

Flavia Maria Corradin
Lilian Jacoto
(orgs.)

LITERATURA PORTUGUESA
ONTEM, HOJE

Paulistana
— Editora —
São Paulo 2008

© Copyright by autores

Editora responsável
Adélia Maria Mariana da Silva Ferreira

Capa e diagramação
Alpha Design
www.alphadesign.com.br

Infothes Informação e Tesouro

C838 Corradin, Flavia Maria, Org.; Jacoto, Lilian, Org.
Literatura portuguesa ontem, hoje. / Organização de
Flavia Maria Corradin e Lilian Jacoto. – São Paulo:
Paulistana, 2008.
258 p.

ISBN: 978-85-99829-20-2

1. Literatura Portuguesa. 2. Crítica Literária.
3. Teoria Literária. 4. Gênero Literário. 6. Análise
Estilística. 7. Análise do Discurso. I. Título.

CDU	869.0
CDO	869

Catálogo elaborado por Wanda Lucia Schmidt – CRB-8-1922

Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer processo eletrônico, mecânico ou fotográfico, incluindo fotocópia, xerocópia ou gravação, sem a autorização prévia e escrita da Editora.

Todos os direitos desta edição reservados à

Paulistana
~ Editora ~

Editora Paulistana Ltda.
Rua Artur de Azevedo, 2.100 sala 3 Pinheiros
05404-005 São Paulo - SP
[2008]
www.editorapaulistana.com.br

Sumário

Nota Introdutória	7
Estaticidade e ação em <i>O Marinheiro</i> , de Fernando Pessoa	11
Annie Gisele Fernandes	
O conto de Miguel Torga	27
Antônio Manuel Ferreira	
O poema longo, o poema curto & a mansarda	39
Carlos Felipe Moisés	
<i>A Vida do Doutor Gabriel Pereira de Castro</i> : questões de autoria	45
Ernesto Rodrigues	
Um exercício sinfrônico: <i>Na Barca com Mestre Gil</i> , de Jaime Gralheiro	53
Flavia Maria Corradin	
<i>Poemas Ibéricos</i> : um fado (telúrico). Belo, mas mal orquestrado	69
Francisco Maciel Silveira	
Água, vazio e Poesia em Gorostiza e Pessanha	83
Horácio Costa	
<i>Memorial do Convento</i> , de José Saramago: intertexto, interdiscurso e paródia carnalizadora	91
J. Cândido Martins	
Rastreamento a seriedade do riso lírico	117
Lênia Márcia Mongelli	
A ética da renúncia em <i>Duas Pessoas</i> , com Bach ao fundo	133
Lilian Jacoto	

O <i>topos</i> do retorno em <i>Ensaio sobre a cegueira</i> , de José Saramago: tradição e ruptura	145
Lilian Lopondo Ângela Ignatti Silva	
A viagem dos portugueses e a outra viagem de Sá de Miranda	161
Marcia Arruda Franco	
Análise de uma síntese perfeita	171
Maria Helena Nery Garcez	
Outro olhar sobre Lisboa: José Cardoso Pires e a cidade	181
Marlise Vaz Bridi	
Fernando Pessoa e a educação do estóico	191
Massaud Moisés	
<i>Apenas uma notícia de viagem: Relações luso-brasileiras</i> na Poesia de Fernando Paixão	203
Monica Simas	
As várias faces da Gata Borralheira	219
Paola Poma	
Eça de Queirós: hipóteses para um realista atípico	231
Paulo Motta Oliveira	
José e os inocentes nos Evangelhos sinóticos e saramaguiano: os caminhos da sobrevivência	243
Raquel de Sousa Ribeiro	

Memorial do Convento, de José Saramago:
intertexto, interdiscurso e paródia
carnavalizadora

J. Cândido Martins*

Vinte e cinco anos depois de publicado um dos mais comentados e consensuais romances de José Saramago, *Memorial do Convento* [1982], justifica-se uma releitura crítica que se detenha num dos aspectos fulcrais da sua estrutura e significado: a rica tessitura intertextual e interdiscursiva do discurso narrativo saramaguiano e a sua natureza intrinsecamente parodística e carnavalesca. De facto, este aspecto da construção do romancista joga um papel absolutamente decisivo na leitura interpretativa da obra.

A amplitude do intertexto e interdiscurso saramaguianos na obra em questão é considerável, já que abrange várias dimensões: i) a própria utilização da língua portuguesa e do estilo em que se plasma o discurso do narrador e das personagens; ii) as várias manifestações da literatura portuguesa, de épocas diferenciadas, que ecoam ao longo do texto; iii) e, como elemento agregador e carnavalizante, a assumida paródia dos discursos historiográfico, religioso e político-ideológico.

1. *Memorial do Convento* – faces e espelhos: É recomendável encetar a leitura do *Memorial do Convento* inserindo esta obra, ainda que muito brevemente, num duplo contexto político-cultural e até numa determinada tradição ideológica, inter-relacionando dois planos temporais entrelaçados pela arquitectura do romance — o Portugal joanino de Setecentos e os anos posteriores ao 25 de Abril de 1974, em Portugal. Ora, o reinado de D. João V (1706-1750), o *Magnânimo*, pode ser visto ambiguamente, pelas

* Professor Doutorado da Universidade Católica Portuguesa – Braga.

grandezas celebradas pela História e por certa literatura panegírica; mas também pelos seus excessos e misérias, denunciados por uma considerável tradição crítica. Afinal, duas faces do mesmo Portugal joanino, período controverso que ora foi suscitando a maior admiração, ora o mais severo despeito.

Na face mais luminosa do “reinado de ouro” (Jaime Cortesão), salientam-se a política das grandes construções de um poder régio financiado pelas enormes riquezas coloniais, oriundas das jazidas de ouro e diamantes de Minas Gerais (Brasil), permitindo a edificação de obras sumptuosas como a Biblioteca Joanina (Coimbra), o Aqueduto das Águas Livres e a Patriarcal (Lisboa), a Torre dos Clérigos (Porto) e, sobretudo, Mafra, construção grandiosa onde a monumentalidade do palácio real domina as componentes religiosa e monacal (basílica e convento). Deste modo, após a prolongada crise de identidade nacional, a retórica do novo poder absoluto do “rei-barroco” materializa-se numa edificação monumental, ao gosto italianizante, espelhando a nova estabilidade política e financeira do estado absolutista, e rivalizando com outras construções grandiloquentes e imperiais — El Escorial de Filipe II, Versailles de Luís XIV, e até a basílica de S. Pedro em Roma¹.

A par dessa política de fomento de obras públicas, a face mais esplendorosa do reinado de D. João V ficou ainda marcada pela política de desenvolvimento das ciências, das artes e do ensino em geral. Isso manifesta-se, por ex., no mecenato canalizado para a vinda de artistas estrangeiros (como Nicolau Nazzoni, Domenico Scarlatti, Johann Friedrich Ludwig ou João Frederico Ludovice); no apoio às ciências e na criação de academias, como a Academia Real da História; na fundação de várias bibliotecas (Real, Ajuda, Mafra, Joanina); no apoio às artes, do teatro à música; no patrocínio concedido à edição; na pródiga generosidade para com as ordens religiosas. Este fomento cultural integra a política ostentatória e espectacular de celebração da figura do monarca.

¹ A abrir e a fechar o relato narrativo, com assinalável intervalo de anos — imediatamente antes da promessa de construir Mafra (1711) e depois no momento da sua apressada inauguração (1730) —, é-nos descrito o monarca português entrelido no jogo de construir a imponente basílica de S. Pedro.

Cultural e literariamente falando, a primeira metade de Setecentos é ainda dominada pelo barroco enquanto estilo de época, mau grado os sintomas de decadência: ainda ecoa a mestria inigualável da oratória de António Vieira, cuja vida que preencheu o século precedente; edita-se a maior antologia da poesia barroca, *Fénix Renascida*; populariza-se o teatro cómico de António José da Silva, o *Judeu*; vulgariza-se a literatura satírica de autores como Frei Lucas de Santa Catarina (*Serão Político*), Tomás Pinto Brandão (*Pinto Renascido*) ou Caetano Souto Maior (*Camões do Rossio*); Bernardo Gomes de Brito colige os mais interessantes relatos de naufrágio, sob o oportuno título de *História Trágico-Marítima*.

