



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EXATAS
CAMPUS VI – POETA PINTO DO MONTEIRO
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS - PORTUGUÊS**

ANA FLÁVIA DA SILVA OLIVEIRA

**TEMPO E MEMÓRIA, LITERATURA E HISTÓRIA: UMA
LEITURA DAS PERSONAGENS FEMININAS EM *MEMORIAL DO
CONVENTO*, DE JOSÉ SARAMAGO**

**MONTEIRO – PB
2012**

ANA FLÁVIA DA SILVA OLIVEIRA

**TEMPO E MEMÓRIA, LITERATURA E HISTÓRIA: UMA
LEITURA DAS PERSONAGENS FEMININAS EM *MEMORIAL DO
CONVENTO*, DE JOSÉ SARAMAGO**

Monografia apresentada à Universidade Estadual da Paraíba, para a obtenção do grau de licenciatura em Letras – habilitação em Língua Portuguesa, sob orientação da Prof^ª. Dr^ª. Aldinida Medeiros.

**MONTEIRO – PB
2012**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA SETORIAL – CAMPUS VI

O48t Oliveira, Ana Flávia da Silva.
 Tempo e memória, literatura e história: uma leitura das
 personagens femininas em Memorial do Convento, de José
 Saramago [Manuscrito] / Ana Flávia da Silva Oliveira. – 2012.
 56f.

 Digitado.
 Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras
 com Hab. em Português) – Universidade Estadual da Paraíba,
 Centro de Ciências Humanas e Exatas, 2012.
 “Orientação: Profª Drª. Aldinida de Medeiros Souza,
 UEPB, Campus VI.”

 1. Literatura e história. 2. Romance histórico
 contemporâneo. 3. Personagens femininas. 4. Memorial de
 convento I. Título.

21. ed. CDD 869

ANA FLÁVIA DA SILVA OLIVEIRA

**TEMPO E MEMÓRIA, LITERATURA E HISTÓRIA: UMA
LEITURA DAS PERSONAGENS FEMININAS EM *MEMORIAL DO
CONVENTO*, DE JOSÉ SARAMAGO**

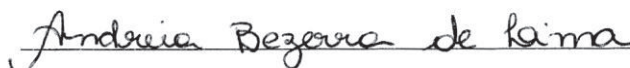
Monografia apresentada à Universidade
Estadual da Paraíba ao curso de Letras – Língua
Portuguesa, como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciatura em letras.

Apresentada em 02 de setembro de 2012

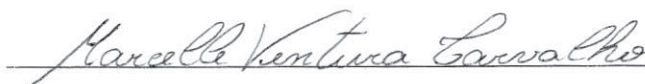
BANCA EXAMINADORA



Prof^ª. Dr^ª. Aldinida Medeiros
Orientadora – UEPB



Prof^ª. Ms. Andreia Bezerra de Lima
Examinadora – UEPB



Prof^ª. Ms. Marcelle Ventura Carvalho
Examinadora – UEPB

DEDICATÓRIA

Em especial a minha mãe Francisca e minha madrinha Lúcia, pelo apoio nos momentos mais difíceis. Por terem me ajudado a superar os obstáculos e por terem me guiado para o caminho do bem. À professora Aldinida Medeiros pela orientação, dedicação e paciência que teve para comigo, principalmente, por ter me levado a conhecer a magia do universo literário.

AGRADECIMENTOS

Em especial a minha família, por ter me dedicado amor, confiança e força para nunca desistir dos meus objetivos.

A minha orientadora e amiga, professora Dr^a. Aldinida Medeiros pelo incentivo e presteza, ao auxiliar e discutir sobre o andamento deste trabalho, cujo empenho foi de essencial importância para aquisição do resultado final.

A todos os professores e orientadores que contribuíram com minha formação ao longo do curso.

Aos demais idealizadores, coordenadores e funcionários do Campus VI da UEPB.

A todos os que contribuíram de forma direta e indireta para minha formação acadêmica, durante todo o meu período de estudo na instituição.

E aos amigos e colegas por compreenderem e tolerarem minha ausência, pacientemente, em demonstração de amizade, carinho e solidariedade, em especial a Natássia Thaís e Camila Freitas, pessoas por quem, mais que amizade, tenho carinho, respeito, admiração e a quem sou grata pelas palavras de incentivo dirigidas a mim nos momentos difíceis. É, em grande parte, graças a elas, que cheguei ao fim do curso e à conclusão desse trabalho. Obrigada por não terem, um dia, me ter deixado desistir.

Finalmente, agradeço a Deus, que renova minhas forças a cada dia com sua presença, me fazendo alcançar sonhos que antes pareciam impossíveis.

RESUMO

O presente estudo trata do tema romance histórico na literatura portuguesa, tomando como *corpus* a obra *Memorial do Convento* (1999), de José Saramago, para uma leitura das personagens femininas Blimunda e D. Maria Ana Josefa. Buscamos descrever, primeiramente, os aspectos do romance histórico como forma de promover uma releitura da História, observando características que diferencia o romance histórico tradicional do contemporâneo. Para isso, valemo-nos dos estudos teóricos, dentre outros, desenvolvido por Maria de Fátima Marinho (1999), bem como de ensaios mais específicos sobre o romance em estudo, como os de Pasero (2000) e Soares (2000). Em seguida, procuramos apresentar como se constrói, nesse romance, a inversão do relevo das duas principais personagens femininas, D. Maria Ana Josefa e Blimunda, dentro do dialogismo social enfocado pelo autor, colocando como personagem principal, ou protagonista, personagens que sempre estiveram à margem da História. Por meio da obra analisada, percebemos como a presença dos personagens marginais passou por uma ressignificação ao longo do tempo, chegando a assumir papel de destaque no romance histórico contemporâneo. Aspecto este que difere da realidade histórica da época descrita na obra. Para trabalharmos especificamente as personagens, utilizamos como aporte o ensaio de Cristina Vieira (2008). Com isso, elucidamos alguns aspectos os quais mostram como o romance histórico contemporâneo, *Memorial do convento* (1999) faz a sua releitura da História.

Palavras-chave: Literatura e História. Romance histórico contemporâneo. Personagens femininas. *Memorial do Convento*.

RESUMEN

El presente estudio trata del tema novela histórica en la literatura portuguesa, tomando como *corpus* la obra *Memorial do Convento* (1999), de José Saramago, para una lectura de los personajes femeninos Blimunda y D. Maria Ana Josefa. Buscamos describir, de primer, los aspectos de la novela histórica como forma de promover una relectura de la Historia, observando características que diferencia la novela histórica tradicional de la contemporánea. Para eso, balémonos de los estudios teóricos, entre otros, desarrollado por Maria de Fátima Marinho (1999), bien como de ensayos más específicos sobre la novela en estudio, como los de Pasero (2000) y Soares (2000). En seguida, procuramos presentar como se construye, en esta novela, la inversión del relieve de los dos principales personajes femeninos, D. Maria Ana Josefa y Blimunda, dentro del dialogismo social enfocado por el autor, colocando como personaje principal, el protagonista, personajes que siempre estuvieron a la margen de la Historia. Por medio de la obra analizada, percibimos como la presencia de los personajes marginales han pasado por una re-significación a lo largo del tiempo, llegando a asumir papeles de realce en la novela histórica contemporánea. Aspecto este que difiere de la realidad histórica de la época descrita en la obra. Para trabajamos específicamente las personajes, utilizamos como aporte lo ensayo de Cristina Vieira (2008). Con eso, elucidamos algunos aspectos, los cuales revelan como la novela histórica contemporánea, *Memorial do convento* (1999) haz su relectura da Historia.

Palabras-clave: Literatura y Historia. Novela histórica contemporánea. Personajes femeninos. *Memorial do Convento*.

As relações entre a literatura e a história tornam-se fluidas e nem sempre é fácil sabermos com precisão os limites de uma e outra.

Maria de Fátima Marinho

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
2 CAPÍTULO I – DO REAL AO FICTÍCIO: SOBRE AS ORIGENS E DESENVOLVIMENTO DO ROMANCE HISTÓRICO.....	14
2.1 Alguns apontamentos sobre romance.....	16
2.2 Novos olhares sobre a História: notas sobre o romance histórico contemporâneo.....	20
3 CAPÍTULO II – SARAMAGO E O RESGATE DA HISTÓRIA: MEMORIAL DO CONVENTO.....	28
3.1 Saramago retoma o passado: a construção do convento de Mafra sob uma focalização heterodoxa.....	30
4 CAPÍTULO III – D. MARIA ANA JOSEFA E BLIMUNDA: O CONTRASTE ENTRE A RAINHA E A FEITICEIRA.....	40
4.1 Personagens femininas: uma inversão da ordem em <i>Memorial do Convento</i>.....	42
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
6 REFERÊNCIAS.....	55

INTRODUÇÃO

A literatura sempre se apresentou como um vasto campo de conhecimentos que contribui para os mais variados tipos de pesquisas, as quais podem se estabelecer tanto em um espaço mais restrito, como podem englobar diversificadas áreas de estudos, os quais vão oferecer teorias e abordagens críticas que podem ser aplicados a textos literários. É importante destacar, no entanto, que compete ao pesquisador estabelecer a sua linha de trabalho de acordo com a sua formação, obedecendo aos princípios estabelecidos dentro do seu campo de atuação. Desse modo, a literatura oferece subsídios para o surgimento de novos pontos de vista, em relação à forma de compreender, não só a sociedade, mas também o próprio ser humano.

Estudar o romance histórico dentre as várias possibilidades apresentadas pela literatura – assim como se poderia estudar a poesia e o conto, por exemplo –, pressupõe colocar em evidência questionamentos acerca do que se considera verdade em relação à história. Isso implica necessariamente em um estudo preliminar dos conceitos de romance histórico como releitura do passado, o que parece estar diretamente relacionado à forma como o gênero foi concebido e vem se desenvolvendo ao longo dos tempos. Decidimos, portanto, resgatar, principalmente, as percepções de Maria de Fátima Marinho (1999), com referência ao tema, como principal aporte teórico no decorrer de nosso estudo.

Por conseguinte, a importância da pesquisa proposta está relacionada ao relevo que o gênero romance histórico tem conquistado no âmbito da literatura contemporânea, em consequência do grande destaque editorial e por porte da crítica que vem tendo e, principalmente, pelo fato da literatura não ter compromisso com a “verdade”, por isso o romance histórico alcança tão grande espaço. Partindo desse ponto de vista, reiteramos que o romance histórico promove uma retomada da memória e preservação da identidade cultural de uma nação, o que eleva ainda mais a importância de estudos nessa área, sobretudo, porque nos dedicando a estas narrativas podemos descobrir e/ou estudar “uma outra versão da mesma História, tantas vezes ouvida e decorada.” (MARINHO, 1999, p. 234).

É relevante destacar que, com o passar do tempo, mais especificamente a partir do último quartel do século XX, surge a necessidade, dentro do próprio gênero, de uma subdivisão. Isso porque, os romances históricos contemporâneos ou *pós-moderno*¹, conceito apontado por Linda Hutcheon (1991), já não correspondem aos moldes tradicionais, inaugurado por Scott – em que se buscava recordar o passado mantendo-se, na medida do possível, fiel a ele – dando início a uma nova vertente deste, considerado o novo romance histórico, também denominado por Hutcheon (1991) de romance de metaficção historiográfica. Concordando com Linda Hutcheon, Maria de Fátima Marinho acrescenta que: “Essas diferenças derivam de uma nova concepção de História e das transformações que o próprio romance sofreu a partir dos primeiros anos do presente século [XX].” (MARINHO, 1999, p. 37, acréscimo nosso).

Levando em consideração a necessidade de estudos analíticos sobre as personagens que, quase sempre, são esquecidos pela historiografia, percebemos que a obra de José Saramago, *Memorial do Convento*, oferece subsídio para o desenvolvimento desta pesquisa, uma vez que é um romance que apresenta características compatíveis com os preceitos do romance histórico contemporâneo. Desse modo, acreditamos que tal obra, publicado em 1982, é um dos romances desse gênero de grande significação para a literatura contemporânea, porque mantém um diálogo com a História oficial do Portugal do século XVIII, unindo ficção e realidade em uma obra que faz uma (re)leitura dos acontecimentos históricos da época.

