UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA – UEFS
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS - PROGEL

THAÍLA MOURA CABRAL

A FLUIDEZ IDENTITÁRIA EM *MEMORIAL DO CONVENTO*, DE JOSÉ SARAMAGO

Feira de Santana
2018

THAÍLA MOURA CABRAL

A FLUIDEZ IDENTITÁRIA EM *MEMORIAL DO CONVENTO*, DE JOSÉ SARAMAGO

Dissertação para Defesa de Mestrado apresentada à Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - PROGEL, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Estudos Literários.

Orientadora: Professora Dra. Tércia Costa Valverde.

Feira de Santana
2018

Ficha Catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteado - UEFS

C122 Cabral, Thaíla Moura
A fluidez identitária em Memorial do Convento, de José Saramago / Thaíla Moura Cabral. – 2018.
95 f.

Orientadora: Tércia Costa Valverde.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PROGEL), 2018.

1. *Memorial do Convento*. 2. Saramago, José de Sousa, 1922-2010. 3. Literatura portuguesa – crítica e interpretação. 4. Fragmentação identitária. 5. Metaficção historiográfica. I. Valverde, Tércia Costa, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 869.0.09

Luis Ricardo Andrade da Silva - Bibliotecário - CRB-5/1790

THAÍLA MOURA CABRAL

A FLUIDEZ IDENTITÁRIA EM *MEMORIAL DO CONVENTO*, DE JOSÉ SARAMAGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PROGEL -, da Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS - como requisito à obtenção do título de Mestra em Estudos Literários.

Aprovada em 03 de dezembro de 2018.

Prof.ª Dra. Tércia Costa Valverde
Orientadora (UEFS).

Prof.ª Dra. Alana de Oliveira Freitas El Fahl (UEFS).

Prof.ª Dra. Carla da Penha Bernardo (UNEB).

À minha mãe, sinônimo de força e determinação.

Ao meu pai (em memória), luz que ilumina minha trajetória de vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, força maior que rege o universo.

À minha mãe, Maria Romilda, por ser meu porto seguro e sustentação; ao meu pai, Catarino (em memória), por de alguma forma guiar meus passos; ao meu irmão, Litiano, por todo apoio e estimulo; ao meu noivo, Marcus Elias, pelo companheirismo e encorajamento; ao meu afilhado, Marcos Antônio, pela presença constate e afetuosidade.

À minha orientadora, Tércia Valverde, por suas orientações e contribuições essenciais para efetivação da dissertação. Além disso, pela confiança, incentivo, paciência, profissionalismo e, sobretudo, por ser intensamente humana.

Aos professores e professoras, pelas pertinentes aulas e sugestões teóricas.

À Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PROGEL, pela oportunidade de realizar um curso de mestrado.

Aos companheiros de turma, em particular, às minhas colegas/amigas Mila, Josenilda, Antônia Rosane, Mônica e Márcia Neide, pela partilha das dores e das delícias na caminhada durante o mestrado.

Às amigas Viviane, Isa Malena e Bruna Lana, pela acolhida durante minha estadia no Feira VI.

Agradeço ainda à sólida amizade dos amigos que ganhei no início da caminhada acadêmica: Itamara, Cíntia (desde o Fundamental II) e Cristiano.

À CAPES pelo auxílio financeiro durante o último ano de pesquisa para concretização do mestrado.

“[...] a rapariga de óculos escuros disse, Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos.”

(SARAMAGO, 1995, p. 262).

“[...] O homem primeiro tropeça, depois anda, depois corre, um dia voará, respondeu Bartolomeu Lourenço [...].”

(SARAMAGO, 2010, p. 60).

RESUMO

Na presente pesquisa, apresentamos alguns reflexos da Pós-Modernidade na arte literária, com destaque para a fluidez identitária dos personagens principais do romance de José Saramago **Memorial do convento** (1982), a saber: Bartolomeu Lourenço de Gusmão, Blimunda Sete-Luas e Baltasar Mateus Sete-Sóis. Neste estudo, buscamos compreender a fragmentação desses protagonistas, que, representados no século XVIII, apresentam características que transcendem à época. O primeiro, padre e, ao mesmo tempo, homem da ciência, vive o conflito entre fé, dogma e razão, ademais, quer atingir a capacidade de voar, em um tempo em que o homem ainda não tinha a tecnologia necessária para trafegar pelos ares; a segunda é uma mulher que vê além do que se podia ver e do que a visão biológica alcançaria, ficando, assim, entre vendar os olhos para a ignorância e experimentar a dor que o conhecimento e a sabedoria podem causar; já Baltasar é um ex-soldado maneta, que encontrou na construção da máquina de voar um sopro de consciência quanto ao seu papel no universo. Buscamos delinear o perfil identitário fluido dessas três figuras e como tais identidades se constituem ao longo da narrativa. Para a concretização do trabalho, lançamos mão dos estudos de teóricos como: Jean-François Lyotard (1986), Zygmunt Bauman (2009, 2005, 2001, 1998) e Stuart Hall (2002, 2002, 1997), para falarmos sobre Pós-Modernidade e, por conseguinte, sobre identidade; e Jacques Le Goff (2013), Linda Hutcheon (2000, 1991) e Peter Burke (1992), sobre aspectos da História e da Metaficção Historiográfica. Foram utilizadas ainda as contribuições críticas dos estudiosos Ana Paula Arnaut (2008), Vera Bastazin (2006), Carlos Reis (2008, 2004) e João Marques Lopes (2010), que nos auxiliaram a perceber, na perspectiva singular e inovadora da escrita saramaguiana, o legado de seus livros para a literatura mundial.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa. José Saramago. Memorial do convento. Fragmentação Identitária. Metaficção Historiográfica.

ABSTRACT

This research presents some impacts of the Post-modernity in the literary art, highlighting the identity fluidity of the main characters of the novel **Memorial do convento** (1982), namely: Bartolomeu Lourenço de Gusmão, Blimunda Sete-Luas e Baltasar Mateus Sete-Sóis. This study aims to understand the fragmentation of these main characters that go beyond their time. The first one, who is a priest and also a man of the science, lives the conflict between faith, dogma and reason; furthermore, he wants to be able to fly, in a time when mankind did not have the technology needed to navigate through the air. The second character is a woman, who was able to see beyond what physical vision could, conflicted between closing her eyes to the ignorance and experimenting the pain that knowledge and wisdom may cause. Baltasar, on the other hand, was a crippled former soldier who found in the construction of the time machine a blow of consciousness about his role in the universe. We aim to describe a smooth identity profile of these personalities and the manner in which their identities are shown throughout the narrative. For the realization of this study we chose the studies by theoreticians like: Jean-François Lyotard (1986), Zygmunt Bauman (2009, 2005, 2001, 1998) e Stuart Hall (2002, 2002, 1997), to talk about Post-Modernity, and consequently, about identity; and Jacques Le Goff (2013), Linda Hutcheon (2000, 1991) e Peter Burke (1992) to talk about the aspects of History and the Historiographic Metafiction. We also used the critical contributions of the following scholars: Ana Paula Arnaut (2008), Vera Bastazin (2006), Carlos Reis (2008, 2004) and João Marques Lopes (2010), who helped us comprehend in Saramago's writing, which is singular and innovative, the legacy of his books for global literature.

Keywords: Portuguese Literature. José Saramago. Memorial do convento. Identity Fragmentation. Historiographic Metafiction.

SUMÁRIO

1	**INTRODUÇÃO**	9
2	**CONTEXTO PÓS-MODERNO**	12
2.1	**Origens**	12
2.2	**Decorrências na Arte**	20
3	**JOSÉ SARAMAGO, O ESCRITOR DESASSOSSEGADO**	26
3.1	**O autor**	26
4	**RECONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA: UM OLHAR SOBRE *MEMORIAL DO CONVENTO***	30
4.1	**História e ironia em *Memorial do convento***	37
5	**IDENTIDADE: PERSONAGENS FLUIDOS**	48
5.1	**Bartolomeu de Gusmão, o voador**	48
5.2	**Sete-Luas e Sete-Sóis: Blimunda e Baltasar**	64
6	**CONSIDERAÇÕES FINAIS**	87
	REFERÊNCIAS	90

1 INTRODUÇÃO

A arte da palavra sugere (por meio do entretenimento, da fantasia contextual e da verossimilhança) a formação identitária de uma sociedade, ao lado do diálogo com outros campos do saber, como a História, a Filosofia e a Sociologia. Por tal perspectiva, nesta dissertação, traremos como objeto de estudo a obra ficcional de José Saramago **Memorial do convento** (1982), salientando algumas representações da Pós-Modernidade na Literatura, com destaque para a fluidez identitária dos sujeitos dessa narrativa, a saber: Bartolomeu, Blimunda e Baltazar. O romance em estudo nos convida a olhar criticamente a representação de fatos históricos e sociais, distanciando-nos e, ao mesmo tempo, aproximando-nos da realidade dita Pós-Moderna, por meio da Metaficção Historiográfica.

A questão norteadora da presente pesquisa de mestrado, intitulada **A fluidez identitária em *Memorial do Convento*, de José Saramago**, busca compreender como os personagens Bartolomeu Lourenço de Gusmão, Blimunda de Jesus e Baltasar Mateus Sete-Sóis, representados no século XVIII, em meio a um rígido cenário religioso, encaixam-se como sujeitos que apresentam aspectos da Pós-Modernidade, uma vez que o romance foi escrito nos anos oitenta do século passado. Bartolomeu Lourenço, um padre nada convencional, vive em constante conflito entre o dogma, a fé e a ciência; Blimunda, uma mulher visionária que convive, conflituosamente, entre a ignorância e a sabedoria de conhecer as pessoas e o mundo como realmente são, para além da visão dos demais humanos. Baltasar, ex-soldado, busca seu lugar no mundo depois de ficar mutilado, ao perder a mão esquerda na Guerra da Sucessão entre Portugal e Espanha e ser rejeitado pelo exército português.

Nesse viés, por meio do diálogo entre Literatura e História – a partir da Metaficção Historiográfica -, considerada não sob o prisma da nostalgia do passado, mas como um olhar de revisão e perspectiva crítica dos fatos históricos; e por meio da percepção da ironia, propomos uma leitura de **Memorial do convento**, na tentativa de compreender a fluidez da identidade dos personagens já citados, em meio a um contexto em que a política e a religião valiam-se dos excessos fanáticos para dominar tanto o corpo quanto o pensamento da população.

A pesquisa justifica-se pela contribuição à fortuna crítica de José Saramago, como também pela discussão de aspectos da Pós-Modernidade, a exemplo da fluidez da identidade representada pelos protagonistas do romance em estudo, e da Metaficção Historiográfica tecida por Saramago. Dividimos o trabalho da seguinte forma: na primeira parte, **1 Introdução**; **2**

Contexto pós-moderno; 2.1 Origens; 2.2 Implicações na Arte, buscamos contextualizar a Pós-Modernidade, bem como a discussão sobre suas origens e efeitos na arte, sobretudo, na arte literária. No terceiro capítulo, **3 José Saramago, o escritor desassossegado**; 3.1 O autor, abordamos aspectos biográficos e a crítica da escrita de José Saramago. Em **4 Reconstrução da memória: um olhar sobre *Memorial do convento***, discorremos a respeito da memória coletiva como fator que influencia a arte literária, com o suporte de teóricos da memória; em 4.1 História e ironia em *Memorial do convento*, destacamos o diálogo crítico presente entre a ficção e a História no mencionado romance de Saramago; no capítulo **5 Identidade: personagens fluidos**, subdividido em duas partes, tratamos, de forma particular, os personagens supracitados, de modo a ser feito um arcabouço sobre como a identidade dessas figuras é formada e também posta em fragmentação, percebendo o quanto são fluidos; por fim, finalizamos com as **6 Considerações finais** a respeito da obra analisada.

Foram utilizadas, como aporte teórico, as contribuições da estudiosa Ana Paula Arnaut (2008, 2002), somadas às visões dos críticos literários Carlos Reis (2008), Miguel Real (1995), Eula Carvalho Pinheiro (2002), Álvaro Cardoso Gomes (1993) e Eduardo Lourenço (2002), que nos auxiliaram a perceber, na perspectiva singular e inovadora do uso da língua na escrita saramaguiana, o legado de seus livros para a literatura mundial. Essas leituras contribuíram também na compreensão do panorama crítico da literatura pós-modernista em Portugal. No âmbito da crítica literária do referido escritor português, utilizamos ainda o apoio de Teresa Cristina Cerdeira (2014); Maria Alzira Seixo (1987); Vera Bastazin (2006); Tereza Azinheira e Conceição Coelho (1995); Jorge de Souza Araújo (2000), entre outros. Sobre os aspectos da vida e da escrita do autor, optamos por João Marques Lopes (2010) e Fernando Gómez Aguilera (2008).

Sobre os temas que transbordam as controversas vertentes da Pós-Modernidade, principalmente em relação às profundas mudanças em diversos segmentos da vida humana, tal como o âmbito identitário, foram utilizados como suporte os esclarecimentos de teóricos como: Jean-François Lyotard (1986); Zygmunt Bauman (2009, 2005, 2001 e 1998); Homi K. Bhabha (1998); Anthony Giddens (2004 e 1991); Antoine Compagnon (2010); Beatriz Sarlo (2006); Félix Guattari (2013); Stuart Hall (2002, 2002 e 1997); Néstor Garcia Canclini (2008); Tércia Costa Valverde (2014); Slavoj Žižek (2012), dentre outros. Sobre aspectos da História e Metaficção Historiográfica, os aportes de Jacques Le Goff (2013), Linda Hutcheon (2000 e 1991) e Peter Burke (1992). O procedimento metodológico de construção da dissertação ocorreu por meio de pesquisa do referencial teórico já aludido (entre outros) e análise de uma

das obras saramaguianas que espelha temáticas Pós-Modernas, **Memorial do convento**, publicada em 1982[1].

[1] Neste trabalho, utilizaremos a 40ª edição, do ano de 2010.

2 CONTEXTO PÓS-MODERNO

2.1 Origens

A qualidade de Pós-Modernidade, como discorre o filósofo Jean-François Lyotard (1986, p. 15), em **A condição pós-moderna**, livro que foi editado no Brasil, como **O pós-moderno**, "Designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX.". Quanto ao início exato da Pós-Modernidade, são muitas as especulações. Há quem diga que aconteceu com o fim da Segunda Grande Guerra Mundial (1945), ou ainda com a revolução comportamental na França, em maio de 1968. Além de outras possíveis respostas, o que há por certo é o alto nível de complexidade que o tema transborda em suas vertentes controversas.

Segundo Antoine Compagnon (2010, p. 108), em **Os cinco paradoxos da modernidade**, a alcunha de "pós-moderno" foi atribuída pelo historiador Arnold Toynbee no início dos anos 50 do século XX, "[...] como sinônimo de decadente, anárquico e irracional, para designar a última fase dos Tempos modernos e da história do Ocidente.". Na década de 60, antes de atingir a esfera do estético, o termo era inicialmente sociológico, sendo "[...] a ideologia, ou a não ideologia, da sociedade de consumo." (COMPAGNON, 2010, p. 108). Mais tarde, nos anos 70, o movimento adquire legitimidade filosófica, "[...] passando a designar todo o panorama contemporâneo estético, marcado por incontestáveis transformações [...]." (COMPAGNON, 2010, p. 108-109). Toda essa movimentação apontada por Compagnon (2010) ocorria nos Estados Unidos. É no fim da década de 70 que o termo "pós-modernismo" chega à Europa, principalmente com a publicação da obra de Lyotard (1986), citada acima. Nos anos 80, o pós-moderno chega às artes como contestação "da razão moderna desde as Luzes" (LYOTARD, 1986, p. 109). Com isso, podemos perceber que o pós-moderno não é restrito apenas às artes, mas pertence a uma estrutura comportamental que atinge os diversos setores da sociedade.

Para Lyotard (1986), a Pós-Modernidade leva ao questionamento da legitimidade do saber e das instituições, ou seja, os metarrelatos[2], que aludem à filosofia da História e à filosofia metafísica, juntamente com a universidade, que rege o vínculo social. Isso leva o sujeito à incredulidade no que se refere aos metarrelatos, configurando-se a "dúvida" como uma evidência pós-moderna. De acordo com Homi K. Bhabha (1998, p. 19), em **O local da cultura**,

[2] Referente às narrativas da História (como as narrativas bíblicas) e da Filosofia.

"[...] há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no 'além': um movimento exploratório incessante [...].". Isto é, não finalizamos uma fase e estamos a construir outra. O que há é um processo de revisão crítica do que a humanidade tem produzido, do passado até os dias atuais.

Com efeito, nessa conjuntura, o prefixo "pós" não é posto no sentido linguístico da palavra como algo que vem depois, porém na condição de análise crítica da dita modernidade. Além de "Pós-Modernidade", essa fase da modernidade recebe outras denominações dadas por diferentes estudiosos: **modernidade líquida**, por Zygmunt Bauman (2001); **alta-modernidade**, segundo Anthony Giddens (1991); **modernidade tardia**, para Stuart Hall (2002), dentre outras nomenclaturas dadas por diversos intelectuais para evidenciar o caos da segunda metade do século XX, chegando até à contemporaneidade.

Em relação aos termos "Pós-Modernismo" e "Pós-Modernidade", Anthony Giddens (1991, p. 34), em **As consequências da modernidade**, nos diz que tais nomenclaturas são comumente utilizadas como acepções sinônimas, entretanto o autor faz uma distinção entre os dois conceitos. Para ele, "Pós-Modernismo" "[...] é mais apropriado para se referir a estilos ou movimentos no interior da literatura, artes plásticas e arquitetura." (GIDDENS, 1991, p. 34), ou seja, relativo às manifestações estéticas. Já "Pós-Modernidade" é um conceito mais abrangente, "[...] uma série de transições imanentes afastadas – ou 'além' – dos diversos feixes institucionais da modernidade [...]." (GIDDENS, 1991, p. 63), isto é, com grau de complexidade mais elevado do que aquele percebido na modernidade, que atinge as diversas esferas do social, tal como as variadas áreas de conhecimento.

Zygmunt Bauman (2001), em **Modernidade líquida**, utiliza metáforas como "solidez", "liquidez" e "fluidez" para apresentar a natureza da fase atual na História da modernidade. Segundo o referido teórico, desde o **Manifesto comunista**, a sociedade moderna era considerada estanque demais para absorver os seus anseios, necessitando ser emancipada, de modo a não impedir o fluxo das ambições modernas. Nas palavras de Bauman (2001, p. 9):

> Essa intenção clamava, por sua vez, pela "profanação do sagrado": pelo repúdio e destronamento do passado, e, antes e acima de tudo, da "tradição" – isto é, o sedimento ou resíduo do passado no presente; clamava pelo esmagamento da armadura protetora forjada de crenças e lealdades que permitiam que os sólidos resistissem à "liquefação".

Não obstante, essa liquidez dos sólidos tratada pelo teórico, o que impediria a fluidez da modernidade, não trouxe um "admirável mundo novo livre", todavia, sim, a

substituição dos sólidos defeituosos e ultrapassados por novas e aperfeiçoadas formas de solidez. Zygmunt Bauman (2001, p. 10), ao se referir a Max Weber, assinala que tal mudança se iniciava por libertar os negócios empresariais das amarrações das obrigações com a família, o lar e com os deveres éticos, ou seja, ruptura com a tradição.

Ao que consta, **Ou isto ou aquilo** (1964), título de obra de Cecília Meireles, não nos serviria para caracterizar poeticamente a circunstância pós-moderna do sujeito, por exemplo; uma vez que este, agora pluralizado, é "isto" e "aquilo" ao mesmo tempo, diferentemente do homem iluminista, singularizado no "isto ou aquilo". O indivíduo de hoje vive em busca de modelos que o sirvam em sua singularidade, pois os moldes e discursos coletivos, antes sólidos, não são mais funcionais e úteis para todos, em uma realidade cada vez mais fragmentada e líquida, assim como sugere a célebre frase do **Manifesto Comunista**, que também serviu de título para o livro de Marshall Berman (1986): **Tudo que é sólido desmancha no ar**.

Outro fator importante a ser ponderado é a fluidez do "tempo" e do "espaço". A existência "líquida" é uma experiência em disparada, em que o roteiro de mudança é alterado em ritmo cada vez maior e com profundas modificações na sociedade e no comportamento do sujeito, em tempos de consumo exacerbado e de relações humanas fragilizadas.

Para exemplificar os espaços vazios e sem significação, Zygmunt Bauman (2001, p. 116) aponta para o *shopping center*, recinto que chama de "lugar sem lugar". O sociólogo em questão argumenta que as pessoas percebem nos lugares de compra/consumo uma oferta "[...] que nenhuma 'realidade' real externa pode dar: o equilíbrio quase perfeito entre liberdade e segurança." (BAUMAN, 2001, p. 116). Nesse espaço também se perde, alienadamente, a noção cronológica de tempo, não se sabe se é dia ou noite; independente disso, o que prevalece é o consumo.

Ainda sobre o "templo do consumo", Beatriz Sarlo (2006, p. 19), em **Cenas da vida pós-moderna**, discorre que o *shopping center* é um elemento cômodo ao nomadismo contemporâneo. Uma vez utilizado um *shopping* em qualquer parte do mundo, pode-se "[...] usar qualquer outro, em outra cidade, mesmo que estrangeira, da qual não conheça sequer a língua e os costumes [...]." (SARLO, 2006, p. 19). Para o voo entre as marcas etiquetadas no mundo inteiro, o que está em jogo é ter em mãos moeda aceita e uma linguagem com que se empreenda comunicação com o vendedor.

Outro aspecto a ser ponderado, mediante o pensamento de Sarlo (2006, p. 20), é a produção de uma "cultura extraterritorial", isto é, enquanto o mundo fora do espaço do *shopping* exclui e segrega, naquele lugar há uma ideia de acolhimento dos excluídos: mesmo aqueles que

pouco ou nada consomem, e que unicamente olham e admiram, são tolerados. Cabe notar que os dias em que os pobres vão ao "templo de consumo" são os fins de semana, momento em que os ricos optam por ir a outros locais. Desse modo, não há um ambiente de mistura, pois "O mesmo espaço se transforma ao correr das horas e dos dias, manifestando esse caráter transocial [*sic*] que, segundo alguns, marcaria a ferro e fogo a virada da pós-modernidade." (SARLO, 2006, p. 21). Com isso, notamos a falsa ideia de acolhimento e convívio mútuo entre os desiguais, assim como entre os pares, visto que há cada vez mais evidências da solidão do *flanêur*, do caminhante, do observador solitário entre as multidões.

No campo da literatura, José Saramago, em **A caverna** (2000), trata de um mundo em que as réplicas e as aparências dão ares de substituição ou fim dos valores tradicionais, como os relativos à família e às relações de trabalho, por emergentes formas de sentidos provocadas pela visão de réplicas que embaçam o mundo dito real, ou seja, como se a possibilidade de viver em um universo virtualizado proporcionasse ao homem plena segurança e bem-estar. Para isso, o autor faz uma atualização do "Mito da caverna", contido no livro **A República** (de Platão). Publicado em 2000, a narrativa saramaguiana apresenta um enredo aparentemente simples, mas que leva o leitor a reflexões significativas quanto ao impacto que a lógica capitalista do lucro e do consumo vem causando na vida dos seres humanos.

Em **A caverna**, nos deparamos com a história de uma família com tradição em trabalhos feitos em olaria. Cipriano Algor, patriarca da atual geração dos Algores, vê sua profissão perdendo sentido por conta da repentina substituição das louças de barro, as quais produzia e fornecia para o Centro, por utensílios de plástico. Ao ficar sem alternativa de sobrevivência e chegando à velhice, Algor vê-se, ironicamente, obrigado a se mudar para o chamado Centro – espécie de condomínio residencial e *shopping center* –, lugar em que as pessoas ali residentes são identificadas através de crachá: consomem, divertem-se, não veem a luz do sol, tampouco da lua, isto é, vivem em um local com sentidos e sensações provocados pela artificialidade.

Notamos, ainda, uma proposição crítica de José Saramago quanto ao fato de os artesãos não terem condições de competir com a produção em massa do capitalismo. Tal sintoma é ilustrado quando o Centro deixa de comprar os produtos produzidos na olaria de Cipriano. Além disso, o espaço comercial exige que as louças de barro, que agora não são mais objetos de desejo de consumo dos clientes do *shopping*, sejam escoadas dos depósitos em um curto espaço de tempo. Com a recusa das louças de barro produzidas na olaria da família, Algor depara-se com a falta de perspectiva de sobrevivência. Seu dilema consiste em conseguir chegar

à fase biológica da velhice, que, para a sociedade em que vive, é tida como "improdutiva" no campo de trabalho.

Esse desequilíbrio estrutural entre as partes envolvidas no processo capitalista, conforme o filósofo esloveno Slavoj Žižek (2012, p. 14), em **O ano em que sonhamos perigosamente**, funciona como mola propulsora da autorrevolução e da autoexpansão do capital. Essa tal "cultura extraterritorial" se diz não excludente, quando, na verdade, condiciona e aprisiona o sujeito a visões e projeções de simulacros, que constituem sonhos para a autorrealização do indivíduo – contudo que sonhos seriam esses? Sarlo (2006, p. 25) esclarece:

> A cultura sonha, somos sonhados por ícones da cultura. Somos livremente sonhados pelas capas de revistas, pelos cartazes, pela publicidade, pela moda: cada um de nós encontra um fio que promete conduzir a algo profundamente pessoal, nessa trama tecida com desejos absolutamente comuns. A instabilidade da sociedade moderna se compensa no lar dos sonhos, onde com retalhos de todos os lados conseguimos operar a "linguagem da nossa identidade social". A cultura nos sonha como uma colcha de retalhos, uma colagem de peças, um conjunto nunca terminado de todo, no qual se pode reconhecer o ano em que cada componente foi forjado, sua procedência, o original que procura imitar.

Dessa forma, temos os desejos que o mercado "sonha" e nos oferece. Nossa identidade é quebrada para seguir o código da moda como guia estabelecido. Assim, esses fatos etiquetados como pós-modernos, de acordo com Anthony Giddens (1991, p. 192), entrelaçam-se, concomitante, à alteração da subjetividade e da organização social global, "[...] contra um pano de fundo perturbador de riscos de alta-consequência [...].". Segundo Félix Guattari (2013, p. 15-16) aborda em **Micropolítica:** cartografias do desejo, o que nos chega por meio da mídia, dos equipamentos que nos rodeiam e, até mesmo, pela família não são transferências de ideias e significações, nem modelos de identidade; são meios conectados de sistemas de controle social.

Zygmunt Bauman (2009, p. 79), em **Vida líquida**, metaforicamente, compara a "cultura" com a "agricultura de um milharal". Nela, percebemos a figura do agricultor que "gerencia" a plantação. E, como o termo "cultura" vem de expressões como "cultivo", "lavoura" e "criação", a cultura seria "[...] a visão do mundo social pelos olhos dos 'agricultores de pessoas': os administradores." (BAUMAN, 2009, p. 72). Tal prerrogativa de "gerenciamento", desde os primórdios da História, está imbricada ao conceito da cultura humana, ocasionando relações sociais assimétricas: "[...] a divisão entre atores e os receptores, [...] entre agir e sofrer o impacto da ação; [...] gerentes e os gerenciados, os instruídos e os

ignorantes, os refinados e os grosseiros." (BAUMAN, 2009, p. 73). Todavia, do outro lado, aos olhos do receptor, ainda conforme os apontamentos de Bauman (2009, p. 73), a cultura pode ser um instrumento de reivindicação e crítica operante contra as injustiças dos opressores e a ordem vigente, em uma dada sociedade.