É ainda um período marcado pelo influxo dos estrangeirados, como Luís António Verney, do *Verdadeiro Método de Estudar*, pela erudição de vultos como Rafael Bluteau, do *Vocabulário Português e Latino*; e Diogo Barbosa Machado, da *Biblioteca Lusitana*; ou Caetano de Sousa, da *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. No domínio da epistolografia, distinguem-se autores como Francisco Xavier de Oliveira, Cavaleiro de Oliveira (*Cartas Familiares*); na literatura moralizante, sobressaem as *Reflexões sobre a Vaidade dos Homens*, de Matias Aires, bem como a edição póstuma dos *Apólogos Dialogais* de D. Francisco Manuel de Melo; na teorização literária, Francisco José Freire (Cândido Lusitano), autor da arcádica e horaciana *Arte Poética*.

Opostamente, a dimensão mais sombria do reinado de D. João V comporta outras facetas que não se podem ignorar. A um olhar preocupado com a justiça social, que perspetive o passado a partir do presente, as obras faraónicas e a vida faustosa da corte e de certo clero contrastam com a pobreza da população geral, fazendo sobressair escandalosamente opulências, desigualdades e explorações de uma política absolutista e despótica. Ao mesmo tempo, é uma época ainda marcada pela vigência do temível tribunal da Inquisição, confiado aos dominicanos, que perseguiu e condenava os mais diversos crimes, levando a variadas penas (de prisão, de degredo ou de morte), através do mais violento *modus operandi*, impedindo ao mesmo tempo a plena liberdade de expressão e de crença religiosa.

A este cenário, soma-se a vida escandalosa do monarca, cuja devassidão sexual era por demais conhecida e controversa, sobretudo

as suas ligações amorosas com religiosas, como a madre Paula Teresa da Silva do convento de Odivelas. A imoralidade da vida privada de D. João V contrastava violentamente com a ostentação magnificente da religiosidade pública das suas encenadas aparições, numa imoralidade denunciada sobretudo em tempos futuros; acrescentando-se, com algum cinismo, que os desmandos sexuais não eram apanágio deste rei, nem isso impediu de o monarca ser muito estimado.

O leitor de *Memorial do Convento* depressa se apercebe que, nesta dialéctica esplendor/trevas caracterizadora do reinado de D. João V, o narrador saramaguiano toma claramente partido, optando por uma visão crítica e judicativa deste período, particularmente contundente na sua violenta sátira às instituições que simbolizam o poder (político, económico, social ou religioso), por atentatórias dos valores da liberdade, da igualdade e da justiça entre todos os homens. Numa palavra, o narrador pronuncia-se desde as primeiras linhas do seu relato, sempre em favor dos mais fracos e humilhados da História — que lhe merecem a honra de um monumento glorificador sob a forma de *memorial* —, e em claro detrimento dos poderosos que esse mesmo discurso oficial injustamente consagrou.

Em relação à segunda componente deste singular jogo de espelhos, não esqueçamos que a génese do romance *Memorial do Convento* acontece após a publicação de *Levantado do Chão* [1980] — saga épica dos explorados trabalhadores alentejanos —, nos anos da efervescência político-social posterior à Revolução dos Cravos. O escritor visitou admirativamente Mafra e ficou obcecado com a ideia de meter toda aquela grandiosa construção num romance, mas através de um olhar alternativo, concebendo em finais dos anos 70 de novecentos o seu *Memorial do Convento*².

² A ideia embrionária foi ganhando forma à medida que o escritor se lembrou de um texto de Camilo Castelo Branco (1993), intitulado "Mafra". O conhecido romancista parte da carta de um religioso — *Carta que escreveu hã am.o a outro escuzandosse de o acompanhar de ir ver Mafra*, 1738, ms. da Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa — para se pronunciar sobre os custos financeiros e humanos da construção do palácio-convento, ao mesmo tempo que denuncia a exploração dos milhares de trabalhadores anónimos que foram arrastados para edificar aquela obra grandiosa. O narrador saramaguiano particulariza esta carta quando se refere a "um abade beneditino" que "a seu ▼

2. Língua e estilo — codificações subversivas: Ao escrever uma história sobre parte essencial do reinado de D. João V, José Saramago poderia ter cedido à tentação compreensível de fazer o pastiche do estilo barroco da época com uma fidelidade absoluta. Porém, o escritor evitou a imitação pura do estilo de época, optando por uma solução híbrida: o estilo conversado do narrador saramaguiano ora revitaliza códigos e traços estilísticos da língua barroca, ora moderniza a língua com a prática de um uso contemporâneo. Deste modo, a vivacidade coloquial da sua fala (como de outros narradores ocasionais ou demais personagens) é marcada por uma fórmula que tenta conjugar dois tempos num estilo cativante.

Desde logo, surpreendem o leitor duas inovações linguísticas — i) o peculiar uso do discurso directo, sem a obrigação dos princípios que a gramática tradicional prescreve como indicadores do diálogo (*verbum dicendi*, parágrafo, dois pontos, travessão), em favor do discurso directo livre e narrativizado; ii) bem como a supressão de quase todos os sinais de pontuação, à excepção da vírgula e do ponto final.

Como justificação dos procedimentos inovadores deste *carnaval verbal*, poderemos aduzir várias razões articuladas: 1) a liberdade poética que assiste a todo o escritor para reinventar a sua língua, afastando-se conscientemente de um uso ortodoxo ou demasiado comum; 2) a intenção de captar a desordem natural e ilógica dos discursos íntimos ou a mesmo torrencialidade da corrente de consciência (monólogo interior) de algumas personagens, incluindo o narrador, em vários momentos do relato; 3) o gosto de confrontar o uso normativo e oficial da língua marcada pelo "discurso engenhoso" — convenções que não se mantêm estáticas no tempo — com um uso mais popular e até subversivo (dialéctica do oficial/não-oficial); 4) a exploração de uma contínua oralidade ou estilo conversado, que metamorfoseia o discurso do narrador numa toada contínua, marcadamente coloquial, com um jogo de pausas breves e

▲ tempo" denunciara o significado da palavra *Mafra* como verdadeiro anagrama (Saramago, 1998, p. 297). Ao mesmo tempo, Saramago terá ainda associado àquele período a figura histórica de Bartolomeu Lourenço de Gusmão, o padre cientista das experiências da Passarola voadora.

longas; 5) enfim, a intenção de subverter o extremo formalismo da língua portuguesa de setecentos, excessivamente presa a convenções e espelhando os códigos e comportamentos de uma época dominada por múltiplos preceitos e espartilhos³.

De facto, o discurso de Saramago privilegia a palavra em liberdade, em ruptura consciente com a norma e vincando uma contagiante oralidade. Esta tendência é ostensivamente marcada por uma cosmovisão carnavalesca, a que não são alheias quer a natureza paródica e ideológico-crítica (que provocatoriamente substitui a marca moralizante da prosa da época), quer a influência da sabedoria popular. Com efeito, são evidentes as várias manifestações da paródia, a começar pela *paródia lexical*, sempre que se recorre a vocábulos correntes na língua de Setecentos, mas que ao leitor de hoje soam como inquestionáveis e ridicularizadores arcaísmos, degradando as personagens de elevada condição social — recorde-se, a título de rápido exemplo, certas expressões da sequência inicial sobre a dificuldade de engravidar por parte da rainha: “ainda não emprenhou”; “a rainha tem a madre seca”; a mulher como “vaso de receber”; entre tantos outros exemplos.

