

Edvaldo A. Bergamo*

*Memorial do Convento: a alteridade neorrealista
no romance histórico de José Saramago*

*O tempo é uma superfície oblíqua e ondulante
que só a memória é capaz de fazer mover e aproximar.*
José Saramago

1. *Considerações iniciais*

É persistente a abordagem crítica que assevera a presença do legado neorrealista na constituição artística da obra do centenário José Saramago, sendo tal aspecto observável nos muitos gêneros cultivados pelo artífice em questão, notadamente a poesia, o conto, o teatro e o romance. Tal herança na estruturação romanesca pode ser constatada no posicionamento político do autor implícito, e mesmo na conformação assertiva do narrador, na configuração aderente das personagens populares, na notação acentuada dos espaços marginalizados, dentre outros componentes determinantes do relato de longo curso do escritor em apreço. Nosso propósito neste artigo é interrogar nos termos dos estudos literários uma espécie de alteridade neorrealista recorrente, especialmente delineada na forma problemática do moderno romance histórico, em específico no monumental *Memorial do Convento*. Nossa indagação diz respeito aos procedimentos, aos expedientes da convenção neorrealista que permanecem ou são reformulados e redimensionados, na citada produção de repercussão internacional, mas com forte apelo localista, no tocante à representação de trabalhadores perseguidos por uma autocracia religiosa e política de memória secular, ao tensionamento da dialética entre campo e cidade irmanados em análoga miserabilidade, à narração da H/história(s) dos espoliados, enfim, do(s) outro(s) da(s) H/história(s) visto(s) de baixo e de bem perto, espe-

* Universidade de Brasília.

cialmente destacados, ressaltados, relevados na composição ficcional em tela, fatores tão proeminentes no aludido livro que fazem pensar em algum tipo de tributo (in)direto à criação novelística empenhada, para mencionar apenas e tão somente o sistema literário português e sua transformação no contexto das décadas de 1930, 1940, 1950, impactado à época por inovadoras diretrizes estético-ideológicas mundiais, com possíveis desdobramentos artísticos ainda na contemporaneidade.

2. O romance histórico continua possível

O romance histórico é a figuração estética do processo temporal em ebulição pela ação humana (Lukács, 2011: 38). Os parâmetros do romance histórico foram delineados durante o movimento romântico, na primeira metade do século XIX, embora se considere que foi a nova consciência do passado o fator decisivo para a configuração do gênero em bases renovadoras, isto é, o método realista de conformação da realidade possibilitou a criação de uma forma literária privilegiada para capturar o movimento histórico. O escocês Walter Scott foi o responsável pela criação das convenções preliminares da composição narrativa, apesar delas serem alteradas, já na mesma época, pelo francês Alfred de Vigny. Dentre os princípios básicos dessa modalidade romanesca, destacam-se a reconstituição rigorosa do ambiente, o enquadramento temporal permeável entre passado e presente, o convívio de personagens fictícias e verídicas e, principalmente, a movimentação de um herói mediano, protagonista de uma intriga imaginária, sobre um pano de fundo que caracteriza a atmosfera ideológica de uma dada época.

Desse modo, o romance histórico, de acordo com a instigante formulação delineada por (Lukács, 2011: 60), caracteriza-se por revelar forças sociais em disputa. Sua perspectiva adequada é a de observação do habitual da vida prática, num esforço de captação das forças encarnadas em indivíduos representativos das camadas intermediárias que sofrem as consequências do movimento histórico que afeta a vida de todos. O herói mediano, extraído das disputas e interações recorrentes, deve ser um sujeito medíocre que experimente forte vínculo com o seu grupo de origem. As personagens de Walter Scott são consideradas, assim, modelares justamente por possuírem essa profunda marca humana e concreta: são tipos que se deixam mostrar interiormente,

nos seus sentimentos de angústia e temeridade, em suas debilidades e indecisões, em suas escolhas e equívocos. Sendo assim, na caracterização de tal gênero, a consciência histórica do romancista, que pressupõe o movimento dinâmico do tempo pretérito, conta mais do que a representação rigorosa do passado propriamente dita. Graças a essa habilidade, o escritor capacita-se a apreciar adequadamente o seu povo e sua memória para extrair desse conhecimento a “verdade histórica” fundamental. Essa compreensão, transfigurada esteticamente, alcança a totalidade ideal do romance tal como é encontrada de modo exemplar nos grandes mestres do século XIX, como Scott e Balzac. A maior preocupação do gênero de figuração do passado é a síntese entre imaginação e realidade, para dar ao leitor a oportunidade de discernimento de outrora e de reconsiderar o seu cotidiano, direcionando-o perscrutar um tempo mais nobilitado ou tão problemático, a ponto de permitir a identificação de elos entre os conflitos da vida passada e os impasses do momento presente (McWilliams, 2018: 30).

A lei que rege o romance histórico é a da criação literária e não a da metodologia historiográfica. Conforme mudaram as concepções do romance e a sua relação com a realidade, o romance histórico também se modificou. A partir do final do século XIX e início do XX, com as vanguardas, a alteração da concepção do principal gênero narrativo da modernidade acabou marcando também o romance histórico (Anderson, 2007: 219). Abandona-se o pacto verista e o autor da modernidade não se sente mais obrigado a mimetizar o mundo externo e empírico, pois cria seu próprio mundo sem se sujeitar ao contrato narrativo de veracidade do discurso histórico e o de verossimilhança do discurso ficcional. A ruptura com o modelo clássico estabeleceu-se em definitivo com a crise mimética, instaurada no romance moderno, ao colocar em xeque alguns pressupostos básicos do romance histórico tradicional, principalmente a possibilidade de reconstrução fidedigna do passado. O descrédito do relato linear e da noção de tempo cronológico inviabilizou o enredo em estilo objetivista e a reconstituição naturalista de certos ambientes, abalando a plena confiança do romancista num acesso irrestrito ao decurso pregresso (Jameson, 2007: 192).

Assim, notadamente, o romance histórico da segunda metade do século XX é tributário dessa renovação, que deu amplo fôlego a esse gênero, caracterizado pela superação de certos parâmetros formais e ideológicos do romance histórico do século XIX. Doravante, o romance histórico procederá, quase sempre, a uma tentativa de desmistificação do passado, predominando uma visão indagativa dos acontecimentos

históricos retratados. Se no romantismo, o romance histórico, dirigindo-se a um público burguês, estava preocupado em narrar a nação, as origens da nacionalidade, na modernidade, sobrepuja-se a contestação das origens nacionais, levando à problematização de um passado sob uma apreciação contestadora, em meio a um horizonte de expectativas afim ou resistente aos mecanismos da indústria cultural (Prieto, 1998: 169).

No romance histórico, é com a intenção de interrogar o passado que fato e ficção coexistem, e a presença de personagens de domínio público tem por escopo tornar legítimo o mundo ficcional. Na romance histórico da contemporaneidade, há uma subversão dos conceitos que embasavam uma concepção reguladora de passado. Predomina uma perspectiva contestadora de acontecimentos e de personalidades proeminentes, com a função de desmistificar e expor o ocorrido para desvelar ou edificar uma versão disruptiva dos acontecimentos. Para tanto, é preciso dar voz aos esquecidos, aos excluídos, aos vencidos, num ímpeto retroativo que tomou conta do romance histórico mais recente, principalmente aqueles oriundos de países que vivenciaram a experiência histórica da colonização europeia, como América e África (Dalley, 2014: 15). Ao retratar o decorrido, tal romance procura explorar os meandros negligenciados ou intencionalmente obscurecidos pela chamada história hegemônica ou, ainda, procedendo à humanização de importantes heróis que o mármore da história parecia haver esculpido em definitivo. Tais prerrogativas obtiveram igualmente repercussão no mundo lusófono e africano, configurando uma ocasião ímpar para o ex-império e as ex-colônias rever/reavaliar esse passado em comum compartilhado, cujas características marcantes foram a opressão e a repressão de um ordenamento social hierarquizado com papéis bem definidos para colonizadores e colonizados (Said, 1995: 49).