Segundo Guattari (2013, p. 23) discorre, o campo semântico do termo "cultura" está dividido em três núcleos. O conceito de cultura mais antigo, para ele, refere-se ao sentido de "cultivar o espírito". De acordo com o autor, tal significado da expressão é designado como "cultura-valor", uma vez que corresponde "[...] a um julgamento de valor que determina quem tem cultura e quem não tem; ou se pertence a meios incultos." (GUATTARI, 2013, p. 23). Já o segundo núcleo semântico atribuído pelo autor diz respeito a uma "cultura-alma coletiva", na acepção de civilização, pela qual se entende que todos têm cultura: "Essa é uma cultura muito democrática: qualquer um pode reivindicar sua identidade cultural." (GUATTARI, 2013, p. 23). Finalmente, no terceiro núcleo, Félix Guattari (2013, p. 23) alude à cultura de massa, a que chama de "cultura-mercadoria":

> A cultura são todos os bens: todos os equipamentos (como as casas de cultura), todas as referências teóricas e ideológicas relativas a esse funcionamento, tudo que contribui para a produção de objetos semióticos (tais como livros e filmes), difundidos num mercado determinado de circulação monetária estatal. Tomada neste sentido, difunde-se cultura exatamente como Coca-cola®, cigarros, carros ou qualquer outra coisa.

Por tal modo, este último sentido difere-se dos outros dois, por não agregar julgamento de valor, nem a coletividade identitária da cultura. O que está em foco é a produção de mercadoria para venda, sem olhar para o que Guattari (2013, p. 25) chama de "níveis territoriais da cultura", ou seja, ligado ao sentido de "cultura-alma coletiva". Apesar de dividi-las, o escritor indica que essas três definições de cultura convivem concomitantemente, visto que há complementariedade entre as três semânticas apresentadas – isso na tentativa de resgatar a subjetividade territorial coletiva, por meio da cultura de massa, para o controle da sociedade, apresentando uma "falsa democracia" cultural.

Jesús Martín-Barbero (2013, p. 75), em **Dos meios às mediações**, ao refletir sobre os apontamentos do frankfurtiano Theodor Adorno a respeito de arte, afirma que:

> [...] a indústria cultural banaliza a vida cotidiana e positiviza a arte. Mas a dessublimação da arte tem sua própria história, cujo ponto de partida se situa no momento em que a arte consegue desprender-se do âmbito do sagrado em

> virtude da autonomia que o mercado lhe possibilita. A contradição estava já em sua raiz, a arte se liberta mas com uma liberdade que, "como negação da funcionalidade social que é imposta através do mercado, acaba essencialmente ligada ao pressuposto da economia mercantil". E, só assumindo essa contradição, a arte tem podido resguardar sua independência. De modo que, contra toda a estética idealista, temos que aceitar que a arte obtém sua autonomia num movimento que separa da ritualização, a torna mercadoria e distancia da vida.

Nesse jogo de consumo/lucro, a arte, em algumas nuances, entra exclusivamente como produto para produção e comercialização, ao ter, acima de tudo, papel operacional de rentabilidade financeira. A criação artística passa a produzir não mediante fatores ideológicos de disseminação das ideias subjetivas do artista, mas, na maioria dos casos, apenas visiona o mercado de venda. O que importa é fabricar espetáculos deslumbrantes que convençam o grande público a comprar – o que não é muito difícil. Sobre esse aspecto, Néstor Garcia Canclini (2008, p. 20), em **Leitores, espectadores e internautas**, argumenta:

> Observa-se há muito tempo que *a tendência para mercantilizar a produção cultural, massificar a arte e a literatura e oferecer os bens culturais com apoio de vários suportes ao mesmo tempo (por exemplo, filmes não só em cinemas, mas também na televisão e em vídeos) tira autonomia dos campos culturais* [grifos do autor]. A fusão de empresas acentua essa integração multimídia e a sujeita a critérios de rentabilidade comercial que prevalecem sobre a pesquisa estética.

A respeito do exemplo citado pelo autor acima, perdida a autonomia dos campos culturais, promove-se, ao mesmo tempo, a possibilidade de acesso a filmes para além do cinema. Passou-se a oportunizar mais facilmente o acesso a obras fílmicas para pessoas que vivem em áreas despossuídas de salas de exibição de filmes, embora haja a mercantilização da arte e falte a experiência sensorial proporcionada pelo ambiente cinematográfico. Há aí, então, a dualidade consequente dos cenários da vida pós-moderna: de um lado, a acessibilidade; do outro, o "patrocínio" da força capitalista.

Quanto ao mercado editorial, os donos exigem que livros tragam margens de lucro próximas a seus negócios em outros tipos de mídias, como a televisão: "a concentração das editoras clássicas em grupos empresariais controlados por gestores do entretenimento de massa leva a publicar menos títulos." (CANCLINI, 2008, p. 20). Isso é posto em relação aos livros que mais vendem; os outros, que vendem com maior morosidade, são abolidos, ainda que sejam apreciados pela crítica especializada.

É nesse contexto volúvel e instável que as identidades múltiplas do sujeito pós-moderno são constituídas e narradas. As antigas identidades, sólidas e estabilizadas, entram em decadência e fazem nascer novas identidades fragmentárias que moldam o indivíduo, até então padronizado. Stuart Hall (2002, p. 13), em **A identidade cultural na pós-modernidade**, discorre sobre o assunto:

> A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.

Assim, a construção identitária do sujeito pós-moderno é uma colcha de retalhos que vai se formando conforme o mundo cultural em que habita, em meio às condições de dúvidas e precariedade, bem como às transformações recorrentes ofertadas pelas tecnologias em relação aos bens de consumo, que ajudam a tornar ainda mais instáveis as identidades fixadas. Com isso, conforme o pensamento de Hall (2002, p. 7), a dita crise ou fragmentação da identidade do sujeito é observada como parte de um processo mais extenso de transformação, que desarticula as estruturas e processos fundamentais das sociedades contemporâneas e agita os conjuntos de referência que davam aos indivíduos um porto estável no mundo social em que vive.

Ainda conforme os estudos de Stuart Hall (2002, p. 9-10), o entendimento da ideia de identidade iniciou-se com a concepção de sujeito do Iluminismo, passando para a percepção de sujeito sociológico, até chegar ao que os teóricos deliberam como sujeito pós-moderno. O sujeito iluminista era tido como individualista, centralizado, envolvido pela capacidade de consciência e racionalização, cônscio da sua identidade. Já a partir da noção de sujeito sociológico, ganha reconhecimento e importância a possibilidade de haver outros *Eus*, uma vez que há mediação entre os valores, símbolos, sentidos e o mundo habitado por ele (o sujeito). Dessa forma, notamos uma mudança da individualização do ser para a sua interação com a sociedade. Na dita Pós-Modernidade, emerge um sujeito fluido, fragmentado, sem identidade fixa e estável; ou seja, há uma transformação contínua em relação à configuração pela qual somos representados, em meio aos contornos culturais em que estamos envolvidos.

Zygmunt Bauman (2005, p. 35), na obra **Identidade**, discorre que o anseio por identidade vem da vontade de segurança, conquanto haja ambiguidade em tal sentido, pois, embora flutuar em um espaço indefinido, a longo prazo, produza ansiedade, permanecer fixo

em meio a uma infinidade de possibilidades não se torna atraente. “Em nossa sociedade líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o herói popular, ‘estar fixo’ - ser ‘identificado’ de modo inflexível e sem alternativa - é algo cada vez mais malvisto.” (BAUMAN, 2005, p. 35). Isto é, as identidades são cada vez mais ambivalentes e perturbadoras, não fugindo ao alto grau de complexidade da Pós-Modernidade, ou da Modernidade Líquida, como Bauman (2001) prefere denominar.

Diante disso, a literatura, como forma de arte, reflete a perplexidade pós-moderna perante ao caos identitário no qual o sujeito está imerso. É uma verificação da inconstância dada ao que antes era sólido e unificado, como em uma destruição, conforme pontua Marshall Berman (1986, p. 97), quando, remetendo ao pensamento marxista, afirma que: “[...] tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, [...], pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir a diante [...].”. Assim ocorre com as identidades, cada vez mais instáveis e temporárias.

Em meio a todas essas mudanças, dúvidas, incertezas e análises do mundo que nos rodeia, a arte, ainda nos dias atuais, não se isenta. Por tal percepção, e já que, em nosso trabalho, temos como estudo um objeto artístico, literário, faz-se necessário discorrermos, na seção a seguir, a respeito das implicações pós-modernas na arte.

2.2 Decorrências na Arte

Há muitas indagações a respeito da função da arte. Por que buscamos formas artísticas, como leitura de livros, audições de música, contemplação de quadros, teatro e cinema? Por que reagimos diante dessas realidades irreais como modo intenso de nossas vidas sem o perigo de experiências insatisfatórias? Essas, entre outras perguntas, acompanham os seres humanos na busca incessante pela plenitude do “Eu”. Ernst Fischer (1987, p. 12-13), em **A necessidade da arte**, nos diz que:

> Não lhe basta ser um indivíduo separado; além da parcialidade da sua vida individual, anseia uma “plenitude” que sente e tenta alcançar, uma plenitude de vida que lhe é fraudada pela individualidade e todas as suas limitações; uma plenitude da direção da qual se orienta quando busca um mundo mais compreensível e mais justo, um mundo que *tenha significação*. [...] anseia por unir na arte o seu “Eu” limitado com uma existência humana coletiva e tornar *social* a sua individualidade [grifos do autor].

De tal modo, a arte constitui-se como plausível ferramenta na junção do individual com o coletivo, na medida em que, por meio dela, é possível que o homem se apodere das experiências alheias, que também podem identificar sua própria existência na busca pela plenitude do *Eu*.

Segundo Stuart Hall (2002, p. 39), a identidade nasce não tanto do que já se encontra "[...] dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é 'preenchida' a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais imaginamos ser vistos por *outros* [grifos do autor] [...].". Tal preenchimento pode ser feito pela arte, uma vez que ela reflete a condição humana, levando-nos à nossa identificação com suas formas.

Podemos observar que o indivíduo não nasce com uma identidade pronta e acabada: ao contrário, passa por diversos processos de identificação. O ponto de vista de si mesmo como uma identidade uniformizada decorre de uma construção discursiva que ele mesmo monta, para, de certo modo, encontrar uma espécie de conforto para o que Stuart Hall (2004, p. 13) chama de "narrativa do eu". A linguagem literária, por sua característica categoricamente discursiva, tem se constituído como ambiente em que as localizações do sujeito e as construções das identidades veem à tona, permitindo-nos um campo de visão mais evidente sobre como os indivíduos de épocas distintas pensavam e construíam suas identidades.

É por meio da literatura que o indivíduo/escritor expande e provoca olhares que podem ser direcionados para diversos ângulos da realidade. Esse fato atrai atenção para os modelos impostos pela sociedade, amplia os horizontes culturais e faz perceber o real para além do que se vê, como bem reflete Ítalo Calvino (1990, p. 39), em **Seis propostas para o próximo milênio**: "[...] a literatura como função existencial, a busca de leveza como reação ao peso do viver.". Nessa visão, **Memorial do convento** sugere uma leitura de reinvenção da realidade histórica.

São múltiplos os questionamentos teóricos direcionados a uma tentativa de definição do que vem a ser literatura. Todavia não há uma resposta prática e certeira a eles. Uma das ideias que ficam é a de que ela é mutável e sem caráter de praticidade, além disso, será sempre questionada e receberá diferentes valores, de acordo com o espaço temporal e a situação em que se apresentará. Com isso, não se pode deixar de dizer que, por ela não ser categoricamente objetiva, tudo que queremos pode ser chamado de literatura (EAGLETON, 2006, p. 24).

Terry Eagleton (2006, p. 13-14), em **Teoria da Literatura**, faz uma comparação entre "mato" e "literatura". O primeiro é descrito como um vegetal, no qual não se denotam preocupações sociais; já com a segunda ocorre justamente o oposto: qualquer modo de escrita

a que se dê atenção valorativa pode vir a ser considerada literatura, a depender do tempo e da funcionalidade que essa arte tenha para determinada sociedade.

O conceito de literatura esbarra também no que é “belo”. A escrita que tem “beleza” pode ganhar título de valor e, por conseguinte, de literatura. Porém essa ideia cai por terra quando se reflete sobre a definição de “belo”, a qual varia de indivíduo para indivíduo, evidenciando ser a escrita literária algo que carrega beleza e é valorizada. Contudo o que para uns pode ser belo, para outros não o será. Isso significa traduzir literatura como uma categoria nada objetiva.

Ainda conforme Eagleton (2006, p. 16-17), o construto de “valor” é alterado de acordo com a época. Textos que hoje consideramos literários podem deixar sê-lo amanhã. Eagleton (2006, p. 18) cita o caso de Shakespeare: no futuro, pode ser erguida uma sociedade impossibilitada de dar valor à magnífica obra do autor inglês. O referido teórico afirma também que a cada tempo histórico foram construídos novos Shakespeares e Homeros, de ajuste às necessidades e interesses a serem valorizados ou desvalorizados em cada época.

Antoine Compagnon (2010, p. 117) diz que a Pós-Modernidade, na literatura, vem para desemaranhar uma imensa linha de antíteses limitadoras características do modernismo: “[...] as oposições entre o realismo e fantástico, entre os partidários da forma e os do conteúdo, entre a literatura pura e a engajada, entre ficção para elite e romance popular.”; ou seja, há espaço para diferentes concepções literárias, em um mesmo ambiente, assim como é possível revisitar correntes estéticas da literatura vivenciadas em outros momentos. Para esclarecer ainda mais, Zygmunt Bauman (1998, p. 127), em **O mal-estar da Pós-Modernidade**, afirma, sobre os estilos de arte no cenário pós-moderno:

> Os estilos não se dividem em progressista e retrógado, de aspecto avançado e antiquado. As novas invenções artísticas não se destinam a afugentar as existentes e tomar-lhes o lugar, mas a se juntar às outras, procurando algum espaço para se mover por elas próprias no palco artístico notoriamente superlotado.

Com esse olhar, notamos um movimento sincrônico, em que passado e presente convivem, concomitantemente, na busca por notabilidade em um espaço repleto de estilos e estéticas. Segundo Ana Paula Arnaut (2002, p. 31), na obra **Post-Modernismo no romance português contemporâneo**, o Pós-Modernismo não carecerá de ser rudemente dogmático, já que “[...] de algum modo, e colorido por outras *nuances*, será este que extensionalmente [*sic*] caracterizará também o panorama histórico-social e literário de que nos ocupamos [grifo da

autora].”. Destacamos ainda que não há uma definição sistemática e cabal das características pós-modernistas, uma vez que se constituem em um cenário literário em construção.

Em Portugal, de acordo com Arnaut (2002, p. 74), a corrente literária pós-modernista segue, ao mesmo tempo, uma linha de quebra e de prolongamento da estética modernista. Conforme Álvaro Cardoso Gomes (1993, p. 30), foi nos anos 80 que surgiram na nação lusa romancistas que passaram a traçar o perfil contemporâneo da literatura portuguesa, com características próprias e com inovações formais nos temas tratados a exemplo de José Saramago[3] e António Lobo Antunes. Antes disso, na década de 70, com a Revolução dos Cravos, tanto os autores quanto os leitores estavam mais interessados em textos de caráter jornalístico e documental, um dos fatores que ocasionou uma diminuição da produção literária naquele período, diz Gomes (2002, p. 30).

Outro ponto a respeito da escrita portuguesa contemporânea é o questionamento sobre o que é *ser* português a partir do final do século XX, após tantos “traumas”, uma vez que o país já não era mais o grande império colonizador de outrora. Eula Carvalho Pinheiro (2012, p. 48) afirma que “A Revolução dos Cravos, em 1974, ao contrário do que se esperava, não cumpriu todas as utopias para que se vislumbrasse de forma íntegra a imagem da nação sem o grande império.”. Assim, o texto de ficção contemporâneo entra nesse projeto de reconstrução do imaginário cultural, ou seja, olhar o sentimento saudosista de nação com majestosas conquistas ultramarinas de modo crítico e voltar a visão para “dentro de casa”, para o povo português.

A abertura política ocasionou também efeitos na potencialidade de temas literários, como o livre-arbítrio na expressão e o processo de descolonização. Isso possibilitou a criação de um olhar revisor, pela ótica da ficção, a respeito dos “traumas” individuais e coletivos gerados pela guerra colonial, colocados, pertinentemente, na literatura de Lobo Antunes, em **Os cus de Judas** (1979), por exemplo. De acordo com Carlos Reis (2004, p. 16), em paralelo a esses temas, foi crescendo um corpo crítico, cada vez mais notório e consciente, quanto ao pós-colonial. E, ainda, “[...] o redesenho das fronteiras nacionais estimulou uma reflexão identitária (incluindo-se nela a velha questão da relação com a Europa) [...].” (REIS, 2014, p. 16), o que a literatura, espontaneamente, não deixou passar despercebido, conforme se lê em **A jangada de pedra** (1986), de José Saramago. A obra traz como mote um possível deslocamento da Península Ibérica em relação à Europa, indo se fixar entre a África e a América do Sul.

[3] José Saramago, apesar de ter começado a carreira de romancista em 1947, com a publicação de **Terra do pecado**, só ganhou notoriedade no cenário literário na década de 80, com o romance **Levantado do chão**.

Propõe-se um diálogo entre os países desses dois continentes, sem a pretensão de um novo colonialismo.

Nesse panorama contemporâneo, José Saramago, imbuído de um pensamento literário que reflete o cenário caótico e complexo pós-moderno, soube situar um diálogo acentuado com o discurso histórico e problematizou os caminhos trilhados pela pátria de Camões e Fernando Pessoa, interrogando-a, criticamente, pela visão reavaliadora da literatura pós-modernista.

No processo de redescobrir e reconstruir a imagem de Portugal, Saramago vai a um tempo distante do seu, para uma releitura consciente do passado. É o caso de **Memorial do convento**, em que o autor aponta dois eixos da História: o lado monárquico, com sua corte e clérigos, e a realidade do oprimido. A História oficial do vencedor é diluída face aos que, até então, eram meros figurantes dos roteiros históricos. Nos **Diálogos com José Saramago**, de Carlos Reis, presentes no livro de Ana Paula Arnaut (2008, p. 124) **José Saramago**, o ficcionista português fala sobre os que não aparecem na História oficial:

> [...] quando eu falei de Auschwitz e do homem Néanderthal [*sic*] ao lado da Capela Sistina [referente a passagem anterior da entrevista] faltou uma quantidade de coisas: faltou o ajudante de Miguel Ângelo que estava a moer tintas; e no caso de Auschwitz, faltou o honrado (imaginemos que seria honrado...) pedreiro que construiu os muros do campo de concentração, se é que os tinha. É que a este mundo vêm milhões de pessoas que se foram embora e não deixaram rasto nem sinal...

É a partir também desse lado, dos que foram massacrados na construção do convento em Mafra, que o lusitano conduziu o enredo de **Memorial do convento**. O romance narra a história da construção do convento franciscano na cidade de Mafra, Portugal. Edificado sob o olhar atento de Saramago, a narrativa leva o leitor a inteirar-se de acontecimentos do reino português por meio da literatura, com ironia, humor e sagacidade. Além disso, no distanciamento do tempo do reinado joanino, José Saramago nos propõe um encontro; possibilita-nos, conforme afirma Júlia Cristina Figueiredo (2015, p. 27), uma:

> [...] revisitação distanciadamente crítica da História, desconcertada por via da paródia, num discurso autorreflexivo [*sic*], que desnuda a construção ficcional perante o leitor, define *Memorial* como uma metaficção historiográfica [*sic*] *post-moderna*, para a qual concorre ainda a exploração da fragmentação da identidade humana [grifos da autora].

Com isso, ao longo da narrativa de **Memorial**, o leitor é convidado a conhecer os personagens montados pela ficção saramaguiana e, do mesmo modo, questionar-se sobre o perfil dessas figuras: quem de fato é o padre que, teoricamente, tem de seguir o caminho do dogma, mas que, ao mesmo tempo, quer revolucionar a ciência da aviação? Quem é Blimunda? Que mistérios esconde essa mulher? E Baltasar? É apenas um ex-soldado em busca de um lugar no mundo ou também um homem sensível e engenhoso, capaz de dar corpo ao projeto revolucionário da passarola voadora?

Por essas questões, escolhemos **Memorial do convento** para análise da fragmentação identitária do sujeito na Pós-Modernidade. Como aponta Julio Cortázar (2006, p. 156), o escritor traz "[...] sua carga de valores humanos e literários, com sua vontade de fazer uma obra que tenha sentido [...].". José Saramago é universal em sua reflexão literária, ainda que a narrativa em estudo traga como pano de fundo um fato da História de Portugal. Desse modo, para corroborar tal perspectiva, faz-se indispensável ponderar um pouco sobre esse escritor português na seção a seguir.

3 JOSÉ SARAMAGO, O ESCRITOR DESASSOSSEGADO

3.1 O autor

Por nome José de Sousa Saramago, o escritor de **Memorial do Convento** nasceu em Azinhaga, Portugal, em dezesseis de novembro de 1922. Fez parte de uma família humilde, em uma época em que o país enfrentava um quadro desolador, por conta de diversos problemas, dentre eles, os altos índices de analfabetismo. Consta que "Saramago" não era sobrenome, mas alcunha da família do futuro escritor, que, por erro do cartório de registro civil, foi acrescido ao nome do menino José, como descreveu José Saramago em **As pequenas memórias** (2006, p. 43). Graças ao deus do vinho, Baco, e ao equívoco do funcionário daquele estabelecimento, que estava embriagado, conforme argumentava o pai do autor, Saramago não precisou criar um nome artístico para assinar seu vasto número de obras (SARAMAGO, 2006, p. 43).

Filho de pais com recursos econômicos insuficientes, leitura, livros e cultura em geral não eram fatores presentes no cotidiano familiar de Saramago. A escola era o lugar em que encontrava acesso a esses bens. Desde cedo, cultivou o costume de fazer consultas ao **Diário de Notícias**, atividade pouco habitual entre crianças. Apesar de, no início, pouco compreender o que lia, a prática ajudou-o a aprimorar a habilidade de ler (LOPES, 2010, p. 16-20).

A publicação do seu primeiro livro ocorreu na juventude (em 1947), o qual foi originalmente intitulado **A viúva**, todavia, por condição da editora, a obra saiu como **Terra do Pecado**. Não obteve sucesso de vendagem e, até por volta de 1990, não aparecia na bibliografia saramaguiana. O insucesso, possivelmente, ocorreu pelo fato de a obra não figurar no quadro de tendências de narrativas da época, ficção neorrealista, porém voltar-se para uma literatura naturalista-realista, com traços intertextuais de **O primo Basílio** (1878), de Eça de Queirós. Saramago era metódico. Trabalhador sistemático, como o José, funcionário da Conservatória Geral do Registo Civil em **Todos os nomes** (1997), colocava no papel exatamente duas páginas de escrita por dia – nem mais, nem menos. Era considerado um escritor desassossegado[4].

Conforme Jorge de Souza Araújo (2000, p. 157), no artigo **Saramago, a saga de um mago**, a escrita do português é carregada de vozes, tais como as de Kafka, Pessoa e Borges: "[...] boa companhia [...] de igual dimensão de tragédia ou drama, comédia ou farsa, robustecendo a sensação [...] de nosso precário e sobressaltado devir existencial [...].". A

[4] "Desassossegado", termo utilizado por Ana Paula Arnaut em **José Saramago:** A literatura do desassossego.

peculiaridade com que usa a sintaxe e a pontuação revela-se prontamente pela força da quebradura com a formalidade da língua escrita, o que é capaz de tornar o texto encorpado por uma dinâmica articulada entre diálogo e narração, destacados pela separação por vírgulas. Nota-se no trecho abaixo de **Memorial do convento**:

> *Com um gesto mandou el-rei ao arrábido que se retirasse, e depois perguntou a D. Nuno da Cunha* [narração], *É virtuoso este frade* [?] [D. João V], e o bispo respondeu, *Não há outro que mais o seja na sua ordem* [D. Nuno, o bispo]. *Então D. João, o quinto do seu nome, assim assegurado sobre o mérito do empenho, levantou a voz para que claramente o ouvisse quem estava e o soubessem amanhã cidade e reino* [narração], *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* [D. João V] [...] (SARAMAGO, 2010, p. 14, grifos nossos).

De acordo com o escritor Luís de Sousa Rebelo (2008, p. 149), o texto saramaguiano é fundamentalmente para ser ouvido, pois apresenta uma musicalidade própria e "[...] revela uma eurritmia ao nível fonético, uma flexibilidade e amplitude de cadências, frequentemente estimuladas pela alteração dos preconceitos ortográficos da pontuação.". Assim sendo, essa combinação harmoniosa entre os sons fonéticos talvez possibilite ao leitor propor o ritmo de leitura adequado as suas necessidades, ao escolher onde atribuir maior ênfase e colocar as pausas, de acordo com as emoções que o texto lhe proporcione.

O estilo saramaguiano de escrever surgiu durante a produção de **Levantado do Chão** (1980) – linguagem própria, que aproxima o texto das tradições orais e auxilia na confecção de realidades ficcionais singulares. Sem numeração capitular, com períodos e parágrafos longos, sem separação entre narração e diálogo entre os personagens e com a supressão de determinados sinais de pontuação, como a interrogação, o escritor chama a atenção dos leitores, por articular linguagem popular a um barroquismo setecentista de considerável qualidade. Por tais recursos apontados, observamos, logo nas primeiras linhas dos romances do autor, uma escrita que conota traços da escrita pós-modernista, que são irreverentes às normas linguísticas tradicionais. Saramago explica o início do seu "estilo saramaguiano" de escrever ao afirmar que:

> [...] comecei a escrever como toda a gente faz, [...], com diálogos, com pontuação convencional, seguindo a norma dos escritores. Quando ia na página 24 ou 25, e talvez seja uma das coisas mais bonitas que me aconteceram desde de que estou a escrever, sem o ter pensado, quase sem me dar conta, começo a escrever assim: interligado, interunindo [*sic*] o discurso direto e o

> discurso indireto, saltando por cima de todas as regras sintáticas ou sobre muitas delas. O caso é que quando cheguei ao final não tive outro remédio senão voltar ao princípio para pôr as 24 páginas de acordo com as outras (SARAMAGO *apud* LOPES, 2010, p. 94-95).

Dessa forma, como se pode observar, a utilização de vírgulas em pontos estratégicos, bem como o uso de letras maiúsculas no meio de períodos tornam-se pistas que levam o leitor a distinguir, entre os longos parágrafos, diálogo e narração, possibilitando o entendimento da leitura. É importante destacar, ainda, que essa forma de escrita característica a Saramago pode ser um fator que, ao invés de distanciar o sujeito leitor, desafia-o ao encontro das reflexões do autor, que nos levam a pensar sobre a condição do ser humano, tema que transpõe fronteiras, haja vista que tratar de humanidade é universal.

A escrita de José Saramago é dividida pela crítica em dois ciclos. No primeiro, o escritor trata de temas voltados para a História de Portugal, como em **Memorial do convento** (1982), **O ano da morte de Ricardo Reis** (1984) e **A História do Cerco de Lisboa** (1989), ou, ainda, sobre o discurso religioso cristão, a exemplo de **O Evangelho segundo Jesus Cristo** (1991). Já as obras **Ensaio sobre a cegueira** (1995), **Todos os nomes** (1997) e **O homem duplicado** (2002), por exemplo, são romances de caráter alegórico, que operam como distopias de um mundo abandonado pela razão. No primeiro, observamos uma realidade caótica, em que as pessoas perdem a visão; no segundo, percebemos uma crítica aos processos burocráticos que envolvem política e ética; no último, a crise de identidade do sujeito na busca de seu próprio *Eu*. Temos também **As intermitências da morte** (2005), em que fica evidente a complexa e emaranhada ligação entre vida e morte, constituindo o ciclo natural da existência. É a partir daí, do ano 1995, que se inicia o segundo ciclo da produção literária do autor. Com isso, as obras saramaguianas passam a destilar uma maior universalidade dos temas. Vale ressaltar que Saramago volta a dialogar diretamente com temas religiosos em **Caim**, publicado no ano de 2009.