Também somos confrontados com a *paródia sintáctica*, perante formalismos típicos da poética barroca, com certas inversões frásicas — sirvam de exemplo as construções que aparecem na abertura da narrativa: “material prova”; “bastardos da real semente”; “capela fosse ou ermitério”; uso peculiar do “cujo”, etc. Por fim, ocorre ainda a *paródia estilística*, nos frequentes momentos em que o narrador opta pelo súbito rebaixamento do estilo, confrontando subitamente um registo elevado com um uso popular da língua: “(...) fizeram inchar até hoje a barriga de D. Maria Ana”; “abundam no reino bastardos da real semente”; “O cântaro está à espera da fonte”; etc. Neste

³ Não é por acaso que, quando questionado por Carlos Reis (1998, p. 100-103) sobre o desafio que as referidas inovações da sua prosa (uso peculiar do discurso directo e da pontuação) podem trazer para os leitores, José Saramago recomenda — “leiam uma página ou duas em voz alta” —, acentuando assim não só a legibilidade do texto, mau grado a supressão da pontuação convencional; mas também a inegável dimensão oralizante do estilo de *Memorial do Convento*.

âmbito, assumem particular significado os vocábulos com óbvio sentido disfórico e ridicularizador: “os focinhos encieirados” dos noviços; a menção da “fradaria” conventual; a referência ao casal régio — ele, o “apagado homenzinho”, “real e infatigável cobridor”, e ela, a “devota parideira”; a explicação metalinguística que o povo tem “mitra”, de que “conhece a palavra e o feito, que tanto está no cu da galinha como na cabeça dos cônegos”⁴.

De facto, indissociável de uma abordagem carnavalesca, a língua e o estilo saramaguianos contemplam traços de um certo mimetismo barroco, como o recurso a certos processos de construção sintáctica — período bastante longo e predomínio da parataxe sobre a hipotaxe; paralelismos frásicos; inversões da ordem (anástrofe, hipérbato); longas, acumulativas e exuberantes enumerações (de objectos, cerimoniais, procissões, etc.), tantas vezes com o dinamismo colorido do barroco. Esta prosa também recorre a determinadas figuras semânticas (destaque para certo tipo de comparações e metáforas, anáforas e antinómias, hipérbates e hipotípozes, etc.), mais ou menos próximas de certo cultismo e conceptismo barrocos.

Porém, esta consciente capacidade mimética do admirador confesso de Vieira tem uma singularidade — não imita pela preocupação de recriar determinada língua histórica ou certa atmosfera cultural, mas antes é veículo de contaminação da omnipresente intenção parodística e satírica. Disso é exemplo eloquente a repetida inversão dos provérbios populares, com adulteração do seu sentido tradicional: “Não vão os caminhos dar todos a Deus” ou “Fazer o bem olhando a quem”, entre tantos outros exercícios de reescrita, próprios do discurso sentencioso e aforismático: “Não há povo que puxe melhor que este” ou “A obra é longa, a vida é curta”. Nestes e noutros procedimentos, assistimos à “carnavalização da linguagem que a libera da seriedade malsã e unilateral da concepção oficial”⁵.

⁴ Saramago, 1998, pp. 112, 114, 156 (para as últimas citações).

⁵ M. Bakhtin, 1987, p. 374; sobre a inversão paródica dos provérbios, cf. *idem, ibidem*, 364 ss.

3. Intertexto literário – transcontextualizações irónicas:

É consideravelmente abundante o intertexto literário do *Memorial do Convento*, variando a sua visibilidade e o registo em que se apresenta, predominando também aqui o tom irónico e a utilização parodística. Trata-se também de uma forma de erosão de mitos e de imagens da linguagem monológica e, sobretudo, de um diálogo irónico e provocador com a tradição literária.

Esse vasto intertexto saramaguiano tem reminiscências da mitologia, quando Baltasar e Blimunda são comparados a Vulcano e Vénus pelo músico Scarlati. No capítulo da literatura portuguesa clássica, o destaque vai para as obras de Luís de Camões e de António Vieira. Do autor de *Os Lusíadas*, o leitor é confrontado com várias formas peculiares de citação intertextual, que transcontextualiza ironicamente conhecidas passagens do texto épico camoniano no relato de Saramago — como quando se lê: “(...) vós me direis qual é mais excelente, se ser do mundo rei, se desta gente”⁶; ou ainda em passagem próxima, quando se recria, através da analogia irónica, as afinidades entre o episódio do velho do Restelo e o da despedida dos seus familiares queridos por parte dos que são arrebanhados pelas forças do rei:

Já vai andando a récua dos homens de Arganil, acompanham-nos até fora da vila as infelizes, que vão clamando, qual em cabelo, *Ó doce e amado esposo, e outras protestando, Ó filho, a quem eu tinha só para refrigério e doce amparo desta cansada já velhice minha*, não se acabavam as lamentações, tanto que *os montes de perto respondiam, quase movidos de alta piedade*, enfim já os levados se afastam, vão sumir-se na volta do caminho, rasos de lágrimas os olhos, em bagadas caindo aos

⁶ Saramago, 1998, p. 292; cf. Camões, *Os Lusíadas* (Canto I, est. 10). Se em Camões se exalta a grandeza de um povo heróico e determinado, na reescrita irónica de Saramago crítica-se a subserviência de um povo escravizado e desprovido de vontade própria. Noutra passagem do romance, volta a ecoar a presença de um “velho de aspecto venerando” (*ibidem*, p. 301). Recorde-se que, na peça teatral *Que Farei Com Este Livro?* [1980], Saramago recria a figura de Luís de Camões e as circunstâncias de composição de *Os Lusíadas*.

mais sensíveis, e então uma grande voz se levanta, é um labrego de tanta idade já que o não quiseram, e grita subindo a um valado que é púlpito de rústicos, *Ó glória de mandar, ó vá cobiça, ó rei infame, ó pátria sem justiça*, e tendo assim clamado, veio dar-lhe o quadrilheiro uma cacetada na cabeça, que ali mesmo o deixou por morto. [itálico nosso]⁷

A figura e a oratória de António Vieira são convocados a pretexto da personagem do Pe. Bartolomeu Lourenço — “[tinha] tão grande fama de orador sacro, ao ponto de o terem comparado ao padre António Vieira”⁸. O padre com vocação para a ciência admira o orador seiscientista como modelo, treinando os sermões que apresentará perante a corte.

Porém, os autores setecentistas são convocados em maior número, como era de esperar. António José da Silva, o popular e infeliz dramaturgo aparece indirectamente referido na parte inicial do romance, justamente na sequência narrativa consagrada ao perfil do Baltasar Mateus, de alcunha Sete-Sóis. Regressado da guerra na fronteira com Espanha, o pobre soldado maneta atravessa o país na diagonal, à procura de sobrevivência

⁷ Saramago, 1998, p. 295; cf. Camões, *Os Lusíadas* (Canto IV, est. 91, 92 e 95). Contudo, a presença do intertexto camoniano estende-se a outras passagens do *Memorial do Convento*, como quando reiteradamente se compara o temporal que deitou abaixo a igreja de madeira ao “sopro gigantesco de Adamastor”; ou, mais tarde, se evocam as adversidades no voo da Passarola — “quem sabe que perigos os esperam, que adamastores, que fogos-de-santelmo, acaso se levantam do mar, que ao longe se vê, trombas de água que vão sugar os ares e o tornam a dar salgado” (Saramago, 1998, p. 133 e 202). Já no domínio da alusão, poder-se-á vislumbrar um eco do episódio camoniano do banho de Diana, furtivamente admirada por Actéon, na cena idílica do banho de Blimunda, espreitada por Baltasar, mas sem o terrível castigo da ninfa mitológica: “(...) ela levantando as saias até à curva da perna, melhor será que as desça, porque para cada ninfa que se banha há sempre um fauno espreitando” (*ibidem*, p. 274).

⁸ Saramago, 1998, p. 93. Aparecem outras referências explícitas a Vieira (cf. *ibidem*, p. 192); porém, em outras passagens parece ecoar o estilo de denúncia do orador barroco, como quando o narrador saramaguiano desenvolve a crítica às desigualdades sociais sob a forma de uma alegoria acerca da enorme boca da cidade de Lisboa; ou ainda quando o narrador alude a certo pregador que se dirigiu a um “mar de peixe” (*ibidem*, p. 27 e 233).

em Lisboa: “Saiu Sete-Sóis de Évora, passou Montemor, não leva por companhia e ajuda frade ou diabinho, e para mão furada já lhe basta a sua”⁹.