Diante do dialogismo social² presente no *Memorial do Convento* (1999), podemos crer que, através de seu estudo, constata-se duas realidades distintas, a histórica e a ficcional. A partir disso, o enredo permite que observemos como se constroem as relações entre as personagens no romance. Assim sendo, optando pelo estudo da categoria narrativa personagem, buscamos evidenciar, as personagens femininas principais do romance, Blimunda e D. Maria Ana Josefa.

Com o relevo que o romance histórico tem alcançado dentro do universo literário, observamos que este é um gênero que também tem tido um grande destaque

¹ Embora também trabalhemos com o conceito e a definição de metaficção historiográfica, nesta pesquisa preferimos o termo romance histórico contemporâneo, por considerá-lo mais abrangente.

² O conceito de dialogismo social que adotamos em *Memorial do Convento* é o mesmo estudado pelo teórico russo Mikhail Bakhtin, que se refere às várias vozes sociais que dialogam, de forma divergente, entre si em cada discurso.

editorial e por parte da crítica, na contemporaneidade. Nesse sentido, a História passa a ser estudada sob novas visões, as dos romancistas, os quais buscam empregar, de forma sistemática, personagens reais na ficção literária, fazendo com que se revele, mais fortemente, nesse gênero, uma focalização heterodoxa e uma desconstrução de alguns referentes, em busca de uma reconstituição da realidade dentro da ficção.

Apresentada a importância do gênero em questão para os estudos literários e históricos, visto que esse permite repensar o passado de diversas maneiras, interessa-nos investigar a importância dada às personagens dentro do dialogismo social presente no romance de Saramago, assim como a construção de uma realidade fictícia que se constrói paralelamente aos fatos históricos. Para isso, nos detemos na leitura e na análise do romance *Memorial do Convento* de José Saramago, autor português, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1998. A partir disso, surgem questionamentos de grande importância que serão respondidos ao longo deste trabalho: a) Porque o autor, José Saramago, destaca em seu romance, colocando como protagonistas, personagens que sempre estiveram à margem da História?; b) Qual a importância das personagens femininas terem uma inversão de destaque, na ficção, dissonante daquela que sempre foi considerada a realidade histórica?

Assim, pelo fato de literatura e História estarem diretamente ligadas, tanto no romance como quanto no modo como a literatura se desenvolve, conservando relações com o momento sócio-cultural em que está inserida, não se poderia então falar de romance histórico sem antes ter uma ideia de como a sociedade convencionou aceitar os relatos historiográficos como verdade absoluta. Isso nos permitirá entender o modo como o gênero vem desmistificar esse conceito, demonstrando que uma mesma versão da História pode ser entendida de várias perspectivas, até porque, a heterogeneidade existente entre o universo ficcional, estabelecido pelo texto literário, e a realidade histórica permite que o romance histórico contemporâneo possa tratar o tema da construção da História a partir de um ponto de vista mais realista, o que não significa a supressão total do seu referencial, mas apenas uma nova forma de tomar posse de fatos reais para “reconstruir” essa História.

Escolhemos utilizar como objeto de estudo a análise do romance *Memorial do Convento* (1999), através da pesquisa bibliográfica em que, utilizamos alguns referenciais teóricos que abordam o tema, como Marinho (1999); Hutcheon (1991);

Esteves (2010); Vieira (2008); Pasero (2000); Soares (2000); Le Goff (2000), dentre outros, que se faça necessário, ao longo da análise.

Com isso, exploramos o tema partindo das hipóteses de que: a) Os papéis das personagens femininas se invertem dentro do romance para que seja mostrado outro lado da História, aquele que não é divulgado nos manuais de História, colocando como protagonista uma personagem que representa o povo ao invés da representante da realeza; b) O romance histórico pós-moderno ou contemporâneo, mais especificamente o *Memorial do Convento* (1999), toma personagens e/ou fatos históricos como referentes à narrativa, mas com características particulares, que o diferem do congêneres tradicional, como abordar acontecimentos reais ao mesmo tempo em que sobre(inter)põe uma ficção repleta de magia; c) As personagens subvertem a ordem no romance histórico de Saramago, nessa inversão pode existir, em nossa percepção, um discurso em defesa dos oprimidos.

Excederia os nossos objetivos explorar o tema do romance histórico do ponto de vista da historiografia, por isso, não trataremos de analisar a História. Isso exigiria estudos bem mais completos, o que não atenderia aos fins desse trabalho, visto que nos propomos a analisar tão somente a literatura. Nosso objetivo é observar e analisar, no romance *Memorial do Convento* (1999), as personagens que estão à margem da História, como a protagonista Blimunda, rebaixando para o segundo plano narrativo uma personagem a quem, normalmente, caberia o papel de protagonista, como no caso de D. Maria Ana Josefa. Também, dentro desse objetivo maior buscaremos identificar como se caracteriza a construção de duas classes sociais retratadas no romance: a realeza e a classe popular; bem como estabelecer um contraponto entre as duas principais personagens femininas da obra.

CAPÍTULO I

DO REAL AO FICTÍCIO: SOBRE AS ORIGENS E DESENVOLVIMENTO DO ROMANCE HISTÓRICO

De todas as maneiras, é evidente o desejo de realização de uma releitura crítica da história, seja impugnando as versões oficiais, seja abolindo a distância épica do romance tradicional, seja invertendo os paradigmas clássicos para dar voz àqueles que foram, ao longo do tempo, excluídos, silenciados ou simplesmente mantidos à margem da história.

Antonio R. Esteves

2.1 Alguns apontamentos sobre romance e romance histórico tradicional

Tratamos aqui, em linhas gerais, do tema romance histórico, observando seus dados constitutivos, considerando, portanto, a sua ligação direta com o contexto histórico e sociocultural da humanidade, os quais contribuíram para a construção de uma concepção de romance histórico na contemporaneidade.

Antes de iniciarmos esta discussão sobre o romance histórico na contemporaneidade, faz-se necessário abrirmos um breve espaço para algumas considerações acerca do romance. Esse gênero narrativo surgiu no século XII, tendo o seu pleno reconhecimento a partir do final do século XVIII, conforme aponta Zèraffa (1974).

Apesar da diversidade de temas introduzidos nesse tipo de produção literária, os escritores obedecem a normas que vão se estabelecendo ao longo do tempo, e que, aos poucos, acabam se fixando, mesmo que por um determinado período. No entanto, o que se produz nesse período determinado, não se apaga ou se esquece com a evolução do tempo. Fundamentamos esta ideia, destacando, pois, as considerações de Zèraffa ao se referir aos aspectos sócio-históricos do romance, afirmando que, por mais que existam períodos literários distintos, e por mais que o romance tenha evoluído e se modificado, ele:

[...] conserva a sua natureza fundamentalmente histórico-social, no sentido de que as relações interpessoais são nele apresentadas segundo um devir mais ou menos contínuo, mas sempre evolutivo e vectorial, se nos pusermos no lugar do leitor para quem o estado primeiro dum romance é o de uma sucessão de páginas. (ZÈRAFFA, 1974, p. 21).

É exatamente através dessa dinâmica evolutiva natural dos rumos da literatura que surge o *romance histórico*, assim como antes tínhamos as epopeias e outras formas narrativas e só depois surgiu o romance em prosa. Se para Zèraffa (1974) “o romancista analisa os «dados» sociais, interpreta-os, esforça-se por determinar os seus aspectos essenciais, para, em seguida, os transformar em escrita.” (p. 14), no romance histórico, o romancista resgata o passado e a memória de um povo ou nação, através da escrita, possibilitando uma releitura de um período histórico por vezes até marginalizado, suprimido ou modificado.

Consideramos, pois, que o romance pode ser visto como uma forma literária que serve ao romancista como um meio para descrever, de forma imaginária, a realidade que o cerca. Porém, é a partir de meados do século XIX, durante o Romantismo – escola literária de origem inglesa e alemã, que se espalhou por toda a Europa em um período de grandes conflitos bélicos e inovações socioeconômicas, como o surgimento e consolidação da burguesia – que aparece a nova variante do gênero: *o romance histórico*.

Essa variante, criada por Walter Scott com a publicação de *Weverley*, em 1814, apareceu em um contexto de mudanças, consequência de várias transformações históricas ocorridas na Europa, como a Revolução Francesa e a Queda de Napoleão. O objetivo deste gênero é conservar, na narrativa, um equilíbrio entre a fantasia e a realidade, mantendo-se, assim, a concepção de que o romance histórico é um gênero composto que se move entre o real e o fictício. Conforme afirma Esteves (2010), esse vai muito além de um romance, pois “o que chamamos de romance histórico é um gênero narrativo híbrido, surgido de um processo de combinação entre história e ficção.” (ESTEVES, 2010, 30).

Para Lukács (1976), teórico pioneiro do estudo do romance histórico, Scott tenta retratar em suas obras um versão poetizada da realidade histórica, e tal característica se apresenta na forma como ele constrói sua narrativa e na escolha das personagens principais. Por isso, este teórico ressalta o talento épico de Walter Scott, segundo a citação que segue:

En esa construcción de sus novelas en torno de un ‘héroe medio’, meramente correcto y nunca heroico, se expresa del modo más claro el extraordinario talento épico de Walter Scott, así ha hecho época, aunque, es muy probable que, psicológica y biográficamente hablando, sus propios prejuicios personales de modesto noble conservador hayan tenido una gran influencia en la elección de aquellos protagonistas. (LUKÁCS, 1976, p. 31)³.

Diante do trecho citado, percebemos que o ponto central da divergência entre o romance histórico tradicional e o contemporâneo está, fundamentalmente, na escolha dos personagens protagonistas e na forma como o romancista vai retratar a

³ Na construção de seus romances em torno de um ‘herói médio’, meramente correto e nunca heróico, se expressa do modo mais claro o extraordinário talento épico de Walter Scott, que assim tem feito época, ainda que seja muito provável que, psicológica e biograficamente falando, seus próprios prejuízos pessoais de modesto nobre conservador tenham tido uma grande influência na eleição daqueles protagonistas. (LUKÁCS, 1976, p. 31, tradução nossa, assim como todos os trechos seguintes traduzidos do espanhol).

realidade histórica. Enquanto Scott adota, em sua época, um modo mais romantizado para conduzir o seu enredo, os romancistas contemporâneos optam por uma postura mais realista e, principalmente crítica, em relação a este modelo.

Após seu surgimento na Europa, sua consolidação e popularização só ocorreram por volta de 1819, com a publicação de *Ivanhoe*, também de Scott, disseminando-se pela América nos anos seguintes. Esteves destaca que: “por mais que ele [o romance histórico] se sustente em fatos ou personagens históricos, trata-se de romance, ou seja, de ficção [...]”. (ESTEVES, 2010, p. 31, acréscimo nossos).

Assim, não podemos confundir romance histórico com livro de história, porque o que se deve evidenciar dentro da expressão é o termo romance que, apesar de informar e transmitir conhecimento, não tem esse objetivo como maior. Entretanto, havia uma preocupação, por parte dos romancistas históricos românticos, de manter um certo equilíbrio entre fantasia e realidade, aspecto mantido pelos romancistas contemporâneos, no qual “os jogos inventivos do escritor, aplicados a dados históricos, produzissem composições que oferecessem aos leitores, [...], ilusão de realismo e oportunidade de escapar de uma realidade insatisfatória.” (ESTEVES, 2010, p. 32).

De acordo com o autor citado, a criação de Scott, cuja estrutura passou a ser tida como modelo pelos escritores que o sucederam, dentro de um estilo ou estrutura ao qual podemos considerar legítimos do romance histórico, segue dois princípios básicos:

O primeiro deles é que a ação ocorra em um passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas ajudam a fixar a época. Sobre esse pano de fundo situa-se uma trama fictícia, com personagem e fatos inventados pelo autor. Além disso, como segundo princípio, os romances de Scott e seus seguidores, bem ao gosto romântico, costumam introduzir na trama ficcional um episódio amoroso geralmente problemático, cujo desenlace pode variar, ainda que, na maioria das vezes, termine na esfera do trágico. (ESTEVES, 2010, p. 31-32).