Memorial do Convento consagrou em definitivo a presença do escritor no cenário da literatura mundial e rendeu diversos prêmios ao autor (AGUILERA, 2008, p. 95). José Saramago foi, ainda, o primeiro escritor de Língua Portuguesa a receber o prêmio Nobel de Literatura, em 1998, alargando ainda mais a sua visibilidade internacional no cenário literário. Faleceu em dezoito de junho de 2010, deixando um romance incompleto, **Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas**, que veio a ser publicado em 2014, juntamente com textos críticos de diversos autores que discorrem sobre essa obra póstuma.

Em **Memorial**[5], Saramago nos coloca de frente e também no interior da edificação do convento, construção discursiva e referencial da obra literária, que "[...] se mescla com um processo de significação transposto para uma transcendência alegórica." (AZINHEIRA; COELHO, 1995, p. 55), para reconstruir o passado, implacavelmente morto pelos documentos históricos, ao trazer à tona o que poderia estar por trás da construção do convento em Mafra. Refletiremos sobre esse tema de modo mais detido nos capítulos seguintes.

[5] Em determinados momentos, nos referiremos a obra em estudo como apenas "**Memorial**".

4 RECONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA: UM OLHAR SOBRE *MEMORIAL DO CONVENTO*

O próprio título da obra em estudo já nos remete ao termo "memória": **Memorial**, isto é, colocar em destaque acontecimentos dignos de serem retirados da mente. De acordo com Michael Pollak (1992, p. 201), a princípio, memória sugere ser um acontecimento individual. Contudo, ao aludir a Maurice Halbwachs (s/d), o autor aponta que a memória deve ser compreendida, principalmente, como um fato coletivo ou social, ou seja, como um elemento configurado coletivamente e inclinado a flutuações, transformações e constantes mudanças. Nessa perspectiva, em meio a outros elementos da narrativa, o romance **Memorial do convento** nos consente um olhar acerca do tempo rememorado.

Os elementos que constituem a memória individual e a coletiva são, primeiro, os acontecimentos pessoais; depois, os que Pollak (1992, p. 201) chama de acontecimentos "vividos por tabela", isto é, fatos vividos pela coletividade, mas nem sempre vivenciados pelo sujeito, cuja importância torna praticamente impossível distinguir a participação ou não do indivíduo.

Em **Memorial do convento**, o aspecto da memória permeia todo o romance, uma vez que temos um enredo contextualizado noutra época, com tempo e espaço definidos historicamente. Contudo tal narrativa é recontada a partir, podemos dizer, da memória herdada do escritor, no caso, José Saramago. Pollak (1992, p. 201) explica que essa memória herdada vem por meio da socialização política ou histórica que nos leva a projetar ou identificar a pessoa em um determinado passado.

No ensaio "Memória", contido na obra **História e Memória**, Jacques Le Goff (2013, p. 387) aponta que o âmbito da memória está ligado desde as ciências médicas até o campo das ciências humanas. Segundo o autor, a amnésia, por exemplo, também pode ser elucidada a partir das ciências sociais, não sendo ela somente uma inquietação do indivíduo, mas a ausência ou estrago, voluntário ou involuntário, da memória coletiva, o que pode também motivar perturbações sérias na identidade coletiva. Nas palavras do professor Adeítalo Manoel Pinho (2011, p. 19), "Nada pode causar maior consternação pessoal e pública do que um indivíduo sem memória. O contrário, nada pode ser mais comemorado do que outro com grande capacidade de lembrar.". Isto é, a memória é fator crucial na vida do sujeito: a falta ou a presença dela reflete diretamente tanto no particular quanto no grupo social.

Com a recente evolução da *cibernética* e da Biologia, houve um crescente enriquecimento no que diz respeito à memória humana consciente, ou seja, à noção de memória: “Fala-se da memória central dos computadores, e o código genético é apresentado como uma memória da hereditariedade.” (LE GOFF, 2013, p. 390). Essa expansão da memória à máquina e à vida refletiu diretamente em pesquisas de psicanalistas e psicólogos em relação à memória, chegando ao posicionamento de que tanto o propósito da recordação quanto o do esquecimento, nas manipulações conscientes ou inconscientes, o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição e a censura, exercem influência sobre a memória individual. A memória coletiva foi colocada em evidência de modo importante no combate das forças sociais pelo poder:

> Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 2013, p. 390).

Dessa forma, estudar a memória social torna-se imprescindível como meio de averiguar os problemas do tempo e da História, nos quais a memória está ora atrasada, ora adiantada. É preciso ter em vista também as particularidades e diferenças entre sociedades de memória oral, ligadas especialmente aos mitos de origem, e de memória escrita; bem como os períodos de transição da oralidade para a escrita (LE GOFF, 2013, p. 390).

O surgimento da escrita, conforme Le Goff (2013, p. 394-395), está associado a uma intensa transformação da memória coletiva. A escrita possibilitou um duplo desenvolvimento da memória: uma forma de memória ligada à comemoração e à celebração por meio de um monumento comemorativo e um acontecimento memorável, e outra forma ligada à escrita. São característicos dessas inscrições comemorativas, por exemplo, monumentos com estrelas e obeliscos, no Oriente antigo (LE GOFF, 2013, p. 395). Já em relação aos documentos, a escrita apresenta dois empregos especiais: guardar informações para registro e retificar frases e palavras isoladas.

Outro ponto destacado no texto de Le Goff (2013, p. 410) refere-se à memória dos defuntos. O autor elucida que a tradição de lembrar os mortos na celebração da missa e de comemorar o dia de finados iniciou-se “No século XI, sob impulso de Cluny, uma festa anual foi instituída em memória de todos os fiéis mortos, a comemoração dos defuntos, a 2 de novembro.” (LE GOFF, 2013, p. 410). Além disso, com o surgimento de outro lugar além do céu e do inferno, um “entre-lugar”, isto é, o purgatório, foram intensificadas as orações, as

missas e as caridades dos vivos em favor dos mortos por quem zelavam, pois acreditava-se que tais ações ajudariam os defuntos a saírem mais rapidamente do purgatório.

Todavia, na França, do final do século XVII até o fim do século XVIII, a celebração aos mortos entrou em decadência: os túmulos ficaram mais simples, até mesmo os dos reis; os cemitérios e as sepulturas foram abandonados à natureza, sem cuidados. Depois da Revolução Francesa, houve um retorno do culto aos mortos, tanto na França quanto em outros países da Europa, tornando-se ainda mais acentuado o fascínio ao cemitério no período estético do Romantismo.

Em relação à arte literária, por um longo espaço de tempo, a oralidade permaneceu ao lado da escrita, sendo a memória um dos elementos indispensáveis para a literatura medieval: "[...] a canção de gesta, que não só faz apelo a processos de memorização por parte do trovador [...] e do jogral como por parte dos ouvintes, mas que se integra na memória coletiva [...]." (LE GOFF, 2013, p. 412). Le Goff (2013, p. 413) refere-se de modo semelhante à memória escolar medieval, pela qual "saber de cor é saber". Mesmo com o número de manuscritos escolásticos maior, a memorização e os exercícios orais nos cursos magistrais continuavam sendo o foco de trabalho dos estudantes.

Com o surgimento da imprensa, no século IX (LE GOFF, 2013, p. 418), ocorreu uma revolução na memória ocidental. Entretanto foi somente no século XVIII que as implicações da impressa se fizeram plenas: "[...] a partir de quando os progressos da ciência e da filosofia transforma[m] o conteúdo e os mecanismos da memória coletiva." (LE GOFF, 2013, p. 418). E, no século XIX, com o surgimento da fotografia, na França, por Joseph Niépce, houve outra revolução na memória, já que, com o registro fotográfico, passou-se a guardar a memória visual para além do tempo cronológico, ainda mais em relação à conservação das lembranças familiares (LE GOFF, 2013, p. 426-427). No andamento da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) foi que surgiram as grandes máquinas de calcular, como a Máquina de Turing, criada pelo britânico Alan Turing, que se tornou fundamento para a estrutura da computação moderna.

Na contemporaneidade, com os computadores cada vez mais potentes em relação ao processamento de dados, surgem novas inquietações sobre a memória associada à arte. Francisco Bosco, em coluna da revista **Cult**, edição nº 221, apresenta-nos o texto "A segunda morte do autor", em que aborda um assunto controverso e complexo: a possibilidade ou não de produzir arte por programas computacionais. Bosco traz como exemplo o projeto do musicólogo David Cope, da Universidade da Califórnia, um programa de computador capaz de produzir peças ao modo de renomados autores do passado, levando-nos a refletir sobre as

seguintes questões: “A arte pode ser feita por programas de computador? Ou ela requer alguma dimensão específica e irredutivelmente humana?”.

Ao partir do pressuposto de que o computador produz por meio da análise de características de materiais que estão postos em seu banco de dados, ele não possui subjetividade; ou seja, ainda que o que venha a surgir seja algo “novo”, sua produção ocorreu por intermédio da alimentação do banco de dados, feita por humanos. A máquina não é capaz de efetuar atividade sem a programação humana, uma vez que ela precisa de referências para funcionar: “[...] como todas as outras formas de memória automáticas aparecidas na história, a memória eletrônica não passa de um auxiliar, um servidor da memória e do espírito humano.”, diz Le Goff (2013, p. 429). Em outras palavras, a capacidade de armazenamento da memória por meio de computadores cada vez mais evoluídos soma-se aos elementos da memória humana, não sendo uma ferramenta superior.

O artista, para produzir, segundo argumenta Regina Zilberman (2004, p. 18), necessita de fontes. Essas fontes provêm de sonhos, lembranças da infância, histórias individuais e coletivas, bem como da tradição da comunidade. Isto é, ele recorre à memória, como ponto de encontro, até chegar ao objeto artístico. Assim, quando um escritor escreve um livro de ficção, um compositor compõe melodias e sinfonias, ou um artista plástico pinta um quadro, ele emprega sua subjetividade, vivências particulares, incapazes de serem impressas da mesma maneira por outros sujeitos, pois pertencem a cada indivíduo. Em **Memorial do convento**, os fatos históricos, presentes também na memória coletiva, são ficcionalizados com o intuito de desestabilizar as verdades consideradas pela História oficial.

O retorno ao passado proporcionado pela memória ampara-se, de certa maneira, no artifício essencial da complementação dos tempos; isto é, o romance é um encontro entre passado e presente, uma vez que não há oposição entre o antigo e o moderno na narrativa, haja vista que o passado é recolocado, visando uma possível compreensão no presente. Em outras palavras, não se nega ou se procura esquecer o que já passou nos escritos de Metaficção Historiográfica, entretanto tais narrativas nos mostram outro ângulo dos fatos pretéritos, a partir dos olhos atentos e do presente do narrador.

De acordo com Tércia Costa Valverde (2014, p. 79), a memória é manipulável, ainda mais quando ligada a relações sociais de poder: “[...] escritores e historiadores reescrevem a história, revisam os julgamentos sobre sua própria experiência e reestruturam os seus pensamentos e os da coletividade”. Conforme José Saramago (2008, p. 80), “[...] o historiador surge como um criador de um mundo outro, ele é aquele que vai decidir o que do passado é importante e o do passado não merece atenção.”, isso em nome de razões da política de Estado

ou das classes sociais. Então, a escrita literária aparece em cena com toda a sua simbologia, para reescrever fatos da História por outro ponto de vista, pela ótica das figuras que estiveram à margem dos documentos oficiais, substituindo o que aconteceu pelo que poderia ter acontecido. E é o que ocorre no livro de Saramago em análise, quanto à narração da construção do convento de Mafra, em Portugal.

Ao falar do romance **Memorial** e de suas novas formas de perceber a História portuguesa, Ana Paula Arnaut (2008, p. 161) destaca o ponto em que o enredo é praticamente voltado para a trilha seguida por Baltasar e Blimunda: "[...] dessa forma, *destrona* o rei e o memorial do *seu* convento do primeiro plano [grifos da autora].". Esse "destronar" também se deve ao fato de o destaque a ser dado ao discurso do oprimido, e não ao do opressor, despindo a visão romantizada que é dada às realezas pela História Factual. Nessa perspectiva, a História é remontada pelo discurso ficcional. Há uma remodelação e desmistificação das ações e fragilidades dos mitos e heróis. Em um exemplo da dessacralização real, o narrador chega a comparar a rainha D. Maria Ana Josefa a um mamífero de vida subterrânea. Vejamos: "Cobre-se toda com o imenso e altíssimo cobertor, e assim fica enroscada como toupeira que encontrou pedra no caminho e está a decidir para que lado há de continuar a escavação da galeria." (SARAMAGO, 2010, p. 15). Em outro ponto, o narrador ironiza, sutilmente, as convalescências do rei D. João:

> Vai D. João V para Azeitão, a ver se com mezinhas e bons ares se cura desta melancolia, que assim chamam os médicos à sua doença, provavelmente o que sua majestade tem é os humores avariados, de que costumam resultar embaraços da tripa, flatulências, entupimentos da bílis, tudo achaques segundos da atrabile, que essa, sim, é a doença de el-rei, vá lá que não sofre das partes pudendas, apesar dos excessos amatórios e alguns riscos de gálico, caso em que lhe aplicariam sumo de consólida, remédio soberano para chagas da boca e das gengivas, dos testículos e adjacências superiores (SARAMAGO, 2010, p. 111).

Segundo o narrador, essa melancolia são apenas humores avariados, que levam à acumulação dos gases no estômago e à constipação, causando ainda mais irritação ao rei, sem contar a demasiada vida amorosa fora do matrimônio, que propicia a aquisição de doenças venéreas nas gengivas e em outros locais. Dessa forma, pela dessacralização das figuras da realeza lusitana, a construção do convento franciscano é contada à guisa desse olhar relativizador e revolucionário, que privilegiou os personagens Blimunda, Baltasar e o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão e sua passarola voadora.

É possível perceber, também no romance em questão, as relações socioeconômicas entre classe dominante e dominada, associadas ao discurso saramaguiano de defesa do ideário marxista, problematizando as práticas de exploração aos trabalhadores na construção do convento franciscano. Em dado momento do enredo, o narrador fala em memória dos que morreram e dos que morrerão explorados:

> [...] já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino; Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino, Geraldo, Horácio, Isidro, Juvino, Luís, Marcolino, Nicanor, Onofre, Paulo, Quitério, Rufino, Sebastião, Tadeu, Ubaldo, Valério, Xavier, Zacarias, uma letra de cada um para ficarem todos representados, porventura nem todos estes nomes serão os próprios do tempo e do lugar, menos ainda da gente, mas, enquanto não se acabar quem trabalhe, não se acabarão os trabalhos, e alguns destes estarão no futuro de alguns daqueles, à espera de quem vier a ter o nome e a profissão (SARAMAGO, 2010, p. 233).

No trecho acima, o autor menciona um nome para cada letra do alfabeto, em sinal de respeito e homenagem aos trabalhadores mortos e esquecidos na obra do convento de Mafra. O personagem Deus, em **O Evangelho Segundo Jesus Cristo** (2005), também nomeia, por ordem alfabética, todos os mártires do Cristianismo. Vejamos alguns:

> [...] Adalberto de Praga, morto com um espontão de sete pontas, [...] Bárbara de Nicomedia, morta por decapitação, [...] Catarina de Alexandria, morta por decapitação, [...] Donato de Arezzo, decapitado, [...] Emérita, queimada, [...] Felicidade e os Sete Filhos, cabeças cortadas à espada, [...] Gengoulph de Borgonha, corno, assassinado pelo amante da mulher, [...] Hipólito, arrastado por um cavalo, [...] Inês de Roma, esventrada, [...] Joana d'Arc, queimada viva, [...] Killian de Würzburg, decapitado, Léger d'Autun, idem depois de lhe arrancarem os olhos e a língua, [...] Moro Tomás, idem, Nicásio de Reims, idem, Odília de Huy, flechas, Pafnúcio, crucificado, [...] Quitéria de Coimbra, decapitada pelo próprio pai, um horror, [...] Rolando, espada, Romão de Antioquia, língua arrancada, estrangulamento, ainda não estás farto, perguntou Deus a Jesus, e Jesus respondeu, Essa pergunta devias fazê-la a ti próprio, continua, e Deus continuou, Sabiniano de Sens, degolado, [...] Tropez de Pisa, decapitado, Urbano, idem, Valéria de Limoges, idem, [...] Wilgeforte, ou Liberata, ou Eutrópia, virgem, barbuda, crucificada, e outros, outros, outros, idem, idem, idem [...] (SARAMAGO, 2005, p. 319-322).

Tamanho massacre, em que são descritos os nomes e as formas como cada morte aconteceu, leva a figura do Diabo a refletir e a ironizar Deus: “[...] É preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue.” (SARAMAGO, 2005, p. 327). Com isso, podemos entender que Deus

é colocado como mau, impiedoso e a própria encarnação do poder. Em **Memorial do convento**, no episódio em que os trabalhadores da obra do convento carregam uma pedra gigantesca, o narrador reflete sobre o diabo: "Em cima deste valado está o diabo assistindo, pasmando da sua própria inocência e misericórdia por nunca ter imaginado suplício assim para coroação dos castigos do seu inferno." (SARAMAGO, 2010, p. 250). O narrador sugere, então, que o demônio não seria capaz de tamanha impiedade, provocada pelo desejo megalomaníaco do rei cristão de construir um convento com aquela proporção, causando, para isso, a morte de muitos seres humanos.

José Saramago, de certo modo, tenta reparar, ainda que no campo da metáfora, a indiferença da História oficial no que diz respeito aos numerosos anônimos que edificaram não só o convento de Mafra, mas a História como um todo. Lembremos que o esquecimento é uma maneira de morte em vida. Continuar a manter a memória coletiva, depois de o indivíduo ser sepultado, é uma forma de enganar a morte e manter a vida para além das demandas do tempo (PINHO, 2011, p. 22). É o que notamos em **Memorial do convento**: a manutenção da memória dos que foram esquecidos pelo tempo e pela História. Jacques Le Goff (2013, p. 437), ao fazer uma caracterização pontual quanto à memória coletiva, afirma: "Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.". Desse modo, a literatura, com engajamento explícito ou não, é um importante meio para propagar a memória coletiva em favor da liberdade humana.

A narrativa, em **Memorial**, está centralizada nas construções do convento de Mafra e da passarola, que são contrastantes entre si. No primeiro, observamos uma cruel exploração dos trabalhadores e a presença da perversidade de uma ordem social que tem por base o exemplo despótico do poder, em consórcio com a Igreja. Além disto, remete-nos a morosidade, peso, sofrimento, como no episódio do carregamento da pedra gigante de Pêro Pinheiro a Mafra; e escravidão, uma vez que muitos dos trabalhadores foram capturados e obrigados a ficar a serviço da obra. Já a segunda ocorre em decorrência da força de um trabalho de comunhão e humanização, refletidos em leveza, inovação, sonho e liberdade. Assim, esses dois projetos distintos nos fazem lembrar a dualidade e as oposições na arte Barroca, característica presente na escrita saramaguiana.

Na obra de Saramago em estudo, as figuras da realeza estão em segundo plano, trazendo à tona a condição dos desvalidos. Nessa perspectiva, o livro se mostra como um projeto de revolução contra o trabalho explorador da classe dominante sobre os dominados. Por esse olhar, a construção do convento torna-se um meio de alienação e exploração do rei perante "seu" povo, em busca de um ideal explicitamente individual e de benefício da minoria. O rei

era um personagem com ideias extravagantes e megalomaníacas. E, além disso, com a influência e o jogo de poder que a Igreja mantinha sobre a coroa, a construção do convento ganhou contornos monumentais. D. João almejava uma obra na proporção da basílica de São Pedro, em Roma. Afinal, Portugal era uma nação com cofres capazes de sustentar as vontades dos monarcas. Por fim, o convento franciscano se transformou em um monumento que é uma obra de arte do ponto de vista arquitetônico; símbolo de poder e da ostentação do reinado joanino, do ponto de vista político, e mote literário para a ficção saramaguiana.

4.1 História e ironia em *Memorial do convento*

Muito se questiona a respeito de a literatura ter ou não engajamento social. Para Tércia Costa Valverde (2014, p. 24), em **Ensaios:** teoria e crítica literária, "A ficção preenche os vazios que os fatos históricos não conseguem ocupar [...].". Nisso, a narrativa ficcional não se apega aos eventos tal como a História se apropria, na busca de descobrir "verdades" e "certezas". O escritor/poeta não tenta imprimir veracidade convincente ao sujeito leitor, "[...] se a sua leitura surte algum efeito, é mais uma consequência do que fruto de seu desejo [...]." (VALVERDE, 2014, p. 25). Ou seja, não há uma intencionalidade explícita, clara e objetiva. Esse convencimento chega, por vezes, através da ironia colocada pelo autor e se completa pela visão do leitor, haja vista que o uso dela se faz recorrente na literatura, principalmente na pós-modernista. Esse aspecto auxilia o escritor ao expor sua visão de mundo na obra literária, como forma de observação e avaliação do meio. A respeito desse aspecto, Linda Hutcheon (2000, p. 16-17), em **Teoria e política da ironia**, assinala:

> [...] a ironia possui uma aresta avaliadora e consegue provocar respostas emocionais dos que a "pegam" e dos que a não pegam, assim como dos seus alvos e daqueles que algumas pessoas chamam de suas "vítimas". [...] A "cena" da ironia envolve relações de poder baseadas em relações de comunicação. Inevitavelmente, ela envolve tópicos sensíveis tais como exclusão e inclusão, intervenção e evasão.

Isto é, perceber ironia em uma obra, certamente, não é fácil, uma vez que a ironia está conectada diretamente com a crítica e não é qualquer receptor fora de contexto que se encontra suscetível a percebê-la. É preciso ler as entrelinhas e os não ditos que acompanham a

cena literária do texto, pois a arte, mesmo quando voltada para si mesma, ao abordar os procedimentos construtivos, é uma importante esfera de crítica social, ocupando esse combate com ambições e intenções diferentes. Inclinando-nos ao nosso estudo, o passado histórico presente em **Memorial** é um campo fecundo para o posicionamento irônico da narrativa em relação às realizações de Portugal: "[...] Lá está aquele [...] a dar tiros nos meus marinheiros que vão para o mar a descobrir a Índia descoberta ou o Brasil encontrado [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 79). No excerto, a narrativa saramaguiana refere-se ao monarca Francisco, que tinha como passatempo a perversidade de atirar em marujos que iam, a mando daquele país europeu, "descobrir" terras que já existiam e que já eram habitadas, no caso do Brasil, por tribos indígenas.

A questão que diz respeito à definição distinta entre História e ficção não é simplória e livre de conflitos. Até o século XIX, Literatura e História eram consideradas ramificações da mesma árvore do conhecimento, com o intuito de explicar a experiência humana para guiar e alçar o indivíduo. Com a "história científica" de Ranke, nesse mesmo século, há o rompimento que resulta nas duas disciplinas distintas: literatura e estudos históricos. Linda Hutcheon (1991, p. 141) elucida, na citação a seguir:

> [...] é essa mesma separação entre o literário e o histórico que hoje se contesta na teoria e na arte pós-modernas, e as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças. Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva [...].

A perspectiva do romance de Metaficção Historiográfica muito se aproxima e dialoga com a visão da Nova História[6], que surgiu na segunda metade do século XX, com a proposta de revisitar o passado, de modo a investigar os fatos tidos como verdades incondicionais por um novo olhar, a partir de diferentes ângulos – o que os historiadores chamam de "história vista de baixo". Peter Burke (1992, p. 62) discorre, na passagem seguinte, sobre a importância desse aspecto:

> Aqueles que escrevem a história vista de baixo não apenas proporcionaram um campo de trabalho que nos permite conhecer mais sobre o passado: também tornaram claro que existe muito mais, que grande parte de seus

[6] Não pretendemos discutir e aprofundar o conceito de Nova História. Trata-se apenas de uma referência explicativa para a fluidez do texto.

> segredos, que poderiam ser conhecidos, ainda estão encobertos por evidencias inexploradas. [...]. A história vista de baixo ajuda a convencer aqueles de nós nascidos sem colheres de prata em nossas bocas, de que temos um passado, de que viemos de algum lugar. Mas também, com o passar dos anos, vai desempenhar um importante papel, ajudando a corrigir e a ampliar aquela história política da corrente principal que é ainda cânone [...].

Para estabelecer um diálogo criativo com a Nova História, na Pós-Modernidade, no âmbito literário, como já foi dito, encontramos a Metaficção Historiográfica. Ela sai da unidade de uma verdade histórica para a concordância polissêmica de um passado não mais conclusivo e com um ponto final, mas, sim, com outras possíveis versões para o mesmo fato, que passa a ser mais um discurso entre tantos outros já elaborados. Ana Paula Arnaut (2008, p. 32) faz alusão à diferença entre o romance histórico tradicional e a ficção Pós-Modernista:

> Ao contrário do romance histórico tradicional (cujos intuitos moralizantes pedagógicos e didácticos [*sic*] se pretendiam com a concepção de que o passado deveria ser ressuscitado com o intuito de dar uma lição ao presente), o que a ficção histórica post-modernista inscreve é uma nova moral e uma nova pedagogia que chamam atenção para a parcialidade do conhecimento histórico. Levantando o véu da suspeição sobre o que a História diz ter acontecido, valida-se, em consequência, a hipótese de as coisas poderem muito bem ter sido como o(s) romance(s) as re-apresentam [*sic*].

Assim sendo, é empregado um significado, digamos, desmistificador quanto ao valor outorgado a certos episódios factuais da História. Na obra literária em questão, é apresentada a verdade do discurso histórico, contornada pela verdade do discurso ficcional. Nesse caso, Saramago se vale da memória dos esquecidos, dos que não tiveram sua versão da história posta nos livros oficiais. Sobre a motivação para escrever o **Memorial**, o luso escritor argumenta: “Atraiu-me na história do convento de Mafra o esforço e o sacrifício dos milhares de homens que trabalharam na construção de monumentos à vaidade de um rei e ao poder da Igreja.” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2008, p. 94). Dessa forma, o passado é revisitado sem a preocupação de tentar rememorá-lo o mais próximo possível da fidedignidade. Todavia são colocadas táticas discursivas simbólicas que buscam atingir a memória com um olhar do presente, o que deriva em uma visão dos fatos pelo ângulo da ironia, ou, até mesmo, do humor.

José Saramago, autor que tem como uma de suas características literárias a problematização da História, ao revisitar os tempos monárquicos lusitanos, não o faz com uma perspectiva saudosista, tampouco como negação do passado, mas, sim, com um panorama

crítico e irônico da História de Portugal, para refletir o presente, como assinala Eduardo Lourenço (2001, p. 100), em **A Nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia**:

> [...] só são ocasiões para revisitar *o presente* [grifo do autor]. Um presente que não é o que ele desejaria que fosse, se aqueles tempos onde enraízam as plurais mentiras que nos servem de verdade fossem iluminadas com a luz rasante, desmistificadora que o seu olhar irônico projeta sobre épocas, fatos, milagres, que nos impediram até a hoje de habitar a nossa própria e nada transcendente casa [em referência a Portugal].

Ao colocar em xeque o discurso oficial da História, Saramago mostra-se engajado com a transformação da realidade à sua volta, tendo em vista que, para possibilitar novas leituras do presente e tentar perceber o passado com outros olhares, faz-se indispensável esse retorno a outros tempos. A leitura de **Memorial**, assim como de outras já mencionadas nesta análise, nos leva a perceber que estamos perante minuciosas pesquisas sobre as Histórias oficiais, sobre discursos religiosos e também científicos, pois há um detalhamento de informações e fatos que, provavelmente, não são explorados por documentos históricos. A visita a documentos não oficiais, escritos de pessoas anônimas, periódicos jornalísticos, dentre outros, permite um diálogo polifônico entre as múltiplas vozes que participaram da narrativa ficcional, porém não tiveram as suas vozes no passado factual. A presença da ironia saramaguiana, do humor sutil, do insólito, do maravilhoso e das metáforas, por exemplo, ratificam que estamos diante de histórias ficcionais, que podem dialogar com os fatos, enriquecendo-os. Leiamos na passagem abaixo:

> Frias hão de ter parecido, a quem perto estivesse, as palavras ditas por Blimunda, Ali vai minha mãe, nenhum suspiro, lágrima nenhuma, nem sequer o rosto compadecido, que ainda assim não faltam estes no meio do povo apesar de tanto ódio, de tanto insulto e escárnio, e esta que é filha, e amada como se viu pelo modo como a olhava a mãe, não teve mais dizer senão, Ali vai, [...] Sebastiana Maria de Jesus, nem o nome a salvou, degredada para Angola e lá ficar [...]. Porém; agora, em sua casa, choram os olhos de Blimunda como duas fontes de água, se tornar a ver sua mãe será no embarque, mas de longe, mais fácil é largar um capitão inglês mulheres de má vida que beijar uma filha sua mãe condenada, encostar a uma face outra face, a pele macia, a pele frouxa, tão perto, tão distante, onde estamos, quem somos, e o padre Bartolomeu Lourenço diz, Não somos nada perante os desígnios do Senhor, se ele sabe quem somos, conforma-te Blimunda, 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 [...] (SARAMAGO, 2010, p. 52-53).

