 124.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 50-51.

¹²⁷ DEL PINO. *Op. cit.*, p. 126-127.

¹²⁸ Utilizamos a conjunção aditiva também, pois Bartolomeu não é a única personagem utilizada por Saramago para mostrar ao leitor as incoerências existentes na igreja católica.

ensinamentos preconizados pela igreja de que se há diferença social e econômica é porque Deus quer assim. Vejamos:

Não somos nada perante os desígnios do senhor, se ele sabe quem somos [...] deixemos a Deus o campo de Deus, não atravessemos as suas fronteiras, adoremos deste lado de cá, e façamos o nosso campo, o campo dos homens, que estando feito há-de querer Deus visitar-nos e então, sim, será o mundo criado¹²⁹

Logo adiante, na narrativa o leitor percebe mais algumas características do Padre Voador.

[...] Bartolomeu Lourenço, que no Brasil nasceu e novo veio pela primeira vez a Portugal, de tanto estudo e memória que, sendo moço de quinze anos **prometia**, e muito fez do que **prometeu**, dizer de cor todo Virgílio, Horácio, Ovídio, Quinto Cúrcio, Suetônio, Mecenas e Sêneca, para diante e para trás, ou donde lhe apontassem, e dar a definição de todas as fábulas que se escreveram, e a que fim as fingiram os gentios gregos e romanos, e também dizer quem foram os autores de todos os livros de versos, antigos, modernos, até ao ano de mil e duzentos, e se alguém lhe dissesse poesia, logo responderia a propósito com dez versos seus ali mesmo compostos, e **prometia** também justificar e defender toda a filosofia e os pontos mais intrincados dela, e explicar a parte de Aristóteles, ainda que extensa, com todos os seus embaraços, termos e meios-terminos, e responder a todas as dúvidas da sagrada Escritura, tanto do Testamento Velho como do Novo, repetindo de cor, quer a fio corrido quer salteado, todos os evangelhos dos quatro evangelistas [...] ¹³⁰ (grifo nosso)

O Padre Bartolomeu era muito inteligente, havia estudado muito. Novamente o narrador faz uso do verbo performativo – prometer – mas o padre, ao contrário do rei, cumpre suas promessas, ou poderíamos dizer, **quase** todas as promessas. Comprovamos isso com o fragmento de uma sentença do romance: “...e muito fez do que prometeu...” O advérbio de intensidade, muito, possibilita que o leitor compreenda que mesmo tendo grande sabedoria, o padre não conseguiu fazer tudo.

A História possui registros de que o padre Bartolomeu queria construir a máquina voadora que é chamada passarola e o padre diz, no romance, que chamam-na assim por desprezo. Entretanto na história oficial há registro de que ela é assim chamada, por se parecer muito com um pássaro.

Abordamos resumidamente como o Padre Bartolomeu Lourenço é apresentado tanto pela História oficial quanto pelo romance. Temos muito a dizer sobre ele e sobre a construção de sua passarola. Entretanto, como já afirmamos esse padre é que serve de elo entre personagens históricos e fictícios e por isso, analisaremos a narração da construção da

¹²⁹ *Ibid.*, p. 53.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 59.

passarola depois de apresentarmos ao leitor quem são os protagonistas dessa crônica/romance: Baltasar e Blimunda. Faremos isso, pois o padre não constrói a passarola sozinho, são essas duas personagens que o auxiliam.

3.2.3 Era uma vez um soldado maneta e uma mulher que tinha poderes

Quando nos referimos ao rei D. João V, citamos um trecho encontrado na enciclopédia Larousse. No referido trecho está registrado que quando este rei foi aclamado encontrava-se na Espanha um exército português que lutava contra Filipe V da Espanha. Era uma guerra pela sucessão, iniciada no reinado de Pedro II. Segundo relatos históricos, uma guerra desastrosa para Portugal. É esse fato histórico que Saramago utiliza para introduzir no **Memorial do Convento** Baltasar, a personagem que é protagonista do romance juntamente com Blimunda de quem falaremos mais adiante.

No romance, Baltasar é assim apresentado ao leitor: “Este que por desafrontada aparência, sacudir da espada e desparelhadas vestes, ainda que descalço, parece soldado, é Baltasar Mateus, o Sete-Sóis”¹³¹ Ele foi mandado embora da guerra, pois um homem que havia perdido uma das mãos não seria mais útil na guerra. O narrador apresenta assim, as desumanidades de uma guerra, pois com uma parte do corpo a menos não haveria utilidade, então o melhor a ser feito foi mandá-lo embora. Ou seja, os soldados defendiam os interesses do rei e não eram recompensados por isso, e quando perdiam a vida ou a metade da mão, não havia quem os recompensasse por isso. Teriam que enfrentar as dificuldades sozinhos e longe da guerra. O fragmento a seguir ilustra a pobreza da tropa:

A tropa andava descalça e rota, roubava os lavradores, recusava-se a ir à batalha, e tanto desertava para o inimigo como debandava para as suas terras, metendo-se fora dos caminhos, assaltando para comer, violando mulheres desgarradas, cobrando, enfim, a dívida de quem nada lhes devia e sofria desespero igual. Sete-Sóis, mutilado, caminhava para Lisboa pela estrada real, credor de uma mão esquerda que ficara parte em Espanha e Parte em Portugal, por artes de uma guerra em que se haveria de decidir quem viria a sentar-se no trono de Espanha, se um Carlos austríaco ou um Filipe francês, português nenhum, se completos ou manetas, se inteiros ou mancos, salvo se deixar membros cortados no campo ou vidas perdidas não é apenas sina de quem tiver por nome soldado e para se sentar o chão ou pouco mais.¹³²

Como vemos, a situação dos soldados era desesperadora e é o próprio povo que sofre as conseqüências disso: os lavradores, as mulheres... todos igualmente miseráveis. Podemos entender também que a tropa portuguesa possuía uma função, de certa forma, inútil naquela

¹³¹ *Ibid.*, p. 34.