Quanto ao romance histórico contemporâneo, este difere do tradicional por estabelecer uma relação entre ficção e História na qual, além de incluir dados rigorosamente históricos no meio da intriga, fato comum a qualquer romance do gênero, eleva para um primeiro plano da narrativa personagens que normalmente foram/são colocadas à margem da História. É evidente que ele ainda mantém algumas poucas características do seu congêneres romântico, como a preservação do equilíbrio entre fantasia e realidade. Todavia, apresenta mudanças significativas, advindas das

“transformações do discurso histórico e das concepções envolvendo o próprio saber histórico, [...]” (ESTEVEES, p. 34), mas, principalmente, pelo fato de tomar os acontecimentos históricos não apenas como pano de fundo e sim como foco central da narrativa, conforme aponta Esteves:

Entre as mudanças mais significativas no âmbito do romance histórico, [...] destacamos aqui o fato de que o “histórico” deixou de ser pano de fundo, ambiente apenas, e vem se tornando o cerne mesmo dos romances históricos desde as últimas décadas do século XX. A visão romântica de mundo, do modelo de romance histórico de Scott, cedeu lugar a um profundo questionamento e busca de identidade no fato histórico em si, que, sob a óptica do romancista, é reconstruído ficcionalmente. (ESTEVEES, 2010, p. 35).

Não podemos afirmar, no entanto, que todos os romances históricos contemporâneos tenham surgidos de uma total ruptura com o modelo tradicional, pois, segundo os estudos desenvolvidos por Esteves (2010), o modelo fixado por Scott não sofreu mudanças substanciais ao longo do século XIX, uma vez que os demais escritores seguiam esse padrão, porém, cada um modificou a forma de descrever o ambiente, fazendo surgir inovações dentro do gênero, e são essas inovações que nos conduzem ao romance histórico contemporâneo, como revela o fragmento que segue:

O grau de ruptura com relação aos modelos do século XIX varia de autor para autor e até mesmo de obra para obra. Alguns rompem totalmente com o modelo tradicional, produzindo obras bastante experimentais, enquanto outros ainda mantêm alguns dos elementos tradicionais desse tipo de composição. Há, ainda, os que preferem seguir o modelo clássico, de leitura bem mais fácil, como forma de garantir um grande público. (ESTEVEES, 2010, p. 40).

Assim, podemos constatar, por meio do trecho citado, que a ruptura não se deu de modo uniforme. Isso resulta que os romances escritos a partir da segunda metade do século XX são considerados mais abrangentes, pois além de desconstruírem o passado, uma vez que passam a parodiá-lo – submetendo-o a outra perspectiva – ao contrário do modelo estabelecido por Scott, constrói-se uma ação centrada em heróis que não são vistos como símbolo da nação. É, portanto, por volta da década de 80, que esses novos romances passam a apresentar “uma polifonia de estilos e modalidades baseada, especialmente, na fragmentação dos signos de identidade nacionais, realizada a partir da desconstrução dos valores tradicionais.” (ESTEVEES, 2010, p. 36).

2.2 Novos olhares sobre a História: notas sobre o romance histórico contemporâneo

Ainda dentro do que discutíamos no tópico anterior, para Maria de Fátima Marinho (1999), o romance histórico evoluiu, ultrapassando os limites do modelo romântico, por causa da necessidade de se acompanhar as transformações ocorridas ao longo da História. Segundo esta teórica, a concepção de História evoluiu, “e o romancista não pode ficar alheio a essas transformações, até porque a sua escrita sobre a História terá de estar necessariamente condicionada pela dos historiadores de profissão.” (MARINHO, 1999, p. 27). Com base nesse ponto de vista, todos os textos produzidos a partir de 1963, até os dias atuais, podem ser chamados romance histórico pós-moderno, segundo a estudiosa.

Nesse sentido, seria atribuído ao romance histórico contemporâneo a função de aproximar a realidade do público leitor através da ficção literária, tornando, dessa forma, a História – antes tida como verdadeira – mais flexível. Algo que Marinho considera muito importante, porque é isso que faz com que a História oficial seja mostrada de diversas formas e, portanto, o gênero, de um modo geral, se apresenta como tendo “uma função trans-temporal entre o seu tempo e os tempos passados.” (MARINHO, 1999, p. 13), porém nos modelos estabelecidos por Scott, diferente do estilo contemporâneo, evidencia-se que:

Os autores partem, de certos pressupostos, como o de tentar recordar o passado e torná-lo o mais fiel possível (ainda estamos longe da alteração propositada de fenômenos antigo, como em alguns casos da metaficção historiográfica pós-moderna) [...]. (MARINHO, 1999, p. 17).

Uma outra característica do romance histórico romântico que passa a ser desconsiderada no contemporâneo é o seu caráter didático, ou seja, a intenção por parte do autor de preservar a História já cristalizada, pois na versão do romantismo a História servia apenas de pano de fundo para exaltar, na ficção, as personagens referenciais. Assim, “ao romance histórico (ao tradicional, pelo menos) não interessa a repetição de grandes acontecimentos históricos, mas uma espécie de ressurreição poética dos seres humanos que deles fizeram parte.” (MARINHO, 1999, p. 22). Nesse contexto, esses indivíduos assumem papel de destaque dentro da ficção, algo que também muda

consideravelmente em relação ao gênero contemporâneo, pois neste os personagens marginais passam a assumir o papel de destaque dentro da narrativa. Isto é o que apontamos no romance de José Saramago em estudo, lembrando, conforme Marinho (1999), que tudo está respaldado pelo contexto mimético:

A relação da História com a realidade do passado, por um lado, e com a literatura, por outro, acarreta [...] problemas de imitação e de criação, podendo-se afirmar, [...], que as principais formas de narrativa fictícia se baseiam num contrato mimético. (MARINHO, 1999, p. 29).

Tudo isso só para lembrar que o romance histórico é apenas um romance e deve ser aceito como tal, uma vez que por mais que ele consiga trazer esse passado à luz do presente, não se trata de um documento, muito menos oficial. “A história aparece assim submetida à literatura [...], devendo sempre prevalecer a lógica da ficção, desde que faça sentido histórico [...]”. (MARINHO, 1999, p. 32-33).

E, a partir da perspectiva de que o romance histórico contemporâneo passa da simples descrição do passado a uma reflexão crítica, tanto na sua relação irônica com o passado quanto com o presente, a autora afirma:

[...] O romance histórico pós-moderno torna-se, assim, não uma forma de conhecimento histórico (como os românticos pretendiam), mas a inquirição da possibilidade de utilizar esse mesmo conhecimento de uma perspectiva epistemológica ou política. Tal constatação leva à tomada de consciência do carácter eminentemente crítico e contextualizado de qualquer forma de conhecimento histórico na actualidade, facto que se traduz frequentemente pelo uso da ironia: [...]. (MARINHO, 1999, p. 39).

Segundo a autora aludida, uma das principais marcas do romance histórico contemporâneo é a ironia⁴, a qual estaria ligada à noção de paródia, entretanto, ela assegura que: “Na realidade, parodiar não significa destruir o passado, mas endeusá-lo e questioná-lo, perpetuando-o, mesmo se através do ridículo.” (MARINHO, 1999, p. 40). Em outras palavras, é uma forma de repensar o passado e/ou a História, de dar-lhe feições que jamais seriam vistas em outros manuais, se não nesse gênero literário. A estudiosa destaca ainda que, não existe um passado que se possa representar de forma

⁴ O conceito de ironia, apresentado por Maria de Fátima Marinho, está elaborado a partir dos estudos sobre romance pós-moderno desenvolvido por Linda Hutcheon na obra *Poética do Pós-Modernismo*, cuja edição aqui apresentada é a de 1991.

única e verdadeira, por isso a ironia se faz importante, conforme podemos constatar na citação seguinte:

O repensar irônico pós-moderno da História revela-se definitivamente não nostálgico, ao contrário da evocação romântica de Idades Médias de sonho, na medida em que se toma plena consciência de que não há uma só verdade, facto que se poderá traduzir por uma grande instabilidade na focalização. A mudança, por vezes, constante de focalização, relatando cada um a sua versão da História, dá a medida exacta da precária verdade do passado. [...]. (MARINHO, 1999, p. 41).

Outra característica do romance histórico contemporâneo, que merece aqui ser destacada, é o uso da multiplicidade de focalização, ou focalização heterodoxa, que se coloca como paradoxo em relação à ironia, porque é através desse recurso narrativo que se faz perceber as diversas vozes presente no texto. A importância de tal característica pode ser verificada no trecho abaixo, retirado de Marinho:

Paradoxalmente, a multiplicidade de focalizações, a focalização externa e a onisciente contribuem em uníssono para valorizar, no romance histórico pós-moderno, uma perspectiva diferente da oficial. É que, frequentemente, os narradores são os proscritos, os marginais ou as mulheres, que imprimem ao discurso um tom diferente do que consta dos tradicionais livros de História. [...]. (MARINHO, 1999, p. 43).

Ao que chamamos romance histórico contemporâneo ou pós-moderno, Linda Hutcheon (1991) também o define como romance de metaficção historiográfica. Isso porque, nesses casos, o romancista insere diversos comentários, através do narrador, ao longo da construção narrativa. Tais comentários caracterizam, portanto, a metaficção.

Para essa teórica há uma troca de influências entre a redação da História e o romance histórico, pois, assim como os romancistas, “muitos historiadores utilizaram as técnicas da representação ficcional para criar versões imaginárias de seus mundos históricos e reais [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 142). Por isso, ela acrescenta que “a história e a ficção sempre foram conhecidas como gêneros permeáveis. Em várias ocasiões, as duas incluíram em suas elásticas fronteiras formas como o relato de viagem [...]”. (HUTCHEON, 1991, p. 143). Isto porque, História e literatura se utilizam uma da outra de forma natural.

A técnica da metaficção historiográfica procura elevar a literatura para um primeiro plano através do confronto com o histórico, o real, tanto por meio de termos

temáticos como formais. “O ‘nós’ da voz narrativa, no presente, ressalta a reconstrução histórica metaficcional no nível da forma. Mas a vida e a arte também se encontram no nível temático, [...]”. (HUTCHEON, 1991, p. 145). Esse ‘nós’ ao qual Hutcheon se refere corresponde exatamente aos comentários do narrador dentro da narrativa como já havíamos mencionado.

Mesmo assim, ela acrescenta que a história e a ficção não fazem “parte da ‘mesma ordem de discurso’ [...]”. Elas são diferentes, embora tenham os mesmos contextos sociais, culturais e ideológicos, e também as mesmas técnicas formais.” (HUTCHEON, 1991, p. 148), o que significa dizer que, por mais que haja uma interação entre essas duas categorias – a historiografia e o romance histórico – cada uma apresenta particularidades que devem ser respeitadas. “Tanto a ficção como a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e auto-suficientes. [...]”. (HUTCHEON, 1991, p. 149).

A intertextualidade e a paródia também são temas apontados pela referida autora como sendo características do modelo histórico contemporâneo. Para a estudiosa: “A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. [...]”. (HUTCHEON, 1991, p. 157). É por intermédio da intertextualidade que o romancista reescreve a História de um ponto de vista subjetivo, particular.

Conforme Hutcheon, a intertextualidade e a paródia mantêm uma relação de paralelismo no interior da narrativa, uma vez que esta é construída, pelo escritor, de forma que se permita uma ‘distorção’ dos fatos referenciais, porém, sem que haja a destruição destes, como podemos observar no trecho que segue:

[...] os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do ‘mundo’ e da literatura. A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade – tanto literária como ‘mundana’ [...]. (HUTCHEON, 1991, p. 163).

Reafirmamos, todavia, que a paródia não objetiva eliminar o passado; “na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno.” (HUTCHEON, 1991, p. 165). A presença da paródia e da intertextualidade no texto narrativo resgata a discussão acerca da

originalidade de uma obra, pois o que se constata através da intertextualidade é que não existem, principalmente no caso do romance histórico, quer seja tradicional quer seja contemporâneo, criações originais. Trata-se de retomadas ou releitura e, até mesmo, uma reescrita do passado, tendo por base fatos reais que mais servem para situar o leitor do que para constar de suporte para o romancista. A esse respeito, Hutcheon alega que:

[...] a intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto, que foi contestado, por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o *locus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso. Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância. (HUTCHEON, 1991, p. 166).