Observamos, no excerto acima, o sofrimento, a angústia e as indagações de uma filha (Blimunda) que lamenta a penalização de sua mãe (Sebastiana), degredada para Angola, por acusação de bruxaria pela Santa Inquisição. Muitas pessoas daquele século (XVIII) viveram ou foram testemunhas oculares dessas cenas, no entanto não se encontram registros delas nos compêndios da História oficial. Saramago traz, em **Memorial**, esses relatos dos esquecidos. Devido ao tom irônico da narrativa, percebemos a crítica à subalternização religiosa de indivíduos oprimidos. Através da fala do padre Bartolomeu Lourenço, a culpa do castigo de Sebastiana é atribuída aos "desígnios do Senhor", pois Ele tudo sabe, tudo pode, restando aos homens desvalidos apenas aceitar as consequências por assumir o que são e quem são.

Além do símile entre o choro dos olhos de Blimunda e duas fontes de água, para enfatizar o caráter dramático da narração, o narrador faz uso de comparação entre o fato de um capitão inglês deixar suas mulheres de "má vida" e a possibilidade de Blimunda despedir-se da mãe, antes que esta fosse levada para o continente africano, já condenada. Diante da falta de consideração e respeito com que as pessoas do povo, como Sete-Luas e Sebastiana, eram tratadas, a primeira situação seria possível, enquanto a segunda, certamente, seria nula.

No embate entre o Romance Histórico e a Metaficção Historiográfica, salienta-se o descompromisso desta última com a verdade oficial. Como uma das propriedades do romance Pós-Modernista encontra-se a característica de, intencionalmente, colocar os próprios conceitos em desafio, ou seja, instaurar o contrassenso, a ambiguidade, a dúvida. Assim, na Metaficção Historiográfica, o registro da História é constantemente agrupado ao texto, no entanto nunca é assimilado, isso porque a intencionalidade do escritor é interrogar o próprio alcance textual ao passado, como se este fosse outro universo de sentidos. Em sua obra, José Saramago possibilita, por meio do narrador, um encontro do passado e do presente com a História, uma vez que os espaços em branco, deixados pelos documentos oficiais, oferecem a condição de reconstruir, literariamente, os fatos implícitos e narrar, com destreza, o *que* e *como* poderia ter sido.

Para isso, o autor molda no enredo personagens inexistentes no mundo empírico, em uma história estabelecida em um tempo verídico, existente e situada num espaço histórico (século XVIII), com personagens que de fato existiram. Assim, nos são apresentadas, no romance, figuras em que identificamos personalidades históricas ao lado de personagens inteiramente ficcionais. O rei D. João V, segundo a descrição da narrativa, era facilmente manipulado pelos religiosos; a rainha D. Maria Ana Josefa vivia angustiada com a demora do primeiro filho; padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão nasceu no Brasil, contudo muito jovem foi para Portugal. Todos esses personagens históricos são enredados na trama literária de modo crítico. Blimunda Sete-Luas, a mulher que via além do que se vê, e Baltasar Mateus Sete-Sóis,

o soldado maneta, são figuras ficcionais que estão no centro da tessitura construída pelo escritor. Sobre tratar do passado com uma função de crítica ao presente, em **Memorial do convento**, Teresa Azinheira e Conceição Coelho (1995, p. 21) discorrem:

> [...] o que precisamente ressalta da obra de Saramago é que o passado tem uma função crítica do presente e, por isso, este romance é uma obra donde o contemporâneo como preocupação e como temática nunca anda arredado. Com efeito, a história é o <<outro>> tempo que vem activar [*sic*] a consciência do presente, o fantástico <<altera>> o cotidiano. Trabalhar a história em termos ficcionais corresponde a construir um romance, nele inserindo dimensões que, de forma diferente, justamente acentuam o seu cáracter [*sic*] específico.

Linda Hutcheon (1991, p. 142) aponta que trabalhar a História com o acréscimo de dimensões ficcionais constitui elemento do estilo Pós-Modernista: "[...] confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral, e do presente/passado.", sendo essa argumentação "[...] contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois." (HUTCHEON, 1991. p. 142). Dessa forma, na Pós-Modernidade, no contexto da arte literária, há a junção entre o histórico e o ficcional, na tentativa de apontar outros olhares, outros ângulos e percepções. Pode-se, também, ampliar o debate sobre as implicações das relações de poder colocadas pela História oficial.

Essa problematização da História, feita por José Saramago, não ocorre somente nos romances do primeiro ciclo, em que determinados fatos históricos são motes para a ficção. Em **O homem duplicado** (2008), por exemplo, o personagem central, Tertuliano Máximo Afonso, percebe-se como um professor medíocre, com pouco talento para a docência. Tem a ideia de revolucionar o ensino da História, no entanto, ao mesmo tempo, não apresenta resistência e capacidade de sustentar seu ponto de vista perante a comunidade escolar. Sua opinião é a de que a História deveria ser ensinada da contemporaneidade para o passado, e não o inverso. Observemos o excerto abaixo:

> [...] Em minha opinião, disse ele, a única opção importante, a única decisão séria que será necessário tomar no que respeita ao conhecimento da História, é se deveremos ensiná-la de trás para diante ou, segundo a minha opinião, de diante para trás, todo o mais, não sendo despiciendo, está condicionado pela escolha que se fizer, toda a gente sabe que assim é, mas continua a fazer-se de conta que não. Os efeitos da perorata foram os de sempre, suspiro de mal resignada paciência do director [*sic*], trocas de olhares e murmúrios entre os professores (SARAMAGO, 2008, p. 40-41).

Nesse olhar, notamos a crítica saramaguiana à História por meio da voz de Tertuliano, ainda que o tom do personagem seja desleixado, apático e sem ritmo. Ou seja, apesar de sua convicção quanto às mudanças que os rumos do ensino da História deveriam tomar, não consegue imprimir eloquência e argumentar de modo a convencer os colegas de trabalho. Escolhe usar a passividade, ao invés de encarar e encorajar a si e aos outros professores quanto a um processo de modificação revolucionária da pedagogia de ensino da referida disciplina. A tertúlia pode ser considerada uma palestra literária, um modo de convencer e ensinar as pessoas através da oratória. Parece-nos que, ironicamente, o protagonista em questão não faz jus ao significado de seu nome: Tertuliano.

A atitude de Tertuliano Máximo Afonso, ao não querer encarar os fatos, pode ser associada também à recepção de obras ficcionais, quando se mostra outro olhar a respeito do que é apresentado por documentos oficiais e/ou dogmáticos. Podemos utilizar como exemplo **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. Em Portugal, José Saramago foi a tal ponto hostilizado, por propor um olhar humanizador sobre Jesus e expor contradições entre as figuras de Deus e do Diabo, que membros do governo português vetaram sua participação em prêmios literários, com a justificativa de que sua obra não representava Portugal, por "atacar" o patrimônio religioso. Ou seja, colocar em destaque outros pontos de vista sobre religião ainda é extremamente delicado na referida nação ultracatólica.

Em **Memorial do convento**, a História oficial é remexida, contudo sem a proporção polêmica de **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. Assim como em outras obras, Saramago não a divide em capítulos numerados, mas o espaço em branco deixado entre uma sequência de parágrafos permite ao leitor fazer essa divisão capitular. Seguindo essa separação de assuntos, nos dois primeiros capítulos, nos deparamos com a apresentação de alguns personagens: Maria Ana Josefina, D. Nuno da Cunha e frei Antônio e a exposição da promessa de construção do convento, que irá conduzir uma parte do enredo. Conforme apontam Azinheira e Coelho (1995, p. 30), historicamente, a construção do convento é:

> [...] o reflexo de uma época em que Portugal se beneficiou da riqueza proveniente do Brasil. A autorização para que na vila de Mafra se fundasse um convento dedicado a Santo António e pertencente à Província dos Capuchos Arrábidos foi concedida por D. João V, por decreto de 26 de novembro de 1711.

Tal resolução para a construção do convento, conforme o romance **Memorial**, ocorreu devido a uma "graça" concedida às majestades portuguesas. Passados dois anos do

casamento do rei de Portugal D. João V e da rainha Maria Ana Josefa, provinda da Áustria, a coroa de Portugal ainda não tinha recebido do casal os esperados infantes. Com isso, a Igreja se aproveita da angústia dos soberanos, uma vez que tal instituição exercia grande poder, respeito e influência sobre o governo: "[...] se vossa majestade prometesse levantar um convento na vila de Mafra, Deus lhe daria sucessão [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 14) – sendo que a rainha já se encontrava com o embrião em desenvolvimento, assunto tratado em confissão da monarca. A promessa é selada pelo rei: nasce uma menina da sucessão de crianças que virão do ventre da soberana. A Ordem dos Franciscanos ganha a construção do convento, na vila de Mafra.

Nessa transação lucrativa, tanto para a Igreja quanto para o Estado, percebemos a ironia do autor, que beira a sátira, quanto a esse contrato ideológico. Ora, com a arrecadação de impostos, a coroa aumentaria suas posses, e a religião alargaria o poder sobre o povo, ao exibir o grande monumento, o convento franciscano advindo do cumprimento da promessa, graças ao "milagre" do nascimento da herdeira D. Maria Bárbara.

A narração ocorre em terceira pessoa. O romance apresenta enredo linear, apesar de, em alguns momentos da trama, o narrador apresentar fatos que irão acontecer posteriormente, o que se pode constatar na passagem: "Trouxeram os filhos, um de quatro anos, outro de dois, só o mais velho não vingará, porque ao outro hão de leva-lo as bexigas antes de passados três meses." (SARAMAGO, 2010, p. 103). As crianças referidas são os sobrinhos de Baltasar Sete-Sóis, na ocasião em que é apresentada à família do soldado maneta a sua companheira Blimunda Sete-Luas. A mencionada futura morte da criança, pela bexiga, era recorrente no século XVIII, por conta da precária higiene e demais cuidados com a saúde na época, ainda mais entre a população menos favorecida. Com isso, chegar à vida adulta e, quiçá, ao que entendemos hoje por terceira idade, eram raridades naquele período da História ocidental.

Ao analisar a narrativa de **Memorial do convento**, podemos dizer que, do primeiro ao terceiro capítulos, o leitor é conduzido por um movimento entre História e ficção. No segundo capítulo, notamos uma espécie de pintura sobre a vida do clero português naquele século (XVIII), sem deixar de lado a perspectiva ficcional. No terceiro capítulo, há destaque para a descrição dos costumes do povo lusitano do mesmo período: "Vai sair a procissão de penitência. Castigamos a carne pelo jejum [...]. Nas janelas só há mulheres, é esse o costume." (SARAMAGO, 2010, p. 28). Narra-se também a Lisboa do século XVIII: "Lisboa cheira mal, cheira a podridão, o incenso dá um sentido à fetidez, o mal é dos corpos, que a alma, essa, é perfumada." (SARAMAGO, 2010, p. 28). Esse jogo sinestésico entre a podridão atribuída à

capital de Portugal e o cheiro e a fumaça da queima de incenso durante a procissão sugere uma síntese entre o despotismo do reino e o poder eclesial: transformar a vida do povo em flagelo.

Há ainda as cenas das procissões e dos autos de fé, que são um capítulo à parte. A narração nos deixa a par dos rituais de autoflagelação, do carregamento de grilhões por penitentes e açoites com chicotes, pois, como afirma o narrador, ironicamente e com metáforas: "[...] sofrendo alguma coisa escovam-se as costuras da alma." (SARAMAGO, 2010, p. 28). Noutras palavras, o corpo poderia apodrecer e sofrer punições para que a alma recebesse cuidados e fosse elevada aos céus. Podemos observar também uma crítica do autor ao demasiado poder psicológico que o discurso religioso exercia sobre a população daquele período, uma espécie de patologia social. Além disso, para ficarmos, talvez, inteirados de uma das tradições portuguesas no século XVIII, a queima em fogueira no Terreiro do Paço dos ditos hereges, como bruxas, feiticeiros, alquimistas, judeus e cristãos-novos, por exemplo, é válido lembrar que esse tipo de ato constituía-se como uma espécie de lazer para o povo lusitano.

No nono capítulo, também observamos outra forma de entretenimento da comunidade de Lisboa, as apresentações das touradas: "[...] uma sangueira por todo o terreiro, as damas riem, dão gritinhos, batem palmas, são as janelas como ramos de flores, e os touros morrem uns após outros [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 96). Nesse festejo, o povo e a nobreza divertiam-se ao ver os touros morrerem, homens e animais. Morte em contraponto à vivacidade das flores nas janelas, o que sugere também o fortalecimento da antiga política governamental do "pão e circo", para desviar as atenções e fazer a população esquecer-se das mazelas pelas quais passava cotidianamente.

No cenário quaresmal, a luxúria se faz presente, entre os contrastes Barrocos encontrados na narrativa. É durante as vigílias noturnas que as mulheres, que tinham muitas restrições para sair de casa, recebem licença para ir, geralmente acompanhadas de uma criada ou, até mesmo, sozinhas, pedir perdão pelos pecados e penitenciar. Então, é nesse momento que elas aproveitam para atender aos "pedidos da carne". Leiamos no trecho a seguir:

> [...] é a mulher livre uma vez no ano, e se não vai sozinha por não o consentir a decência pública, quem a acompanha leva iguais desejos e igual necessidade de satisfazê-los, por isso a mulher, entre duas igrejas, foi a encontrar-se com um homem, qual seja, e a criada que a guarda troca uma cumplicidade por outra, e ambas, quando se reencontram diante do próximo altar, sabem que a Quaresma não existe e o mundo está felizmente louco desde que nasceu (SARAMAGO, 2010, p. 30).

A rainha, assim como as mulheres plebeias, também sentia os desejos carnais aflorados, porém tudo era concretizado apenas no plano onírico, o que causava aflições naquela nobre, que possuía uma maníaca devoção religiosa. Visitava os mais diversos locais para fazer orações: "[...] vai ao convento das Trinas, e ao convento das Bernardas, e ao do Santíssimo Coração, e ao de Santo Alberto, e à igreja de Nossa Senhora das Mercês, que as faça, e à igreja de Santa Catarina [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 109). Não sendo o bastante, passava o tempo rezando, com ou sem intenção: pelo marido infiel, pelos herdeiros, pela família que vivia distante da monarca e até pela guerra e males de Portugal. Para D. Maria Ana Josefa, era um modo de consolo e de "escapar", ainda que neuroticamente, da desenganada vida de rainha.

Seguindo a linha de apreciação das ações das figuras monárquicas do enredo, percebemos, nos ditos e não ditos da narrativa, uma crítica operante quanto à colonização, por Portugal, de povos em outros continentes, fazendo-nos lembrar, por meio da ficção literária, o quanto a Coroa Portuguesa angariou riquezas com a exploração na Ásia, África e América. Critica-se também o quanto a nação de Portugal, em pleno século XVIII, ainda projetava, ilusoriamente, os tempos áureos das conquistas ultramarinas nos séculos XV e XVI, sustentando o mito do Grande Império. Vejamos o trecho a seguir:

> Em seu trono entre o brilho das estrelas, com seu manto de noite e solidão, tem aos seus pés <u>o mar novo e as mortas eras</u>, [...] D. João, quinto já se sabe de seu nome na tabela dos reis, sentado numa cadeira de braços de pau-santo, para mais comodamente estar e assim com outro sossego atender ao guarda-livros que vai escriturando no rolos os bens e as riquezas, de Macau as sedas, os estofos, as porcelanas, os lacados, o chá, a pimenta, o cobre, o âmbar cinzento, o ouro, de Goa os diamantes brutos, os rubis, as pérolas, a canela, mais pimenta, os panos de algodão, o salitre, de Diu os tapetes, os móveis tauxiados, as colchas bordadas, de Melinde o marfim, de Moçambique os negros, o ouro, de Angola outros negros, mas estes menos bons, o marfim, que esse, sim, é o melhor do lado ocidental da África, de São Tomé a madeira, a farinha de mandioca, as bananas, os inhames, as galinhas, os carneiros, os cabritos, o indigo, o açúcar, de Cabo Verde alguns negros, a cera, o marfim, os couros, ficando explicado que nem todo o marfim é de elefante, dos Açores e Madeira os panos, o trigo, os licores, os vinhos secos, as aguardentes, as cascas de limão cristalizadas, os frutos, e dos lugares que hão de vir a ser Brasil o açúcar, o tabaco, [...] madeira, os couros, o algodão, o cacau, os diamantes, as esmeraldas, a prata, o ouro, que só deste vem ao reino, ano por ano, o valor de doze a quinze milhões de cruzados, em pó e amoedado [...] (SARAMAGO, 2010, p. 218-219, grifo nosso).

Todo esse detalhamento dos bens – desde as especiarias e o ouro até os seres humanos – de que se valia Portugal, gananciosamente, para sustentar todo o luxo das realezas e da corte, rememora o derramamento de sangue e a exploração de outros povos. Ironicamente,

o narrador apresenta, ainda, a valorização maior que era dada ao ouro do que aos homens negros escravizados, vindos dos países africanos. Esses fatores nos lembram tanto o narrador, na citação acima, quanto o diálogo entre operários da construção do convento franciscano: “[...] pobres como nós têm de comprar tudo, não lhes vem por negócio da Índia ou do Brasil, nem temos empregos ou comendas do paço [...].” (SARAMAGO, 2010, p. 224). Com isso, notamos a percepção crítica dos esquecidos em seu tempo e nas linhas da História, diante da vida de riquezas e ostentação da divina família real e do rei sossegado em seu assento de braço de “pau-santo”. Podem-se visualizar, ainda, possíveis metáforas postas através do elemento “mar”. Primeiro, como fator de outrora, momentos vindouros da História épica portuguesa; segundo, como meio oportuno para afirmação da identidade e/ou alternativa de mobilidade de um povo, com raízes profundas no passado glorioso.

5 IDENTIDADE: PERSONAGENS FLUIDOS

5.1 Bartolomeu de Gusmão, o voador

No presente capítulo, nas duas subdivisões que se seguem, procuraremos compreender como os personagens padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, Blimunda de Jesus, a Sete-Luas, e Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, representantes de outro tempo (século XVIII), moldam-se como indivíduos com características da Pós-Modernidade, uma vez que a obra foi escrita nos anos 80 do século passado. Para isso, buscaremos traçar o perfil identitário das três figuras centrais do enredo, percebendo como a fragmentação de tais identidades se configura ao longo da narrativa do romance **Memorial do convento**.

Em contraponto ao rígido cenário religioso do século XVIII, em Portugal, em que por tudo e por nada se ia para a fogueira, nos deparamos com a figura do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, personagem histórico no qual José Saramago empregou a magia da ficção. Nasceu no Brasil, na cidade de Santos, possivelmente em 1685. Percorramos alguns dados biográficos a respeito do padre, conforme o **Dicionário de História de Portugal** (s/d):

> Estudou no Seminário de Belém (Baía) [*sic*] [situado no interior do Estado da Bahia, na cidade de Cachoeira], da Companhia de Jesus, sob orientação do P. Alexandre de Gusmão, cujo apelido veio a adoptar [*sic*] alguns anos depois. Desde cedo revelou qualidades e interesse pelas ciências práticas. [...] Foi talvez em princípios de 1709 que Bartolomeu de Gusmão dirigiu a D. João V uma petição em que anunciava ter descoberto <<um instrumento para se andar pelo ar da mesma sorte que pela terra e pelo mar>>. [...] Havia em todo este optimismo <<juntamente candura e visão genial>> (J. Cortesão). Certo é que o rei concedeu o privilégio solicitado (19 de Abril). Pela mesma altura deve ter Gusmão redigido o *Manifesto Sumário para os Que Ignoram Poder-se Navegar pelo Elemento do Ar*, procurando mostrar, com muitos argumentos, a possibilidade da aeronáutica. Entretanto ia trabalhando na sua máquina, com o apoio do Marquês de Fontes. Tudo isto se tornou conhecido e causou sensação, não tardando que o inventor começasse a ser designado pela alcunha de *Voador* (SERRÃO *apud* MONIZ, 1995, p. 11-112, grifos do autor).

Bartolomeu seguia na contramão da doutrina da Igreja, uma vez que era amigo de uma filha de feiticeira (Blimunda) e arquitetou uma máquina que o Santo Ofício tachou de demoníaca. Essa estranheza do padre em relação ao código clerical da época foi percebida desde o início da obra, quando notamos a amizade entre ele e a mãe de Blimunda, na ocasião de um auto de fé. Vejamos a passagem em que Bartolomeu Lourenço, com uso de paradoxos, a

exemplo de água e fogo, falou sobre os excessos irracionais e brutais presentes na atmosfera do Tribunal da Inquisição:

> [...] para o Santo Ofício não há vontades, há só almas, dirão que as mantemos presas, as almas cristãs, e as impedimos de subir ao paraíso, bem sabem que, querendo o Santo Ofício, são más todas as razões boas, e boas todas as razões más, e quando umas e outras faltam, lá estão os tormentos da água e do fogo, do potro e da polé, para fazê-las nascer do nada e à discrição [...] (SARAMAGO, 2010, p. 184-185).

Textos com referências críticas à Igreja e ao descomedimento da irracionalidade causado pelo extremismo da religião são recorrentes na literatura portuguesa, como em Gil Vicente, no **Auto da barca do inferno** (1517); em Eça de Queirós, na obra **O crime do padre Amaro** (1875); e em poemas de Cesário Verde, a exemplo de **O sentimento dum ocidental** (**O livro de Cesário Verde**, 1887). Essa crítica estende-se, por conseguinte, à estética pós-modernista e ao texto saramaguiano, em que é ironizada a figura de um padre fora dos padrões canônicos, dentre outras críticas. Segundo Saramago (*apud* REIS, 2008, p. 122-123), em entrevista a Carlos Reis, a Igreja, principalmente no passado, utilizou o pecado como instrumento de tortura para tornar a vida do crente um inferno.

Cabia ao Santo Ofício, como podemos notar na citação anterior do romance, investigar, capturar, aplicar punições, como torturas e mortes na fogueira, para os que, aos olhos da instituição religiosa, cometiam heresias, isto é, praticavam ações que contrariavam o dogma da Igreja. Sutilmente, percebemos outra ironia do narrador saramaguiano, ao comparar as atrocidades do Santo Ofício à incumbência dada por Cristo ao apóstolo Pedro, quanto a "pescar homens": "Santo Ofício, podendo, lança as redes ao mundo e trá-las cheias, assim peculiarmente praticando a boa lição de Cristo quando a Pedro disse que o queria pescador de homens." (SARAMAGO, 2010, p. 93). Saramago parodiou a passagem bíblica em que foi ofertada a vida eterna a Pedro, ao "pescar" homens com a intenção de servir a Deus, para dizer que o Santo Ofício captura seres humanos para a morte. Ainda conforme Saramago, a religião configura-se como elemento alienador e de segregação entre as pessoas. O Deus de um é sempre posto como melhor que o do outro, não havendo espaço ao menos para a tolerância, em um campo social em que o respeito deveria ser primordial.

Além disso, o escritor abordou, de modo irônico, o quanto alguns religiosos também podem ter a libido aflorada e, para satisfazer os próprios desejos, possuem artifícios camuflados à sociedade: "[...] padres que o recolheram e deram fuga pelos telhados, já vestido, nem isto é

sucesso que cause estranheza, se em cestos içam os franciscanos de Xabregas mulheres para dentro das celas e com elas se gozam [...].” (SARAMAGO, 2010, p. 81-82). O ponto culminante de crítica ao desejo sexual de membros do clero ocorreu no final da narrativa, quando Blimunda assassinou um frade que tentou violentá-la. O fato de Blimunda ter conseguido se defender do mau-caratismo daquele padre pode ser visto como um sinal de libertação, defesa e crítica à hegemônica e autocrática Igreja. Entretanto, como bem afirmou Blimunda, pode haver exceções, pois padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão “[...] não costuma ser fruta que se dê nas sacristias [...].” (SARAMAGO, 2010, p. 101). Ou seja, o religioso era diferente dos outros membros do clero representados no enredo.

Conforme afirmam Teresa Azinheira e Conceição Coelho (1995, p. 41), há fidedignidade no recobramento de fatores biográficos do padre e cientista Bartolomeu de Gusmão, “[...] ao mesmo tempo que é extremamente criativo o preenchimento imaginário das lacunas da história, daqueles momentos em que a biografia é pouco clara e, muitas vezes, contraditória.”. Lembremos que estamos tratando de texto literário, objeto artístico em que o autor escreve com licença poética, mesmo narrando personagens históricos. Fato verídico, por exemplo, era o gosto do clérigo por viagens para além das divisas portuguesas, principalmente em busca de novos conhecimentos científicos. Conhecido também como “Voador”, percorramos a explicação do próprio padre, em conversa com Baltasar Sete-Sóis, sobre o apelido que lhe foi atribuído:

> [...] Pois eu faz dois anos que voei, primeiro fiz um balão que ardeu, depois construí outro que subiu até ao tecto [*sic*] duma sala do paço, enfim outro que saiu por uma janela da Casa da Índia e ninguém tornou a ver, Mas voou em pessoa, ou só voaram os balões, Voaram os balões, foi o mesmo que ter voado eu, Voar balão não é voar homem, O homem primeiro tropeça, depois anda, depois corre, um dia voará, respondeu Bartolomeu Lourenço [...] (SARAMAGO, 2010, p. 60).

Podemos notar, então, o modo poeticamente gradativo como o padre Bartolomeu Lourenço descreve a capacidade de criação e o processo evolutivo do homem: tropeçar, andar, correr, voar. Observamos, ainda, que o padre possuía, desde sempre, inclinação para invenções. Era um sujeito de mente inquieta, em busca de novidades criativas que ultrapassassem as limitações humanas. Além de pertencer à Igreja e de ter o desejo de “voar”, Bartolomeu também cuidava dos estudos mais avançados na Faculdade de Cânones de Coimbra. Nas palavras argumentativas do narrador, “[...] um homem pode ser grande voador, mas é-lhe muito conveniente que saia bacharel, licenciado e doutor, e então, ainda que não voe, o consideram.”