¹³² *Ibid.*, p. 35.

guerra, já que não seria um português o sucessor do rei. Além disso, pelo fragmento acima, o narrador deixa clara a desigualdade social, pois só quem é soldado é que perde parte do corpo ou a vida na guerra. Guerra que não resultou em nada, pois terminou com um acordo, o acordo de paz de Utrecht¹³³, sendo assim, Sete-Sóis perdeu a mão por nada.

Sete-Sóis permanece, por um tempo, em Évora, onde pede esmolas para pagar ao ferreiro seu gancho de ferro. Depois de consegui-lo sai deste local mas “...não leva por companhia e ajuda frade ou diabinho”¹³⁴.

Ao afirmar, **não leva por companhia e ajuda frade ou diabinho**, o narrador nos alerta de que somente os poderosos é que tem proteção divina. Sete-Sóis, como representante do povo, seria tão insignificante que nem a ajuda do Diabo mereceria. A igreja monopoliza o poder, ou seja, só concede milagres a quem tem algo para dar em troca. Além disso, induz os pobres a se conformarem com sua situação e a agradecerem por não perderem ainda mais. Como é o caso de Baltazar Sete-Sóis que perdeu a mão, mas não perdeu a vida. “Com menos um bocado, mas vivo”¹³⁵ [...] “E um homem a quem falte a mão canhota não tem muito de que se queixar se ainda lhe ficou a destra para pedir a quem passa.”¹³⁶ O conformismo do povo está claro neste fragmento. Fica claro para o leitor que os poderosos querem que nos conformemos com o que conseguimos alcançar em nossa vida.

Baltazar não conseguiu guardar quase nada de dinheiro do soldo, então pedia esmolas para que pudesse pagar ao ferreiro e ao seleiro um gancho que lhe serviria de mão. Era um pobre coitado, que sequer tinha alguém que o esperasse em Lisboa. “... se pai e mãe se lembram dele, julgam-no vivo porque não têm notícias de que esteja morto, ou morto porque as não tem de que esteja vivo.”¹³⁷

Blimunda, a mulher que tinha poderes, é apresentada ao leitor por sua mãe. Conforme citamos acima e é ela que pergunta ao soldado maneta qual o seu nome para que assim Saramago dê voz a Baltazar com a finalidade de que ele mesmo se apresente para Blimunda, pois ao leitor ele já foi apresentado. “... Baltazar Mateus, também me chamam Sete-Sóis”¹³⁸.

¹³³ São chamados 'tratados' ou 'paz de Utrecht' os acordos que, firmados na cidade de Utrecht, nos Países Baixos, puseram fim à guerra da sucessão espanhola (1713 – 1715), na qual entraram também em conflito interesses de várias potências européias. O trono da Espanha era pretendido por Filipe de Anjou, neto do rei francês Luís XIV de França Luís XIV, e de igual maneira por Carlos, da casa da Áustria. Os opositores da disputa se definiram com a França, também em apoio de Filipe, e de igual maneira a Grande Aliança (Grã-Bretanha, República Holandesa, Prússia, Portugal e de igual maneira casa de Sabóia) que, claro se formara contra Luís XIV a favor do príncipe Carlos.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 35.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 51.

Blimunda de Jesus tem 19 anos e é chamada pelo padre de Blimunda Sete-Luas. “... tu és Sete-Sóis porque vê as claras, tu serás Sete-Luas porque vês às escuras”¹³⁹ Ela era uma pessoa com poderes especiais: em jejum podia ver as pessoas por dentro. Apaixonou-se por Baltasar desde o momento em que o viu num dia de auto-de-fé da Inquisição. Era decidida, casou-se com Baltasar Sete-Sóis e dedicou a ele todo seu amor.

Já dissemos que Blimunda e Baltasar não possuem seus nomes documentados pela História. Afirmamos também que é papel da Literatura apresentar os fatos sob a ótica dos vencidos, e é exatamente isso que Saramago faz no **Memorial do Convento**.

No subcapítulo deste trabalho que fala do rei e da rainha, transcrevemos como Saramago narra o casamento Real e afirmamos que posteriormente transcreveríamos como acontece o outro tipo de união. É hora de mostrarmos como se dá a união de Baltasar e Blimunda. E Saramago diz que “há muitas maneiras de juntar um homem e uma mulher.” Uma forma:

[...] é estarem ele e ela perto um do outro, nem te sei, nem te conheço, num auto-de-fé, da banda de fora, claro está, a ver passar os penitentes, e de repente volta-se a mulher para o homem e pergunta, Que nome é o seu, não foi inspiração divina, não perguntou por sua vontade própria, foi ordem mental que lhe veio da própria mãe, a que ia na procissão, a que tinha visões, revelações, e se, como diz o santo Ofício, as fingia, não fingiu estas, não que bem viu e se lhe revelou ser este soldado maneta o homem que haveria de ser o da sua filha, e desta maneira os juntou.¹⁴⁰

Como Blimunda enxerga as pessoas por dentro a união dela e Baltasar pode ser considerada como uma continuidade, ou seja, enquanto para Baltasar falta, para ela sobra. Assim um completa o outro. Já falamos dos dois tipos de união apresentadas nesse romance. Podemos dizer que o ritual de casamento dos dois personagens da ficção representa o ponto de encontro do paganismo e do Cristianismo. O paganismo é representado pela lembrança dos caldeirões em que as feiticeiras processavam suas alquimias e o cristianismo pela gesto eucarístico de repartir a sopa. Assim, ao abençoar esse casamento, o padre já estava cometendo uma heresia.

Afirmamos que antes de falarmos sobre a construção da passarola descreveríamos quem são Baltasar e Blimunda. Agora que o fizemos podemos voltar ao relato das duas construções – convento e passarola.

Apesar do título do romance ser **Memorial do Convento**, é ao narrar a construção da passarola que Saramago transmite ao leitor a importância do povo que participa das duas

¹³⁹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 108.

construções.

