



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/nauliteraria>

Vol. 14 N. 01 2018

Literatura

***Memorial do convento* e os diálogos narrativo-dramáticos: a redenção por meio dos câmbios espaço-temporais**

Ana Maria Cavalcante

Resumo: A discussão ora proposta visa observar e analisar, como causa e consequência estruturais que permitem uma revisão da narrativa histórica por meio da ficção, os diálogos entre narrativa e drama que são estabelecidos em *Memorial do convento*. Pretende-se, assim, discutir como José Saramago realiza uma provocação à historiografia e uma tentativa de livrar do esquecimento os homens simples de Portugal, verdadeiros responsáveis pela construção do monumento histórico. Para isso, serão observadas, principalmente, a associação peculiar entre o narrador e as suas personagens, beneficiada pelo próprio estilo do autor, que propõe uma mimetização da linguagem oral pela escrita, e as relações entre o narrador e a matéria narrativa, quando aquele assume uma postura pouco contemplativa diante do relato, promovendo associações invulgares entre o tempo e o espaço e entre a narrativa e o drama. Com uma estrutura cambiante, *Memorial do convento* promove, por meio da presentificação dos fatos, uma revisão crítica da narrativa histórica, estando esta, *a priori* e ironicamente, destituída da sua condição de oficial e, logo, passível a interpretações.

Palavras-chave: *Memorial do convento*; Drama; Narrativa; Literatura; História.

Abstract: The discussion now proposed intends to observe and to analyze the dialogues between narrative and drama established in *Baltasar and Blimunda* as structural cause and consequence that allows a revision of the historical narrative by means of fiction. This text aims, therefore, to discuss how Jose Saramago makes a provocation to historiography and tempts to liberate from oblivion the humble portuguese men, whom were truly responsible for the historical monument construction. For this purpose, will be observed, mainly, the peculiar association between the narrator and his characters, which is improved by the author's own style that proposes a mimicry of oral language for writing. Will be observed as well the relationship between the narrator and the narrative matter, when that assumes a less contemplative attitude towards the reporting, and promotes unusual associations between time and space, and between narrative and drama. With a changing structure, *Baltasar and Blimunda* stimulates by a presentification of the facts, a critical review of historical narrative, being this one, *a priori* and ironically, devoided of its official status and, then, opened to interpretations.

Keywords: Baltasar and Blimunda; Drama; Narrative; Literature; History.

Memorial do convento, publicado pela primeira vez em 1982, é o romance sobre o qual recairão as discussões propostas por este estudo, principalmente no que diz respeito ao diálogo que a obra estabelece com a tradição histórica e, também, com a literária. Os câmbios

estruturais entre narrativa e drama¹ são causa e consequência da reflexão histórico-literária promovida pelo narrador, visto que este se coloca em um jogo de aproximação e de afastamento, de desconstrução e de construção narrativas.

É peculiar a relação do autor com os gêneros do discurso: um *Manual de Pintura e Caligrafia* que não é, de fato, um manual, um *Evangelho Segundo Jesus Cristo* que se diferencia do que se conhece por evangelhos, um *Ensaio sobre a Cegueira* que, apesar da maleabilidade do gênero, não é, evidentemente, um ensaio. A forma, a fragmentação e as liberdades angariadas pelo romance permitiram esse jogo, essa trapaça com os gêneros, e isso não acontece de maneira diferente em *Memorial do convento*, sendo esse a memória, convertida em presente, da construção de um objeto histórico.

O narrador, enunciando a partir de um “nós”, posiciona-se de forma invulgar perante aquilo que narra e que rememora. *Memorial do convento* está repleto de “aqui” e de “agora”, não tratando o passado de forma estática e absoluta, mas reavivando-o, a fim de revisá-lo criticamente. Nessa tentativa de presentificar ações passadas, tem-se fundamentada a força dramática do romance e, assim, o estabelecimento de uma estrutura narrativa em que pretérito e presente se entrecortam e se complementam. O posicionamento cambiante do narrador revelaria a responsabilidade crítica por meio da qual o passado deve ser revisitado e revisado pelo presente.