(SARAMAGO, 2010, p. 113). Podemos verificar, como uma demonstração do perfil identitário múltiplo desse personagem, que, enquanto buscava a concretização do ato de voar, o que, para a época, beirava o onírico e o fantástico, almejava também a incerta segurança que os diplomas acadêmicos poderiam lhe conferir. É uma metáfora, talvez, da valorização do saber científico, na crítica à Igreja. Observemos o embate identitário vivido pelo padre na citação abaixo:

> Três, se não quatro, vidas diferentes tem o padre Bartolomeu Lourenço, e uma só apenas quando dorme, que mesmo sonhando diversamente não sabe destrinçar, acordado, se no sonho foi o padre que sobe ao altar e diz canonicamente a missa, se o acadêmico tão estimado que vai incógnito el-rei ouvir-lhe a oração por trás do reposteiro, no vão da porta, se o inventor da máquina de voar ou dos vários modos de esgotar sem gente as naus que fazem água, se esse outro homem conjunto, mordido de sustos e dúvidas, que é pregador na igreja, erudito na academia, cortesão no paço, visionário e irmão de gente mecânica e plebeia em S. Sebastião da Pedreira, e que torna ansiosamente ao sonho para reconstruir uma frágil, precária unidade, estilhaçada mal os olhos se lhe abrem, nem precisa estar em jejum como Blimunda. Abandonara a leitura consabida dos doutores da Igreja, dos canonistas, das formas variantes escolásticas sobre essência e pessoa, como se a alma já tivesse extenuada de palavras, mas porque o homem é o único animal que fala e lê, quando o ensinam, embora então lhe faltem ainda muitos anos para a homem ascender, examina miudamente e estuda o padre Bartolomeu Lourenço o Testamento velho, sobretudo os cinco primeiros livros, o Pentateuco, pelos judeus chamado Tora, e o Alcorão. Dentro do corpo de qualquer de nós poderia Blimunda ver os órgãos, e também as vontades, mas não pode ler os pensamentos nem ela a estes entenderia, ver um homem pensando, como em um pensamento só, tão opostas e inimigas verdades, e com isso não perder o juízo, ela se o visse, ele porque tal pensa (SARAMAGO, 2010, p. 170, grifos nossos).

Havia um conflito no padre perante o mito e a razão. De acordo com Vera Bastazin (2006, p. 83), "[...] tudo surge do círculo mágico do mito: a religião, a filosofia, a arte e até as descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia.". Com isso, o exercício de Bartolomeu Lourenço, ao examinar detalhadamente as escrituras do Velho Testamento, especificamente o Pentateuco, parece-nos, portanto, uma tentativa de buscar direcionamento para seus conflitos entre o mito, a religião e a razão (visto que é padre, amigo de feiticeira e inventor), já que, nessa parte da Bíblia, são feitas relações entre liberdade e criação; o domínio do homem pelo mal; e, também, o amparo pela graça divina.

Nessa perspectiva, o trajeto ficcional do padre, constituído pela duplicidade de modos, de ações e de afinidades, nos sugere uma ambivalência revolucionária, que possibilitava a Bartolomeu Lourenço ser "isto" e "aquilo" concomitantemente, isto é, um padre fervoroso e um sujeito transgressor do dogma vigente. O padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão é um

personagem que se revela empenhado e consciente da liberdade para transitar entre os dois mundos da narrativa de **Memorial**: a corte real e o cotidiano do povo.

Simbolicamente, foi durante o "espetáculo" de condenação da mãe de Blimunda que a vida dela e dos personagens Baltasar e padre Bartolomeu Lourenço se cruzaram, e a história da construção da "passarola voadora" foi sendo tecida em meio à construção do convento. Apesar de esse trio apresentar perfis identitários diferentes – como bem apontou o padre Bartolomeu, as pessoas são como os sonhos: semelhantes, porém nunca iguais –, são seres complementares e encontram-se para uma união criativa, que resultará na passarola voadora (SARAMAGO, 2010, p. 119). De acordo com Vera Bastazin (2006, p. 143), esses três personagens da narrativa são assinalados "[...] por traços que as aproximam e as unem, seja em termos da materialidade dos signos[7], seja em termos das celebrações profanas, seja ainda nos rituais de comunhão que consagram ciência, magia e artesanato.". Bartolomeu (ciência); Blimunda (magia) e Baltasar (artesanato/construção), habilidades que foram necessárias para a confecção da passarola.

Podemos notar também que eles são três, cujos nomes possuem a mesma letra inicial: o "B". Como efeito, o recurso literário da aliteração ocasiona resultado expressivo ao pronunciar as denominações desses personagens no decorrer da narração. Já o numeral três é carregado de significações entre as mais diversas culturas e religiões. Conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2017, p. 899), o três é basilar no universo e revela uma ordem intelectual e espiritual, em Deus, no cosmo ou no homem. Para a Cabala, à luz do **Dicionário de símbolos** (2017, p. 901), os primeiros números são classificados em três ternários:

> O primeiro *é de ordem intelectual e corresponde ao pensamento puro ou ao* **espírito**; inclui o Pai-princípio, o Verbo-pensamento criador [...]. O segundo ternário *é de ordem moral e relativo ao sentimento e ao exercício da vontade, ou seja, à alma*; reúne a graça misericordiosa, o julgamento rigoroso e a beleza sensível. O terceiro ternário *é de ordem dinâmica:* relaciona-se com a ação realizadora e, por isso com o **corpo**; engloba o princípio que dirige o progresso, a ordem correta da execução, as energias realizadoras do plano (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 901, grifos dos autores).

Nessa perspectiva, notamos a simbologia do três nos personagens: em Bartolomeu Lourenço de Gusmão, na formação do pensamento e do projeto para a construção da passarola, ou seja, o Verbo; em Blimunda, na figura capaz de recolher as vontades humanas, o ser sublime,

[7] Em referência ao estudo de Vera Bastazin (2006, p. 141-143) a respeito das possíveis relações entre os signos verbais presentes nos nomes Blimunda, Baltasar e Bartolomeu.

isto é, a alma; em Baltasar, no dinamismo, habilidade e coragem para construir o objeto voador, ou seja, o corpo. Além disso, por ser Sol, masculino, metaforicamente, está ligado à experiência do palpável, do concreto, isto é, do plano prático da construção. E ainda, esse numeral é formado pela soma dos números um e dois, que gera a união do Céu e da Terra, o que nos sugere também que a passarola é a união que levou esses referidos seres humanos do chão aos ares.

A passarola, máquina voadora, foi idealizada pelo padre Bartolomeu Lourenço e construída pelo antigo soldado Baltasar Sete-Sóis, juntamente com sua companheira Blimunda Sete-Luas, mulher que, com o seu dom de ver por dentro das pessoas, tornou-se fundamental para o recolhimento das "vontades humanas", combustível para que a passarola voasse. De início, Baltasar duvidava que um dia o homem chegaria a voar; o padre Bartolomeu, excelente argumentador que era, elucidou ao ex-soldado que as criações surgem mediante a necessidade dos seres humanos. Vejamos:

> Esse gancho que tens no braço não o inventaste tu, foi preciso que alguém tivesse a necessidade e a ideia, que sem aquela esta não ocorre, juntasse o couro e o ferro, e também estes navios que vês no rio, houve um tempo em que não tiveram velas, e outro tempo foi o da invenção dos remos, outro o do leme, e, assim como o homem, bicho da terra, se fez marinheiro por necessidade, por necessidade se fará voador [...] (SARAMAGO, 2010, p. 61).

Assim, corroborando o pensamento do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, está intrínseca ao sujeito a inquietação e o querer sair do lugar, ter aquilo que não tem ou que ainda não conhece. Noutros termos, buscar o desconhecido. Como já disse Luís Vaz de Camões (1572), no Canto I da epopeia **Os Lusíadas**, navegar "Por mares nunca de antes navegados" (s/d, p. 2). E é o que busca o padre: ultrapassar fronteiras, ir além das explicações religiosas e do conhecimento que a razão tinha para propor, até aquele momento da História.

É no retorno de uma das viagens para a Holanda, em busca de conhecimentos científicos, que o padre Bartolomeu de Gusmão descobriu como faria a passarola voar. A primeira descoberta foi a de que o "éter" não era o que julgara e não poderia obtê-lo através da alquimia: "[...] para ir buscá-lo lá onde ele está, no céu, teríamos nós de voar e ainda não voamos [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 121). Com a propriedade que o padre possuía de fé na ciência, juntamente com a fé cristã, a primeira se sobrepondo à segunda, apostava juntar, nas palavras de Miguel Real (1995, p. 50), "[...] as teorias antigas da física medieval do éter como quinta essência do mundo (para além dos quatro elementos: ar, água, terra e fogo) com a electricidade

[*sic*] presente no âmbar e electromagnetismo [*sic*] do íman.”. Finalmente, depois de rígidos estudos e da viagem à Holanda, descobriu:

> [...] na Holanda soube o que é o éter, não é aquilo que geralmente se julga e ensina, e não se pode alcançar pelas artes da alquimia, [...] mas o éter, deem agora muita atenção ao que vou dizer-lhes, antes de subir aos ares para ser o onde as estrelas se suspendem e o ar que Deus respira, vive dentro dos homens e das mulheres, Nesse caso, é a alma, concluiu Baltasar, Não é, também eu, primeiro, pensei que fosse a alma, também pensei que o éter, afinal, fosse formado pelas almas que a morte liberta do corpo, antes de serem julgadas no fim dos tempos e do universo, mas o éter não se compõe das almas dos mortos, compõe-se, sim, ouçam bem, das vontades dos vivos (SARAMAGO, 2010, p. 121-122).

À luz do pensamento de Stuart Hall (2004, p. 21), tendo em vista que as identidades não são fixas, a forma com que o sujeito se apresenta muda de acordo com o modo pelo qual ele é interpelado. Com isso, percebemos que o padre Bartolomeu perpassa por diversas representações: desde o servo da instituição Igreja e conhecedor das escrituras religiosa até o homem da academia e da ciência, com pensamentos vanguardistas, para além de seu tempo.

As ideias do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, como já dito, não eram nada convencionais em relação ao pensamento cristão do século XVIII. Em sua passagem por Mafra, para procurar Blimunda e Baltasar, o clérigo deixou um de seus colegas de profissão, o vigário Francisco Gonçalves, atordoado e sem sono, ao expor seu pensamento humanista e de crença na capacidade criativa e intelectual do ser humano: “[...] é Deus a fonte, os homens o oceano, não valia a pena ter criado tanto universo se não fosse para ser assim, e a nós parece-nos impossível poder alguém dormir depois de ter dito ou ouvido dizer coisas destas.” (SARAMAGO, 2010, p. 120). O narrador, sem perder a linha crítica aos membros da Igreja, sugere os costumes do padre de Mafra: “[...] do saber passado esqueceu quase tudo, exceto, [...], o latim da missa e dos sacramentos e o caminho entre as pernas da ama, que esta noite, por causa do visitante, dormiu no vão da escada.” (SARAMAGO, 2010, p. 120). Dessa forma, ironicamente, apesar de o vigário Francisco discordar do pensamento do padre Bartolomeu e colocar todo o saber na conta de Deus, seguia a contramão dos dogmas católicos, tendo em vista que costumava dormir com uma mulher, quebrando a regra sacerdotal da castidade.

Voltemos para o projeto de construção da máquina voadora. Depois de uma estadia na vila de Mafra, em que presenciaram os preparativos iniciais para a construção do convento, Blimunda Sete-Luas e Baltasar Sete-Sóis, a chamado do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, retornaram a Lisboa para darem seguimento à edificação da passarola. Encontraram

o abandono: arames e ferros enferrujados, vimes retorcidos e muito mofo. Foi preciso desmanchar o que já se tinha erguido da máquina de voar e recomeçar a sua construção. O padre forneceu os provimentos necessários para a compra dos materiais e lembrou ao casal da necessidade de manter o trabalho em pleno sigilo. Isso porque, mesmo com o apoio do rei, a sombra temerosa da Inquisição não deixava de rondar.

Blimunda, além de recolher as vontades humanas, auxiliava Baltasar na costura das velas e na estruturação do corpo da passarola. Era uma espécie de inspetora da obra. Fazia esse trabalho quando se encontrava em jejum, pois assim enxergava, por dentro do projeto, os possíveis defeitos, para que seu companheiro fizesse os devidos ajustes. O padre Bartolomeu, mais uma vez modificando o código religioso, com sua visão herética, comparou os três, Blimunda, Baltasar e ele próprio à Trindade, o Pai, o Filho e o Espírito Santo. Leiamos:

> [...] como escrevi na petição e memória, toda a máquina se moverá por obra de uma virtude atractiva [*sic*] contrária à queda dos graves, se eu largar este caroço de cereja, ele cai para o chão, ora, a dificuldade está em encontrar o que o faça subir, E encontrou, O segredo descobri-o eu, quanto a encontrar, colher e reunir é trabalho de nós três, É uma trindade terrestre, o pai, o filho e o espírito santo, Eu e Baltasar temos a mesma idade, trinta e cinco anos, não poderíamos ser pai e filho naturais, isto é, segundo a natureza, mais facilmente irmãos, mas, sendo-o, gêmeos teríamos de ser, ora ele nasceu em Mafra, eu no Brasil, e as parecenças são nenhumas, Quanto ao espírito, Esse seria Blimunda, talvez seja ela a que mais perto estaria de ser parte numa trindade não terrenal [...] (SARAMAGO, 2010, p. 164-165).

Baltasar e o padre não poderiam ser pai e filho. Contudo, como ambos possuem a mesma idade, a irmandade era possível, mas havia outro empecilho: nasceram em continentes distintos, países diferentes. O voador era brasileiro; o outro, português, de nascença. Blimunda, segundo sugeriu o padre cientista, é a que mais se aproxima de uma trindade: é o espírito do projeto de construção da passarola, tinha a habilidade de recolher os desejos humanos para o voo da máquina, rumo à liberdade da criação e do pensamento.

O recolhimento das “vontades humanas” se dava, principalmente, nas procissões religiosas: “[...] as procissões, bom é que o saibam, são ocasiões em que as almas e os corpos se debilitam, a ponto de não serem capazes, sequer, de segurar as vontades [...].” (SARAMAGO, 2010, p. 139-140). No referido evento religioso, as procissões, tão comuns no século XVIII, observamos o jogo de paradoxos na narrativa saramaguiana: ao tempo que, como mencionamos em seção anterior, é um momento de flagelação, de penitência dos fiéis católicos,

para Blimunda, representava a possibilidade de recolher as vontades para o projeto de voo rumo à liberdade que, metaforicamente, a passarola simboliza.

Podemos atribuir à passarola a simbologia da libertação do peso da terra para atingir a leveza do céu, como também a representação da intelectualidade humana. Voar seria o desprendimento da alma perante o corpo, libertando os pensamentos de qualquer tipo de prisão. Lembremos que, no contexto da narrativa de **Memorial**, encontramos o Santo Ofício e a Inquisição, que caçavam e puniam pessoas por ideias e ações que iam de encontro às doutrinas da época. Conforme elucida o **Dicionário de símbolos** (2017, p. 688), o pássaro (passarola) representa a imortalidade da alma e tem papel mediador entre a terra e o céu. O voo da máquina quimérica significaria também um passo rumo ao futuro, o encontro dos tempos, passado e presente.

Embora o projeto de construção da passarola representasse a liberdade e a união das forças criativas de Bartolomeu, Blimunda e Baltasar, observamos, em um determinado momento, um conflito entre o padre e o ex-soldado maneta:

> Disse o padre, Boas tardes, Baltasar, trouxe hoje comigo um visitante a ver a máquina, Quem é esse, Uma pessoa do paço, Não pode ser el-rei, Um dia ele virá, ainda há poucos dias me chamou de parte para me perguntar quando veria voar a máquina, é outra a pessoa que veio, Ficará a saber o que era de tanto segredo, afinal não foi essa a nossa combinação, para que nos calámos durante tantos anos, Eu é que sou o inventor da passarola, eu decido do que convém, Mas somos nós quem a está construindo, se quiser podemos ir-nos embora [...] (SARAMAGO, 2010, p. 162).

Com isso, notamos que o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão tentou outorgar a si certa superioridade sobre o casal. Todavia Baltasar Sete-Sóis não se amedrontou e o contrapôs, com a confiança de quem adquiriu, no exercício de um trabalho em que se partilharam conhecimentos e habilidades sem hegemonia, a consciência de seu importante papel e do de Blimunda Sete-Luas, enquanto também criadores da máquina, uma vez que a ação de construir dá a dimensão concreta e mais precisa do trabalho.

Ainda por meio da citação acima, observamos a relação do padre Bartolomeu Lourenço com pessoas da corte, com o rei D. João V, afinal foi quem cedeu o lugar onde a passarola foi construída, e era quem conhecia o desejo que o padre cientista tinha de voar. O sujeito a quem Gusmão se referiu era Domenico Scarlatti, músico italiano que tocava na residência da monarquia e ensinava lições musicais à filha de D. João, D. Maria Bárbara. O

artista/professor está no rol das figuras que existiram no mundo empírico e que se tornam personagens da narrativa, ao ganhar os contornos críticos da ficção.

Ao dar prosseguimento ao esboço do perfil identitário fragmentado do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, percebemos que a angústia e as dúvidas em relação a Deus não deixavam de pairar sobre os pensamentos daquele servo da Igreja. Chegava a ficar horas a fio em jejum e recluso, refletindo a respeito do todo poderoso ser, uno ou trino, atitude que preocupava a viúva do porteiro da maça, dona da casa em que vivia Gusmão:

> Todo esse dia ficou o padre Bartolomeu Lourenço fechado no quarto, gemendo, suspirando, fez-se a tarde noite, bateu a viúva do porteiro da maça à porta e disse que estava a ceia pronta, mas o padre não comeu, parecia que estava preparando o seu grande jejum, aguçando novos olhos de entendimento, embora não suspeitasse que coisas haveria mais que entender, depois de haver proclamado a unidade de Deus às gaivotas do Tejo, supremo arrojo, que seja Deus uno em essência é ponto que nem heresiarcas negam, mas ao padre Bartolomeu Lourenço ensinaram que Deus, <u>se sim é uno em essência, é trino em pessoa, e hoje as mesmas gaivotas o fizeram duvidar</u> (SARAMAGO, 2010, p. 158-159, grifo nosso).

Conforme o mito dos índios lilloest, da Colúmbia Britânica, "[...] a gaivota era primitivamente proprietária da **luz do dia** [...]." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 456, grifo dos autores). Assim, podemos interpretar o símbolo da gaivota como uma representação das luzes sobre as dúvidas e indagações de Bartolomeu Lourenço, colocando a unicidade ou trindade de Deus em questão. Logo, notamos ainda mais que estamos diante de uma personalidade fragmentada, tendo em conta que se trata de um clérigo, condição em que dificilmente se colocaria em discussão, mesmo que no campo dos pensamentos, o dogma vigente. Somente a música de Domenico Scarlatti foi capaz de fazer Bartolomeu levantar da cama e abrir as janelas do quarto, a fim de ouvir melhor a canção que saía do cravo do músico.

Aquelas notas musicais do instrumento do senhor Scarlatti acalmaram o padre apenas pelo resto daquela noite. De volta ao lugar onde a passarola estava sendo construída, depois da visita do músico italiano e da apresentação deste ao casal construtor, Bartolomeu retoma ao questionamento: Deus é uno ou trino? Dessa vez, dividiu a inquietação com Blimunda e Baltasar, em um diálogo repleto de reflexões, no qual notamos o quanto Sete-Luas e Sete-Sóis demonstram crescimento em suas considerações. Observemos:

> [...] Deus é uno em essência e em pessoa, gritou Bartolomeu Lourenço subitamente. Vieram Blimunda e Baltasar à porta saber que grito era aquele,

> não que estranhassem as declamações do padre, porém assim, fora, a clamar violento contra o céu, nunca acontecera. Houve uma pausa, mas os grilos não interromperam o seu estrilar, e depois a voz ergueu-se outra vez, Deus é uno em essência e trino em pessoa. Nada acontecera primeiro, nada aconteceu agora. Bartolomeu Lourenço voltou para a abegoaria e disse aos outros que o tinham seguido, Fiz duas afirmações contrárias entre si, respondam-me qual acham que é a verdadeira, Eu não sei, disse Baltasar, Nem eu, disse Blimunda, e o padre repetiu, Deus é uno em essência e pessoa, Deus é uno em essência e trino em pessoa, onde está a verdade, onde está a falsidade, Não sabemos, respondeu Blimunda, e não compreendemos as palavras, Mas acreditas na Santíssima Trindade, no Padre, no Filho e no Espírito Santo, falo do que ensina a Santa Igreja [...], Acredito, Então Deus, para ti, é trino em pessoa, Pois será, E se eu te disser agora que Deus é uma só pessoa, que era ele só quando criou o mundo e os homens, acreditarás, Se me diz que é assim, acredito, Digo-te apenas que acredites, em quê nem eu próprio sei, mas destas minhas palavras não fales a ninguém, e tu, Baltasar, qual é a tua opinião, Desde que comecei a construir a máquina de voar, deixei de pensar nessas coisas, talvez Deus seja um, talvez seja três, pode bem ser que seja quatro, a diferença não se nota, se calhar Deus é o único soldado vivo de um exército de cem mil, por isso é ao mesmo tempo soldado, capitão e general, e também maneta, como me foi explicado, e isso, sim, passei a acreditar, Pilatos perguntou a Jesus o que era a verdade e Jesus não respondeu, Talvez ainda fosse muito cedo para o saber, disse Blimunda, e foi com Baltasar sentar-se numa pedra ao lado da porta, aquela mesma onde às vezes se catavam, agora o libertava ela das correias que prendiam o gancho, depois pousou-lhe o coto no regaço para o aliviar daquela grande e irreparável dor (SARAMAGO, 2010, p. 166-167, grifos nossos).

Dessa forma, percebemos, na passagem acima, que, como já disse Blimunda, o padre Bartolomeu é diferente de qualquer outro religioso, por suas ações e por problematizar a ordem vigente, em uma busca sem fim por respostas, embora talvez nunca encontrasse soluções. Baltasar Sete-Sóis, mesmo com uma certa convicção em relação a Deus, não deixava de fazer reflexões sobre a verdade em que acreditava, nos sugerindo o quanto o ex-soldado acumulou experiências e amadurecimento ao lado da sagaz Blimunda Sete-Luas, seja na convivência diária entre homem e mulher, seja nas tarefas de edificação da passarola.

O processo de construção da máquina voadora continuava. Agora, com um ambiente sonorizado pelas notas musicais dedilhadas por Domenico Scarlatti, em seu cravo. Além de nome de instrumento musical, “cravo” é o nome de uma flor que representa um importante momento da História de Portugal, A Revolução dos Cravos, pelo que podemos aludir a uma possível metáfora de Saramago em referência a esse período histórico. Datado de 25 de abril de 1974, esse movimento político e social derrubou do poder a ditadura salazarista que vigorava desde 1933. Scarlatti retornou diversas vezes à abegoaria, para tocar no silêncio que pairava naquele lugar, não deixando de expressar sua vontade de estar presente e participar do voo da passarola. Salientamos que o italiano nem sempre tocava, mas gostava de ouvir os

dizeres de Blimunda Sete-Luas e Baltasar Sete-Sóis, que, segundo o músico, eram extraordinários e impossíveis para aquele tempo, tendo em vista que essas duas pessoas não possuíam as mínimas instruções escolares. O narrador, com sua perspicácia, ao observar os caminhos trilhados pelos personagens, pondera, no trecho a seguir:

> Procura cada qual por seu próprio caminho, a graça, seja ela o que for, uma simples paisagem com algum céu por cima, uma hora do dia ou da noite [...], veja-se este padre que anda a tirar de si um Deus e a pôr outro, mal sabendo que proveito haverá na troca, e, se proveito houver, quem dele finalmente aproveitará, veja-se este músico que outra música que esta não saberia compor, que não estará vivo daqui a cem anos para ouvir a primeira sinfonia do homem, erradamente chamada Nona, veja-se este soldado maneta que, por ironia dos acasos, é fabricante de asas, nunca tendo passado da infantaria, alguma vez sabe o homem o que o espera, este menos que qualquer outro, veja-se a mulher dos olhos excessivos, que para descobrir vontades nasceu, não passavam de peloticas e bufarinhices as suas demonstrações de tumor, feto estrangulado e moeda de prata [...] (SARAMAGO, 2010, p. 172).

A sinfonia que Scarlatti não conhecerá, referida pelo narrador, é **A Nona**, imponente obra-prima composta por Ludwig van Beethoven, em 1824. Quando Saramago coloca que a mencionada composição é erradamente chamada de Nona e que deveria ser denominada de “primeira”, talvez não se refira somente ao fato de ter sido esta, ordenadamente, a número um do compositor, mas pelo grau de importância que a sinfonia representa para a música clássica. Além disso, o “um” representa o princípio ativo e criador do homem, podendo elevar o indivíduo, por meio do conhecimento, a um nível superior de saber (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 918). O número nove de “Nona” também não é despropositado, pois, conforme nos diz o **Dicionário de símbolos** (2017, p. 642), ele representa a plenitude e a coroação dos esforços de labor, a consumação de uma criação.

No entanto nos interessa de modo particular Bartolomeu, Blimunda e Baltasar, exemplares figuras que nos chamam a atenção por ultrapassarem seu tempo e seus respectivos lugares, na sociedade portuguesa do século XVIII, e pela compleição de suas identidades, que transcendem o contexto histórico da narrativa. Bartolomeu Lourenço, um padre, apesar das ameaças do Santo Ofício, continua sendo um inquieto e questionador homem da ciência; Baltasar, um simples homem maneta que não imaginava tornar-se parte de um projeto grandioso e revolucionário; e Blimunda, que não conhecia o tamanho do poder visionário que possuía, a ponto de enxergar e capturar o combustível para o voo libertador da passarola.

Foram muitos os esforços de Blimunda e Baltasar, a fim de adquirirem combustível suficiente para que a máquina voadora funcionasse. Andavam por lugares em que os corpos das

pessoas já se encontravam comidos por doença, desprovidos de quaisquer vontades, ou pessoas ainda agarradas a tal ponto ao corpo, que só a morte poderia levá-las. Tudo isso causava uma experiência intolerável de náusea a Blimunda, que lhe roubava a energia. Vejamos:

> Cansados da grande caminhada, de tanto subir e descer de escadas, recolheram-se Blimunda e Baltasar à quinta, sete mortiços sóis, sete pálidas luas, ela sofrendo uma insuportável náusea, como se regressasse de um campo de batalha, de ver mil corpos estraçalhados pela artilharia, e ele, se quiser adivinhar o que viu Blimunda, basta-lhe juntar numa só recordação a guerra e o açougue (SARAMAGO, 2010, p. 175-176).

Ver todo esse sofrimento, descrito com a presença de figuras metafóricas, mortiços sóis e pálidas luas, que enaltecem ainda mais o perfil narrativo de José Saramago, causava muita dor a Sete-Luas, constituindo-se como uma das fragmentações da personagem: enxergar as pessoas e as coisas como realmente são, ou permanecer ignorante perante as desilusões da existência. O narrador reflete, de forma talvez mais precisa, o dilema da figura: "Blimunda, porque ver como tu vês é a maior das tristezas, ou sentido que ainda não podemos suportar [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 77). Isto é, a capacidade de ver além do que se vê não era um atributo com o qual era fácil conviver. A lucidez diante de um mundo assustador, com semelhantes perversos, causava temores e adoecia Blimunda. Tal fato gerava a crise de identidade da personagem.

Apesar de todo o sofrimento causado a Blimunda Sete-Luas e a Baltasar Sete-Sóis, mas principalmente a ela, ao final das andanças por entre os lugares assolados pela epidêmica doença, que, segundo o narrador, considerando os sintomas, tratava-se de vômito negro ou febre amarela, o grupo tinha uma quantidade satisfatória de vontades recolhidas, o que muito animou o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão. As caminhadas do casal por aqueles recintos onde ninguém queria estar, por conta do risco de contrair a doença, causou estranheza à população. Entretanto, antes que os boatos se espalhassem ainda mais, estrategicamente, o padre Bartolomeu Lourenço começou a alardear que se tratava de dois penitentes. Como disse o narrador, "Um nada é quanto basta para desfazer reputações, um quase nada as faz e refaz, a questão é encontrar o caminho certo para a credulidade ou para o interesse dos que vão ser eco inocente ou cúmplice." (SARAMAGO, 2010, p. 177). A tática de Bartolomeu Lourenço abafou qualquer suspeita imprópria do povo, evitando que o caso pudesse chegar aos ouvidos da Santa Inquisição, o que causaria danos maiores e irreversíveis.