A característica fundamental do citado gênero é a decifração deveras questionadora dos tempos idos. Sem desprezar prontamente as fontes documentais, o romancista prefere retratar os fatos por uma perspectiva preferencialmente paródica ou carnalizada dos eventos. No afã de inspecionar o passado, o escritor procura demonstrar que não tem compromisso com as ideologias conservadoras vigentes, optando por uma visão dialógica dos acontecimentos. O interesse sempre em evidência pela movimentação de antanho demonstra que o “breve século XX” não superou definitivamente o ardor historicista, desencadeada com o romantismo. Porém, em novos pressupostos formais, o romance histórico da contemporaneidade equaciona o outrora, optando por uma visão problematizadora do passado (Hutcheon, 1991: 40). A metaficção

é uma dos instrumentos narrativos mais relevantes de tal forma literária. Toda inquirição metatexto, tendo em conta a ambivalente relação entre fato e ficção, tem por característica ser autoreflexiva para examinar seus próprios instrumentos de configuração narrativa e, ao mesmo tempo, apropriar-se de acontecimentos e personagens conhecidos desconcertantes. Como fator determinante do relato, o processo de escrita do romance deixa, à mostra, os “andaimos” de edificação do texto e as redes intertextuais estabelecidas, num procedimento em que importa tanto o enredo propriamente dito quanto a apresentação do método ou do roteiro de elaboração da obra. Tal fórmula, como se pode perceber, exige uma participação mais efetiva do leitor, que se torna um cúmplice do escritor na montagem dos constructos textuais e na compreensão dos signos de uma era longínqua (Kohut, 1997: 19).

Algumas das principais características do romance histórico das últimas décadas são a representação antimimética de determinado período; a distorção consciente do transato, com omissões, anacronismos e exageros; a ficcionalização de personagens distinguidas; a presença da prática metafictional (com os comentários do narrador sobre o processo de criação); o uso frequente da intertextualidade, da dialogia, da carnavalização, da paródia, da ironia. Assim, a interrogação metanarrativa instaura e subverte os valores demarcados que procura impugnar como um recurso de ponderação sobre os descaminhos, os desvios do já findado. Vale ressaltar que as mencionadas características inovadoras do romance histórico não devem ser aplicadas com ortodoxia em relação a todas as obras publicadas, visto que o grau de utilização dessas balizas estilísticas é variável, dependendo de autor para autor, de obra para obra (Menton, 1993: 35).

De tal modo, a ficção histórica contemporânea enfoca privilegiadamente a natureza perturbadora dos fatos narrados como lances decorridos. Os episódios não representam por si só o que existiu, pois sempre aparecem permeados por pontos de vista que traduzem campos de convicção em disputa. Assim, certos romances históricos preferem como protagonistas os marginalizados da arena pública, que passam a ter maior evidência, por serem figuras notórias mais interessantes e polêmicas, ao se destacarem das grandes massas, condicionando a focalização narrativa. A instabilidade e ambiguidade da abordagem narratológica podem sugerir a precariedade do passado figurado, permitindo o surgimento de múltiplas perspectivas, além de problematizar o conhecimento historiográfico e patrocinar o aparecimento de reflexões sobre questões dadas como intocáveis. Os romances históricos

contemporâneos não são mais considerados relatos fidedignos de acontecimentos pregressos, mas recriações controversas dessa mesma temporalidade. Cada momento estético-ideológico poderá optar por caminhos epistemológicos diversos para promover a reconstituição do período retratado, num intento diverso de indagar o tempo de outrora e de responder a certos questionamentos, não podendo, desse modo, a documentação histórica ser considerada a única fonte de informação sobre os fatos decorridos. Desse modo, os romances históricos contemporâneos não têm o intento explícito de elucidar o passado de maneira totalizante, visto que subvertem e contestam aquilo que o senso comum dava como certo e definitivo. Tal empenho questionador aparece na sua estrutura narrativa, incentivando o leitor a elaborar uma interpretação própria sobre o que é objeto da narração, num exercício propositivo que expõe uma autoconsciência em relação aos processos estético-ideológicos envolvidos na criação literária e na apropriação do decurso do tempo, notadamente num romance que esculpe o passado caracterizado por forças motrizes que ecoam no cotidiano da vida corrente e prefiguram o futuro em aberto (Perkowska, 2007: 37).

3. O romance e o romance histórico pós-25 de abril de 1974 em Portugal

A forma literária do romance moderno é concebida como a epopeia típica da sociedade burguesa, ou um gênero narrativo cuja ascensão ocorreu nos séculos XVII e XVIII, com a promoção de um herói problemático incomum, pautada pelo realismo cotidiano. A sua trajetória se confunde com o surgimento do capitalismo e de uma nova classe social dirigente no continente da Ilustração, o qual ficou marcado pela era das revoluções, pela era dos impérios e pela era dos extremos. O romance é um gênero conectado aos interesses da classe hegemônica nos seus primórdios, por estar ligada contraditoriamente à ascensão de tal camada, ou a uma nova ordem econômica, social e política que acarretou mudança e conscientização em relação ao significado das transformações, afetando todos os outros grupos sociais, alterando ainda a compreensão da vida corrente. A teoria do romance mostra que o surgimento de tal forma literária e seus desdobramentos estão intimamente ligados a momentos de crise e de mudança substantivas (Lukács: 2009, p. 193).

A longa ficção portuguesa do século XX atravessou, obviamente, diversas fases, apresentou múltiplas tendências, ao longo de tal centúria. Nas primeiras décadas, o modernismo português define-se pela ação cultural das duas gerações ligadas aos periódicos principais do período: a de *Orpheu* (1915) e a da *Presença* (1927). Nos anos de 1940 a 1960, domina uma literatura de ênfase social e de resistência antifascista, que passou para a história literária como produção neorrealista, por estabelecer uma tensão entre forma literária e processo social, ou de outro modo, entre literatura e autoritarismo. Temos ainda, nos anos de 1950, uma tardia literatura surrealista com pouca repercussão nos meios culturais lusos e junto ao público. E, finalmente, no último quartel do referido século, ganha destaque internacional o romance pós-25 de abril, impactada pelos desdobramentos sociais, econômicos e políticos posteriores à Revolução dos Cravos de 1974 (Secco, 2004: 21).

O romance português pós-25 de Abril focaliza de maneira recorrente e com estratégias formais diversificadas um impasse histórico que se estendeu por boa parte do século XX: a interferência da prolongada ditadura salazarista na vida econômica, política e cultural da sociedade lusitana. A configuração romanesca mira tal cenário histórico persistente com o objetivo de representar o processo de desagregação social orquestrado por um regime autoritário caracterizado pela violência e pela repressão. Tal tendência romanesca apresenta uma profícua inovação temática e formal, com destaque para a figuração dos impasses nacionais, após o processo histórico controverso da descolonização. Assim, o fim do império, as contradições da revolução, os traumas da guerra colonial, as incertezas dos retornados, a imprecisa reinserção europeia são ambivalências da pós-colonialidade semiperiférica lusitana que a longa ficção mais recente em Portugal problematiza, ostensivamente, por intermédio de diversas estratégias narratológicas, como a paródia, a ironia, a sátira, o testemunho, a memória, a metaficção, etc.