Neste estudo, serão discutidas as relações entre o narrador e a sua narrativa, com a finalidade de se observar a possível manifestação, nos diversos níveis ficcionais, do que seria a intencionalidade crítica e didática impressa em *Memorial do convento*.

A fim de promover a análise proposta, partir-se-á da observação de trechos do romance em que os diálogos narrativo-dramáticos são evidentes e em que contribuem para o estabelecimento do que seria o projeto literário do autor. Os jogos de aproximação e de afastamento, permitidos pelas inserções dramáticas no romance, dão origem a uma postura cambiante, na qual o narrador, junto do leitor, aproxima-se dramaticamente da ação, exacerbando a responsabilidade histórica e a social de se presentificar o passado, ao mesmo tempo em que se afasta criticamente, com o objetivo de promover digressões reflexivas acerca dessa responsabilidade.

¹ Utiliza-se *drama* no sentido atribuído por Aristóteles em *Poética*, destacando-se o fato de existirem, nessa forma de imitação/representação, personagens agindo sem a interferência direta e material de um narrador.

Para, de início, estabelecer o que se entende neste estudo por narrativa e por drama, são utilizadas as contribuições de Anatol Rosenfeld (2010) em *O teatro épico*. Nesse livro, o teórico alemão retoma a classificação dos gêneros literários, discutindo-a e estabelecendo pontos de interseção entre a lírica, a épica e o drama.

Rosenfeld sustenta que, enquanto no drama o objeto é construído quando das ações que se mostram, na narrativa há, fundamentalmente, uma cisão entre o sujeito e o objeto. O autor afirma, a respeito dos traços fundamentais da épica, que:

É sobretudo fundamental na narração o desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado). O narrador, ademais, já conhece o futuro dos personagens (pois toda a estória já decorreu) e tem por isso um horizonte mais vasto que estes. (ROSENFELD, 2010, p. 30)

Já sobre os traços fundamentais do drama, o autor, apoiado em discussões promovidas por Lessing, afirma:

A ação dramática acontece agora e não aconteceu no passado, mesmo quando se trata de um drama histórico. Lessing, na sua *Dramaturgia de Hamburgo* (11º capítulo), diz com acerto que o dramaturgo não é um historiador; ele não retrata o que acredita haver acontecido, mas faz com que aconteça novamente perante os nossos olhos. (ROSENFELD, 2010, p. 31)

Delimitado o que se entende por drama e por narrativa, as análises recairão sobre os momentos do romance em que o narrador evidencia a sua relação particular com a matéria narrada e em que deixa à mostra a relação anárquica com as personagens. Esses momentos serão estruturalmente discutidos, a fim de que se possa partir para os efeitos sociais e estéticos que podem trazer.

Theodor Adorno (2003, p.55), em *Posição do narrador no romance “contemporâneo”*, destaca o problema essencial assumido pelo gênero quando “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”. Segundo Adorno, o domínio do objeto e o efeito gerado pela plenitude e pela plasticidade daquilo que é contemplado tornam-se impossíveis. Aquele que se arriscasse à contemplação e ao simples acolhimento do objeto seria considerado “culpado da mentira de entregar-se ao mundo com um amor que pressupõe que esse mundo ainda tem sentido”. O impedimento da contemplação e do estabelecimento das distâncias espacial e temporal que lhe são necessárias torna inconcebível a forma do relato, solapando o seu preceito de objetividade.

Diante dessa impossibilidade, Adorno destaca, como exemplo, a capacidade de Proust de suspender uma ordem espaço-temporal objetiva, suplantando a categoria da objetividade por meio do monólogo interior e do fluxo de consciência que sugam o mundo estranho para um espaço interior, tornando-o familiar.

Com o desmoronamento da contemplação tradicionalmente garantida pelas distâncias espacial e temporal, o narrador não pode mais se posicionar como aquele que sabe exatamente como as coisas aconteceram, embora precise sustentar, ainda, essa pretensão.

O narrador de *Memorial do convento* encontra-se, de fato, posicionado de forma difusa em relação ao seu objeto. A impossibilidade do relato é evocada pelo próprio texto da obra quando ela nega a epopeia e o discurso histórico, formas que se sustentam, ou tentam se sustentar, na objetividade. O romance tratado, entretanto, não parece se mobilizar para suspender as relações espaciais e temporais, mas para potencializá-las. A ordem espaço-temporal não será suspensa, mas oscilatória. O relato parece estrangido pela elevação das ações e a impossibilidade de uma contemplação narrativa seria desvelada e discutida pelo próprio texto, que apareceria como miscelânea de sequências narrativas e dramáticas.

Em *Memorial do convento*, percebe-se, por vezes, que a voz narrativa se denuncia como fazendo parte de tempo posterior ao dos acontecimentos narrados. Esse posicionamento pode levar à pressuposição de que o narrador, afastado temporalmente do que conta, teria domínio sobre a narrativa. A narração, entretanto, não mantém a distância previamente assumida em relação às ações, mas é sobrepujada por elas. Tem-se uma presentificação dos acontecimentos passados, decorrentes, principalmente, da anarquia entre o narrador e as personagens, visto que estas parecem agir sem o consentimento daquele. A memória dá lugar à dramatização das ações, que se mostram, tornando a narrativa repleta de presente.

1 O posicionamento espaço-temporal do narrador de *Memorial do convento*

Notório, sob o ponto de vista de uma oscilação temporal e espacial, é o posicionamento do narrador em relação à matéria narrativa, já que, em alguns momentos, revela-se pertencente a um momento posterior aos fatos que narra, e, outras vezes, aparenta-se a um espectador que compartilha do mesmo tempo da cena descrita. Esse movimento cambiante é perceptível no momento em que está sendo caracterizada minuciosamente a montagem da miniatura da basílica de S. Pedro por D. João V, antes que este se dirija ao quarto da rainha: “Por baixo desta tribuna em que estamos outra há, também velada de

gelosias, mas sem construção de armar, capela fosse ou ermitério, onde apartada assiste a rainha ao ofício” (1996, p.13). Enquanto descreve a sala em que el-rei está montando sua miniatura e discorre de forma detalhada acerca das peças que constituem a réplica, o narrador destaca, na cena, o posicionamento do rei e dos camaristas que auxiliam D. João V na montagem da sua basílica, além de posicionar-se ele próprio.

Embora se coloque, como dito, como espectador do que narra, observando ações presentes, o narrador, em momentos de contrapartida, revela sutilmente a sua condição de existência posterior à construção do convento de Mafra. Quando os homens, personagens do romance, avistam a pedra que deverão carregar de Pêro Pinheiro a Mafra, o narrador destaca as dimensões métricas do pedregulho em diferentes situações temporais, como se observa em:

Armados de alviões e pás, os homens de Mafra avançaram, já o oficial riscou no chão o traçado deste rebaixo, e Manuel Milho, que estava ao lado do de Cheleiros, medindo-se com a laje agora tão próxima, disse, É a mãe da pedra, não disse que era o pai da pedra, sim a mãe, talvez porque viesse das profundas, ainda maculada pelo barro da matriz, mãe gigantesca sobre a qual poderiam deitar-se quantos homens, ou ela esmagá-los a eles, quantos, faça as contas quem quiser, que a laje tem de comprimento trinta e cinco palmos, de largura quinze, e a espessura é de quatro palmos, e, para ser completa a notícia, depois de lavrada e polida, lá em Mafra, ficará só um pouco mais pequena, trinta e dois palmos, catorze, três, pela mesma ordem e partes, e quando um dia se acabarem palmos e pés por se terem achado metros na terra, irão outros homens a tirar outras medidas e encontrarão sete metros, três metros, sessenta e quatro centímetros, tome nota, e porque também os pesos velhos levaram o caminho das medidas velhas, em vez de duas mil cento e doze arrobas, diremos que o peso da pedra da varanda da casa a que se chamará Benedictione é de trinta e um mil e vinte e um quilos, trinta e uma toneladas em números redondos, senhoras e senhores visitantes, e agora passemos à sala seguinte, que ainda temos muito que andar. (SARAMAGO, 1996, p.245)

