

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za romanistiku

Katedra za portugalski jezik i književnost

Povijest i fikcija u djelu Joséa Saramaga

Studentica:

Lea Ban

Mentorica:

dr. sc. Majda Bojić, docentica

Zagreb, lipanj 2018.

Universidade de Zagreb
Faculdade de Filosofia e Letras
Departamento de Línguas Românicas
Cátedra de Língua Portuguesa

A História e a Ficção na Obra de José Saramago

Estudante:
Lea Ban

Mentora:
dr. sc. Majda Bojić, docente

Zagreb, junho de 2018

University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Department of Romance Languages and Literatures

Portuguese Language and Literature

History and Fiction in the Work of José Saramago

Student:

Lea Ban

Mentor:

Majda Bojić, PhD, Assistant professor

Zagreb, June 2018

Conteúdo

Resumo.....	4
1. Introdução	6
2. Biografia	8
3. Estilo saramaguiano	12
4. A teoria detrás da interpretação da história e a ficção	17
4.1. A história na literatura	17
4.2. A história na literatura contemporânea.....	19
4.3. O romance histórico na história.....	21
4.4. A história e a ficção nas obras de Saramago	23
5. Memorial do Convento	26
5.1. A interpretação da história (através do resumo) no Memorial do Convento.....	26
6. As personagens	31
6.1. D. João V e D. ^a Maria Ana Josefa	31
6.2. Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão.....	32
6.3. Baltasar e Blimunda.....	34
6.4. O povo – personagem coletiva	37
7. Narrador	38
8. Espaço	42
9. Conclusão.....	48
10. Bibliografia.....	50

Resumo

U ovome radu bavit ćemo se djelom Joséa Saramaga, točnije onim dijelom njegova opusa koji se bavi tzv. historiografskom metafikcijom, jednostavnije rečeno, miješanjem dvaju književnih žanrova: povijesti i fikcije. Iako je na prvi pogled takva mješavina gotovo nemoguća, jer se povijest bavi isključivo stvarnim i poznatim činjenicama, a ne onima izmišljenima, kao u slučaju fikcije, Saramago će biti taj koji će nam pokazati koliko je tanka, a ponekad i nevidljiva granica između onoga povijesno dokazanoga i onoga izmišljenoga i nestvarnoga. Svu je svoju pripovjedačku vještinu pokazao u najpoznatijem djelu ovoga žanra koje je on napisao, *Sjećanje na samostan*, a koje je u portugalskom izdanju izašlo 1982. godine. Upravo će se tih godina (ovdje, dakle, mislimo na osamdesete godine 20. stoljeća), Saramago baviti “ispravljanjem” povijesti, pogotovo one nacionalne, portugalske te će nakon *Sjećanja na samostan* redom napisati sve vrsne knjige sličnih tematika: *Godinu smrti Ricarda Reisa* iz 1984., *Kamenu splav*¹ iz 1986. i *Povijest opsade Lisabona* iz 1989. godine.

Knjiga *Sjećanje na samostan* u ovome je radu izabrana kao primjer na kojem se je prikazao način na koji je Saramago “spojio nespojivo” i kako je gotovo izbrisao liniju između stvarnog i fiktivnog tako da, samo osoba upućena u portugalsku povijest 18. stoljeća može razaznati stvarnu radnju, likove i prostor, od onih koji su proizvod Saramagove mašte i pisaće mašine.

Glavne riječi: povijest, fikcija, stvarno, nestvarno, *Sjećanje na samostan*, José Saramago, historiografska metafikcija, *Godina smrti Ricarda Reisa*, *Kamena splav*, *Povijest opsade Lisabona*

Neste trabalho vamos abordar a obra de José Saramago, mais precisamente a parte da sua obra que pertence ao gênero da metaficção historiográfica, isto é, a mistura de dois gêneros literários: a história e a ficção. Embora à primeira vista uma mistura deste tipo pareça quase impossível, porque a história, ao contrário da ficção, lida exclusivamente com factos, será Saramago quem nos irá levar pela fina margem entre o historicamente provado e o inventado e irreal. Toda a maestria narradora de Saramago é mostrada exatamente na sua obra mais conhecida de entre os livros que escreveu nesse gênero, *Memorial do Convento*, que foi publicada em 1982. É exatamente nessa altura (e aqui falamos dos anos 80 do século XX) que Saramago vai “corrigir” a história, especialmente a portuguesa, tendo escrito consecutivamente quatro livros com os mesmos temas: *Memorial do Convento*, *O Ano da*

¹ Slobodni prijevod, ne postoji službeni prijevod knjige na hrvatski jezik (op. a.)

Morte de Ricardo Reis de 1984, *A Jangada da Pedra* de 1986 e *A História do Cerco de Lisboa* de 1989.

O livro *Memorial do Convento* foi escolhido neste trabalho como exemplo para mostrar a maneira como Saramago consegue juntar coisas incompatíveis e como quase apagou a linha entre o real e o fictício de tal maneira que, só uma pessoa que conheça a história portuguesa do século XVIII pode distinguir no enredo as personagens e os espaços entre os que são reais e os que são produto da imaginação e da máquina de escrever de Saramago.

Palavras-chaves: história, ficção, real, irreal, *Memorial do Convento*, José Saramago, metaficção historiográfica, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *A Jangada da Pedra*, *A História do Cerco de Lisboa*

1. Introdução

Se tratamos do tema José Saramago e o seu trabalho temos de mencionar a sua vida e os acontecimentos que nela influenciaram a maior parte dos personagens dos seus livros e na extensa duração da sua obra criativa. Essa obra criativa deve ser ainda mais admirada sabendo que Saramago nunca recebeu formação formal de literatura ou de escrita. Como ele próprio menciona, e possível de observar na sua biografia, o ato de escrever literatura apareceu para Saramago do nada, como “milagre” e como algo completamente natural (Lopes, 2010). Mas Saramago deixou-nos em herança algo mais valioso que a sua literatura (que é quase inestimável em si mesma) e isso é a Fundação Saramago. Essa fundação vai preservar a personagem e a literatura de Saramago – para que sejam o mais autênticas possível - e promover os direitos humanos.

Há muitas coisas sobre Saramago que não se podem definir, não porque não tenhamos os sistemas para classificá-las mas porque o próprio Saramago não queria que se definissem. Em primeiro lugar pensamos no seu estilo. Embora neste trabalho vamos analisar as características do estilo e o modo como ele as incorpora nas suas obras, este estilo, por ser tão específico, vai ter o nome dele – estilo saramaguiano. O que podemos definir sobre Saramago (mas também não com completa precisão) é que Saramago foi um narrador. Por um lado, as 27 obras narrativas (disso 18 romances - o mais no que nos outros géneros literários), inúmeras crónicas, contos e peças teatrais que escreveu falam por essa teoria, mas Saramago também escreveu 3 livros de poesia e ainda 2 livros para crianças que por outro lado podem falar contra essa teoria.

Por ser mestre em contar histórias e em conhecer a história (especialmente a nacional), provavelmente foi natural para Saramago (ou tenha talvez de novo surgido como por “milagre”) a ideia de fundir essas duas noções numa. Por isso, uma parte do seu trabalho, à primeira vista muito simples, mas profundamente muito complexa, vai ser o tema principal deste trabalho. Vamos tentar ver como Saramago compõe essas ideias do real e do ficcional numa só – quais das partes deixa sem mudanças e quais partes muda, por que razão as muda e com que fim. Por ser a obra-prima deste género, o centro do nosso foco neste trabalho vai ser o livro *Memorial do Convento* de 1982. Ao dizer que *Memorial* é a obra-prima deste género não excluimos da categoria das obras-primas os três outros livros da mesma geração: *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de 1984, *A Jangada da Pedra* de 1986 e *A História do Cerco de Lisboa* de 1989. O *Memorial* foi escolhido por ser o mais conhecido representante desses quatro livros.

Para conhecer mais detalhadamente como Saramago misturou a história e a ficção vamos ver não só os factos históricos que se misturavam com a ficção no enredo, mas também as personagens – quais delas são as verdadeiras figuras históricas, quais não são e algumas das suas características que Saramago usou para “corrigir” a história oficial e escrever a sua versão da construção do Convento de Mafra. Assim, vamos ver que as duas personagens principais são fictícias mas que se desenvolvem com a ajuda de uma personagem que foi real. Vamos ainda ver como Saramago contribuiu para a descrição da vida pessoal do casal real, que nenhuma das histórias oficiais menciona, nem lhes era permitido, por vezes, publicar detalhes que não glorificavam os reis e os nobres de qualquer maneira.

Serão analisados outros aspetos dessa mestria de combinar os géneros de Saramago, como, por exemplo, o espaço que usou no livro e o narrador que conta a história. Novamente, não vai ser fácil detetar e definir um narrador, mas vamos ver como e por que Saramago muda o narrador a para apresentar ao mundo as duas faces da moeda.

2. Biografia

José de Sousa Saramago, um dos maiores autores portugueses, vencedor dos Prémios Nobel de Literatura e Camões, nasceu em 1922 na aldeia ribatejana de Azinhaga, a cem quilómetros de Lisboa. Os seus pais, José de Sousa e Maria da Piedade, eram camponeses pobres sem terra nem formação. Ainda o seu nome tinha devido ser o igual como o do seu pai, na inscrição na Escola da Rua Martens Ferrão descobriu-se que o funcionário tinha acrescentado a alcunha da família, “Saramago” (como a planta selvagem que cresce nos arredores de Azinhaga), ao seu apelido, e assim o pequeno José tornou-se o primeiro Saramago na sua família (Prado Coelho et al., 1998). O seu pai, que fora soldado na Primeira Guerra Mundial, já conhecia ambientes distintos do da sua aldeia, pelo que quando o pequeno José tinha 2 anos, em 1924, decidiu mudar-se para Lisboa. Também graças ao seu passado militar, o pai de José Saramago conseguiu emprego como polícia. Uns meses depois da mudança para Lisboa, o seu irmão mais velho, Francisco, morreu devido às más condições de vida na capital.

Foi muito bom aluno na escola primária, após a qual se matriculou no Liceu Gil Vicente, onde estudou dois anos. Todos os seus colegas e professores gostavam dele, tanto assim era que com a idade de 12 anos foi eleito como tesoureiro da União dos Estudantes. Entretanto, os seus pais, por razões económicas, chegaram à conclusão de que José deveria frequentar uma escola técnica e não um liceu, e assim foi transferido para a escola Industrial Afonso Domingues (Prado Coelho et al., 1998), onde durante cinco anos aprendeu o ofício de mecânico. Depois de terminar a escola trabalhou dois anos na oficina dos carros dos Hospitais Cívicos de Lisboa (Prado Coelho et al., 1998). Foi nessa altura que comprou o seu primeiro livro e que começou a frequentar a Biblioteca do Palácio das Galveias, em Lisboa. E foi ali, sem nenhuma ajuda ou orientação, mas com uma grande curiosidade e vontade de aprender, que desenvolveu e refinou o seu gosto pela leitura.

No período de seis anos compreendido entre 1942 e 1947 muita coisa mudou na vida de José Saramago: mudou duas vezes de trabalho, primeiro para os serviços administrativos dos Hospitais Cívicos de Lisboa e depois para um posto na Caixa de Abono de Família do pessoal da Indústria da Cerâmica; casou-se em 1944 com Ilda Reis, sua primeira mulher e mãe da sua única filha; e no ano da publicação do seu primeiro livro, *Terra do Pecado*, em 1947, nasceu a sua filha Violante (Frängsmyr, 1999). Depois de *Terra do Pecado* poucas pessoas se deram conta da ausência literária de Saramago.

Por razões políticas ficou desempregado várias vezes, a primeira das quais em 1949. Nesse ano escreveu a novela *Clarabóia*, que foi rejeitada para publicação e permaneceria inédita até 2011. Durante algum tempo trabalhou como gerente numa empresa metalúrgica e entre 1955 e 1959 trabalha na empresa Companhia de Seguros Previdente e no sector de produção da Editorial Estúdios Cor. Abandonou este primeiro posto em 1959 para trabalhar exclusivamente na Editorial como editor literário. Desde 1955 até 1981, não só porque ganhava dinheiro com isso, mas também porque lhe dava prazer, traduzia livros de diferentes autores, entre os quais Maupassant, Tolstoi, Baudelaire e Hegel (Frängsmyr, 1999).

Em 1966 publicou o seu primeiro livro de poesia, *Os Poemas Possíveis*, e 3 anos depois, em 1969, tornou-se membro do Partido Comunista Português. A filiação neste partido influenciou muito no resto da sua vida, tanto profissional como literária, e também as ideias que desenvolveria nos seus livros.