A alusão intertextual saramaguiana estabelece uma analogia entre este soldado que regressa sem serventia para a guerra e o soldado André Peralta das *Obras do Diabinho da Mão Furada*, criação atribuída a António José da Silva. O soldado Peralta é uma figura popular, recriada nas suas aventuras picarescas e moralizantes, em companhia de um Diabo desafiador. Aliás, também este soldado empreendera uma viagem real e fantástica, encaminhando-se do Alentejo para Lisboa, “afligido e maltratado da guerra, tão pobre como soldado e tão desgraçado como pobre”¹⁰. O destino dos dois pobres soldados tem ainda um pormenor em comum: Peralta vai para o convento; Baltasar ajudará a construir um convento. Falta apenas acrescentar que o *Judeu* — mais um mártir da intolerância religiosa —, é um dos duplicados no derradeiro auto-de-fé com que se encerra o *Memorial do Convento*, tendo por companhia Baltasar: “(...) e o outro, o da ponta, é um que fazia comédias de bonifrates e se chamava António José da Silva”¹¹.

No mesmo âmbito temporal, sobressaem referências e citações a autores mais ou menos coevos, como os satíricos Tomás Pinto Brandão ou Nicolau Tolentino. A referência reiterada ao primeiro — “que se riu de mim em verso”, desabafa o Pe. Bartolomeu — surge a propósito de uma composição poética do *Pinto Renascido* que troçava dos inventos do padre voador. Já do segundo poeta é citado expressamente um verso de um dos seus mais conhecidos sonetos, quando lemos: “(...) os cavalos nas cavaliças, ou a abandoná-los, míseros lazentos, nas longas campinas livremente, pastando o que puderem”¹².

⁹ Saramago, 1998, p. 26; sobre o diálogo com a “novela diabólica”, cf. Oliveira Filho, 1993, p. 31-40.

¹⁰ Cf. a edição de Bernard Emery, 1997, p. 87. Recorde-se ainda a curiosidade da existência de um antigo conto popular intitulado “O Fradinho da Mão Furada”, recolhido em obras como a de José Leite de Vasconcelos, *Tradições Populares Portuguesas* [1882].

¹¹ Saramago, 1998, p. 359.

¹² Saramago, 1998, p. 64, 198 e 152.

O intertexto saramaguiano contempla ainda uma irónica citação de Fernando Pessoa, transcrevendo versos da *Mensagem* que preenchem o poema “O Infante D. Henrique”: “Em seu trono entre o brilho das estrelas, com seu manto de noite e de solidão, tem aos seus pés o mar novo e as mortas eras, o único imperador que tem deveras, o globo mundo em sua mão”. A intenção parodística que preside à disfarçada citação é explicitada quando o narrador contrapõe a (pretensa) superioridade e riqueza de D. João V “ao grande impulsionador das Descobertas: “este tal foi o infante D. Henrique, consoante o louvará um poeta por ora ainda não nascido, lá tem cada um as suas simpatias, mas, se é de globo mundo que se trata e de império e rendimentos que impérios dão, faz o infante D. Henrique fraca figura comparado com este D. João, quinto já se sabe de seu nome na tabela dos reis”¹³.

Não falta sequer o diálogo intertextual com a literatura popular de tradição oral — além da forma já referida do provérbio —, através da inserção de uma história contada ao serão por um dos trabalhadores. Mais do que um “conto de proveito e exemplo”, o relato contado por Manuel Milho funciona, à luz de uma estrutura de *mise en abyme*, como narrativa que estabelece irónicas relações especulares com sequências da narrativa principal¹⁴.

4. Cristianismo e sagrado – a caricatura burlesca: Para M. Bakhtin, uma das categorias da carnalização é constituída pela *profanação*, sob a forma de subversão do sagrado, de associação inesperada ao profano e de paródia de textos e de verdades religiosas

¹³ *Idem, ibidem*, p. 229. No sentido de alinhar ironicamente: quem é afinal o Infante D. Henrique e o seu império ultramarino, comparado com o augusto e magnânimo D. João V? O grande mentor das descobertas “faz fraca figura” (construção de cunho popular e tom pejorativo) ao lado do todo poderoso D. João V. Aliás, o autor de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* [1984] mostra uma especial tendência para um intertexto que problematiza a questão da identidade portuguesa. Noutra passagem do *Memorial do Convento* (p. 186), onde se lê – “(...) bendita sejas tu, noite (...), noite antequíssima e idêntica, vem” – o leitor vislumbra um breve eco do mesmo F. Pessoa, retirado de uma conhecida ode de Álvaro de Campos.

¹⁴ Cf. Saramago, 1998, p. 253.

(*parodia sacra*)¹⁵. Ora, a arquitectura diegética e a concomitante mundividência do *Memorial do Convento* não poderiam ignorar a enorme presença da Igreja Católica, do seu poder e influência na primeira metade de Setecentos: “(...) esta religião é de oratório mimoso”, como satiriza o narrador, enfatizando a dimensão erotizante das suas práticas e representações. E não será por acaso que a sequência narrativa inicial do romance parte da História para recriar a origem de tudo: a edificação de Mafra nasce de um voto, de uma promessa feita pelo jovem monarca a um virtuoso frade franciscano pelo nascimento de um primeiro filho ao casal régio, tendo como origem a fuga de um segredo de confissão¹⁶.

Ao longo de todo o romance, assiste-se uma clara ofensiva caricatural e carnalizadora, que não hesita em tomar os mais diversos aspectos da fé católica (dos dogmas doutrinários às manifestações do culto) e de os ridicularizar de forma continuamente burlesca. Com efeito, o narrador saramaguiano nunca esconde o seu posicionamento crítico nesta e noutras matérias que dizem respeito ao cristianismo enquanto realidade histórica.

Com este espírito iconoclasta, a voz narrativa dá cor e movimento à descrição de diversas procissões, ao mesmo tempo que as parodia como espectáculos de orgia e de sadismo, de excessos e de revelações íntimas; ridiculariza os milagres atribuídos aos santos; dramatiza e denuncia a tirania dos autos-de-fé como hediondos “churrascos” humanos, colocando-os quase simetricamente num segmento inicial (com condenação da mãe de Blimunda) e depois a encerrar a narrativa (condenação do esposo Baltasar e de António José da Silva); escarnece das intermináveis devoções da rainha; enfatiza o medo que a todos persegue pela presença aterrorizante do Santo Ofício; ridiculariza os santos trazidos para a decoração de Mafra, antes e durante a visita de Baltasar e Blimunda ao “círculo das estátuas”; caricaturiza um motim de freiras no Portugal dos

¹⁵ Cf. M. Bakhtin, 1987, p. 67, 333 *et passim*; *idem*, 1997, p. 123.

¹⁶ A memorável cena da promessa de D. João V, com que abre o primeiro segmento narrativo de *Memorial do Convento* (Saramago, 1998, p. 13-14), fora já evocada pelo frade historiador Fr. João de S. José do Prado (cf. 1751, p. 2-3) e depois transcrita e reinterpretada por Camilo Castelo Branco (cf. 1993, p. 119).

outeiros e freiráticos escandalosos e dos frades fornicadores — configurando tudo isto uma ofensiva anti-cristã, perfeitamente assumida e reiterada, de cunho inegavelmente carnalizador.