O uso da intertextualidade exige mais atenção por parte do leitor visto que, na maioria das vezes, é necessário recorrer ou reconhecer o texto de origem para compreender o de ficção, há casos, no entanto, em que o próprio escritor, aproveitando-se da voz do narrador, deixa pistas nas entrelinhas do texto que permite ao leitor criar suas próprias conclusões. Ainda com relação à intertextualidade, a autora enfatiza o seguinte:

Mas sua utilidade [da intertextualidade] como uma estrutura teórica que é ao mesmo tempo hermenêutica e formalista é óbvia ao se lidar com a metaficção historiográfica, que exige do leitor não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito – por intermédio da ironia – a esses vestígios. O leitor é obrigado a reconhecer não apenas a inevitável textualidade de nosso conhecimento sobre o passado, mas também o valor e a limitação da forma inevitavelmente discursiva desse conhecimento. [...]. (HUTCHEON, 1991, p. 167, acréscimo nosso).

A intertextualidade⁵ promove um enriquecimento da metaficção historiográfica porque esta se desdobra e/ou amplia-se, ao serem inseridos nela intertextos históricos e literários. Esse desdobramento se dá por que duas ‘categorias’, – no caso a literatura e a História –, juntam-se em um mesmo espaço – o romance – constituindo assim a metaficção historiográfica, em uma relação em que, de acordo com Hutcheon (1991), o discurso histórico é resgatado e atua no sentido de familiarizar, por meio de estruturas narrativas, o que não é familiar. Nesse sentido, preserva-se e

⁵ Observamos que a intertextualidade presente no romance histórico tradicional não chega a ironizar a História resgatada, uma vez que neste, ao contrário do contemporâneo, prevalece uma exaltação dos seres humanos que são, de tal modo, exaltados na historiografia.

ênfatiza-se a ligação entre o passado histórico e a literatura: “O passado realmente existiu, mas hoje só podemos ‘conhecer’ esse passado por meio de seus textos, e aí se situa seu vínculo com o literário.” (HUTCHEON, 1991, p. 168).

A intertextualidade está diretamente relacionada à noção de paródia como já foi visto. Portanto, a metaficção historiográfica além de se utilizar da paródia para recuperar o passado ‘esquecido’, também o questiona por meio desta, a fim de desmistificar o conceito de História que se propagou ao longo da evolução da humanidade, conceito este que a considerou, durante muito tempo, única e verdadeira. Assim, pode acontecer a ridicularização por meio da paródia ou da sátira, de qualquer tentativa para consolidar uma versão da História.

Nesse sentido, Linda Hutcheon acrescenta, ainda, que a paródia sempre “pode assumir dimensões mais precisamente ideológicas. Entretanto, nesse caso também não há a intervenção direta no mundo: é a escrita atuando por meio de outras escritas, outras textualizações da experiência [...]”. (HUTCHEON, 1991, p. 169). Podemos constatar, a partir do trecho citado, que o romance histórico contemporâneo não busca difundir ideologias, mas, sim, mostrar uma versão diferente da História de acordo com a concepção do autor.

Desse modo, conforme Marinho (1999), o que os românticos fizeram como romance histórico, já não mais serve ao seu congênere contemporâneo, pois este vai explorar os ‘silêncios’ do passado e/ou da História, através de um enfoque em que o discurso histórico é também um discurso ficcional. É importante destacarmos, ou relembrarmos, que o romance histórico contemporâneo se serve do mesmo material que serviu ao tradicional, porém transformando-o, moldando-o às necessidades do novo inconsciente coletivo da nação e/ou da humanidade. Isto do ponto de vista de Marinho (1999), retomado por Esteves (2010), ambos concordando com Hutcheon (1991).

Assim vai haver uma exploração dos ‘silêncios’ do passado, efetuada através da memória, seja ela coletiva ou individual. A esse respeito, destacamos aqui o estudo desenvolvido por Jacques Le Goff, *História e Memória* (2000), no qual ele afirma que: “O estudo da memória social é um dos modos fundamentais de enfrentar os problemas do tempo e da História, relativamente aos quais a memória está ora atrasada ora avançada.” (LE GOFF, 2000, p. 12). Jacques Le Goff não é teórico do romance histórico, entretanto as suas teorias podem nos auxiliar no estudo desse gênero, se

consideramos que este promove uma memorização do passado através da ficção literária.

A História é resgatada por meio da memória, seja ela oral ou escrita, pois “a falta ou a perda, voluntária ou involuntária, da memória colectiva nos povos e nas nações pode determinar perturbações graves da identidade coletiva.” (LE GOFF, 2000, p. 11), daí o romance histórico também se valer da memória para se constituir como tal, uma vez que os romancistas se utilizam daquilo que está registrado pela escrita para desenvolver as suas obras a partir de uma perspectiva crítica particular, na tentativa de contextualizar a sua ficção de forma a lhe dar tom de veracidade.

Para Le Goff (2000, p. 16) “O aparecimento da escrita está ligado a uma profunda transformação da memória colectiva”. Isso porque a existência até então de uma memória predominantemente oral já não supria a necessidade de se resgatar a memória do passado, quando necessário, de um povo. Até porque a cultura oral tende a sofrer grandes alterações ao longo dos tempos, na medida em que vai sendo repassada de geração em geração.

Nesse sentido, percebemos que o romance histórico contemporâneo também surge de um processo de transformação da memória coletiva, por que resulta de uma necessidade de se construir conhecimento e não mais apenas repassá-los de geração em geração, como normalmente ocorre com a historiografia, ao perpetuar uma única versão História, aquela considerada oficial, já cristalizada, por exemplo. O romance histórico contemporâneo busca principalmente resgatar a memória marginal da História, aquela que, por vezes, não consta nos registros oficiais, mas que, a partir desses, se pode construir, mesmo que ficcionalmente.

Em seu ensaio *História e memória*, Jacques Le Goff destaca, ainda, que a memória se manifesta de diversas formas e exemplifica que,

O caso da historiografia etrusca constitui talvez a ilustração de uma memória colectiva tão estritamente ligada a uma classe social dominante que a identificação dessa classe com a nação teve como consequência o desaparecimento da memória juntamente com o da nação: [...]. (LE GOFF, 2000, p. 57).

Percebe-se, portanto, que o romance histórico contemporâneo inverte essa posição da historiografia, reavivando a memória coletiva das classes marginais, mostrando essa dominação não mais do ponto de vista do dominante, mas, sim, do

dominado, fazendo com que se resgate e preserve-se a identidade de um povo ao qual a História marginalizou, talvez, exatamente com o objetivo de não repetir o descaso com que sempre foram tratados. Uma vez que os feitos dos dominantes sempre, ou na grande maioria das vezes, foram exaltados, tratados como heróis da nação nos registros históricos. Situação essa que a literatura consegue reverter através do romance histórico contemporâneo.

Nesse sentido, é que no capítulo III observamos duas personagens femininas, para esclarecer que Blimunda assume papel de destaque nessa narrativa de Saramago. Antes, porém, no capítulo II, observamos, como Saramago constrói sua narrativa por meio do resgate o passado, tomando por base o relato historiográfico da construção do convento de Mafra.

CAPÍTULO II

SARAMAGO E O RESGATE DA HISTÓRIA: *MEMORIAL DO CONVENTO*

Memorial do Convento é então a história dentro da História, em que são criados quatro personagens inesquecíveis para enfrentar o oficialismo dos relatos tradicionais.

Eduardo Calbucci

3.1 Saramago retoma o passado: a construção do convento de Mafra sob uma focalização heterodoxa

O tema romance histórico foi amplamente difundido a partir de meados do século XIX. Contudo, conforme já mencionamos, é no final do século XX que passa a se perceber uma renovação no gênero, a qual Marinho (1999) denomina *romance histórico contemporâneo*, e que tem despertado cada vez mais o interesse dos teóricos em aprofundar seus estudos sobre esse tema.

Em *O Romance Histórico em Portugal* (1999), Maria de Fátima Marinho traça uma linha de evolução do gênero desde a sua origem com Scott até seus dias atuais, procurando diferenciar o tradicional do contemporâneo. Para ela, a produção do gênero se deu de forma limitada no início de noventa, porém nos últimos trinta anos surgiram obras que se distanciam do modelo criado por Scott, adequando-se mais ao que Linda Hutcheon define como metaficção historiográfica, pois são obras que trazem expressamente, por meio de comentários feitos pelo narrador, críticas dos romancistas em relação à História. Lembramos, conforme dito em nota anterior, que concordamos com o termo utilizado por Hutcheon, porém, preferimos utilizar aqui o termo romance histórico contemporâneo.

Como já havíamos constatado, o romance histórico tem como principal característica a introdução de dados rigorosamente históricos no meio do enredo. Dessa forma, Marinho destaca que esta característica faz com que o romance de Saramago seja indiscutivelmente histórico, como consta na seguinte afirmação:

Esta característica poder-se-á até considerar indispensável para a existência do romance histórico, uma vez que permanece para além das produções tradicionais do gênero. José Saramago em *O Memorial do Convento*, a par da heterodoxa reconstrução da época de D. João V, alonga-se em descrições pormenorizadas de costumes e de episódios perfeitamente verificáveis em qualquer tratado de História. (MARINHO, 1999, p. 20, grifo da autora).

Memorial do Convento (1999) é um dos romances históricos de José Saramago de maior destaque no âmbito da literatura de língua portuguesa. Percebemos que nele, predomina, dentre outros aspectos, o dialogismo social, que dá voz aos excluídos, tais como Blimunda e Baltasar, conforme discutiremos adiante; e o

hibridismo, através do qual se juntam ficção e realidade para mostrar uma (re)leitura da História de Portugal do século XVIII.

Publicado em 1983, o romance destaca duas realidades distintas: a da realeza e a popular. E como modo de focar mais essa classe marginalizada, mostra a história da construção do convento de Mafra, edificado pelos populares. Tal construção se dá como cumprimento de uma promessa do rei D. João V, casado com D. Maria Ana Josefa. Promessa esta feita em razão da ausência de um herdeiro do trono real.

Ao mesmo tempo, é narrada também a construção de uma passarola⁶, sonho do padre Bartolomeu, o qual recebeu a ajuda de Baltasar e Blimunda. Baltasar, um soldado do exército, mandado embora por ter perdido a mão esquerda em uma batalha entre portugueses e espanhóis. Ela, moça pobre que levava a vida discretamente ao lado da mão, em Lisboa, até porque as duas eram dotadas de poderes sobrenaturais, – mesmo que distintos, uma vez que Sebastiana Maria de Jesus, mãe de Blimunda, previa os acontecimentos –, sujeitos a serem descobertas pelos inquisidores.

Baltasar e Blimunda formam o principal casal do romance, representando de forma expressiva a classe operária da época. Após o retorno do soldado a Portugal, os dois se conhecem em um auto-de-fé. Na ocasião, a mãe da moça, estava sendo degredada para a Angola, acusada de feitiçaria. O casal apaixonou-se e passa a morar juntos, sob a proteção do padre Bartolomeu Lourenço. Este, por sua vez, era protegido do rei D. João V. Isso porque, o religioso mantinha-se afastado da ordem a qual fazia parte, interessando-se mais por seus estudos de alquimia do que pela própria religião, uma vez que seria a partir desses estudos que pretendia descobrir a fórmula que faria a máquina voar.

A narrativa segue uma sequência cronológica de vinte anos, aproximadamente, com um foco narrativo múltiplo, em que o narrador se coloca tanto, e predominantemente, em terceira pessoa quanto em primeira. Subtende-se que essa mudança de narrador ocorre de modo a dar voz aos marginalizados, fazendo com que, por meio do controle das falas dos personagens, organizadas pelo narrador onisciente, alguns desses personagens acabem se tornando também narradores em primeira pessoa, como é o caso de Sebastiana Maria de Jesus, quando narra a sua própria partida:

⁶ A passarola Consist em um objeto do voar, idealizado pelo padre Bartolomeu de Gusmão, que só seria capaz de levantar voo tendo como combustível vontades humanas. Segundo Calbucci (1999), tal objeto representa o contraponto fantástico ao poder absoluto do Rei. Já para Marinho (1999, representa a força da classe popular: um sonho de liberdade que se escapa através do inconsciente e do desejo.

[...] e esta sou eu, Sebastiana Maria de Jesus, [...], ali está, Blimunda, Blimunda, Blimunda, filha minha, e já me viu, e não pode falar, tem de fingir que me não conhece ou me despreza, mãe feiticeira e marrana ainda que apenas um quarto, já me viu e ao lado dela esta o padre Bartolomeu Lourenço, não fales, Blimunda, olha só, olha com esses teus olhos que tudo são capazes de ver, [...]. (SARAMAGO, 1999, p. 50-51).