“A Construção do Convento significa a imposição da vontade do rei, explorando e oprimindo levas e levas de trabalhadores, que assim anulam a sua vontade...”¹⁴¹. Enquanto isso, a Construção da Passarola representa o poder da vontade libertadora. “A vontade que liberta é a dos marginalizados, os que agem clandestinamente [...]. O ato de voar adquire um sentido libertário.”¹⁴²

O padre Bartolomeu, Baltasar e Blimunda formam uma trindade terrestre. E é essa trindade que construirá a Passarola na ficção como se isso representasse uma busca pela liberdade. O padre leva Baltasar a conhecer o seu projeto e explica-lhe para que serve cada parte. Então o convida para auxiliá-lo na construção da máquina voadora. Baltasar afirma ser difícil por não saber mais do que os trabalhos do campo ou matar e ainda o que dificulta é que lhe falta a mão. Mas o padre lembra-o que “...maneta é Deus e fez o universo.” Com essa afirmação Baltasar se assusta e quer saber onde se escreveu que Deus é maneta, mas o padre, a partir de todos os conhecimentos que tem afirma que não está escrito, mas que “é a sua direita que sentam os eleitos, não se fala nunca da mão esquerda de Deus [...] à esquerda de Deus não se senta ninguém, é o vazio, o nada, a ausência, portanto Deus é maneta.”¹⁴³, dessa forma, o padre convence Baltasar a ajudá-lo.

Enquanto não há dinheiro para comprar os ímanes que na idéia do padre farão voar a passarola, Baltasar trabalha em um açougue, trabalho este arranjado pelo padre. Há neste trecho, uma crítica à igreja, pois o narrador diz que “...querendo Deus...” Baltasar e Blimunda se alimentarão um pouco melhor. Ora, sabemos que precisamos trabalhar para alcançarmos o que queremos e não devemos esperar que o que desejamos caia do céu.

Quando o padre Bartolomeu consegue os ímanes, Baltasar vai para a quinta do Duque de Aveiro para construir a passarola. Blimunda vai morar aí com ele e organizam seu espaço que poderia também servir à confissão. Porém, como pode o padre considerar pecado o concubinato de Baltasar e Blimunda se vê a sua frente um pecado bem maior que ele mesmo, um padre, quer fazer voar uma conjunção de ferros retorcidos?

[...] posto o confessor deste lado de fora, postos os confitentes, um de cada vez, do lado de dentro, precisamente onde constantes pecados de luxúria ambos cometem, além de serem concubinos, se não é pior a palavra que a situação, aliás facilmente absolvida pelo padre Bartolomeu Lourenço que tem diante dos próprios olhos um maior pecado seu, aquele de orgulho e ambição de fazer levantar um dia aos ares,

¹⁴¹ FILHO, Linhares. Uma leitura de **Memorial do Convento**. In **José Saramago: uma homenagem**/ org. Beatriz Berrini. São Paulo: EDUC, 1999. p. 176.

¹⁴² *Ibid.*, p. 178.

¹⁴³ SARAMAGO, José. *Op. cit.*, p. 65.

aonde até já subiram Cristo, a Virgem e alguns escolhidos santos, estas espalhadas partes que trabalhosamente Baltasar vai conjugando.¹⁴⁴

Há neste fragmento uma crítica à confissão, pois se os padres também têm seus pecados, como podem dar a absolvição aos pecadores leigos?

A crítica à igreja é recorrente neste romance e se dá pela quebra de expectativas.

[...] esta religião é de oratório mimoso, com anjos carnudos e santos arrebatados, e muitas agitações de túnica, roliços braços, coxas adivinhadas, peitos que arredondam, revirações dos olhos, tanto está sofrendo quem goza como está gozando quem sofre, por isso é que não vão os caminhos dar todos em Roma, mas ao corpo. Esforça-se o padre na oratória, tanto mais que logo ali está quem o ouça, mas, ou por efeito intimidativo da passarola, ou por frieza egoísta dos auditores, ou por faltar o ambiente eclesial, as palavras não voam [...] enredam-se umas pelas outras.¹⁴⁵

Observemos no parágrafo acima que, num primeiro momento, há uma elevação da religião para depois derrubá-la - recurso usado no início do romance quando o narrador faz o leitor pensar que haverá amor entre o rei e a rainha e depois a quebra da expectativa mostra que é uma simples tarefa realizada com o objetivo de dar ao reino o infante. Assim, no parágrafo transcrito acima, o narrador começa falando da religião para depois contar o que ocorre nos bastidores de nossas igrejas, ou seja o ato proibido que se dá com os padres e as mulheres, freiras ou não.

Mencionamos que o romance faz muitas referências à Bíblia, quando narra que “o Santo Ofício, podendo, lança redes ao mundo e tirá-las cheias, assim peculiarmente praticando a boa lição de Cristo quando a Pedro disse que o queria pescador de homens.” É estabelecida então uma relação intertextual com o milagre da pesca. Cabe aqui refletirmos, será que realmente correu o milagre da pesca? Se ocorreu, foi uma coisa boa, pois saciou a fome do povo. Mas pescar homens para condená-los ao Santo Ofício é bom para o povo? Podemos dizer que para o povo não é bom, mas para os poderosos sim, pois é um “bom” exemplo para que as demais pessoas não desrespeitem as regras impostas pela corte ou pela igreja.

Depois de uma longa viagem, o padre Bartolomeu volta a Mafra e explica que descobriu que o éter necessário para fazer a passarola voar é formado pelas vontades dos vivos. No dicionário básico de filosofia encontramos as seguintes definições para o termo vontade:

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 86.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 88.