Por consequência de tamanho desgaste, Blimunda Sete-Luas ficou doente. Não tinha febres ou dores físicas, todavia uma profunda perda de peso e uma palidez que a deixava praticamente invisível. Eram dores da alma. Baltasar permaneceu fiel a cuidar de sua companheira. O padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão compungiu-se, com medo da morte de Sete-Luas, e por tê-la encorajado a ir capturar vontades, em meio àquela epidemia que assolou a vizinhança. No entanto, apesar das evidências, o olhar perspicaz e atento do narrador sugere que não se tratava de nenhuma enfermidade, entretanto "[...] apenas um longo regresso da própria vontade, refugiada em confins inacessíveis do corpo [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 178). A música que, de repente, saiu dedilhada do cravo do senhor Domenico Scarlatti, trouxe-a de volta: "Não esperaria Blimunda que, ouvindo a música, o peito se lhe dilatasse tanto, um suspiro assim, como de quem morre ou de quem nasce, debruçou-se Baltasar para ela, temendo que ali se acabasse quem afinal estava regressando." (SARAMAGO, 2010, p. 179). Com isso, refletimos que nem todos os males são curados por médicos e remédios. Quando o sujeito pensa que não há mais onde encontrar amparo e conforto, quando em nenhuma outra instância é possível encontrar plenitude, eis que emerge a arte para nos oferecer outra realidade, um porto seguro, um alimento para o espírito, o que reflete no fortalecimento do corpo, embora também possa ser desconfortante.

Com a saúde da Sete-Luas recuperada e a máquina voadora ajustada por Sete-Sóis, outro paradigma começou a rondar os pensamentos do padre Bartolomeu Lourenço: o que fazer depois se sua invenção atingisse o tão esperado voo? Não lhe faltavam ideias para novas criações, no entanto o projeto supremo era o da passarola, que constituía, de certo modo, a ligação entre sua vida, a de Blimunda e a de Baltasar. O casal construtor também buscava respostas para o que iriam fazer depois da concretização daquele trabalho singular.

Como já é sabido, Blimunda vivia aterrorizada com a possibilidade de o Santo Ofício descobrir seu dom. Já o padre Bartolomeu de Gusmão, mesmo consciente de que suas ideias iam de encontro às regras eclesiásticas, até então evidenciava certa confiança quanto a jamais ser capturado pela Inquisição. Todavia essa segurança começava a se enfraquecer. Sete-Luas, com toda sua sensibilidade arguta, questionou o padre: "[...] de que é que tem medo, e o padre, assim interpelado diretamente, estremece, levanta-se agitado, vai até a porta, olha para fora, e, tendo voltado, responde em voz baixa, Do Santo Ofício." (SARAMAGO, 2014, p. 184). Nem mesmo o rei, tendo conhecimento do projeto de Gusmão, impediria a condenação dos três. Blimunda e Baltasar também temiam e já sabiam que seriam acusados como cúmplices da arte e ciência do voo da passarola, mas não demonstravam arrependimento e seguiram na empreitada com Bartolomeu.

O casal aguardava, ansiosamente, o dia para o tão esperado espetáculo da passarola no céu. Depois de uns dias sem apresentar notícias, o padre Bartolomeu Lourenço reapareceu, porém, as novidades não eram nada auspiciosas: o Santo Ofício andava à sua caça, para prendê-lo. O recurso encontrado por Bartolomeu de Gusmão foi fugir, na própria máquina de voar, com seus companheiros de jornada, Sete-Luas e Sete-Sóis:

> Agora, sim, podem partir. [...] A máquina estremeceu, oscilou como se procurasse um equilíbrio subitamente perdido, ouviu-se um rangido geral, eram as lamelas de ferro, os vimes entrançados, e de repente, como se a aspirasse um vórtice luminoso, girou duas vezes sobre si própria enquanto subia, mal ultrapassara ainda a altura das paredes, até que, firme, novamente equilibrada, erguendo a sua cabeça de gaivota, lançou-se em flecha, céu acima. Sacudidos pelos bruscos volteios, Baltasar e Blimunda tinham caído no chão de tábuas da máquina, mas o padre Bartolomeu Lourenço agarrara-se a um dos prumos que sustentavam as velas, e assim pôde ver afastar-se a terra a uma velocidade incrível, já mal se distinguia a quinta, logo perdida entre colinas, e aquilo além, que é, Lisboa, claro está, e o rio, oh, o mar, aquele mar por onde eu, Bartolomeu Lourenço de Gusmão, vim por duas vezes do Brasil, o mar por onde viajei à Holanda, a que mais continentes da terra e do ar me levarás tu, máquina, o vento ruge-me aos ouvidos, nunca ave alguma subiu tão alto se me visse el-rei, se me visse aquele Tomás Pinto Brandão que se riu de mim em verso, se o Santo Ofício me visse, saberiam todos que sou filho predilecto [*sic*] de Deus, eu sim, eu que estou subindo ao céu por obra do meu gênio, por obra também dos olhos de Blimunda, se haverá no céu olhos como eles, por obra da mão direita de Baltasar, aqui te levo, Deus um que também não tem a mão esquerda, Blimunda, Baltasar, venham ver, levantem-se daí, não tenham medo. (SARAMAGO, 2010, p. 188-189).

E assim, de rodopio em rodopio, a passarola levantou voo e deixou todos tomados do mais sublime êxtase e assustados com a própria coragem. Bartolomeu relembrou o fiasco de sua primeira tentativa de voar e o quanto foi chacoteado. Dos ares, observam e exaltam o mar, que tantas glórias trouxe para Portugal e que é tão simbólico para essa nação. Agora, foi através do ar que Bartolomeu, Blimunda e Baltasar fizeram uma nova narrativa, ironicamente protagonizada por uma mulher visionária, um homem maneta e um padre que se diz preferido por Deus e que não seguia o dogma plenamente. Figuras que estavam completamente fora dos padrões de ordem do século XVIII: não são nobres, tampouco heróis perfeitos. Eram humanos, demasiadamente humanos. Carregados de dúvidas, fragmentações e temores, mas cheios de coragem e “vontades” para concretizar o projeto de liberdade de ideias e pensamentos. Sem deixar esquecer, a obra faz uso da História factual, ao mencionar o poeta Tomás Pinto Brandão (1664-1743), que foi um dos críticos troçadores dos ideais revolucionários de Gusmão, colocando-o como ponto de inquietação da memória do padre na narrativa.

São muitas as pessoas que não olham para o alto, embora esperem dele as abonanças e milagres. E, como nos diz o narrador, as que elevam o olhar julgam o que veem como apenas visões que logo desaparecem. Todavia, enquanto a passarola sobrevoa a vila de Mafra, mais especificamente o canteiro de obras do convento franciscano, houve os que perceberam e fizeram escândalo ao olhar para os céus: "[...] 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 [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 194-195). Entretanto, como nos alerta a narrativa, não existem provas. A máquina voadora tomou direção ao sol e logo se tornou invisível, perante aos raios chamejantes da estrela central do sistema solar.

Caíram na serra do Barregudo, encosta do Monte Junto. Passaram "[...] da quase morte para a vida [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 196), tento em conta que se livraram da queda no mar. Depois de tanta labuta, esforço e dedicação do trio Bartolomeu, Blimunda e Baltasar, o projeto criativo do padre, que já não era mais somente dele, foi concretizado, indo de encontro à doutrina eclesiástica. Bartolomeu Lourenço fugiu para Espanha. Tido como louco, foi perseguido e, posteriormente, encontrado morto.

Com o esfacelamento de parte da trindade, a narrativa do romance se volta para a construção do convento. Baltasar, acompanhado de Blimunda, voltou para Mafra, local de origem do antigo soldado, para trabalhar na obra de ares faraônicos. Arquitetado de início como um convento pequeno, apenas para treze frades franciscanos, o plano de edificação foi alterado diversas vezes. Recebeu inúmeras e consecutivas expansões que o tornaram um colossal monumento de cerca de 40.000 m², com acomodações e artefatos imprescindíveis ao dia a dia de trezentos clérigos. Abrange 1.200 divisões; mais de 4.700 portas e janelas; 156 escadarias e 29 pátios e saguões[8]; tudo isso com o ouro advindo das terras brasileiras para enaltecer o reinado joanino, em 1717.

A construção parodiada do despotismo real indica uma desconstrução ideológica que busca problematizar as bases clássicas da figura do rei, como um ser excepcional e escolhido por Deus, de acordo com os modelos social e político convencionados pela História, para sugerir um caminho emergente de novos heróis. No caso, Blimunda e Baltasar, personagens do povo, e o padre Bartolomeu, que transitava entre os dois mundos. Podemos perceber isso ao observar a disposição organizacional da trama. D. João tem a aparição narrativa praticamente ofuscada, uma vez que sua última ação é a sagração da basílica em Mafra, mesmo

[8] Informações disponíveis no domínio eletrônico do Real Convento de Mafra: <http://www.palaciomafra.gov.pt/pt-PT/conventomenu/ContentList.aspx>. Acesso em: 05 jul. 2018.

que o enredo ainda perdure por um tempo narrativo de, aproximadamente, nove anos. Lembremos que o narrador não deixa de mencionar o rei, no entanto o personagem não retorna com diálogos diretos.

Logo, o rei foi propositalmente abandonado pelo narrador, para dar lugar aos que, historicamente, ficaram à margem das narrativas oficiais: "[...] de pompas reais temos nós avonde [...], o nosso dever é ir atrás daquela mulher [Blimunda] que a quantos encontra vai perguntando se viram um homem com estes sinais, [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 328-329). Dessa forma, pode-se notar que foi preferência da narrativa direcionar o olhar para o caminho que Blimunda percorreu em busca de Baltasar, em lugar de dar destaque às históricas e oficiais "pompas" da realeza.

5.2 Sete-Luas e Sete-Sóis: Blimunda e Baltasar

Sete-Sóis e Sete-Luas eram seres complementares, assim como, na simbologia, a representação dos astros Sol e Lua caracterizam o masculino e o feminino, respectivamente. De acordo com Raissa Cavalcanti (1993, p. 25), a Lua "Possui ritmo e natureza próprios, difíceis de definir porque escapam a toda tentativa de conceituação.", corroborando a complexa e misteriosa identidade de Blimunda. Já o Sol "[...] se expressa através da força, do movimento veloz que busca o seu complementar para a realização da união criativa." (CAVALCANTI, 1993, p. 24), o que podemos identificar como característico da personalidade de Baltasar: homem ágil, que se completou unido a sua companheira, de perfil oposto ao seu. De acordo com os apontamentos de Salma Ferraz (2012, p. 79), essa figura pertence à categoria de personagens especiais, tendo em conta que é aleijado e um dos protagonistas do enredo.

Quanto ao número sete, presente no nome dos dois personagens, para os hebreus, é "[...] o símbolo da **totalidade humana**, ao mesmo tempo masculina e feminina, através da soma de quatro e três." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 828, grifo dos autores). Nesse olhar, a vida de Blimunda soma à existência de Baltasar, e vice-versa, formando um todo completo e único.

Além do mais, lembremos que são sete as virtudes cristãs; assim como sete, os pecados capitais; sete, as notas musicais; sete, as cores do arco-íris. E foram necessários sete dias para a criação do mundo por Deus, de acordo com o discurso religioso. Isso nos remete que tanto o Sete-Sóis quanto a Sete-Luas estavam diretamente ligados ao projeto revolucionário

de criação da máquina voadora, o que sugere uma analogia entre a construção da passarola e a criação do universo. A partir do exposto, podemos dizer que o algarismo *sete* tem uma representação simbolicamente forte, tanto para a cultura cristã quanto para a natureza, como para as criações humanas.

Não somente no nome de duas das figuras centrais do romance o número sete está presente. Por exemplo: foram sete bispos que batizaram a infanta Maria Bárbara; foram sete sóis de ouro e prata no altar-mor do mencionado batizado; cento e trinta e sete pessoas condenadas, em um dos autos de fé; Blimunda e Baltasar peregrinam sete "mortiços sóis" e sete "pálidas luas" para capturar vontades humanas; e depois que a passarola levantou voo, Baltasar retornou ao local do pouso por sete vezes. Por tudo isso, verificamos a força simbológica desse algarismo, também no romance **Memorial do convento**.

Sete-Luas e Sete-Sóis apresentavam uma vida simples, sem luxos e protocolos, mas carregada de afetuosidade, ternura e solidariedade nos pequenos gestos, o que observamos no excerto do romance abaixo, em que Blimunda recolhia os hospedeiros da pele de Baltasar:

> [...] Baltasar pousa a cabeça no regaço de Blimunda e ela cata-lhe os bichos, que não é de espantar terem-nos os apaixonados e os construtores de aeronaves, se tal palavra já se diz nestas épocas, como se vai dizendo armistício em vez de pazes. Blimunda é que não tem quem a cate. Faz Baltasar o que pode, mas se lhe chegam mãos e dedos para filar o insecto [*sic*], faltam-lhe dedos e mão que segurem os pesados, espessos cabelos de Blimunda, cor de mel sombrio, que mal ele os afasta logo regressam, e assim escondem a caça. A vida dá para todos (SARAMAGO, 2010, p. 87).

A passagem acima representa um dos momentos de lazer do casal construtor, enquanto se encontravam na quinta em que erguiam o grandioso projeto da passarola. Com isso, os dois nos sensibilizam e demonstram união desde a empreitada junto ao padre Bartolomeu até demonstrações de solicitude perante as dificuldades cotidianas. Além de não possuir os dedos necessários para segurar os cabelos de Blimunda – caracterizados com a cor de mel, eles podem nos remeter à doçura de Sete-Luas, e, sombrios, sugerem uma associação aos mistérios daquela mulher –, Baltasar sofria ao ver sobre o "[...] ombro da mulher um ferro torcido em vez da concha que os dedos fazem [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 99). Era uma aflição da sua alma e uma das tristezas de ter que viver sem uma das mãos.

Não existiu um rito canônico de casamento, com declarações e testemunhas, entre a Sete-Luas e o Sete-Sóis, porém, os gestos silenciosos e sutis demonstravam a comunhão do casal. Sem nada dizer a Baltasar, depois do auto de fé em que se conheceram, Blimunda deixou

a porta de sua casa aberta. Tal fato ocorreu para que o antigo soldado, intuitivamente, entrasse. Assim aconteceu o início da convivência entre os dois: "[...] Se não tens onde viver melhor, fica aqui [...]." (SARAMAGO, p. 2010, p. 54), disse a mulher que via além do que se vê. Conforme Tereza Cristina Cerdeira (2014, p. 181) comenta o momento da obra, a cena citada é a culminância de um encontro de silêncio, gestos e falas entre os dois. Mesmo sendo o concubinato execrado pela Igreja e, por conseguinte, pela Santa Inquisição, o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão aceitou e acolheu a relação de Blimunda e Baltasar. E, para chancelar a união do Sol e da Lua, abençoou o casal, logo após uma das refeições dos três:

> Aceitas para a tua boca a colher de que se serviu a boca deste homem, fazendo seu o que era teu, agora tornando a ser teu o que foi dele, e tantas vezes que se perca o sentido do teu e do meu, e como Blimunda já tinha dito que sim antes de perguntada, Então declaro-vos casados (SARAMAGO, 2010, p. 54).

Blimunda tinha dezenove anos e era virgem. Com o sangue decorrente da primeira cópula, fez uma cruz no peito de Baltasar, em uma perspectiva afetuosa e uma espécie de batismo para sacramentar a união dos dois, e não como um ato de feitiçaria, considerando que o sangue é atribuído a rituais e sacrifícios, em determinas religiões. Simbolicamente, o sangue representa o calor da vida e está ligado ao Sol (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 800). Ou seja, a ação de Blimunda lembra uma forma de vincular a sua vida à existência de Baltasar. Sobre o perfil transgressor da Sete-Luas, Pedro Fernandes de Oliveira Neto (2012, p. 152) assinala, na passagem abaixo:

> Como transgressora dos principais moldes arquitetados pelo Clero e pelo Estado para a organização social, Blimunda atua como princípio ativo, força libertadora. Não apenas desempenha o papel de reveladora de uma nova ordem e suas dimensões como também vai mostrando sempre que subverte uma ordem, uma moral. Blimunda é a compreensão que liberta a paralisia da consciência em relação ao espaço que ocupa.

Em outras palavras, Sete-Luas é uma figura para além de seu tempo e à frente de qualquer outro tempo: passado, presente ou futuro. A descrição metafórica, "Voar é uma simples coisa comparando com Blimunda." (SARAMAGO, 2010, p. 62), dita pelo padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, pode ser utilizada para caracterizar a alta complexidade de uma das personagens de **Memorial do convento** escolhida para ser tratada de modo mais detido neste trabalho. Blimunda de Jesus, a Sete-Luas, era "[...] rapariga com aquele cabelo ruço,

injusta palavra, que a cor dele é a do mel, e os olhos claros, verdes, cinzentos, azuis quando lhes dava de frente a luz, e de repente escuríssimos, castanhos de terra, [...] negros se a sombra os cobria [...].” (SARAMAGO, 2010, p. 101). Tais peculiaridades a respeito das madeixas dela deixavam a família de Baltasar ainda mais curiosa, em meio ao ar de mistério presente na figura daquela mulher.

Para além dessas características físicas mencionadas e dos mistérios, Blimunda passou pelo tormento de ver a mãe presa e condenada pelo Santo Ofício, sob a acusação de trabalhos com feitiçaria, fato recorrente nesse recorte da História: matar pessoas que, aos olhos da Igreja, representavam ameaça à condição de poder maior que a instituição exercia sobre as ações dos fiéis. Nas palavras do narrador, “[...] não há nada que conserve tanto a juventude como guardar um segredo [...].” (SARAMAGO, 2010, p. 258). Supomos, então, que as reservas de Sete-Luas foi o que a manteve com uma plenitude e mocidade, apesar da maturidade e do sofrimento ao longo da narrativa.

Blimunda, mesmo com a capacidade de enxergar o interior do universo e de tudo que nele habita, era uma pessoa comum em sua vida cotidiana. Trabalhava, cuidava da casa, amava, tinha esperanças e muitas inquietações sobre a existência, mas também não se deixava moldar pelas regras e formalidades que regiam a sociedade da época, ao contrário da personagem D. Maria Ana Josefa, que seguia, veementemente, os ensinamentos religiosos e vivia resignada às traições matrimoniais. Nem mesmo as freiras, que fazem votos de castidade, escapavam dos anseios sexuais do monarca, gerando inúmeros filhos bastardos do rei D. João V.

A figura feminina como ponto de lucidez e resistência é recorrente na literatura saramaguiana: Maria da Paz, em **O homem duplicado** (2002), com seu olhar perspicaz diante do caos vivido por Tertuliano Máximo Afonso; a mulher do médico, em **Ensaio sobre a cegueira** (1995) e **Ensaio sobre a lucidez** (2004), como aquela que via o horror da humanidade; em **A caverna** (2000), Marta e Isaura, respectivamente, como conforto e retorno da humanização para a vida de Cipriano; Maria de Magdala, em **O Evangelho segundo Jesus Cristo** (1991), como responsável pela dessacralização e humanização de Jesus. Em **O conto da ilha desconhecida** (1998), a mulher da limpeza, que configurava a confiança e o despertar de outros olhares do homem que vislumbrava a ilha desconhecida. Essas são apenas algumas das representações femininas nas obras do escritor português. No romance em estudo, destacamos a figura central do enredo: Blimunda, a mulher que via além do que se vê.

As personagens femininas saramaguianas são questionadoras da ordem cerceadora preestabelecida na cultura ocidental e, especificamente, na cultura portuguesa. Passam por

conflitos e fazem parte do eixo decisivo do enredo em que estão inseridas. Segundo Ana Paula Arnaut (2008, p. 21), a preocupação de Saramago com a personagem feminina começa a surgir nas páginas de **Viagem a Portugal** (1981), vindo a se fortalecer nas obras seguintes:

> [...] o papel de primordial importância concedido a mulher quer no que respeita ao seu trânsito histórico-social quer no que se refere ao relevo que desempenhará na (in)formação e desenvolvimento afectivo [*sic*], moral e ideológico do universo masculino.

A singularidade da personagem de **Memorial** começa pela escolha do nome que Saramago lhe conferiu: Blimunda. À luz do escritor, "Ao ilogismo da personagem teria de corresponder, necessariamente, o próprio ilogismo do nome que lhe ia ser dado." (SARAMAGO *apud* AZINHEIRA; COELHO, 1995, p. 45). Isto é, não haveria outra opção que chamá-la "Blimunda", figura que não cabe dentro de seu tempo, que, apesar de se mostrar como uma mulher aparentemente comum, do povo, apresentava-se também com uma sensibilidade e emotividade que eram intensamente profundas e complexas. Ainda conforme o autor:

> [...] seria uma primeira razão a de ter procurado um nome estranho e raro para dá-lo a uma personagem que é, em si mesma, estranha e rara. De facto [*sic*], essa mulher a quem chamei Blimunda, a par dos poderes mágicos que transporta consigo e que por si só a separam do seu mundo, está constituída, enquanto pessoa configurada por uma personagem, de maneira tal que a tornaria inviável, não apenas no distante século XVIII em que a pus a viver, mas também no nosso próprio tempo.
> [...]
> Ou talvez não seja apenas assim. […] posso observar como abundam os nomes de pessoas extraordinárias e extra-vagantes [*sic*] […], e contudo não foi a nenhum deles que escolhi: rareza [*sic*] e estranheza não seriam, afinal, condições suficientes (SARAMAGO *apud* ARNAUT, 2007, p. 24).

No mesmo texto, o escritor fala de outro possível motivo para a escolha desse nome: "[...] som desgarrador de violoncelo que habita o nome de Blimunda, profundo e longo, como se na própria alma humana se produzisse e manifestasse, que me levou, sem nenhuma resistência [...], a recolhê-lo num simples livro." (SARAMAGO *apud* ARNAUT, 2007, p. 24). Ou seja, a musicalidade como inspiração para a denominação de uma personagem de natureza mágica e idiossincrática, que está para além de qualquer tempo. Afora isso, como já vimos na seção anterior, a música despertou Sete-Luas de uma enfermidade que lhe causava mal-estar na alma. Blimunda apresentava questionamentos e incertezas que extrapolavam os limites do contexto histórico da trama; com isso, podemos reafirmar a hipótese de que ela está à frente de

seu tempo. A narrativa sugere também que José Saramago se utilizou da personagem para expor suas pertinentes críticas ao processo histórico, ao dar autoridade e lugar de evidência a indivíduos comuns.

Blimunda possuía uma excêntrica capacidade de percepção, de intuição e compreensão da complexidade do mundo. Vivia entre o ver e o não querer enxergar, principalmente em relação ao companheiro Baltasar, a quem prometeu que nunca o olharia por dentro. Também havia o temor de que o dom da moça a levasse ao Tribunal do Santo Ofício, uma vez que o limite entre existência de uma bruxa e prática de uma ação que transcendia a capacidade humana de entender era fronteiriço. Com efeito, o poder político e eclesiástico, sedentos por força e domínio, caçavam e matavam mulheres como Blimunda e sua mãe, Sebastiana Maria de Jesus, mesmo que, como a personagem Sete-Luas elucida, "[...] O meu dom não é heresia, nem é feitiçaria, os meus olhos são naturais [...], eu só vejo o que está no mundo, não vejo o que é de fora dele [...], não digo rezas, não faço passes de mãos, só vejo [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 74). De acordo com o **Dicionário de Símbolos** (2017, p. 653), "O olhar aparece como um símbolo e instrumento de uma revelação.", no entanto, mesmo com tal hábil capacidade, Blimunda não se envaidecia com a possibilidade de perceber o mundo como realmente era em suas vísceras; ao contrário, procurava viver com naturalidade e sabiamente usar sua habilidade. Segundo o professor e ensaísta José Horácio Costa (1998-99, p. 102), a figura de Blimunda foi inspirada em uma médium setecentista, Mme. Pedegache, que tinha o dom de ver por dentro das pessoas e que viveu em Portugal no período do reinado de D. João V. Nas palavras de Ana Paula Arnaut (2008, p. 33):

> Os mesmos olhos de lince e os mesmos, ou quase os mesmos, extraordinários poderes sublinham, por consequência, a ideia de que a personagem de Saramago encontra as suas raízes no limite de uma realidade contada por forasteiros que viveram em Portugal entre 1720 e 1730.

Nessa perspectiva, a criação da personagem Blimunda, que aparentemente está enraizada apenas nos domínios ocultos da imaginação, encontra semelhanças em depoimentos de viajantes dos tempos joaninos. Aqueles olhos de Blimunda, como os de uma espécie felina, na fronteira do real, ao acordar, necessitava vendar sua aptidão para a vidência. Para isso, comia pão ainda em jejum. Se continuasse em estado de permanente jejuar, observava o mundo em posição de clarividência, ou seja, via as pessoas e todas as coisas ao seu redor como realmente eram: com seu quinhão de maldade e bondade. Essa capacidade foi o que a permitiu-lhe recolher "as vontades" humanas, o combustível essencial que fez voar a passarola idealizada por

Bartolomeu Lourenço, constituindo-se como uma alegórica espécie de sabedoria que leva Blimunda a ver, capturar e transformar as vontades imateriais das pessoas em substância para concretização do projeto de liberdade, metaforicamente representado pelo voo da passarola.

Mas como reconhecer as "vontades humanas"? "[...] Como é a vontade [?], É uma nuvem fechada, Que é uma nuvem fechada [?], Reconhecê-la-ás quando a vires [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 122), explicou o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão a Blimunda. Mesmo assim, a Sete-Luas ficava confusa e, ao olhar em jejum para o padre, não conseguia enxergar de imediato as vontades dele. Leiamos o excerto logo abaixo:

> Blimunda levantou a cabeça, olhou o padre, viu o que sempre via, mais iguais as pessoas por dentro do que por fora, só outras quando doentes, tornou a olhar, disse, Não vejo nada. O padre sorriu, Talvez que eu já não tenha vontade, procura melhor, Vejo, vejo uma nuvem fechada sobre a boca do estômago. O padre persignou-se, Graças, meu Deus, agora voarei (SARAMAGO, 2010, p. 122, grifo nosso).

E, assim, o padre fez o sinal da cruz e se abarrotou de esperança quanto à concretização da vontade de voar. De acordo com os apontamentos de Maria Alzira Seixo (1987, p. 42), a capacidade de Blimunda, ao apanhar as vontades, era "[...] em muito feminino jeito de fertilização [...]."; no caso do enredo, Sete-Luas fertilizava o combustível para a máquina voadora. Percebe-se também que essa sensibilidade conferida ao papel da mulher desempenha importância no desenvolvimento da afetividade, da moral e das ideias do universo masculino, isto é, um eixo de lucidez e discernimento. Sobre capturar e armazenar as vontades humanas até ter o suficiente para que a passarola consiga voar, pontualmente, esclareceu o padre Bartolomeu Lourenço ao casal Blimunda e Baltasar:

> [...] Este âmbar, também chamado eletro, atrai o éter, andarás sempre com ele por onde andarem pessoas, em procissões, em autos de fé, aqui nas obras do convento, e quando vires que a nuvem vai sair de dentro delas, está sempre a suceder, aproximas o frasco aberto, e a vontade entrará nele, E quando estiver cheio, Tem uma vontade dentro, já está cheio, mas esse é o indecifrável mistério das vontades, onde couber uma, cabem milhões, o um é igual ao infinito [...] (SARAMAGO, 2010, p. 122).

O âmbar, segundo descrevem Chevalier e Gheerbrant (2017, p. 43), "[...] representa o fio psíquico que liga a energia individual à energia cósmica, a alma individual à alma universal.". Dizendo de outra forma, no romance, a propriedade de atrair que esse elemento

possuía fazia a ponte entre o individual e o coletivo: unia as vontades humanas individuais, tornando-as coletivas. A expressão hiperbólica "um é igual ao infinito" sugere que, metaforicamente, a força dos homens encontra-se na união das vontades de cada um para formar um todo coerente. Esse pensamento é uma constante nas narrativas de Saramago: a comunhão humana.

