

O contrato entre escritor e leitor em duas narrativas de José Saramago

The contract between writer and reader in two narratives by José Saramago

Sylvia Maria Corrêa da Rocha Homem de Bittencourt

Professora de Leitura e Produção Textual na modalidade de Educação a Distância na Universidade Santa Cecília. Graduação em Letras pela Universidade Católica de Santos (1969), mestrado em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (1977) e doutorado em Literatura Portuguesa pela mesma universidade (1990). Atua principalmente nos seguintes temas: leitura e produção textual, literaturas em língua portuguesa (literatura portuguesa, brasileira e africana) e literatura infantil. Email: sylviabittsantos@gmail.com

Valéria Hernandorena Monteagudo de Campos

Mestranda em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo, na linha de pesquisa Diálogos e Conexões: outras artes, saberes e cenários, com dissertação sobre duas narrativas de José Saramago. Graduada em Letras - Português e Inglês (Universidade Católica de Santos). Concluiu pós-graduações em grau de especialização em Ensino de língua portuguesa e literatura (UTFPR) e Tecnologias na aprendizagem (SENAC). Atuou como tradutora, revisora, professora de português e inglês em diversas iniciativas públicas e privadas. Atualmente é professora no ensino superior, no curso de Licenciatura em Linguagens da Faculdade SESI-SP de Educação, e, na educação básica, na escola associada da faculdade. Tem publicações acadêmicas sobre literatura portuguesa e ensino de língua. Email: valeriahmc@usp.br

Resumo

Este artigo analisa os capítulos iniciais de duas narrativas de José Saramago, A Viagem do Elefante e Memorial do Convento, com relação ao tempo, espaço, narrador, linguagem e personagens, em busca do que o crítico literário Amós Oz denomina “contrato inicial” literário, ou seja, as estratégias utilizadas pelos autores nas primeiras páginas de romances e contos e sua influência na narrativa como um todo. Utilizam-se também conceitos de Roland Barthes e Daniel Pennac para avaliar a relação entre escritor e leitor. A análise leva também em conta os estudos de Linda Hutcheon sobre a metaficção historiográfica, a fim de entrelaçar as narrativas históricas e ficcionais fundidas na criação literária.

Palavras-Chave

Memorial do Convento, A Viagem do Elefante, Inícios, Literatura portuguesa.

Abstract

This article analyzes the opening chapters of two narratives by José Saramago, A Viagem do Elefante and Memorial do Convento, in relation to time, space, narrator, language and characters, in search of what the literary critic Amós Oz calls literary “initial contract”, that is, the strategies used by authors in the first pages of novels and short stories and their influence on the narrative as a whole. Concepts from Roland Barthes and Daniel Pennac are also used to assess the relationship between writer and reader. The analysis also takes into account Linda Hutcheon's studies on historiographical metafiction, in order to intertwine the historical and fictional narratives fused in literary creation.

Keywords

Memorial do Convento, A Viagem do Elefante, Beginnings, Portuguese literature.

Introdução

*Memorial do Convento*¹ e *A Viagem do Elefante*, de José Saramago, evocam simbólicos percursos em que a narrativa brota da origem histórica para florescer na criação imaginativa de fortes diálogos por meio da elucidação de determinada visão sobre as motivações, vícios e virtudes de personagens cristalizadas, ora na construção de personalidades e vontades daqueles deixados às margens das telas, dos livros e das representações da história.

Isso ocorre, pois, na realidade visível do presente, o convento aludido está petrificado arquitetonicamente em Mafra e, como revelado pelo autor nas páginas anteriores ao romance, as patas do elefante transformaram-se em objeto ordinário de decoração. Na literatura de Saramago, no entanto, tudo ainda está em movimento: o estanque aponta para o agora, como o ponto de chegada dessas trajetórias, de construções a viagens. Como se todos esses deslocamentos dolorosos, cruéis e arbitrários tivessem levado o ser humano a um rumo agora estagnado. Por isso, essas narrativas dizem muito sobre o presente, visto que apontam para como se operou a concreção dos estados de desigualdade e arbitrariedades de poder a que somos submetidos agora. A percepção dessa abulia diante dos erros persistentes do ser humano, perpetrada pela ânsia dos que se mantêm também em uma posição rígida, mas, deste lado, na manutenção de privilégios é exposta nos dois romances de maneiras que por vezes se aproximam e por vezes se afastam, porém sempre denotam estratégias literárias em conexão com o leitor.

Nesse sentido, a fim de delinear tais semelhanças e distinções, buscou-se, neste artigo, a base do que o escritor israelense Amós Oz produziu como crítico literário: *E a história começa: dez brilhantes inícios de clássicos da literatura universal* para a análise estilística dos começos dos dois romances. No livro, os dez trechos analisados por Amós Oz revelam a genialidade de seus criadores e os diferentes artifícios usados nos “contratos iniciais”, que o autor compara a um processo de sedução entre escritor e leitor. Esse “pacto” pode ser fraudulento, filosófico, ríspido ou de qualquer outra forma que a inventividade do autor permitir, mas em todos os casos exige a participação dos dois lados envolvidos, pois o começo não é de fato a origem, mas um entrelaçamento entre o conhecido e o novo.

Para Roland Barthes (1987), a linguagem interessa à medida que “fere” ou “seduz”: há um prazer sensual no texto. Para Amós Oz, as primeiras palavras de um romance são o primeiro encontro: “Começar a contar uma história é como passar uma cantada numa pessoa inteiramente desconhecida, num restaurante” (OZ, 2007, p. 8).

O crítico compara as páginas de introdução a um “contrato inicial”, imagem que denota o caráter duplo do texto. Para exemplificar a teoria, Oz escolheu cinco romances: o clássico *Effi Briest*, de Theodore Fontane, cujo contrato demanda uma leitura vagarosa e calma para que não se percam os detalhes. *Na flor da idade*, de S. Y. Agnon, Nobel de Literatura de 1966, que oferece uma “armadilha” nas páginas iniciais a ser relida após a conclusão do romance. *Mikdamot*, autobiografia de S. Yizhar, em que se deve entender por meio de palavras algo que jamais foi dito. *La storia*, de Elsa Morante, que possui diversos contratos: as epígrafes, consideradas um compromisso anterior ao contrato; as primeiras páginas com forte conteúdo ideológico que convidam o leitor a separar mocinhos e bandidos e um segundo pacto distante do inicial, em que os crimes acontecem entre mocinhos e mocinhos. *O outono do patriarca*, de Gabriel García Márquez, Nobel de Literatura de 1982, exige que o leitor se acostume a um “tempo-fora-do-tempo” (OZ, 2007, p. 102).

Os contos analisados são: *O nariz*, de Gogol, cujo contrato dúbio e imperfeito é um convite a aceitar uma lógica “oblíqua e desconstruída” de um nariz que sai para caminhar pela cidade. *Um médico de aldeia*, de Kafka, que tem como contrato um objeto de conflito interno, reflexo da mente do narrador-personagem ao construir uma defesa “sólida e impecável” que entra em colapso com o passar do tempo. *O violino de Rothschild*, de Tchekhov, cujo contrato

¹ Deste ponto em diante, as referências *MC* e *AVE* designam os dois romances em estudo, conforme referências bibliográficas.

é considerado fraudulento até as últimas linhas, onde o título do conto é validado. Ao fim, o leitor deve regressar e reavaliar tudo, pois a compreensão entre escritor e leitor é semeada por Tchekhov, por trás das costas do protagonista, no início do conto. *Ninguém disse nada*, de Raymond Carver, em que o leitor precisa enxergar através da censura emocional em que vive o garoto-narrador por meio das entrelinhas e decidir acreditar em quem logo no começo é desmascarado como um mentiroso. E, por fim, *Um leopardo particular e muito apavorante*, do escritor israelense Yaakov Shabtai, em que é preciso entender os múltiplos disfarces do narrador e a oscilação entre o que é contado pela criança e o adulto.