O romance português passou por diversas modificações na última centúria que afetaram sua técnica de produção e de circulação. José Rodrigues de Paiva (2010: 17) diz que a crítica literária tende a considerar a Revolução dos Cravos, como ponto de partida para mudanças ocorridas, com repercussão decisiva na produção artística em geral. A insurreição fez surgir uma nova etapa na vida política e social do país, demarcando transformações que instauraram uma nova psicologia coletiva e, conseqüentemente, uma virada na práxis das manifestações dos homens de letras e de ideias, sobretudo, na literatura com os novos caminhos hauridos na conformação ficcional. A forma literária,

«abalada nas suas estruturas, quebrada na sua organicidade canônica, fragmentada, desestruturada, tal como esse mundo arrasado que era preciso soerguer dos escombros» (Paiva, 2010: 19), foi determinante para a alteração empreendida no campo estético.

Para Paiva (2010: 27), a renovação do romance português surgiu de escritores que, por meio da configuração literária e da consciência estética, passaram a testar novas possibilidades de linguagens e de estruturas, dando início a uma importante fase de radicalidade na arte narrativa. A ampliação das experiências estéticas, a “nova escrita”, deu lastro para se focalizar o que antes era proibido, como a figuração contestadora da reorganização política da nação. Os romancistas portugueses renderam-se à aventura da escrita, explicitando uma “consciência crítica” audaz, ao estabelecer relações problemáticas entre verdade história e verdade artística. Desse modo, a autorreflexividade da narrativa ficcional foi uma alternativa estética proeminente advinda com o pós-25 de abril. O que estava em voga nas manifestações artísticas era a problematização do próprio ato de escrever:

Como se o pretendido espírito renovador da revolução política se estendesse aos domínios da literatura, esta ingressou, também – e particularmente no romance –, num tempo de renovação de linguagens, estruturas e propósitos em que é predominante o traço da auto-reflexividade da narrativa, reforçando a tendência de um romance ao qual passava a interessar menos a representação realística e mais a problematização do próprio gênero romance ou tematizações variadas que vão da História à religião, à biografia, às Artes, passando pela literatura, pela pintura, pela música, pela dança. Cada vez mais esse romance seria o da “aventura de uma escrita”, em que, cada obra ou cada “passo” pode constituir uma diferente experiência, um diferente “episódio” (Paiva, 2010: 28).

Essa indagação da escrita ficcional passou igualmente pelo processo de inserção de outros gêneros considerados não-literários, como cartas, diários, relatórios, em composições já consagradas como tal, num equilíbrio entre a tradição e a renovação dos experimentalismos narrativos engendrados com grande desenvoltura. Já Carlos Reis (2005) afirma que o romance português pós-25 de Abril caracteriza-se por três decisivas tendências predominantes: o romance de revisão da História, o romance de autoria e temática feminina e o romance sobre a guerra colonial, o que espelharia a literatura produzida depois da Revolução dos Cravos de 1974:

Em termos mais específicos (e ainda assim inevitavelmente sintéticos) deve dizer-se que a Revolução de 25 de abril de 1974 pôs termo a um tempo político e cultural algo incaracterístico. Esse tempo vem a ser a etapa final e a vários títulos agônica de um regime ditatorial, repressivo e isolacionista, com tudo o que isso significou de limitação à livre expressão do pensamento e das práticas artísticas e com os efeitos que em parte observamos em relação ao Neo-realismo e a movimentos literários afins. Por outro lado, a abertura política trouxe consigo consequências diversas, quase sempre constituindo um potencial de tematização literária que a ficção muitas vezes acolheu: a liberdade de expressão e a descolonização permitiram rever ficcionalmente os dramas individuais e coletivos da guerra colonial; paralelamente foi tomando corpo uma cada vez mais evidente consciência post-colonial; do mesmo modo, o redesenho das fronteiras nacionais estimulou uma reflexão identitária (incluindo-se nela a velha questão da relação com a Europa) a que a literatura, naturalmente, não ficou alheia (Reis, 2005: 287).

Assim, repercute, com grande domínio técnico da narrativa e efetiva realização artística do romance, a atmosfera de intenso autoritarismo que a literatura de ênfase social condenou de forma recorrente, ao longo do século XX, numa representação contundente de um regime de força que afetou todos os âmbitos da sociedade portuguesa durante boa parte da última centúria, por meio de uma ditadura renitente em Portugal, que insistia em permanecer indefinidamente. O sonhado e desejado 25 de Abril transformou-se historicamente no dia da liberdade, extraordinário e triunfante, como um dia de festa prometido e afinal cumprido. Assegura, por seu turno, o búlgaro Petar Petrov (2005), estudioso da literatura portuguesa contemporânea, acerca dos elementos definidores do romance pós-25 de abril de 1974:

No que diz respeito às opções formais, o que se sobressai é a multiplicidade e a diferenciação a nível dos modos narrativos e discursivos. A par de uma representação mais tradicional, presente em alguns dos livros premiados, os restantes são testemunho de uma manifesta postura experimentalista. Os traços mais pertinentes desta aventura relacionam-se com técnicas mais ousadas, como é o caso do recurso à ironia, à paródia e ao *pastiche*, que conseguem carnavalizar estruturas e estilos. Estratégias inovadoras no domínio da composição e da expressão são igualmente a polifonia, a auto-reflexividade, a meta e a intertextualidade, responsáveis pela complexificação do narrado.

Acrescente-se a fragmentação, pela subversão de características genológicas, e o desdobramento de vozes enunciativas, que transformam alguns dos romances em textos literariamente indefinidos (Petrov: 2005, p. 10). [Grifos do autor]

Ademais, a tônica da inquirição social, que foi quase uma obsessão dentro do Neorealismo dos anos 40 e 50 em Portugal, parte constitutiva da resistência a um regime ditatorial de longuíssima duração, reformula-se em novos parâmetros lítero-artísticos. Daí a necessidade que se fazia então imperiosa de instar a produção romanesca como instrumento de conscientização política, numa exercício de enfrentamento e de reconhecimento de uma realidade inconstante em contexto pós-revolucionário. Assim, uma preocupação semelhante reaparece num romance produzido após o incontornável 25 de Abril de 1974, ganhando novos contornos estéticos e ideológicos, valendo-se de uma experiência histórica localizada na realidade portuguesa para a composição narrativa, sem prescindir dos influxos externos. É no exame da dinâmica histórica, em termos de resgate, representação e problematização do passado, que reside o mais expressivo traço caracterizador da ficção portuguesa contemporânea. Em virtude de sua posição antifascista, de denúncia e conscientização dos problemas nacionais, no âmbito social, político e econômico, propunha-se a intervenção do escritor como um dos aspectos mais relevantes do novo empreendimento cultural, em que o pendor ético da obra literária é predominante. Intentava-se uma literatura voltada para a realidade concreta e suas contradições, contribuindo, assim, para o processo de transformação da sociedade, visto que a representação literária exige como referência fundamental o panorama observado sob os seus múltiplos contornos.

«Não se trata, porém, de uma literatura acomodada a formas romancesas tradicionais: a confiança no romance não descartou, em absoluto, o questionamento de suas formas e limites, bem como dos temas desenvolvidos, principalmente dos enredos históricos» (Dantas, 2012: 139). Assim, no romance histórico português contemporâneo, a figuração narrativa está muito longe de se resumir apenas à encenação de tipos cristalizados, mas de realçar a emergência de personagens verídicas e/ou inventadas que se consubstanciam como agentes ficcionais os quais constituem a concretude e a espessura das mobilidades temporais intermitentes, pois encetam a dupla dimensão de sujeitos atuantes como produtos e produtores do movimento histórico. Tal concatenação narrativa aparece como propriedade matricial nas obras dos autores de tal

corrente, na medida em que a ação e o devir do andamento da existência passada não são colados naturalista ou jornalisticamente no cerne da diegese, mas é a própria forma literária desenvolvida pelos romancistas, sendo que tal estratégia enseja a unidade (e totalidade) entre a estética propriamente dita do relato e a cronística contemplada na forma romanesca. É uma característica fundamental do romance contemporâneo em Portugal a assimilação à sua própria estrutura da relatividade da perspectiva, da consciência ambígua do espaço e do tempo em apreensão plurissignificativa. Tais questionamentos são agenciados não somente por intermédio do seu conteúdo, mas especialmente de sua forma inquiridora, no tocante à apreensão do passado nacional como arquivo colonial e imperial como entrave (in)contornável numa atualidade de urgente inserção europeia que acaba por redimensionar a particularidade lusíada em mutação. Vem ao caso mencionar Eduardo Lourenço, grande estudioso da identidade lusitana em condição contingente, com amplos reflexos na ficção romanesca pós-25 de abril de 1974, em se tratando de legado e de relevância na contemporaneidade instável:

Hoje que a própria Europa “europeia” luta desesperadamente pelo seu estatuto histórico e cultural, numa construção de identidade capaz de compensar a sua antiga função de “olhar do mundo”, esta vocação do nosso próprio labirinto peninsular de margem ou de marginalização europeia parecerá singularmente anacrônica. Agora, que só *estamos* na Europa, para onde *entrámos*, como tão significativamente se diz, como *somos* vistos como europeus (e nos vemos), começando até, em vários planos, a ser reconhecidos como “exemplarmente” europeus. Quem mudou, *eles* ou *nós*? Ou ambos? A resposta importa menos que as razões, o estatuto da mudança e as suas consequências (Lourenço, 1988: 52). [Grifos do autor]

Assim, a moderna ficção portuguesa mostra-se em plena interação com a aclamada república mundial das letras, preferencialmente europeia, mas não apenas, pois se torna evidente a emergência de uma nova literatura planetária, que se expande para outros lugares culturais fora do velho continente, por entender a criação artística como experiência do humano e experimento da linguagem, sem descurar as contradições da dinâmica histórica em movimento.

4. Aspectos da tendência neorrealista no romance português

O neorrealismo intentou superar a literatura descompromissada politicamente do Presencismo, uma segunda fase do Modernismo português, que estava sob o domínio da concepção da “arte pela arte”, destacando-se o empenho político como um indício típico do novo movimento. Sendo assim, o romance de ênfase social redefiniu os parâmetros da produção literária, por intermédio, principalmente de um direcionamento ideológico revolucionário em narrativas de forte teor subversivo.

Em Portugal, os anos 30 e 40 do Século XX foram assinalados pelo agravamento da grave crise econômica do período, que ocasionou problemas como desemprego, fome e miséria. Em âmbito governamental, ocorre a ascensão do salazarismo, que instaurou um aparelho censório como o mecanismo principal de inibição do processo de contestação no campo artístico. Uma vez que a repressão era muito intensa, o neorrealismo pretendeu veicular, na literatura, informações sobre a realidade portuguesa que a imprensa periódica não poderia publicar, tornando-se um veículo de resistência ao regime totalitário. Daí o comprometimento do escritor com uma nova orientação e outro sentido para a sua prática artística marcada por uma grande fraternidade comunitária, visto que se interessou pelo destino coletivo, destacadamente o das classes trabalhadoras subalternas (Dias, 2011: 28).

O movimento neorrealista inaugura, pioneiramente, em Portugal, a tendência de engajamento na arte. Assiste-se ao surgimento de uma literatura que faz veemente oposição à ideologia do fascismo lusitano, trazendo, para a cena artística, personagens do mundo operário e rural apresentadas com uma visão independente de qualquer atitude paternalista. Influenciado filosoficamente pelo materialismo dialético, a tendência em pauta procurou ultrapassar o verismo característico do século XIX, abdicando do enganoso fatalismo biológico das personagens naturalistas, em favor do condicionamento político do indivíduo pela despotismo e tirania dos poderes constituídos.

O neorrealismo português expressava um momento de crise generalizada. Tomado por ideias acerca do papel comunicativo da arte, o campo intelectual caracteriza-se pelo aspecto polêmico na defesa doutrinária de uma arte empenhada, em contraste com uma visão idealista do fenômeno artístico, e em estreita correspondência às circunstâncias históricas que afligiam a sociedade europeia no período de entre guer-

ras. A oposição dos neorrealistas portugueses à concepção de arte pela arte e a defesa de uma literatura comprometida com os dilemas do país são características notórias do movimento. A literatura portuguesa dos anos 40 do século XX propunha que a arte não deveria constituir apenas um prazer estético, mas deveria igualmente contribuir para o desenvolvimento da consciência e aperfeiçoamento da ordem estabelecida. O literato precisaria mostrar-se compromissado com a sociedade, subordinando seu “eu individual” ao “eu social”. Havia uma forte convicção de que o papel do escritor é tornar a literatura um instrumento a serviço da sociedade. Por isso, grande parte da obra artística portuguesa do período exprime um nítido posicionamento partidário que inibe qualquer indício de conformismo alienante, uma vez que postula um claro direcionamento ideológico que subverte a dinâmica autocrática opressora instalada (Reis, 1983: 38).

Em virtude de sua posição antifascista, de denúncia e conscientização dos problemas nacionais, nos âmbitos social, político e econômico, o neorrealismo propunha a intervenção do escritor como um dos aspectos mais relevantes do novo empreendimento estético, em que o pendor ético da obra literária é predominante. Intentava-se uma literatura voltada para a vida concreta e suas incongruências, contribuindo, assim, para o processo de transformação da sociedade, visto que a representação literária, num contexto ideológico materialista, exige como referência fundamental a realidade observada sob os seus múltiplos contornos (Andrade, 2010: 43).

Movimento ideológico, gerado em meio a uma atmosfera de convulsão, traz consigo um ideário de servir a um propósito de luta política e cultural. Aplicado à literatura, pressupõe um conteúdo filósofo e estético que, apoiado no lastro da expansão das ideias socialistas em território lusitano, prevalece como uma atitude pretensamente adequada de interpretação da conjuntura objetiva portuguesa em suas múltiplas contradições, para orientar e dar forma à obra de arte neorrealista e ao romance em particular.

5. Memorial do Convento: *um romance histórico de propensão neorrealista*

Memorial do Convento evoca a cronística portuguesa da era de D. João V, no século XVIII, procurando uma correlação (in)tangível com

a situação política autoritária de grande parte do século XX, com uma focalização carnalizada das múltiplas conformações tirânicas de temporalidades diversas. Durante esse portentoso reinado, as perseguições do Santo Ofício aumentaram exponencialmente com vítimas que podem ser cristãos-novos ou todos os considerados culpados de here-sias, por se associarem verdadeira ou falsamente a práticas mágicas de superstição. É uma narrativa adensada que entrelaça personagens e acontecimentos verídicos com entes imaginados pelo engenho ficcional do escritor. A recomposição da história é atravessada pela invenção fabular, revelando uma passagem do tempo caracterizada pela megalomania e pelo infortúnio, de modo que a forma do romance histórico mantém-se atrelada aos meandros, aos modos de arquitetar o passado, engendrados pela elaboração artística, com reverberações no presente. Assim, o romance em tela oferece uma minuciosa reconstituição da sociedade portuguesa de antanho, em que a matéria histórica principal em questão vem a ser a monarquia absolutista, a América Portuguesa (Brasil) e o Século das Luzes, em estreita conexão com a matéria cultural intercalada que se estriba na arte barroca, na inquisição religiosa e no catolicismo (in)formal de um período do poder papal igualmente absoluto na Ibéria (Silva, 1989: 32), no qual a trajetória do casal Baltazar e Blimunda é exemplar, em perfeita correlação opositiva e contrastiva com o par real. A autenticidade, a afetividade dos desamparados e a aleivosia e afetação dos privilegiados:

Cansados da grande caminhada, de tanto subir e descer de escadas, recolheram-se Blimunda e Baltazar à quinta, sete morteiros sóis, sete pálidas luas, ela sofrendo uma insuportável náusea, como se regressasse de um campo de batalha, de ver mil corpos esfaqueados pela artilharia, e ele, se quiser adivinhar o que viu Blimunda, basta-lhe juntar numa só recordação a guerra e o açougue. Deitaram-se, e nessa noite não se quiseram os seus corpos, não tanto por fadiga, que bem sabemos quanto ela é, tantas vezes, boa conselheira dos sentidos, mas por uma como que consciência excessiva dos órgãos internos, como se estes lhes tivessem saído para fora da pele, talvez seja difícil de explicar, porém, é com a pele que os corpos se conhecem, reconhecem e aceitam, e se certas profundas penetrações, certos íntimos contactos são entre mucosa e pele, quase se não dá pela diferença, é como se se tivesse procurado e encontrado uma pele mais remota. Dormem os dois, cobertos por uma manta velha, nem se despiram, causa admiração ver tão grande empresa entregue a dois vagabundos, pior agora, que já se lhes apagou a

frescura da mocidade, são como pedras de um alicerce, sujas da terra que reforçam, e também como elas esmagados sob o peso que há-de vir. A lua, nessa noite, nasceu tarde, dormiam e não a viram, mas o luar entrou pelas frestas, percorreu lentamente toda a abegoaria, a máquina de voar, e, ao passar, iluminou o frasco de vidro, distintamente se viam dentro dele as nuvens fechadas, talvez porque ninguém estivesse a olhar, talvez por ser esta luz da lua capaz de mostrar o invisível (Saramago, 1994:119-120).

Em sintonia com certa linhagem neorrealista, o romance em causa focaliza a realidade concreta, em que se sobressaem o trabalhador oprimido, a mulher (in)submissa e o intelectual subalterno. Visa indistintamente a evidenciar a história repressiva portuguesa de tempos idos, a qual faz recuperar a conjuntura política persecutória do século XX fascista português. Reencena uma época controversa, predatória, interessando-se por traduzir não apenas o ambiente de ideias e valores, mas também vários quadros sociais que permitem um melhor conhecimento da condição humana subjugada. O mote principal é a construção do Convento de Mafra, que entretece o projeto descomedido do rei com o sacrifício exorbitante do povo. As personagens determinantes são trabalhadores explorados e aristocratas perdulários, figurados sob o foco do conflito político da era espelhada, mas também os intelectuais dependentes (artistas e mesmo religiosos), com evidente adesão ideológica do autor-narrador aos subalternos pela ótica do comprometimento político declarado. A construção do convento, a circunscrição palaciana, as ruas e arredores da capital do reino conformam a organicidade da tríade narrativa composta por trabalho, opressão e perseguição, nos espaços indiciários destacados entre Lisboa e Mafra:

Seiscentos homens agarrados desesperadamente aos doze calabres que tinham sido fixados na traseira da plataforma, seiscentos homens que sentiam, com o tempo e o esforço, ir-se-lhes aos poucos a tesura dos músculos, seiscentos homens que eram seiscentos medos de ser, agora sim, ontem aquilo foi uma brincadeira de rapazes, e a história de Manuel Milho uma fantasia, que é realmente um homem quando só for a força que tiver, quando mais não for que o medo de que lhe não chegue essa força para reter o monstro que implacavelmente o arrasta, e tudo por causa de uma pedra que não precisaria ser tão grande, com três ou dez mais pequenas se faria do mesmo modo a varanda, apenas não teríamos o orgulho de poder dizer a sua majestade, É só uma pedra, e aos visitantes, antes de passarem à outra sala,

É uma pedra só, por via destes e outros tolos orgulhos é que se vai disseminando o ludíbrio geral, com suas formas nacionais e particulares, como esta de afirmar nos compêndios e histórias Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha, e eles é que pagam o voto, que se lixam, com perdão da anacrônica voz (Saramago, 1994: 173-174).

Paralelamente à ação histórica, relativa à edificação de uma façanha arquitetônica descomunal, encontra-se uma performance protagonista suplementar, sem dúvida a mais emblemática do romance, que envolve Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas, numa fabulação de espiritualidade e tenacidade: a execução de outra proeza humana desconcertante, a construção e a movimentação da passarola do padre e cientista Bartolomeu de Gusmão, uma máquina voadora extraordinária, de novo revelando uma dimensão abissal antecipadora do século XX com seus avanços tecnológicos desmesurados:

Sete-Sóis ouvira com atenção. Olhou o desenho e os materiais espalhados pelo chão, a concha ainda informe, sorriu, e, levantando um pouco os braços, disse, Se Deus é maneta e fez o universo, este homem sem mão pode atar a vela e o arame que hão-de voar. Mas tem cada coisa seu tempo. Por enquanto, faltando ao padre Bartolomeu Lourenço o dinheiro para comprar os ímanes que, na sua ideia, hão-de fazer voar a passarola, cujos, ainda por cima, terão de vir do estrangeiro, está Sete-Sóis no açougue do Terreiro do Paço, por empenho do mesmo padre, transportando ao lombo peças de carne variada, quartos de boi, leitões às dúzias, carneiros aos pares, que passam de um gancho para outro gancho, e no trânsito deixam toalhas de sangue na serapilheira que lhe cobre as costas e a cabeça, é um ofício sujo, vá lá que compensado por algumas sobras, um pé de porco, uma franja de dobrada, e, querendo Deus e o humor do açougueiro, a apara de vazia, de alcatra ou pojadouro, embrulhados numa crespa folha de couve, para que Blimunda e Baltasar se alimentem um pouco melhor que o vulgar, quem parte e reparte, mesmo não sendo Baltasar o da partição, para alguma coisa aproveitaria a arte (Saramago, 1994: 41).

A narração parece evitar a onipotência do narrador demiurgo per si, ao sublinhar o seguinte: o discurso autoral intrusivo põe em causa o presente que conhece e o passado que lhe chega através de inves-

tigações e ponderações percucientes. Uma voz narrativa que parece supervisionar a ação relatada, as motivações e pensamentos das personagens, mas também induz um percurso de reflexões e juízos valorativos persuasivos. Há um emaranhado de sobreposições narrativas com uma voz (ou uma pluralidade de vozes) que tanto descreve como redimensiona as situações, as interlocuções possíveis e cabíveis, que domina os saberes da história ou se mostra limitado, que estabelece conjecturas ou ironiza as informações à disposição, tanto quanto parodia a massa de conhecimento pretérito colossal. A história torna-se matéria simbólica para refletir sobre o presente, na perspectiva do (re) equacionamento crítico, extraindo uma dimensão avaliativa que sirva de preleção ao futuro. A trajetória das personagens evidencia a própria intenção autoral implícita sobre a necessidade de repensar os acontecimentos e as figuras notáveis, à luz de uma nova faticidade criada no hodierno e predestinada ao porvir. Estamos diante do típico narrador saramaguiano em que autoria e foco narrativo (ironia, paródia e sátira) configuram o característico narrador interventivo que molda a matéria narrativa como mimesis retesada pela intencionalidade e pela complexidade da perspectiva do que vem a ser as contradições do lugar do contemporâneo na práxis artística, no embate político-ideológico, no combate às formas de estados de exceção, no entendimento de que o ontem está ligado ao hoje.