Sete-Luas carregava consigo o enigma de não saber explicar a sabedoria da qual era dotada: "[...] Sei que sei, não sei como sei, não faças perguntas a que não posso responder [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 54). Paradoxalmente, já nas páginas finais do enredo, em diálogo com Baltasar sobre vida e morte, a personagem afirmou: "[...] não sabemos bastante quem somos, e, apesar disso, estamos vivos, Blimunda, onde foi que aprendeste essas coisas, Estive de olhos abertos na barriga da minha mãe, de lá via tudo." (SARAMAGO, 2010, p. 322). Conforme Vera Bastazin (2006, p. 142), "O nebuloso, o escuro e o claro são signos barrocos que coexistem impressos nessa personagem [...].", e que, podemos assim dizer, configura-se como uma característica da condição pós-moderna: a coexistência de aspectos contrários no mesmo sujeito, simultaneamente. Parafraseando o dramaturgo inglês William Shakespeare, na peça teatral **Hamlet** (1599-1601), há mais mistérios entre a terra e o céu do que desconfia nossa vã filosofia.

No enredo de **Memorial do convento**, há também a presença do amor, não em um sentido romântico e idealizado, porém, como disse o próprio José Saramago (*apud* ARIAS, 2003, p. 55-56): "[...] percebi que tinha uma história de amor sem palavras de amor [...]. O que é que faz presente o amor? É a presença da mulher, sempre.". E o amor entre Blimunda Sete-Luas e Baltasar Sete-Sóis não era puramente carnal ou uma união por conveniência; era um sentimento sem reservas, de casta entrega entre um e outro, praticamente intuitivo e de alma, Bastazin (2006, p. 68) diz: "[...] ao mesmo tempo em que Blimunda não desempenha o papel de objeto sexual nem de elemento procriador, Baltasar também não desempenha o papel de varão responsável pelo sustento e proteção de sua mulher.". Isto é, viviam à margem das convenções sociais da época (séc. XVIII), diferentemente do casal monárquico, já que a união e até mesmo a relação sexual entre os dois eram apenas por conveniência e para a procriação. Leiamos uma passagem em que é descrito um ato sexual entre Blimunda e Baltasar, o casal construtor da passarola:

> Já sabemos que destes dois se amam as almas, os corpos e as vontades, porém, estando deitados, assistem as vontades e as almas ao gosto dos corpos, ou talvez ainda se agarrem mais a eles para tomarem parte no gosto, difícil é saber que parte há em cada parte, se está perdendo ou ganhando a alma quando

> Blimunda levanta as saias e Baltasar deslaça as bragas, se está a vontade ganhando ou perdendo quando ambos suspiram e gemem, se ficou o corpo vencedor ou vencido quando Baltasar descansa em Blimunda e ela o descansa a ele, ambos se descansando (SARAMAGO, 2010, p. 322).

Com isso, notamos que Blimunda e Baltasar também possuíam o desejo carnal e encontravam a satisfação um no outro. Percebemos, ainda, que a sexualidade era tratada de uma forma mais naturalizada, diferentemente do pensamento vigente naquele século (XVIII). Não tinham medidas físicas ou espirituais, e não demonstravam dar importância à iniciativa afetuosa, que poderia partir tanto de um quanto do outro, até mesmo em locais públicos, como observamos no fragmento transcrito abaixo:

> [...] abre-lhe os braços, quem, abre-os ele a ela, abre-os ela a ele, ambos, <u>são o escândalo da vila de Mafra, agarrarem-se assim um ao outro na praça pública</u>, e com idade de sobra, talvez seja porque nunca tiveram filhos, talvez porque se vejam mais novos do que são, pobres cegos, ou porventura serão estes os únicos seres humanos que como são se vêem [*sic*], é esse o modo mais difícil de ver, agora que eles estão juntos até os nossos olhos foram capazes de perceber que se tornaram belos (SARAMAGO, 2010, p. 317, grifo nosso).
> [...]
> Para dentro da barraca o levou Blimunda, não era a primeira vez que ali entravam a horas nocturnas [*sic*], ora por vontade de um, ora por vontade do outro, faziam-no quando a necessidade da carne se anunciava mais expansiva, quando adivinhavam que não poderiam sufocar o gemido, o estertor, talvez o grito [...] (SARAMAGO, 2010, p. 322-323, grifo nosso).

São diversas as passagens, durante o percurso do enredo, em que o narrador nos dá notícias da vida íntima do casal Sete-Sóis e Sete-Luas. Desde a primeira noite que repousam juntos, quando aconteceu a sagração pelo sangue virginal de Blimunda, à noite que passaram num palheiro, ou no Monte Junto. O que percebemos, em todos esses locais, era a sugestiva consonância existente entre os dois, ao contrário do casal real, que, apesar de conviver em um palácio, em uma cama ostensiva, era o símbolo da desarmonia matrimonial, sem nenhuma demonstração de carinho e afetuosidade, seja do rei, seja da rainha.

No entanto, além disso, Blimunda e Baltasar são companheiros, cúmplices e parceiros, em busca de um empreendimento revolucionário para a época, que era trafegar pelos ares. E, ainda, eram sócios de um representante da Igreja que não comungava com o dogma plenamente. Já na relação entre o casal da realeza, notamos situações contrárias. Sintomáticas, visto que a união entre nobres era, por natureza, protocolar. Observemos:

> 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, ajoelham-se e dizem as orações acautelantes necessárias, para que não morram no momento do acto [*sic*] carnal, sem confissão, para que desta nova tentativa venha a resultar fruto, [...] (SARAMAGO, 2010, p. 16).

E, assim, duas vezes por semana, as majestades cumpriam suas obrigações conjugais. O sacrifício do rei e da rainha, ao dividirem o mesmo colchão repleto de percevejos durante a cópula, visto que não passavam a noite juntos, era em prol de um bem maior para a coroa de Portugal: a fecundação, visando o tão almejado herdeiro para aquele reino. Desse modo, notamos a oposição em que se encontrava a postura do casal nobre e a do casal do povo. D. João e D. Maria Ana Josefa mostram-se como uma espécie de caricatura da realeza, contrários à espontaneidade e confiança íntima dos companheiros Baltasar e Blimunda.

Notamos também uma visão crítica do narrador no que diz respeito à religiosidade de ambos os casais. As realezas pregam viver na fé católica, entretanto não vivem o amor matrimonial em sua plenitude e singularidade, enquanto os populares Sete-Sóis e Sete-Luas, que realizam a união "em pecado", uma vez que não se casaram oficialmente na Igreja, comungavam de um amor recíproco e carregado de cumplicidade; portanto, mais próximo do discurso cristão. Para corroborar o que dizemos, o narrador faz a seguinte reflexão: "[...] entre o amor dos que ali dormiram [Blimunda e Baltasar] e a santa missa não há diferença nenhuma, ou, se a houvesse, a missa perderia." (SARAMAGO, 2010, p. 135), de acordo com a sugestiva mistura entre o sagrado e o profano presente na compleição da narrativa de **Memorial do convento**.

O narrador também ironizava ao falar sobre o alimento para os percevejos. Diz que o sangue azul da realeza não era melhor nem pior que o sangue natural dos demais habitantes de Lisboa (SARAMAGO, 2010, p. 16). Com isso, o enredo não deixa o leitor esquecer que estamos diante de uma ficção literária, em que reis e rainhas são dessacralizados, não divinizados, sendo o percevejo metáfora da riqueza e da pobreza, ao mesmo tempo.

Outro ponto de inquietação na narrativa diz respeito ao mistério que envolve a figura Deus, que causa interesse e curiosidade em muitos sujeitos, inclusive em Blimunda Sete-Luas. A personagem visionária, no ato de comunhão da missa, ao receber o corpo de Cristo, representado na hóstia, contou ao seu companheiro Baltasar o que viu: "[...] Vi uma nuvem fechada [...]. Esperava ver Cristo crucificado, ou ressurrecto em glória, e vi uma nuvem fechada, Não pense mais do que vistes, Penso [...], que é a religião, afinal [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 125-126). Percebemos, então, que Blimunda questionava a religião e continuava inquieta

com as respostas que eram colocadas pelo dogma. O mistério referente a Deus não foi resolvido, porém, sábia como era, Sete-Luas logo reflete: "[...] talvez nem tudo possa ser explicado [...] Entre a vida e a morte, disse Blimunda, há uma nuvem fechada." (SARAMAGO, 2010, p. 126). Isto é, entre o viver e o morrer, há apenas os desejos e as vontades de cada ser humano.

José Saramago, mesmo em sua incredulidade em Deus, em vida pós-morte, em céu e inferno, foi um dos autores contemporâneos que mais abordou a figura de Deus em seu cabedal de obras: "[...] Deus está aí, portanto falo dele, não como uma obsessão." (SARAMAGO *apud* ARIAS, 2013, p. 98). Afirmava também que não poderia ser ateu em uma sociedade em que se acredita na existência de Deus. Nas palavras do escritor, "[...] não creio em Deus, mas se Deus existe para a pessoa com quem estou a falar, então Deus existe para mim nessa pessoa. [...] mantenho é um diálogo humano, nada mais que humano." (SARAMAGO *apud* ARIAS, 2013, p. 100). E esse tratar do que é humano é que torna a literatura desse escritor universal, tocante não somente à nação de Portugal, mas à humanidade como um todo.

Em entrevista a Juan Arias (2003, p. 97), Saramago fala da surpresa de normalmente não se falar mais tanto em Deus: "Durante milhares de anos, a idéia [*sic*] de Deus, de qualquer deus, a idéia [*sic*] de uma transcendência, fez do homem o que ele é [...].". Conforme o escritor, as pessoas tomaram Deus como "[...] uma espécie de dado imanente, que não tem por que ser posto em questão, que não tem por que ser objeto de debate, de exame, de crítica." (SARAMAGO *apud* ARIAS, 2013, p. 97). Afirma ainda que ter sido quem foi enquanto formação de ser humano deveu-se à "[...] ideia de Deus, de um Deus particular que criou a terra e o céu, o ser humano, Adão e Eva, depois Jesus, a Igreja, os anjos, os santos e depois a Inquisição." (SARAMAGO *apud* ARIAS, 2013, p. 97). Saramago dizia ficar estarrecido ao perceber que as pessoas acreditam que tudo deveria ter acontecido como aconteceu, como se os fatos ocorridos não representassem nenhuma importância para a História da humanidade.

Retornemos, porém, ao casal central da narrativa. Aos olhos de Blimunda, Baltasar Mateus, o antigo soldado maneta, sem instrução escolar e desprovido de uma profissão específica, era um homem de "[...] cara escura e barbada, olhos cansados, boca que é tão triste, mesmo quando estás ao meu lado deitado e me queres [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 79). Assim sendo, a mutilação de seu companheiro, devido à luta em guerra, não se constituía como fator a ser evidenciado por aquela mulher. Com isso, podemos entender que Blimunda Sete-Luas, mesmo sem olhar para dentro de Baltasar Sete-Sóis em jejum, compreendia que aquele ser humano seria o ideal para percorrer consigo, lado a lado, os caminhos que constituem a trilha da vida.

Baltasar perdeu a mão esquerda na Guerra da Sucessão entre Portugal e Espanha, que haveria de decidir quem subiria ao trono do reino espanhol. Com o recurso da ironia, o narrador se utiliza do episódio para fazer crítica política: "[...] 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 [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 35). A mão de Baltasar foi ceifada em nome de um discurso que, ideologicamente, não permitia a elocução de sua voz. Esse importante membro de Sete-Sóis fora arrebatado, assim como a vida de tantos seres humanos, em nome da demarcação de poder e de desejos megalomaníacos de soberanos que estão presentes no processo histórico da humanidade.

O momento introdutório desse personagem, na narrativa do romance **Memorial do convento**, ocorre a partir do capítulo quatro. Curiosamente, esse é o número que simboliza a plenitude e a totalização do universo. É desse ponto em diante que o narrador desloca o caráter histórico e dá destaque à ficção. Leiamos a seguinte passagem:

> Este que por desafrontada aparência, sacudir da espada e desparelhadas vestes, ainda que descalço, parece soldado, é Baltasar Mateus, o Sete-Sóis. Foi mandado embora do exército por já não ter serventia nele, depois de lhe cortarem a mão esquerda pelo nó do pulso [...] (SARAMAGO, 2010, p. 34).

Ao contrário do exército, que dispensou Baltasar, e da pátria, que de certo modo foi ingrata aos préstimos desse homem que ficou mutilado, o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, ao dizer que, com apenas uma das mãos e um gancho, ele poderia fazer tudo o que quisesse, e que, em determinados momentos, o artefato poderia ser mais eficiente que a mão inteira, reforça a significação a respeito da probidade da condição humana do antigo soldado e de sua força inventiva, não atingida pela mutilação física. Por esse olhar, o padre provocou em Sete-Sóis a necessidade da busca por algo que desse sentido e plenitude à sua existência. Nesse momento, possibilitou mudanças extraordinárias em relação à percepção da vida. O antigo soldado deixou de ser apenas um homem que realizava diversos tipos de trabalho para prover seu sustento e que chegou até a mendigar e passa a fazer parte, também, de um projeto maior: ser componente fundamental para o voo de liberdade da passarola.

A mutilação do ex-soldado pode significar também a opressão do poder político instituído sobre um povo explorado e oprimido. Além disso, o gancho e o espigão utilizados por Baltasar, artefatos para suprir, em parte, a falta da mão esquerda, servem de metáfora para representar a necessidade que a classe social desfavorecida tem de descobrir maneiras para lutar contra a repressão e as disparidades sociais. A sugestão de demonstrar preocupação com o

mundo pela concretização dos atos dos homens é perceptível no registro das dificuldades cotidianas de Sete-Sóis: “Nem sempre o trabalho corre bem. Não é verdade que a mão esquerda não faça falta.” (SARAMAGO, 2010, p. 87) – sem contar com a perda da sensibilidade para sentir calor, frio ou um toque na mão maneta. Com isso, o narrador nos mostra um senso de realidade agudo o necessário para colocar em tese o conforto da crença de que o ser humano é imagem e semelhança de Deus, mesmo que, nesse caso, a crença encontre-se fincada na formulação não tanto dentro dos padrões dogmáticos do padre Bartolomeu Lourenço:

> Que está a dizer, padre Bartolomeu Lourenço, onde é que se escreveu que Deus é maneta, Ninguém escreveu, não está escrito, só eu digo que Deus não tem a mão esquerda, porque é à sua direita, à sua mão direita, que se sentam os eleitos, não se fala nunca da mão esquerda de Deus, nem as Sagradas Escrituras, nem os Doutores da Igreja, à esquerda de Deus não se senta ninguém, é o vazio, o nada, a ausência, portanto Deus é maneta. Respirou fundo o padre, e concluiu, Da mão esquerda (SARAMAGO, 2010, p. 65).

Ao colocar Baltasar no mesmo patamar de Deus, o padre Bartolomeu Lourenço, com sua posição herética e fora dos padrões da ordem religiosa vigente, leva-nos a refletir, de certo modo, sobre a posição dual em que a figura do divino se encontra, na concepção do ex-soldado e de boa parte da humanidade: ao tempo que somos o reflexo de Deus, ou seja, sua imagem e semelhança, estamos diante de uma hierarquia, em que o sagrado se sobrepõe ao humano, conferindo-nos um grau de proximidade e, ao mesmo tempo, de distância. Conforme nos informa o **Dicionário de símbolos** (2017, p. 591), há uma distinção entre a mão direita e a esquerda de Deus. A primeira seria destinada às bênçãos; a segunda, às maldições. Baltasar Sete-Sóis é desprovido justamente dessa última. Ironicamente, o gancho que a substitui era que lhe possibilitava habilidade e agilidade na confecção da passarola. Metaforicamente, a mão amaldiçoada.

Por meio do esboço do perfil traçado do personagem Baltasar, podemos nos remeter ao pensamento de Stuart Hall (1997, p. 26), no texto **A centralidade da cultura**, que nos diz que nossas identidades são formadas culturalmente, isto é, elas são constituídas por meio do tempo e das diferentes assimilações que escolhemos e procuramos viver, pois as identificações “[...] são ocasionadas por um conjunto especial de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências única e peculiarmente nossas, como sujeitos individuais.”. Assim sendo, notamos que as identidades devem ser pensadas dentro da cultura, não por fora dela. Então, são as experiências proporcionadas a Baltasar, tanto na guerra quanto na construção da passarola e do convento, que formam as identidades de Sete-Sóis, as quais, ao longo da narrativa, fragmentam-

se, uma vez que ele descobrirá que determinados trabalhos, como o de boieiro, não alimentavam a sua interioridade, isto é, o espírito. De tal modo, o ex-soldado buscava a liberdade que seria proporcionada pelo projeto da máquina de voar, contudo tal busca o levou ao fim trágico, à fogueira inquisitorial. Podemos refletir, tendo isso em vista, que o desejo de liberdade talvez seja mais um tanto utópico do que propriamente real.

Enquanto o padre Bartolomeu viajava para a Holanda em busca de novidades científicas, Baltasar retornou para Mafra, local em que residiam sua mãe e seu pai. Chegou em companhia de Blimunda. Os pais receberam a nova integrante da família, sem aparente receio e curiosidades inoportunas, todavia perceberam certo ar incomum e singular no olhar daquela mulher. João Francisco, o pai do ex-soldado, desconfiando que Blimunda fosse judia, utilizou um aspecto cultural da religião judaica para sanar a dúvida: "[...] foi à salgadeira e tirou um bocado de toucinho, [...] pôs cada uma em sua fatia de pão e distribuiu em redor. Ficou a olhar alerta para Blimunda, mas ela recebeu a sua parte e começou a comer tranquilamente [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 102). Aliviado, o sogro logo percebeu que ela não era judia, já que, no judaísmo, existe uma lei dietética que proíbe o consumo da carne de animais que não possuam o casco fendido e não ruminem. O porco possui o casco dividido, mas não é ruminante. É considerado um bicho imundo[9]. Devido à situação, a mãe de Baltasar, Marta Maria, apesar do alívio, olhou o marido com recriminação e severidade pela astúcia do ato.

Na estada em Mafra, o casal presenciou a inauguração da construção do convento. Foi erguida uma igreja de madeira para a celebração do ato da bênção e da abertura do canteiro de obras. Ironicamente, o narrador diz que Blimunda Sete-Luas e Baltasar Sete-Sóis tiveram a sorte de entrar naquele recinto para prestigiar a comemoração, uma vez que a maioria do "[...] povo que não coubera ou estava sujo de mais para entrar, o povo que viera da vila e dos arredores, não admitido no sacro interior, contentava-se com os ecos das antífonas e das salmodias [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 131). Excluída, notamos que a mesma população que passou por todo sofrimento para colocar de pé a estrutura franciscana não teve participação nos momentos festivos. No segundo dia de comemoração, em que a primeira pedra do convento recebeu a bênção do rei D. João V, com ironia sutil, entre a fala do narrador e do mestre de obras, observamos a descrição do referido acontecimento:

---

[9] NERIS, Ana Caroline Carvalho. **Alimentação judaica no contexto cultural e seu papel biopsicossocial.** Disponível em: <http://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/235/7149/1/21115440.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2018.

> Assim desceu el-rei trinta degraus para o interior da terra, parece uma despedida do mundo, seria uma descida aos infernos se não estivesse tão bem defendido por bênçãos, escapulários e orações, e se aluíssem estas altas paredes que formam o cabouco, ora não tema vossa majestade, repare como as escorámos com a boa madeira do Brasil por maior fortaleza, aqui está um banco coberto de veludo carmesim, é uma cor que usamos muito em cerimônias de estilo e de estado, com o andar dos tempos vê-la-emos em sanefas de teatro, e sobre o banco está um balde de prata cheio de água benta, e também duas vassourinhas de urze verde com os cabos guarnecidos de cordão de seda e prata, e eu, mestre da obra, verto um cocho de cal, e vossa majestade, com esta colher de pedreiro de prata, perdão, senhor, de prata de pedreiro, se pedreiros a têm, estende a cal, mas antes a espargiu com a vassourinha molhada na água benta, e agora, ajudem-me aqui, podemos assentar a pedra, porém, sejam as mãos de vossa majestade as últimas a tocar-lhe, pronto, um toque mais para toda a gente ver, pode vossa majestade subir, cuidado não caia, que o resto do convento nós o construiremos [...] (SARAMAGO, 2010, p. 132).

Notamos, dessa forma, que há uma comparação entre a ação do rei e o teatro. Ao levar em consideração que os acontecimentos, em um palco, são fantasias e ficções, ao comparar a cor utilizada em cerimônias oficias da realeza e o tom das cortinas de ambientes teatrais, o narrador sugere, metaforicamente, que aquela situação beirava a farsa e o drama, haja vista todas as reclamações e temores do monarca ao descer as escavações para consagrar a primeira pedra da construção, enquanto os diversos operários não tiveram o mínimo de segurança durante a edificação do convento, o que ocasionou diversas mortes trágicas e sacrifícios. Como bem ironiza o narrador, em referência às mortes dos operários "[...] esses são baratos [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 133). Nessa perspectiva, percebemos a crítica da narrativa em relação à pouca ou inexistente importância dada pela monarquia aos homens que deram, literalmente, seu sangue para a concretização do desejo da soberania joanina.

Comunicado sobre o quanto foram custosos para os cofres públicos os dias de festividade para o início da execução da promessa em graças ao nascimento de D. Maria Bárbara, D. João não deu a mínima relevância. Desde que seus anseios megalomaníacos fossem atendidos, não fazia sentido para o rei se preocupar com despesas, afinal, eram tempos em que Portugal colhia rendosos frutos da exploração das colônias. Noutro ponto, percebemos mais uma vez o egocentrismo real: sabendo D. João que as sagrações de basílicas tradicionalmente acontecem no primeiro dia da semana, mandou averiguar quando seu aniversário cairia em um domingo, para, assim, determinar que nesse dia acontecesse a consagração da basílica em Mafra, pois, consequentemente, sua vaidade seria ainda mais sacramentada.

De volta a Lisboa, como mencionado na seção anterior, Sete-Luas e Sete-Sóis retomam o projeto da passarola. Chegaram próximo ao momento da procissão do Corpo de

Deus no Terreiro do Paço. Seria uma ocasião propícia para armazenar as vontades humanas que desprendessem dos fiéis participantes daquele ato comemorativo. No entanto era tempo de lua nova, descanso e alegria de Blimunda, que, tanto fazia comer ou ficar em jejum, só enxergava o que os demais seres humanos viam. Dessa maneira, verificamos mais uma característica da mulher visionária, relacionada ao seu nome: assim como o satélite natural da Terra, ela também é de fases.

Do capítulo treze ao dezesseis, ficamos diante da narração dos processos de reajustes da máquina voadora até o momento de concretização do projeto. Depois, a obra se volta para a construção do convento franciscano. Com parte da trindade desfeita, Baltasar e Blimunda, que até então viviam com auxílio financeiro do padre Bartolomeu Lourenço, precisavam encontrar novos meios para sobreviver. Então, retornam para a terra natal do ex-soldado em busca de trabalho. Como bem refletiu o sagaz narrador de **Memorial**, "[...] um homem deve ser capaz de ganhar o seu pão de qualquer maneira e em qualquer lugar, mas se é o caso de esse pão não lhe alimentar também a alma, satisfez-se o corpo, a alma padece." (SARAMAGO, 2010, p. 205). Ao retornar para Mafra, Sete-Sóis encontrou emprego no canteiro de obras do convento, porquanto o trabalho no campo em terras da família já não seria tão produtivo. A atividade de boieiro, no carregamento das pedras do monumento, não revigorava a alma como a de mecânico da passarola, entretanto, ao menos, alimentaria o seu corpo.

Para alimentar a alma, o ex-soldado, nos momentos de folga do trabalho na obra do convento, visitava a máquina voadora. Supõe-se que o processo de construção da passarola, assim como o voo, funcionava como uma espécie de complemento da constituição identitária de Baltasar. Metaforicamente, seria também um voo para além da ignorância, da intolerância e da falta de amor ao próximo que Sete-Sóis encontrava na humanidade. Nessas visitas, o ex-soldado constatou que a invenção do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão encontrava-se intacta. Era como se a ação do tempo não representasse desgaste à máquina de voar, que aguardava um novo voo. Na esperança de que o padre Bartolomeu Lourenço retornasse ao local da queda, o homem maneta deixava desenhos do sol e da lua no chão, na expectativa de que o amigo percebesse que ele e/ou Blimunda tinham andado por aquele local. Contudo, através do músico Domenico Scarlatti, Sete-Sóis e Sete-Luas receberam a fatídica notícia de que Bartolomeu foi dado como louco e depois encontrado morto na cidade de Toledo, Espanha.

De volta à construção do convento de Mafra, por meio das observações de Baltasar, percebemos os contrastes entre a obra faraônica e a passarola. Enquanto na edificação da máquina de voar o companheiro de Blimunda encontrou ressignificação para sua existência e

liberdade para as ideias humanas, no canteiro civil notava as péssimas condições a que estavam submetidos seus colegas de trabalho, além do brutal desgaste das forças vitais no campo de labuta cotidiana. Leiamos um trecho sobre os alojamentos dos trabalhadores de Mafra:

> Nestas grandes barracas de madeira dormem os homens, não comporta cada uma menos de duzentos e, aqui onde está, não pode Baltasar contar os barracões todos, chegou a cinquenta e sete e perdeu-se, [...]. Numa esteira ou num beliche como estes é que Baltasar dormiria se não tivesse casa em Mafra, e mulher para dormir acompanhado, coitados de tantos, vindos de longe [...]. Está um pouco azamboado Sete-Sóis, que nova Mafra é esta, cinquenta moradas lá em baixo, quinhentas cá em cima, sem falar noutras diferenças, como esta fiada de casas de pasto, barracões quase tão grandes como os dormitórios, com mesas e bancos corridos, fixados ao chão, e compridos mostradores, agora não se vê por aqui gente, mas lá para o meio da manhã põem-se ao lume os caldeirões para o jantar do meio-dia, e, tocando a corneta ao rancho, será uma carreira geral a ver quem chega primeiro, vêm sujos como estavam na obra, é uma algazarra de ensurdecer, amigos chamando amigos, senta-te aqui, guarda-me o lugar, mas carpinteiros sentam-se com carpinteiros, pedreiros com pedreiros, cabouqueiros com cabouqueiros, e a arraia-miúda da serventia acomoda-se lá à ponta, cada qual com seu igual, ainda bem que Baltasar pode ir comer a casa, com quem haveria ele de falar, se de carros de mão ainda nada sabe e de aviões é o único a saber (SARAMAGO, 2010, p. 206-207).

Observamos, no excerto acima, o quanto a vila de Mafra cresceu depois da instalação da obra do convento franciscano, tanto em novas construções quanto no grande aumento populacional. Já não era mais o local que apresentava apenas cinquenta casas antes de Baltasar sair para a Guerra da Sucessão e lá ser mutilado. Notamos também as precárias acomodações dos operários, que viviam amontoados e precisavam enfrentar mudanças naturais, como as tempestades. Mesmo em meio a chuvas fortes e muita lama, continuavam trabalhando, com exceção dos pedreiros, pois a água diluía o trabalho feito. O homem privado da mão esquerda, ao perceber as dificuldades dos companheiros e por não estar inteirado dos assuntos da construção civil para ter com quem conversar na hora das refeições, agradecia e sentia-se privilegiado por ter morada naquela cidade e a companhia de Blimunda, que lhe aquecia o corpo e a alma.

Ainda que os dias de Baltasar fossem carregados de bastante trabalho pesado, a tristeza em relação à morte do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão tornou-se uma constante tormenta. Era como se seus alicerces vitais estivessem abalados. Direcionava, com frequência, seus pensamentos para a passarola e o que com ela tinha acontecido depois do voo. O mecânico construtor da máquina voadora tentou encontrar alento ao beber vinho e conversar com os

amigos, todavia, antes mesmo do fim do torpor da bebida, lembrava que o único ser capaz de lhe proporcionar sossego e calmaria era a sua companheira, Blimunda. Nisso, podemos notar ainda mais quão demasiadamente forte era a ligação entre Sete-Sóis e Sete-Luas.