Assim, acrescentamos que, quando se trata de romance histórico: “Não podendo ser o enredo sempre verdadeiro, tenta-se que seja pelo menos verosímil [...] assumindo o escritor, então diretamente o importante papel da invenção no universo romanesco.” (MARINHO, 1999, p. 22). Nesse sentido, é perceptível no *Memorial do Convento* a maestria de Saramago no ‘entrelaçamento’ dos acontecimentos e a colocação dos personagens de forma que personagens reais transitem por cenários fictícios e personagens fictícias transitem por cenários reais.

Esta constatação pode ser verificada, no primeiro caso, quando se apresenta a história do padre Bartolomeu, um personagem real que em vida tinha o sonho de voar, mas que nunca conseguiu. Assim como no romance, o padre é brasileiro, nascido em 1685, e dado como louco pela inquisição; morreu em 1724. Enquanto personagem transita no universo imaginário do romance, apelidado de “O voador”, por ter o sonho de construir uma passarola, uma máquina que voa. E, além de se relacionar, dentro da narrativa, diretamente com outros personagens reais, se destaca também e, principalmente, entre os personagens centrais da obra, que são inventados, como demonstra o seguinte trecho, do primeiro contato de Baltasar com a passarola:

Baltasar entrou logo atrás do padre, curioso, olhou em redor sem compreender o que via, [...]. Então é isto, e o padre Bartolomeu Lourenço respondeu, Há de ser isto, e, abrindo uma arca, tirou um papel que desenrolou, onde se via o desenho de uma ave, a passarola seria, isso era Baltasar capaz de reconhecer, e porque à vista era o desenho de um pássaro, acreditou que todos aqueles materiais, juntos e ordenados nos lugares competentes, seriam capazes de voar. [...]. (SARAMAGO, 1999, p. 64).

No segundo caso, temos Baltasar e Blimunda envolvidos diretamente na construção do convento. Ele nasceu na, então, Vila de Mafra, para onde retornou após ter sido mandado embora do exército, com o propósito de trabalhar na obra, levando consigo a amada Blimunda. Na Vila, reencontrou sua família que, mesmo depois de um longo período de tempo, ainda residia no local. Passagem que o narrador descreve da seguinte forma:

Regressou o filho pródigo, trouxe mulher, e, se não vem de mãos vazias, é porque uma lhe ficou no campo de batalha e a outra segura a mão de Blimunda, se vem mais rico ou mais pobre não é coisa que se pergunte, pois todo homem sabe o que tem, mais não sabe o que isso vale. Quando Baltasar empurrou a porta e apareceu a mãe, Marta Maria que é o seu nome, abraçou-se ao filho, abraçou-o com uma força que parecia de homem e era só do coração. [...]. (SARAMAGO, 1999, p. 99).

Marinho considera que em toda a literatura portuguesa – até a publicação de seu estudo – apenas dois romances “constituíram casos paradigmáticos de focalizações radicalmente opostas às da História oficial.” (MARINHO, 1999, p. 233); um deles é o *Memorial do Convento*, e o outro é o *Além do mar* de Miguel Medina. Esta característica é denominada pela autora de focalização heterodoxa, em que os marginalizados, são mostrados, de certa forma, como heróis responsáveis pela construção do convento de Mafra. A parte ironizada é a recriação de D. João V, “servindo a acumulação exagerada de pequenos pormenores para criar no narratário a necessária distanciamento, que favorece o espírito crítico e o preparo para a aceitação do ponto de vista dos operários: [...]” (MARINHO, 1999, p. 234).

Já no que diz respeito à passarola, afirma a autora ser essa “a História que não se conta, que não existe em documentos ou inscrições, porque é a do inconsciente ou dos desejos ocultos. [...]” (MARINHO, 1999, p. 237). O objeto representaria, nesse caso, o símbolo da força interior, pois além de se mover com as forças das vontades humanas, isso graças a Blimunda, é o casal o principal responsável pela realização desse sonho que, de início, não era deles, mas, através do padre Bartolomeu torna-se um sonho coletivo entre eles.

Para Eduardo Calbucci, a ambição desmedida do rei projetou a cidade de Mafra para o mundo, pois, se não fosse seu desejo de construir o convento, a cidade provavelmente teria sido esquecida geograficamente. Ele chama a atenção para o fato de Saramago procurar apossar-se dos detalhes da história oficial da construção, a fim de mostrar para o leitor um tom de verdade na sua narrativa. Conforme Calbucci: “Saramago conhecia a História oficial do convento, como qualquer português. Entre 1980 e 1982, ele esteve várias vezes em Mafra, pesquisando e imaginando os tantos anônimos que contribuíram para a magnânima obra. [...]” (CALBUCCI, 1999, p. 26). Desse modo surgiu o *Memorial do Convento*.

Apesar de a edificação ter sido idealizada pelo rei, o que o romance vem imortalizar são os anônimos; eles fizeram com que a construção se tornasse uma realidade, sem, no entanto, deixar de lado as arbitrariedades sofridas por eles. De acordo com Calbucci, Saramago “se coloca ao lado desses trabalhadores, procurando para eles um espaço na História” (CALBUCCI, 1999, p. 27). E nessa tentativa de tornar conhecidos os anônimos, o autor nomeia alguns personagens secundários que fizeram parte do grupo, de homens principalmente, que trabalharam na empreitada, destacando suas qualidades, quase sempre a força física, e ressaltando seus defeitos, sobretudo, os físicos. O que estabelece contraste com a concepção de heróis convencionais.

E destaca ainda, por meio do narrador, a importância da figura do escritor na função de torná-los imortais perante a História, como é possível verificarmos na seguinte passagem do romance:

Daqueles homens que conhecemos no outro dia, vão na viagem José Pequeno e Baltasar, conduzindo cada qual sua junta, e, entre o pessoal peão, só para as forças chamado, vai o de Cheleiros, aquele que lá tem a mulher e os filhos, Francisco Marques é o nome dele, e também vai o Manuel Milho, o das ideias que lhe vêm e não sabe donde. Vão outros Josés, e Franciscos, e Manoéis, [...], tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, [...]. De quantos pertencem ao alfabeto da amostra e vão a Pêro Pinheiro, pese-nos deixar ir sem vida contada aquele Brás que é ruivo e camões de olho direito, não tardaria que se começasse a dizer que isto é uma terra de defeituosos, um marreco, um maneta, um zarolho, e que estamos a exagerar a cor da tinta, que para heróis se deverão escolher os belos e formosos, os esbeltos e escorreitos, os inteiros e completos, assim tínhamos querido, porém, verdades são verdades, antes se nos agradeça não termos consentido que viesse à história quanto há de belfos e tartamudos, de coxos e prognatas, de zambros e epiléticos, [...], então sim, se veria o cortejo de lázaros e quasímundos que está saindo da vila de Mafra, ainda madrugada, o que vale é que de noite todos os gatos são pardos e vultos todos os homens [...]. (SARAMAGO, 1999, p. 233-234).

Consideramos necessária esta longa citação por pretendermos demonstrar como o discurso narrativo, no romance, busca atribuir à História o valor que ela realmente tem – ou deveria, de fato, ter –, pois no caso da construção do convento, o que consta nos registros é, provavelmente, a história de uma grandiosa regência de um reinado glorioso, que construiu em treze anos um edifício que, normalmente, poderia levar pelos menos um século para ser totalmente concluído. Contudo, possivelmente, não se verifica nesses registros as condições em que se deu esse feito, algo que

Saramago resgata, ou pelo menos tenta resgatar, uma vez que estamos tratando de metaficção historiográfica, dando voz aos marginalizados e ridicularizando os nobres por meio da ironia.

No que se refere à construção da passarola, Calbucci (1999) destaca também a importância de Domênico Scarlatti, que assim como o padre Bartolomeu de Gusmão é um personagem real, descrito como sendo um “homem de completa figura, rosto comprido, boca larga e firme, olhos afastados, [...] em Nápoles nascido há trinta e cinco anos, [...]” (SARAMAGO, 1999, p. 155-156). Em sua profissão, compôs inúmeras músicas para cravo e esteve realmente em Portugal por algum tempo, ensinando música. No romance, vindo de Londres para Lisboa, a sua principal função seria ensinar música a infanta D. Maria Bárbara, a primogênita do rei; todavia, ele toma conhecimento do sonho do padre e, a partir daí, torna-se fundamental a sua colaboração para a construção da máquina.

Domênico se juntou ao trio, mas de fato, Baltasar e Blimunda são os responsáveis pela construção da máquina, porque o padre apenas a idealizou e a Domênico coube a função de tocar enquanto os dois trabalhavam, decisão essa tomada pelo próprio músico, com o objetivo de ajudar na construção do instrumento destinado a voar: “trarei para cá um cravo e tocarei para eles e para a passarola, talvez a minha música possa conciliar-se dentro das esferas com esse misterioso elemento, [...]” (SARAMAGO, 1999, p. 166). Vale lembrar que a música de Domênico também tinha poderes sobrenaturais. Graças a isso, ele pôde salvar a vida de Blimunda, em um período em que ela ficou muito doente:

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, 1999, p. 179).

A doença de Blimunda se deu em virtude do esforço feito por ela para recolher as vontades humanas, substância que serviria de combustível capaz de fazer a máquina levantar vôo. Como Blimunda conseguia enxergar o interior das pessoas, em jejum, acabou sendo a sua função recolher essas vontades, como mostra o trecho que segue, “quando a epidemia terminou [...]. Então, Blimunda caiu doente. Não tinha dores, febre não se lhe sentia, apenas uma extrema magreza, uma palidez profunda que lhe tornava transparente a pele.” (SARAMAGO, 1999, p. 177).

Apesar da colaboração do músico, ele não participou do voo, apenas acompanhou os acontecimentos a distância, após o voo, o padre sumiu e foi dado como louco. A notícia também da sua provável morte chegou ao casal por meio de Domênico.

Depois do desaparecimento do padre, Baltasar e Blimunda dedicaram seus dias dividindo-se entre os trabalhos em Mafra e os cuidados com a passarola, escondida no meio do mato para não ser descoberta pelos inquisidores, pois no momento do voo a passarola foi vista por muitas pessoas e tida como obra do demônio pela Igreja⁷, portanto, a aparição do ‘estranho’ objeto passou a ser investigado pela Inquisição.

Em seu conjunto o *Memorial do Convento* reescreve a história sem se preocupar em apenas repetir a oficial. Segundo Calbucci, é possível perceber na obra que:

[...] no seu projeto de desmistificar a história oficial, cria uma história popular, mais atraente, mais sincera e mais humana. Enquanto a construção do convento de Mafra reitera os descasos do absolutismo, o vôo da passarola é uma nesga de esperança de uma sociedade movida literalmente, a vontades humanas. (CALBUCCI, 1999, p. 33).

As vontades poderiam ser interpretadas como se fossem a alma das pessoas extraídas de seus corpos no momento da morte, como já foi dito. Para justificar esse acontecimento, Saramago recria um cenário de peste e miséria por onde Blimunda se lança em busca das vontades, consciente do risco que corria, alertada por Bartolomeu: “está Lisboa atormentada de uma grande doença, morrem pessoas em todas as casas, lembrei-me de que não teremos melhor ocasião para recolher as vontades [...] mas é meu dever avisar-te de que correrás grandes perigos”. (SARAMAGO, 1999, p. 172). Blimunda foi por sua própria vontade e, apesar de ter ficado doente, mais pela exaustão do seu trabalho do que pela peste, conseguiu cumprir sua missão.

Com relação à crítica social que se percebe no romance, recorremos a Pasero que afirma ser “evidente que em *Memorial do convento* ya la crítica no se encamina sólo hacia el poder capitalista sino también a los fundamentos de todo poder.” (PASERO, 2000, p. 162-163)⁸. Dessa forma, compreendemos a importância do dialogismo social na obra, pois é através deste que Saramago retrata tanto as relações de poder entre as classes sociais presente no romance – a da nobreza e a popular

⁷ Todas as menções se referem à Igreja Católica.

⁸ evidente que em *Memorial do convento* a crítica já não se encaminha somente aos que fazem o poder capitalista mas também aos fundamentos de todo poder. (PASERO, 2000, p. 162).

principalmente – quanto às relações de poder que se estabelecem dentro de uma mesma classe social.