Acerca da história pátria canônica, a versão legitimadora construída será interrogada ao longo desta narrativa carnavalizada que tensiona temporalidades múltiplas. O cotidiano de opressão, mas também de magia, vivenciado pelos súditos de um rei perdulário e volúvel abundam na obra em tela. A Inquisição foi um tribunal eclesiástico criado na Idade Média, mas que estava ainda em plena atuação no século XVIII, sendo um instrumento institucional de caráter político-doutrinário muito utilizado pela Igreja de Roma. Os júris montados defendiam a liturgia católica e tinham como objetivo principal vigiar e punir judeus, muçulmanos, cristãos-novos, num combate a heresias, condenando pessoas inocentes, por vezes inconvenientes aos donos do poder terreno. Perseguição e julgamento eram os instrumentos institucionais utilizados, com penas que iam da prisão temporária ou perpétua à morte na fogueira em praça pública. O relato das práticas da Inquisição (métodos e rituais), dos acontecimentos populares religiosos (os atos litúrgicos, as crenças, os interditos) e os costumes e atuações dos príncipes reais servem para recriar o ambiente de uma época, sobre a qual um narrador, com características típicas do nosso autor implícito, tece

inúmeros comentários desabonadores. Nas questões sacras, não só usa o escarnecimento, bem como se revela destemido na avaliação cultural e documental da Inquisição, o que resulta numa imagem torpe de tais circunstâncias religiosas abjetas (Arnaut, 2002: 324). Dessa maneira, os autos-de-fé no Rossio funcionavam também como válvula de escape para festividades populares (as procissões, as touradas, os jogos de sedução feminina) indiferentes ao sofrimento humano (gosto sanguinário e vazio existencial):

Dizem que o reino anda mal governado, que nele está de menos a justiça, e não reparam que ela está como deve estar, com sua venda nos olhos, sua balança e sua espada, que mais queríamos nós, era o que faltava, sermos os tecelões da faixa, os aferidores dos pesos e os alfagemes do cutelo, constantemente remendendo os buracos, restituindo as quebras, amolando os fios, e enfim perguntando ao justicado se vai contente com a justiça que se lhe faz, ganhado ou perdido o pleito. Dos julgamentos do Santo Ofício não se fala aqui, que esse tem bem abertos os olhos, em vez de balança um ramo de oliveira, e uma espada afiada onde a outra é romba e com bocas. Há quem julgue que o raminho é oferta de paz, quando está muito patente que se trata do primeiro graveto da futura pilha de lenha, ou te corto, ou te queimo, por isso é que, havendo que faltar à lei, mais vale apunhalar a mulher, por suspeita de infidelidade, que não honrar os fiéis defuntos, a questão é ter padrinhos que desculpem o homicídio e mil cruzados para pôr na balança, nem é para outra coisa que a justiça a leva na mão. Castiguem-se lá os negros e os vilões para que não se perca o valor do exemplo, mas honre-se a gente de bem e de bens, não lhe exigindo que pague as dívidas contraídas, que renuncie à vingança, que emende o ódio, e, correndo os pleitos, por não se poderem evitar de todo, venham a rabulice, a trapaça, a apelação, a praxe, os ambages, para que vença tarde quem por justa justiça deveria vencer cedo, para que tarde perca quem deveria perder logo. É que, entretanto, vão-se mungindo as tetas do bom leite que é o dinheiro, requeijão precioso, supremo queijo, manjar de meirinho e solicitador, de advogado e inquiridor, de testemunha e julgador, se falta algum é porque o esqueceu o padre António Vieira e agora não lembra (Saramago, 1994: 124).

Sabemos que o regime salazarista, o fascismo à portuguesa, propiciou o renascimento em Portugal de uma antiga aliança entre o regime político e a Igreja Católica, que voltou a ter papel central no país, como nos séculos de Inquisição da dinastia joanina. Nas ditaduras,

a união do Estado com a religião representa um fortalecimento dos poderes institucionais para um controle ideológico irrestrito, dando sustentação aos mecanismos autoritários de repressão (Rosas, 2019: 140). Em *Memorial do Convento*, Saramago focalizou a construção do Convento de Mafra durante o reinado de Dom João V no século XVIII, monarca que, assim como Dom João III no século XVI, tinha estreita ligação com a Igreja e com o clero português corrupto. O sofrimento, as dificuldades dos trabalhadores e a coação a que foram submetidos pelo Estado (Monarquia Absolutista) e pela Igreja (Inquisição) podem ser interpretados como uma referência (in)direta aos longos anos da ditadura estadonovista no século XX, com mecanismos inibitórios como a tortura, a prisão arbitrária, a censura, a perseguição política, a eliminação de adversários por intermédio de uma polícia política que agia violentamente em prol da manutenção do regime de força (PIDE). Sendo assim, fica evidente o empenho saramaguiano de estabelecer uma correlação entre o passado de coerção religiosa e política e o presente de escrita do romance no rescaldo de uma revolução que possibilitou ao país ultrapassar os tempos sombrios de autocracia religiosa e governamental, sem perder de vista as ameaças permanentes de retorno furtivo de uma ordem de coisas inaceitável sob todos os ângulos, ou seja, as práticas da Inquisição de séculos atrás como um correspondente das incidências fascistas modernas e contemporâneas:

Meses passados, um frade consultor do Santo Ofício, na sua censura ao sermão, escreveu que, por tal papel, se ficavam a dever ao autor mais aplausos que sustos, mais admirações que dúvidas. Algum rebate de incomodidade há-de ter experimentado este frei Manuel Guilherme, ao mesmo tempo que ia aprovando as admirações e reconhecendo os aplausos, algum fumozinho herético lhe terá passado à pituitária, para assim não conseguir calar os sustos e dúvidas que a leitura do sermão lhe teria lançado ao piedoso espulgar. E outro reverendo padre mestre, Dom António Caetano de Sousa, chegando-lhe a vez de ler e censurar, confirma que o revisto papel nada continha contra a santa fé ou bons costumes, não releva as dúvidas e os sustos que parece terem apoquentado a primeira instância, e, por argumento conclusivo, encarece as atenções com que a corte extensamente distingue o doutor Bartolomeu Lourenço de Gusmão, assim branqueando por via paçã negruras doutriniais porventura reclamativas de mais fundo descasque. Porém, a palavra derradeira virá a ser encontrada pelo padre frei Boaventura de S. Gião, censor do paço, que, depois de desmanchar-se em louvores e pasmações,

remata que só a voz do silêncio poderia ser a melhor expressão das suas vozes, que, diz ele, suspensas ficariam mais atentas, e emudecidas mais reverentes. Caso é para perguntarmos, nós que da verdade conhecemos parte maior, que outras atoadoras vozes ou mais terríveis silêncios responderiam às palavras que as estrelas ouviram na quinta do duque de Aveiro, enquanto Baltasar e Blimunda, cansados, dormiam, e a passarola, na escuridão da abegoaria, esforçava todos os ferros para entender o que estava dizendo lá fora o seu criador (Saramago, 1994: 115).

Ademais, a temática da miséria do povo e da exploração do trabalhador braçal foi quase uma obsessão dentro do Neorrealismo dos anos 40 e 50 em Portugal, juntamente com a resistência a um regime ditatorial de longuíssima duração. Daí a necessidade que se fazia então imperiosa de instar a produção artística como instrumento de conscientização política das massas, numa possível reversão de tal realidade. Temática semelhante reaparece num romance produzido após o incontornável 25 de Abril de 1974, ganhando novos contornos estéticos e ideológicos. Saramago valeu-se de uma experiência histórica localizada na realidade portuguesa para compor o mencionado romance, sem prescindir dos influxos externos. É na presença da História, em termos de resgate, representação e problematização de um passado repressivo, que reside o mais eloquente traço caracterizador da ficção portuguesa contemporânea, da qual a obra de Saramago é uma das mais altas realizações. A provocante maneira de Saramago narrar e perscrutar a intimidadora memória pátria tem reconhecida fundamentação nas mais mobilizantes páginas de *Memorial do Convento*. Tentam traduzir pelo entrecho uma espécie de continuidade própria da significação histórica: aquela segundo a qual o passado não é algo, irreversivelmente, acabado, mas que volta a atualizar-se e a astuciosamente repetir-se no tempo presente, desde que alguém, seja ele o ficcionista ou o historiador, esteja disposto a lançar um olhar inquiridor sobre os tempos pretéritos e revisitá-los, revisioná-los, apreendê-los, reavê-los:

Podiam ficar a falar o resto do dia, mas D. João V, que em geral não admite resistências ao seu arbítrio, caiu em melancolia ao ver, na imaginação, o mortuário cortejo dos seus descendentes, filho, neto, bisneto, trineto, tetraneto, morrendo cada um deles sem ver a obra acabada, para isto nem vale a pena começar. João Frederico Ludovice disfarça o contentamento, já percebeu que não haverá S. Pedro de Lisboa, para trabalho bastam-lhe a capela-mor da Sé de Évora e as obras de S. Vicente de Fora, que são coisas à escala

portuguesa, tudo se quer na sua conta. Estão numa pausa, o rei não fala, o arquitecto não diz, desta maneira se desvanecem no ar os grandes sonhos, e nunca viríamos a saber que D. João V quis um dia construir S. Pedro de Roma no Parque Eduardo VII, se não fosse a inconfidência de Ludovice, que disse ao filho, e este em segredo o transmitiu a uma sua amiga freira de quem era visita, que disse ao confessor, que disse ao geral da ordem, que disse ao patriarca, que o foi perguntar ao rei, que respondeu que se alguém voltasse a falar no assunto incorreria na sua cólera, e assim aconteceu todos se calaram, e se hoje vem o projecto a lume foi porque a verdade caminha sempre por seu próprio pé na história, é só dar-lhe tempo, e um dia aparece e declara, Aqui estou, não temos outro remédio senão acreditar nela, vem nua e sai do poço como a música de Domenico Scarlatti, que ainda vive em Lisboa (Saramago, 1994: 190-191).

A composição literária saramaguiana não esconde os diversos legados artísticos que ostenta como arquivo arriscado à disposição do escritor: o legado romântico, o legado neorrealista, a influência do *boom* hispano-americano (Oliveira Filho, 1993: 68). Trata-se de incorporar e problematizar tais arquivos à luz da contemporaneidade lusitana, em consonância com a deriva europeia, de acordo com o projeto literário de Saramago. Sendo assim, em tal ideação ficcional, especialmente dos anos de 1980, a transfiguração histórica afasta-se de uma cristalização dos comportamentos dos tipos célebres ou anônimas, que estão muito longe de se resumirem a modelos estandardizados, mas consubstanciam-se como agentes de outrora que, no final das contas, constituem a argamassa e a espessura dos processos transformadores. As fecundas personagens encetam a dupla dimensão dos atores sociais como produtos e produtores da História. A consecução do método fabulativo ocorre como propriedade matricial, na medida em que o processo e o devir da movimentação histórica não são colados de modo naturalista no cerne da narrativa, mas é a própria forma literária desenvolvida pelo romanista, sendo que tal estratégia enseja a unidade e a totalidade entre a estética narratológica propriamente dita e a historicidade conformada, contemplada na forma romanesca inovadora:

Outra contrariedade esperada é o auto-de-fê, não para a Igreja, que dele aproveita em reforço piedoso e outras utilidades, nem para el-rei que, tendo saído no auto senhores de engenho brasileiros, aproveita da fazenda deles, mas para quem leva seus açóites, ou vai degredado, ou é queimado na fogueira, vá lá que

desta vez saiu relaxada em carne só uma mulher, não será muito o trabalho de lhe pintar o retrato na igreja de S. Domingos, ao lado de outros chamuscados, assados, dispersos e varridos, que parece impossível como não serve de escarmento a uns o suplício de tantos, porventura gostarão os homens de sofrer ou estimam mais a convicção do espírito do que a preservação do corpo, Deus não sabia no que se metia quando criou Adão e Eva. Que se há-de dizer, por exemplo, desta freira professora, que era afinal judia, e foi condenada a cárcere e hábito perpétuo, e também esta preta de Angola, caso novo, que veio do Rio de Janeiro com culpas de judaísmo, e este mercador do Algarve que afirmava que cada um se salva na lei que segue, porque todas são iguais, e tanto vale Cristo como Mafoma, o Evangelho como a Cabala, o doce como o amargo, o pecado como a virtude, e este mulato da Caparica que se chama Manuel Mateus, mas não é parente de Sete-Sóis, e tem por alcunha Saramago, sabe-se lá que descendência a sua será, e que saiu penitenciado por culpas de insigne feiticeiro, com mais três moças que diziam pela mesma cartilha, que se dirá de todos estes e de mais cento e trinta que no auto saíram, muitos irão fazer companhia à mãe de Blimunda, quem sabe se ainda está viva (Saramago, 1994: 59).

Com *Memorial do Convento*, podemos afirmar que, no ciclo de romances iniciado por Saramago na era pós Revolução dos Cravos, a identidade nacional portuguesa é concebida como uma variável dependente do conhecimento coletivo do passado tumultuado do país. Esse discurso historiográfico, por sua vez, encontra no distinto escritor uma formulação própria, na qual o presente é concebido como apropriação do passado que o preserva, mas também o inova, o repensa, o provoca, o contesta, simultaneamente. Saramago revela assim o seu gosto pela reescrita indagativa, questionadora do passado como controvérsia constante que se estende ao futuro-hoje, e, sobretudo, a adoção, na narrativa, do ponto de vista de um outro de classe ou de gênero, ou um operador pretérito relevante (os sujeitos intencionalmente esquecidos ou negligenciados pela história dita oficial e/ou hegemônica; os trabalhadores). Destarte, com o objetivo de contribuir para o fortalecimento da identidade nacional movente, a memória notória cediça e a cultura portuguesa em transformação são aspectos revigorados intencionalmente no romance em causa. Donde se nota a importância atribuída ao recondicionamento do passado como memória coletiva, como habitus retido pelo povo, como identidade constituída pela luta de determinado segmento populacional. Essa valorização diegética da mundivivência

das camadas populares é, sem dúvida, legado neorrealista reaproveitado por José Saramago, não só para o desenvolvimento do romance contemporâneo como projeto literário particular, como é o caso de *Memorial do Convento*, mas antes como concepção de tempo e narrativa, a qual encontra na vida pública os elementos desencadeadores das necessárias transformações sociais registradas pelo arquivo monumental ou não, agravada criticamente pela figuração romanesca saramaguiana, batendo-se por valores humanistas, num parti-pris revigorado, em termos de alta política e alta literatura no âmbito ficcional, pois era um intelectual aguerrido e comprometido em termos ideológicos, nos diversos gêneros de escrita praticados, no intuito de vislumbrar um outro devir histórico, ulteriores modos de existência mais autênticos e consequentes, notoriamente pelas vias de um engenho ficcional singular laureadíssimo.

6. Considerações finais

De acordo com o eminente estudioso Carlos Reis (1986: 95), integrar sem mediações o romance histórico *Memorial do Convento* à corrente neorrealista é um equívoco. No entanto, a herança neorrealista é persistente em tal obra: a postulação ideológica explícita vem atravessada por estratégias literárias reguladas convenientemente. O reajustamento ficcional, assim como o refinamento das soluções técnico-literárias ressaltam o destaque à urgência da validação das camadas subalternas como sujeitos e fontes altivas do já acontecido. Não como um legado romântico anacrônico, pois vigora uma perspectiva crítica sabidamente demolidora no ordenamento narratológico (ideologia e paródia), com uma voz narrativa dirigente que ironiza com constância o relato documental estabelecido, sendo a inserção preponderante de figuras populares no *devir* histórico por certo a constatação de um legado neorrealista consequente, em que se aliam a contingência do decorrido à insurgência da narração na obra em causa de Saramago.