O narrador promove a transformação dos pesos e das medidas antigos em pesos e em medidas atuais, a fim de que o narratário desta explicação tenha noção do tamanho exagerado da pedra que deveria ser carregada de Pêro Pinheiro a Mafra por megalomania de D. João V. Há um passeio em moldes de visita guiada, e, ao mesmo tempo em que os homens, personagens de *Memorial do convento*, olham atônitos para a enormidade que terão de carregar, o narratário, visitando o convento acabado, pode tomar nota e ponderar, agora munido das informações atualizadas, as dimensões da pedra. Tem-se a observação do enorme calhau, que servirá como um dos cômodos do convento, feita simultaneamente pelos homens que carregarão a pedra até o seu destino, em estado bruto, e por aqueles, pertencentes a um tempo posterior, capazes de refletir, olhando para a sala em que se encontram, a respeito dos esforços e da brutalidade de se carregar tamanha peça.

O tempo pretérito e o presente, dessa forma, entrecruzam-se no espaço do convento de Mafra. Da materialidade do convento, é extraída a leitura crítica e social de que se nutre todo o romance. Por meio da potencialização das relações de tempo e de espaço, o presente abandona a sua condição passiva diante do passado, promovendo-se, pelas vias da ficção, uma revisão crítica da historiografia. *Memorial do convento* torna-se, assim, o lugar de atrito entre o outrora e o agora, entre a narrativa histórica e a literária. O romance questiona a oficialidade dada ao relato histórico ao mesmo tempo em que propõe uma nova narrativa, repleta de inserções dramáticas e conduzida pela intuição memorialista.

1.2 A peculiar relação entre o narrador e as personagens

A fim de tratar dessas inserções dramáticas e do conseqüente entrecruzamento temporal presente em *Memorial do convento*, é necessário, também, analisar alguns trechos da obra em que se evidencia a relação anárquica entre o narrador e as personagens, uma vez que são numerosos os momentos em que a voz narrativa encontra-se em posição de espectadora das ações desenvolvidas pelas personagens. Identificando-se essa ausência de hierarquia e a conseqüente formação da atmosfera dramática no interior do romance, torna-se possível partir para a discussão da produção de sentido desencadeada por esse câmbio estrutural.

O narrador de *Memorial do convento*, principalmente por meio de sua relação peculiar com as personagens, confere intencionalmente à sua narrativa a sensação de falta de completo domínio e, conseqüentemente, de onipresença/onipotência sobre os fatos narrados.

As ações das personagens estão sempre sobrepujando a voz do narrador. Essa postura está presente, por exemplo, no já citado episódio em que os homens saem de Mafra para encontrar e para transportar uma enorme pedra. Um desses homens simples é Francisco Marques, que vai mais a frente que o restante dos homens e que, por algum motivo, parece ter muita pressa:

[...] chegou-se-lhe o fogo ao rabo e, mal saiu de Mafra, largou num trote curto, parecia que ia a Cheleiros salvar o pai da forca, era o Francisco Marques que aproveitava a ocasião para ir enforcar-se entre as pernas da mulher, agora que ela já despejou, ou não será tal a ideia, talvez queira apenas estar com os filhos, dar uma palavra à esposa, cortejá-la somente, sem pensar em fornicções que teriam de ser apressadas porque os companheiros vêm aí atrás, e pelo menos a Pêro Pinheiro convém que chegue ao mesmo tempo em que eles, já à nossa porta estão passando, afinal sempre me deitei contigo, o menino está a dormir, não dá por nada, os outros mandámo-los ver se está a chover, e eles entendem que o pai quer estar com a mãe, que seria de nós se el-rei tem mandado fazer o convento no Algarve, e ela perguntou, Já te vais, e ele respondeu, Que remédio, mas na volta, acampando nós perto, fico toda a noite contigo. (SARAMAGO, 1996, p.243)

A narração do texto acima se dá entrecortada pelas falas do narrador e pelas interrupções da personagem. O narrador espera, conjecturando, a ação de Francisco Marques, a fim de sanar a dúvida posta sobre o objetivo da pressa da personagem. A expectativa é mantida pelo narrador enquanto Francisco Marques dirige-se rapidamente ao seu destino. As hipóteses levantadas quando da movimentação são, então, solucionadas, quando a personagem, já em diálogo com a sua mulher, pronuncia: “Já à nossa porta estão passando, afinal sempre me deitei contigo”. O ritmo acelerado dos diálogos se sobrepõe à narração das ações, que ficam subentendidas, uma vez que os companheiros de Francisco Marques já estão passando por Cheleiros. A próxima fala, sem interposição do narrador, será já a da mulher despedindo-se do marido: “Já te vais?”.