No decorrer do diálogo com os demais operários da obra, o ex-soldado ouvia as mais diversas histórias sobre como e por que pessoas dos mais diversos locais de Portugal vieram trabalhar na edificação do convento. Uma dessas narrativas é a de Julião Mau-Tempo, natural do Alentejo, que foi para Mafra devido à fome pela qual passava a província em que vivia. Vejamos:

> [...] vim para Mafra foi porque o vigário da minha freguesia apregoava nas igrejas que quem viesse passava a ser criado de el-rei, não bem bem criado, mas como se o fosse, e que os criados de el-rei, isto dizia ele, não sofrem privações de boca [...], afinal saiu-me tudo mentira, [...] se não consigo morrer de fome é porque gasto tudo quanto ganho, roto ando como andava, e, quanto a ser criado de el-rei, ainda espero não morrer sem ver a cara do meu amo, a não ser que me agonie de estar tanto tempo longe da família, um homem, se tem filhos, também se alimenta de ver a cara deles, bom era que se alimentassem eles de ver a nossa cara, é o destino, acabar-se a vida a olharmos uns para os outros [...] (SARAMAGO, 2010, p. 227).

Ressaltamos, assim, o exemplo de um dos trabalhadores da obra do convento que, de certo modo desenraizado de sua terra natal, chegou a Mafra com a perspectiva de melhorar as condições de vida, mas encontrou uma realidade bem diferente. Agora, além de permanecer com o cotidiano precário, estava longe da família. A história, contada com toques de ironia, reproduz-se, no essencial, ao longo de séculos e séculos da historicidade do universo: homens fortes e determinados, lamentosamente, separam-se do lar na esperança de algo melhor, no entanto só encontram frustração e desalento.

Especificamente no capítulo XIV da narrativa, ficamos diante da reiteração descritiva dos operários do convento e de seus esforços brutos. É preciso repetir sempre, pois, como lembra o narrador, “[...] assim de um modo e outro ficando oculto aquele que faz sob aquilo que é feito.” (SARAMAGO, 2010, p. 230). Ou seja, a todo momento estamos diante de grandes obras, monumentos e objetos que admiramos. Dessa maneira, notamos o feito; todavia, “distraidamente”, esquecemos quem o fez. E eram eles, os construtores do convento franciscano, esquecidos pela História, que tomam a cena de **Memorial do convento**. Destacamos, mais uma vez, o carregamento da imensa pedra de Pêro Pinheiro à Mafra, pois o evento representou a morte de trabalhadores em prol do desejo ambicioso de um rei que pouca

ou nenhuma importância dava para o falecimento brutal e, literalmente, esmagador desses homens entregues à própria sorte.

Utilizamos a palavra "literalmente", pois foi o que ocorreu ao companheiro de Baltasar, Francisco Marques: "[...] fugiu-lhe o calço da mão no preciso momento em que a plataforma deslizava, não se sabe como isto foi, apenas que o corpo está debaixo do carro, esmagado, mais de duas mil arrobas [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 250). O recorte mencionado, à guisa de amostragem, remete-nos ao horror, o trágico fim de um ser humano, em consequência da construção de um convento com dimensões faraônicas. Em outra passagem, o narrador, com pinceladas irônicas em meio às tragédias, reflete:

> [...] tudo por causa de uma pedra que não precisaria ser tão grande, com três ou dez mais pequenas se faria do mesmo modo a varanda, apenas não teríamos o orgulho de poder dizer a sua majestade, É só uma pedra, e aos visitantes, antes de passarem à outra sala, É uma pedra só, por via destes e outros tolos orgulhos é que se vai disseminando o ludíbrio geral, com suas formas nacionais e particulares, como esta de afirmar nos compêndios e histórias, Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha, e eles é que pagam o voto, que se lixam, com perdão da anacrónica voz. (SARAMAGO, 2010, p. 248).

Foram oito dias de caminhada, entre sacrifícios, danos físicos, mortes – tanto a de Francisco Marques quanto a de muitos animais que também participaram do transporte da pedra – e histórias contadas por Manuel Milho durante as paradas para descanso dos seiscentos homens. Nada disso tinha a ver com a promessa de D. João V e com o nascimento de D. Maria Bárbara. Porém eles tiveram de suportar o peso da monumental rocha de Pêro Pinheiro até Mafra, para que o reinado joanino entrasse para os compêndios das obras de feitos gloriosos.

A chegada em Mafra foi uma espécie de retorno de uma guerra sem ganhos; os trabalhadores repletos de sujeira e sem riqueza material. Os moradores da vila olhavam com admiração para a imensidão da pedra que aqueles homens traziam. Ao contrário dos demais, Baltasar, olhando para o canteiro de obras, ironicamente, diz: "[...] Tão pequena." (SARAMAGO, 2010, p. 255). Pequena, se comparada ao projeto de construção da máquina de voar. Sete-Sóis, sendo agente construtor dos dois empreendimentos da narrativa, conseguiu fazer um paralelo entre os ganhos obtidos nas duas construções: a primeira, a passarola, possibilitou liberdade de sua força criativa e construtora; a segunda, o convento, lhe proporcionava alimento para o corpo, enquanto a alma padecia diante da forma desumana com

que os trabalhadores eram tratados, sabendo que, ao final, nada iriam ganhar além da sobrevivência diária durante o período de trabalho.

Mais de três anos passados desde a descida da passarola ao Monte Junto, Blimunda Sete-Luas ainda não tinha trilhado o caminho que levava até a máquina voadora. Todas as idas de Baltasar eram solitárias. A visita era necessária para manter a invenção conservada, pois, do contrário, só encontrariam "[...] os ossos de um pássaro morto." (SARAMAGO, 2010, p. 260). No entanto, a Sete-Luas decidiu conhecer o caminho, caso algum dia precisasse ir até lá sozinha. Saíram de casa deixando os familiares cheios de indagações a respeito do lugar para aonde estavam viajando. Somente ao pai, que já estava à espera da morte, o homem maneta contou o propósito da viagem. Chegando ao esperado destino, a mulher que via além do que se vê verificou que as esferas que guardavam as vontades humanas mantinham-se intactas: "Blimunda aproximou-se de uma delas, pôs-lhe a mão em cima, não estava quente, não estava fria, foi como se tivesse juntado as duas mãos, não sente frio, não sente calor, apenas que ambas estão vivas [...]." (SARAMAGO, 2010, p. 261). Dessa forma, metaforicamente, a passagem nos sugere que, apesar dos feitos grandiosos da humanidade, o que ficou, e o que possivelmente sempre permanecerá, são as vontades, os desejos profundos de cada ser humano, os quais possibilitam à grande roda da vida girar.

No fim de mais uma noite em que os corpos da Sete-Luas e do Sete-Sóis entregaram-se um para o outro em desejo e comunhão, Baltasar decidiu fazer mais uma de suas tantas viagens ao Monte Junto. O homem maneta fazia esse trajeto para conferir e ajustar a passarola, na esperança de que, um dia, ele e Blimunda chegassem próximo ao sol novamente. Na cena de despedida do casal construtor, o narrador nos confere um prenúncio de que algo será alterado na rotina dos dois. Tomemos nota:

> Com as suas vestes escuras, são duas sombras inquietas, mal se separam, logo se aproximam, não sei que adivinham estes, que outros casos se preparam, porventura tudo será obra da imaginação, fruto da hora e do lugar, de sabermos que o bem não dura muito, não demos por ele quando veio, não o vimos quando esteve, damos-lhe pela falta quando partiu, Não tardes por lá, Baltasar, Dorme tu na barraca, posso chegar já de noite, mas, se houver muito que consertar, só venho amanhã, Bem sei, Adeus Blimunda, Adeus Baltasar (SARAMAGO, 2010, p. 324).

Notamos então que, de algum modo, os dois sentiram o que iria acontecer com Baltasar. Já na máquina de voar, em um instante de distração, o ex-soldado não observou onde colocava os pés, e duas tábuas cederam e se arrebentaram. Com a queda de Sete-Sóis, os panos

que cobriam a passarola caíram, e, para a surpresa daquele homem, “[...] o sol inundou a máquina, brilharam as bolas de âmbar e as esferas. A máquina rodopiou duas vezes, despedaçou, rasgou os arbustos que a envolviam, e subiu. Não se via uma nuvem no céu.” (SARAMAGO, 2010, p. 326). Eis que a vontade do companheiro da mulher que via além do que se vê concretizava-se em um novo voo.

Ao longo daquele fatídico dia e da interminável noite, esperou Blimunda por Baltasar, inquieta a andar por toda vila de Mafra. Passado o tempo prometido por Sete-Sóis para seu retorno, Sete-Luas começou sua peregrinação em busca de seu amado. Seguiu o caminho até o Monte Junto, lugar onde estava aninhada a passarola. Em meios a gritos ansiosos na tentativa de que seu companheiro a ouvisse, encontrou somente um cenário com arbustos arrancados, em uma indicação de que a máquina tinha levantado voo. Com isso, a mulher visionária começou a procurá-lo pelas proximidades, com os olhos aguçados como os de uma ave. Parou à beira do caminho e sentou-se em uma pedra, comeu o resto de sardinha que encontrou no alforje de Baltasar Sete-Sóis, único objeto dele encontrado por ela na ida ao Monte Junto. Passou a refletir que de nada adiantou ser recolhedora de vontades humanas, pois foram elas que levaram seu amado para longe, para um lugar que ela ainda nem imaginava.

Lembramos que foi por essas estradas que aconteceu o infausto episódio em que um frade tentou violentar Blimunda, como já mencionado noutra seção deste texto. O dito eclesiástico tramou para que Blimunda fosse pernoitar nas ruínas de um convento inacabado. De certo modo, Baltasar, ainda que ausente, salvou sua companheira, uma vez que foi dele o espigão que Sete-Luas utilizou para, em legítima defesa, assassinar o padre ardiloso, mau-caráter.

Nove anos, número que, para o povo asteca, representa a quantidade de planícies do inferno (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 643), foi o tempo de duração da saga de Blimunda Sete-Luas em busca de Baltasar Sete-Sóis, o que podemos interpretar como a representação das fases mais infernais e conturbadas da vida daquela mulher. Destacamos que, curiosamente, Sete-Luas conheceu Sete-Sóis em uma procissão de auto de fé. Foi também em um desses eventos religiosos que os dois tiveram o derradeiro encontro. A mulher contava a todos que encontrava pelos caminhos a mesma história da máquina voadora, que soava estranha aos ouvidos daquelas pessoas que a julgavam ser uma deficiente mental. Os padres, atentos a essas narrativas da mulher que peregrinava, mandavam recados para que Blimunda viesse à confissão, com o desejo de conhecer os mistérios daquela mulher. Entretanto ela dizia que só se confessaria quando cometesse algum pecado. Com essas ideias, Sete-Luas escandalizava a todos, haja vista que, de acordo com a doutrina católica, os seres humanos são, em essência,

pecadores. Contrariando esse pensamento, a protagonista proferiu: "[...] que faltas são essas nossas, as tuas, as minhas, se nós somos, mulheres, verdadeiramente, o cordeiro que tirará o pecado do mundo, no dia em que isto for compreendido vai ser preciso começar outra vez tudo." (SARAMAGO, 2010, p. 344). Podemos perceber, então, que Blimunda sugere mais uma vez ser uma figura para além de seu tempo, uma vez que a defesa do ideário feminino estava longe de ser uma perspectiva comum àquela época, século XVIII. Além disso, observamos que a personagem modifica a passagem bíblica em que João Batista batiza Jesus dizendo que ele será o cordeiro que tirará o pecado do mundo. Dessa forma, o romance aponta para uma das características da escrita saramaguiana: a mulher como ponto de lucidez e, com seus dilemas e lutas, no centro do enredo.

Por fim, Blimunda encontrou Baltasar entre os onze suplicados que ardiam nas chamas da fogueira inquisitorial, apesar de mal conseguir distinguir os rostos. A morte do ex-soldado maneta, construtor da máquina voadora, fechou essa trama ficcional, que privilegiou personagens marginalizados e oprimidos, que foram esquecidos em narrações dos fatos históricos do passado português, em favor da grandeza política e religiosa. Após esses anos de infatigável procura por Baltasar, até então desaparecido, Blimunda o descobriu na trágica situação descrita, sob o domínio da Igreja. Sete-Sóis tinha sido condenado e levado à fogueira do Santo Ofício. Perdeu a vida, mas não a "vontade", pois esta "Desprendeu-se [...] de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda." (SARAMAGO, 2010, p. 347). Contrariando o que antes havia prometido, quanto a não vê-lo por dentro, Blimunda Sete-Luas o olhou e enxergou uma nuvem fechada dentro de Baltasar. Não deixou que a vontade dele subisse aos céus. Chamou para si, pois a ela pertencia.

Sete-Luas e Sete-Sóis foram contextualizados em uma sociedade extremamente rígida e hipócrita. Com isso, por levarem uma vida que transgredia os padrões sociais daquele tempo, obrigaram-se a esconder as experiências e conhecimentos que adquiriram ao longo da vida a dois e da união conjunta para a construção da passarola. Sem deixar esquecer, o enredo chegou às últimas páginas, mas a construção do convento não acabou. Leiamos:

> Enfim, chegou o mais glorioso dos dias, a data imorredoira de vinte e dois de outubro do ano da graça de mil setecentos e trinta, quando el-rei D. João V faz quarenta e um anos e vê sagrar o mais prodigioso dos monumentos que em Portugal se levantaram, ainda por acabar, é verdade, mas pela catadura se conhece o catacego (SARAMAGO, 2010, p. 340).

A construção inacabada do convento remete-nos à atemporalidade do enredo: desde os primórdios da História, assim como hoje, obras gerenciadas pelo Estado estão suscetíveis a um extenso tempo de construção, assim como a práticas de corrupção, servindo como elemento gerador de riquezas para a minoria que se concentra no poder, a qual deixa para trás a coletividade, ou seja, o Povo.

Em síntese, como notamos ao longo da narração de **Memorial do convento**, José Saramago deixou as figuras da realeza em segundo plano, trazendo à tona a condição dos desvalidos. Assim sendo, o livro se mostra também como um projeto de revolução contra o trabalho explorador da classe dominante sobre os dominados. Por esse olhar, a construção do convento franciscano torna-se um meio de alienação e exploração do rei perante "seu" povo, em busca de um ideal explicitamente individual e de benefício da minoria. Já a passarola voadora do trio Bartolomeu, Blimunda e Baltasar, simbolicamente, à medida que ganhou corpo, a partir das vontades humanas, levou-nos à representação saliente da liberdade científica e artística, acima dos grilhões da ignorância e dos excessos da monarquia e da religião.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na Pós-Modernidade, a literatura bebe do discurso histórico para reinventá-lo e apontar outros possíveis olhares, através da Metaficção Historiográfica. José Saramago traduziu, em seus enredos, em especial em **Memorial do convento**, nosso objeto de estudo, um olhar apurado de fatos passados sob o prisma do presente. Por conseguinte, em relação à caracterização dos seus personagens, pudemos ver Blimunda como uma possível representação do alter ego do escritor, haja vista que Sete-Luas via além do que se vê, isto é, além do que as visões materialista e biológica poderiam alcançar, corroborando a percepção humana e perspicaz do escritor. Dessa forma, com intertextualidade, humor e ironia, Saramago rememora de outro modo o passado, fazendo com que sua obra possa ser chamada de pós-modernista. Nessa visão, **Memorial** sugere uma leitura de reinvenção da memória da coletividade portuguesa, cujas crenças ele vem agitar.

Ainda sobre Blimunda, podemos dizer que a composição dessa personagem sugere a incredulidade de José Saramago em relação ao clero, à nobreza e aos conceitos morais do século XVIII, refletidos até o século XX, com o auxílio do salazarismo. Com o recurso da ironia, dentre outros, o escritor proporcionou uma releitura desse recorte do passado de Portugal, a partir dos caminhos trilhados por Sete-Luas e Sete-Sóis, representantes genuínos do povo esquecido nos labirintos da História de Portugal e do Ocidente. Percebemos que Blimunda Sete-Luas é uma personagem para além de qualquer tempo, ao notar suas indagações, conceitos e projeções de ideias diferenciadas para uma mulher do século XVIII, contexto em que foi colocada sua existência ficcional.

Observamos que o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, mesmo sendo um membro religioso, representa, no romance de Saramago, um discurso contrário aos preceitos da Igreja e à Inquisição. Assim, esse personagem é caracterizado como um orador repleto de dúvidas e questionamentos, e um inventor que se propõe a arquitetar uma máquina voadora, em uma época em que o Santo Ofício vivia no encalço da ciência e do pensamento livre.

Quanto a Baltasar, que completava a “trindade terrena” denominada pelo padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão (uma versão irônica da Santíssima Trindade), era a figura que mais colocava em dúvida a capacidade de a criação humana romper com as barreiras impostas pela religião. Através do olhar, Blimunda era capaz não só de capturar vontades humanas para o voo da passarola, mas também de proporcionar ao seu companheiro, Sete-Sóis,

a ampliação dos horizontes da vida, como colocar em ponto de questionamento o dogma, Deus, a existência e o universo.

A partir das teorias estudadas a respeito da questão identitária, como também da análise dos personagens em estudo, percebemos que a identidade é um acontecimento do campo simbólico, resultante da multiplicidade e da fragmentação do indivíduo ao longo do tempo e dos contextos sociais que perpassam a esfera cultural. Logo, o *Eu* é um elemento virtual, projetado em identidades flexíveis e cambiantes, para as mais diversas coordenadas.

Embora haja um *Eu* que atribuímos como real, nosso perfil é alterado, uma vez que dialogamos com o mundo exterior e somos influenciados por variados discursos, tal como acontece com o padre Bartolomeu de Gusmão, Sete-Sóis e Sete-Luas. Já não temos convicção sobre até que ponto o que falamos é nosso, individual, ou resultado de construtos e vozes coletivas. Prova disso é o fato de a literatura ir beber do discurso histórico, nos meandros da memória, para reinventá-lo e apontar outros possíveis olhares.

De tal modo, a arte constitui-se como indispensável ferramenta na junção da memória individual com a coletiva, na medida em que, por meio delas, arte e memória, é possível que o homem se apodere das experiências alheias que também podem identificar sua própria existência na busca pela plenitude do *Eu*. Em síntese, a memória coletiva sofreu grandes transformações ao longo dos séculos. O que não se altera é que a memória é uma conquista e uma ferramenta de poder, uma vez que, através dela, é possível compreender as tradições e a constante luta pela dominação e aquisição de poder pelas instituições.

Além disso, destacamos os efeitos que a construção da passarola voadora causou aos personagens Bartolomeu Lourenço, Blimunda e Baltasar: renovação, liberdade e determinação pela busca de complemento para o corpo e para o espírito, ou seja, a capacidade, intencional ou não, que a arte possui de restaurar o ser humano e avivar a lucidez da humanidade. Semelhantemente, a música do cravo de Domenico Scarlatti trouxe Blimunda de volta de seu mergulho nos labirintos cretenses do medo e da apatia, fortalecendo o corpo e alma da mulher que tinha sensibilidade para a dor de si e dos outros.

Por fim, Saramago propôs uma escrita para reflexão, com um olhar para o mundo através da ótica do povo, que ficou escondido nos bastidores do cenário histórico, possibilitando-nos, ainda, refletir sobre o aparelhamento social, religioso e político de uma determinada época, o qual produz reflexos em nosso tempo atual. Dessa maneira, essa narrativa ficcional nos convida ao olhar crítico da representatividade de fatos históricos e sociais, distanciando-nos e, ao mesmo tempo, aproximando-nos da realidade dita pós-moderna, por meio da Metaficção Historiográfica. Ao longo do enredo de **Memorial do convento**, José

Saramago interrogou não apenas um recorte da História de Portugal, mas também o artificialismo e a fragilidade de instituições como a Igreja e o Estado, ao construir personagens questionadores das estruturas de dominação das vontades humanas, reabilitando e trazendo novos contornos para os fatos oficiais, através da ficção. Em acréscimo, como efeito, o romance de Saramago em questão pode possibilitar a nós, leitores, a criação de um panorama crítico a respeito de como a memória histórica ocidental e portuguesa vem sendo conservada.

Destarte, o que fica, em relação à dita Pós-Modernidade, é a suposição de que esse é um tema sem solução, à deriva das incertezas. Certos apenas de conviver com concepções diferentes, sem doutrinas ou verdades absolutas, entretanto com o cultivo de hipóteses e probabilidades – tão oportuno é o pensamento socrático, quando alude que de nada sabemos. Resta-nos, por meio da literatura, desafinar, através da ironia e da poética, as vozes uníssonas dos contentes, isto é, dos que pensam que o passado deve ser conservado dentro dos moldes dos escritos históricos oficiais.

REFERÊNCIAS

AGUILERA, Fernando Gómez. **José Saramago:** A consistência dos sonhos – Cronobiografia. GONÇALVES, António [tradução]. Alfragide, Portugal: Caminho, 2008.

ANTUNES, António Lobo. **Os cus de Judas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

ARAÚJO, Jorge de Souza. Saramago, a saga de um mago. In: FONSECA, Aleilton; PEREIRA, Rubens Alves [Orgs.]. **Rotas e Imagens**. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS – Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2000.

ARIAS, Juan. **José Saramago**: o amor possível. GOLDONI, Rubia Prates [tradução]. Rio de Janeiro: Manati, 2003.

ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2008.

_____. **Post-Modernismo no romance português contemporâneo**: Fios de Ariadne – Máscaras de Prometeu. Coimbra, Portugal: Almedina, 2002.

AZINHEIRA, Teresa; COELHO, Conceição. **Uma Leitura de Memorial do Convento de José Saramago**. Lisboa: Bertrand Editora e Nomen, 1995.

BASTAZIN, Vera. **Mito e poética na literatura contemporânea:** um estudo sobre José Saramago. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. MEDEIROS, Carlos Alberto [tradução]. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. **Identidade:** entrevista a Benedetto Vecchi. MEDEIROS, Carlos Alberto [tradução]. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **Modernidade líquida**. DENTZIEN, Plínio [tradução]. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **O mal-estar na pós-modernidade**. GAMA, Mauro; GAMA, Cláudia Martinelli [tradução]. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. MOISÉS, Carlos Felipe; IORIATTI, Ana Maria L. [tradução]. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. ÁVILA, Myriam; GONÇALVES, Gláucia Renate; REIS, Eliana Lourenço de Lima [tradução]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BURKE, Peter. A história vista de baixo. In: _____ (org.). **A escrita da história:** novas perspectivas. LOPES, Magda [tradução]. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio:** lições americanas. BARROSO, Ivo [tradução]. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Néstor García. **Leitores, espectadores e internautas**. GOLDBERGER, Ana [tradução]. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CAVALCANTI, Raissa. **O casamento do sol com a lua:** uma visão simbólica do masculino e do feminino. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

CERDEIRA, Teresa Cristina. José Saramago: Poética corporal e erótica verbal. In: **A mão que escreve:** ensaios de literatura portuguesa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 30. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

EAGLETON, Terry. DUTRA, Waltensir [tradução]. O que é literatura? In: **Teoria da literatura:** uma introdução. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FERRAZ, Salma. **Dicionário de personagens da obra de José Saramago**. Blumenau: Edifurb, 2012.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. KONDER, Leandro [tradução]. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica:** cartografias do desejo. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. DENTZIEN, Plínio [tradução]. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. **As consequências da modernidade**. FIKER, Raul [tradução]. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante:** ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: EDUSP, 1993.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. LOURO, Guaracira Lopes; SILVA, Tomaz Tadeu da. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. **Modernidade e identidade**. DENTZIEN, Plínio [tradução]. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. JEHA, Julio [tradução]. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

_____. **Poética do pós-modernismo:** história, teoria, ficção. CRUZ, Ricardo [tradução]. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. BORGES, Suzana; FERREIRA, Irene; LEITÃO, Bernado [tradução]. 7. ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

LOPES, João Marques. **Saramago – Biografia**. São Paulo: Leyda, 2010.

LOURENÇO, Eduardo. **A Nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. BARBOSA, Ricardo Corrêa [tradução]. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. ALCIDES, Sérgio; POLITO, Ronald [tradução]. 7. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

MEIRELES, Cecília**. Ou isto ou aquilo**. São Paulo: Global, 2012.

MONIZ, António. **Para uma leitura de Memorial do convento de José Saramago**. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes. **Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago**. Curitiba: Appris, 2012.

PINHEIRO, Eula Carvalho. **José Saramago:** tudo, provavelmente, são ficções; mas a literatura é vida. São Paulo: Musa Editora, 2012.

PINHO, Adeítalo Manoel. **Perfeitas Memórias:** literatura, experiência e invenção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

PLATÃO. Livro VII. In: **A República**. BURATI, Heloísa da Graça [tradução]. São Paulo: Rideel, 2005.

QUEIROZ, Eça de. **O crime do padre Amaro**. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2011.

_____. **O primo Basílio**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

REAL, Miguel. **Narração, maravilhoso, trágico e sagrado em Memorial do Convento de José Saramago**. Lisboa: Editora Caminho, 1995.

REBELO, Luís de Sousa. Os rumos da ficção de José Saramago. In: ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2008.

REIS, Carlos. José Saramago – O homem diante do espelho. In: ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2008.

_____. Diálogos com José Saramago. In: ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2008.

SARAMAGO, José. **Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **Levantado do Chão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. **Memorial do convento**. 40. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. A História e a ficção. In: ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2008.

_____. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **O Evangelho Segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Viagem a Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **O ano da morte de Ricardo Reis**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **A jangada de pedra**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna:** intelectuais, arte e videocultura na Argentina. ALCIDES, Sérgio [tradução]. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da moeda, 1987.

VALVERDE, Tércia Costa. **Ensaios:** teoria e crítica literária. Salvador: EDUNEB; Feira de Santana: UEFS, 2014.

VERDE, Cesário. **O livro de Cesário Verde**. 16. ed. Lisboa: Minerva, s/d.

ZILBERMAN, Regina. “Minha theoria das edições humanas”: Memórias Póstumas de Brás Cubas e a poética de Machado de Assis. In: ZILBERMAN, Regina *et al*. **As pedras e o arco:** fontes primarias, teoria e história da literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ŽIŽEK, Slavoj. **O ano em que sonhamos perigosamente**. BETTONI, Rogério [tradução]. São Paulo: Boitempo, 2012.

SITES

ARNAUT, Ana Paula. O outro lado da personagem: a (re)criação de Blimunda. In: **Revista Ágora**. nº 12. Coimbra: Tipografia Damasceno, 2007. Disponível em: < http://www.cfagora.pt/imagens/pdfs/revista/Revista_12.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2018.

ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago:** A literatura do desassossego. PDF. Disponível em: < http://www.kufs.ac.jp/Brazil/03docentes/Arnaut.pdf>. Acesso em: 16 ago. 2014.

BOSCO, Francisco. A segunda morte do autor. In: **Revista Cult**. Nº 221. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/segunda-morte-do-autor/>. Acesso em: 22 Abr. 2017.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Disponível em: < http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua000178.pdf >. Acesso em: 15 mar. 2018.

COSTA, José Horácio de Almeida Nascimento. José Saramago e a tradição do romance histórico em Portugal. In: **REVISTA USP**. São Paulo, nº 40, dezembro/fevereiro 1998-99. Disponível em: < http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28424/30282>. Acesso em: 01 ago. 2018.

FIGUEIREDO, Júlia Cristina. História e ficção na figuração de personagens de *Memorial do convento*. In: **Revista de Estudos Saramaguianos**. nº. 2. julho, 2015. ISSN 2359 3679. Disponível em: <https://estudossaramaguianos.com/n-2-vol-1-jul-2015/>. Acesso em: 21 jul. 2018.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura:** Notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. PDF. Disponível em: < http://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71361/40514>. (1997). Acesso em: 01 set. 2018.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. PDF. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>. (1992). Acesso em: 03 out. 2017.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a revolução e o fim do século. In: **Revista Scripta**. v. 8, n. 15, 2º sem. 2004. e-ISSN: 2358-3428 (OJS). Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12566/9868>. Acesso em: 23 jul. 2018.

VICENTE, Gil. **O auto da barca do inferno**. Disponível em: < http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00111a.pdf>. PDF. Acesso em: 18 jul. 2018.