Isso porque, mesmo havendo duas classes distintamente representadas, a popular e a realeza, há também uma relação de classes internas. No caso da nobreza, essa relação se estabelece diretamente com o clero. No entanto, verificamos que há uma superioridade da Igreja em relação à nobreza, basta-nos recordar que a própria construção do convento se deu em cumprimento de uma promessa, mas que foi sugerida ao rei por um frade franciscano, levado ao palácio real por um bispo inquisidor com a proposta; “construa vossa majestade o convento e terá brevemente sucessão, não o construa e Deus decidirá.” (SARAMAGO, 1999, p. 14). Dessa maneira, Saramago estabelece uma ligação de trocas de interesses, por um lado, o rei alcançaria a glória tão esperada “através da Igreja”, ou da “religião”; e por outro lado “construiria” a magnífica obra que atenderia tão somente aos interesses da Igreja.

Do lado popular também há, de certa forma, relações de interesses, uma vez que os trabalhadores seguiam sob comandos de superiores, estes querendo agradar sempre a realeza, enquanto os labutadores tinham interesse em manter seus empregos com o objetivo de obterem melhores condições de vida, submetendo-se assim aos descasos impostos pelas autoridades.

Assim, o dialogismo social se faz presente no romance de Saramago graças às possibilidades, já citadas, oferecidas pela metaficção historiográfica, a qual Pasero (2000), alega “está directamente relacionada con la inestabilidad del discurso historiográfico, por los diversos cuestionamientos a los que se ha visto sometido.” (PASERO, 2000, p. 164)⁹.

Logo, para ele, o *Memorial do convento* é um romance que está de acordo com o conceito estabelecido por Hutcheon (1991), pelas seguintes relações:

Dentro de esta categoría, Hutcheon incluye textos que usan técnicas como la manipulación de la perspectiva de una narración, la autoconciencia, la incorporación de figuras históricas actuales y textos que desafían la ilusión de la identidad subjetiva unificada y coherente y el juego entre arte y realidad, ficción e historia. [...]. (PASERO, 2000, p. 164).¹⁰

⁹ está directamente relacionado com a instabilidade do discurso historiográfico, pelos diversos questionamentos aos quais se tem visto submetidos. (PASERO, 2000, p. 164).

¹⁰ Dentro desta categoria, Hutcheon inclui textos que usam técnicas como a manipulação da perspectiva de uma narração, a autoconsciência, a incorporação de figuras históricas atuais e textos que desafiam a ilusão da identidade subjetiva unificada e coerente e o jogo entre arte e realidade, ficção e história. [...]. (PASERO, 2000, p. 164).

Este crítico relembra que esta forma de narrativa, a metaficção historiográfica pós-moderna, ataca a sociedade sem se preocupar em escapar da realidade, todavia, cria uma sociedade totalmente nova através do texto literário, como ocorre no romance de Saramago, no qual o autor reconstrói a história oficial, compondo uma sociedade em que os marginalizados têm voz, sem deixar de expor sua crítica à sociedade portuguesa da época. Assim, para Pasero:

[...] El texto literario funciona como si fuera el escenario de problemas culturales, se relaciona con la vida social y convoca al debate. [...]. Por consiguiente, no hay mejor marco para el abordaje de la novela histórica y su interpretación que ponerla en su contexto histórico: [...]. (PASERO, 2000, p. 168).¹¹

Ainda conforme Pasero, o romance de Saramago recorre à metáforas para retomar a polêmica sobre a decadência portuguesa da época retratada, o século XVIII, e o fracasso da modernização de Portugal, por meio de uma leitura alegórica dos acontecimentos. Ele acredita que o “*Memorial do convento* podría leerse como una novela en clave simbólica, y hay indicios para ello, sobre el fracaso de la izquierda tras la Revolución de los Claveles. [...]” (PASERO, 2000, p. 173)¹².

Uma outra teórica que trata do *Memorial do Convento*, e aqui nos interessa destacar, é Soares (2000), que afirma que o romance histórico de José Saramago, de um modo geral, se diferencia do modelo de romance histórico tradicional, a partir do estatuto do narrador e na função das personagens. Para esta autora, “os personagens dos romances de Saramago não são personagens-tipo, mas ‘ex-cêntricos’: são personagens ‘geralmente marginalizados pelos relatos da História oficial’.” (SOARES, 2000, p. 210), tais características podem ser atribuídas a Baltasar e Blimunda, personagens que, fazem parte da História dos vencidos, dos marginalizados e, no entanto, mesmo sendo inventados, assumem papel de destaque dentro romance.

Entre a vida e a morte, o texto procura, propõe, produz um espaço de passagem para as vontades, convocando operários de A a Z: ‘são obrigações do escritor deixar-lhes o nome neste memorial’ (MC, 242) para a construção

¹¹ O texto literário funciona como se fosse um cenário de problemas culturais, se relaciona com a vida social e convoca ao debate. [...]. Por conseguinte, não há melhor marco para a abordagem do romance histórica e sua interpretação que situá-lo em seu contexto histórico: [...]. (PASERO, 2000, p. 168).

¹² *Memorial do convento* poderia ser lido como um romance em chave simbólica, e há indícios para isso, sobre o fracasso da esquerda após a Revolução dos Cravos. (PASERO, 2000, p. 173).

de um outro – tão diferente – convento. Fica, pois, com Blimunda, como a Passarola ficara, a vontade de Baltasar, suplicado pela Inquisição juntamente com outros homens, [...]. Ficam essas e outras vontades, inclusive a vontade do romance: o *MC* começa com o nome de D. João V, mas se suspende com o nome de Blimunda.” (SOARES, 2000, p. 215-216).

No entanto, essas vontades, as dos verdadeiros construtores são esmagadas pelo projeto megalomaniaco do rei. Pois os homens que não fizeram promessa alguma é que acabaram pagando o voto.

Com relação ao narrador, ela destaca que este se declara contemporâneo do leitor, buscando deixar bem claro os acontecimentos passados que descreve, algo que podemos constatar, de forma nítida em o *Memorial do Convento*, ao depararmos com os comentários do narrador a cerca dos fatos narrados, que se estendem ao longo do romance. Como bem ilustra o trecho que seguiu:

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 anacrônica voz.” (SARAMAGO, 1999, p. 248).

Destacar as personagens que são postos à margem da História é a forma encontrada pelo autor para reverter os “caminhos” da História oficial, visto que os personagens que nesta são grandes tornam-se pequenos com o desenrolar da narrativa, e passam – configurando a ironia, uma vez que os personagens referenciais são parodiados – a assumir uma colocação de destaque, no plano ficcional, aquelas consideradas pequenos. Como bem coloca Soares (2000), o romance começa com o nome do rei, que aos poucos se suspende para que possa vir à luz o nome de Blimunda.

CAPÍTULO III

D. MARIA ANA JOSEFA E BLIMUNDA: O CONTRASTE ENTRE A RAINHA E A FEITICEIRA

A personagem é complexa, múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos [...] das pessoas.

Antonio Candido

4.1 Personagens femininas: uma inversão da ordem em *Memorial do Convento*

As personagens femininas, Blimunda e D. Maria Ana Josefa, subvertem a ordem no romance histórico de Saramago. Diferente do que acontece no modelo scottiano, a rainha não é a mulher forte e destemida da história; estas características são atribuídas à personagem que representa o povo:

O contraste constantemente marcado entre Baltazar e Blimunda, D. João e D. Maria Ana, representa a existência simultânea de duas Histórias, a oficial e a anulada, a conhecida e a desconhecida [...].

A História que Saramago constrói, difere da repetição mais ou menos romanceada do estabelecido, para dar voz [...] a uma focalização tão heterodoxa quanto subversiva – a edificação do convento de Mafra não mostra só a riqueza do rei, mas também e, prioritariamente, a exploração dos trabalhadores. (MARINHO, 1999, p. 237).

Estabelecendo aqui um contraponto entre as duas principais personagens femininas, a rainha pode ser vista como uma mulher submissa, medrosa e beata, que vive para satisfazer as vontades do marido. Ela acredita que nasceu para ser rainha e nada poderia mudar seu destino. D. Maria Ana, em um determinado momento, vê na doença do marido e na sua morte, se viesse a acontecer, a possibilidade de livrar-se daquela vida monótona que levava. A verdade é que ela tinha grande simpatia pelo cunhado, o infante D. Francisco, irmão de D. João V, com quem sonhava frequentemente.

Para ela, tais sonhos, “[...] são fraquezas de mulher guardadas no meu coração e que nem ao confessor confesso, [...]” (SARAMAGO, 1999, p. 112), no entanto, casando-se ela com o cunhado, em virtude da possível morte do marido, em nada se livraria do seu destino, o de ser rainha, visto que a intenção de D. Francisco era tornar-se rei, ao passo que D. Maria Ana continuaria com seu título de nobreza. Tudo isso mostra que seus desejos como mulher ficavam sempre sucumbidos à sua condição, seu *status quo*. No decorrer da narrativa, D. Maria Ana expõe os seus sentimentos de mulher conformada e sem personalidade, como mostra no trecho a seguir:

[...] Prouvera que ele morra, que eu quero ser rei e dormir com vossa majestade, já estou farto de ser infante, Farta estou eu de ser rainha e não posso ser outra coisa, assim como assim, vou rezando para que se salve o

meu marido, não vá ser pior outro que venha [...], Maus são todos os homens, a diferença só está na maneira de o serem [...]. (SARAMAGO, 1999, p. 112).

É importante ressaltar que o casamento real foi arranjado, por motivações políticas, como era costume àquela época, e ela teve de se adaptar ao novo país, visto que seu país de origem é a Áustria.

O narrador na primeira frase do romance a descreve ironicamente, da seguinte forma: “D. João, [...], irá esta noite ao quarto de sua mulher, D Maria Ana Josefa, que chegou a mais de dois anos da Áustria para dar infantas à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou.”. (SARAMAGO, 1999, p. 11). A partir desse fragmento é possível se ter uma imagem de como viria a ser construída a personagem no decorrer da narrativa.

Como é comum às mulheres de sua época, D. Maria Ana Josefa não tem vontade própria, uma vez que precisava submeter-se aos afeitos do marido e à conduta que se espera de uma rainha. A vida na corte não lhe era repleta, em se tratando de realizações pessoais, seus sonhos eram suprimidos, pois não poderia ela ser dona dos próprios sonhos quando teria de cumprir as convenções impostas à sua condição, visto que foi educada para ser apenas rainha e servir inconscientemente, de “pilar”, de sustentação para o seu rei, o seu marido. “[...] Adoeceu tão gravemente el-rei, morreu o sonho de D. Maria Ana, depois el-rei sarará, mas os sonhos da rainha não ressuscitarão.” (SARAMAGO, 1999, p. 112). Assim, o sonho de levar uma vida “normal”, sem títulos de nobreza, morre quando sara a doença do marido.

A religião não só serve de justificativa para a postura da rainha, como também comanda, orienta e direciona-a em suas funções na condição de mulher, sendo ela religiosa em uma época em que a Igreja ditava as regras de boa conduta das famílias, e apontava como elas deveriam ou não agir, o que, indiretamente, significa afirmar que ao homem era ou é dado o poder absoluto e à mulher apenas o direito de procriar. Tanto é que o casal vivia em aposentos separados, só se encontrando duas vezes por semana para cumprir, ele porque é dever do marido, com suas obrigações conjugais, para eles um simples ritual. Mesmo sendo algo comum para época, a submissão da rainha ao marido¹³ é de tal modo exagerada que ela acredita não desejar nada mais além do que

¹³ Embora seja século XVIII, a relação do casal real, reconstituída por Saramago, ainda se encontra sob os moldes da Idade Média.

desejava o rei, tal como ilustra a passagem que segue, em que o narrador descreve “uma noite de amor” do casal:

Vestem a rainha e o rei camisas compridas, que pelo chão arrastam, a do rei somente a fimbria bordada, a da rainha bom meio palmo mais, para que nem a ponta dos pés se veja, o dedo grande e os outro, das impudicicias conhecidas talvez seja esta a mais ousada. 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 carnal, sem confissão, para que desta nova tentativa venha a resultar fruto, e sobre este ponto tem D. João V razões dobradas para esperar, confiança em Deus e no seu próprio vigor, por isso estar dobrando a fê com que ao mesmo Deus impetra sucessão. Quanto a D. Maria Ana, é de crer que esteja rogando os mesmos favores, se porventura não tem motivos particulares que os dispensem e sejam segredo do confessionário. (SARAMAGO, 1999, p. 15-16).