(*lat. Voluntas*)1. Disposição para agir. Exercício da atividade pessoal e consciente que resulta de um desejo e se concretiza na intenção de se obter um fim ou propósito determinado.[...] 2. Conceito central da metafísica de Schopenhauer, desenvolvido sobretudo em sua obra *O mundo como vontade e representação*. “ a vontade é a substância íntima, o meio de toda coisa particular e do todo. Ela se manifesta na força cega da natureza e se encontra na conduta racional do homem” [...] ¹⁴⁶

É o segundo conceito de vontade apresentado no dicionário, o utilizado por Saramago ao se referir a esse termo, pois a vontade dos vivos resulta de um desejo e é concretizada quando temos uma intenção, um fim determinado. É o que acontece com as duas construções narradas no romance. Entretanto uma vontade é libertadora e outra é opressora.

É Blimunda quem irá recolher as vontades que farão voar a passarola. Como ela, em jejum, consegue perceber o que há por dentro das pessoas será ela quem recolherá essas vontades. Para isso o padre entregou-lhe um vidro que tinha preso ao fundo um âmbar que servia de ímã para guardar dentro do frasco as vontades quando estas se desprendiam dos homens.

Tanto no registro histórico quanto na ficção, o padre Bartolomeu é apresentado como um “protegido do rei”. Entretanto, nos registros históricos há dúvidas quanto ao sucesso do padre no vôo da passarola. Na Enciclopédia brasileira há afirmação de que houve demonstração do vôo, como afirmamos anteriormente. Entretanto, Linhares Filho cita o historiador Joaquim Veríssimo Serrão que escreve em sua *História de Portugal*:

[...] era conhecido pelo “Padre Voador”, devido à criação de aeróstatos com que pretendia dominar os céus. Com a sua “Passarola”, desejou em 1709 voar sobre o castelo de São Jorge para o terreiro do Paço. Apesar de mecenato régio, as experiências não foram coroadas de êxito, o que não impediu a aura que manteve entre os homens do tempo.¹⁴⁷

Se no registro histórico há dúvidas, o mesmo não ocorre na ficção. No romance de Saramago a passarola voará.

Afirmamos acima que **Memorial do Convento** nos apresenta a narração de duas construções e que essas construções representam dois tipos de vontades: a vontade opressora e a vontade libertadora. Quando se refere a construção da passarola Saramago diz:

[...] mas esta obra, se não é, como o convento, de sua majestade, tem licença régia, provavelmente já esquecida, nem sequer lembrada para mandar D. João averiguar se o padre Bartolomeu Lourenço ainda tem esperanças de voar um dia, ou se isto é apenas maneira de viverem três pessoas um sonho, quando tais pessoas poderiam ser mais utilmente empregadas, o padre a pregar a palavra de Deus, Blimunda a sondar

¹⁴⁶ JAPIASSÚ, Hilton. **Dicionário básico de filosofia**. 4. ed. Rio de Janeiro: Atual, 2006.

¹⁴⁷ FILHO, Linhares. *Op. cit.* p. 180.

nascentes de água, Baltasar a pedir esmola para abrir as portas do paraíso a quem lha desse.¹⁴⁸

O trecho comprova o que falamos anteriormente, mostrando que além de diferenças há semelhanças ente as duas construções. Primeiro o autor compara a construção da passarola à construção do convento, afirmando que o rei sabe dessa construção, porém, talvez não lembre ou não **quer** lembrar. Depois, compara essa construção a um sonho dos três e a ironia mais forte ocorre quando diz que eles poderiam desempenhar funções mais úteis. Será que tão úteis quanto as funções do rei e da rainha? Mas o narrador descreve como funções úteis pregar a palavra de Deus, sondar nascentes de água, e pedir esmolas.

Há uma degradação nessas funções Inúteis registradas pelo narrador, ou seja, mesmo que nenhuma dessas funções, que poderiam ser empregadas por Baltasar, Blimunda e Bartolomeu tenha alguma utilidade, podemos dizer que pedir esmolas é a mais inútil delas, sondar nascentes de água – não há necessidade, pois anteriormente foi dito no romance que a nascente é Deus, e pregar a palavra de Deus parece-nos muito útil e é a real função de um padre, mas no caso de Bartolomeu seria talvez, inconveniente, pois logo adiante na narrativa Saramago diz que:

[...] isso de voar só o podem fazer os anjos e o Diabo, aqueles como ninguém ignora, e por alguns foi testemunhado, este por certificação própria da sacra escritura, pois lá diz que o Diabo levou Jesus ao pináculo do templo, portanto pelos ares o levou, não foram pela escada, e lhe disse, Lança-te daqui abaixo, e ele não lançou, não quis ser o primeiro homem a voar.¹⁴⁹

Como já afirmamos, a Bartolomeu não seria útil pregar a palavra de Deus, pois como poderia justificar depois que ele pretendia voar se Jesus não quis ser o primeiro homem a voar?

O trabalho do padre, na construção da passarola, é intelectual. É o padre que tem idéias, pois muito estudou para isso. Enquanto o trabalho braçal é feito por Baltasar e Blimunda, que, com seus poderes, tem a função de recolher as vontades, Bartolomeu Lourenço ensaia seus sermões.

[...] mas hoje não procurava os efeitos de voz, os trémulos rolados que comoveriam os ouvintes, a instância das injunções, a suspensão insinuante. Dizia as palavras que escrevera, outras que de improviso lhe surgiam agora, e estas negavam aquelas, ou duvidavam-nas, ou faziam-nas exprimir sentidos diferentes.¹⁵⁰

¹⁴⁸ SARAMAGO, José. *Op. cit.*, p. 138.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 138.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 167.

Podemos perceber, no trecho acima, que o sermão dos padres deve ser muito bem planejado, para que estes não caíam em contradição, ou seja, no momento em que o padre misturou as palavras que havia escrito às do improvisado, caiu em contradição e ainda não comoveu os ouvintes, pois não falou em seu discurso o que desejavam ouvir. Isso resultou ao padre a perseguição por um consultor do Santo Ofício.