Em todos os romances e contos analisados, há indícios da busca pelos sentimentos e aspirações humanas na construção de um texto verossímil, mesmo que repleto de confusões e oposições, e pela caracterização de uma leitura que desperta o homem para o sujeito interior. A decomposição de todos esses elementos visa a levar o leitor a um diálogo intenso com os textos, pois as estratégias utilizadas em um romance ou conto de qualidade superior são acolhidas apenas por um leitor de igual atributo.

Para Oz, a leitura autêntica depende de uma leitura participativa, mas sem grande pressa, pois esta é uma introdução a um curso de “leitura vagarosa”:

Os contratos iniciais são às vezes esconde-esconde e às vezes uma espécie de jogo tipo Genius e às vezes mais parecidos com um jogo de xadrez ou pôquer. Ou palavras cruzadas. Ou uma travessura. Ou um convite para um labirinto. Ou um convite para dançar. Ou um galanteio zombeteiro que promete mas não entrega, ou entrega os itens errados, ou entrega o que jamais prometeu ou entrega apenas uma promessa. (Oz, 2007, p. 131)

A conclusão de Amós Oz é que o mundo interior dos livros exige uma leitura “vagarosa”, atenta, disposta. Os “deveres” de quem pretende iniciar uma leitura, portanto, são: estar disposto a mergulhar nesse novo mundo, procurar, pesquisar, combinar. Já os direitos são delineados por Daniel Pennac (2008). Para o romancista, o que realmente seduz em uma história, é a “felicidade” da narrativa, o estilo é um “charme” acrescido. Esse charme, porém, é um ingrediente essencial, pois demarca o contato inicial e, talvez, único, tendo em vista o direito de não terminar a leitura. Nesse momento, o leitor ainda não conhece o que está sendo contado ou possui uma ideia resumida do que será visto e vai decidir se vale a pena ler o livro todo ou se essa vaga noção do enredo lhe é suficiente.

José Saramago, segundo Massaud Moisés, viveu um momento profícuo para a escrita em prosa, pois, após a revolução de 1974, iniciou-se um novo período de liberdade de estilo e de temas, tempo em que, depois de anos de repressão de um governo ditatorial, desejava-se reexaminar a identidade do povo português, busca essa refletida e perseguida pelo autor estudado no decorrer de sua obra e tema comum dos dois romances a serem analisados.

O primeiro, *Memorial do Convento* (1982), exige do leitor a rendição, pois entrelaça ficção e história, formando um caleidoscópio de imagens mistas entre representações de diversos tempos, faces e questionamentos. O olhar coletivo não é despido da consciência do indivíduo; a inteligência do mundo não despreza a sabedoria interior. Ao mesmo tempo, o poder político e cultural mostra-se a favor de interesses pessoais, do status ou da religião, perpetrando crueldades que se contrapõem aos poucos e raros seres que enxergam e escolhem a solidariedade como única via possível. Nesse romance de contrastes, o dualismo que permeia a narrativa, seja na escolha e construção das personagens, seus intentos e relacionamentos, ou na própria trama desenvolvida, ressurgem no momento final, de ações paralelas ao início, ressaltando-se o caráter cíclico e perene de perdas coletivas, das quais o ser humano ainda não se libertou.

No segundo romance, a construção do convento de Mafra é substituída pela jornada empreendida de Portugal à Áustria pelo elefante Salomão, seu cornaca e dezenas de homens

envolvidos no sucesso da longa expedição com o objetivo de presentear o arquiduque austríaco e livrar-se dos gastos com o paquiderme. O emprego de um tom irônico e de situações de alta comicidade do início prossegue no desenrolar da narrativa, e quase esconde que essa é uma analogia triste à viagem da vida humana, cujo fim, aos olhos do autor, é desalentador.

Para a consideração do que são, de fato, os inícios dos romances, foram eleitos alguns critérios. O mais evidente seria analisar apenas o primeiro capítulo de cada um, porém, *Memorial do Convento* possui um desenrolar complexo: as primeiras folhas introduzem o leitor aos nobres de Portugal e à origem do convento, porém o começo da união entre Baltasar e Blimunda, personagens centrais na trama, só acontecerá capítulos depois, na página 34, e, apenas na página 62, Bartolomeu de Gusmão revelará porque o chamam “Padre voador”, pois, para além do convento, existe uma outra obra em construção: a passarola. Por isso, entre começo, meio e fim, optou-se por designar como o “contrato” de *Memorial do Convento*, as 66 páginas iniciais do livro. Considerando-se as hipóteses levantadas, principalmente o paralelismo com os acontecimentos finais e a estratégia usada pelo autor em, justamente, trazer um contrato interior ao outro, uma análise ideal não poderia ter como objeto apenas as dezoito páginas iniciais.

Três décadas após a publicação do primeiro livro, José Saramago retoma o ato de contar histórias com *Manual de Pintura e Caligrafia* e encontra o seu modo próprio de fazê-lo quando, após três anos da concepção inicial de *Levantado do Chão*, descobre “como” o escreveria, com a expansão oral de sua escrita desprogramada. Assim “nasce” o modo de narrar saramaguiano em *Levantado do Chão*, é confirmado no consagrado *Memorial do Convento*.

Dessa forma, a primeira dificuldade inicial dos contratos saramaguianos é a construção da sintaxe própria do estilo. Há a predileção por frases longas em que o ponto final é substituído pela vírgula e comumente ocupam mais de uma página. A pontuação não convencional é manifesta, sobretudo nos diálogos inseridos nos parágrafos sem o uso de travessão, misturando-se fala e pensamento dos personagens em um ritmo próprio.

Desafio comum também à obra saramaguiana é a captação das referências: por meio da inventividade do autor, nesse fluxo contínuo do narrar, surgem as escritas intertextuais. Inerentemente à forma, por vezes mais ou menos densa, mas sempre portadora de uma voz irônica e inquisitiva, manifesta-se a desconfiança da história oficial, que não se detém no passado, visto que repertoria uma argumentação em reprimenda aos erros persistentes na contemporaneidade.

Em 2008, mais de vinte e cinco anos após *O Memorial do Convento*, Saramago volta a retratar personagens históricos em *A Viagem do Elefante*. O ciclo de temas remete à ideia de que a história não possui fragmentos finitos: não existe o recorte de um momento estático, mas a busca de reinvenção do passado e o espelhamento de épocas para um entendimento do que une ou aparta o ser humano enquanto sujeito histórico.

Em textos extraliterários, o autor, por diversas vezes, salientou o que acredita ser o papel dos escritores:

Acredito que os escritores devemos voltar para a rua e ocuparmos de novo o espaço que antes tínhamos e agora ocupam a rádio, a imprensa ou a televisão. Há, além disso, que fomentar o humanismo, o conhecimento de que milhares e milhares de pessoas não podem se aproximar do desenvolvimento. (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2008)

Saramago encontra na “metaficção historiográfica”, conforme cunhado por Linda Hutcheon (1991), uma maneira de concretizar tal responsabilidade. Nesse tipo de literatura, a busca pela multiplicidade de verdades faz proliferar um estilo de narrativa que dialoga com o

passado, promovendo interrogações ao presente, por meio de personagens antes caladas, que, no entanto, têm muito a preencher nas lacunas do discurso que privilegia os detentores do poder. Assim, o tempo, como parte do próprio homem, é objeto de constante indagação, na medida em que a consciência dolorosa do presente e o desassossego quanto ao futuro obrigam o olhar na direção do passado, não como fuga, mas como busca.

1. A Viagem do Elefante

Na introdução de *E a História Começa*, Amós Oz discorre sobre o que antecede o romance. Em *A Viagem do Elefante*, na edição da Companhia das Letras, José Saramago narra a experiência de perceber o provável itinerário de pequenas figuras de elefante em monumentos europeus e pressentir que “podia haver ali uma história”, revelando-se o olhar atento de quem, ao seguir as evidências factuais, depara-se com símbolos e referências reveladoras.