Os anos setenta do séc. XX foram cruciais para direção rumo que tomou o resto da vida de Saramago. Em 1970 divorciou-se de Ilda Reis e publicou o seu segundo livro de poesia, *Provavelmente Alegria* (Prado Coelho et al., 1998). Mas esta não foi toda a sua produção literária para este ano - reuniu uma parte das crónicas publicadas no diário *A Capital* e publicou-as sob o título *Deste Mundo e do Outro*. Abandonou a Editorial Estúdios Cor e começou a trabalhar como editor no *Diário de Notícias*. Simultaneamente publica a segunda parte de crónicas publicadas nos jornais *A Capital* e *Jornal do Fundão*, sob o título *Bagagem do Viajante*. No ano de 1974 começou com o seu ativismo político literário com a publicação do primeiro volume de crónicas políticas. No ano seguinte foi nomeado diretor-adjunto do *Diário de Notícias*, cargo que não ocuparia durante muito tempo pois a 25 de Novembro de 1975 ficou, pela segunda vez na sua vida, desempregado (Frängsmyr, 1999). Esta situação levou-o a tomar uma das decisões mais importante da sua vida – a de dedicar-se à escrita, paralelamente com as traduções para que pudesse ter rendimentos fixos. No mesmo ano publicou também o seu terceiro livro de poemas, *O Ano de 1993*, até à data o seu último livro de poemas (Prado Coelho et al., 1998).

Em 1976 decidiu mudar-se durante alguns meses para Lavre, Montemor-o-Novo onde viveu com os trabalhadores da União Cooperativa de Produção Boa Esperança. Desta convivência emergiu o livro *Levantado do Chão* (Frängsmyr, 1999). É neste livro que vai aparecer um novo estilo que vai marcar a escrita de José Saramago para sempre. Saramago revelou ao seu biógrafo que este novo estilo de escrita, que viria a manter durante o resto da

sua obra, lhe apareceu como “milagre” (Lopes, 2010). Deixou assim de ser um escritor convencional.

Os dez anos seguintes foram os mais frutíferos da produção literária de Saramago. Publicou os livros *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977), *Objecto Quase* (1978), *Que Farei com Este Livro?* (1980), *Viagem a Portugal* (1981), *Memorial do Convento* (1982), *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), *A Jangada da Pedra* (1986) e *História do Cerco de Lisboa* (1989). Em 1988 casa-se com a jornalista espanhola Pilar del Rio, com quem vai permanecer até à sua morte.

A adesão ao Partido Comunista Português e o conflito com a Igreja Católica Portuguesa vão influenciar extremamente a sua criação literária. O ano de 1991 foi o ano da publicação do seu livro mais polémico, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, que lhe vale no mesmo ano o Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores. Dois anos depois, pelas polémicas que rodearam a sua obra, muda-se para Lanzarote, a ilha mais oriental das Canárias, onde escreve e em 1994 começa a publicar os volumes do seu diário, *Cadernos de Lanzarote*, cujos 5 volumes são publicados consecutivamente até 1998. (Živanović, Slavić, 2011)

Entre as pausas da escrita de *Cadernos de Lanzarote* publicou mais dois livros: em 1995 *Ensaio sobre a Cegueira* e em 1997 *Todos os Nomes*. Nestes dois livros, bem como nos seus quatro livros seguintes, *A Caverna*, publicada em 2001, *O Homem Duplicado*, publicado em 2002, *Ensaio sobre a Lucidez*, publicado em 2004, e *As Intermittências da Morte*, publicado em 2005, Saramago explorou mais profundamente os temas da sociedade contemporânea e da questão da existência dos seres humanos.

Em 1998 recebe o Prémio Nobel da Literatura. A Igreja Católica Portuguesa protesta por ele ter recebido o Prémio e acusa-o de estudar a Bíblia “ingenuamente, ideologicamente e manipuladoramente.” (Živanović, Slavić, 2011).

No dia 18 de Junho de 2010 José Saramago faleceu na sua casa em Lanzarote, ao lado da sua mulher Pilar del Rio. Exatamente um ano depois, às 11h30, as cinzas do escritor foram depositadas debaixo das raízes de uma oliveira. Esta oliveira, que veio da Azinhaga, o seu lugar natal, está plantada em frente à Casa dos Bicos, que é a sede da Fundação Saramago. Além da oliveira, foi posto um banco de jardim feito de mármore de Pêro Pinheiro, perto de Mafra, que tem simbolismo porque parte da ação de *Memorial do Convento* se passa precisamente nessa terra (Coutinho, Andrade Soares, 2011).

Desde a sua fundação em 2007 pelo próprio Saramago até aos dias de hoje a Fundação com o seu nome tem como objetivos a defesa e difusão da Declaração Universal dos Direitos Humanos, a promoção da cultura em Portugal e em todo o mundo e a defesa do meio ambiente. Além disso, a Fundação organiza apresentações de livros, representações de peças de teatro, conferências e colóquios dedicados à vida e obra de José Saramago e é um lugar de referência para os investigadores e para os adoradores da sua obra.

3. Estilo saramaguiano

Saramago nunca definia o seu estilo, ele dizia que o seu estilo é livre e que “não escreve para satisfazer os ditames ou as regras da técnica A ou da escola B” mas que, para ele, escrever é quase natural e que “escreve um pouco como quem respira, como quem fala.” (Saramago, 1982 em Gómez Aguilera, 2010, p. 165).

O estilo de Saramago começa a ganhar a sua forma final a partir dos anos 80 do século passado. A primeira obra que tem o toque saramaguiano como o conhecemos hoje seria *Levantado do Chão* de 1980, depois da qual seguem *Memorial do Convento* em 1982 e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* dois anos depois.

Para descrever os temas e a forma que fazem a parte essencial do estilo saramaguiano é importante ter em conta uma série de fatores, especialmente que o seu estilo é tudo menos simples e linear. A forma como escreve e sobretudo os temas que aborda fazem-no um escritor, pelo menos, polémico. Nas suas obras Saramago compromete-se com a crítica social e religiosa, retrata a sociedade portuguesa, na história e na atualidade, compromete-se social e politicamente, incluindo sempre partes introspetivas, escrevendo sobre a sua própria experiência.

Relativamente à bibliografia, Saramago escreveu três livros de poemas, cinco peças de teatro e 27 romances, inúmeras crónicas, contos, diários e memórias, por isso podemos dizer que nas suas obras ele é um narrador, um contador de histórias. Embora sempre tenha gostado de escrever poesia, considerava que “seria sempre um poeta mais ou menos medíocre, e ninguém gosta, evidentemente, de ser medíocre” (Saramago 1989, em Molina, 1990, p. 247). Assim, desde *Memorial do Convento* até *A caverna*, Saramago está na mudança constante da forma das suas obras. É no entanto difícil definir a que género pertencem todos os seus livros - todos exceto a sua obra-prima *Evangelho segundo Jesus Cristo* (Bloom, 2005 pág. IX) que é, obviamente, um evangelho no sentido em que narra a vida de Jesus Cristo. O seu léxico é denso e complexo, usa parágrafos longos, quase sem marcas de discurso direto nem pontuação, com descrições extensas e pormenorizadas.

Em geral, uma das características principais do seu estilo é a ironia que, no seu caso, não serve só para fazer rir o leitor, tendo também outros papéis. Saramago usava a ironia de propósito e pode dizer-se que era uma característica constitutiva do seu estilo.

“É uma das coisas que me caracterizam, além de ser alto e calvo...” (Saramago, 1984 em Gómez Aguilera, 2010, p. 168)

Com a ironia, Saramago comunica a sua perspectiva pessoal sobre um tema, dá o seu ponto de vista, critica os que estão no poder e que, como já vimos no capítulo anterior da sua biografia, nem sempre eram bons para ele. Além disso, Saramago dizia que “...a ironia pode ser um disfarce de qualquer coisa grave, dor ou angústia, mas também pode ser prova ou demonstração de amor.” (Gómez Aguilera, 2010, p. 168). Essa ironia é frequentemente acentuada com os arcaísmos, que além de ironizar elevam o discurso e o estilo saramaguiano.

Como tudo isto são os pontos principais do seu estilo, vamos tratá-los com mais detalhe.

- A escassez dos sinais de pontuação

Mesmo sem ter lido nenhum dos livros de Saramago, é possível detetar que o autor não usa frequentemente (ou não usa de todo) sinais de pontuação. Assim, as vírgulas não aparecem (ou aparecem mas não na sua função principal), os sinais gráficos indicadores de diálogo não são usados nem muito menos os sinais exclamativos e interrogativos. O seu biógrafo revela-nos que a necessidade de escrever assim apareceu durante o processo de escrita do livro *Levantado do Chão*. Enquanto estava a recolher os materiais para o livro, o escritor não sabia como lhes pegar, como podemos ver na citação seguinte:

"Ao fim de três anos de dúvidas continuava sem saber como abordar o tema que, à primeira vista, tinha muito que ver com o neorrealismo literário. Mas não me seduzia nada, não me aliciava, não me agradava a ideia, apesar de respeitar muitíssimas obras neorrealistas. O que não queria era repetir algo que de alguma forma pudesse estar já feito [...] chegou 1979 e continuava sem saber como começar, mas o tempo estava a passar e como queria escrever o livro, sentei-me a trabalhar. Fi-lo sem saber sequer o que queria dizer, ainda que algo me sussurrasse que aquele não era o caminho, mas nem sequer sabia o que podia pôr no seu lugar até que dissesse: é isto. Então comecei a escrever como toda a gente faz, com guião, com diálogos, com a pontuação convencional, seguindo a norma dos escritores.

Quando ia na página vinte e quatro ou vinte e cinco, e talvez esta seja das coisas mais bonitas que me aconteceram desde que estou a escrever, sem o ter pensado, quase sem me dar conta, começo a escrever assim: interligando, inter-unindo o discurso direto e o

discurso indireto, saltando por cima de todas as regras sintáticas ou sobre muitas delas.” (José Saramago apud Lopes, 2010, p. 220)

Esta característica, a mais comum do seu estilo, além de à primeira vista dificultar a leitura, diferencia Saramago dos outros autores portugueses e torna a sua escrita pelo menos peculiar e interessante. Mas, na realidade, essa característica pode dar ao leitor um tom pessoalizado na leitura das obras de Saramago e contribuir para a sua expressividade. É possível que esta personalização da cada leitura da obra de Saramago tenha contribuído para a sua popularidade. Sobre esse tema, Saramago disse o seguinte:

“No meu processo narrativo adoto os “mecanismos” do discurso oral, em que, também a pontuação não existe. A fala compõe-se de sons e pausas, nada mais. O leitor dos meus livros deverá ler como se estivesse a ouvir dentro da sua cabeça uma voz dizendo o que está escrito.” (Gómez Aguilera, 2010, p. 172)

Como esta tese aborda sobretudo o *Memorial do Convento*, é importante ficar a saber o que Saramago pensava sobre a presença dessa característica do seu estilo neste livro em particular. Para ele, “usar constantemente sinais gráficos de pontuação, seria como se estivesse a introduzir obstáculos ao livre fluir desse grande rio que é a linguagem do romance, como se estivesse a travar o seu curso” Saramago, 1982 (Gómez Aguilera, 2010, p. 165).

- A alteração do uso dos sinais de pontuação

Saramago escolheu a vírgula como o seu sinal de pontuação mais importante. No entanto, este sinal nas suas obras não tem a sua função tradicional, servindo aqui para separar várias falas e discurso de personagens, para marcar as pausas ou para acelerar ou entorpecer o ritmo de leitura do texto. Estas pausas nunca são demasiado extensas, permitindo apenas ao leitor acertar a sua respiração e preparar o fôlego. Como os outros sinais de pontuação não existem, como por exemplo os sinais exclamativos e interrogativos, as vírgulas podem ter outro papel: o de permitir ao leitor a descoberta da sua presença na narrativa, o que muitas vezes não é fácil porque os leitores não estão acostumados a este tipo de escrita. Saramago apresenta-nos esse mesmo facto no livro *Diálogos com José Saramago*, onde diz que “quando aconteceu [a publicação dos seus livros com os sinais de pontuação alterados], algumas pessoas disseram que não entendiam nada” e Saramago tinha para eles só uma única resposta que “leiam uma página ou duas em voz alta. E depois acontecias pessoas dizerem: “Já percebi o que é que tu queres” É fácil.” (Reis, 1998).

- A crítica da sociedade e do tempo

Em todas as suas obras Saramago faz uma crítica da sociedade utilizando a sátira e a ironia, tentando assim mudar conceitos tradicionais sobre determinadas situações e/ou personagens. De forma sutil ou direta, a ironia está sempre presente nas palavras do autor. Saramago também está convencido de que a arte é completamente necessária à sociedade e, como ele próprio o disse, “o verdadeiro conteúdo da obra de arte torna-se o seu modo de ver de julgar o mundo” (Oliveira Filho 1990, em Antonietti Lopes, 2007).

A crítica do povo é especialmente visível no *Memorial do Convento*, onde o povo é criticado por gostar de tortura, como o espetáculo do auto-de-fé.