Fazendo com que as personagens ajam segundo as suas vontades, o narrador isenta-se, em tom irônico, de conferir a elas alguma virtude, evidenciando, no interior do próprio texto, a falta de possibilidade de viver aventuras, já indicada por Luckács (2000) como sendo inerente ao romance da desilusão, quando compara este à epopeia. O romance de Saramago torna-se, dessa forma, o espaço da paródia e da autoironia, uma vez que aponta ele mesmo para a teoria do gênero e para a sua relação com as epopeias clássicas e neoclássicas, principalmente por meio da inserção de citações sem aspas, retiradas, em sua integridade, de obras como *Os Lusíadas*. Os heróis de José Saramago evocam, por negação, os heróis das narrativas históricas e das epopeias. Em *Memorial do convento*, figuram personagens munidas de seus vícios e de suas virtudes, menos destas que daqueles, agindo conforme as suas humanidades e as suas relativas autonomias.

Nesse estabelecimento da atmosfera dramática, o narrador posicionar-se-á, por vezes, tão aproximado das ações, fazendo parte delas, que sequer poderá narrar aquilo que foi dito pelas personagens. Para que se constate essa atitude, basta que se observe o momento em que os homens estão fazendo força para puxar a pedra que deve ser transportada por três léguas:

[...] puxo eu, puxas tu, tanto mais que, afinal, não há espaço que chegue para as duzentas juntas e a tracção tem de ser exercida a direito, em frente e para cima, É um bico-de-obra, disse o José Pequeno, que era o primeiro do cordão da esquerda, se de Baltasar veio alguma opinião, não chegou a ser ouvida porque está mais longe. (SARAMAGO, 1996, p. 247)

No trecho, o narrador encontra-se dentro das ações, junto às personagens, chegando a imprimir sua força de trabalho e, dessa forma, a transformar o tempo resgatado pela memória

em um tempo vívido, convertido radicalmente em espaço. A pulverização da distância temporal torna o narrador responsável direto pela construção ativa do passado.

Em *Memorial do convento*, os diálogos narrativo-dramáticos evidenciam a intenção de reviver, por meio do drama, uma narrativa histórica, corroendo a objetividade e o afastamento conferidos à narrativa e deteriorando o caráter de incontestável dado à historiografia, a fim de propor, por meio da ficção, outra versão para o processo de construção do convento de Mafra.

1.3 A escrita saramaguiana e o estabelecimento de inserções dramáticas

A própria escrita do autor propicia o estabelecimento de uma interseção entre as estruturas narrativas e as dramáticas, uma vez repleta de vírgulas, a fim de acompanhar e de simular a dinamicidade das ações. A multiplicidade de vozes, que por vezes também se constituem anônimas, é favorecida pela inserção das falas, feita apenas pela utilização de uma vírgula seguida de uma letra maiúscula. Esse jogo estrutural e semântico pode ser observado em sua complexidade no momento em que o narrador está acompanhando um auto-de-fé. Um dos parágrafos é iniciado quando os condenados aparecem em fila, sendo descrito o alarde geral provocado pela passagem deles:

Grita o povinho furiosos impropérios aos condenados, guincham as mulheres debruçadas dos peitoris, alanzoam os frades, a procissão é uma serpente enorme que não cabe direita no Rossio e por isso vai se curvando e recurvando como se determinasse chegar a toda a parte ou oferecer o espetáculo edificante a toda a cidade [...] (SARAMAGO, 1996, p.52)