Já no título, o lexema “Viagem” prepara o leitor para o relato dos acontecimentos ocorridos durante um percurso, pois uma viagem, mais do que um deslocamento físico, é símbolo de mudanças. Amós Oz considera as epígrafes uma espécie de minuta - um pré-contrato, “um compromisso anterior à assinatura do contrato” (OZ, 2007, p; 77). Em *A Viagem do Elefante*, o leitor é solicitado a decidir se está disposto a empreender essa jornada, sabendo que “sempre chegamos ao sítio onde nos esperam” (AVE, p. 10). Isto é, o ponto de chegada, para além de Viena, está já na epígrafe. Para Saramago, é justamente esse destino que dá origem ao livro; foi o triste fim que o levou a relatar o trajeto de um elefante que andou exaustivamente para satisfazer a vontade de um rei, e serviu de instrumento da religião e da ganância. A matéria narrativa em si, que, para os desatentos, poderia ser adequada para o canto épico, se desfaz num silêncio, no apagamento da própria história que suprime o relevo e deixa apenas alguns poucos sinais.

O narrador de *A Viagem do Elefante* está muito próximo do escritor e do leitor, como um ponto de encontro dos dois. Para José Saramago:

O que mais caracteriza este livro é o tom narrativo, o modo de narrar. O narrador é uma personagem numa história que não é sua. Sempre defendi a ideia de que o narrador não existe. Neste livro resolvo a questão – pelo menos resolvo-a para mim, que é a única coisa que importa. Passando a considerar-me autor sim, mas autor-narrador, não dissociado. (SARAMAGO, 2008)

Esse “autor-narrador” é benévolo com o leitor: ele é o próprio “guia de viagem”, pois explica aparentes desconexões, retoma episódios históricos e prevê as reações do viajante. As falas encadeadas pela pontuação peculiar e os longos segmentos são intermediados por uma voz empática. Exemplo de tal disposição ocorre quando se deixam algumas pistas ao associar D. Sebastião à tragédia de Alcácer-Quibir e o nome do elefante ao rei de Judá, e atenta-se o leitor para os valores “simbólico, intrínseco e mundano do animal” (AVE, p. 15).

O contrato inicial revela a generosidade do narrador, que será também vista no decorrer do livro, pois ele compartilha seu papel com outras personagens, como acontece com subhro, que contará sobre a vida na Índia, seus costumes e história. O narrador também se fundirá às personagens da realeza, como no momento em que assume o pensamento do rei, a fim de destacar o olhar impiedoso do monarca: “o rei observava o espetáculo com irritação e repugnância, repeso de ter cedido ao impulso matutino de vir fazer uma visita sentimental a um bruto paquiderme, a este ridículo proboscídeo” (AVE, p. 20). Assim como ocorre em *Memorial do Convento*, a voz narradora se parece mais com um coral com diversas vozes,

entoando um conjunto de sons harmônicos, porém em diferentes vibrações: a primeira voz, a da melodia, narra os acontecimentos, mas há sempre um contraponto mais grave, que tece suas reflexões e chega a sobrepor-se ao canto agudo da narrativa, sem que se comprometa o ritmo e a unidade da obra.

O ponto de partida da “viagem”, “por muito incongruente que possa parecer”, são os aposentos da corte portuguesa. O narrador ajuda o leitor a compreender a representação inicial do espaço ao citar a “importância das alcovas, sejam elas sacramentadas, laicas ou irregulares no bom funcionamento das administrações públicas” (AVE, p.11). Os quartos dos casais remetem aos relacionamentos que, frequentemente, uniam reinos, como Portugal e Áustria, mesma união presente em *Memorial do Convento*. Combinam-se os fatos e a inventividade do autor-narrador, que impelem o leitor a identificar a verossimilhança, o real documentado e a literariedade.

Analisando-se a história de Portugal, externamente às personagens recriadas no romance, D. João casou-se com a irmã de Carlos V, D. Catarina, em 1525, e o imperador da Áustria, com a infanta portuguesa Dona Isabel, no ano seguinte. Portugal passava por uma época difícil, pois a pequena população diminuía devido à peste e às mortes dos jovens nas guerras da expansão ultramarina. Além disso, “o tesouro das Índias não chegava para irrigar em grau suficiente o organismo depauperado da nação” (FERREIRA, 1951, p.380). Era preciso agradar os poderosos austríacos nesse momento delicado.

Ademais, a transposição do ambiente reduzido de um cômodo para o trajeto que envolverá um continente remete ao poder concentrado em poucos que acaba por definir o destino de muitos. Dessa maneira, o autor provê, já na primeira página, subsídios para que o leitor compreenda os diversos planos que a viagem do elefante representa: o primeiro, o transporte do elefante que sai de Lisboa e chega à Áustria por intermédio da Espanha, traz à tona o segundo, ao simbolizar o poder de regência de Portugal passando da dinastia de Avis a Filipe II da Espanha, filho do imperador da Áustria. O terceiro plano é a analogia à própria experiência humana e coletiva em suas dificuldades e percursos tolhidos pelas circunstâncias e desigualdades. Dessa forma, o reino de Portugal simboliza toda forma de poder, que eventualmente se esgota.

Assim como o espaço, o tempo, neste livro, é metonímia de outros. A lexia “sempre”, na epígrafe, denota que os acontecimentos narrados abrangem o futuro, adicionando um componente a mais ao passado relatado que remete ao agora. Apesar de a narrativa ser linear, contando fatos ocorridos em 1551, há alguns momentos de deslocamento do tempo. O primeiro ocorre quando o narrador avança para relatar quem seria o neto de D. Catarina: aquele “dom sebastião que irá a pelear a alcácer-quibir e lá morrerá ao primeiro assalto, ou ao segundo, embora não falte quem afirme que se finou por doença na véspera da batalha.” (AVE, p.12). Esse deslocamento no tempo remete ao triste episódio em que, sem planos, sem recursos, sem combatentes capazes, o rei “correu à doida para o abismo”. (FERREIRA, 1951, p. 389)

No entremeio de literatura e ficção, Saramago ironiza a lenda dos “fantasmas do Desejado”. A Idade de Ouro de Portugal estava terminando: “Na África o prólogo, na África o epílogo” (AMEAL, 1956, p.329). Em pouco tempo, a Índia seria tomada aos pedaços dos portugueses, perder-se-ia o domínio do comércio africano e oriental, apenas o Brasil restaria por mais tempo até os primeiros anos do século XIX. Findou-se a dinastia de Avis, pois Dom Sebastião não deixou descendentes para a coroa portuguesa, a angústia espalhou-se pelo país, poucas famílias não tinham perdas a chorar. Antes de ir à guerra, D. Sebastião nomeou um sucessor para assegurar a nação contra os apetites da Espanha, cardeal D. Henrique, coroado rei em 1559. O trono ficou vago após a morte de D. Henrique. Vários reivindicaram o direito de sucessão, entre eles, o prior do Crato, sobrinho do soberano, e o próprio Filipe II da Espanha, filho da imperatriz D. Isabel, irmã do soberano e de Carlos V da Áustria.

O narrador antecipa e mescla os fatos ao citar que uma das primeiras crianças a ver o elefante Salomão seria a futura esposa de Filipe II. O juramento deste rei em 1581 iniciou uma odisséia de humilhações sofridas pelo país que “durante cem anos subiu ao fastígio das mais famosas potências, desceu rapidamente a um lugar ínfimo no mundo”. (AMEAL, 1956, p. 436)

O país sofreu com a má administração do filho de Carlos V e, além disso, os inimigos da Espanha eram agora também inimigos de Portugal. (AMEAL, 1956, p. 352). A percepção inicial do que se trata Alcácer-Quibir para os portugueses é essencial para o entendimento do que virá a seguir, e, sobre o ato de buscar o passado, o narrador cita: “O passado é um imenso pedregal que muitos gostariam de percorrer como se de uma autoestrada se tratasse, enquanto outros, pacientemente, vão de pedra em pedra, e as levantam, porque precisam de saber o que há por baixo delas.” (AVE, p. 33)

Quanto à linguagem, logo na primeira página, o autor-narrador pede ao leitor que se atente para o fato de que, ao dizer que o acontecimento se deu “mais ou menos à hora de ir para cama”, a utilização de palavras tão imprecisas não foi “obra de simples acaso”. Nesse momento, o que o contrato pede “com assinalável elegância” ao leitor, é que ele esteja atento. Essa “cláusula” do contrato é essencial logo nas primeiras palavras, pois é possível que, em vista do humor leve do livro, o leitor ingênuo enxergue apenas um gracioso elefante e seu cornaca um tanto peculiar, portanto, é preciso excluir a curiosidade pelo exotismo caso se faça essa hipótese imaginativa.