- O uso da maiúscula no interior da frase

“Hei-de ir para Mafra, tenho lá família, Mulher, Pais e uma irmã”
(Saramago, 1994, pág. 57)

- Frases longas, interrompidas com pensamentos e monólogos internos, expressões idiomáticas, frases feitas, provérbios
- A mistura dos discursos, ou seja, o discurso direto e indireto, que se intercambiam sem demarcações gráficas
- O tom barroco, conseguido com os sermões, típico para no discurso do século XVIII:

“Quando calha, vem o padre Bartolomeu Lourenço experimentar aqui os sermões que compôs, pela bondade do eco que as paredes têm, o bastante apenas para ficar redonda a palavra, sem a ressonância excessiva que encavala os sons e acaba por empastar o sentido. Assim é que deviam soar as imprecações dos profetas no deserto ou nas praças públicas, lugares sem paredes ou que as não têm próximas, e por isso inocentes das leis da acústica, está a graça no órgão que profere a palavra, não nos ouvidos que a ouvem ou nos muros que a devolvem.” (Saramago, 1994, pág. 95)

“Tendes razão, disse ó padre, mas, desse modo não está homem livre de julgar abraçara verdade e achar-se cingido com o erro, Como livre também não está de supor abraçar o erro e encontrar-se cingido com a verdade, respondeu o músico, e logo disse o padre, Lembrai-vos de que quando Pilatos perguntou a Jesus o que era a verdade nem ele esperou pela resposta, nem o Salvador lha deu, Talvez soubessem ambos que não existe resposta para tal pergunta, Caso em que, sobre esse ponto, estaria Pilatos sendo igual de Jesus,” (Saramago, 1994, pág. 168)

A sua linguagem está cheia de metáforas, comparações, ironia, hipálage, enumerações e adjetivação rica e expressiva. Podemos encontrar diversos registros de língua, sendo muitas vezes utilizado o registro de língua familiar para criticar ou ironizar

- Antónimos e oposições

“Mas esta cidade, mais que todas, é uma boca que mastiga de sobejo para um lado e de escasso para o outro, não havendo portanto mediano termo entre a papada pletórica e o pescoço engelhado, entre o nariz rubicundo e o outro héctico, entre a nádega dançarina e a escorrida, entre a pança repleta e a barriga agarrada às costas.” (Saramago, 1994, pág. 27)

Nas formas verbais, é frequentemente usado o gerúndio, o presente do indicativo e o imperativo.

- Criação de neologismos

“...os frades atrás ladainhando...” (Saramago, 1994, pág. 289)

Uma grande parte do estilo dos autores são as suas influências – de outros autores e das suas próprias circunstâncias. O quê e quem influenciou Saramago era uma das perguntas que mais frequentemente lhe faziam. Para não tentar adivinhar quem foram, vamos ver o que Saramago disse sobre este tema:

“Influências? Não sinto que as tenha. Mas tive grandes amores literários que, de uma forma ou outra, poderão ter passado para a minha escrita. Talvez que a voz, talvez mais um eco, que mais facilmente reconheço seja a de Raul Brandão. No entanto os meus mestres foram, sem dúvida, os escritores do século XVII, António Vieira e Francisco Manuel de Melo. Acho que nessa época a nossa literatura atingiu uma beleza e um rigor que nunca mais voltaria a possuir.” (Gómez Aguilera, 2010, p. 165).

Mesmo assim, nega a influência dos autores latino-americanos, sobre os quais disse:

“Não sinto, contudo, que existia influência dessa literatura [da América Latina]. Talvez a única coisa que possa ter colhido nela seja um certo modo amplo de respirar. De resto, nem as figuras se parecem.” (Gómez Aguilera, 2010, p. 165).

4. A teoria detrás da interpretação da história e a ficção

Embora o ponto focal desta tese seja o romance histórico *Memorial do Convento*, que junta o que são os temas principais da tese – a história e a ficção – antes de abordarmos mais profundamente esta obra é importante compreender a relação estreita entre a história e a literatura, que são partes básicas dum romance histórico. Vamos então estabelecer palavras-chaves que são fundamentais para entender tanto a história como a literatura e notar a sua relação com a obra de José Saramago. Daí vamos concentrar o nosso foco apenas no romance histórico e no seu desenvolvimento ao longo da história da literatura.

4.1. A história na literatura

A história começa a ser interessante para os teóricos da literatura nos anos 70 do século XX, quando começa a expansão da narratologia, que não admitia a limitação estrita entre os textos históricos e os textos literários. Esses textos são só uma das possibilidades de representar o texto narrativo, porque um texto narrativo tanto pode ser literário como filosófico, científico, jornalístico ou artístico. Então, a história é construída por meio da narração mas pretende esconder tal facto a fim de manter a autenticidade (Biti, 1997, p. 288). Podemos dizer que os historiógrafos querem ocultar o género nos seus textos porque se considerava que a aplicação dum género literário podia significar que o relato histórico seria uma narrativa ficcional. Saramago faz exatamente o oposto, declarando claramente que as suas obras são romances, advertindo-nos que esses seus romances são mais do que “pura história”.

Os teóricos da literatura definem dois grandes conceitos de história na literatura: a história como narrativa ou género, como defende o teórico americano H. White, e o conceito da história como a forma do discurso, defendido principalmente pelos teóricos alemães (White, 1984, pág. 2). White acrescenta que o último conceito pode ou não ser utilizado para representar os eventos históricos, dependendo se o seu objetivo primário é descrever uma situação, analisar um processo histórico ou contar uma história. Obviamente, a quantidade da narrativa será maior no caso de querer contar uma história e menor no caso de tentativa de fazer uma análise dos eventos tratados. Como no caso do *Memorial do Convento* o objetivo de Saramago foi o de contar uma história sobre uma época na história portuguesa, donde se pode concluir que nesta obra vamos encontrar uma maior quantidade de narrativa.

Mas, Hayden White, no seu livro *The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory*, não fala só sobre a narrativa mas também sobre os que a escrevem – os

historiógrafos. Como no *Memorial do Convento* tratamos do tema da história, então vamos tratar de Saramago, neste caso, como se fosse um historiógrafo. White explica que alguns historiógrafos, depois de descobrirem a história verdadeira do que aconteceu, por vezes abandonam a maneira *narrativa* de escrever e promovem a maneira *dissertativa*. Essa maneira dissertativa de escrever história implica que o historiógrafo escreva a história com a sua própria voz, adicionando as suas opiniões sobre as relações humanas, lugares, agentes, processos sociais, culturais ou políticos do tema histórico que está a tratar no momento (White, 1984, pág. 3). É exatamente o que Saramago fez no *Memorial do Convento*.

Na sua “narrativa dissertativa”, Saramago fez novamente algo para se destacar: adicionando o ficcional, resumiu todos os segmentos dessa narrativa dissertativa, criando assim a flutuação contínua do enredo e evitando a sensação da passagem brusca de um conto para outro. Para poder obter esse efeito nas suas obras, um autor deve possuir uma mestria em escrever e narrar que Saramago de facto possuía, como um dos raros escritores com esse talento tão desenvolvido. Por um lado, como já mencionamos, para conseguir contar várias histórias reais entrelaçadas entre si, Saramago adicionou o ficcional. A passagem entre ficcional e histórico, e vice-versa, não se nota, e os leitores têm a sensação de que estão imersos no enredo. Outra tática que usou para conseguir essa sensação foi definitivamente a ausência da pontuação. Embora no princípio possa ser confuso, com o desenvolvimento do enredo dirige o leitor ao ler sem parar e sem sentir qualquer passagem ou mudança. Por outro lado, quando tiramos a história do contexto, vemos que na verdade, toda a sua obra (e aqui pensamos no primeiro lugar no *Memorial do Convento*) é um conjunto de histórias: sobre o amor de Blimunda e Baltasar, ou a vida de padre Gusmão, ou a vida privada e pública do casal real, ou a vida do povo na época da Quaresma no século XVIII, etc. Por isso podemos dizer que Saramago, sabendo muito bem ambos os conceitos da literatura, não queria que governasse só um conceito mas decidiu apanhar o melhor de ambos.

É evidente que a história se situa num sítio indeciso entre o género e o discurso, entre a poética e a retórica, o que não surpreende tendo em conta que a história junta a investigação e a escrita (Biti, 1997) - ambas partes vitais das obras de Saramago. Outra característica de historiografia evidente na obra de Saramago é a presença de quatro axiomas, os que Hans Kellner (1989) vê como a prova da concordância de ocorrido e exposto: a totalidade, a unidade, a coerência e a finalização.

Finalmente, importa mencionar uma característica criativa da história na literatura que define a história como a passagem (de Certeau, 1988). Interessante é também a função dessa passagem que de Certeau descreve como o lugar que é não-lugar: a fixação da fratura entre o passado e o presente. A obra de Saramago *Memorial do Convento* pode ser interpretada dessa maneira, sendo Saramago o meio que nos facilita a compreensão da história dessa época e as vidas das pessoas que essa história afetou. Com *Memorial*, Saramago segue as instruções que de Certeau deu aos historiógrafos contemporâneos: cortar, com a sua análise da história, os níveis hierárquicos e as sequências sociais estabelecidas; questionar as fronteiras; e revelar as zonas escondidas dos outros modelos da historiografia.

4.2. A história na literatura contemporânea

Já é quase senso comum que a literatura e a história têm muito em comum, e só por pensar nisso concluímos que uma das características mais óbvias de ambas é o material discursivo (Esteves, 2010). Da mesma forma, podemos levantar a questão que naturalmente ocorre quando se trata qualquer assunto relacionado com história: é possível saber ou descrever a história de maneira mais exata ou tudo depende de ponto de vista? No entanto, uma coisa é certa: “a literatura é uma leitora privilegiada dos signos da história” (Costa Milton, 1992 em Esteves, 2010, p. 18).

Embora a história e a literatura sigam sempre juntas desde o princípio da história da literatura, as diferenças eram notórias desde o início. Aristóteles no século IV a. C. dizia que o historiador tem os seus deveres - tratar do que realmente aconteceu - e o literato tem outros – tratar do que poderia ter acontecido. Mas não podemos esquecer que, se não fossem os poetas e a sua literatura, não teríamos sabido grande parte da história da Antiguidade, que hoje conhecemos graças a Homero e Virgílio, entre outros. Esta tradição continua na Idade Média, quando as obras que estabeleceram as literaturas nacionais, como o Cantar de Mío Cid em Espanha, ou Chanson de Roland em França, que são ambos textos literários e, para nós hoje, também documentos históricos. O mesmo acontece com os textos relacionados com a conquista da América: as cartas, jornais e crónicas escritas nessa época são consideradas não só literatura como também documentos históricos. Mas, é bom ter em conta que tudo que provém da memória dos homens, como sejam a literatura e a história nela contida, pode ser considerado subjetivo, não devendo ser tomado como verdade absoluta.

Um dos escritores que dedicou grande parte do seu esforço literário ao assunto da relação entre a literatura e a história é certamente o peruano Mario Vargas Llosa. Na sua

coleção de ensaios sobre literatura *La Verdad de las Mentiras*, ele discute este oxímoro e pergunta-se se a verdade pode ser dita pelas mentiras, ou seja, pela ficção, e conclui que com estas mentiras expressamos uma curiosa verdade e, romanticamente, expressamos “as mentiras que somos, que nos consolam e nos salvam de nossas nostalgias e frustrações” (Esteves, 2010, p. 20). Para Vargas Llosa, é evidente que a verdade na literatura é uma e na história é outra, mas não considera este facto como algo negativo, antes pelo contrário, a verdade é descrita dessa maneira na literatura porque só ela tem essas possibilidades de expressar o “delicado elixir da vida: a verdade que se esconde nos corações humanos” (Esteves, 2010, p. 20).

Por outro lado, o mexicano Carlos Fuentes não vê a história na literatura tão romanticamente como a vê Vargas Llosa. Para Fuentes (1992, p. 293), a literatura é simplesmente a segunda leitura da história. Simplesmente ou não, outro autor ibero-americano, Tomás Eloy Martínez (1996 em Esteves, 2010 p. 23) avisa-nos sobre o que hoje é conhecido de quase todos, mas que não pode ser dito das pessoas que viveram até há pouco tempo: que a história oficial foi escrita e manipulada pelos poderosos e pelos vencedores. Escrever a verdade, e nada mais que a verdade, antes significava opor-se aos absolutos, mas hoje, quando não temos absolutos (pelo menos no mundo ocidental), escrever a verdade absoluta já não é necessário. Da mesma maneira, Martínez (1996, em Esteves 2010) explica que está certo que a ficção não se escreva para modificar o passado, mas para corrigir o futuro e situá-lo no lugar dos desejos. O autor afirma que hoje em dia a história não se vê como verdade, nem deveria ser vista assim, mas como a cultura e a tradição, e, como é bem-sabido, a tradição deve ser mantida e recuperada entre a sua comunidade.

Nos últimos tempos (e agora penso nos últimos dois séculos), a história é extremamente popular na literatura e está presente em várias versões: como romance histórico clássico ou novo; como crónicas, autobiografias ou memórias; e, mais recentemente, como narrativas televisivas ou cinematográficas. Mas nem foi sempre assim.

Até ao século XIX, como afirma o crítico literário americano Hayden White (1990 e 1994, em Esteves, 2010), a historiografia foi vista como uma arte, admitindo assim a sua natureza literária. Depois, os historiadores começaram a identificar a verdade como sendo um facto histórico, e a ficção tornou-se invenção, que ainda podia negar a própria história e dificultava o seu entendimento. Nos anos 20 do século XX surgiu a assim chamada Escola dos Annales, em torno da revista francesa *Annales*. Os seguidores desta escola promoviam a

integração da história com outras ciências e com as artes, o que era completamente oposto ao que defendia o historiador alemão Leopold Ranke. Para Ranke a história deveria contar acontecimentos puros, ou seja, os acontecimentos políticos. As novas ideias sobre a história na literatura são descritas por Peter Burke, historiador inglês, que diz que “a base filosófica da nova história é a ideia de que a realidade é social ou culturalmente constituída” (Burke, 1992 em Esteves, 2010). Sempre tivemos o lado oposto, que neste caso criticava a Escola por excessivo alargamento do campo da história. Há apenas 19 anos, Paul Veyne afirmava que a história “nunca será científica” (Veyne, 1998 em Esteves, 2010) e que para ele a diferença entre a história e a literatura é mais que óbvia. O mesmo dizia o conhecido filósofo Hegel dois séculos antes, quando defendia que o historiador deveria descrever a realidade sem deformações arbitrárias.

4.3. O romance histórico na história

Agora, uma vez que sabemos onde localizar a história dentro da literatura e como a compreendem alguns dos pensadores e teóricos mais influentes, podemos debruçar-nos sobre o género literário que nos interessa para esta tese – o romance histórico.

Por um lado “o romance é um género híbrido” (Bakhtin 1990 em Esteves 2010) e por outro lado “um género bastardo e ambíguo” (García Gual 2002 em Esteves 2010). Seja como for, os críticos e autores que escreveram sobre o romance histórico e o seu papel na teoria da literatura concordam num ponto: o romance histórico é uma mistura, ou seja, uma combinação entre a história e a ficção.

Como nos conta Esteves (2010), foram os turbulentos acontecimentos históricos do século XIX que facilitaram o verdadeiro nascimento do romance histórico, embora as narrativas sobre personagens históricos tenham existido desde a Antiguidade. Walter Scott, que viveu 30 anos no século XVIII e 30 anos no século XIX, criou uma nova variante narrativa. Essa novidade fez-se sentir nas personagens de Scott, as quais são simultaneamente os verdadeiros representantes da sua época histórica e do seu modo de comportamento. György Lukács marca o ano 1814, ou seja, o ano da publicação de *Waverley*, como o início da época do romance histórico. Após a publicação de *Ivanhoe*, cinco anos depois de *Waverley*, o género do romance histórico torna-se mundialmente aceite e muitos autores começam a escrever obras desse género. Os mais populares foram seguramente Alessandro Manzoni e James F. Cooper, com o seu *O Último dos Moicanos*. Foi também Scott quem estabeleceu o enquadramento que ainda hoje é usado para se escreverem romances históricos. Esse esquema

tem dois princípios: primeiro, a ação da obra ocorre num passado anterior ao presente do escritor, com uma trama fictícia; segundo, nessa trama é necessário introduzir um episódio amoroso problemático (Esteves, 2010). Preferivelmente, esse episódio deve terminar tragicamente. Scott e os autores que seguiram o seu estilo inventaram os personagens e os factos e combinaram-nos com figuras históricas, com o objetivo de assegurar ao leitor que a ação ocorre na dada época.

Uma vez que a história por vezes não acontece como nós queremos, o romance histórico dava a possibilidade de fugir de uma história real que fosse insatisfatória, oferecendo ao leitor o final feliz que este naturalmente esperava. Essa “correção” da história fez do romance histórico um dos géneros literários mais populares da toda a história da literatura.

Gustave Flaubert introduz mudanças significativas na forma do romance histórico. Assim, na sua obra *Salambó*, de 1862, que se localiza na antiga Cartago, ele introduz a ideologia típica do século XIX, a luta de classes sob o signo do capitalismo (Lucács 1977 em Esteves 2010). Nos outros romances históricos, os autores descreviam o espaço nacional e uma ação que não tenha ocorrido tão remotamente como no caso de Flaubert e do seu *Salambó*.

Uma das obras-primas do género, *Guerra e Paz* de Liev Tolstoi, também contribuiu para o desenvolvimento do género. É seguro afirmar-se que nela Tolstoi cria uma narrativa muito fluida e vital, o que indicava que o acima mencionado Walter Scott tinha influenciado Tolstoi, mas a exata medida da influência das obras de Scott na narrativa de Tolstoi é algo que não pode ser verificado com certeza, tendo em conta que a Rússia desta época foi um país extremamente fechado.

Outra grande mudança no romance histórico que vale a pena mencionar ocorreu na segunda metade do século XX quando se começam a notar grandes diferenças em relação ao modelo de Scott. A sua visão romântica do mundo é substituída por um “profundo questionamento e busca de identidade no facto histórico” (Esteves, 2010 p. 35). Os autores que atualmente escrevem neste novo tipo de romance histórico não sofrem das perseguições políticas que, antes deles, sofreram aqueles que tinham a tendência de questionar a história e criticá-la - na época de Scott, isto não era possível. A história escrita oficialmente é agora esquadrihada e é questionada a sua confiabilidade e, pela primeira vez nesse género, a voz não é dada apenas aos personagens principais mas também ao povo, às pessoas cuja voz antes não era escutada. Isso levou a que os autores passassem a fazer a descrição interior

pormenorizada de todos os personagens, não lhes interessando somente o que é importante para o discurso histórico, mas também o estado de espírito dos personagens, os seus sentimentos, as suas esperanças, o seu mundo íntimo. Uma das características mais destacadas desse novo romance histórico é seguramente o uso da paródia e da sátira - o humor usado como forma de crítica. Os autores do novo romance histórico tinham de ser extremamente hábeis com a linguagem que usavam nas obras e tinham de conhecer os arcaísmos e as expressões que se usavam na época sobre a qual escrevem porque as suas palavras são “ferramentas de crítica dos governantes” (Aínsa, 1991 em Esteves 2010, p. 35).

Mas nenhuma das características do novo romance histórico teve tanto impacto nos leitores como a carnavalização dos personagens, especialmente quando as pessoas que se carnalizam em primeiro lugar são os reis, aqueles que nunca antes podiam ser ridicularizados ou baixados ao nível a que estão as pessoas comuns. O romance histórico, pela primeira vez na história da literatura, oferecia-nos uma visão da vida íntima dos absolutistas, dos seus pensamentos íntimos e até da sua vida sexual e necessidades fisiológicas.

Graças à distorção da história oficial, ao uso do humor como crítica ao absolutismo e à “aproximação” do historiador às personagens (no sentido de “saber” todas as suas emoções, de descrevê-las intimamente), tanto aos reis como ao povo (que antes na história não foi o caso), o romance histórico tornou-se num dos géneros mais populares entre os leitores. A junção da história e da ficção, que à primeira vista não se poderiam misturar (o real e o irreal), acabou por criar algo mundialmente reconhecido. Por isso, nem surpreende que José Saramago tenha escolhido escrever sobre a história nacional dessa maneira, adicionando-lhe o seu toque especial.

4.4. A história e a ficção nas obras de Saramago

A obra *Memorial do Convento*, com os seus pontos fictícios mais destacados - o voo da passarola, o casal Blimunda e Baltasar e o combustível da passarola – mistura o irreal com o impossível, sendo a conjugação de todos os significados da ficção. Historicamente, pela sua modificação da verdade, a ficção foi atacada pela vigiada científica, pedagógica e legalmente a partir da segunda metade do século XVIII (Biti, 1997). Com tudo isto em mente, vamos fazer o quadro das obras de Saramago onde se misturam a história e a ficção, analisando de que forma e por que razão existe esta mistura.

Saramago funde o histórico com o ficcional em várias das suas obras, mas acabam por se destacar neste aspeto as obras: *Memorial do Convento*, *A Jangada de Pedra*, *História do*

Cerco de Lisboa e *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. No sentido teórico literário, todas estas obras têm uma coisa em comum – tratam da multidão das questões pós-modernas (Hutcheon, 1988). Saramago nunca escreve os seus romances históricos para descrever a história em si mesma, mas sim para perscrutá-la, desconstruí-la e dessacralizá-la (Sensão Fontes, 2010).

O *Memorial do Convento* é uma obra de 1982 que fala sobre o rei português D. João V que decide cumprir o voto de construir um monumento à Igreja Católica mais grandioso e luxoso dos aqueles que se encontram no Vaticano se a sua rainha D.^a Maria Ana Josefa providenciar um sucessor. Ao longo de toda a obra, o narrador, que é onnipresente, como o será no caso de todas as obras de Saramago, ironiza e preenche com humor a narrativa, dando o seu comentário e juízo sobre os que estavam no poder. Sensão Fontes (2010), escrevendo sobre este tema, levanta uma questão que também pode servir como um dos temas do *Memorial*, algo que guia a narração: “o que mais interessará ao rei, gerar um filho, importante sucessor ao trono de Portugal, ou construir o Convento de Mafra, atendendo às suas tendências megalómanas?”. Na sua tarefa de desconstruir a história, Saramago procura “ficcionalizar os factos históricos com o objetivo de desestabilizar as verdades consideradas pela história oficial” (Sensão Fontes, 2010) e na sua obra adiciona personagens inventados por ele mesmo os quais, para além de serem produto da sua imaginação, são os protagonistas da obra. Os personagens verdadeiros entrelaçam-se ao longo de toda a obra com as personagens ficcionais, desestabilizando ainda mais as relações entre a história e a ficção.

É interessante ver que a ironia e a acentuação da hipocrisia, que sempre seguem a narração enquanto se fala sobre o casal real, nunca seguem a narração enquanto se fala sobre Blimunda e Baltasar, o casal inventado por Saramago. Há outra coisa aqui que pode chamar a nossa atenção e se representa na cena, à primeira vista simples e sem destaque, onde é feita a descrição dos trabalhadores que carregavam a pedra monumental que faz parte do pórtico da igreja. Ao nomear todas as pessoas Saramago imortaliza-as e “adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença” (Hutcheon, 1991, em Sensão Fortes, 2010). Saramago foi consciente do papel que desempenhou por fazer isso e por isso reclamou na sua obra:

“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.”
(Saramago, 1994, pág. 242)

Outra obra que vale a pena mencionar entre as obras onde Saramago mistura história e ficção é *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de 1984. A metaficção historiográfica que Saramago apresenta nessa obra é completamente diferente da do *Memorial do Convento*. Essa obra é passada no ano de 1936, quando na Europa, e especialmente naquela época em Espanha, estouraram as guerras. Segundo Senão Fortes (2010), a maneira de fundir o histórico e o ficcional nessa obra passa pelo uso dos elementos intertextuais. Usar os elementos da intertextualidade, como Saramago os aplica em *Ricardo Reis*, junto com subjetividade, referência e ideologia para problematizar as relações entre a ficção e a história foi a ferramenta frequente dos autores do pós-modernismo (Hutcheon, 1991, p. 160).

Como diz o próprio título da obra, o protagonista é Ricardo Reis, um dos heterónimos de Fernando Pessoa, ao qual Saramago cria a biografia depois da morte deste. Embora os leitores saibam o que ocorre na época da trama do *Ano*, o protagonista não sabe, devido à sua passividade. Ele acaba por ler os jornais, ficando assim a saber o que estava a acontecer mas, como o próprio Saramago reclama: “Ricardo Reis deve ter sido o último habitante de Lisboa a saber que se dera um golpe militar em Espanha.” (Saramago, 1988, p. 371). Todos os outros acontecimentos na Europa dessa época também não interessam a Ricardo Reis, nem mesmo a subida ao poder de Hitler e Mussolini e as consequências que isso trouxe à realidade de Portugal nessa época.

A terceira obra que vamos mencionar no contexto da metaficção historiográfica é *A Jangada de Pedra*, de 1986². Nesse romance, a Península Ibérica separa-se do resto do continente europeu, ficando assim ainda mais isolada que antes. Senão Fortes vê precisamente nessa separação a mistura da história e a ficção. Mas não se observa a mistura só nisso, observando-se também nos personagens, que têm estranhos dons, e que de novo servem como ferramenta de Saramago para fundir o real e o irreal.

² Uma causa provável para ter escrito um romance com este tema, o da separação de Portugal e Espanha do resto da Europa, é o facto de Saramago ser contra a adesão de Portugal e Espanha à União Europeia, o que aconteceu precisamente no ano de 1986.

5. Memorial do Convento

5.1. A interpretação da história (através do resumo) no Memorial do Convento

Numa entrevista dada em 1987 Saramago disse que o seu *Memorial do Convento* representava a tentativa de examinar certas características da história portuguesa que continuam a aparecer ao longo do tempo. Segundo Saramago, a trama, que se situa nos séculos XVIII e XIX, teve mais influência na consciência nacional que o mais estudado século XVI, o dos descobrimentos, embora nenhuma dessas épocas da história portuguesa favoreça os portugueses (Preto-Rodas, 1987).