Após o trecho supracitado, repleto de verbos no presente, o narrador inicia a nomeação dos acusados, com suas respectivas culpas e sentenças: “aquele que ali vai é Simeão de Oliveira e Sousa, sem mester nem benefício, mas que do Santo Ofício declarava ser qualificador, e, sendo secular, dizia missa, confessava e pregava, e ao mesmo tempo em que isto fazia proclamava ser herege e judeu”. Durante essa nomeação, em especial quando da vez de nomear uma das condenadas, a narração se dá a partir de um “eu” que não o narrador externo. Não seria possível de se prever ou de se identificar essa troca, a não ser pelo momento em que a voz que narra se declara ser Sebastiana Maria de Jesus, mãe de Blimunda:

[...] e esta sou eu, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações, mas disseram-me no tribunal que era fingimento que ouço vozes do céu, mas explicaram-me que era efeito demoníaco, que sei que posso ser santa como os santos o são, ou ainda melhor, pois não alcanço diferenças entre mim e eles, mas repreenderam-me de que isso é presunção insuportável e orgulho monstruoso [...] (SARAMAGO, 1996, p.52)

Tem-se a própria Sebastiana falando de si, de sua pena e da causa de sua condenação. Não fica evidente em que ponto da narrativa o narrador externo deixou de ser a voz que fala para que a personagem pudesse se pronunciar e se apresentar por sua própria conta, revelando a angústia de estar entre os condenados. É o dêitico “e **esta** sou eu” que surpreende ao apontar um movimento linear, de uma fila de condenados, que cessa naquela mulher, levantando a hipótese de que talvez já fosse a própria Sebastiana a responsável pela narração desde o início do parágrafo, em “Grita o povinho furiosos impropérios”. Pode-se observar, entretanto, que Sebastiana, no trecho imediatamente posterior, coloca-se em uma postura passiva, de narratário, ao dizer que “tendo ouvido as sentenças”, as dela e as de quem com ela vai, não ouviu que se falasse de Blimunda, como se estivesse se referindo a outra voz, àquela que, de início, anonimamente, pelo menos do ponto de vista de um leitor, expunha os nomes e as sentenças dos condenados.

1.4 A escrita narrativo-dramática e a redenção dos homens simples de Portugal

O narrador objeto deste estudo, por meio das inserções dramáticas, provoca a própria tradição narrativa. No caso de *Memorial do convento*, essa provocação se faz principalmente à narrativa histórica, uma vez que esse romance parece se nutrir do desejo de constituir-se uma reparação extratemporânea da amnésia social da qual foram vítimas um grupo de homens simples, verdadeiros responsáveis pelo trabalho que deu concretude ao convento de Mafra. O diálogo narrativo-dramático permite ao memorial proposto por Saramago não apenas relembrar, mas reviver, buscando, como afirma Teresa Cristina Cerdeira (1991, p.174), “as falas minoritárias, a história dos vencidos: esquecidos da História, acordados pela ficção”. É necessário presentificar o passado, a fim de revisá-lo, observando-o criticamente, sentindo-se parte dele.

Se a distância temporal e a oficialidade da historiografia causaram o esquecimento da exploração social que deu concretude ao monumento histórico, a memória e a narrativa literária são responsáveis por fazer emergir, do presente, o trabalho dos homens simples de Portugal.

As provocações à oficialidade da historiografia e às epopeias clássicas e neoclássicas são desveladas pelo caráter metaficcional do romance, que se mostra consciente das suas estruturas e de suas possibilidades estéticas. Aos homens que filho algum fizeram à rainha e à força por eles miseravelmente despendida será dada a devida importância e a devida

lembrança, outrora solapadas pelas narrativas históricas e literárias que provocaram o esquecimento do esforço da arraia-miúda. *Memorial do convento* coloca-se, assim, por meio da ficção, como alternativa à narrativa histórica oficial, para que não se venha simplesmente afirmar, como nos compêndios de História, que a construção do convento de Mafra se deve ao rei D. João V.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. In: *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

ADORNO. Theodor W. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas cidades, 2003.

CAMÕES, Luis Vaz de. *Os Lusíadas*. Organização, apresentação e notas de Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2008.

CERDEIRA, Tereza Cristina. A ficção reinventa a história. In: *Revista Colóquio/Letras*. abr. 1991, p. 174-178.

LUKÁCS, Gyögy. *Teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria duas cidades, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 18. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.