Um lexema que chama a atenção é “cornaca”, que significa “tratador ou condutor de elefantes; amansador de elefantes” (HOUAISS, 2001). O primeiro registro escrito desta palavra na língua portuguesa data de 1554, ano próximo ao da estadia do Subhro “real” em Portugal. Embora não se possa afirmar que o “Cornaca” de Salomão tenha dado origem a novo vocábulo no idioma, o termo provém de “kuruneka” no cingalês, língua falada no Sri-Lanka e Índia.

Há a mistura entre a linguagem do século XVI com a atual. O narrador avisa ao leitor que tais usos visam a garantir o dinamismo da narrativa: “No fundo, será, como se num filme, desconhecido naquele século dezasseis, estivéssemos a colar legendas na nossa língua para suprir a ignorância ou um insuficiente conhecimento da língua falada pelos actores” (AVE, p.38). Na identificação instantânea com o leitor, estão presentes também a catacrese (“tempestade num copo d’água”), comparações (“rápido como o aquilão, seguro como o voo da águia” (AVE, p. 15)) e ditados populares (“no melhor pano cai a nódoa”).

Com relação aos nos nomes próprios, o autor optou por retirar a carga de importância dos nomes das figuras reais e ao mesmo tempo estendê-los aos substantivos simples, que podem designar qualquer pessoa e qualquer lugar. Faz-se crer que o importante é a “extraordinária viagem”, independentemente do viajante.

O contrato inicial de *A Viagem do Elefante* pede que o leitor preste atenção à sua língua e deixe ser guiado por ela, no entanto, já no fim do livro, vê-se a singeleza na fala do arquiduque: “Se toda a gente fizesse o que pode, o mundo estaria com certeza melhor.” (AVE, p. 250). Diferentemente do que ocorre em seus romances mais densos e extensos, o autor busca nas palavras mais simples, na construção que beira o lugar comum, o despertar para os sentidos.

Quanto à construção das personagens, o contrato delinea, na primeira página, a relevância de atentar-se ao fato de que a ficção está brotando da realidade. Após a identificação dessa “cláusula” inicial, é necessário entrançar as características ressaltadas pelo romancista e as pistas históricas deixadas no caminho, a fim de encontrar os símbolos e anacronismos da narrativa.

A primeira personagem apresentada é Salomão, porém, neste momento, ele ainda é

apenas “um elefante”. O narrador se dedicará, no início, à nobreza, a começar pelo “rei de Portugal e dos algarves”, Dom João III, que passou “à história com o cognome de Piedoso” (AVE, p. 20), devido ao seu “catolicismo estrito”. Joaquim Ferreira, em “História de Portugal”, confirma essa característica da personagem original ao descrever a personalidade do monarca como “frouxa nos perigos e atolada em preocupações religiosas” (FERREIRA, 1951, p. 380). O narrador aponta traços e atitudes do filho primogênito de D. Manuel, como a vontade de “torcer o pescoço” de alguns pajens, paradoxais à compassividade denotada pela alcunha. Cita-se, reiteradamente, o fato de a Santa Inquisição ter sido estabelecida segundo os anseios de Dom João III: “A inquisição manterá a unidade entre os cristãos, esse é o seu objectivo (...). Se o objectivo é santo, santos serão também os meios de que se servir, respondeu o rei com certa aspereza.” (AVE, p. 17).

A “unidade entre os cristãos” refere-se ao pavor que a revolta protestante causava nos católicos, refletida no momento em que o rei, contemporâneo de Lutero, repreende D. Catarina por sugerir uma custódia como presente a Maximiliano de Áustria, simpático aos “luteranos ou calvinistas”, e a rainha sente a “garganta queimada como se por ela tivesse roçado o bafo do inferno”. (AVE, p. 12). Havia também os milhares de judeus refugiados em Portugal após serem expulsos da Espanha em 1492, pelos reis Fernando e Isabel. O rei então instaurou um tribunal para as decisões a isso referentes, porém, mesmo a Igreja atribuía a Dom João III o intento de se apoderar das riquezas hebraicas por intermédio da Inquisição, pois o confisco dos bens era uma das penas aplicáveis e o tesouro dos judeus chegaria em boa hora para a coroa, que vivia sérias dificuldades financeiras. Às primeiras fugas dos judeus, o monarca decretou o veto à emigração desse povo e a usurpação dos seus bens imóveis.

A descrição física criada por Saramago para a sua versão de D. João III, “a barba e o bigode desenham uma expressão maliciosa, quase mefistofélica,” (AVE, p. 18), lembra as palavras dos cardeais que buscavam desencorajar o papa Clemente III a autorizar as crueldades que estavam prestes a acontecer a “qualquer desses mal-aventurados”: “Em suma, os abusos dos inquisidores são tais, que facilmente poderá entender, quem quer que tenha a menor ideia da índole do cristianismo, que eles são ministros de Satanás e não de Cristo”. (FERREIRA, 1951, p. 365)

A “personalidade frouxa”, citada por Joaquim Ferreira, é plasmada na personagem saramaguiana no primeiro capítulo pela maneira como D. João III depende de opiniões alheias, principalmente do secretário de estado, Pêro de Alcáçova Carneiro, que afirma ser um “acto poético” a visita ao Salomão, visto pelo rei como “um bruto paquiderme, (...) ridículo proboscídeo de mais de quatro côvados de altura que, assim o queira deus, em breve irá descarregar as suas malcheirosas excreções na pretensiosa viena de áustria” (AVE, p.20).

Após a exibição do esplendor relativo de Salomão, o rei “não estava a gostar nada do espetáculo que se lhe oferecia”, pelos e pintas que tornavam o elefante feio e potencialmente desprezível ao arquiduque. Salvavam-se apenas os longos incisivos de marfim. Assim compõe-se a visão do ocidente sobre o oriente, sobretudo a do colonizador português: a superfície escura, suja e “exótica”, em que o único bem é a possibilidade de ganhos. Aquele que se “sentia rei, era um rei” precisou de uma “súbita oxigenação do sangue e o conseqüente renovo da circulação nos interiores da cabeça” para pensar em “algo que em circunstâncias normais seguramente nunca lhe ocorreria”. O algo era a necessidade de outra pessoa que não ele mesmo. D. João III pediu que se fizessem dois fatos “para o cornaca”, um para o trabalho e outro para representações sociais.

Quanto às mulheres, D. Catarina, é lembrada apenas como progenitora. No romance, o “catolicismo estrito” da rainha também é reforçado, pois ela deseja se confessar, e o rei afirma que ela se confessava todos os dias. As “contradições do ser” são expressas na caracterização da rainha, que, ao ser negada a visita a Salomão, afirma que não havia no universo quem mais quisesse o elefante: “Depois de ter chamado ao pobre animal besta sustentada à argola, o pior

dos insultos para um irracional a quem na Índia tinham feito trabalhar duramente, sem soldada, anos e anos, catarina de Áustria exibia agora assomos de paladino arrependido”. (AVE, p. 18)

Apresentados os reis, inicia-se a caracterização daqueles que o narrador considera as personagens mais importantes:

o cornaca subhro, ou branco, prepara-se para ser a segunda ou terceira figura desta história, sendo a primeira, por natural primazia e obrigado protagonismo, o elefante Salomão, e vindo depois, disputando em valias, ora este, ora aquele, ora por isto, ora por aquilo, o dito subhro e o arquiduque. (AVE, p.34)

Salomão é um símbolo do povo, que anda, porque o levam, sem ter qualquer ideia do seu destino. Por vezes, ele demonstra algumas sensações aparentemente humanas. A lavagem parece despertar alguma “agradável recordação”, que o deixou firme, “como se estivesse hipnotizado” (AVE, 21). Além do sentimento de decepção, outra característica é uma espécie de consciência, ou “aconselhamentos de resignação que sempre lhe estava dizendo que devia contentar-se com o que tinha e desse graças a Vixnu”. (AVE, p. 22) O elefante até mesmo tem um deus, como os homens, e dele espera por milagres.