O evento central sobre o qual se desenvolve a trama do livro é a construção do Convento de Mafra. Embora a Igreja Católica não tenha muitos rivais nessa época no mundo ocidental, Saramago descreve esse evento no seu estilo especial, usando a sátira para criticar e descrever essa característica persistente que já mencionamos da história portuguesa – o fanatismo religioso. Como oposição aos reis e a esse evento da construção do Convento, que é nacionalmente conhecido na história portuguesa, Saramago usa um personagem histórico que não é tão conhecido como o rei D. João V, o padre nascido na colónia portuguesa do Brasil, Bartolomeu de Gusmão, que tinha a ideia doida de que as coisas podem voar. A oposição entre esses dois focos de interesse pode ser encontrada na oposição do convento, que representa o absolutismo imóvel, e da passarola, (móvel, de facto), que representa a aspiração de alguns em querer avançar no tempo (Preto-Rodas, 2010).

Para responder à questão “como” é que Saramago descreve a história, basta perguntar qual é o toque especial que tornou este livro tão diferente e não comparável com outros. A resposta a essa questão é o narrador. O narrador onnipresente de Saramago, embora conte a história a partir do século XVIII, tem a perspectiva de narrador do século XX, e a sua ironia lembra-nos que o Portugal dos anos 80 do século XX tem muitas semelhanças com o Portugal da época do rei D. João V. A vaidade do rei e da corte portuguesa, juntamente com a hipocrisia da Igreja Católica e dos seus clérigos, são continuamente submetidos à sátira do narrador realista, que é uma característica usual nos narradores modernos. Adicionalmente, a oralidade sem pontuação e a fundição dos diálogos dos personagens com a voz do narrador contribuem também para o traçar de uma linha mental do texto na mente dos leitores, cuja bem-sucedida diferenciação das partes diferentes (os diálogos dum ou do outro personagem, o narrador) fixa o leitor até o fim da leitura e mostra a habilidade de Saramago.

A família real e o fanatismo religioso, temas frequentes nas obras do século XIX, nesta obra de Saramago do século XX são introduzidos com o estabelecimento da cena e do tom, que segue sempre constante até o fim do livro (Preto-Rodas, 1987). Os dois personagens reais principais são o casal real, o rei D. João V e a rainha D. Maria Ana da Áustria. O tom que é usado quando se fala sobre eles e quando falam entre eles é apropriado ao tom que se usa quando se fala sobre um rei e sua rainha – o tom usado nas suas visitas conjugais é solene e quase sacramental, podíamos até dizer estéril. O que não é realmente estéril são os percevejos e o suor com que Saramago indica a realidade a que o casal real não pode fugir.

“D. João V não passa toda a noite com a rainha, ao princípio sim, por ainda superar a novidade ao incómodo, que não era pequeno sentir-se banhado em suores próprios e alheios, com uma rainha tapada por cima da cabeça, recozendo cheiros e secreções.” (Saramago, 1994, pág. 15).

“Em noites que vem el-rei, os percevejos começam a atormentar mais tarde por via da agitação dos colchões, são bichos que gostam de sossego e gente adormecida.” (Saramago, 1994, pág. 16-17).

De novo, a oposição nota-se no segundo, mais religioso, sonho do rei – a construção de um convento que se possa igualar com a basílica de São Pedro no Vaticano, como um voto a Deus para que a rainha conceba. É ainda mais interessante que esse sonho divino aparece depois de uma noite bem-sucedida nas relações reais. A própria cidade de Lisboa representa, segundo Saramago no *Memorial*, a oposição – por um lado, o esplendor da capital, a sede de um império e, por outro lado, o povo, onde uns têm abundância e outros nem têm água limpa, como é descrito na citação seguinte:

“Mas esta cidade, mais que todas, é uma boca que mastiga de sobejo para um lado e de escasso para o outro, não havendo portanto mediano termo entre a papada pletórica e o pescoço engelhado, entre o nariz rubicundo e o outro héctico, entre a nádega dançarina e a escorrida, entre a pança repleta e a barriga agarrada às costas.” (Saramago, 1994, pág. 27)

A obra mantém esse tom de ironia quando Saramago descreve a procissão da Quaresma, um ato de profunda fé e sacrifício, onde as mulheres observam os seus amantes flagelando-se e solicitando mais e mais fortes vergastadas sem piedade, quase com satisfação. A Quaresma, sendo simultaneamente um dos períodos mais sacros e de maior sacrifício no ano de um cristão, é também o tempo de maior pecado, onde as mulheres, à primeira vista tão bem-educadas e delicadas, fechadas nas suas casas todo o ano, reúnem-se com os seus amantes antes de ir à missa.

Saramago introduz aqui o personagem de Baltasar Mateus, ex-soldado que viu todos os terrores da guerra e nela perdeu a mão. Ao chegar a Lisboa assiste a um dos eventos religiosos mais populares – um auto-de-fé, o ato religioso mais aguardado por todos os cidadãos de Lisboa. Entre os condenados ao exílio em Angola está Sebastiana Maria de Jesus, a mãe de Blimunda, que olha tristemente para a mãe e aceita o seu destino. Ambas possuem poderes que a Igreja Católica não considera adequados. Apenas um olhar trocado com Baltasar bastou para eles os dois ficarem a saber que são almas gémeas, rebeldes à frente do seu tempo. Como o padre Bartolomeu de Gusmão compartilha as mesmas ideias, o duo passa para trio e partem os três da cidade e fogem desse ato insuportável. Apenas a Baltasar e Blimunda o padre Bartolomeu revela os planos que tem, porque se revelasse a outros que não pensem como eles os três, arriscaria ser submetido à perseguição da Inquisição. De facto, o padre Bartolomeu quer fazer uma máquina que voa. Temendo pelas suas vidas, o trio decide construir a máquina longe da cidade. Isto passa-se ao mesmo tempo em que a rainha dá à luz e o rei decide cumprir o seu voto a Deus – a construção do magnífico Convento de Mafra. A oposição entre duas ideias é aqui estabelecida – por um lado, a invenção de uma máquina que voa, o que à época poderia ser considerado como magia, feitiço e bruxaria e, por outro lado, a construção de um convento sacro, verdadeiramente longe de qualquer tipo de bruxaria, empurrando o já empobrecido povo para vidas ainda mais duras (Preto-Rodas, 1987).

A passarola – a máquina que vai voar: nessa época a máquina foi algo firme, pesado, fixo, algo que não pode voar. O voar se contribuía só ao algo vivo, leve, móvel – e por isso a passarola materializa a própria ideia de oposição da máquina, que nem é viva, leve e móvel, mas voa. A gôndola, ou seja, o objeto físico, usa como combustível para o seu voo as vontades humanas. A tarefa de colecionar as vontades humanas, 2000 delas, foi dada a Blimunda, a vidente que quando jejuava podia ver as vontades nas pessoas, que apareciam como pequenas nuvens. Essas vontades apenas podiam ser colecionadas no momento da morte da pessoa, o que não era uma ocorrência rara nessa época em Lisboa, uma vez que a cidade estava acometida de peste.

A mistura de história com ficção faz-se notar novamente com a introdução da personagem do músico Domenico Scarlatti. Ele, juntamente com o trio de personagens principais, contribui para a construção da passarola, no seu caso com a sua música – Scarlatti toca para eles e anima os seus espíritos. A construção da passarola pára no momento em que o padre Bartolomeu vai para Holanda para estudar física e Baltasar e Blimunda vão morar com os pais de Baltasar. O trabalho dos dois no convento, algo histórico e real, apresenta-se como

oposição ao trabalho na passarola – imaginária e irreal. Uma tarde, ficando a saber que a Inquisição começou a duvidar das suas intenções, o trio decide tentar voar na passarola – e é bem-sucedido. Durante o voo, algo bastante importante e com um significado forte, voam sobre o convento de Mafra e aterram num sítio perto das montanhas, a um dia a pé do convento. Para evitar a punição da Inquisição, Bartolomeu foge de Portugal para Espanha e Baltasar e Blimunda voltam à sua vida secreta como trabalhadores no Convento de Mafra. O narrador onnipresente, que como já mencionamos fala sobre um evento do século XVIII a partir da perspectiva de um narrador do século XX, comenta:

“...para vir o cinema ainda faltam duzentos anos, quando houver passarolas a motor, muito custa o tempo a passar, até que chegue a felicidade, olá.” (Saramago, 1994, pág. 226)

A construção do convento termina em 1727 e, no próprio dia do fim das obras, Baltasar decide visitar o sítio onde a passarola aterrou para fazer a sua manutenção e reparação. Acidentalmente, Baltasar escorrega e revela a passarola escondida, que nesse momento levanta voo com Baltasar nela. Blimunda, desesperada pela espera por Baltasar, segue-o até ao sítio onde sabia ter aterrado a passarola, e fica a saber o que ocorreu. Passa dias e meses procurando Baltasar em todo o Portugal até que um dia o encontra no Rossio, durante um auto-de-fé, entre os condenados pela inquisição. Blimunda, como muitas vezes antes, usa os seus poderes de ver as vontades e, no momento em que Baltasar morre, toma a sua vontade e assim eles os dois podem viver juntos para sempre.

A maneira como Saramago descreve a história e nela entrelaça a ficção, quase imperceptivelmente, espelha a sua mestria em toda a sua glória. Saramago sucede em homenagear todas as pessoas que contribuíram para a construção do Convento de Mafra que é, para ele, um dos momentos fundamentais da história portuguesa. Com o enumerar dos trabalhadores e dos soldados pelos nomes, eleva-os ao nível dos arquitetos, dos generais e dos responsáveis, ou seja, aqueles que já são lembrados pela história. Para Saramago não é importante que eles sejam pobres e analfabetos, acostumados a condições de vida duras, ele quer que a sua recompensa para deixar o lar e servir a Igreja e a Coroa não seja só o escasso salário. Outra característica da sua mestria que marcou esse livro, na sua maneira de juntar a história com a ficção, é a igualdade dos géneros: Blimunda é inesperadamente completamente igual a Baltasar nos seus deveres, nos seus poderes e na importância que tem no livro – que, como sabemos, não era o que se passava naquele século. Este tema será abordado nos próximos capítulos.

E para terminar o tema sobre como Saramago descreve a história, seria bom dar um exemplo da ironia, que é, como o narrador, onnipresente no livro:

“Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha, e eles é que pagam o voto, que se lixam, com perdão da anacrónica voz.” (Saramago, 1994, pág. 266)

6. As personagens

Como nesta tese estamos a tratar da relação entre a história e a ficção, é importante destacar esta relação nas personagens que aparecem na obra *Memorial do Convento*. Na obra temos dois grupos grandes de personagens: os históricos e os ficcionais. Mas ambos têm em comum uma coisa crucial para toda a obra – têm um significado simbólico e implícito. Vamos analisar as personagens mais importantes da obra tanto do lado histórico como do ficcional, incluindo o papel simbólico que têm na obra de Saramago.

6.1. D. João V e D.^a Maria Ana Josefa

D. João V pertencia à dinastia de Bragança, que reinou sobre Portugal durante quase 3 séculos (1640-1910). Ele próprio governou durante 42 anos, de 1707 a 1750. No seu reinado construiu arsenais, a casa da moeda, a canalização do Tejo, hospitais e o Aqueduto das Águas Livres; fundou a Academia de História e a biblioteca da Universidade de Coimbra e também a ele se deve a realização do tratado de Madrid. Foi conhecido como “O Magnânimo” devido à sua generosidade, que também se pode traduzir como um exagerado gasto das riquezas da coroa portuguesa, que se financiou a partir da cobrança de altos impostos pela retirada de ouro do Brasil. Entre todas essas coisas, devemos admitir que algumas são úteis, mas outras não – ou seja, são úteis, mas apenas para os ricos e para a burguesia portuguesa, à qual o rei queria sempre adular. Para entender melhor a personagem do rei D. João V como foi interpretado por Saramago é importante ver a sua relação com a sua esposa D. Maria Ana Josefa. Sobre ela, a história narra assim: em 1708, 18 meses depois de assumir o trono (D. João V), casou-se com a arquiduquesa Maria Ana Josefa, filha do imperador Leopoldo Primeiro da Áustria. (...) Em 24 de junho de 1708 é firmado o Tratado Matrimonial e a 9 de julho acontece o casamento. D. Maria Ana Josefa nasceu em Linz, no dia 7 de Setembro de 1683. Faleceu no dia 14 de agosto 1754, com setenta e um anos incompletos, no palácio de Belém (Ribeiro Telles, 1999, pág. 137).

Mas para além dessa parte realista, cujos factos podemos verificar nos livros históricos e nas enciclopédias, Saramago criou para todas as suas personagens históricas neste livro uma outra parte – a realidade estética que não reproduz a realidade, mas problematiza-a, interrogando, colocando o “modelo histórico em questão (Schleicher Silveira, 2008). Já sabemos que a história é escrita pelos vencedores, por isso Saramago, com essa realidade estética, quer representar a história escrita pelos vencidos. Para fazê-los mais “humanos”, Saramago descreve o casal real em situações comuns, chegando a descrever o rei numa

situação pouco lisonjeira – a de não poder “emprenhar” a sua mulher. Mas Saramago também sabe enganar-nos. O romance começa com a frase “D. João, quarto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa...”, o que nos deixa a pensar que vamos ler sobre a história amorosa entre o rei e a rainha. Mas, como já mencionamos acima, isso não será o caso. Com a história que ele mesmo cria, Saramago ironiza as personagens. Descobrimos que não há amor entre o rei e a rainha, e o que o rei quer fazer é apenas cumprir a suas obrigações de ter um herdeiro. O casal real nunca foi descrito desta forma nas histórias oficiais, nem uma história oficial tratava da vida íntima de qualquer rei. Saramago também não poupou a rainha. Descreveu como ela tinha percevejos na cama, como não amava o rei, e também todas as outras tarefas que não correspondem a uma pessoa da nobreza, mas a um camponês. Com a simplificação tanto as vidas e as tarefas de pessoas tão solenes, podemos pensar que não sejam verdadeiramente tão importantes como a história os descreve e nós as conhecemos. Para Saramago, escrever este livro também foi uma oportunidade de criticar os poderosos e a maneira como governam o reino, especialmente o funcionamento da justiça que servia só aos ricos - outra vez algo sobre o qual a história oficial nunca falava.

“Dos julgamentos do santo ofício não se fala aqui, que esse tem bem abertos os olhos, em vez de balança em ramo de oliveira (...) e mil cruzados para pôr na balança (...).” (Saramago, 1994, pág. 195)

Outra crítica que Saramago fazia ao rei é a de que ele não apreciava Portugal e os portugueses, embora fosse o seu rei:

(...) de desta pobre terra de analfabetos, de rústicos, de toscos artífices não se podem esperar supremas artes e ofícios...” (Saramago, 1994, pág. 219)

(...) atavam-nos com cordas, variando o modo, ora presos pela cintura uns nos outros, ora com improvisada pescoceira, ora ligados pelos tornozelos...” (Saramago, 1994, pág. 283)

6.2. Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão

Outra das personagens históricas do romance, o Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão nasceu em Santos na então Colônia Portuguesa do Brasil em 1685, filho de Francisco Lourenço e de D.^a Maria Alvares. Enquanto jovem dedicou-se a estudar matérias como Mecânica e Física, para as quais sentia grande vontade e paixão. O seu primeiro sucesso como engenheiro foi o mecanismo que inventou para fazer subir a água de qualquer rio, lago ou do

mar. Em 1708 matriculou-se na Universidade de Coimbra, na Faculdade de Cânones, onde se doutorou. Falava francês e italiano e sabia perfeitamente latim e hebreu. A partir de 1709, na mesma Universidade, o Padre Bartolomeu Lourenço foi professor de Matemática. Durante o tempo entre a chegada do Brasil até ser professor na universidade Bartolomeu Lourenço trabalhou na invenção que lhe viria a mudar a vida e marcar o seu posto na história portuguesa e mundial – um instrumento para andar pelo ar, a passarola. Em 1720, D. João V escolheu-o para um dos 50 membros efetivos da Academia Real de História Portuguesa. Mas a sua fama não durou até à sua morte. Por ter sido acusado de ser feiticeiro, o Padre teve de fugir para Espanha para encontrar refúgio na corte real espanhola, que conhecia o valor de sua inteligência. Faleceu a 19 de Novembro 1724, com trinta e oito anos, em Toledo, Espanha.

Como da vida do Padre Bartolomeu para este romance são especialmente importantes o voo e a passarola, os quais estão no centro da história, seria bom mencionar com mais detalhes quando e como ocorreu o primeiro voo. Desta descrição vamos ver que Saramago mudou certos detalhes para fazer corresponder melhor a sua história com a de Baltasar e Blimunda.

O primeiro voo ocorreu no 8 de agosto de 1709, em frente ao público mais importante dessa época. Mas, antes deste acontecimento, o Padre Bartolomeu teve duas tentativas com não tanto sucesso. A primeira tentativa ocorreu no dia 3 de agosto, 5 dias antes do voo bem-sucedido. Nesta primeira tentativa, a chama de um candeeiro incendiou o pequeno balão de papel antes de levantar voo. Na segunda tentativa, agora com maior sucesso, o balão de papel subiu 20 palmos e, na sua subida, todos os presentes na sala de Audiências do Palácio ficaram estupefactos. A terceira e última tentativa foi um sucesso absoluto. O pequeno balão ergueu-se lentamente e voou dentro da Sala de Audiências. Embora a forma de balão fosse similar aos contemporâneos balões de ar quente, a este balão foi atribuída forma dum pássaro pela fantasia das pessoas da época. Neste balão, ou seja, a Passarola, havia muitos tubos que serviam para lhe dar acensão e, com o vento, conseguia o efeito de foles.

Agora, como sabemos algo mais concreto sobre o Padre Bartolomeu, ou seja, alguns factos da sua vida real, seria bom estabelecer o seu papel no romance com respeito à questão da história *versus* ficção. Como ele é a pessoa que funciona entre dois mundos no romance – o mundo histórico e o mundo ficcional – é lógico supor que Saramago o tenha colocado como conexão entre as personagens reais e as fictícias, ou seja, entre Baltasar e Blimunda, que representam o povo, e o casal real. Da mesma maneira que sabemos que algumas das suas

características e dos acontecimentos em que ele participa são verdadeiros, também sabemos que outras são inventados por Saramago para satisfazer o enredo do romance e a história entre as duas personagens principais, que são Baltasar e Blimunda.

Outro, e não menos importante papel da personagem do Padre Baltasar, é a crítica à Igreja Católica e a exposição das incoerências da mesma, especialmente as que existem entre as classes sociais:

“Não somos nada perante os desígnios do senhor, se ele sabe quem somos (...) deixemos a Deus o campo de Deus, não atravessemos as suas fronteiras, adoremos deste lado de cá, e façamos o nosso campo, o campo dos homens, que estando feito, há-de querer deus visitar-nos e então, sim, será o mundo criado”. (Saramago, 1994, pág. 55)

6.3. Baltasar e Blimunda

Baltasar e Blimunda, o casal e as principais personagens do romance, são as personagens a quem vamos dedicar mais tempo. Como são introduzidos no romance como indivíduos separados, vamos tratá-los assim e escrever sobre eles separadamente. Da mesma forma, como são ambos personagens fictícios, não vamos estudar como Saramago usa e mistura a história com a ficção nestes personagens, mas sim por que razão e como é que as características são atribuídas a certa personagem e tentar a decifrar o papel desta característica na narrativa.

A primeira vez que Baltasar é mencionado no livro é com a seguinte frase: “Este que por desafrentada aparência, sacudir da espada e desparelhadas vestes, ainda que descalço, parece soldado, é Baltasar Mateus, o Sete-Sóis”. Ao ser mencionado que é soldado, e depois ao saber-se que perdeu a mão na guerra, o autor estabelece em que lado está – será dos que combatiam na guerra, ou dos que mandavam combater na guerra? Ao ter como personagem principal uma pessoa que saiu da guerra sem um membro, Saramago manda-nos a mensagem que a guerra tem sempre mais consequências para o povo (não para os que nela mandam), e que os soldados são material dispensável e facilmente substituível, o que ocorreu precisamente a Baltasar quando perdeu a mão. Aliás, bem sabemos que os soldados desta época foram mal pagos ou não eram pagos de todo pelo seu serviço e que defendiam os interesses dos reis/governos (Ribeiro, 2004).

Baltasar (mais Blimunda, de quem vamos falar nos parágrafos seguintes) é também protagonista do romance como representante do povo português dessa época. Por isso,

Baltasar tem as características das pessoas que representa: é um homem simples e rudimentar, analfabeto, humilde e honesto, não tem medo do trabalho nem da morte, aceita a vida que lhe foi dada a viver e a mulher que o destino lhe ofereceu, sem assombro nem protestos.

O simbolismo mais evidente está contido na sua alcunha: Sete-Sóis. Saramago joga aqui com dois símbolos muito fortes – o número sete e o Sol. Sete é o número que representa a totalidade – pode ser, no romance, a totalidade que Baltasar faz com Blimunda. Além disso, sete pode ter muitas outras referências, como o número dos dias numa semana, o número dos dias da criação do mundo, as sete virtudes divinas e os sete pecados capitais, as sete notas musicais, as sete cores do arco-íris, as sete colinas de Roma e Lisboa, etc. Quanto à outra parte desta alcunha, o Sol, este é o símbolo da vida, da luz, do amor e da paixão, da juventude, do poder e da força, da perfeição, da morte e do fogo, da ressurreição e da imortalidade. A relação com a morte e com o fogo ganha mais importância quando levamos em consideração que Baltasar morreu ao ser queimado no último auto-de-fé realizado em Portugal.

No princípio do romance, Baltasar é representado como um homem simples, do povo, ex-soldado e à, primeira vista, uma personagem que não terá muito para dizer. Mas, com o desenvolvimento do enredo, Baltasar transforma-se na personagem principal e na mais complexa do romance. É simples descrever a ambição do rei, ou a loucura de um cientista, ou as intrigas de uns frades, mas combinar tudo isso numa só personagem que nem é rei, cientista ou frade, é um processo longo, que resulta no ganho de uma personagem complexa – que é, enfim, a personagem de Baltasar.

Acima de tudo, Baltasar é, mais da qualquer outra personagem no romance, o representante do povo português dessa época. Ele foi vítima de tudo o que estava “podre” no Portugal do século XVIII – a política, o exército, a religião e a sociedade.

A sua companheira, a segunda personagem fictícia mais importante do romance, é Blimunda, Blimunda de Jesus, batizada de Sete-Luas pelo padre Bartolomeu de Gusmão:

“Tu és Sete-Sóis porque vês, às claras (...) Blimunda, que até aí só se chamava, como sua mãe, de Jesus, ficou sendo Sete-Luas, e bem batizada estava, que o baptismo foi de padre, não alcunha qualquer um.”
(Saramago, 1994, cap. IX pág. 94)

E de novo Saramago, na sua maneira especial, faz a conexão entre Baltasar e Blimunda, primeiro, de uma maneira mais óbvia, com as suas alcunhas – Sete-Sóis e Sete-

Luas. Já dissemos qual é o simbolismo do número sete, e por isso não será difícil concluir que na outra parte da alcunha, Sol-Lua, deve estar um simbolismo mais profundo. Assim como o Sol e a Lua constituem um dia, embora de maneira “oposta”, também Baltasar e Blimunda se unem num casal e, a partir do momento em que se conheceram, se deram conta de que são feitos um para o outro.

Essa oposição entre Baltasar e Blimunda, onnipresente em todo o romance, não é visível apenas nas suas alcunhas, mas também na sua aparência física. Como Baltasar tem cara escura e barbada com olhos cansados (Saramago, 1994, cap. VIII pág. 83), tem Blimunda cabelos cor de mel (Saramago, 1994, cap. X pág. 107), olhos claros que vão variando de cor (Saramago, 1994, pág. 107) e corpo alto e delgado (Saramago, 1994, pág. 56-57). Scarlatti apoia esta oposição, comparando Baltasar e Blimunda com Vénus e Vulcano (Saramago, 1994, cap. XIV, pág. 175).

Outro simbolismo significativo foi o momento em que se conheceram – no auto-de-fé no qual a mãe de Blimunda foi acusada de feitiçaria (Saramago, 1994, pág. 53-54). É significativo porque serão eles dois quem vai fazer magia – vão fazer o objeto voar. O auto-de-fé, de novo simbolicamente, será a primeira e a última vez em que se vêem um ao outro. Adicionalmente, é apenas Blimunda quem tem o dom mágico – pode ver o interior das pessoas quando está em jejum. Este dom Blimunda herdou da mãe e este “outro saber” inteligentemente incorporou-o no projeto que ela e Baltasar vão fazer com o padre Bartolomeu de Gusmão. Este dom dela é especial e único, mas tão poderoso que pode ver a essência dos que a rodeiam e pode perceber a hipocrisia e a mentiras que subjazem aos comportamentos estereotipados.

Este dom e a passarola não são as únicas coisas mágicas quando falamos sobre Baltasar e Blimunda. O conheceram-se, o se terem apaixonados por eles mesmos, numa maneira pura e verdadeira, que foge às convenções, subvertendo a moral tradicional (Saramago, 1994, pág. 56-57). Ela promete a Baltasar que o seu dom, tão poderoso e penetrante, nunca será exercido sobre ele (Saramago, 1994, pág. 57) porque amar alguém significa aceitá-lo sem reservas.

Quando Baltasar desaparece, Blimunda acaba por matar, com o espigão de Baltasar que ele deixou na sua casa, um dominicano que tenta violá-la, o que pode simbolizar que Baltasar salvou a sua mulher, embora não esteja presente.

No fim, Blimunda acaba por exercer o seu dom sobre Baltasar, mas apenas porque queria que eles os dois vivessem juntos para sempre. Blimunda encontrou Baltasar após nove anos de ausência, ardendo ele no último auto-de-fé em Portugal, e recolheu a vontade dele para que os dois sejam uma alma. Assim, eles estarão sempre juntos, como o Sol e a Lua num dia.