No mesmo intuito, o narrador de Saramago convoca um variado intertexto religioso¹⁷; estabelece comparações caricaturais — por ex., entre o sexo erecto do monarca e a árvore de Jessé; ou: “(...) entre o amor dos que ali dormiram e a santa missa não há diferença nenhuma, ou, se a houvessem a missa perderia”; transgride códigos morais na representação de certas eróticas; recria, na memorável cena da procissão do Corpo de Deus, os monólogos interiores do cardeal e do rei, fazendo sobressair a sobrançeria de um alto dignitário da Igreja e a cínica hipocrisia de um monarca, em cujo pensamento tem lugar a mais depravada e carnalizadora imaginação erótica; ou encena caricaturalmente a fuga do “padre pugilista e ganhão”¹⁸; satiriza a superficialidade, a ostentação teatral e a hipocrisia de muitas práticas religiosas (sátira antiga na literatura portuguesa)¹⁹; contrabalança o religioso com o maravilhoso dos poderes sobrenaturais de Blimunda, desconhecendo o mundo natural da mulher de estranhos poderes a salvação eterna ou o pecado, apenas a vida e a morte do ser humano²⁰. Aliás, quando Blimunda mata o

¹⁷ Recorrendo a transcrições expressas de passagens bíblicas, sob a forma de citações irónicas, tais como: “Vaidade das vaidades, disse Salomão, e D. João V repete, Tudo é vaidade, vaidade é desejar, ter é vaidade”; e “Paí, nas tuas mãos entrego o meu espírito”; e ainda sobre a mulher numa palingénese: “(...) nós somos, mulheres, verdadeiramente, o cordeiro que lará o pecado do mundo (Saramago, 1998, p. 291, 293 e 356).

¹⁸ Saramago, 1998, p. 18 e 140; *idem, ibidem*, p. 157-158; *ibidem*, p. 85.

¹⁹ Como a procissão penitencial do início da Quaresma, interpretada de um modo sado-masoquista, levando o narrador a concluir sarcasticamente: “(...) Deus não tem nada que ver com isto, é tudo coisa de fornicação” (Saramago, 1998, p. 28-30). As celebrações da Quaresma também são descritas por viajantes estrangeiros, que particularizam: “A visita às igrejas durante a semana santa faz, num só dia, mais cornudos do que na vida habitual durante todo ano” (AA. VV., 1983, p. 168). Como dirá o narrador saramaguiano, “bom prato somos para galholas estrangeiras” (Saramago, 1998, p. 85).

²⁰ A composição da personagem de Blimunda é devedora de informações histórico-memorialísticas — relatos de viajantes estrangeiros que visitaram o Portugal joanino e que descreveram expressamente uma mulher jovem que tinha poderes extraordinários, como o “(...) o dom que ela possuía de ver o corpo humano (...) por dentro” (cf. AA. VV., 1983, p. 162-163).

frade dominicano que a tenta violar com o espigão de Baltasar, mais do que um acto de auto-defesa, é a mulher do povo que mata simbolicamente o poder opressivo da Inquisição, cuja actuação representava a mais terrível violação da liberdade de consciência.

Enfim, todas as práticas religiosas, verdades de fé ou manifestações afins são objecto da mais corrosiva sátira, não ocasional ou esporádica, mas sistemática. Dessa continuada paródia burlesca, salva-se o Pe. Bartolomeu Lourenço de Gusmão, não pela fé ou saber teológico, nem pelas capacidades académicas ou oratórias do jesuíta; mas justamente pela sua heterodoxia, que ora afirma jocosamente que “Deus é maneta”, ora assume dúvidas de fé, questionando “velhas verdades” tidas por indubitáveis; e, sobretudo, pelas suas experiências científicas, pelo poder inventivo e operativo do seu querer, que transforma um sonho em realidade²¹. Em suma, predomina uma paródia carnalizadora anti-cristã, obstinadamente dessacralizadora e sarcástica.

5. História oficial – visão irreverente e subversiva: A paródia carnalizadora de Saramago tem ainda como alvo o discurso histórico, quer como subversão da “visão oficial” da História, quer, interligadamente, como proposta implícita de uma nova e desconstrutiva concepção da História. Afastando-se da tradicional concepção de romance histórico, e à imagem do chamado romance pós-moderno, a narrativa saramaguiana tem a pretensão de concorrer com a narrativa elaborada pela História. Para isso, apresenta uma outra visão da crónica do passado, bem mais próxima da história do quotidiano e das mentalidades — próxima da nova História praticada a partir dos *Annales* —, do que da velha concepção de História tida como científica, factual e centrada nos monarcas²².

Movido por essa filosofia, o escritor não esconde o seu espírito iconoclasta de subversão perante certo discurso oficial da

²¹ A este propósito, cf. Maria Alzira Seixo, 1999, p. 62-63.

²² Cf. Ana Paula Arnaut, 1996, p. 69 e 85, quando se refere expressamente à inversão carnavalesca da História que, no romance de José Saramago, toma a face do “avesso”.

História; como assume claramente o peso das orientações axiológicas e ideológicas que determinam essa irreverência perante um passado desafiadamente recriado e reinterpretado. Deste modo, neste exercício de *metaficção historiográfica*²³, a reconstrução é assumida sem humildades nem subterfúgios, perspectivada a partir do presente, sendo o escritor um *profeta do passado* (E. Wesseling) que desconstrói ideias-feitas e inverte visões estabelecidas; elabora ficcionalmente novas representações do passado e propõe uma outra interpretação. Mesmo que esse questionamento signifique aproximar fronteiras entre os discursos literário e o histórico enquanto construções narrativas, desfazer estereótipos dominantes e até incorrer num certo relativismo gnoseológico e epistemológico, em que todos podem apresentar as suas “verdades” acerca da representação do passado, implodindo a noção de uma Verdade positiva e intocável.

O espírito parodístico do narrador saramaguiano manifesta-se igualmente na clara assumpção dos seus propósitos, explicitados metanarrativamente com humor sarcástico. A solene gravidade da veneranda História é objecto de erosão em afirmações ridicularizadoras como quando o narrador denuncia quem são os verdadeiros heróis — aqueles trabalhadores que transportam a grande pedra — símbolo da verdadeira *via sacra* a que a megalomania do rei os sujeita, como a tantos outros milhares de trabalhadores — homens “que não fizeram nenhum filho à rainha, e eles é que pagam o voto, que se lixam, com perdão da anacrónica voz”²⁴.

Neste espírito revisionista e paródico, além de singularizar dois heróis da classe baixa e popular (Baltasar e Blimumda), o narrador inscreve um *memorial de nomes*, representativo dos milhares de outros esquecidos, como forma de os imortalizar nesta outra forma de

²³ Conceito definido por Linda Hulcheon, 1991, p. 105-123; cf. Helena Kaulman, 1991.

²⁴ Saramago, 1998, p. 259. Comentando as relações entre História e ficção, Saramago (1990, p. 19) sustenta que uma das funções da literatura é mesmo a de corrigir a narração historiográfica, não no sentido de rectificar factos da História, mas antes no de “introduzir nela pequenos cartuxos que façam explodir o que até então parecia indiscutível: por outras palavras, substituir o que foi pelo que poderia ter sido”.

refazer a visão do passado: “(...) 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”. Esse é o objectivo nuclear do *memorial* — imortalizar os trabalhadores anónimos e explorados de Mafra, não consentindo o esquecimento a que a História os remetera. Não podendo gravar o seu nome na pedra de Mafra, ao menos celebra a sua memória, para que sempre seja lembrada: “São trabalhos já ditos, que mais facilmente se recapitulam por serem de força bruta, porém, é causa da sua reiteração não consentir que esqueçamos o que, por tão comum e de tão mínima arte, se costuma olhar sem mais consideração”²⁵.

Ao mesmo tempo, a “trindade terrestre”, composta por um maneta, uma feiúceira e um pregador-cientista, constrói uma passarola que, simbolicamente, é o contraponto da outra grande edificação, o palácio-convento de Mafra. A passarola é a secreta realização de um sonho e fruto da “vontade dos homens” (vontades reunidas por Blimunda visionária), e não a concretização de um falso milagre divino como o que estará detrás da ostentatória construção da “gigantesca fábrica” de Mafra, com homens arrebanhados à força e de “vontades desfalecidas”.