Tomando o trecho citado, deve-se ressaltar que o casamento real está em função de se manter o poder monárquico, uma vez que as obrigações matrimoniais, como denomina o narrador, tinham por objetivo gerar o filho desejado para a sucessão do trono. Nesse caso, a expressão “se por ventura” é mais uma ironia na construção narrativa, com essa personagem. Em relação à D. Maria Ana, a sua posição como mulher, percebemos como o autor se utiliza da intertextualidade para reconstituir os costumes de uma época, isso, tanto na forma de resgatar dos registros oficiais a personagem, assim como a cultura a qual ela estava submetida, mesmo que por meio da ironia.

Já no que se refere à Blimunda, esta é uma mulher que foge aos padrões da época: é guerreira e não teme os desafios impostos pela vida pobre e ‘injusta’ que leva ao lado do marido Baltasar. O casal pode representar o amor de forma simples, assim como tantos casais das camadas populares que se unem por um amor verdadeiro, sem as imposições dos interesses financeiros. A jovem conheceu aquele que seria para sempre o grande amor da sua vida no mesmo dia em que a mãe foi para a África.

A união foi abençoada pelo padre protetor, Bartolomeu de Gusmão, que recebe esta denominação por proteger Blimunda, para que seus poderes não fossem descobertos pelos inquisidores, e passaram a morar juntos, mesmo sem os ritos religiosos e sociais do casamento, a partir do dia em que se conheceram, não se preocupando com convenções religiosas nem sociais. E, ao contrário do que acontecia com a rainha, as descrições das relações amorosas desse casal são totalmente diferentes,

por que aí destaca-se uma relação em que a entrega é mútua em função de um amor que surgiu de forma mágica e inexplicável. A união foi consumada em uma cena repleta de simplicidade, porém, que não se pode comparar, em termos de cumplicidade, ao que acontece no leito real, como nos mostra a seguinte citação:

[...] Olhaste-me por dentro, Juro que nunca te olharei por dentro, Juras que não o farás e já o fizeste, Não sabes de que estás a falar, não te olhei por dentro, Se eu ficar onde durmo, Comigo.
Deitaram-se. Blimunda era virgem. Que idade tens, perguntou Baltasar, e Blimunda respondeu, Dezanove anos, mas já então se tornara muito mais velha. Correu algum sangue sobre a esteira. Com as pontas dos dedos médio e indicador humedecidos nele, Blimunda persignou-se e fez uma cruz no peito de Baltasar, sobre o coração. Estavam ambos nus. Numa rua perto ouviram vozes de desafio, bater de espadas, correrias. Depois o silêncio. Não correu mais sangue. (SARAMAGO, p. 54-55).

Como podemos perceber, o narrador faz um jogo sinuoso quando intercala a descrição da relação deles com os conflitos existentes além daquele ambiente, os conflitos da guerra. É como se o narrador considerasse e/ou pretendesse demonstrar que enquanto do lado de fora o sangue derramado destrói e separa pessoas, do lado de dentro o sangue sela uma união que jamais seria desfeita.

Na sequência da cena, o narrador expõe a promessa de Blimunda de nunca olhar o marido por dentro, mas Baltasar; mesmo sentindo que a mulher o conhecia internamente, não sabia ainda que esse fosse o seu dom, enxergar as pessoas por dentro em jejum, daí o seu apelido Sete-Luas, dado pelo padre em oposição a Sete-Sóis de Baltasar que só via às claras, a luz do dia, como bem observou o padre Bartolomeu: “Quando, de manhã, Baltasar acordou, viu Blimunda deitada ao seu lado, a comer pão, de olhos fechados. Só os abriu, [...], depois de ter acabado de comer, e disse, Nunca te olharei por dentro.” (SARAMAGO, 1999, p. 55). Apesar dos poderes sobrenaturais de Blimunda, não é esse fato que a faz se destacar, até porque ela não utiliza os seus poderes em benefício próprio.

A única vez que a moça se aproveita de sua condição de feiticeira é no episódio em que recolhe as vontades, contudo o seu ato não representa danos para as outras pessoas porque elas iam morrer de qualquer forma, independentemente de terem ou não suas vontades extraídas.

De acordo com o estudo desenvolvido por Vieira (2008), acerca da construção da personagem romanesca, mais especificamente no que se refere aos

Processos Narratológicos, – entende-se aqui por processo narratológico o ato em si de contar, ou seja, a narração, – vários são os procedimentos pelos quais se constrói uma personagem romanesca. Para esta autora, a personagem pode ser definida pela ação a qual ela vai executar, em outras palavras, a ação cria a personagem no sentido de que se ela for de grande impacto a personagem certamente crescerá dentro dela. Sendo assim, “a personagem romanesca pode, portanto, ganhar maior autonomia face à acção. [...]”. (VIEIRA, 2008, p. 236). Isso por que:

[...] a acção é um macro-processo narratológico sempre responsável por parte da construção de qualquer personagem romanesca. Até a obra centrada na mundividência do protagonista continua a sujeitar este ao processo construtivo da acção, mesmo que essa acção seja caótica ou rotineira, [...]. (VIEIRA, 2008, p. 234).

Interessa-nos aqui, todavia, a diferenciação que ela apresenta entre personagem protagonista e secundária. Nesse sentido, Blimunda pode ser considerada a protagonista do romance, pois é uma personagem autônoma, responsável pelo andamento das sequências que protagoniza e, ainda, ocupa lugar de destaque em algumas ações secundárias. Isso se justifica pelo fato de que “os protagonistas vão-se destacando das demais personagens por aparecerem em sequências que dispensam a participação de outras personagens, [...]”. (VIEIRA, 2008, p. 241). Enquanto isso, as personagens secundárias e as figurantes não detêm tão grande autonomia no interior da narrativa.

A maior amostra da autonomia da personagem que representa a classe popular no *Memorial do Convento* (1999) se dá quando Baltazar desaparece na passarola. Então, ela passa a dedicar seus dias a procurar seu grande amor e durante nove anos esta procura se deu de forma incansável e com uma garra e vontade que sua história seria tida como eminentemente verdadeira e não fictícia, se não soubéssemos que se trata, de tão somente, de uma criação do autor. Porém, para Saramago “fingindo, passam então as histórias a ser mais verdadeiras que os casos verdadeiros que elas contam”, (SARAMAGO, 1999, p. 134), daí é possível concluir que a história da heroína pode ser tão ou mais verdadeira do que a mais verdadeira das histórias. Eis a grande magia do romance histórico. Tudo isso pode ser percebido a partir da leitura do seguinte trecho:

Durante nove anos, Blimunda procurou Baltazar. Conheceu todos os caminhos do pó e da lama, a branda areia, a pedra aguda, tantas vezes a geadas rangente e assassina, dois nevões de que só saiu viva porque ainda não queria morrer. Tisnou-se do sol como um ramo de árvore retirado do lume antes de lhe chegar a hora das cinzas, arregoou-se como um fruto estalado, foi espantalho no meio de searas, aparição entre os moradores das vilas, sustos nos pequenos lugares e nos casais perdidos. [...]. (SARAMAGO, 1999, p. 343).

A busca solitária de Blimunda, também caracteriza sua condição de protagonista. Por ser mostrada na narrativa essa busca, deixando o enfoque sempre muito mais tempo sobre ela é que encontramos justificativa para essa afirmação. Pois, dentro do que Cristina Vieira expõe sobre personagem protagonista, a sequência de longos passeios solitários é um procedimento “amplamente usado na construção dos protagonistas dos romances do romantismo europeu, assolados por densas solidões” (VIEIRA, 2008, p. 241), percebemos, então, que esta é uma característica que persiste nos romances históricos contemporâneos e em especial no romance de Saramago.

Assim, ao contrário da rainha, que via na morte do marido uma ‘porta para a liberdade’, ela não podia imaginar sua vida sem Baltazar o qual, na verdade era a razão de seu viver, e o sonho de encontrá-lo com vida era o que a mantinha viva. E nem a idade, já avançada, pois se passaram quase vinte anos desde quando se conheceram, a impede de cruzar um país de ponta a ponta, sem nenhuma companhia e dependendo da boa vontade das pessoas que ela encontrava pelo caminho.

É importante frisar que a personagem se completa ou não através da ação. Nesse sentido, Vieira defende “que a sequencialização do romance se deve à personagem, e não propriamente à intuição do leitor.” (VIEIRA, 2008, p. 243), por esse motivo, o relevo que Blimunda obtém está diretamente relacionado com o planejamento da ação. E, como o romance em estudo evidencia uma desconstrução do seu referencial histórico, pode-se constatar que são as ações, pensadas e estruturadas pelo romancista, que dão a dimensão do alcance que obterá a personagem. No caso de Blimunda, ela torna-se protagonista porque as ações das quais ela participa supõe-se que foram elaboradas para serem desempenhadas por um personagem que não seria outra coisa se não o/a protagonista, já que está sendo reverenciado o lado popular da história:

A importância dos marginais é assim diferente daquela que o século XIX preconizava e que Lukács sistematiza, não assumindo estes mais o papel do bom proscrito que é olhado com complacência por narrador e personagens

principais e cuja única função parece ser a de adjuvantes dos heróis. (MARINHO, 1999, p. 43).

Se por um lado cabe a Blimunda o papel de Protagonista, por outro lado é a rainha que desempenha o papel de personagem secundária. Porém, ela não pode ser considerada antagonista de Sete-Luas, isso porque, de acordo com Vieira (2008), a personagem antagonista deve ocupar um lugar equivalente ao do protagonista em ações opostas dentro da narrativa, o que não acontece nesse caso. Ao contrário, o espaço que a personagem real ocupa é o de personagem secundária juntamente com as demais personagens que compõe a classe da realeza o que a torna ainda mais irrelevante dentro da narrativa.

Daí observarmos, conforme Vieira, que “a participação de uma personagem em ações secundárias, funcionando como mero suporte das principais, faz dela uma personagem secundária.” (VIEIRA, 2008, p. 247), o que significa dizer que a personagem da rainha só existe para justificar uma referência histórica e, conseqüentemente, a presença de uma outra personagem que inverte a ordem do destaque, ofuscando o status que a alteza tem no plano social, no caso Blimunda.

A focalização é um dos fatores responsáveis pela subversão da ordem no que se refere ao relevo das personagens, principalmente, em se tratando de romances contemporâneos nos quais se enfatiza a focalização múltipla. Mas é a focalização heterodoxa que, segundo Vieira (2008) predomina de forma exclusiva no romance moderno e contemporâneo, e podemos considerá-la, no romance de Saramago, como o processo narratológico utilizado pelo narrador para inverter a posição de destaque das personagens femininas, pois para a teórica: “A focalização heterodoxa constrói sempre personagens apócrifas, que fogem aos modelos canônicos familiares ou relevantes para uma sociedade, sejam esses modelos políticos, económicos ou outros.” (p. 305).

Percebe-se, portanto que, enquanto a focalização múltipla se faz presente no *Memorial do Convento* (1999) dando vozes tanto aos personagens referenciais quanto aos puramente fictícios, a focalização heterodoxa inverte a ordem dentro do contexto narrativo não só das personagens, mas também dos acontecimentos, colocando em primeiro plano a história popular fictícia ao invés da História oficial.

É, justamente, o que acontece com D. Maria Ana Josefa e Blimunda, duas personagens em que a segunda, faz parte da classe popular, normalmente não seria colocada em primeiro plano, esse espaço caberia a primeira personagem por ser esta,

teoricamente, a mais importante na história. A ordem de seus lugares sociais dentro da narrativa é invertida, para a mulher do povo, Sete-Luas, ganha *status* de rainha, isso se considerarmos o ponto de vista do narrador e a elaboração das sequências narrativas.

Desse modo, a verdadeira rainha, personagem verídica da História oficial, é posta como personagem secundária, isso só é possível de ocorrer porque a focalização heterodoxa “permite que personagens [...] habitualmente marginalizadas ganhem estatuto diferencial, relegando para segundo plano diegético personagens as quais comumente seria dado o relevo principal” (VIEIRA, 2008, p. 305), logo, podemos dizer que a inversão de destaques que há entre Blimunda e a rainha acontecem pela focalização heterodoxa propagado pelo narrador e autor Saramago, pois, esta “[...] constrói, [...] personagens apócrifas e inverte a ortodoxa distribuição dos relevos diegéticos.” (VIEIRA, 2008, p. 305).