6.4. O povo – personagem coletiva

O verdadeiro protagonista de *Memorial do Convento* é o povo trabalhador. Espoliado, rude, violento, o povo atravessa toda a narrativa, numa construção de figuras que, embora corporizada por Baltasar e Blimunda, tipificam a massa coletiva e anónima que, de facto, construiu o convento (Saramago, 1994, pág. 244 – 245).

A crítica e o olhar mordaz do narrador enfatizam a escravidão a que foram sujeitos quarenta mil portugueses (Saramago, 1994, pág. 293 – 295), para alimentar o sonho de um rei megalómano ao qual se atribui a edificação do Convento de Mafra. O autor também destaca que as famílias populares vivem na miséria e ainda acabam por perder o pouco do sustento que têm pois todos os homens das famílias devem deslocar para trabalhar nas obras de convento de Mafra. Estes homens trabalham nas mais variadas funções, desde carpinteiros a pedreiros, serradores, madeireiros, tecelões, entalhadores, tapeceiros, carrilhadors, entre outras, e enquanto as executam têm à copa soldados que de bastão e vergão na mão vão testando a perfeição.

Para esperar é que eles não têm hábitos de higiene, mal comem, e o que comem não há bastante para todos. Trabalham diariamente, ou chuva ou faz sol e nas horas de descanso que são poucas ou quase não existem, conversam sobre a vida passada de vão um até ao momento em que chegam a Mafra.

A necessidade de individualizar personagens que representam a força que erigiu o palácio, o seja convento sob um regime opressivo, é a verdadeira elegia de Saramago para todos aqueles que, embora ficcionais, mostram a essência de ser português (Saramago, 1994, pág. 255 - 256).

7. Narrador

Numa obra tão complexa como é o *Memorial do Convento*, é necessário descrever o narrador que guia a história. Ao tecer a narrativa do romance, José Saramago usa múltiplas vozes para o narrador, cuja existência tentaremos provar nas próximas linhas. Por um lado, temos o narrador conforme esta passagem:

“São pensamentos confusos que isto diriam se pudessem ser postos por ordem, aparados de excrescências, nem vale a pena perguntar, Em que estás a pensar, Sete-Sóis, porque ele responderia, julgando dizer a verdade, Em nada, e contudo já pensou tudo isto.” (Saramago, 1994, pág. 80-81)

Verificamos aqui que o narrador é, sem dúvida, um narrador não participante – heterodiegético – e onisciente, que conhece os pensamentos das personagens e que sabe inclusivamente a resposta que esta lhe daria se a interrogasse num diálogo imaginado.

Por outro lado, completamente oposto, temos o narrador conforme ele se apresenta nesta citação:

“Já lá vai pelo mar fora o Padre Bartolomeu Lourenço, e nós que iremos fazer agora, sem a próxima esperança do céu, pois vamos às touradas que é bem bom divertimento”. (Saramago, 1994, pág. 101)

Nestes “e nós que iremos fazer” e “pois vamos às touradas”, o pronome pessoal de 1.^a pessoa (“nós”) e as formas verbais (“iremos”, “vamos”) induzem um narrador misturado com a multidão, ou seja, um narrador que também é personagem – narrador homodiegético – e que, perdendo por instantes a sua faculdade onisciente, a mais comum em toda a narração, vai observando objetivamente o ambiente que o cerca. Esse narrador misturado, transforma-se devagarinho num narrador observador:

“A praça toda está rodeada de mastros com bandeirinhas no alto e cobertos de volantes até ao chão que adejam com a brisa e à entrada do curro armou-se um pórtico de madeira, pintada como se fosse de mármore branco” (Saramago, 1994, pág. 101)

Já na passagem:

“João Elvas só vê cavalos, gente e viaturas, não sabe quem está dentro ou quem vai fora, mas a nós não nos custa nada imaginar que ao lado dele se foi sentar um fidalgo caridoso e amigo de bem-fazer, que os há, e como

esse fidalgo é daqueles que tudo sabem de cortes e cargos, ouçamo-lo com atenção” (Saramago, 1994, pág. 314)

o narrador não parece ter dúvidas quanto à presença de um narratário irmanado com o narrador no imaginar e no ato de ouvir.

É quase um traço do discurso de Saramago a conjugação de um narrador heterodiegético e de um narrador participante, sendo que esta “mistura” é feita normalmente sem transição, sem qualquer indicador de mudança. Ainda mais interessante é o seguinte parágrafo:

“El-rei foi a Mafra escolher o sítio onde há-de ser o convento. Ficaré neste alto a que chamam de Vela, daqui se vê o mar, correm águas abundantes e dulcíssimas para o futuro pomar e horta que não hão-de os franciscanos de cá ser de menos que os cistercienses de Alcobaça em primores de cultivo, a S. Francisco de Assis lhe bastaria um ermo, mas esse era santo e está morto”. (Saramago, 1994, pág. 89)

Neste excerto, se na primeira frase temos um discurso de terceira pessoa, na segunda frase a presença dos deícticos (este, daqui, cá) induz um narrador que não só está presente na ação como também dá a sua opinião, ou seja, um narrador cujo ponto de vista é subjetivo.

De uma forma geral, o narrador de *Memorial do Convento* conhece tudo – o passado, o presente e até o futuro das personagens, os seus pensamentos e os seus sentimentos. Muitas vezes este conhecimento leva a que, sem transição, se passe de um discurso de terceira pessoa para um discurso de primeira pessoa que representa o pensamento da personagem.

“Neste dia, desde o nascer do sol até ao fim da tarde, fizeram uns mil e quinhentos passos (...) Tantas horas de esforço para tão pouco andar, tanto suor, tanto medo, e aquele monstro de pedra a resvalar quando devia estar parado, imóvel quando deveria mexer-se, amaldiçoado sejas tu, mais quem da terra te mandou tirar e a nós arrastar por estes ermos”. (Saramago, 1994, pág. 262-263)

Semelhante a este caso é a passagem direta (sem pontuação, sem verbos que a expliquem) da voz do narrador para a voz de uma personagem. É o que acontece quando, por exemplo, da narração do narrador se passa para o monólogo do Padre Bartolomeu de Gusmão:

“Dentro do casarão esvoaçavam pardais, tinham entrado por um buraco do telhado pardal é uma ave da terra e do terriço, do estrume e da seara, e

quando morto se percebe que não poderia voar alto, tão frágil de asas, tão mesquinho de ossos, ao passo que esta minha passarola voará até onde lhe cheguem os ossos, veja-se o fortíssimo arcaboço da concha que me há-de levar, com o tempo enferrujaram os ferros, mau sinal, não parece que Baltasar aqui tenha vindo como lhe recomendei tanto”. (Saramago, 1994, pág. 121-122)

Estamos perante um narrador onisciente que, com frequência, não se coíbe de fazer juízos de valor e de dar opiniões, seja de forma direta, como podemos ver no próximo parágrafo:

“Um nada é quanto basta para desfazer reputações, um quase nada as faz e refaz, a questão é encontrar o caminho certo para a credulidade ou para o interesse dos que vão ser eco inocente ou cúmplice.” (Saramago, 1994, pág. 189)

ou de forma indireta, como no seguinte exemplo:

“porque também Deus não sorri, ele lá saberá porquê, talvez tenha acabado por se envergonhar do mundo que criou” (Saramago, 1994, pág.328)

Mas, além do narrador principal, há outros, secundários – narradores homodieéticos. Entre eles encontram-se:

- Manuel Milho, que durante a ida a Pêro Pinheiro, noite após noite, vai contando parte de uma história aos companheiros.
- João Elvas que, para entreter a noite, enquanto estão abrigados no telheiro, conta a Baltasar uma série de crimes horrendos para os quais não se havia encontrado culpado.
- E, sobretudo, um certo fidalgo – figura indefinida, quase um pretexto para tornar verosímil a descrição dos interiores faustosos e das celebrações do casamento real, numa fase da narração em que o polo narrativo era um velho mendigo, João Elvas.

Também para estes narradores existem narratários: os companheiros de trabalho, Baltasar, João Elvas e os leitores, respetivamente.

Mas onde está o narrador não-tradicional e como o encontramos no *Memorial do Convento*, relacionado com a ligação entre a história e a ficção? A resposta a essa pergunta está no mero facto que nas histórias oficiais nunca iremos encontrar o narrador que fala na primeira pessoa de singular, que conhece os sentimentos e pensamentos das personagens, nem

o narrador que comenta. A história oficial pretende ser objetiva o mais possível e não incluir nada que possa ter a sensação de que o autor dá a sua opinião. Novamente Saramago vai fazer o oposto com o narrador no *Memorial*. As suas personagens falam na primeira pessoa de singular, mas também o próprio narrador aparece para comentar e dar a sua opinião como narrador onnipresente. O narrador multifacetado, com a sua subjetividade e a mudança nas pessoas, desvia-se do conto tradicional historiográfico no *Memorial* e contribui ainda mais para fundir o histórico com o ficcional.

8. Espaço

O espaço no romance *Memorial do Convento* tem um papel especial na construção da atmosfera e da inventividade da obra. A narrativa no romance combina o passado com o presente porque os acontecimentos no enredo têm lugar nos séculos XVII e XVIII e o narrador, onnipresente, está situado no século XX. Graças a este narrador que se comporta “como uma entidade que se move entre o passado, o presente e o futuro, o coletivo e o individual” (Reis 1986 em Fernandes de Oliveira Neto, 2013) temos a noção que o espaço neste romance é algo que facilmente se contorna na linha narrativa, e o leitor não tem a sensação que algo muda no tempo (espaço imóvel).

Mas o que é mais importante sobre o espaço neste romance, e o que adiciona imenso à importância da obra para a literatura e história portuguesas, é o facto que os espaços que Saramago descreve e usa para o enredo são os espaços reais que existiam na época do enredo do livro e que (a maioria) existem ainda hoje. Todos estes espaços são significativos para a história portuguesa numa ou outra razão que mencionamos em continuação:

- Lisboa: a capital de Portugal e do reino de Portugal nesta época
 - Terreiro do Paço (local onde Baltasar trabalha num açougue, após a sua chegada a Lisboa, e o espaço onde decorre a procissão do Corpo de Deus)
 - Rossio (espaço que aparece no início da obra como o local onde decorre o auto-de-fé e a procissão da Quaresma ou dos penitentes)
 - S. Sebastião da Pedreira (espaço relacionado com a passarola do Padre Bartolomeu de Gusmão, ligado, assim, ao carácter mítico da máquina voadora. Na época, S. Sebastião da Pedreira era um espaço rural, onde existiam várias quintas que integravam palacetes)³
- Mafra: vila no Distrito de Lisboa e o local onde se constrói o palácio. Até à construção do convento, a vida de Mafra decorria na vila velha e no antigo castelo, próximo da igreja de Santo André⁴.
 - O Alto da Vela (o local escolhido para a construção do convento, que deu lugar à vila nova de Mafra, à volta do edifício)
 - Pêro Pinheiro (local de onde é originária a pedra), a Serra do Barregundo (lugar onde a passarola pousou e esteve escondida e donde partiu para a

³ Aqui hoje está El Corte Inglés Megastore

⁴ <http://www.cm-mafra.pt/sites/default/files/MafraPortugues.pdf>

derradeira e fatal viagem de Baltasar), Monte Junto, Torres Vedras (os locais reais mencionados no livro)

- Alentejo: no romance, lugar povoado por mendigos e salteadores. Esta zona do reino é percorrida por Baltasar aquando do seu regresso da Guerra da Sucessão e, mais tarde, pelo cortejo real, que vai de Lisboa a Elvas, por ocasião do casamento dos príncipes D. Maria Bárbara e D. José com os príncipes espanhóis. Nestas ocasiões, realçam-se a miséria e a penúria de quem aí habita, bem como os caminhos de lama e de pobreza.

Segundo Fernandes Oliveira Neto (2013), Saramago constrói o seu romance em cima os espaços nele contidos e diferencia 5 tipos de construções de espaço: primeiro e segundo tipos – a construção do convento, que conduz a uma construção da própria identidade portuguesa; terceiro e quarto tipos – a construção da passarola, que leva para a construção de uma nova história do povo português; e como quinto tipo – a construção do romance, que é o mesmo que dizer a combinação da construção do convento e da passarola. Mas, antes de ver qual o significado do espaço no romance *Memorial do Convento*, é importante recordar novamente qual seria o papel mais importante deste romance. Podemos supor que esse papel é o de imortalizar as pessoas que a história oficial não lembra – o povo, os trabalhadores que ergueram o convento. Pelo simples facto de mencionar o seu nome (embora não sejam os nomes reais das pessoas que fizeram o Convento mas apenas exemplos de nomes que poderiam ser reais) Saramago fez a grande tarefa de homenagear todos os que construíram e morreram a construir esse monumento proveniente da cobiça da corte real. Ou, usando as palavras do romance:

“já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais” (Saramago, 1994, pág. 233).

O espaço físico para Saramago neste livro não é apenas o nome do romance mas é também o pretexto para escrever esta história com o papel descrito no parágrafo acima. Este espaço apresenta-se no romance em três formas: como espaço real ou físico, onde o escritor deve dar os acontecimentos (podemos dar o exemplo de Lisboa que é praticamente uma personagem em si mesma neste romance); como espaço psicológico, com as emoções das personagens; e como espaço social, como o lugar de atuação das personagens enquanto seres sociais. O escritor, com estas três apresentações do espaço, transforma a realidade social em componente literária (Cândido, 2006 em Fernandes de Oliveira Neto, 2013) e dá a sua opinião sobre a vida social no contexto histórico em que decorre o romance, sendo que este seu gesto

político se pode aplicar na contemporaneidade. Por estes motivos, concluímos que a questão do espaço no *Memorial do Convento* não é uma questão simples mas sim um fenómeno extremamente complexo e multifacetado. Como sugere Fernandes Oliveira Neto (2013), com este fenómeno Saramago cria, através do rigor da fantasia hiperbólica das formas, da ludicidade das imagens evocadas e da constante intervenção de via filosófica, um espaço inventado e dinâmico.

Fernandes Oliveira Neto (2013) dá-nos outra teoria muito interessante e que deve ser mencionada quando falamos sobre o espaço do romance – a de que o espaço no *Memorial do Convento* é o produtor dos sentidos percetivos. Neto (2013) explica que Saramago atribui condições ativas à cidade e transfere-lhe o papel de personagem do romance, conforme já falamos nos parágrafos passados. Exemplos disso mesmo podem ser vistos ao longo de todo o livro:

“Mas esta cidade, mais que todos, é uma boca que mastiga” (Saramago, 1994, pág. 27)

“Lisboa ali estava, oferecida na palma da terra” (Saramago, 1994, pág. 39)

“olhar esta cidade saindo de suas casas despejando-se pelas ruas e praças, descendo dos altos, juntando-se no Rossio para ver justicar a judeus e cristãos-novos” (Saramago, 1994, pág. 48)

“o paco armado de colgaduras, os arcos mandados levantar pelos ofícios” (Saramago, 1994, pág. 72)

“Fechou-se a noite por completo, a cidade dorme, e se não dorme calou-se, apenas se ouve a espaços gritarem as sentinelas” (Saramago, 1994, pág. 159)

“terá Lisboa cometido para virem a morrer nesta epidemia quatro mil pessoas em três meses (Saramago, 1994, pág. 174)

Assim, o espaço transformado em personagem interpõe-se com o tempo e, no mesmo instante em que presentifica o passado, também propõe uma reflexão sobre o Portugal contemporâneo e o seu destino, que de novo podemos relacionar com a opinião do escritor sobre este tema, patente em vários exemplos ao longo do livro.

Além de termos o espaço descrito como uma personagem, temos também no *Memorial do Convento* muitas situações onde um determinado espaço é descrito por ou através de uma ou mais personagens, podendo assim o espaço ser objeto de diferentes visões.

Assim, Lisboa é descrita por Baltasar neste exemplo:

“Lisboa derramava-se para fora das muralhas. Via-se o castelo lá no alto, as torres das igrejas dominando a confusão de casas baixas, a massa indistinta das empenas” (Saramago, 1994, pág. 39)

Ou neste exemplo:

“Havia uma confusão de muletas e caravelões que descarregavam peixe, os olheiros gritavam e maltratavam palavras e algum safanão os carregadores pretos que passavam ajoujados” (Saramago, 1994, pág. 41)

Ou ainda nestes:

“Parecia que tinham vindo juntar-se no mercado todos os moradores de Lisboa”

“Sete-Sóis atravessou o mercado do peixe. As vendedeiras gritavam desbocadamente aos compradores, provocam-nos, sacudiam os braços...”

“Entrou no açougue... Tirando a sangueira, o lugar é limpo”

“Aquilo além é o palácio do rei, esta o palácio, o rei não esta, anda a caçar em Azeitão” (Saramago, 1994, todas as citações retiradas das páginas 40 e 41)

Assim, Baltasar apresenta-nos através dos seus olhos uma Lisboa que não vamos encontrar na história oficial – uma Lisboa oposta ao lugar onde se desenrolam os eventos da Igreja e da Corte, como os autos-de-fé, as touradas, as apresentações, os cortejos reais e as procissões, eventos esses que frequentemente vão encontrar o seu lugar na história oficial.

O mesmo contraste podemos ver no espaço do palácio real. Por um lado, é um lugar onde acontecem os eventos oficiais, e outros como a construção da réplica da Basílica de São Pedro, que se espera que aconteçam num palácio real e, por outro lado, este mesmo espaço foi representado como o lugar onde acontece o ato sexual do casal real na introdução do romance.

Outro contraste interessante é o das igrejas, que representam algo sagrado e elevado, e que assim foram também representadas no livro. Mas esta não foi a única representação das igrejas no livro. É novamente Baltasar quem nos dá essa visão diferente e não tao comum nos livros sobre a época, que se vê muito bom nesse exemplo:

“na igreja de Nossa Senhora da Oliveira, onde assistiu a uma missa e trocou sinais com uma mulher sozinha que ele se agradou” (Saramago, 1994, pág. 43)

e ainda mais na continuação do citado:

“Divertimento aliás geral, porque, mulheres a um lado, homens ao outro, recados, gestos de mão, movimentos de lenço, trejeitos de boca, piscadelas de olhos, não faziam mais, se não é pecado fazer tanto, que transmitir mensagens, combinar encontros, atuar acordos” (Saramago, 1994, pág. 42)

Mas Saramago não seria Saramago se não empregasse o seu génio de escrita no espaço que descreve, especialmente se esse espaço é a sua amada Lisboa. Assim, aqui notamos outra das suas estratégias de descrever o espaço com o qual adiciona à profundidade da sua obra – o uso das imagens auditivas vividas. Há uma multidão de exemplos dessas imagens que Saramago usa para oferecer-nos os espaços. Alguns exemplos:

“a cidade é imunda, alcatifada de excrementos, de lixo, de cães lazarentos e gatos vadios, e lama mesmo quando não chove” (Saramago, 1994, pág. 28)

“Lisboa cheira mal, cheira a podridão, o incenso dá um sentido a fetidez, o mal é dos corpos, que a alma, essa, é perfumada” (Saramago, 1994, pág. 28)

“as ruas e praças se enchem de multidões que cheiram a cebola e a alfazema” (Saramago, 1994, pág. 31)

Não é apenas em Lisboa que Saramago usa as imagens auditivas, mas também em todos os outros espaços, como nos exemplos que seguem:

“era um pasmo lá dentro, o tecto todo toldado e forrado e tafetás encarnados e amarelos, repartidos em matizes vistosos, e as ilhargas cobertas de ricos panos de rás” (Saramago, 1994, pág. 138)

“O pavimento foi coberto de juncos e espanadas, e por cima estenderam-se panos verdes, já vem de muito longe, como se observa, este gosto português pelo verde e pelo encarnado” (Saramago, 1994, pág. 130)

A partir do que vemos nos exemplos acima, podemos concluir que os espaços setecentistas portugueses, especialmente a cidade de Lisboa, são lugares completamente ambivalentes: de um lado, a miséria do povo; e do outro lado a pompa das apresentações da Igreja e da Corte. Como já foi mencionado frequentemente ao longo desta tese, podemos

confirmar que Saramago, mesmo quando está a tratar o espaço, tem êxito em misturar a história e a ficção, levando o leitor a perguntar-se sobre quais serão os factos históricos e quais serão as invenções.

9. Conclusão

Por fim, vamos apresentar as conclusões das ideias que foram sendo desenvolvidas ao longo deste trabalho sobre a história e ficção na obra de José Saramago, particularmente no seu livro *Memorial do Convento*, que é o foco desta tese.

O motor que guia toda a narrativa da obra é, definitivamente, a ironia. Ironia essa que está abundantemente presente quando, por exemplo, o narrador fala sobre o casal real mas nunca quando fala sobre o casal Baltasar e Blimunda, dando-lhe assim, como representantes do povo, o respeito que merecem. Baltasar e Blimunda, ao contrário do casal real, são personagens fictícias que a Saramago serviram não só para dar o respeito ao povo que sofreu pelas tendências megalómanas de um rei, como também para dar uma outra perspectiva a um acontecimento real da história.

Além da ironia, uma das maiores estratégias para combinar o histórico e o fictício em *Memorial do Convento* é o entrelaçar das personagens reais com personagens fictícias, onde cada uso de um personagem tem o seu papel. Assim, os acima mencionados Baltasar e Blimunda entrelaçam-se ao longo do enredo com a personagem de Bartolomeu de Gusmão – uma personagem histórica – para criar uma ainda mais complicada conexão entre o histórico e o fictício.

No que toca ao narrador, Saramago usa duas versões de narrador: o heterodiegético e o homodiegético, ou seja, o narrador participante e o narrador observador, chegando algumas vezes a mudar de narrador dentro da mesma frase. Podemos concluir que as razões para estas transformações de narrador podem estar no facto de que Saramago procurava aproximar o enredo e as personagens ao leitor, e a mudança de narrador foi precisamente uma das coisas que fez para, na sua perspectiva, o leitor poder entender melhor o livro.

O campo onde Saramago não misturou (tanto) o real com o imaginário foi o campo do espaço, onde pretendia ser o mais autêntico possível à época do enredo do livro – o início do século XVIII. Por isso, as partes de Lisboa retratadas no livro são descritas com as suas funções antigas – o Rossio é o local onde decorre o auto-de-fé, S. Sebastião da Pedreira (agora uma freguesia central em Lisboa) é um espaço rural, Mafra só uma vila perto de Lisboa e Alentejo é visto como um lugar povoado por mendigos e salteadores, etc.

De todos estes pontos podemos concluir que Saramago tudo fazia para estabelecer a atmosfera de século XVIII o melhor que podia, para que o leitor pudesse imergir no ambiente e no enredo do livro.

10. Bibliografia

1. Bloom, H. (2005), *José Saramago, Bloom's Modern Critical Views*, Filadélfia, Pensilvânia, Estados Unidos: Chelsea House Publisher.
2. Gómez Aguilera, F. (2010), *AS PALAVRAS DE SARAMAGO Catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*, São Paulo, Brasil: Editora Schwarcz S.A.
3. Molina, C. A. (1990), *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*, Madrid: Akal, p. 247-75.
4. Lopes, J. (2010), *José Saramago - Biografia*, Lisboa, Portugal: Edições Pluma.
5. Reis, C. (1998), *Diálogos com José Saramago*, Lisboa, Portugal: Caminho.
6. Antonietti Lopes, T. M. (2007), *José Saramago e a literatura hispano-americana: Uma identificação por afinidade*, em *Terra roxa e outras terras (Revista de Estudos Literários)*, Volume 11, Londrina, Brasil: Universidade Estadual de Londrina.
7. Oliveira Filho, O. J. (1990), *Saramago e a ficção latino-americana*, *Revista de Letras*, São Paulo, Brasil n. 30. pág. 141-152.
8. Biti, V. (1997), *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, Croácia: Matica Hrvatska.
9. Kellner, H. (1989), *Language and Historical Representation: Getting the Story Crooked*, Madison, Wisconsin, Estados Unidos: University of Wisconsin Press.
10. De Certeau, M. (1988), *The Writing of History*, Nova Iorque, Estados Unidos: Columbia University Press.
11. Esteves, A. R. (2010), *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, São Paulo, Brasil: Editora da UNESP.
12. Hutcheon, L. (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Londres, Reino Unido: Routledge.
13. Ribeiro, A. S. (2004), *Organização Superior de Defesa Nacional*, Lisboa: Prefácio.
14. Ribeiro Telles, G. (1999), *A Monarquia Portuguesa: Reis e Rainhas na História de um Povo*, Madrid, Espanha: Selecções do Reader's Digest.
15. Saramago, J. (1994), *Memorial do Convento*, Lisboa, Portugal: Caminho.
16. Saramago, J. (1996), *The History of the Siege of Lisbon*, London, Reino Unido: The Harvill Press.
17. Saramago, J. (1999), *A Jangada da Pedra*, Lisboa, Portugal: Círculo de Leitores.
18. Saramago, J. (2002), *Godina smrti Ricarda Reisa*, Zagreb, Croácia: VBZ.

19. Sansão Fontes, M. H. (2010), *O histórico e o ficcional na obra de José Saramago*, *Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, volume 1, número 2, pág. 75-85, Nilópolis, Brasil: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
20. Preto-Rodas, R. A. (1987), *A View of Eighteenth-century Portugal: José Saramago's Memorial Do Convento*, *Revista World Literature Today*, vol. 61, número 1, pág. 27-31, Norman, Oklahoma, Estados Unidos: Board of Regents of the University of Oklahoma.
21. White, H. (1984), *The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory*, *Revista History and Theory*, Vol. 23, número 1, pág. 1 -33, Middletown, Connecticut, Estados Unidos: Wesleyan University Press (o artigo baixado da página http://culturahistorica.es/hayden_white/narrative.pdf, página visitada dezembro de 2017).