A pretexto da “gigantesca fábrica” de Mafra, símbolo alegórico de um reinado, os “grandes” e ociosos são rebaixados carnavalescamente, a fim de serem reduzidos pelo riso cáustico; e os “pequenos”, exaltados pela dignidade do seu trabalho, com o objectivo de serem perpetuados pela sua nobreza. Nesta manifesta carnavalização do narrador, que não esconde nunca as suas repulsas pelo fausto e as empatias pela pobreza, os nobres são destronados e os pobres enobrecidos. Dois exemplos dessa subversão hierárquica são constituídos, logo a abrir o romance, por toda a cena ridicularizadora do encontro sexual entre o rei e a rainha, na cama infestada de percevejos, “que não acham nem pior nem

²⁵ Saramago, 1998, p. 244 e 241. Não defendera Horácio (*Odes*, liv. III, 30, 1) que a obra de arte era um *monumentum eare perennius* (“monumento mais perene que o bronze”)?. Também esse parece ser o objectivo do empenhado narrador saramaguiano — imortalizar a massa dos explorados trabalhadores de Mafra, de maneira a que o tempo não devore a sua memória.

melhor que o restante da cidade, azul ou natural”; e outro bem mais tarde, quando o Magnânimo decide ampliar o projecto do convento, pela imaginária e provocatória cena das cartas trocadas entre D. João V e Baltasar²⁶.

Na referida mundividência ideológica com que reescreve a História, o pensamento saramaguiano está, por ex., em perfeita sintonia com a expressão poética de Bertolt Brecht, tal como desenvolvida no conhecido poema “Perguntas de um operário letrado”. Em lugar da celebrada política do rei magnânimo e de sua retórica do poder, ao interventivo narrador de Saramago, à maneira brechtiana, importa sobretudo celebrar o operariado incógnito da obra emblemática de um reinado. Porém, nesse processo assumido de reescrita ideológica (e paródica no sentido em que subverte certas verdades ortodoxas) — do passado histórico, na edificação Mafra quem sobressai são os explorados heróis anónimos.

É como se o narrador saramaguiano, qual *operário letrado*, perguntasse ao leitor, implicitamente, antes de começar o relato romanesco: entre os grandes feitos do rei Magnânimo, nos livros de História de Portugal, vem escrito que D. João V edificou (mandou edificar) o convento-palácio de Mafra. Mas quem, de facto, construiu essa obra, e não vem referido nesse discurso historiográfico? Pois quem a História oficial esqueceu (como narrativa da nossa memória colectiva, porque a sua narrativa apenas destaca reis e vencedores), é que nos merece a nós este *memorial* que se segue — os trabalhadores anónimos de Mafra, os humilhados e ofendidos, de quem a História não fala. Recordemos o poema de Brecht, quando escreve que em cada página da História tradicional, se impõe uma pergunta e um olhar alternativo que reescreva esse passado. O poema intitulado “Perguntas de um operário letrado” abre justamente com esta invectiva, a que se seguem outros do mesmo teor provocatório: “Quem construiu Tebas, a das sete portas? / Nos livros vem o nome dos reis, / Mas foram os reis que transportaram as pedras?” E

²⁶ Saramago, 1998, p. 14-17 e 288-290. Porque, no fim de contas, “Todos os homens são reis, rainhas são todas as mulheres, e príncipes os trabalhos de todos” (*ibidem*, p. 74).

exemplificando com outros grandes impérios e construções, termina com o dístico: “Tantas histórias / Quantas perguntas”²⁷.

Esta é uma nova forma de intertextualidade e de paródia pós-moderna — “a formal manifestation of both a desire to close the gap between past and present of the reader and a desire to rewrite the past in a new context”²⁸. Além disso, essa reescrita alternativa nunca é feita de modo neutral, pois toda a representação do passado comporta implicações ideológicas inexprugnáveis (Hayden White).

6. Poder político – rebaixamento carnavalesco: O exercício do poder absoluto de D. João V materializou-se numa rica simbologia de auto-engrandecimento. O rei-sol encenou cuidadosamente a representação da sua figura, à imagem de outros monarcas europeus, sendo a corte o grande teatro dessa articulada encenação, bem ao gosto estético do barroco. Naturalmente, o discurso panegírico coevo e mesmo o historiográfico são contaminados por essa poderosa retórica política: vestuário, representações iconográficas, protocolo e cerimonial da corte, decoração de espaços, aparições públicas em grandiosas festividades religiosas ou políticas, envio de ricas embaixadas a outras cortes, etc. Toda essa retórica simbólica é orquestrada em torno da teatralizada glorificação do monarca, seduzido pelo modelo francês de Luís XIV. O inesgotável poder económico do momento financia toda essa dimensão espectacular do brilhante poder absoluto do “rei-barroco”²⁹.

Uma das categorias relevantes da visão da carnavalesca, para M. Bakhtin³⁰, reside justamente na subversão da ordem estabelecida, na transgressão e desmitificação do poder, sobretudo abolindo as

²⁷ Bertolt Brecht, 1974, p. 64. Poema traduzido e editado repetidamente (também com tradução de Paulo Quintela) e popularizado na voz do actor português Mário Viegas na gravação *O Operário em Construção e 3 Poemas de Brecht* [1975], disco reeditado em formato de CD – Mário Viegas (*Discografia Completa, 2*), Lisboa, Público, 2006.

²⁸ Hutcheon, 1991, p. 118.

²⁹ Rui Bebiano, 1987.

³⁰ Cf. Bakhtin, 1987, p. 123; sobre o assunto, vejam-se: Zavala, 1991, p. 73; e Oliveira Filho, 1993, p. 41-66.

distâncias do sistema hierárquico, gerador de desigualdades entre os homens. Deste modo, o espírito carnavalesco derroga classes e títulos, fortunas e etiquetas, regras e reverências, e todas as formas impositivas de poder hierárquico: “(...) ora tem Baltasar as solas rotas e os pés sujos, primeira condição para que o cardeal ou rei se ajoelhem um dia diante dele”. Assim, este tipo de discurso interventivo iguala ou rebaixa aquilo que o discurso histórico distinguiu socialmente; ou opera mesmo uma inversão da seriedade e do formal, sob a forma de carnavalesco “mundo às avessas”. Numa palavra, o riso carnavalizador estilhaça tudo o que é elevado e sério na ideologia e poder oficiais, com destaque para a imagem da “suma grandeza deste monarca”, contrapondo o *poder* de uns ao *querer* de outros³¹.

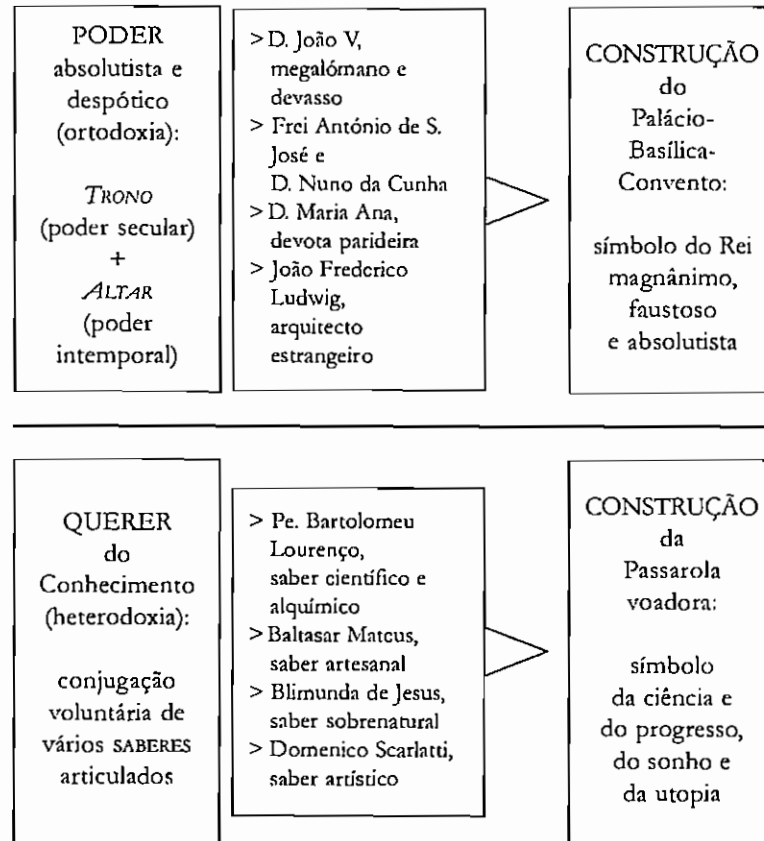
Na edificação do palácio-basilica-convento de Mafra, conjugaram-se o “trono” e o “altar”, dispondo de incalculáveis dinheiros públicos e de exploração do “povo miúdo”. Essa grandiosa construção materializou-se no colossal estaleiro de obras existente em Mafra; no número extraordinário de trabalhadores, que chega a cerca de 45000 homens³²; gastos sumptuários com os materiais mais ricos e os melhores artistas da Europa, suportados pelos inesgotáveis recursos oriundos do Brasil; na relativa celeridade da grandiosa construção, sagrada “ainda por acabar” no dia de aniversário de sua augusta majestade, em 22 de Outubro de 1730.

Porém, como sugerido, o contraste simbólico com a construção da passaroia voadora é por demais evidente: em vez dos enormes gastos ou da força bruta, aqui usa-se o engenho humano e a conjugação

³¹ Saramago, 1996, p. 88 e 135. Quando na sua irracional megalomania, o rei proclama o seu desejo de ampliar significativamente o projecto da sua obra, obtém como resposta a esperada e subserviente bajulação: “A vontade de vossa majestade é digna do grande rei que mandou edificar Mafra” (*ibidem*, p. 282); cf. Seixo, 1999, p. 62.

³² Fontes historiográficas, como o *Monumento Sacro...* elaborado pelo agradecido arrábido Frei João de S. José do Prado (1751, p. 111-112, 152), são bem elucidativas, por exemplo, a propósito da imponente cerimónia da sagração da basilica ao longo de oito dias preenchidos por festejos intermináveis; mas também, indirectamente, dos gastos incalculáveis e da mullidão de efectivos que compunha os milhares de trabalhadores de Mafra, detalhando os vários ofícios, bem como os doentes e os mortos.

de vontades — da ciência de Bartolomeu, da mão especial de Baltasar, do olhar sobrenatural de Blimunda e até da arte de Scarlatti. E, simbolicamente, ao contrário da pesada construção arquitectónica assente na terra de Mafra, a passarola sobe ao céu e voa livremente. Esquematizemos para uma maior visualização do contraste:



Como se esta vincada oposição simbólica não bastasse, toda a narrativa carnaliza a figura central do monarca, descrito na sua fria intimidade com a rainha, nos seus acessos de megalomania, nas deploráveis atitudes de devassidão moral, nas obsessivas brincadeiras de construção de modelos de armar, nos intermináveis e ridículos

protocolos, etc. É este monarca que proclama sermos “a nação mais rica da Europa”; e exige ser immortalizado num monumento que seja a inveja do mundo, nem que para isso ordene que um interminável “cortejo de miseráveis”, de homens atados como escravos, trabalhe no seu palácio: “Quando pode um rei. Está sentado em seu trono, alivia-se consoante a necessidade, na peniqueira ou no ventre das madres”. Como contraponto a esse rebaixamento carnavalesco, logo sobrevém a denúncia e a intenção immortalizadora dos verdadeiros heróis: “(...) é Mafra, que dizem os eruditos ser isso mesmo o que quer dizer, mas um dia se não-de rectificar os sentidos e naquele nome será lido, letra por letra, mortos, assados fundidos, roubados, arrastados”³³.

Com efeito, a leitura atenta do *Memorial do Convento* não pode ignorar, desde as primeiras linhas, quer a subversão carnavalesca do rei e do regime monárquico, quer a provocadora contraposição simbólica da construção do palácio-convento de Mafra à construção da passarola voadora — edificações unidas por uma história de amor, centrada na relação entre Baltasar e Blimunda. Ao mesmo tempo, a releitura do passado histórico opera uma inversão carnavalesca, de motivação ideológica: rebaixa através do sarcasmo os mais nobres, celebrizados pelo discurso historiográfico; e, opostamente, eleva (levanta do chão ou da noite do esquecimento) os da classe inferior, alçando-os à categoria de verdadeiros heróis, sob a forma de entronização.

7. Considerações inconclusivas: A terminar, recordemos que a mundividência carnavalesca constitui sempre uma forma comprometida de visão política, configurando-se numa contra-ideologia, sempre que subverte a autoridade e cultura oficial³⁴. Isso

³³ Saramago, 1998, p. 295 e 297. Sobre a contraposição simbólica entre o convento e a passarola, veja-se a reflexão de Eduardo Lourenço (1994, p. 182), quando fala em “história profana dos homens como história santa”, em jeito de hagiografia laica.

³⁴ Cf. Zavala, 1991, p. 77 e 103: “(...) y en cuanto discurso, [la carnalización] representa la inversión de la norma, una especie de contrapalabra al mundo monológico oficial, expresado a través del lenguaje familiar e el lenguaje del cuerpo, cuya descripción grotesca propone una liberación de los oprimidos”. Neste sentido, toda a subversão operada pela paródia e pela carnavalescação é libertadora, na medida em que é, simultaneamente, transgressão e desmitificação do poder, mas também força de regeneração.

manifesta-se ainda em três aspectos interligados: a filiação ideológico-cultural do romance; a exploração da ideia de decadência; e a problemática da classificação genológica.

Em primeiro lugar, toda esta visão politicamente empenhada do universo ficcional de *Memorial do Convento* entronca numa rica tradição cultural e literária que interpreta Portugal e o seu destino histórico, na esteira do observado pelo ensaísta Eduardo Lourenço³⁵. A visão ideológica de Saramago prolonga, de certo modo, a perspectiva da intelectualidade liberal e positivista, anticlerical e republicana, desenvolvida a partir da segunda metade do séc. XIX. Há, a partir de então, um vasto conjunto de obras que, de acordo com a mentalidade reinante, reinterpreta negativamente o reinado e a figura de D. João V, como tempo de ditatorial cesarismo, de despropositadas construções faraónicas, de gastos sumptuários, de religiosidade ostentatória e hipócrita, de desmandos sexuais, etc.

Neste filão interpretativo do Portugal joanino, ora apenas evocador, ora levemente revisionista, ora até preconceituoso, se podem incluir, a título de exemplo, obras de ficção histórico-literária, como *A Mocidade de D. João V* [1852], de Rebelo da Silva; *A Caveira da Mártir* [1874], de Camilo Castelo Branco, além da peça dedicada à memória do infeliz António José da Silva, em *O Judeu* [1866]; *A Corte de D. João V* [1867], de Pinheiro Chagas; *As Amantes de D. João V: estudos históricos* [1892], de Alberto Pimentel; algumas passagens de *Os Gatos* [1889-], de Fialho de Almeida; e, já no séc. XX, a publicação de *O Judeu* [1966], de Bernardo Santareno³⁶.

No capítulo da re-interpretação historiográfica, apenas como exemplo rápido, destacam-se as opiniões críticas de liberais como

³⁵ Quando em *O Labirinto da Saudade* defende a tese de que, a partir da literatura de Almeida Garrett até ao séc. XX, um dos temas obsidianes da criação literária é o da identidade nacional (Lourenço, 1982, p. 88 ss).

³⁶ Sem esquecer textos de menor dimensão, mas não menor furor iconoclasta, como as composições poéticas "O Grande Marquês", de António Macedo Papança, em *Telas Históricas* [1882]; e "Madre Paula", de A. Paçô-Vieira (*Revista Científica e Literária*, Coimbra, nº 3, 1881, pp. 90-91). Sem evocar o considerável anedotário sobre D. João V, como o coligido por M. Bernardes Branco ou o antologado em *A Ilustração Portuguesa* (1906).

José Liberato Freire de Carvalho que, no Portugal joanino, denuncia a "suma hipocrisia", "um exagerado fanatismo" e "uma quase monstruosa dissipação"; ou, na segunda metade de Oitocentos, a *História de Portugal* [1879], de Oliveira Martins (cf. 1991, p. 333-348), que dedica um desassombrado capítulo à caracterização do "reinado beato e devasso de D. João V", período que se resumiria ao "desbarato dos rendimentos do Brasil", no processo da "voragem do luxo e da devoção do espaventoso e beato monarca"³⁷. E certo discurso historiográfico, como o de António Sérgio, também não poupa esse tempo de "delírio de luxo beato".

Em segundo lugar, o *Memorial do Convento* expressa, alegoricamente, a decadência de um reinado e de um país que ignora a justiça social e o progresso integrador de uma sociedade. A este propósito, cabe lembrar uma interessante proposta da filosofia da história de Oliveira Martins, quando o autor destaca o simbolismo do tríptico *Batalha – Belém – Mafra*³⁸. Na primeira construção (convento de Santa Maria Maior, Batalha, mandado edificar por D. João I) estaria materializada a solidificação do território e suas fronteiras; na segunda (mosteiro dos Jerónimos, Belém, cuja edificação foi encomendada por D. Manuel I), a distante conquista ultramarina; e na terceira (convento-palácio de Mafra, nascido de uma promessa de D. João V), a irremediável decadência da dinastia de Bragança, do sistema monárquico e da própria nação.

Inspirando-se numa concreta época histórica, o romance de Saramago reinterpreta-a de modo conscientemente crítico e subversivo; e transcende-a também, ao tomar esta re-invenção de

³⁷ A visão demolidora da política de ostentação e desperdícios de D. João V conhece em Oliveira Martins (1991, p. 336-7), afirmações deste teor retórico, numa pena inflama e com indistigável vocação dramático-ficcional: "Querida também monumentos, e traçou uma basílica maior que o reino. Mafra devorou, em dinheiro e gente, mais do que Portugal valia. Também, para o rei, agora Mafra, a Patriarcal, a Corte, nada havia, no canto extremo da Península. Erro! Havia um cubículo misterioso em Odivelas onde o sibarita dava largas à concupiscência, fundindo num só os amores da carne e os do incenso, numa embriaguez dolente e sensual, cheia de misticismo doce".

³⁸ A este propósito, cf. Teresa Cristina Cerdeira, 2000, p. 21-40: "Alexandre Herculano. Da Batalha a Mafra: viagem pelas casas fundadoras da nacionalidade".

uma parcela da História como uma fábula intemporal (*romance ucrónico*), com validade crítica para todas as épocas, já que na denúncia crítica se entrecruzam passado e presente. Afinal, a crítica de fundo à opressão, subjugada ao peso das super-estruturas políticas, económicas ou religiosas sobre a gesta dos operários explorados, é idêntica em *Levantado do Chão* e em *Memorial do Convento*, apesar de as respectivas histórias decorrerem nos sécs. XX e XVIII.

Em terceiro lugar, neste romance de Saramago convivem, sem conflitos nem anacronismos, modernidade ideológico-política e pós-modernidade estético-literária. No *Memorial do Convento* concorrem vários procedimentos técnico-compositivos que filiam esta criação romanesca na chamada narrativa pós-moderna. Já a ideologia dominante que anima a mundividência do narrador saramaguiano é bem mais devedora do ideário moderno, fundamentalmente do pensamento marxista. Afinal, para Saramago, não é possível escrever sem ideologia e, por conseguinte, uma literatura sempre veicula uma certa visão da História e da sociedade³⁹. No caso de *Memorial do Convento*, é-nos apresentada uma visão bastante amarga e corrosiva de um período da História de Portugal, que é lido alegoricamente como símbolo de todas as opressões vividas no nosso passado⁴⁰.

Em suma, interrogação iconoclasta de uma memória colectiva e inversão geradora de novas interpretações, *Memorial do Convento* consubstancia uma violentíssima paródia dessacralizadora dos poderes instituídos no Portugal joanino. Com esse intuito fundamental, constrói uma dupla narrativa alegórica, inverte carnavalescamente as hierarquias do mundo setecentista, destronando os poderosos pela sátira corrosiva e glorificando os inferiores pelo seu carácter genuíno e gesta épico-laboral; dinamita as verdades dogmáticas do monologismo da cultura

³⁹ Cf. Carlos Reis, 1998, p. 73 ss. Sobre a existência de uma "visão de um mundo fundamentalmente marxizante", veja-se o ensaio de Onésimo T. de Almeida (2003, p. 28), entre outros dedicados pelo autor ao assunto.

⁴⁰ Uma curiosa manifestação da proximidade entre a figura referencial do autor e do narrador ficcional está, por ex., no singular processo de auto-referência – a pretexto de um auto-de-fé, o narrador particulariza que um dos figurantes "tem por alcunha Saramago, sabe-se lá que descendência a sua será, e que saiu penitenciado por culpas de insigne feiticeiro" (SARAMAGO, 1998, p. 97).

e do discurso oficiais, seja político ou religioso; explora o excesso e a descrição grotesca como forma peculiar de sarcasmo justiceiro e de riso libertador, perante uma atmosfera fechada e opressiva⁴¹. Em suma, a paródia e a carnavalização visam aqui à libertação do ser humano, sem opressões ou hierarquias, sendo a literatura a expressão privilegiada desse desejo de uma humanidade resgatada de todas as formas de subjugação e de silêncio.

■ Referências bibliográficas

- AA. VV. *O Portugal de D. João V Visto por Três Forasteiros*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983 [trad., pref. e notas de Castelo Branco Chaves].
- ALMEIDA, Onésimo Teotónio. A mundividência saramaguiana ou a coerência na busca da materialização da ordem necessária. In *Em Louvor da Linguagem – Homenagem a M. Leonor Buescu*. Lisboa: Colibri, 2003, p. 23-30.
- ARNAUT, Ana Paula. *Memorial do Convento* (História, Ficção e Ideologia). Coimbra: Fora do Texto, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec/UnB, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévsky*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BEBIANO, Rui. *D. João V, Poder e Espectáculo*. Aveiro: Estante Editora, 1987.
- BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- BRANCO, Camilo Castelo. Mafra. *Obras Completas*, vol. XV. Porto, Lello & Irmão-Ed., 1993, p. 219-226.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas*. Lisboa: Presença, 1974.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *O Averso do Bordado* (Ensaio de Literatura). Lisboa: Caminho, 2000.

⁴¹ Sobre o conceito bakhtiniano de *carnavalização*, vejam-se as considerações Iriz M. Zavala, 1991, p. 69-81; e as de Norma Discini, in Beth Brail 2006, p. 53. Já sobre a paródia pós-moderna, cf. M. Rose, 1993, p. 271ss.

- EMERY, Bernard (ed.). **Obras do Fradinho da Mão Furada**. Lisboa: FCG / JNICT, 1997.
- HUTCHEON, Linda. **A Poetics of Postmodernism**. New York and London: Routledge, 1991.
- LOURENÇO, Eduardo. **O Labirinto da Saudade**. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1982 [1978].
- LOURENÇO, Eduardo. **O Canto do Signo (Existência e Literatura)**. Lisboa: Presença, 1994.
- MARTINS, Oliveira. **História de Portugal**. 20. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1991 [1879].
- OLIVEIRA FILHO, José Odil. **Carnaval no Convento (Intertextualidade e Paródia em José Saramago)**. São Paulo: Unesp, 1993.
- PRADO, Frei João de S. José do. **Monumento Sacro da Fábrica e Soleníssima Sagração da Santa Basílica do Real Convento, que junto à Vila de Mafra dedicou a N. Senhora e Santo António a Majestade Augusta do Máximo Rei D. João V**. Lisboa: Na Oficina de Miguel Rodrigues, 1751.
- REIS, Carlos. **Díálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998.
- ROSE, Margaret A. **Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern**. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1993.
- SARAMAGO, José. **Memorial do Convento**. 27. ed. Lisboa: Caminho, 1998 [1ª ed., 1982].
- SARAMAGO, José. História e Ficção. In *JL. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 400 (1990), p. 19.
- SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da Ficção**. Lisboa: IN-CM, 1999.
- ZAVALA, Iris M. **La Posmodernidade y Mijail Bajtin**. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.