Adiante, o rei exprime a vontade de mudar o nome de subhro para joaquim, que mais tarde virará Fritz, para os austríacos, assim como salomão torna-se solimão. Da mesma forma, os colonizadores mudavam os nomes dos países a que chegavam, como o Brasil, que para os tupis era Pindorama e tornou-se Vera Cruz, ignorando-se a identidade do local, que já havia sido “descoberto” pelos indígenas. Mesmo com a mudança nos nomes e de lugar, o elefante e o cornaca trazem uma “índia que, seja o que for que suceda, sempre permanecerá intacta dentro dele(s)”. (AVE, p. 162). Os nomes antes tinham significado e agora não têm mais. Subhro, ou “branco”, originalmente, compunha com Salomão, um “elefante branco”.

Quando os portugueses chegaram ao Sião, atualmente a Tailândia, no século XVI, encontraram uma cultura diferente da europeia. Uma das histórias levadas dessas viagens alude ao costume de que, quando um rei local estava insatisfeito com algum súdito, presenteava-o com um desses animais sagrados e prometia fazer uma visita para verificar como o elefante estava sendo tratado. O homenageado era levado à falência, pois precisava sustentar um animal que pesava toneladas e mantê-lo sempre apresentável, de preferência com enfeites que evocassem a realeza. A expressão “elefante branco” passou a simbolizar o presente indesejado, aspecto reiterado quando Saramago compara Salomão ao cavalo de Troia. Essas considerações fazem refletir sobre o teor da oferta ao arquiduque. Os portugueses sabiam que precisavam do apoio da Grande Aliança, porém lastimavam a queda do poderio luso que se esvaía para mãos alheias.

O cornaca subhro, é apresentado em andrajos. Vindo da Índia com o elefante, não se sabe por quê, logo foi esquecido pelo rei. Citado como o alter-ego de Salomão; é ele quem o guia e o conhece particularmente. Tem a prudência de permanecer calado quando necessário, e parece ter mais respeito pelo elefante do que pelo rei, por exemplo, de quem tentou fugir a princípio.

Historicamente, entre 1418 e 1419, os estudos do infante D. Henrique levaram Portugal aos primeiros descobrimentos, a ilha de Porto Santo e a ilha da Madeira. No reinado de D. João I, com a península segura, os portugueses alcançaram soberania nos oceanos. Coube a Vasco da Gama, sob ordens de D. Manuel I, comandar a frota que chegaria à Índia em 1498. Apesar do desconhecimento da imensidão desse território, o rei tinha a pretensão de “transformar Lisboa em empório do Oriente na Europa” (FERREIRA, 1951, p. 331).

Houve sucessivas viagens até que, em 1503, o almirante-mor “agrediu com violência

a capital do Samorim, espalhando o terror nos habitantes”. (FERREIRA, 1951, p. 332). Em 1510, houve a tomada de Goa, de maneira não mais amigável. Tal pavor é retratado no encontro do rei de Portugal e dos Algarves com Subhro que, a princípio, não reconheceu Dom João III, assim como os conterrâneos de outrora viram-se cercados por dominadores desconhecidos. O "desassossegado" cornaca “parou como se o tivesse fulminado um raio, e fez movimento como para escapar, mas os pajens filaram-no pelos trapos e empurraram-no” (AVE, p. 20)

Além da severidade, o olhar que aquele “personagem de barbas” tinha para o “tratador” era de “irritação e repugnância”, assim como os colonizadores olharam para os “novos mundos” e os poderosos olham para os “terceiros mundos”. D. João III não conseguiu ver mais do que a sujidade do "ridículo proboscídeo" e os andrajos de Subhro.

Os Lusíadas, obra definitiva da língua portuguesa, retrata as expedições, do ponto de vista português, dos triunfos vividos no Oriente. Em *A Viagem do Elefante*, há a inversão do cenário, pois, por meio da visão de mundo do cornaca, que por muitas vezes põe-se a contar parábolas e a narrar os fatos, há o descobrimento da Índia que os ocidentais nunca compreenderam, ou apenas ignoraram. Nessas trocas entre o “desassossego” de Fernando Pessoa e o diálogo com o épico camoniano, estabelecem-se diálogos necessários entre ficção e história.

A descrição do valor do elefante inicia-se pelo fato de ser uma criação de Deus, termina com o aspecto mundano, tendo sido os elefantes usados em guerras, como nos exércitos de Cartago e do Império Persa e reconhecidas as presas de marfim, passando pelo valor simbólico e intrínseco do animal. Além dos registros heroicos em que os elefantes participavam das batalhas humanas, eles trabalhavam e eram considerados sagrados, mas quando chegam ao ocidente, transformam-se em algo inútil e feio, sem perspectivas.

O elefante, como será citado por Subhro, remete à imagem de Ganeixa, deus hindu da ciência e das letras. Possui corpo de homem, que representa o microcosmo, a manifestação, e possui cabeça de elefante, que representa o macrocosmo. Dessa forma o elefante é, paradoxalmente, considerado o começo e o fim ao mesmo tempo. Para os ocidentais, esse animal representa o peso e a lentidão, porém na Ásia, ele é a montaria dos reis, sobretudo de Indra, rei dos céus, portanto, símbolo do poder de reger, remetendo à estabilidade e imutabilidade.

O nome escolhido para o elefante também alude a um rei que obteve prestígio. Na Bíblia, o apogeu de Israel começou com Davi e continuou com seu filho, Salomão, que reinou por quarenta anos um vasto domínio. “Salomão” significa “Paz”, ou “Pacífico” em hebraico, e como nomeação do rei, tornou-se símbolo de sabedoria e riqueza. Era procurado por homens e mulheres devido ao seu discernimento. Em poses não havia quem pudesse de comparar a ele.

Os casamentos do rei também tinham motivos políticos, como a união com a filha do faraó do Egito. As construções notáveis, como o templo de Jerusalém, conhecido como templo de Salomão, palácios, a Casa de Cedro do Líbano e o Pórtico das Colunas, demandaram impostos pesados e trabalho forçado, o que começou a gerar rebeliões entre as tribos. As grandes realizações do rei Salomão, o amor às poses materiais e a degradação moral, exatamente como o processo de derrocada da dinastia de Avis, afastaram o rei da prudência outrora demonstrada, culminando na opressão sofrida pelo povo. Ao fim de seu reinado, Israel sofreu declínio em todas as áreas e dividiu-se em dois: o Reino de Judá, ao Sul, e o Reino de Israel Setentrional, ao Norte.

O contrato de *A Viagem do Elefante* é permeado de muita franqueza com o leitor e é decisivo para o entendimento das próximas páginas do livro. José Saramago converge elementos reais e ficcionais, de maneira que se percebe que a experiência humana é

essencialmente simbólica. O transporte do elefante Salomão, acontecimento real, representa a efemeridade e o absurdo do poder e da vida. E tudo se esgota, todas as riquezas e conhecimento, até mesmo o que parece dificilmente transponível.

2. Memorial do Convento

Este romance, assim como *A Viagem do Elefante*, é exemplo de obra em que o passado se projeta no presente. Na primeira epígrafe, do Padre Manuel Velho, há a fala de um condenado à forca que, perante a indagação "Que he isto senhor fulano, assim vay v. m.?", responde que não ia, mas outros o levavam. O sujeito da oração é alterado, não há ação possível de ser praticada por quem possui tal destino. A morte é a sujeição comum aos homens, porém a inquietação presente concerne à proposição de que é menos comum agir do que sofrer a ação dos que têm poder para fazê-lo.

Essa é a síntese do que se verá nas muitas histórias contadas: a do inventor, que na busca da verdade, é impedido pela inquisição de concretizar seus sonhos; a dos milhares de homens escravizados e tantos outros mortos para que se realizasse a vontade de um rei; a da princesa que se casa para garantir a aliança entre Portugal e Espanha, entre outras.

Na segunda epígrafe, Marguerite Youcenar afirma que o conhecimento mais exato possível dos seres, a realidade, é a via de acesso para o que a ultrapassa: "Je sais que je tombe dans l'inexplicable, quand j'affirme que la réalité – cette notion si flottante –, la connaissance la plus exacte possible des êtres est notre point de contact, et notre voie d'accès aux choses qui dépassent la réalité." Os fatos não tomam apenas a dimensão histórica, como ponto de contato para outra época e espaço, mas são a expressão da realidade atemporal e subjacente ao homem.

Este é apenas o pré-contrato e já se sabe que este livro não deve ser limitado à condição de relato de época ou costumes. *Memorial do Convento* é um romance de contrastes cuja base de comparação estabelece-se no primeiro capítulo e a cada página apresenta oposições internas e externas que, ao figurar inicialmente no mundo das ideias, imprimem marcas na realidade, como pistas para o entendimento do livro e dos seres.

Ao iniciar a narrativa pelas ações de Dom João V e de D. Maria Ana Josefa, o narrador cria um jogo com a falsa impressão de que este será um romance de reis e rainhas e de seu legado dos grandes feitos portugueses. O narrador, em terceira pessoa, também parece ser onisciente, pois entende do passado e do presente, que, no tempo da narrativa, é futuro. Assim como em *A Viagem do Elefante*, há diversas vozes a compor um coro, muitas vezes, com o tom da época, que acata o senso comum, para, então, ridicularizá-lo: "Que caiba a culpa ao rei, nem pensar, primeiro porque a esterilidade não é mal dos homens, das mulheres sim, por isso são repudiadas tantas vezes" (MC, p. 11).

O narrador, neste primeiro momento, ocupa-se em retirar a imagem sacralizada dos retratos de reis e rainhas imponentes e indefectíveis, descrevendo situações como a dos percevejos que atormentavam as figuras ilustres, carnavalizando a imagem da realeza, para a seguir submetê-la a uma posição igual a de qualquer outra pessoa, pois, para os bichos, não há distinção do sangue "azul ou natural".

O primeiro capítulo é o momento ideal para que o leitor perceba algumas características do narrador e perceba que ele tem um ponto de vista e opinião fortes e requer que seu interlocutor também os tenha: se saber que a promessa do convento de Mafra foi forjada não foi o suficiente, ele conta a história do roubo da prataria da igreja como uma extensão das letras miúdas do contrato inicial: "esta informação se dá, primeiro, por ser verdadeira e sempre servir a verdade para alguma coisa, e, segundo, para auxiliar quem se

dedique a decifrar actos cruzados ou palavras cruzadas quando as houver” (MC, p. 23)

O narrador, nestes momentos iniciais, busca ajudar o leitor a entrar no seu ritmo, alertando-o sobre a importância de cada informação para a construção do significado, assim com expõe os papéis de cada parte do contrato. Ele se compromete a dizer a verdade, controla a narrativa e introduz seu juízo de valor, mas respeita a reflexão alheia: “e agora pense cada um de nós o que quiser” (MC, p. 24). Essa união ressurgiu ao utilizar-se a primeira pessoa do plural, envolvendo o leitor como personagem do romance, “Por baixo desta tribuna em que estamos” e pondo-o lado a lado ao enunciador: “condição sobre a qual infinitamente discutiríamos se não fosse estar Manuel Milho a contar a sua história, falta aqui um ouvinte, só eu, e tu, e tu” (MC, p. 253). O narrador conta os fatos e suas reflexões, farpas que deslocam aos poucos o leitor que buscava uma narrativa épica para uma irônica revisão da história: “Não é vulgar em reis um temperamento assim, mas Portugal sempre foi bem servido deles”. (MC, p. 18)

Quanto aos desafios do estilo saramaguiano, as falas são entremeadas pelas vírgulas sem distinção clara de começo e fim, e o narrador empresta a voz a outros pensamentos que são assumidamente sua criação. Dessa forma, as personagens tornam-se narradores secundários, pois ajudam a elaborar a narrativa. Isso ocorre também com o rei e os padres, porém, quando o povo oprimido tem a oportunidade de revelar suas opiniões e preocupações, o autor leva o romance a um nível social e humano diferente, pois concede voz àqueles que até então eram coadjuvantes nos registros oficiais, e assume o seu papel de revelar as entrelinhas/omissões da história. A primeira vez que, em meio à fala, aparentemente do primeiro narrador, surge uma segunda voz, ela pertence à mãe de Blimunda, no momento em que está participando do auto “tão” de fé, e o clamor nunca expressado daquela mulher, impedido pela mordança, revela-se:

e esta sou eu, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações, mas disseram-me no tribunal que era fingimento, que ouço vozes do céu, mas explicaram-me que era efeito demoníaco, que sei que posso ser santa como os santos o são, ou ainda melhor, pois não alcanço diferença entre mim e eles, mas repreenderam-me de que isso é presunção insuportável e orgulho monstruoso, desafio a Deus, aqui vou blasfema, herética, temerária, amordaçada para que não me ouçam as temeridades, as heresias e as blasfêmias, condenada a ser açoitada em público e a oito anos de degredo no reino de Angola (...) (MC, p. 50-51)

Além dos pensamentos, a sabedoria popular também encontra um meio de expressão nas histórias oralizadas, como a do barco que transporta Baltazar no início do romance, ou no conto de Manuel Milho, em que se questiona o que é ser homem, o que é ser mulher. Esse e outros momentos opõem-se ao conceito de que os indivíduos sem estudos ou de camadas menos privilegiadas não têm autonomia para pensar, e contrastam com a realidade do primeiro capítulo, em que as ideias do rei e dos representantes do clero voltam-se apenas a si mesmos.

Na primeira página do romance, há três indicações relevantes sobre o espaço: a ida de D. João V ao quarto da rainha; a vinda de D. Maria Ana Josefa da Áustria e a ênfase ao fato de estes serem os reis de Portugal. O deslocamento do rei, as infundáveis “vénias” e cerimoniais e a volta do marido aos seus aposentos revelam o afastamento do casal, traço da união proposital para manter a boa relação de Portugal entre os membros da Grande Aliança, constituída principalmente por Áustria, Espanha, Holanda e Inglaterra.

A morada dos reis é local de ostentação, como se vê pela “magnífica” cama coberta pela “armação preciosa, tecida e bordada de florões e relevos de ouro”, de setenta e cinco mil cruzados, vinda da Holanda, pois não havia artífices desta qualidade em Portugal, e

se houvesse, "com certeza ganhariam menos", comentário em que o narrador revela também conhecer o presente da Comunidade Europeia. Simultaneamente, critica-se a pompa da corte e do clero, pois o dossel poderia servir para vestir o papa, além da imperícia do povo, que não tem oportunidades de aprender, o que se constata nas personagens Baltazar e Blimunda, que são analfabetos.

O edifício suntuoso não é mais que uma prisão para a rainha, que se atém ao cobertor sufocante trazido da Áustria mesmo no inverno. Ela está limitada a assistir "apartada" ao ofício e a visitar conventos e igrejas; em meio a toda a riqueza, o único espaço de liberdade são os sonhos eróticos com o infante Dom Francisco, seu cunhado.

À descrição do primeiro local opõe-se o "corpo parco e porco da pocilga que é Lisboa", cidade "alcatifada de excrementos, de lixo, de cães lazarentos e gatos vadios, e lama mesmo quando não chove". (MC, p. 28) Se por um lado, há os que morrem por comerem demais, não faltam os que morrem por comerem de menos: "Mas esta cidade, mais que todas, é uma boca que mastiga de sobejo para um lado e de escasso para o outro, não havendo, portanto, mediano termo entre a papada pletórica e o pescoço engelhado" (MC, p. 27).

As pesquisas de Joaquim Ferreira confirmam que tais afirmações baseiam-se em fundo histórico, pois as riquezas inesgotáveis do Brasil abarrotavam os cofres do Estado, porém

o povo gemia de privações miserandas, o governo tinha dificuldades em pagar aos funcionários, e o Estado português contorcia-se nos esgares da falência. Os desperdícios de D. João V, apostados infantilmente em macaquear o fausto e a corrupção da corte francesa, cremavam em ostentações loucas, babilônicas, o ouro e os diamantes do Brasil. A frivolidade do monarca não via os abismos da penúria nacional. Se os visse, e não fosse apenas um déspota polvilhado de essências finas, não fundiria no mastodonte ciclópico de Mafra os milhões que fizeram muita falta no arroteamento do país. Os seus caprichos saíam caros à miséria universal. (1950, p. 550)

Este é o Portugal joanino e, em *Memorial do Convento*, a crítica é mais feroz, pois em um diálogo "falso, apócrifo, calunioso, e também profundamente imoral", revela-se o pagamento do rei ao tesoureiro real para que este não espalhasse a notícia do esgotamento financeiro do país.

As diferenças de classes veem-se também entre o quarto palaciano da rainha e a habitação de Blimunda, em que a cama onerosa é substituída por uma esteira no chão. As aproximações e afastamentos dos dois casais nos primeiros capítulos evidenciam os relacionamentos opostos; entre Blimunda e Baltazar não há cerimoniais, ele senta-se, come, e em poucos instantes, estão unidos. Em lugar das orações proferidas pelos reis, Blimunda faz uma cruz em Baltazar com seu próprio sangue e os dois dormem juntos, em sinal de comunhão.

O amor de Dom João V é dedicado a si mesmo e às construções megalômanas, como a basílica de S. Pedro de Roma "quase tão grande como Deus": "sem caboucos nem alicerces, assenta em tampo de mesa que não precisaria ser tão sólido para a carga que suporta, miniatura de basílica dispersa em pedaços de encaixar". (MC, p. 12). Essa não é apenas a miniatura da basílica romana, mas também símbolo do enredo, pois da mesma maneira que o rei brinca ao dispor as pequenas peças, ele moverá as pessoas sobre as quais exerce poder absoluto. E, como no jogo, em que Dom João precisa de quatro camaristas que colhem e retiram as peças, serão necessários muitos outros criados e escravos para fazer valer a sua vontade quanto à obra imponente que será erguida a seu mando, reflexo do autoritarismo de um imperador.

Para que o esplendor do convento fosse atribuído a Dom João V, quase cinquenta

mil pessoas precisaram trabalhar na obra, vivendo em condições análogas à escravidão. Porém, essa não é a única construção no romance. Em contraponto a tal edifício majestoso, símbolo do autoritarismo dos poderosos e da corrupção da Igreja, páginas depois surgirá a passarola, expressão da harmonia entre o esforço intelectual do padre Bartolomeu, o trabalho braçal de Baltazar e Blimunda, que também age por meio de sua visão e sensibilidade para coletar as vontades humanas, e o fazer artístico de Scarlatti, que ampara a tríade original com o acalanto da música e traz Blimunda de volta à vida.

Dessa forma, enquanto o convento simboliza o céu meritocrático e elitista, separado para poucos bem-aventurados pré-selecionados, idealizado por uma instituição religiosa arbitrária, denunciada pelo narrador, a passarola congloba atributos humanos que elevam uma trindade terrestre ao céu espacial impulsionada por vontades coletivas.

Para Massaud Moisés, o estilo de Saramago denota uma "qualidade artesanal". (MOISÉS, 2006, p.304). A marca mais distinta dessa escrita é o já citado "modo de narrar" adotado, em que há períodos longos amparados pela subversão da pontuação, sendo a vírgula o sinal mais usado, mesmo para separar falas de diferentes personagens, em que não aparecem sinais de exclamação ou interrogação e, como a troca de pensamento entre narrador principal e narradores secundários percebe-se apenas pelo uso da letra maiúscula, o leitor deve estar atento e acostumar-se ao estilo de Saramago logo na primeira página, que é um grande parágrafo a encerrar-se apenas na próxima face da folha.

A linguagem, no capítulo inicial, acompanha a suntuosidade das relações e espaços palacianos, pois parodia recursos estilísticos próprios do barroco, como a anástrofe, inversão da ordem natural das palavras, "segundo material prova, se necessária ela fosse, por que abundam no reino bastardos da real semente", e o hipérbato, inversão que envolve toda a frase: "Aquele que além está é frei António de S. José, a quem falando-lhe eu sobre a tristeza de vossa majestade por não lhe dar filhos a rainha nossa senhora (...), porquanto é sabido que filhos quer vossa majestade ter". (MC, p. 14)

Tais vozes exageradamente refinadas de clero e nobreza irão contrastar com as das personagens que representam o povo: "ainda há muito trabalho para acabar, por causa dele é que vocês vieram das longes terras onde vivíeis, não façam caso da falta de concordância, que a nós ninguém nos ensinou a falar, aprendemos com os erros dos nossos pais" (MC, p. 286). Dessa forma, o barroco do convento reflete-se na paródia da sintaxe, em uma espécie de preparação à percepção dos contrastes entre as classes.

Na descrição dos afazeres do trabalho dos fidalgos, há o uso da repetição para enfatizar que era um trabalho inútil: "dois que não se movem, dois que imitam estes" a opor o dinamismo com que são narradas as tarefas de Baltazar e Blimunda: "Recomeçou Baltazar a bater nos seus ferros, Blimunda varreu para o pátio os fragmentos de vime que não serviam, pelo empenho pareciam dois trabalhos urgentes" (MC, p. 89-90)

A tendência oralizante do texto requer o uso do discurso direto, a concessão de voz àqueles que não aparecem na História revela também as características de sua fala, presentes na citação de expressões populares, como "Pela casca não se conhece o fruto, se lhe não tivermos metido o dente" e na alteração de outras, "não vão todos caminhos a Roma, mas ao corpo".

Assim, como em *A Viagem do Elefante*, o narrador revela-se uma voz anacrônica por meio da visão dos acontecimentos futuros, como a chegada do cinema em duzentos anos, das passarolas a motor, do poeta não nascido que louvaria Dom Henrique e pelo uso da linguagem, quando o narrador prediz a criação do lexema aeronave e as mudanças nas medidas de palmos para metros e arrobas para quilos. Ao fim do romance, percebe-se também um ciclo, pois a filha dos reis casa-se para assegurar a aliança com a Espanha e o sobrinho de Baltazar torna-se mais um servidor dos reis de Portugal.

De um lado, há o rei de Portugal, cujas ações concretizam-se por meio de outras milhares que o serviram até mesmo para que ele vestisse de tecidos nobres; do outro, o ex-soldado, descalço, que pede esmola após perder a mão na guerra de el-rei na Espanha. O narrador completa o confronto ao citar que Carlos e Filipe sentariam-se completos em seus tronos quando a guerra acabasse, mas para Baltasar, isso só seria possível à noite, “se a si próprio olhar no sono, ver-se-á sem que nada lhe falte e poderá apanhar a cabeça cansada nas palmas das duas mãos” (*MC*, p. 36). Em oposição, o rei é símbolo de todo tipo de poder, que acaba por tolher a liberdade humana, assim como a figura divina, por diversas vezes criticada na obra.

Já a rainha, vinda da Áustria para dar infantes à coroa, é descrita como uma mulher a quem são negados os prazeres. Isso se vê no capítulo inicial e é corroborado em muitas páginas adiante quando ela dá os conselhos matrimoniais à filha, “os homens são sempre uns brutos na primeira noite, nas outras também”. (*MC*, p. 298) A realidade parece não ter lugar para os homens pobres e para as mulheres de qualquer tipo: é só em sonho que os dois manifestam seus desejos. Há um espelhamento nas ações, pois o povo de Portugal e as mulheres nobres estão presos às vontades do rei e, a seguir, compara-se a caravana do casamento da princesa ao trabalho no convento: “Até parece que estamos aqui a puxar a pedra de Mafra”. (*MC*, p.300)

Em contraste a essa rainha sem expressão, há Blimunda Sete-Luas, mulher de força e sensibilidade. A rainha não tem participação na construção do convento e é manipulada pelos frades para que se conclua o intento destes. Já Blimunda opõe-se à condição feminina e epocal, pois está entre as construtoras principais da passarola; ela é a única que enxerga as vontades humanas.

Em oposição ao casamento de reis e rainhas, com luxos e carruagens, o enlace de Blimunda e Baltasar é a troca de tigelas e colheres. Eles se amam, e a sacralização de sua união faz-se por meio de seu próprio sangue, sua cruz pessoal. O contraste preparado no capítulo inicial aparece também na passagem dos percevejos e comichões. O rei e a rainha permanecem com seus “bichos” em seus quartos, porém Blimunda os retira de Baltazar. Os dois unem-se totalmente e quando querem, pois Blimunda também tem o direito de querer. A rainha, por sua vez, dorme agarrada ao cobertor para que os reis não se sentissem banhados em “suores próprios e alheios”).

Diferentemente do clero corrupto delineado no primeiro capítulo, D. Nuno da Cunha, bispo inquisidor, e um “franciscano velho”, há o “padre voador”. Os pensamentos dessa personagem recriada da história na ficção de Saramago, contrastam com os clérigos e também com a visão predominante de seu tempo, desvelado no contrato inicial, pois ele é capaz de conectar os dois grupos sociais: conversa com um rei como a um conhecido comum e é amigo de uma condenada pelo Santo Ofício. Como personagem histórica, Bartolomeu foi um incompreendido de seu tempo. Na ficção, sua lógica se confirma real, na fala a Baltazar: “O homem primeiro tropeça, depois anda, depois corre, um dia voará” (*MC*, p. 60).

Baltazar, Blimunda, Bartolomeu e Scarlatti são os heróis imperfeitos dessa narrativa: “(...) para heróis se deverão escolher os belos e formosos, os esbeltos e escorreitos, os inteiros e completos, assim o tínhamos querido, porém, verdades são verdades”. (*MC*, p. 233). A vontade centralizadora dos poderosos, finca no chão uma construção estanque erguida por sangue e corrupção. As vontades coletivas e amalgamadas não só de quatro pessoas, mas de tantos quantos foi possível colher, fazem voar pelos ares as próprias vontades: o ser humano propala seu voo por um céu real, não mítico, quando têm liberados seus desejos, não mais tolhidos pelas instâncias de poder.

O romance, no entanto, aponta, em seu fim, para a estagnação ou retrocesso de nosso tempo: assim como o conhecimento do padre é descartado por sua época, a música de Scarlatti afunda no poço. No final, nada mais existe, apenas a vontade de Baltazar fica presa à

terra, à Blimunda.

Considerações finais

Os diferentes tipos de contratos que podem ser encontrados nas narrativas de José Saramago possuem muitos momentos de similitude em *A Viagem do Elefante* e *Memorial do Convento*.

Em comum, há o constante uso da metalinguagem e das marcas da oralidade, que estabelecem a comunicação com o leitor. Os dois romances demonstram um percurso, de começo, meio e fim, em que o começo enfatiza as personagens da realeza, iniciando-se no mesmo espaço, isto é, as “alcovas reais”, a fim de mostrar interesses escusos dos poderosos, já desmascarando-os no início; o meio, que progride entre a viagem, a construção do convento e da passarola, a fim de trazer ao centro as personagens marginalizadas da história, por intermédio da criação literária a partir dos fatos e o fim, que remete a um presente desolado.

No entanto, em *Memorial do Convento*, a intriga é múltipla e há a multiplicidade de cláusulas contratuais, já em *A Viagem do Elefante*, o contrato é único, pois a intriga está pré-estabelecida. No primeiro, encontra-se um escritor de fôlego, cujas estratégias podem não ser reconhecidas por um leitor iniciante ou em formação; exige-se a releitura do texto, a fim de compreender as implicações mesmo num primeiro nível e perceber algumas finalidades das ações, da linguagem e de todos os elementos presentes no capítulo inicial. O diálogo proposto por esse autor-narrador é destinado a um leitor de muitas leituras ou de muita releitura deste mesmo romance, enfim, um leitor de fôlego.

Em *A Viagem do Elefante*, de linguagem mais leve, a narrativa avança com rapidez, pois o narrador é um guia dedicado e didático da viagem: cita, explica e correlaciona os fatos, dando a mão ao leitor nas passagens mais pedregosas, tendo, inclusive, ensinando-o a levantar as pedras no caminho, como citado. O contrato deste “conto” é o de fazer as malas antes de partir em uma longa viagem, pois já no primeiro capítulo, o narrador prepara a bagagem do leitor: atentando-o para a importância da linguagem; do conteúdo pré-literário, que é a história de Portugal e dos símbolos relacionados ao elefante, entre outros.

Em *Memorial do Convento*, essa bagagem deve ser anterior à leitura do romance. O contrato do primeiro capítulo parece ser enganador, pois dedica-se a apresentar a nobreza e o clero, de forma que se pense estar diante de uma narrativa de exaltação dos grandes feitos portugueses em elogio à linhagem real. Deve-se lembrar, no entanto, que já houve um pré-contrato lançado “pelas costas” dos personagens, como cita Amós Oz: as epígrafes.

A fala de um homem que se diz levado à força denota a concessão de voz aos marginalizados, que será retomada adiante, e explica-se que a descrição do real histórico busca a compreensão do que ultrapassa o real. Além disso, são retratados mais os vícios do que as virtudes de Dom João V, e os representantes do clero constituem os alicerces sobre os quais se sustenta o poder.

O contrato de *Memorial do Convento* é a abertura de envelopes dentro de envelopes, pois há múltiplos contratos: o início de Baltasar, do padre Bartolomeu, da Passarola, de Blimunda, do povo. Analogamente à construção espacial, pode-se entender tal contrato como uma visita a um enorme prédio em que sempre há mais salas a serem descobertas, não apenas o que os donos do imóvel escolheram mostrar. O primeiro capítulo é fundamental para a preparação de uma base comparativa, pois este é um romance de contrastes. Tal estratégia do narrador requer que o leitor retome o contrato inicial por muitas vezes no decorrer do romance, mesmo que mentalmente, para perceber que as ações, o espaço e a linguagem subsequentes revelam oposições ao que foi escrito nas primeiras páginas.

As narrativas estudadas apontam o sofrimento, como o transporte da pedra a Mafra e o gelo encrustado no elefante, a crueldade da escravidão e das vaidades, a fim de singularizar a oposição às arbitrariedades do poder e às “vontades” dos soberanos, presentes no Portugal dos séculos XVI e XVIII e remanescentes neste e pelos próximos séculos, caso se mantenham as construções sólidas nas quais estamos alicerçados e se percam pelos ares as passarolas, como algo que ainda não se compreendeu.

Referências

- AGUILERA, Fernando Gómez. *A Consistência dos Sonhos*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008.
- AMEAL, João. *História de Portugal: Das origens até 1940*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1958.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- FERREIRA, Joaquim. *História de Portugal*. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1951.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- OZ, Amós. *E a história começa: Dez brilhantes inícios de clássicos da literatura universal*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.
- PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- SARAMAGO, José. *A Viagem do Elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SARAMAGO, José. José Saramago: "É como se houvesse dentro de mim uma parte intocada. Ali não entra nada". *Ípsilon*. Lisboa, 7 nov. 2008. (Entrevista concedida a Anabela Mota Ribeiro). Disponível em: <<https://www.publico.pt/2008/12/05/culturaipsilon/noticia/jose-saramago-quote-como-se-houvesse-dentro-de-mim-uma-parte-intocada-ali-nao-entra-nada-217971>>. Acesso em 15 dec. 2021.
- SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