O padre apresenta uma crítica á confissão dizendo “... Deus vê nos corações e não precisa de que alguém absolva em seu nome, e se os pecados forem tão graves que não devam passar sem castigo, este virá pelo caminho mais curto, querendo o mesmo Deus.”¹⁵¹

Bartolomeu Lourenço, então quer informar ao rei sobre a construção, porém deseja “experimentá-la, não quero que tornem a rir-se de mim, como há quinze anos fizeram...” Mas não é exatamente do riso que Bartolomeu Lourenço tem medo. O seu medo maior é do Santo Ofício e quando é procurado pela inquisição, ele foge junto com Baltasar e Blimunda, na passarola. Para que esta possa voar é necessário que destruam a abegoaria. A destroem e voam. Dividem os trabalhos na construção da passarola; no seu vôo e na destruição da abegoaria. Cada um é responsável por uma parte.

Já afirmamos que é Blimunda que enxerga por dentro e faz o recolhimento das vontades que farão a passarola voar.

Como pode um padre que tem a proteção do rei, ter medo do Santo Ofício? É nesse momento que percebemos que “El-rei, sendo caso duvidoso, só fará o que o Santo Ofício lhe mandar”¹⁵², então percebemos que a igreja é mais poderosa que o rei.

É do céu que os três enxergam Mafra e o convento. E é neste momento que o leitor volta a ler a história desta construção. Os operários vêm a passarola como se fosse uma obra divina.

Passam velozmente sobre as obas do convento, mas desta vez há quem os veja, gente que foge espavorida, gente que se ajoelha ao acaso, e levanta as mãos implorativas de misericórdia, gente que atira pedras, o alvoroço toma conta de milhares de homens, quem não chegou a ver, duvida, quem viu, jura e pede o testemunho do vizinho, mas provas já ninguém as pode apresentar porque a máquina afastou-se na direção do sol [...] talvez não tivesse sido mais que uma alucinação, já os cépticos triunfam sobre a perplexidade dos que acreditaram.¹⁵³

Assim, percebemos que alguns dos operários do convento imaginaram que a passarola pudesse ser obra do espírito santo, enquanto outros pensaram ser uma alucinação.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 177.

¹⁵² *Ibid.*, p. 185.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 194-195.

Quando percebe que a passarola está descendo, Blimunda cerca as vontades dos frasco com a as vontade e pede que Baltasar faça o mesmo do outro lado. Então percebemos que a vontade dos vivos é bem maior que a dos mortos. Afirmamos acima que as duas construções narradas no romance representam vontades. Vontade opressora – a construção do convento e vontade libertadora – a construção da passarola. Assim podemos afirmar que os três construtores da passarola possuem suas próprias vontades, enquanto os construtores do convento perdem suas vontades em detrimento da vontade do rei.

A passarola pousa em uma serra e Padre Bartolomeu tenta destruí-la com fogo, o padre foge e morre em Toledo, na Espanha. Assim como no relato Histórico, também na ficção o padre Bartolomeu morre na Espanha na cidade de Toledo. Porém na ficção é dito que morreu louco. Saramago dá voz ao padre “... se tenho de morrer numa fogueira, fosse ao menos esta, disse-as louco o padre Bartolomeu Lourenço” e quando fala em fogueira está falando da inquisição do Santo Ofício.

Baltasar e Blimunda vão a Mafra, onde Baltasar trabalha na construção do convento. Mesmo trabalhando agora nessa construção, Baltasar sabe exatamente quem é.

O meu nome é Baltasar Mateus, todos me conhecem por Sete-Sóis, o José pequeno sabe porque assim lhe chamam, mas eu não sei desde quando e porquê nos meteram o Sete-Sóis em casa, se fossemos sete vezes mais antigos que o único sol que nos alumia, então devíamos ser nós os reis do mundo, enfim, isso são conversas loucas de quem já esteve perto do sol.¹⁵⁴

Se formos buscar no livro sagrado a origem do nome de Baltasar, encontraremos **Baltasar** como sendo um dos reis magos que veio do oriente para adorar Jesus. “Na narrativa Bíblica, Baltasar e os outros reis magos representam o poder temporal que peregrina ao encontro do poder divino, numa perspectiva diversa da relação do rei D. João V com a igreja/Deus”¹⁵⁵

Baltasar é uma personagem que tem consciência de que é, ao mesmo tempo divino e humano. No romance quem tem voz são os silenciados pela história, ou seja, enquanto o rei e a rainha são calados pelo narrador Baltasar e Blimunda tem voz. Eles deixam a passarola escondida e Baltasar volta ao local muitas vezes para não deixar que ela estrague. Blimunda só se interessou de ir com ele depois de três anos. Os dois trabalharam muito para “restaurar” a passarola.

Saramago aproxima o fato Histórico da ficção quando narra que o rei enviou a

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 239.

¹⁵⁵ ANTUNES, Marilda Coan. *Op. cit.* p. 69.

Baltasar uma carta. Essa aproximação se dá pelo fato que a carta fala sobre o convento, mas, nós leitores temos certeza que isso só ocorreria na ficção. Jamais um rei iria se reportar a um simples ex-soldado maneta.

A carta que Sete-sóis **teria** escrito ao rei é carregada de ironia. Usamos o verbo no futuro do pretérito, pois ele não a escreveu e Saramago anuncia isso depois de terminado o relato do conteúdo da fictícia carta. Enquanto estamos lendo o que Baltasar poderia ter escrito ao rei, temos uma sensação de purificação, de que enfim alguém teve coragem de dizer algo ao todo poderoso e é nesse momento que nos utilizamos de um fato narrado do passado para nos purificarmos de tantas coisas ruins que acontecem no presente.

A possível carta é extensa, mas é importante que façamos aqui a transcrição de ao menos uma parte para mostrarmos a ironia presente.

Meu querido rei, cá recebi a sua carta e nela vi tudo quanto tinha para me dizer, o trabalho aqui não tem faltado, só paramos quando chove tanto que até os patos diriam basta, ou quando se atrasou a pedra no caminho, ou quando os tijolos saíram de má qualidade e ficamos à espera que venham outros, agora anda tudo aqui em grande confusão com a idéia de alargar o convento, é que o meu querido rei nem imagina o tamanho daquele monte e a soma de homens que requer, tiveram de largar a obra da igreja e do palácio, vai ser um atraso, até canteiros e carpinteiros andam a acarretar pedra, eu umas vezes com os bois, outras vezes com o carro de mão, tive foi pena dos limoeiros e dos pessegueiros que foram arrancados, os amores-perfeitos foi um ar que lhes deu, não valia a pena ter semeado flores para depois as tratar com tanta crueldade, mas enfim, como o meu querido rei diz que não devemos nada a ninguém, sempre é uma satisfação, é como a minha mãe dizia, paga a dívida bem, não olhes a quem, [...] Blimunda está bem, muito obrigado [...] nunca mais ouvi falar da máquina voadora, talvez a tenha levado o padre Bartolomeu Lourenço para Espanha, quem sabe se a em agora o rei de lá, que, segundo ouço dizer, vai ser seu compadre, acautele-se, com isto não enfado mais, lembranças à rainha, adeus, meu querido rei, adeus.¹⁵⁶

Como afirmamos “esta carta nunca foi escrita”, mas é mais uma estratégia usada pelo narrador para prender a atenção do leitor, pois há uma expectativa de que alguém teve coragem de dizer as verdades ao poderoso rei e depois essa expectativa é quebrada.

Afirmamos mais de uma vez, neste trabalho que é através da literatura que os vencidos têm voz. É o que Saramago faz, mistura a sua voz a voz de Baltasar para num tom irônico criticar o projeto megalomaniaco de D. João V. Ele começa a “carta” utilizando o adjetivo querido e o repete mais três vezes. Ora, um rei, explorador, que só pensava em si próprio nunca seria considerado **querido**.

Ao falar da construção do convento, lembra ao rei que o trabalho não para, e quando fala na máquina voadora é irônico ao dizer que **talvez** esteja na Espanha. Lembra ainda que o

¹⁵⁶ SARAMAGO, José. *Op. cit.*, p. 278-279.

rei do mesmo país no qual ele – Baltasar – perdeu sua mão, agora vai ser compadre do rei. Sabemos todos que em uma guerra muitas vidas são tolhidas, muitas mãos perdidas e que os poderosos em pouco tempo são amigos. As vidas e mãos perdidas são do povo.

Quando se refere a Mafra, o narrador dialoga com o leitor mostrando que o lugar escolhido pelo rei para a construção do convento poderia ser considerado um paraíso pelos poderosos,

mas um dia se hão-de rectificar os sentidos e naquele nome será lido, letra por letra, mortos, assados, fundidos, roubados, arrastados, e não sou eu, simples quadrilheiro às ordens, quem a tal leitura se vai atrever, mas sim um abade beneditino a seu tempo,[...] não antecipemos, ainda há muito trabalho para acabar, por causa dele é que vocês vieram das longes terras onde vivíeis[...]¹⁵⁷

Mortos

Assados

Fundidos

Roubados

Arrastados

A partir do nome da cidade, Saramago constrói um acróstico com o objetivo de **des**construir o lugar, e como já afirmamos, dialoga diretamente com os construtores do convento. O narrador faz alusão à linguagem do povo dizendo ao leitor: “não façam caso da concordância, que a nós ninguém ensinou a falar...”¹⁵⁸ Assim, utilizando o pronome na primeira pessoa, Saramago se coloca ao lado do povo.

É no penúltimo capítulo que ocorre o sumiço de Baltasar, o que acelera o término da narrativa. O narrador aparenta centralizar a narrativa no episódio de sagração do convento mas muda a direção para narrar a busca de Blimunda por Baltasar.

Essa busca se dá por todos os cantos e percebemos que Saramago novamente critica a igreja e a confissão. Quando ele diz que “Os padres quando ouviam falar dela mandavam-lhe recados para que viesse à confissão, **curiosos** de saber que mistérios se ocultavam naquela romeira e peregrina, que segredos se escondiam no rosto impenetrável, nos olhos parados, cujas pálpebras raramente batiam” [...] ¹⁵⁹

Percebemos assim, a intenção maldosa desses padres que não pensavam em ajudar Blimunda e sim pretendiam se usar da confissão para descobrir segredos. Blimunda além de

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 286.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 287.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 344.

não se confessar dava uma resposta que escandalizava aos padres: “... mandava dizer que fizera promessa de só se confessar quando se sentisse pecadora...”¹⁶⁰

Quando Saramago narra que ao falar sobre o assunto com outras mulheres, Blimunda as deixava pensativas, também deixa, nós leitores, pensativos. “... que faltas são essas nossas, as tuas, as minhas...”¹⁶¹

Ela passou nove anos procurando Baltasar e exatamente quando estava sem comer a mais de vinte e quatro horas, na sétima vez que passava por Lisboa encontrou-o no suplício da Inquisição.

Saramago termina o romance narrando que “...a queima já vai adiantada, os rostos mal se distinguem. Naquele extremo arde um homem a quem falta a mão esquerda [...] então Blimunda disse, Vem. Desprendeu-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda”¹⁶²

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 347.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como expusemos nas páginas iniciais desta dissertação, a relação entre literatura e história, ora reconhecida, ora negada, acabou sendo resgatada pela Estética da Recepção a partir do reconhecimento de sua função representativa, evocadora de acontecimentos históricos de alçada universal, portadora de referências culturais que fazem com que o leitor se identifique e dialogue com o texto. Assim sendo, o texto literário, fictício, adquire um estatuto referencial, além daquele que faz dele uma obra autônoma, ou seja, é detentor de uma natureza híbrida, a meio caminho entre a Literatura e a História.

Memorial do Convento, acreditamos ter evidenciado, possui essa natureza: contém elementos especificamente históricos, constitutivos de um referente extratextual, e elementos de pura ficção, fundidos num todo expresso através de um discurso impregnado de humor e de ironia. Muito mais do que reconstruir um passado considerado por muitos como espetacular, Saramago se preocupa em mostrar os bastidores deste espetáculo. Para tanto, seu discurso não apenas nos mostra fatos, mas faz a análise dos mesmos, procurando estabelecer relações nem sempre evidenciadas no discurso dos historiadores. Como já foi dito, encontrar o exato ponto de corte entre literatura e história é quase impossível e não foi este o nosso objetivo. Comparando amostras do discurso histórico com o literário, evidenciamos apenas a importância e a pertinência da visão analítica da História contida no romance.

No início deste trabalho afirmamos que a história aborda os fatos sob a ótica dos dominantes enquanto a literatura o faz sob a ótica dos dominados. Abordamos como algumas teorias vêem essa relação e desenvolvemos nosso estudo a partir da Estética da Recepção, mais precisamente a partir de alguns conceitos operativos abordados por Jauss e Iser como a quebra de expectativas, vazios e principalmente a partir do que diz a sétima tese apresentada por Jauss.

Apresentamos o conceito de três tipos de ironia e concluímos que é somente ao se referir às personagens emprestadas da História oficial que Saramago o faz com ironia. Quando se refere às personagens principais do romance, o narrador dá voz a elas e não as apresenta de forma irônica. Quando falamos do rei, da rainha e do padre Bartolomeu, fizemos uma abordagem do que a História Oficial conta sobre eles, em contraponto com o que é narrado no romance. Não pudemos fazer o mesmo com Baltasar e Blimunda, pois estes são o

povo e o povo não tem vez e voz na História Oficial.

Dissemos acima que apresentamos o conceito de três tipos de ironia neste trabalho e apesar de ser difícil dizer qual o tipo utilizado por Saramago, acreditamos que seja a ironia *humoresque*, por ser a ironia que “contesta o inaudito, o original, o sagrado; mostra que nada é eterno e duradouro, nenhum juramento é para sempre, o universo não é infinito”¹⁶³

A autora afirma ainda que a ironia *humoresque* considera os renegados não se deixa indignar com traições e não se espanta com as conversões. Nesse tipo de ironia permanecem a ambigüidade e as interrogações. Já na capa percebemos a primeira ambigüidade, pois está definido como romance e talvez por isso, seja lido como romance. Entretanto, alguns estudiosos afirmam que esta obra de Saramago também possa ser considerada uma crônica.

Ao longo de nosso trabalho colocamos interrogações que correspondem a algumas dentre tantas que Saramago nos vai permitindo fazer ao lermos a narrativa de como aconteceram as duas construções – do Convento e da Passarola. Essas interrogações correspondem a críticas feitas pelo narrador tanto à História oficial quanto à Igreja. Afirmamos também que a ironia *humoresque* mantém a ambigüidade e é isso que ocorre. Percebemos isso a partir dessas interrogações que vão sendo suscitadas no decorrer da leitura do romance. Explicitamos apenas algumas. E a partir destas percebemos que não encontramos uma resposta, pois o objetivo desse tipo de ironia é nos deixar com dúvidas.

Lembremos que a construção do convento representa a vontade opressora enquanto a construção da Passarola representa a vontade libertadora. Já dizia Schopenhauer “..que a vontade deve por si só nutrir a si mesma. De fato [...] nada existe fora dela” . Dessa forma, como já afirmamos, o que impulsiona as duas construções narradas na crônica/romance são as vontades do rei e da igreja, para a construção do convento e as vontades do padre, de Baltasar e Blimunda para a construção e o vôo da passarola. Esse vôo só se dá com o recolhimento das vontades por Blimunda e podemos perceber que essa vontade é recolhida enquanto as pessoas ainda estão vivas, pois depois que morrem não há mais vontade nenhuma.

[...] todo homem tem continuamente fins e motivos que regem a sua conduta e sabe em cada caso prestar contas das suas ações individuais. Mas perguntem-lhe por que deseja ou por que geralmente quer existir; não saberá responder, ou melhor achará absurda a própria pergunta. E assim acabara por confessar não ser mais do que uma vontade.¹⁶⁴

A forma como Saramago termina sua narrativa, com Baltasar sendo queimado na

¹⁶³ DUARTE, Lélia Parreira. *Op. cit.*, p. 33.

¹⁶⁴ NICOLA, Ubaldo. **Antologia ilustrada de Filosofia**: das origens à idade moderna. São Paulo: Globo, 2005. p. 372.

inquisição e Blimunda recolhendo sua vontade, mostra-nos que devemos lembrar que essa vontade libertadora continua entre nós, e devemos sempre lutar contra a desigualdade social. Por isso devemos dar importância a leitura do texto literário que pode ser considerado um artefato a ser transformado em objeto estético pelo leitor. Além disso, o texto literário pode ser fonte de libertação, ou seja, a partir de sua leitura, da confirmação ou quebra de expectativas, da percepção da ironia presente, podemos nos transformar em pessoas mais críticas percebendo os fatos sob diversos ângulos e questionando aquilo que considerarmos necessário. Acredito que esta seja uma das principais contribuições do texto literário e Saramago o faz muito bem no romance **Memorial do Convento** e em todas as suas obras.

Dissemos na introdução deste trabalho que a primeira expectativa gerada ao ler o título do romance seria a de que é contada a história de pessoas que moraram neste convento. Dissemos ainda, que muitas histórias são contadas neste romance. Mas agora podemos afirmar que nossa primeira expectativa foi totalmente quebrada, pois os fatos narrados não falam de quem morou no convento, mas de quem o construiu. Saramago nos apresenta as dores e os sofrimentos desse povo que construiu o convento e nós muitas vezes, ao vermos obras majestáticas como o Convento em Mafra, idolatramos quem está no poder e construiu (mandou construir) essas obras e nos esquecemos dos “Baltasares” que trabalharam, que sofreram, que foram explorados para que a construção acontecesse.

Saramago abre os nossos olhos, pois no decorrer da leitura vamos preenchendo os vazios existentes e percebendo a apresentação irônica que ele faz dos poderosos.

Ao analisarmos a evolução da relação Literatura e História, vimos, em algumas correntes, a definição do estético ou do artístico como o predomínio da forma sobre a função. O recuo daqueles que defenderam esta idéia e a contribuição de outras correntes como a da Estética da Recepção, permite-nos dizer que o debruçar-se sobre uma obra como Memorial do convento exigiu-nos três momentos fundamentais: determinar o contexto referido na obra; verificar o caráter da relação estabelecida entre os fatos históricos e os ficcionais e, finalmente, encontrar sentidos.

Relativamente aos aspectos irônicos no texto ou do texto, valemo-nos agora das palavras de Umberto Eco que assim se expressa em **Entre a mentira e a ironia**¹⁶⁵: “(...) bem maior dificuldade, de Aristóteles a Freud e a Bérqson, teve a filosofia para definir o cômico e o humorismo. Num certo sentido tinha razão Croce, o cômico pertence à esfera dos sentimentos. (...)”. Pensamos que podemos dizer algo muito semelhante em relação à ironia.

¹⁶⁵ ECO, Umberto. **Entre a mentira e a ironia**. Rio de Janeiro – São Paulo: Record, 2006, p. 66

Perez Ayala¹⁶⁶ a conceitua como “ uma espécie de tolerância intelectual, que proviene del comprender, y se traduce em forma superior de la sonrisa, tan cauta que los hombres poco sérios, por exceso de seriedad, ni se percatan siquiera, y presumen que se les trata en serio.”

Esta afirmação ratifica o que dissemos: a percepção da ironia exige um conhecimento profundo do ironizado e representa, muitas vezes, uma atitude de quem vê, de quem lê, o que nem sempre é tarefa fácil.

¹⁶⁶ AYALA, Pérez de. **Relatos de humor del siglo XX**. Madrid: Castalia, 2000, p. 10.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR e SILVA, Vítor M. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 2006.

AMEAL, João. **História de Portugal**: das origens até 1940. 6. ed. Porto: Tavares Martins, 1968.

AYALA, Pérez de. **Relatos de humor del siglo XX**. Madrid: Castalia, 2000.

ANTUNES, Marilda Coan. **Literatura e História**: Intertextos em “**Memorial do Convento**” de José Saramago. 2004. Tubarão.

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

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988.

BRAGA, Mirian Rodrigues. A concepção de língua em Saramago. In **José Saramago: uma homenagem**/ org. Beatriz Berrini. São Paulo: EDUC, 1999.

COMPAGNON, Antonie. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte. Ed UFMG, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **A literatura no Brasil**. 7 ed. São Paulo: Global, 2004.

DEL PINO, Dino. O narrador excêntrico do memorial do convento. In in CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane. **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ ufrgs. 1999, p. 124.

D. João V <http://www.arqnet.pt/portal/portugal/temashistoria/joão5.html> acesso em 24 de maio de 2008.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto 1: prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo. Ática. 2006.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo. Alameda, 2006.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes; 2003.

ECO, Umberto. **Entre a mentira e a ironia**. Rio de Janeiro – São Paulo: Record, 2006.

FERREIRA, Aurélio B. H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; 1986. p. 1117.

FILHO, Linhares. Uma leitura de **Memorial do Convento**. In **José Saramago: uma homenagem**/ org. Beatriz Berrini. São Paulo: EDUC, 1999. p. 176.

GOMES, Laurentino. 1808: Como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

GONZAGA, João Bernardino Garcia. **A inquisição em seu mundo**. São Paulo. SP. Saraiva, 1993.

GUSMÃO, Manuel. O sentido histórico da ficção em José Saramago. **Revista vértice**. v. 87. p.7-23. nov.dez.1998.

ISER, Wolfgang. **El acto de ler – teoría del efecto estético**. Madrid: Taurus, 1987.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

JAPIASSÚ, Hilton. **Dicionário básico de filosofia**. 4. ed. Rio de Janeiro: Atual, 2006.

KOMOSINSKI, L. M. G. **Humor e ironia na narrativa literária: o exemplo de Quincas Borba, de Machado de Assis**. 1979. Dissertação de mestrado. PUC.

_____. **Literatura nos cursos de letras: um ensino centrado no leitor.** Erechim/RS: EdiFAPES, 2001.

MARQUES, ^a H. De Oliveira. **História de Portugal: desde os tempos mais antigos até a governo do Sr. Marcelo Caetano.** Volume 1: das origens às revoluções liberais. 2. ed. Lisboa: Ágora, 1973.

MOISÉS, Leila Perrone. Formas e Usos da negação na ficção histórica de José Saramago. in CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane. **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa.** Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS. 1999, p. 103.

NICOLA, Ubaldo. **Antologia ilustrada de Filosofia: das origens à idade moderna.** São Paulo. Globo: 2005.

NOVO MILÊNIO. Padre ensina a voar em balão. Disponível em: [http < www.novomilenio.inf.br/santos/h0057](http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0057) . Acesso em: 31 ago. 2008.

REBELO, Luís de Sousa. A consciência da História na ficção de José saramago. **Revista vértice.** v. 52. p.29-38. jan.fev.1993.

SANTOS, Volnyr. José Saramago: história e estória. In **Letras de hoje.** Porto Alegre, V. 25, nº 2. Junho de 1990.

SARAMAGO, José. **Memorial do Convento:** romance 32 ed. Rio de janeiro; Bertrand Brasil, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo, Perspectiva, 1975.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura e o apelo das massas.** In AVERBUCK, Lúcia (org). **Literatura em tempo de cultura de massa.** São Paulo: Nobel, 1984.

_____. **A leitura e o ensino da literatura.** São Paulo: Contexto, 1988.

_____. **Estética da recepção e história da literatura.** São Paulo: Ática, 1989.

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](#)