Outro ponto que devemos considerar é a posição da Igreja em relação às duas personagens. A rainha, por ser devota, temer e respeitar as leis da Igreja, era considerada a mulher ideal, a esposa perfeita, que dedica ao marido a mesma devoção que consagra ao próprio Deus. Por mais que este seja um perfil típico dos casamentos reais da época, o leitor atento perceberá a crítica apresentada no romance à subordinação mantida pela Igreja. O trecho a seguir delinea bem os anseios religiosos da rainha:

D. Maria Ana, como razões acrescentadas de recato, tem a mais a maníaca devoção com que foi educada na Áustria, e a cumplicidade que deu ao artifício franciscano, assim mostrando ou dando a entender que a criança que em seu ventre se está formando é tão filha do rei de Portugal como do próprio Deus, a troca de um convento. (SARAMAGO, 1999, p. 31).

Quanto a Blimunda, essa nunca se preocupou em respeitar as convenções sociais e muito menos aquelas impostas pela Igreja. Não conhecia perigos em suas ações, a sua união ilegítima e transgressora com Baltasar representa a sua ousadia e coragem. Se pensarmos que viviam em uma época em que a Inquisição pregada pela Igreja católica punia, quase sempre com a morte, todos que não seguiam seus mandamentos, veremos que este casal pode representar – e falamos aqui de representação no nível da ficção – a forte crítica de Saramago às convenções criadas pela Igreja. E mesmo Blimunda tendo sido vítima indiretamente da Inquisição, uma vez que sua mãe foi condenada, não se submeteu a tais comandos.

A protagonista, entretanto, contou com o fato de ter sido considerada louca pelas inquisidores, principalmente quando passou a procurar incansavelmente seu marido, após ele ter levantado voo acidentalmente na máquina voadora. Mas, desde cedo, Blimunda era “mal vista” pela ordem religiosa. Sua mãe foi condenada, pela inquisição, por bruxaria e, por conseguinte, Blimunda passou a ser alvo de desconfiança por parte do poder religioso. Foi graças à proteção do padre Bartolomeu que seus poderes sobrenaturais não foram descobertos, dessa forma a Inquisição não chegou até ela.

Nos tempos de andanças, em que a protagonista “[...] já era conhecida de terra em terra, a ponto de não raro a preceder o nome de Voadora, por causa da história que contava. [...]” (SARAMAGO, 1999, p. 343), a Igreja tentava se aproximar e subordiná-la aos seus preceitos, porém, ela não aceitava, recusava-se, por exemplo, confessar-se, como mostramos no trecho que segue:

[...] A esses mandava dizer que fizera promessa de só se confessar quando se sentisse pecadora, não poderia encontrar resposta que mais escandalizasse se pecadores todos nós somos, porém, não era raro que falando sobre isto com outras mulheres as deixasse pensativas, afinal, 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, 1999, p. 344).

Enfim, a forma particular como Saramago elabora a personagem chama a atenção pela sua sensibilidade. Sensibilidade esta que não é sinônimo de fraqueza, pelo contrário, enquanto retribuía com afeto e gratidão aos que lhe faziam o bem, também se defendia corajosamente daqueles que tentavam fazer-lhes o mau. Basta nos recordarmos da primeira noite em que ela passa fora de casa, quando sai a procura de Baltasar, vendo-se obrigada a matar um frade para defender a sua honra, ocasião em que se refugiou nas ruínas de um convento, após ter constatado que Baltasar havia de fato desaparecido e tendo a protagonista recuperado apenas os seus pertences, acreditando ela estar em segurança por ter sido o lugar recomendado pelo próprio frade, passagem transcrita a seguir:

[...] Blimunda puxara o alforge para o lado, e, quando o homem se ajoelhou, meteu rapidamente a mão na bolsa, segurou o espigão pelo encaixe, como um punhal. [...] O frade tateou os pés de Blimunda, afastou-lhe vagarosamente as pernas, para um lado, para o outro, excita-o terrivelmente a imobilidade da mulher, porventura está acordada e lhe apetece o homem, já as saias foram

atiradas para cima, já o hábito arregaçado, a mão avança a reconhecer o caminho, estremeceu a mulher, mas não fez outro movimento, jubiloso o frade empurra o membro para a invisível fenda, jubiloso sente que os braços da mulher se fecham nas suas costas, há grandes alegrias na vida de um dominicano. Empurrado pelas duas mãos, o espigão enterra-se entre as costelas, aflora por um instante o coração, depois continua o seu trajecto, [...] O grito que começou a formar-se na garganta do frade mudou-se em estertor rouco, brevíssimo. Blimunda torceu o corpo, aterrada, não por ter matado, mas por sentir aquele peso, duas vezes esmagador. Usando os cotovelos, empurrou-o violentamente, enfim saiu de debaixo dele. [...] levantou-se, apurou o ouvido. O silêncio era total dentro das ruínas, apenas o seu coração batia. Apalpou a chão, recolheu o alforge e a manta, que teve de puxar com força porque se enrodilhara nas pernas do frade, e foi pô-los num sítio iluminado. Depois voltou ao homem, agarrou o encaixe do espigão e puxou uma vez, duas vezes. [...], Blimunda pôs um pé em cima das costas do homem e, num sacão brusco, extraiu o ferro. [...] limpou o espigão ao hábito, guardou-o no alforge, que atirou para as costas, com a manta. Quando ia sair dali, olhou para trás e viu que o frade tinha umas sandálias calçadas, foi tirá-las, homem morto vai por seu pé aonde tiver que ir, inferno ou paraíso. (SARAMAGO, 1999, P. 335-336).

Ao mesmo tempo em que se mostra guerreira e destemida, é uma mulher afetuosa que encontra no seu amor por Baltazar toda a força que necessita para lutar por justiça, sinónimo de liberdade. Sua busca infatigável por seu amado, ocasionada pelo desaparecimento do mesmo, não a torna fraca nem submissa, ao contrário, serve mais para mostrar que os dois eram, verdadeiramente, felizes e sem ele a vida parece perder toda a graça, no entanto não perde a razão porque, ela transforma a procura em sua razão de viver.

Enquanto, por um lado, D. Maria Ana Josefa acreditava está no “desaparecimento” do marido um caminho para a felicidade, por outro lado, Blimunda nunca desistiu de Baltasar. Em sua caminhada, muitas vezes, foi maltratada mas, ao invés de se virar contra quem a maltratava retribuía ajudando a essas pessoas. A Voadora – epíteto pelo o qual o narrador também a trata – nunca se abateu e, afinal de contas, foi essa força de vontade e essa sensibilidade que fizeram com que alcançasse o seu objetivo maior.

Blimunda o encontrou nove anos após o seu sumiço. Baltasar havia sido capturado pelos inquisidores, e na ocasião em que o reencontrou, na sétima passagem por Lisboa, estava sendo cumprida a sua sentença em um auto-de-fé, para ele ser queimado na fogueira. “E uma nuvem fechada está no centro do seu corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprende-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda.” (SARAMAGO, 1999, p. 347).

O que podemos perceber na construção das duas personagens é uma clara e consciente manipulação das ações, por parte do romancista, utilizando os elementos da narrativa para (re)escrever a História partindo de um pressuposto de que se vai mostrar o lado de quem a “fez” realmente e não o lado de quem a “escreveu”. O contraste entre a mulher nobre, devota da fé cristã-católica e a mulher considerada feiticeira, a mulher simples, da classe popular é evidente e marca esse romance histórico de Saramago. A construção do convento de Mafra é a História oficial, “escrita” que Saramago resgata, porém, a História só existe porque alguém construiu o convento, e esses foram os populares, portanto quem fez a História acontecer. Assim, a heroína do romance se ajusta a essas ações para dar significado real aos acontecimentos, imortalizando dessa forma uma classe que encontra na literatura o lugar e o destaque que não lhes foi dado na historiografia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho foi realizado um breve estudo sobre romance histórico contemporâneo, que, como apontam alguns teóricos, é considerado uma variante do romance histórico tradicional, criado por Walter Scott no século XIX e consolidado no período do romantismo. A partir de então tomado como modelo por vários romancistas, no entanto, é em meados do século XX que passa a se perceber uma renovação no gênero, surgindo, assim, o romance histórico contemporâneo.

Além disso, analisamos na obra *Memorial do Convento*, de José Saramago, a construção das personagens, em especial, das duas principais personagens femininas que representam o contraste entre duas classes sociais distintas: a da realeza e a classe popular. Diante da análise realizada nesse romance, perceber-se que esse desconstrói o modelo de personagem referencial mostrando que, o espaço da ficção é um local que possibilita a inclusão de personagens marginais que assumem papel de destaque dentro da narrativa. O que não mais corresponde àquela visão tradicional.

A partir da análise comprovamos que há uma inversão na ordem das personagens femininas passando a personagem marginal ao papel de protagonista enquanto a personagem real é posta como secundária. Essa subversão ocorre devido à necessidade de mostrar o outro lado da História, a que não consta na historiografia. No caso da obra analisada, a construção do convento de Mafra é o fato histórico retratado, através do qual, se tenta mostrar a “realidade” dos trabalhadores que edificaram a obra, mostrando aspectos que nunca constam nos livros que nos trazem as versões oficiais da História, nesse caso, os trabalhadores, gente do povo. Classe esta que tem como principal representante a protagonista Blimunda e seu “marido” Baltasar.

Partindo dessa análise, conseguimos atingir o nosso objetivo: comprovar que através da plurivocalidade, que são as diversas vozes presente no texto, e do dialogismo social, que são os diálogos que se estabelecem entre as várias classes sociais, o romancista destaca em seu romance personagens que sempre estiveram à margem da História, invertendo a significação das personagens femininas tentando mostrar, dissonante da realidade, a História do ponto de vista de quem realmente a “fez” e não de quem a “escreveu”. Isso nos leva a considerar que a subversão dos papéis das

personagens femininas dentro do romance além se servir para mostrar o lado da História que não é divulgado nos manuais estudados nas escolas, ao se colocar como protagonista uma personagem que representa o povo ao invés da representante da realeza, mostra que são possibilidades como esta que nos apontam a importância da leitura de romances históricos, como também a importância de estudos acerca desse gênero.

REFERÊNCIAS

Textos literários

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 24. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

Textos teóricos

CALBUCCI, Eduardo. *Memorial do Convento: O vôo das vontades humanas*. In: _____. **Saramago: um roteiro para os romances**. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999, p. 25-36.

ESTEVES, Antônio R. O romance histórico: origem e percurso. In: _____. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. P. 30-43.

HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: “o passatempo do tempo passado”. In: _____. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991, p. 141-162.

_____. A intertextualidade, a paródia e os discursos da História. In: HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991, p. 163-182.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: _____. **História e Memória**, v. II. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 09-59. (Coleção Lugar da História).

LUKÁCS, Georg. La forma clásica de la novela histórica. In: _____. **La novela histórica**. (trad. Castellana Manuel Sacristán). Barcelona [Buenos Aires / México]: Grijalbo, 1976. (Obras completas, v. 9).

MARINHO, Maria de Fátima. **O romance histórico em Portugal**. Porto: Campos das Letras, 1999.

PASERO, Carlos Alberto. Metaficción e imaginário social del la novela histórica em “Memorial do convento” de José Saramago. In: BOECHAT, M. C. B.; OLIVEIRA, P. M.; OLIVEIRA, S. M. P.(Orgs.). **Romance histórico: recorrências e transformações**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000, p. 161-177.

SOARES, Maria de Lourdes. O romance de José Saramago: um novo paradigma do romance histórico?. In: BOECHAT, M. C. B.; OLIVEIRA, P. M.; OLIVEIRA, S. M. P.(Orgs.). **Romance histórico: recorrências e transformações**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000, p. 203-215.

VIEIRA, Cristina da Costa. Processos Narratológicos. In.: _____. **A construção da personagem romanesca**. Lisboa: Colibri, 2008, p. 227-325.

_____. Processos Linguísticos. In.: VIEIRA, Cristina da Costa. **A construção da personagem romanesca**. Lisboa: Colibri, 2008, p. 39-122.

ZÉRAFFA, Michel. Um gênero, uma arte, uma instituição. In.: _____. **Romance e Sociedade**. Lisboa: ed. Estúdios cor, 1974, p. 13-39.