

Representação Ideológica e Pluridiscursividade em Memorial do Convento¹

Ideological Representation and Pluridiscursivity in Memorial do Convento

António Apolinário Lourenço

Univ. Coimbra, CLP, FLUC. Doutor em Letras, especialidade de Literatura Comparada. Professor de literatura na Universidade de Coimbra. Principais temas de investigação: literatura espanhola do Século de Ouro; literatura moderna e contemporânea espanhola e portuguesa. É membro do Centro de Literatura Portuguesa, da Universidade de Coimbra. Email: ant.apolinario@gmail.com

Resumo

Se a História e o romance têm como antecedente comum as narrativas épicas clássicas e medievais, os seus objetivos foram-se claramente distanciando e especializando. Sem deixar de procurar, tanto quanto é possível, o apuramento da verdade factual, a Nova História, que se afirmou em França na década de 70 do século passado, reconheceu a existência de uma forte componente subjetiva no trabalho do historiador e ampliou o alcance do objeto de investigação, que deixou de circunscrever-se aos grandes protagonistas e aos grandes acontecimentos epocais. De idêntico modo, o autor de Memorial do Convento revisita o passado através do olhar da gente comum, dando (outrora agora) voz a quem não teve voz e devolvendo, ficcionalmente, a história aos seus verdadeiros agentes.

Palavras-Chave

História, Ficção, Romance, Ideologia, Saramago.

Abstract

If history and novel have classical and medieval epic narratives as a common antecedent, their aims and methods are today clearly differentiated. Without ceasing to seek, as much as possible, the ascertainment of factual truth, the New History, which was established in France in the 1970s, recognized the existence of a strong subjective component in the work of historians and broadened the scope of the object of investigation, which is no longer limited to the great protagonists and the great events. By revisiting the past through the eyes of ordinary people, the author of the Memorial do Convento also puts its true agents back in history and lends its voice to those who had no voice, so that, like a time machine, rewrite the past to remake the present, even if it is only the fictional one.

Keywords

History, Fiction, Novel, Ideology, Saramago.

1. Da epopeia ao romance

Recorda Cesare Segre que a palavra ficção está vinculada etimologicamente ao verbo latino *fingere* , o qual detinha, para lá do sentido de “modelar”, “inventar”, “representar”, também o de “dizer falsamente”, ou seja, “mentir” (SEGRE, 1989, pp. 41-56). É evidente que na língua portuguesa o vocábulo mantém a mesma abertura semântica, além do sentido mais preciso que ganhou no contexto dos estudos literários.

¹ Este ensaio é uma versão corrigida, reformulada e atualizada de um artigo previamente publicado na revista *Vértice* (Portugal), em setembro de 1991.

Quanto a esta última aceção, é relativamente pacífico que, embora a ficcionalidade não seja um exclusivo da prosa narrativa (basta que pensemos no “fingimento” pessoano), têm sido a prosa e o modo narrativo os veículos privilegiados da ficção, podendo esta aqui ser entendida, caindo no grau máximo de simplificação, como narrativa em que se contam factos não verdadeiramente ocorridos, por oposição à narrativa histórica, que tem por objeto a narração dos factos que aconteceram na realidade. Digamos, portanto, que, por razões óbvias, o modo narrativo (desde o século XVII progressivamente mais identificado com a prosa) se tem revelado como o mais adequado e eficaz transmissor de ficções.

Para a caracterização do modo narrativo há que recorrer, como sempre, às fontes da cultura europeia. Deparamos assim com a diferenciação platónica de mimese e diegese, distinguindo-se a primeira por ser a imitação dos factos (como ocorre na tragédia e na comédia) e a segunda por ser a narração dos factos por um poeta (epopeia). Esta dicotomia fundamental manteve a sua vigência ao longo dos séculos, sendo a inspiradora da distinção oitocentista anglo-saxónica entre *showing* e *telling*. No século XX, a importância dos estudos centrados no fenómeno narrativo conduziu ao surgimento de uma área específica de estudos, a narratologia (hoje definida como estudos narrativos), que, no entanto, não limita a sua ação à esfera do literário, pois também o cinema ou a telenovela, a fotonovela ou a banda desenhada, entre outras áreas artísticas, se encontram abrangidas pelo seu campo de ação.

Mas que distingue, então, a narrativa literária das restantes manifestações da narrativa? Escreve Shlomith Rimmon-Kenan:

By “narrative fiction” I mean the narration of a succession of fictional events. Self-evident as this definition may seem, it nevertheless implies certain positions with regard to some basic issues in poetics. To begin with, the term *narration* suggests a *communication* process in which the narrative as message is transmitted by addresser to addressee and the *verbal* nature of the medium used to transmit the message. It is this that distinguishes narrative in other media, such as film, dance, or pantomime. (RIMMON-KENAN, 1989, p. 2)

É evidente que, se fosse esse o objetivo do presente estudo, caberia aqui isolar a ficção narrativa estritamente literária (com as suas formas canónicas em prosa: o conto, a novela e o romance), demarcando-a da narrativa oral ou popular; caberia também esclarecer o estudo dentro da teoria da narrativa daquelas formas que utilizam simultaneamente meios verbais e não-verbais. Felizmente, de um ponto de vista pragmático, a distinção não é difícil, pelo que poderemos concluir que a ficção narrativa literária se distingue das demais formas narrativas pelo seu propósito inequívoco de ser literatura, tendo, para isso, de se integrar num género literário (TODOROV, 1987)² e por se expressar exclusivamente através de meios verbais; ao ser definida como narração de uma sucessão de eventos ficcionais, a narrativa demarca-se também dos modos literários não diegéticos, como são a poesia lírica ou o drama.

Como qualquer outra forma de comunicação, a narrativa implica a existência de uma instância emissora, e de um receptor extratextual (o leitor) que atualizará o texto produzido pelo emissor. A esse plano textual ou de superfície, que é o único que o leitor pode contactar diretamente, chama a moderna teoria literária *discurso* narrativo. Sob esse plano superficial oculta-se o nível profundo, o conteúdo semântico da narrativa, a *história*.

O lexema *história* provém do grego antigo (dialeto jónico), onde *ιστορία* significava “busca”, “investigação”, e *ιστωρ*, “aquele que vê” (cf. COLLINGWOOD, 1981, 28-30; LE GOFF, 1984, p. 158; e PEREIRA, 1980, p. 249), tendo adquirido o seu sentido moderno com Políbio. Estava, de qualquer modo, reservado inicialmente para a designação de relatos de

² Leiam-se especialmente os ensaios “La notion de littérature” e “L’origine des genres” do livro *La notion de littérature et autres essais*.

acontecimentos verídicos, antes de passar, ambigualmente, a poder referir-se a qualquer tipo de acontecimentos, verdadeiros ou imaginários. A utilização deste termo no âmbito dos estudos literários, preterindo-se *fábula* (proposto pelos formalistas russos) ou mesmo *diegese*, que não é, no entanto, um sinónimo rigoroso do primeiro (cf. GENETTE, 1983, pp. 13-14), pode parecer geradora de equívocos, mas a sua utilização surge, afinal, na sequência de uma anterior consagração popular: pensemos no que significa “contar uma história” em linguagem corrente.

Tanto a narrativa moderna como a História (aqui entendida como o estudo ou a descrição de factos verídicos) são filhas dos relatos épicos, ainda que o processo de emancipação da segunda se tenha verificado muito antes (com Heródoto), pois já Aristóteles se dava conta dos diferentes objetivos de história e epopeia:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) — diferem, sim, em que diz uma as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. (ARISTÓTELES, 1986, p. 115)

Não há, pois, que confundir, apesar de tudo, *história* e história. Por isso os ingleses usam o lexema *story* (fábula), perfeitamente demarcado de *history*, e até em língua portuguesa já tem alguma tradição o emprego do outrora neologismo *estória*, que não goza ainda, no entanto, de aceitação generalizada. Mas, se não são confundíveis, serão duas realidades completamente diferentes ou mesmo antagónicas? É evidente que não! Os mundos fictícios que a narrativa literária constrói verbalmente tomam por modelo o mundo real, sendo este, por seu lado, a meta incessantemente procurada pela investigação histórica. E por serem modelações do mundo real, uma das características destes mundos ficcionais é a historicidade, ou seja, a inscrição simulada num tempo e num espaço humanamente reconhecíveis.

Pelas suas dimensões e ambições, é no romance que este processo se encontra mais elaborado. Herdeiro da epopeia, mas ao mesmo tempo rompendo com a harmonia reinante entre o mundo épico e a sociedade envolvente, o romance não deixa de manter laços estreitos com a realidade social. É o que explica com clareza Michel Zéaffa (1974, p. 20):

O romance foi concebido por homens que queriam estar situados numa continuidade histórica e que, além disso tinham consciência de constituir um certo nível dentro dele uma sociedade. À ordem global, sistematizada e em parte sobrenatural que a narrativa mítica propunha, o romance oporá a expressão de uma ordem estabelecida por um grupo que se institui em classe e que gosta de reencontrar no romanesco a sua história concreta e datada, assim como os aspetos concretos do seu poder, das suas virtudes, dos seus prazeres.

Por isso, muitas vezes os protagonistas e os acontecimentos da história real se encontram mesclados na intriga ficcional com as personagens criadas pelo escritor; esta é, aliás, uma das formas mais eficazes de incorporar no texto os *realia* que tornarão o mundo fictício mais verosímil, ajudando o leitor a “suspender” a sua descrença na existência daquela realidade. Não esqueçamos, no entanto, que uma das principais regras da verossimilhança narrativa é a obediência às regras do género, constituindo a aceitação das mesmas, quer pelo autor quer pelo leitor, um dos elementos fundamentais do “pacto” de leitura estabelecido. O

romance realista do século XIX correspondeu a um momento particularmente feliz de consciência histórica do romance, mas a historicidade está presente em qualquer obra romanesca, mesmo quando o romancista se coloca contra aquela (caso, por exemplo, do impropriamente chamado romance simbolista ou do *nouveau roman*).

No outro prato da balança temos a história, ciência que é suposto estudar *objetivamente* os factos do passado. Mas será que o historiador está em condições de descrever de forma totalmente objetiva os chamados factos históricos? A resposta é, obviamente, negativa. Não só o historiador tem de fazer a escolha *subjetiva* dos elementos a valorizar (ou a desvalorizar), como tem ainda de construir os modelos operatórios capazes de fazer a descrição adequada da realidade social e do devir dos acontecimentos, sendo o resultado um enunciado linguístico:

De fato, só se pode escrever a história utilizando a mediação linguística, colocando os textos históricos — seu verdadeiro referente — em lugar das sequências factuais “reais”, reconstituídas em seguida como uma projeção referencial. No melhor dos casos, os historiadores servem-se dos documentos e das crônicas da época considerada, que já são traduções livres em línguas naturais dos programas somáticos dos sujeitos reais; os monumentos históricos e arqueológicos desempenham neste caso apenas um papel comparável ao do contexto extralinguístico do discurso. (GREIMAS, s/d., p. 152)

Assim se constata que o facto histórico está longe de possuir a objetividade que lhe atribuíam os positivistas. Mais do que isso, está ele próprio sujeito à opressão da historicidade: aquilo que hoje é interpretado de uma determinada maneira, pode amanhã ser entendido de forma radicalmente distinta. Essa mudança pode ser provocada pela descoberta de novos elementos processuais (o que é desde logo sintoma de falibilidade), mas também por alterações de ordem ideológica na fonte emissora. É que, como foi dito, a história não escapa às malhas da linguística, exigindo sempre a existência de um emissor e de um receptor; a mediação linguística implica que o emissor (o historiador) possa, até ao limite das possibilidades da linguagem, denotar o real, mas nunca confundir-se com ele. Outro elemento comum à história e à narrativa de ficção, além da coincidência do reportório linguístico, é o facto de ambas abrangerem a totalidade do espaço social, isto é, o seu carácter totalitário, como sustenta o mesmo Greimas.

Também o filósofo francês Paul Ricœur dedicou largo espaço da sua obra monumental, em três volumes, *Temps et récit* àquilo a que chama “entrecroisement de l’histoire et de la fiction”.³ Pondo igualmente a tónica na impossibilidade de encontrar factos históricos não interpretados pela reconstrução do historiador, Ricœur demonstra a submissão da história à “estrutura cosmológica do tempo”.⁴ Convirá aqui lembrar que o discurso histórico se tem orientado, regra geral, no sentido de uma clara opção narrativa (narrar é integrar os acontecimentos relatados numa dimensão espacial e temporal), opção tão natural para a história como o é para a ficção narrativa a historicidade. Ricœur defende ainda, para a narrativa literária, um papel de certa complementaridade em relação à história, constituindo uma espécie de “laboratoire de l’imaginaire”, por permitir explorar as relações *possíveis* do homem com o tempo e o mundo, cobrindo assim um espaço que a história não pode abranger.

2. História, ficção e ideologia

³ Cf. também BOUCHINDHOMME e ROCHLITZ (ed.), 1990.

⁴ A curta citação introduzida integra a entrevista dada por Ricœur a Carlos Oliveira e recolhida na coletânea referida na nota anterior.

Falou-se já em ideologia. É outro lexema que envolve alguma ambiguidade semântica, mas não iremos fazer aqui o inventário dos seus sentidos nem a sua história. Uma e outra podem procurar-se, por exemplo, sem sair da edição portuguesa, em *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*, de Carlos Reis (1983), ou em *Ideologia: ensaio de análise histórica e crítica*, de Henrique Barrilero Ruas (1960).

Precisamente em *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*, Carlos Reis sublinhou o acerto da definição de ideologia, de Guy Rocher, a saber: “un système d'idées et de jugements, explicite et généralement organisé, qui sert à décrire, expliquer, interpréter ou justifier la situation d'un groupe ou d'une collectivité et qui, s'inspirant largement de valeurs, propose une orientation précise à l'action historique de ce groupe ou de cette collectivité” (*apud* REIS, 1983, p. 250). O historiador Georges Duby, partindo da teorização de Althusser, destacou cinco características fundamentais das ideologias: são “sistemas completos e são naturalmente globalizantes, pretendendo oferecer da sociedade, do seu passado, do seu presente, do seu futuro, uma representação de conjunto integrada na totalidade de uma visão do mundo”; são “deformantes”, já que devido à necessidade de convencer, têm de fazer incidir os seus focos de luz sobre certos aspetos da realidade, deixando os outros na penumbra; são “concorrentes”, na medida em que elas próprias são manifestações dos antagonismos existentes na sociedade; são “estabilizantes”, porque visam alcançar a instituição definitiva; são, por último, “portadoras de esperança”, encorajando à ação orientada no sentido da construção de uma sociedade mais perfeita (DUBY, 1977, pp. 173-195).

Este caráter globalizante da ideologia acaba por implicar que todas as ações humanas tenham uma dimensão ideológica e que possam ser lidas, também, ideologicamente. Voltando a Louis Althusser: “toda a ideologia representa, na sua deformação necessariamente imaginária, não as relações de produção existentes (e as outras relações que delas derivam), mas antes de mais a relação (imaginária) dos indivíduos com as relações de produção e com as relações que delas derivam” (ALTHUSSER, 1980, p. 82.). Esta tese não valoriza, porém, ao contrário do que possa parecer, a categoria sujeito, já que, em virtude da proveniência material das ideias, não é o sujeito que escolhe a ideologia, mas é esta que o escolhe, que o interpela como sujeito concreto (ALTHUSSER, 1980, pp. 93-104). Conclusão temerária, sem dúvida, na sua radicalidade, assim como o é a distinção que o mesmo filósofo estabelece entre o discurso ideológico, deformado, e o discurso não deformado ou científico, em que se incluiria naturalmente o discurso do materialismo histórico.

É evidente que a ideologia só pode ser estudada a partir da sua expressão linguística, pois o discurso ideológico não pode deixar de ser um discurso linguístico, mas há quem defenda a existência de grandes discrepâncias entre o discurso oficial de qualquer ideologia e a prática social que lhe corresponde (Veyne, *Como se escreve a História*, 1987). Neste contexto, os discursos ideológicos funcionariam como “bandeiras”; e cremos não ser arrojado sustentar que tanto a literatura como a história têm funcionado muitas vezes como eficazes bandeiras ideológicas.

Vejamos o caso específico da história: numa obra publicada em 1981 (*Comment on raconte l' Histoire aux enfants*, traduzida em português sob o título de *Falsificação da História*), Marc Ferro denuncia a manipulação ideológica levada a cabo por aquilo a que chama “história institucional”. Em qualquer lugar do globo terrestre, no seio de qualquer paradigma civilizacional, a história de uma nação não coincide com a do vizinho no que respeita aos acontecimentos que envolvem os dois; e é nos manuais de história destinados ao ensino que mais se faz sentir a carga ideológica nacionalista: exaltar a memória dos grandes feitos nacionais e dos grandes patriotas, reforçar a coesão dos Estados, esquecer (assimilar) as minorias, eis o programa de ação destes fazedores de história oficiais. Mas mesmo pondo de parte estas manipulações mais ou menos grosseiras, não há prática historiográfica totalmente imune à ideologia, pelas razões que se foram apresentando ao longo deste trabalho.

Também a literatura, e particularmente o romance, tem sido utilizada como bandeira ideológica, tendo mesmo existido correntes (como o romantismo social francês ou o neo-realismo português) onde essa função é claramente assumida pelos criadores literários. Noutras correntes, procura-se fugir dos conteúdos ideológicos em nome da pureza da literatura; no entanto, tal como também já se disse no referente à história, não há na literatura um grau zero de informação ideológica.

Chegou agora o momento de verificarmos como se encontra representada a ideologia numa obra concreta, no caso um romance de José Saramago, *Memorial do Convento*, cuja primeira edição é de 1982, bem como de constatarmos até que ponto o diálogo nele estabelecido entre história e ficção favorece ou prejudica a clareza e a eficácia do discurso ideológico.

3. Memorial do Convento: espaços e personagens

O discurso literário assume-se também como discurso ideológico, na medida em que é portador de sentidos que podem ser lidos social e historicamente, isto é, em função dos valores de que se nutre um determinado grupo social. *Memorial do Convento*, sendo um romance notável do ponto de vista literário, é também uma obra particularmente significativa enquanto veiculadora de sentidos ideológicos. Num primeiro momento, iremos verificar como funcionam, neste caso concreto, duas categorias centrais da narrativa enquanto signos ideológicos: o espaço e as personagens.⁵

Fundamentalmente, a ação de *Memorial do Convento* reparte-se por três espaços principais: Lisboa, a macrocéfala capital do Reino; Mafra, a área rural escolhida para a construção do desmesurado convento; e a Quinta do duque de Aveiro, em S. Sebastião da Pedreira, nos arredores da Capital, onde tem lugar outro megalómano processo de construção, o da Passarola. Estes três espaços, mesmo quando entendidos prioritariamente como espaços físicos, têm já um significado ideológico preciso: no caso de Lisboa, o narrador denuncia a excessiva centralização política e religioso (aliada a uma espécie de ditadura cultural coimbrã); em Mafra é um mundo ainda de alguma maneira incorrupto que se vai ver invadido por gentes de todos os pontos do país, afetando decididamente o modo de vida local; a quinta de S. Sebastião da Pedreira conota o sonho, a evasão, a liberdade (afinal impossível), por outras, e mais diretas, palavras (na perspectiva do poder, e com a qual o narrador não se identifica minimamente): a heresia. Mas a leitura destes três espaços como signos ideológicos só se completa se os entendermos igualmente como espaços sociais. Lisboa, enquanto capital e principal cidade do Reino, é o lugar de residência dos poderosos, a começar pela família real: é, em consequência disso, um centro de opressão, onde se sentem, mais nitidamente que em qualquer outro lugar, os efeitos da arbitrariedade prepotente dos mais fortes (o infante D. Francisco treina a pontaria acertando, a partir de uma janela do seu palácio, virada para o Tejo, nos marinheiros que se encontram nas vergas dos barcos; a própria rainha, porque é mulher, é também oprimida pelo marido). Lisboa é também a sede do Santo Ofício, vulgo Inquisição; é ainda o espaço das grandes manifestações públicas, que alienam e bestializam as multidões (touradas, grandes procissões, as cerimónias públicas da Inquisição). Exemplifiquemos em que consiste essa alienação com a descrição de uma tourada:

E lá vai o touro crivado de flechas, esburacado de lançadas, arrastando pelo

⁵ Carlos Reis (1980-81, p. 149) definiu do seguinte modo o signo ideológico: “Tout élément qui, se soumettant à une formulation textuelle d’incidence esthétique-littéraire et à une certaine pratique combinatoire (dimension syntactico-signifiante), renvoie à des signifiés d’ordre axiologique (dimension sémantique) qui visent de façon plus ou moins explicite la situation historique et les coordonnées politiques et sociales de ses interprètes (dimension pragmatique)”.

chão as tripas, os homens em delírio apalpam as mulheres delirantes, e elas esfregam-se por eles sem disfarce, nem Blimunda é exceção, e por que havia de o ser, toda apertada contra Baltasar, sobe-lhe à cabeça o sangue que vê derramar-se, as fontes abertas nos flancos dos touros, manando a morte viva que faz andar a cabeça à roda (p. 105).

Mafra simboliza uma outra espécie de alienação, a que resulta da exploração material do trabalho operário, igualmente destrutora da personalidade humana. Este é o espetáculo com que depara o padre Bartolomeu de Gusmão no caminho para a vila de Mafra, que se virá a converter um verdadeiro campo de trabalhos forçados:

Os homens avançaram para o terreno revolvido, com carros de mão e pás, enchendo aqui, no monte, despejando além, na encosta para Mafra, ao passo que outros homens, de enxada ao ombro, desciam aos caboucos já fundos, neles desapareciam, enquanto mais homens lançavam cestos para dentro e depois os puxavam para cima, cheios de terra, e os iam despejar afastadamente, aonde outros homens iam por sua vez encher carros de mão, que lançavam no aterro, não há diferença nenhuma entre cem homens e cem formigas, leva-se isto daqui para ali porque as forças não dão para mais, e depois vem outro homem que transportará a carga até à próxima formiga, até que, como de costume, tudo termina num buraco, no caso das formigas lugar de vida, no caso dos homens lugar de morte, como se vê não há diferença nenhuma (p. 128).

S. Sebastião da Pedreira representa, enquanto espaço social, como aliás já se deu a entender, o reverso deste mundo materialista e desumanizador: é o lugar onde um homem (Baltasar) e uma mulher (Blimunda) podem viver uma paixão liberta de todas as pressões e preconceitos sociais; é também o espaço onde um cientista e filósofo como Bartolomeu Lourenço de Gusmão e um músico inspirado como Domenico Scarlatti se reencontram com a liberdade e com a criatividade materialmente desinteressada. Claro que um lugar como este teria de ter curta duração numa sociedade injusta e opressora como o era a do Antigo Regime: forçados a abandonar a quinta do duque de Aveiro, quando Bartolomeu de Gusmão se toma suspeito aos olhos do Santo Ofício, o padre, Baltasar e Blimunda procuram então a utopia, isto é, o não-lugar, “Lá aonde não possa chegar o braço do Santo Ofício, se existe esse lugar” (p. 220).

Vejamos agora o que ocorre com as personagens. Uma primeira classificação poderá ter como critério a sua existência histórica real ou mera existência ficcional. A conclusão será a seguinte: as personagens que pertencem aos estratos sociais mais elevados (o rei, a rainha e muitos outros) foram recolhidas do passado histórico nacional; as personagens dos estratos sociais mais baixos (Blimunda, Baltasar, os trabalhadores das obras do Convento, etc.) são criações ficcionais. É natural que assim aconteça porque tradicionalmente só têm o seu lugar na história as personalidades que integram o mundo dos privilegiados, em especial a alta nobreza e o alto clero. O próprio início da ação do *Memorial do Convento* parece sugerir que o romance se orienta no sentido de colocar em destaque as grandes personagens históricas, uma vez que abre com o nome do rei e se desenrola no Paço; mas tudo começa a redefinir-se quando se verifica que, mesmo para montar uma reprodução em miniatura da Basílica romana de S. Pedro, o rei não pode prescindir da ajuda dos camaristas. Este episódio tem uma nítida carga simbólica e ideológica, quando o associamos à construção do Convento de Mafra, e é difícil não evocar aqui o poema de Bertolt Brecht:

Quem construiu Tebas, a das sete portas?
Nos livros vem o nome dos reis.
Mas foram os reis que transportaram as pedras?

Este é, digamos assim, um primeiro momento de subversão no livro de Saramago. Seguidamente o leitor verificará que, afinal, o rei, a nobreza e o clero são apenas figurantes desta história em que o povo se assume como protagonista: quanto ao relevo que ocupam na economia da narrativa, Baltasar e Blimunda, personagens de cariz marcadamente popular, são indubitavelmente as duas figuras centrais do romance.

Embora coabitando espacial e temporalmente, personagens de origem histórica e personagens inteiramente ficcionais quase não se relacionam diretamente. Cada grupo social tem a sua função numa sociedade ainda residualmente trinitária como o é a sociedade portuguesa setecentista: é verdade que a nobreza combatente combate mal e quem governa não o faz melhor, como explicitamente o esclarece o narrador; que o clero está longe de ser virtuoso e é o aliado natural do poder (“Vá pois ao frade e à freira o necessário, vá também o supérfluo, porque o frade me põe em primeiro lugar nas suas orações, porque a freira me aconchega a dobra do lençol e outras partes”, p. 250); mas pelo menos o povo é o mesmo de sempre: trabalhando incansavelmente para sustentar as ordens privilegiadas, pagando com pesadas lágrimas o mais pequeno sinal de rebeldia, morrendo à míngua um pouco em cada dia. A ligação entre estes dois mundos aparentemente inconciliáveis é feita por duas personagens que têm, por assim dizer, um pé em cada um deles: são personagens históricas, mas acabam envolvida na intriga puramente ficcional; não pertencem por linhagem ao estrato superior da sociedade, mas o valor intelectual, num dos casos, e a arte, no outro, permitem-lhes coabitar com esse mundo, sem, no entanto, se identificarem com a corrupção que nele grassa.

4. Polifonia controlada

A nossa preocupação central incide, porém, na relação existente na obra em análise entre a ideologia e a pluridiscursividade. Este conceito de pluridiscursividade está hoje relativamente popularizado, devido à grande divulgação e aceitação da obra de Mikhail Bakhtine, bem como a um vasto conjunto de ocorrências de fenómenos de fragmentação psíquica ou desdobramento de personalidade na literatura dos últimos 150 anos, os quais têm vindo agora a merecer uma leitura cada vez mais atenta.

Para Bakhtine, “le véritable milieu de l’ énoncé, là où il vit et se forme, c’est le polylinguisme dialogisé, anonyme et social comme le langage, mais concret, mais saturé de contenu, et accentué comme un énoncé individuel” (BAKHTINE, 1987, p. 96). A orientação do discurso para o outro tem evidentemente fundamentos sociais e até ontológicos, que Antonio Machado, autor de uma profunda reflexão sobre a alteridade sob o disfarce do seu “apócrifo” Juan de Mairena, assim sintetizou: “Moneda que está en la mano/ quizá se deba guardar:/ la monedita del alma/ se pierde sino se da” (MACHADO, 2001, p. 129). Ricœur dobra a parada defendendo que o sujeito começa por conhecer-se na terceira pessoa.⁶

A potencialidade e essencialidade dialógica do discurso encontram condições extremamente favoráveis no discurso ficcional, especialmente no romance: “Le roman c’est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée” (BAKHTINE, 1987, p. 88). Em *Memorial do Convento* podemos testemunhar a existência de, pelo menos, três tipos de diálogos extraordinariamente significativos: o diálogo entre personagens (intradiegético) e narrador/personagens; o diálogo entre a corrente “empírica” e a corrente “fantasista” da narrativa: o diálogo entre ficção e

⁶ Cf. texto referido na nota 3.

história

Relativamente ao diálogo que as personagens estabelecem entre si, já vimos um dos seus limites: não existe contacto verbal direto no interior da narrativa entre as personagens representativas dos estratos populares da sociedade e as que representam a alta nobreza e o alto clero. Mas é evidente que isso mesmo se integra nas estratégias textuais para que o leitor as correlacione, e com profundas implicações ideológicas. O diálogo inexistente no plano sintagmático é pois estabelecido no plano paradigmático. Também se pode verificar que o narrador não concede a mínima autonomia discursiva às personagens mais conotadas com o Poder. E ele que fala por elas, simplificando a descodificação ideológica, mesmo quando sintaticamente o discurso pertença à personagem:

Mas em Lisboa dirá o guarda-livros a el-rei, Saiba vossa real majestade que na inauguração do convento de Mafra se gastaram, números redondos, duzentos mil cruzados, e el-rei respondeu, Põe na conta, disse-o porque ainda estamos no princípio da obra, um dia virá em que quereremos saber, Afinal, quanto terá custado aquilo, e ninguém dará satisfação dos dinheiros gastos, nem faturas, nem recibos, nem boletins de registo de importação, sem falar de mortes e sacrifícios, que esses são baratos. (p. 148)

As restantes personagens, sobretudo as diretamente relacionadas com a intriga principal (se é que podemos precisar qual ela seja), parecem gozar de uma maior autonomia no interior do mundo ficcional construído pelo romance. Mas é o próprio narrador que se empenha em destruir a verossimilhança dos discursos dessas personagens, através de um processo que se assemelha ao “distanciamento” brechtiano:

Não é possível que Blimunda tenha pensado esta subtileza, e daí, quem sabe, nós não estamos dentro das pessoas, sabemos lá o que eles pensam, andamos é a espalhar os nosso próprios pensamentos pelas cabeças alheias e depois dizemos, Blimunda pensa, Baltasar pensou, e talvez lhes tivéssemos imaginado as nossas próprias sensações, por exemplo, esta de Blimunda nas sua ancas, como se lhes tivesse tocado o seu homem. (p. 380)

As próprias conversas entre personagens são como que arbitradas pelo narrador, que não aceita perder o controlo da situação. O resultado é que o discurso do narrador e os discursos das personagens se fundem sintagmaticamente:

Segurava Baltasar a mula, e Blimunda estava afastada alguns passos, de olhos baixos, com o bioco puxado para diante, Bons dias, disseram eles, Bons dias, disse o padre, e perguntou, Blimunda ainda não comeu, e ela da sombra maior das roupas respondeu, Não comi, afinal, sempre tinham dito alguma coisa Baltasar e o padre Bartolomeu, Dize a Blimunda que não coma, e assim lhe foi dito a ela, murmurado ao ouvido, quando já estavam deitados, para que não os ouvissem os velhos, para mistério bastava. (p. 133)

Estes procedimentos do narrador prejudicam a empatia leitor/personagem e perturbam a polifonia discursiva,⁷ mas não beliscam minimamente a tese que defende que todo o discurso se orienta para o diálogo, pois estamos apenas, e usando a própria terminologia de Bakhtine, perante uma forma particular de *orquestrar* o discurso do outro. Por outro lado, a escassa autonomia das vozes diferentes da do narrador permite orientar mais eficazmente o sentido ideológico do discurso.

⁷ O conceito de polifonia está intimamente ligado ao de dialogismo. Bakhtine considerava Dostoiévski o criador do *romance polifónico* porque nos livros do romancista russo as personagens gozam de uma certa autonomia discursiva e ideológica relativamente ao narrador. Como resultado, não há um ponto de vista único, mas uma pluralidade de pontos de vista.

Falta ainda acrescentar alguma coisa sobre o narrador. Ele é inquestionavelmente heterodiegético, mas gosta de se apresentar através do pronome pessoal *nós*. Este pronome está longe de ser uma ampliação do “eu” do narrador, uma vez que funde, de acordo com a lição de Benveniste (1978, pp. 21-32), o “eu” e o “não-eu”, o que mais uma vez nos remete para a questão do dialogismo. Neste romance, a primeira pessoa do plural parece comportar, segundo o contexto, dois valores semânticos diferenciados: umas vezes é uma manifestação de solidariedade com o leitor (“mais tarde o *saberemos*”, p. 125); outras, uma manifestação de solidariedade com as personagens, mas apenas com as que sofrem e são oprimidas (“vindo *nós* de uma guerra onde vimos morrer tanta gente”, p. 40). Além disso, o narrador ora se posiciona no século XX e nos dá uma perspectiva distanciada dos acontecimentos, ora nos surge contemporâneo dos acontecimentos narrados, não sabendo mais que as personagens que acompanha Também aqui nos ocorre a comparação com Antonio Machado (imaginando-se a passear por ruas sombrias e desertas)⁸ ou mesmo com a heteronímia pessoana: é como se o narrador se desdobrasse e, colocado no seu posto de observação nos nossos dias, se observasse a si mesmo vivendo os acontecimentos que narra.⁹

5. Do real maravilhoso ao maravilhoso real

Passemos ao diálogo entre o discurso realista ou empírico e o discurso fantástico que coexistem pacificamente no romance. Registe-se que entendemos aqui o *fantástico* nos termos em que o definiu Todorov:

Num mundo que é bem o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, nem sífides, nem vampiros, dá-se um acontecimento que não se pode explicar segundo as leis desse mesmo mundo familiar. Aquele que se apercebe do acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, dum produto da imaginação e as leis do mundo continuam a ser o que são; ou o acontecimento se produziu de facto, é parte integrante da realidade, mas essa realidade é regida por leis de nós desconhecidas.... O fantástico é a hesitação experimentada por uma criatura que não conhece senão leis naturais, perante um acontecimento com aparência de sobrenatural. (TODOROV, 1977, p. 26)

É evidente que os dons extrassensoriais de Blimunda e sua mãe Sebastiana, entre outros elementos existentes no romance de Saramago, pertencem ao domínio do sobrenatural, isto é, do fantástico, porque são irredutíveis ao mundo que o leitor conhece. No entanto, apesar de na maior parte da ação romanesca se respeitar a verossimilhança, nem as personagens nem mesmo o leitor se sentem agredidos pela erupção do inexplicável. Isto acontece, desde logo, porque é o próprio narrador que faz questão de esclarecer, e fá-lo várias vezes, que a verdade romanesca não se pode confundir com a realidade empírica (vai mesmo mais longe pondo em causa a própria existência de *uma* verdade: “Há doze anos que isso foi, desde então a verdade mudou muito”, p. 181). Acresce ainda que bem cedo o leitor se dá conta que o fantástico é aqui apenas um meio, um instrumento, e não um fim, já que se integra num macrotexto com uma orientação ideológica concreta, à qual, de algum modo, se encontra submetido. Personificações arrojadas (“as nuvens a dizerem umas para as outras, A ver se eles chegam a casa, depois já poderemos chover”, p. 151), *nonsense* (um camponês metamorfoseado de Velho do Restelo, p. 325; um “fidalgo” que aparece várias vezes a João

⁸ “La calle en sombra. Ocultan los altos caserones/ el sol que muere; hay ecos de luz en los balcones./¿No ves, en el encanto del mirador florido, / el óvalo rosado de un rostro conocido? (MACHADO, 2001, p. 99).

⁹ “Brincava a criança/ Com um carro de bois./ Sentiu-se brincando/ E disse, Eu sou dois!// Há um a brincar/ E há outro a saber./ Um vê-me a brincar/ E o outro vê-me a ver.” (PESSOA, 2005, p. 283).

Elvas para lhe dar conta dos passos e dos gastos da comitiva real que atravessa o Alentejo), a súbita intrusão do presente na narrativa, são como que adereços que não põem, no essencial, em causa a “seriedade”, isto é, a verossimilhança dos factos centrais.

Vimos também que o narrador se coloca, pelo menos parcialmente, num plano de contemporaneidade com os acontecimentos relatados (“Vivemos em tempo que qualquer freira, como a mais natural coisa do mundo, encontra no claustro o Menino Jesus ou no coro um anjo tocando harpa”, p. 229), pelo que a estratégia de credulidade é perfeitamente aceitável. Da mesma forma, o narrador nos expõe vários milagres sem denunciar qualquer sombra de suspeição, ainda que a excessiva ingenuidade e a proliferação dos mesmos levem o leitor à desconfiança. Mas se, no caso das visões de Sebastiana e Blimunda, não há motivos ideológicos para a sua redução ao conhecido, já quanto aos milagres o mesmo não ocorre: há uma estratégia textual que orienta o leitor para a desmistificação do milagre. O próprio narrador nos conduz à fábrica dos milagres, quando a Passarola sobrevoa Mafra; e as personagens fazem o resto:

Foi o Espírito Santo, insistiu Inês Antónia, disseram-no os frades para quem os quis ouvir, e tanto foi o Espírito Santo que se fez a procissão de graças, Pois seria, resignou-se o marido, e Baltasar, com os olhos em Blimunda que sorria, Ele há coisas no céu que não sabemos explicar, e Blimunda devolvendo a intenção, Soubéssemo-las nós e as coisas do céu teriam outros nomes. (p. 230)

Mas porquê, então, esta necessidade de demonstrar a “fabricação” de milagres, também presente na passagem em que se chama “milagre” a uma tempestade que desabou sobre a vila de Mafra e causou prejuízos avultados? Provavelmente porque se quer transmitir a ideia de que a exploração, do milagre é uma arma usada pelas ordens sociais privilegiadas para manterem todo o seu poder, um poder que, segundo a ideologia dominante na época, tem a sua origem e o seu suporte na Providência Divina

Falar agora do diálogo ficção/história é um pouco como voltar ao ponto de partida deste trabalho, retomando o que então se disse, mas a partir de um ângulo um pouco divergente. É um diálogo travado em voz bem alta, tantas são as situações em que a história se prolonga em ficção, ou em que a ficção se entrelaça com a história. Mas sejamos objetivos: o romance de José Saramago não é um livro de história, ou mesmo um romance histórico canónico, ainda que fale da história e esteja orientado ideologicamente num sentido que tem afinidades com o da chamada “nova história”, uma corrente renovadora do pensamento histórico, responsável pelo alargamento da área de interesses da investigação histórica (as mentalidades, as minorias, as classes não dirigentes, o quotidiano, são alguns dos elementos que passaram a ser contabilizados como parte integrante da História). Porém, mesmo uma história à medida do historiador, que não teme os registos subjetivos, que não oculta o tempo de enunciação, que prefere à cronologia a medição dos fenómenos históricos através da duração da sua influência, tem de evitar, se não quer abdicar completamente de qualquer pretensão à cientificidade, aquelas particularidades que melhor definem o texto literário: a pseudo-referencialidade, a plurissignificação e o cratilismo secundário, isto é, a recusa da absoluta arbitrariedade da relação significante/significado (cf. AGUIAR E SILVA, 1984, pp. 561-669). Não sendo *Memorial do Convento* um livro de história, não é também um romance histórico perspectivado como estilo epocal: o romance histórico, embora partilhe a ficcionalidade com os restantes subgéneros romanescos, tem regras muito menos flexíveis que alguns desses subgéneros, principalmente no que respeita à verossimilhança, já que a sua própria existência só se justifica porque é suposto que conte algo muito próximo do efetivamente ocorrido. Muitas das liberdades criativas do romance de Saramago são incompatíveis com o registo discursivo desse subgénero.

No entanto, a presença de elementos pertencentes ao passado histórico nacional, em

diálogo aberto e equilibrado com a ficção, está longe de ser meramente decorativa: ela favorece a eficácia do discurso ideológico, na exata medida em que as conclusões que o leitor julgue pertinente extrair dos acontecimentos narrados têm o aval da comprovação histórica. Mesmo que o leitor não se indigne verdadeiramente com a morte de Baltasar num Auto de Fé, por saber que é apenas uma morte ficcional, a presença entre as vítimas de António José da Silva demonstra que por detrás da ficção há uma realidade não menos brutal. Ao revisitado o passado, o autor de *Memorial do Convento* recoloca na história os seus verdadeiros agentes e empresta a sua voz aos que não tiveram voz, para (qual máquina do tempo), refazendo o passado, refazer o presente, ainda que apenas o fictício.

Referências

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. **Teria da Literatura**. Vol. I, 6.^a ed. Coimbra: Almedina, 1984.
- ALTHUSSER, Louis **Ideologia e aparelhos ideológicos do estado**, 3.^a ed., Lisboa: Presença-Martins Fontes, 1980.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.
- BAKHTINE, Mikhaïl. **Esthétique et théorie du roman**. Paris: Galimard, 1987.
- BENVENISTE, Émile. Estrutura das relações de pessoa no verbo. *In: O homem na linguagem: ensaios sobre a instituição do sujeito através da fala e da escrita*. Lisboa: Arcádia, 1978, pp. 21-32.
- BOUCHINDHOMME, Christian e ROCHLITZ, Rainer (ed.), **Temps et récit de Paul Ricœur en débat**. Paris: Cerf, 1990.
- BRECHT, Bertolt. **Poemas**. Tradução, seleção e estudo de Arnaldo Saraiva. Lisboa: Presença, s/d.
- COLLINGWOOD, R. G. **A ideia de História**, 5.^a ed. Lisboa: Presença, 1981.
- DUBY, Georges. História social e ideologia das sociedades. *In: Fazer História 1*, Lisboa: Bertrand, 1977, pp. 173-195.
- FERRO, Marc. **Falsificação da História**. Mem Martins: Europa-América, [1994].
- GENETTE, Gérard. **Nouveau discours du récit**. Paris: Seuil, 1983.
- GREIMAS, A. J. **Semiótica e ciências sociais**, São Paulo: Cultrix, s/d.
- LE GOFF, Jacques. História. *In: Enciclopédia Einaudi*, n.º 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. 158-259.
- MACHADO, Antonio. **Poesias completas**. Ed. Manuel Alvar. Madrid: Espasa (Biblioteca Austral), 2001.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de história da cultura clássica**, I Vol./ Cultura Grega. 5.^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
- PESSOA, Fernando. **Poesia (1918-1930)**. Ed. Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. Lisboa: Assíria & Alvim, 2005.
- REIS, Carlos. **O discurso ideológico do Neo-Realismo português**. Coimbra: Almedina, 1983, p. 250.
- Le discours de l'idéologie. *Le Journal Canadien de Recherche Sémiotique*, v. VIII, n. 1-2, 1980-81, pp. 147-161.

RICŒUR, Paul. **Temps et récit**. 3 vols. Paris: Seuil, 1983-1985

RIMMON-KENAN, Shlomith. **Narrative fiction: contemporary poetics**. London-New York: New Accents, 1989.

RUAS, Henrique Barrilaro. Ideologia: ensaio de análise histórica e crítica. Lisboa: Junta de Acção Social, 1960.

SARAMAGO, José. **Memorial do Convento**. 60.^a ed. Porto: Porto Editora, 2019.

SEGRE, Cesare. Ficção. **Enciclopédia Einaudi**, n. 17. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa de Moeda, 1989, pp. 41-56.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Lisboa. Moraes, 1977.

TODOROV, Tzvetan. **La notion de littérature et autres essais**. Paris: Points, 1987.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a História**. Lisboa: Edições 70, 1987.

ZÉRAFFA, Michel. **Romance e sociedade**. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.