Em *Memorial do Convento*, reencenam-se o fanatismo religioso e o despotismo monárquico, com o enredamento em tom épico da construção do Convento de Mafra levada a cabo pela força braçal dos trabalhadores arregimentados. A prepotência de um rei imoderado faz com que mais de quarenta mil portugueses mourejassem para construir uma obra de proporções gigantescas, no intuito de um dignitário supre-

mo deixar evidente a marca de sua imponente e a perenidade de sua existência atravessada por desditas. Assim, evidencia-se a perspectiva da intransigência real e do fundamentalismo religioso no campo do conservadorismo católico, numa obra romanesca de teor nada ortodoxo com a qual o autor aborda e alfineta tópicos dogmáticos ainda evidentes na contemporaneidade, algo como um certo fascismo devoto que vigorava nos dias não tão distantes do salazarismo beato. Nos termos de Perry Anderson, estamos inversamente diante da formulação “do progresso à catástrofe”, visto que o romance parece estabelecer uma equivalência atualizada entre inquisição religiosa e contexto ditatorial fascista lusitano, de maneira a demonstrar sarcasticamente que religião e arbitrariedade andam sempre de mãos dadas. Ou como a experiência da derrota e o empenho pela racionalidade são acima de tudo modos de interpretar a genealogia da ruína a ser debelada diuturnamente, que abarca a longa duração histórica ibérico-europeia, caracterizada pela arbitrariedade e pela iniquidade no exercício do poder em momentos diversos. Para Eduardo Lourenço:

Como a ficção de Saramago e em particular a que o celebrou tem como quadro o passado, longínquo, próximo ou mítico (*Memorial do Convento*, *Cerco de Lisboa (História do)*, *Ano da morte de Ricardo Reis*, *O evangelho segundo Jesus Cristo*) uma certa crítica incluiu-a dentro da categoria do “romance histórico” de romântica memória ou no círculo de um revivalismo, hoje muito comum, dessa famosa corrente. A inscrição do seu imaginário [de Saramago] no “passado” não é um simples capricho ou uma característica sem significado na sua ficção. Assinala-a logo como “não realista”, mas de uma maneira diferente da do romance histórico para quem o “passado” devia ser evocado como *presente* no Passado. A óptica de Saramago é inversa: é o Passado que é Presente. [...] A sua ficção nasce de um propósito de *re-escrever* uma história que já está escrita, e que como tal se vive ou é vivida enquanto “verdade” de uma época ou de um mundo, ou da humanidade quando ela é a sua ficção *não inocente* (Lourenço, 1994a: 186-187). [Grifos do autor]

As imbricações no romance em foco de episódios públicos e privados de extratos sociais opostos e complementares, no tempo principal da perseguição inquisitorial, levam a questionar a responsabilidade dos homens diante dos impasses dos acontecimentos, e possibilitam, de maneira notável, entrever em suas lacunas o ensejo para revisitá-las e para tecer julgamentos a respeito de tais omissões, estabelecendo,

assim, nas malhas da ficção, uma ressignificação de figuras notórias e de pessoas anônimas, em especial, os trabalhadores disponíveis, exércitos de reserva propensos à máxima exploração, supostamente “sem história”. Sendo assim, a fecundação das eras longínquas ou nem tanto, sob a ótica corrosiva de uma voz narrativa de características neorrealistas empáticas que questiona o legado político-econômico-cultural de outrora, em Saramago de *Memorial do Convento*, tende a redimensionar o discurso historiográfico e a reconsiderar o passado, visto que passa a dar nova espessura ideológica aos episódios e aos atores envolvidos, por certo um sentido alternativo ou divergente a acontecimentos pregressos, nos quais o olhar reverenciado ao marginalizado, ao subordinado oprimido e abusado, observado em perspectiva aderente ao seu protagonismo ex-cêntrico, pode perscrutar, vislumbrar, conjecturar outros modos de revisitá-lo, de reaver, de (re)visionar o tempo pretérito em sua dimensão perturbadora e, assim, reescrevê-lo, reelaborá-lo ficcionalmente por uma perspectiva disjuntiva, tão interrogante quanto reveladora de uma «História vista de baixo» (Sharpe, 1992: 39). Ou de um ponto de vista cambiante que intenta a mais eficiente aproximação para desvelar a máxima humanidade dos “vencidos da História”, numa demanda intemporal tenaz por dignidade e hombridade dos proscritos do registro atestado dos fatos, uma prerrogativa ainda mais pertinente em conjuntura tão sombria como a vigente: sinal fechado/sinal aberto para a criação artística em tempos hostis, uma altura em que tudo parece saturado pelo falseamento, pelo engodo, pelo descalabro, descaminhos e distorções que estão expressos nas múltiplas e inalcançáveis instâncias de poder como “deuses ex-machina” da nossa era digital.

Referências bibliográficas

- Anderson, P. (2007). Trajetos de uma forma literária. Tradução de Milton Ohata. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 77, 205-220;
- Andrade, L. C. de (2010). *Intelectuais, utopia e comunismo. A inscrição do marxismo na cultura portuguesa*. Lisboa: Calouste Gulbenkian/FCT;
- Arnaut, A. P. (2002). *Post-modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne, máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina;
- Dalley, H. (2014). *The postcolonial historical novel. Realism, allegory and the representation of contested pasts*. New York: Palgrave

- Macmillan;
- Dantas, G. F. (2012). “A segunda história” – a propósito da literatura portuguesa contemporânea. *Investigações*. Recife, v. 25, 137-162;
- Dias, L. A. da C. (2011). *Um “vértice” de renovação cultural: imprensa periódica na formação do neo-realismo (1930-1945)*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra;
- Hutcheon, L. (1991). *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago;
- Jameson, F. (2007). O romance histórico ainda é possível?. Tradução de Hugo Mader. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 77, 185-203;
- Kohut, K. (1997). *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt – Madrid: Vervuert – Iberoamericana;
- Lourenço, E. (1994a). *O canto do signo. Existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença;
- Lourenço, E. (1994b). *Nós e a Europa ou as duas razões*. 4 ed. Lisboa: INCM;
- Lukács, G. (2009). O romance como epopeia burguesa. In Netto, J. P.; Coutinho, C. N. (Org.). *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2 ed., Rio de Janeiro: UFRJ;
- Lukács, G. (2011). *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo;
- McWilliams, J. (2018). *Revolution and the historical novel*. New York: Lexington Books;
- Menton, S. (1993). *La novela histórica de la América Latina*. México: F.C.E;
- Oliveira Filho, O. de (1993). *Carnaval no convento. Intertextualidade e paródia em José Saramago*. São Paulo: Editora da Unesp;
- Paiva, J. R. de (2010). Revolução, renovação: caminhos do romance português do século XX. In Martins, E. D.; Pontes, R.; Barros, P. E. L. (orgs.). *Falas & Textos. Escritos de literatura portuguesa*. Fortaleza: Editora da UFC;
- Perkowska, M. (2007). *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana ante las teorías posmodernas (1985-2000)*. Madrid: Iberoamericana;
- Petrov, P. (2005). *O romance português pós-25 de abril*. Lisboa: Roma Editora;

- Prieto, C. F. (1998). *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: EUNSA.
- Reis, C. (1983). *O discurso ideológico do neo-realismo português*. Coimbra: Almedina;
- Reis, C. (2005). *História crítica da literatura portuguesa IX. Do neo-realismo ao post-modernismo*. Lisboa: Verbo;
- Reis, C. (1986). *Memorial do Convento* ou a emergência da História. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 18/19/20, 91-103;
- Rosas, F. (2019). *Salazar e os fascismos*. Lisboa: Tinta da China;
- Said, E. (1995). *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras;
- Saramago, J. (1994). *Memorial do Convento*. 24 ed., Lisboa: Caminho;
- Secco, L. (2004). *A revolução dos cravos*. São Paulo: Alameda;
- Sharpe, J. (1992). *A História vista de baixo*. In Burke, Peter. (org.) *A escrita da história*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Unesp;
- Silva, T. C. C. (1989). *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote.