



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANA MARIA CAVALCANTE DE LIMA

MEMORIAL DO CONVENTO: UMA ANÁLISE DRAMÁTICO-NARRATOLÓGICA

FORTALEZA

2013

Ana Maria Cavalcante de Lima

Memorial do Convento: uma análise dramático-narratológica

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras com concentração na área de Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo

Fortaleza

2013

ANA MARIA CAVALCANTE DE LIMA

MEMORIAL DO CONVENTO: UMA ANÁLISE DRAMÁTICO-NARRATOLÓGICA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras com concentração na área de Literatura Comparada.

Aprovada em ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo (orientador)
Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof. Dr. João Emiliano Fortaleza de Aquino
Universidade Estadual do Ceará - UECE

Profa. Dra. Ana Márcia Alves Siqueira
Universidade Federal do Ceará - UFC

Aos meus pais e aos meus irmãos, meus
instrutores.

Aos meus amigos, nada didáticos.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Ceará e ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pela possibilidade de formação.

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

Ao meu orientador e amigo, Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo, pelas orientações que extrapolaram esta pesquisa.

Aos professores doutores que compuseram as bancas examinadoras, Francisco Edi de Oliveira Sousa, João Emiliano Fortaleza de Aquino e Ana Márcia Alves Siqueira, pela colaboração e pelas sugestões.

Aos meus pais, pela orientação maior que me deram.

Aos meus irmãos, pelo afeto.

Aos sonhos e à conversa das mulheres, que seguram o mundo em sua órbita.

Aos meus amigos, pelos momentos de teoria do bosque.

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. (Lukács)

RESUMO

Memorial do Convento é considerado uma das principais e mais complexas obras de José Saramago. Memória peculiar, uma vez que é a lembrança manifestada e narrada por um “nós”, o romance assume estruturas invulgares. *Memorial do Convento* almeja constituir-se uma lembrança coletiva dedicada aos homens simples responsáveis pela grandiosa obra de Mafra. Percebemos que o objeto lembrado no romance em questão torna-se pleno de peculiaridades, uma vez que a memória que se pretende narrar não se encontra como pertencente a uma individualidade, mas assume uma coletividade, e que, além disso, não é simplesmente a narrativa de eventos passados, mas um amálgama de presente, passado e redenção futura. O convento não é visto somente em sua construção, mas sob o olhar de um grupo que se desloca em tempo e em espaço e que o observa, ao mesmo tempo, em seu assentamento de alicerces e em sua completude presente. O tratamento dado ao objeto representado e à sua memória afetará inevitavelmente a estrutura do romance, fazendo com que se torne um emaranhado entre narrativa e drama: ora a memória é narrada em sua distância temporal e espacial, ora é atualizada, assumindo características dramáticas. Pretende-se, com esta pesquisa, analisar o romance de José Saramago sob a perspectiva do diálogo estabelecido entre a sua estrutura narrativa e as inserções dramáticas - formas de representação que, por suas relações com o objeto representado, são causa e consequência da memória coletiva suscitada em *Memorial do Convento*. Ao tratar da dramaticidade adquirida por essa obra de José Saramago, farei comparações e aproximações entre o romance e as peças teatrais escritas pelo próprio autor, além de aproximar este estratagema estético e estrutural daqueles utilizados no teatro e no drama épicos. Enquanto o drama se debatia com a necessidade de expressar um tempo passado, utilizando-se para isso de estruturas narrativas, José Saramago parece ter aceitado o desafio de atualizar uma memória, utilizando-se de estruturas dramáticas. Tem-se, apesar das trajetórias inversas, a intersecção entre os objetivos didáticos que o teatro e o drama assumiram com Bertolt Brecht e a necessidade de crítica social e estética, de humanização, que avulta em *Memorial do Convento*.

Palavras chave: Drama. Drama épico. Memória. Narrativa. Romance.

ABSTRACT

Memorial do Convento is considered one of the main and more complex works of José Saramago. It is a peculiar memory once the recollections are expressed and narrated by “we”, and the novel is composed by unusual structures. *Memorial do Convento* aims to be composed by a collective memory which is dedicated to the simple men responsible for Mafra’s great work. We realize that the remembered object in the novel becomes full of peculiarities as the memory does not belong to individuality. In fact, it assumes a collectivity in which the narrative is a mix of present, past and future. The convent is not only seen as a building but it is also seen by a group which moves through time and space and observes its foundations and present completeness. The treatment given to the object that is being represented and its memory will affect the novel’s structure turning it into a mixture of narrative and drama: in some moments the memory is told according to its distance of time and place, but in other moments it is updated and assumes dramatic features. This research intends to analyze José Saramago’s novel from the perspective established by the dialog between the narrative structures and the dramatic insertions. These are forms of representation which are both cause and consequence of the collective memory in *Memorial do Convento* because of their relationships with the represented object. When dealing with drama in this work, I will make approaches and comparisons between the novel and the plays written by the same author. Besides that, I will approach this aesthetic and structural stratagem to those used in theater and in epic drama. While the drama struggled against the need of expressing a past time, which is represented by the narrative structures, José Saramago seems to have accepted the challenge of updating a memory by using dramatic structures. In spite of the reverse trajectories, there is the intersection between the didactic goals which theater and drama have assumed with Bertolt Brecht and the need of a social and aesthetic criticism of humanization which is pointed in *Memorial do Convento*.

Keywords: Drama. Epic drama. Memory. Narrative. Novel.

SUMÁRIO

| | | |
|-----|---|----|
| 1 | INTRODUÇÃO | 9 |
| 2 | CAPÍTULO 1..... | 15 |
| 2.1 | <i>Memorial do Convento</i> e os gêneros literários: delimitações e câmbios..... | 15 |
| 2.2 | Narrativa e drama em <i>Memorial do Convento</i> : associações entre os significados fundamentais da Dramática e da Épica..... | 33 |
| 3 | CAPÍTULO 2..... | 40 |
| 3.1 | Entre a História e a Literatura: <i>Memorial do Convento</i> e a tradição narrativa..... | 40 |
| 3.2 | A narrativa em <i>Memorial do Convento</i> : da ressurreição da narrativa primitiva e da provocação à História..... | 44 |
| 3.3 | Quando o romance evoca a epopeia: da construção da crítica social e literária dentro da tradição épica..... | 56 |
| 4 | CAPÍTULO 3..... | 69 |
| 4.1 | A epicização do drama e a dramatização da épica: diálogos possíveis..... | 69 |
| 4.2 | Narrativa e drama em <i>Memorial do Convento</i> : a relação anárquica entre o narrador e as personagens..... | 70 |
| 4.3 | Do estabelecimento da estrutura dramática propriamente dita: quando as personagens falam..... | 75 |
| 4.4 | O narrador espectador: o processo de aproximação e de afastamento das ações narradas..... | 80 |
| 4.5 | <i>Memorial do Convento</i> e o drama épico: trajetórias inversas, objetivos comuns..... | 84 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 93 |
| | REFERÊNCIAS..... | 97 |

1 INTRODUÇÃO

Memorial do Convento, romance de José Saramago publicado pela primeira vez em 1982, é a obra sobre a qual recairão as discussões propostas por esta dissertação. Considerada uma das obras primas do autor, é notório, nesse romance, o diálogo com a tradição histórica e, também, com a literária, sendo esse um memorial, um resgate de memórias, nas diversas dimensões suscitadas pelo texto de Saramago. É a partir dessa constatação, e sobre ela, que dedico este trabalho de pesquisa a discutir um dos diálogos inseridos de forma invulgar em *Memorial do Convento*: aquele que se estabelece entre a narrativa, sequência que caracteriza e possibilita o romance, e o drama.

É interessante a relação do autor com os gêneros do discurso: um *Manual de Pintura e Caligrafia* que não é, de fato, um manual, um *Evangelho Segundo Jesus Cristo* que se diferencia do que conhecemos por evangelhos, um *Ensaio sobre a Cegueira* que, apesar da maleabilidade do gênero, não é, evidentemente, um ensaio. A forma, a fragmentação e as liberdades angariadas pelo gênero romance permitiram esse jogo, essa trapaça com os gêneros, o que não acontece de forma diferente com o *Memorial do Convento*, sendo esse a memória de um objeto que se caracteriza como histórico, memória de tempo pretérito que se torna presente e traspassa o convento de Mafra, em uma viagem que oscila entre o passado, próprio das memórias, sendo essa uma narrativa de lembranças, e o presente, com sua carga dramática e a sua suspensão do tempo em espaço.

Iniciarei esta dissertação fazendo um apanhando das definições e das relações de troca conferidas ao fenômeno literário. Proponho, dessa forma, uma análise das classificações dadas aos gêneros, uma vez que a delimitação de categorias em que se agrupassem as produções literárias já era tema de discussão abordado pelos gregos e pelos latinos e continua sendo discutido hodiernamente devido à complexidade que possuem a observação e a análise do fenômeno literário em categorias. Não almejo fazer um histórico demorado e detalhado dessas classificações, já que essa tarefa demandaria tempo e conferiria uma extensão que essa seção não poderia possuir, não sendo esse o objetivo último desta pesquisa. Farei, porém, na medida em que a análise do romance demandar, um elenco crítico das classificações propostas pelos teóricos clássicos, Platão, Aristóteles e Horácio, partindo para a observação da categorização dos fenômenos literários no medievo, utilizando-me para isso dos estudos de Segismundo Spina (2007). Da discussão sobre a caracterização no medievo, partirei para a discussão sobre a classificação moderna dos gêneros, apoiada na tríade épica, lírica e

dramática, mas com as suas peculiaridades em relação à classificação renascentista, principalmente no que diz respeito às trocas mantidas entre os gêneros, como observaram Emil Staiger (1952) e Anatol Rosenfeld (1965).

Feita, no primeiro capítulo, uma introdução sobre o romance objeto deste estudo acompanhada de um panorama sobre abordagem dos gêneros da antiguidade à modernidade, terei assentado os conceitos e as noções necessários para que eu possa discutir o romance e os diálogos que estabelece de forma peculiar com a tradição. Como observarei, no segundo capítulo, José Saramago parece imprimir em *Memorial do Convento*, e na memória que conta o narrador, a mesma concepção de tradição histórica e literária que Walter Benjamin discutiu em suas obras teóricas e críticas. Não estou, dessa forma, afirmando uma relação direta e consciente entre a obra do escritor português e do teórico e crítico alemão, mas pretendo ressaltar como essas concepções da tradição literária e de tradição histórica permitem que o romance em questão trate de lembranças ao mesmo tempo em que as atualiza, tornando-as presentes e possibilitando a sua revisão crítica.

Quanto ao diálogo com a tradição literária, *Memorial do Convento* permite o resgate do que Walter Benjamin, em “O narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1983), tratou com nostalgia. Como analisarei no primeiro tópico do segundo capítulo da dissertação, por meio das trocas de experiências e das contações de histórias entre as personagens, é perceptível o resgate da figura do narrador contador de histórias, caracterizado por Benjamin. As personagens, homens simples e que não possuem como conhecimento mais do que aqueles angariados com a vivência, sentam-se em presença de outras, seus narratários, para trocar experiências e contar narrativas; a narrativa nos moldes daquela dita como morta por Benjamin, autor que conferiu essa extinção ao surgimento do romance.

Ao mesmo tempo em que o narrador contador de histórias é resgatado pelas trocas estabelecidas entre as personagens de *Memorial do Convento*, promovendo um diálogo com a tradição literária que permite remeter à narrativa tradicional e primitiva caracterizada por Benjamin, temos, também, a revisão de uma tradição histórica, sendo ambas, história e literatura, possibilitadas pela capacidade de narrar, de resguardar do esquecimento. Enquanto, no que diz respeito a uma tradição literária, a narrativa desse romance de José Saramago aponta para um passado, encerrando, em sua escrita, características de um pastiche que não se limita às estruturas da narrativa tradicional de Benjamin, o caráter histórico do romance em questão isola um fato acontecido, tornando presente a construção do convento de Mafra, permitindo a reflexão histórica e social sobre ela, com aquilo que foi e aquilo que poderia ter

vido, redimindo um grupo excluído, desvelando os trabalhos duros a que foram submetidos aqueles responsáveis por levantar e moldar suas paredes e formas.

A memória que dá azo a *Memorial do Convento* não é individual, e isso já é notório pela utilização do pronome “nós” que marca e caracteriza o(s) narrador(es). Essa obra de José Saramago parece possibilitar, em literatura, representar a memória coletiva já discutida por Halbwachs, no século XX, discussão que inspirou Peter Burke e Paul Ricœur em seus estudos sobre a memória individual e sobre a memória coletiva. Peter Burke (1992) aborda a memória coletiva por seu caráter social, revendo a história sob sua subjetividade, uma vez sendo produto de um grupo detentor da memória oficial, da qual se encarregaria a história de livrar do esquecimento, preservando-a em detrimento da memória de outros grupos que não os detentores da memória oficial a ser transmitida. Ricœur (2000) já discutia sobre a *minhadade* conferida à lembrança, uma vez que “lembrar” não é visto como processo diferente do “lembrar-se”, e que a memória é sempre narrada por um eu, estabelecendo com os pronomes possessivos uma relação inexorável.

Na tentativa de apontar ao mesmo tempo para a memória, para a história e para a literatura, *Memorial do Convento* torna-se repleto de referências e intertextos épicos. Ao mesmo tempo em que critica os compêndios de história por atribuírem a construção do convento de Mafra a um só homem, D. João V, o narrador faz referência à matéria épica do romance, uma vez sendo narrativa de um feito grandioso, ao mesmo tempo em que nega a vontade e a virtude que, tradicionalmente, permeiam os grandes feitos das narrativas gregas clássicas e das epopeias neoclássicas, como é o caso de *Os Lusíadas*, de Camões. Essa relação de transcendência entre textos será analisada no segundo tópico do segundo capítulo desta dissertação, no qual almejo analisar como o *Memorial do Convento* ao mesmo tempo em que nega a epopeia passa a evocá-la para subvertê-la, implodindo o próprio texto em vários sentidos e em críticas social, histórica e literária.

A fim de fundamentar as discussões sobre o mecanismo de intertextualidade presente na obra em questão, utilizarei as contribuições de Gérard Genette (1979) no que diz respeito à discussão entre as relações estabelecidas entre textos, que delimitou as discussões propostas anteriormente por Bakhtin e Kristeva, saindo do psicologismo para a análise textual propriamente dita. É necessário advertir, entretanto, que analisar a filiação de *Memorial do Convento* à epopeia seria tarefa que demandaria tempo e outro recorte que não o proposto por esta pesquisa. Não pretendo, destarte, demorar-me nesse tópico e nas suas problematizações e possibilidades de discussão, que seriam várias, mas apenas posicionar *Memorial do Convento*

em uma tradição narrativa, a fim de, posteriormente, e com os aparatos conceituais necessários, chegar ao cerne das relações entre as sequências narrativas e as dramáticas.

Após estabelecer ligações com a tradição histórica e com a tradição literária que *Memorial do Convento* assume, tratando, assim, das peculiaridades angariadas pela memória narrada nesse romance, partirei para a análise propriamente dita do diálogo entre as estruturas narrativas e as estruturas dramáticas presentes no texto, desejando não só constatá-las, mas analisá-las a fim de desvelar os possíveis sentidos promovidos por essa associação. Esse procedimento terá como núcleo as relações entre as personagens e o narrador, bastante anárquicas, como é notório, uma vez que as personagens estão a todo o momento movimentando-se e pronunciando-se sem que o narrador tenha um rígido domínio sobre suas ações e falas.

O narrador isola o objeto narrado, a construção do convento de Mafra, quebra a ideia de linearidade e a cronologia que fazem dos fatos históricos uma sequência de causa e efeito. Passa-se, assim, a observar aquele momento como um amálgama de Outrora e Agora. Reparando nos verbos de *Memorial do Convento*, é perceptível que quase não estão em pretérito, mas sim em futuro e em ações presentes. É notório o posicionamento do narrador do romance ora em um tempo futuro àquilo que se passa na diegese, ora posicionado como espectador das ações que acontecem, o que afeta diretamente a estrutura do romance, ora narrativo, ora de intensa carga dramática.

Quando o narrador é praticamente diluído nas ações das personagens e o que sobra é apenas a moldura narrativa característica do romance, temos a atualização de uma ação que, em se tratando de um memorial, deveria ser passada e distanciada por tempo e espaço. O passado, dessa forma, torna-se vivo e dramático, no sentido puro da ação. *Memorial do Convento* ironiza o gênero que propõe em seu título. A narrativa ganha estatuto de presente, tornando-se drama. A distância temporal e espacial é pulverizada, e aquilo que era memória torna-se cena e gesto presentes. Com esse jogo de estruturas, com a mudança repentina de forma de representação, *Memorial do Convento* faz confundirem-se presente, passado e futuro. Narrando sobre o esquecimento e contra uma memória oficial, para que os homens simples não sejam apagados quando os compêndios de história afirmarem que D. João V construiu o convento, o narrador não apontará somente para o passado, mas para uma redenção futura, e é para isso que são propostas as revisões.

Quando a estética de José Saramago é comparada à de Bertolt Brecht por autores como José Antonio Saraiva, discorre-se sobre o didatismo e a crítica histórica e social geralmente presente nos romances de Saramago e nas produções caracterizadas como fazendo

parte do drama épico brechtiniano. Proponho, entretanto, aproximar *Memorial do Convento* ao drama épico por uma necessidade de correção temporal incrustada na forma de representação (narrativa e drama) ao mesmo tempo em que nos próprios objetos a serem representados. Quero dizer, com isso, que enquanto as representações épicas, surgidas não tão esporadicamente na arte teatral dramática desde a antiguidade e tendo seu ponto máximo no teatro épico de Brecht, visavam a suprir uma necessidade de se representar momentos passados em cenas presentes, as representações dramáticas de *Memorial do Convento* parecem surgir do desejo de se representar de forma presente uma ação passada, surgindo, dessas tentativas, os diálogos essenciais entre narrativa e drama. Não pretendo, entretanto, fazer uma análise comparativa direta entre determinadas peças de Brecht e o romance de José Saramago, uma vez que essa intenção extrapolaria o escopo e a extensão deste trabalho dissertativo. Desejo fazer, nesta pesquisa, uma aproximação entre o processo de inserção épica no drama, que culmina com Brecht, e o processo estrutural e semântico utilizado por José Saramago quando confere dramaticidade ao seu romance.

Os adeptos ao drama épico utilizaram-se e utilizam-se das sequências narrativas a fim de, entre outros objetivos, provocarem uma distância temporal, e conseqüentemente espacial, entre aquilo que está sendo dramatizado e fatos passados que precisam, por qualquer motivo, serem trazidos à cena. Não ignoro que são perceptíveis, porém, as manifestações narrativas mesmo nas tragédias gregas, quando reparamos, por exemplo, na figura dos mensageiros, ou mesmo quando as personagens precisam narrar sonhos ou fatos acontecidos fora de cena.

Com a denominação do teatro épico, termo que extrapola a mera estrutura das sequências narrativas e dramáticas do texto e passa a engendrar modificações em cena, o distanciamento vai, gradativamente, sendo atingido por outros meios. Piscator, em 1929, por exemplo, o primeiro a utilizar a nomenclatura “drama épico”, projetava em cena os fluxos de consciência e as lembranças de seus personagens utilizando-se de apetrechos cinematográficos para expor o que não poderia trazer diretamente e de maneira exclusivamente dramática. Além disso, no teatro didático de Brecht, todo o distanciamento é constituído para que os espectadores saibam que estão no teatro, sem pretensões ilusionistas, e que devem posicionar-se criticamente diante daquilo que está sendo representado – e isso inclui um trabalho de distanciamento entre o próprio ator e as personagens, não devendo aquele fingir que é, de fato, estas. O teatro didático de Brecht, como ficou conhecido, almejava uma revisão crítica e social a partir do posicionamento do espectador como tal e, sobretudo, como reconhecimento do espectador como parte ativa da sociedade.

Em *Memorial do Convento*, percebemos o jogo entre aproximação e distanciamento proporcionado pelo texto. Quando as personagens agem de forma presente, como percebemos, por exemplo, quando Sebastiana Maria de Jesus está sendo enviada ao degredo em África e ela mesma deixa saber de sua condição interior e exterior, temos uma aproximação direta entre o que está sendo representado, sem a interferência de um narrador. Quando o narrador retoma a ação que acabou de acontecer e tece conjecturas a respeito dela, proporciona uma reflexão, muitas vezes longa, do acontecido. Em termos de recepção, poder-se-ia dizer que o leitor é afetado da mesma forma que o “nós”, narrador, quando se coloca como espectador e depois como crítico daquele passado presentificado em ação. A intenção, como se percebe, não está longe da intenção didática almejada pelo teatro épico de Brecht, mas a estruturação e a forma como esse didatismo é evocado são inversas: o drama manifesta-se na narrativa, como é possível nos romances, e não a narrativa no drama, como é possível nas peças teatrais.

No último capítulo desta dissertação, farei, então, em um primeiro momento, o elenco e a análise estrutural das principais inserções dramáticas no construto narrativo de *Memorial do Convento* a fim de, posteriormente, partir para os sentidos evocados e provocados por essas associações, que surgem em movimento inverso, mas ao mesmo tempo visando objetivos comuns ao do drama épico e, como é evidente, ao didatismo de Bertolt Brecht.

2 CAPÍTULO 1

2.1 *Memorial do Convento* e os gêneros literários: delimitações e câmbios

O amálgama dramático-narrativo presente em *Memorial do Convento* que pretendo constatar e analisar nesta pesquisa parece emergir, principalmente, das relações anárquicas estabelecidas entre o narrador e as ações que narra. A relação entre o narrador e o objeto narrado modifica-se no romance em questão. Observa-se, com frequência, que a figura que narra não se encontra distanciada espacialmente e temporalmente da matéria narrada como sugere Anatol Rosenfeld (2010, p.25), em *O Teatro Épico*, quando afirma sobre os traços fundamentais da épica que: “É sobretudo fundamental na narração o desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado). O narrador, ademais, já conhece o futuro dos personagens (pois toda a estória já decorreu) e tem por isso um horizonte mais vasto que estes”.

A narração em *Memorial do Convento* já inicia com ação que se desenvolverá em futuro próximo, quando o narrador afirma que: “D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa (...)” (1996, p.11). Apesar de se intitular um memorial, fazendo isso com ironia, essa obra de José Saramago se torna repleta de ações alocadas em tempos presentes e futuros, e não somente passados, como sugeriria a representação de lembranças. O narrador anuncia a ação e acompanha o movimento das personagens a fim de vê-la sendo executada. Não se tem um distanciamento nem temporal e nem mesmo espacial das ações narradas, uma vez que o próprio narrador posiciona-se na “cena”, como perceptível no momento em que está el-rei em sua tribuna, ocupando-se da montagem de uma miniatura da Basílica de S. Pedro enquanto a rainha o espera no quarto: “Por baixo desta tribuna em que estamos, outra há, também velada de gelosias, mas sem construção de armar, capela fosse ou ermitério, onde apartada assiste a rainha ao ofício, nem mesmo a santidade do lugar tem sido propícia à gravidez” (1996, p.13).

O fato de apresentar ações atualizadas que estão suspensas no tempo e, assim, acontecendo em um presente, já confere a *Memorial do Convento* uma carga dramática peculiar, exaltando ainda mais a ironia estabelecida entre o texto e o título da obra. A ação, nas situações expostas, mostra-se dramática no que diz respeito à caracterização dada por Rosenfeld (2010, p.31):

A ação dramática acontece agora e não aconteceu no passado, mesmo quando se trata de um drama histórico. Lessing, na sua *Dramaturgia de Hamburgo* (11º capítulo), diz com acerto que o dramaturgo não é um historiador; ele não retrata o

que acredita haver acontecido, mas faz com que aconteça novamente perante os nossos olhos.

Memorial do Convento, ao resgatar o período de construção do convento de Mafra, atualiza-o, tornando-o dramático, convertendo a memória em ação presente. Esse mecanismo provoca, estruturalmente, um intercâmbio entre gêneros e sequências textuais; uma miscelânea das formas de representação. A própria obra de José Saramago parece discutir os gêneros e as formas fixas, subvertendo-os e relacionando-os com uma liberdade que visa a atender aquilo que a obra deseja representar, e com o objetivo que lhe é inerente. É dessa liberdade formal que brotarão os diálogos entre gêneros e estruturas que parecem surgir metalinguisticamente dentro do romance.

Ao filiar-se, logo a partir do título, a uma tradição de se tentar classificar o fenômeno literário, *Memorial do Convento* retoma uma discussão que se desenrola desde a antiguidade clássica grega, quando críticos e poetas buscavam as características norteadoras da composição e da recepção. Em *A República* (392d), de Platão, escrita entre 380 – 370 a.C, após discorrer sobre o que deve e o que não deve dizer o poeta, a personagem Sócrates diz a Adimanto, seu interlocutor, que é necessário falar, ainda, sobre o estilo que devem utilizar os narradores, argumentando:

[392d] ἀλλὰ μέντοι, ἦν δ' ἐγώ, δεῖ γε: ἴσως οὖν τῆδε μᾶλλον εἶσι. ἄρ' οὐ πάντα ὅσα ὑπὸ μυθολόγων ἢ ποιητῶν λέγεται διήγησις οὔσα τυγχάνει ἢ γεγονότων ἢ ὄντων ἢ μελλόντων;

τί γάρ, ἔφη, ἄλλο;

ἄρ' οὖν οὐχί ἤτοι ἀπλῆ διηγήσει ἢ διὰ μιμήσεως γιγνομένη ἢ δι' ἀμφοτέρων περαίνουσιν;

- Mas sem dúvida, disse eu, é o que precisamente é necessário. Deste modo, então, talvez saibais melhor. Tudo quanto é referido por narradores de fábulas e por poetas não é narração de fatos passados, presentes e futuros?

- Que outra coisa poderiam ser? Perguntou.

- Elas não se realizam então ou por narração simples, ou por representação imitativa ou por ambas?¹

Sócrates menciona a existência de três formas de os narradores construírem a narração de fatos, parecendo considerar a *mimesis* como característica de uma forma específica, opondo, desta forma, a “μιμήσεως γιγνομένη” à “ἀπλῆ διηγήσει”, e destacando, por fim, a narração constituída de ambas as maneiras. Sócrates ainda esclarece essa divisão, citando trechos de *Ilíada*:

¹ Todas as traduções de *A República* são de Eleazar Magalhães Teixeira (2009).

ἐπίστασαι τῆς Ἰλιάδος τὰ πρῶτα, ἐν οἷς ὁ ποιητής φησι τὸν μὲν Χρῦσην δεῖσθαι τοῦ Ἀγαμέμνονος ἀπολῦσαι τὴν θυγατέρα, τὸν δὲ χαλεπαίνειν, τὸν δέ, ἐπειδὴ οὐκ ἐτύγγανεν, κατεύχεσθαι τῶν Ἀχαιῶν πρὸς τὸνθεόν;

ἔγωγε.

οἷσθ' οὖν ὅτι μέχρι μὲν τούτων τῶν ἐπῶν—“ ... καὶ ἐλίσσετο πάντας Ἀχαιοῦς, Ἀτρεΐδα δὲ μάλιστα δῦω, κοσμήτορε λαῶν” λέγει τε αὐτὸς ὁ ποιητής καὶ οὐδὲ ἐπιχειρεῖ τῶν ἐπιθέσεων τὴν διάνοιαν ἄλλοσε τρέπειν ὡς ἄλλος τις ὁ λέγων ἢ αὐτός: τὰ δὲ μετὰ ταῦτα ὥσπερ αὐτὸς ὢν ὁ Χρῦσης λέγει καὶ πειρᾶται ἡμᾶς ὅτι μάλιστα ποιῆσαι μὴ Ὅμηρον δοκεῖν εἶναι τὸν λέγοντα ἀλλὰ τὸν ἱερέα, πρεσβύτην ὄντα. (393a – 393b)

- [...] Conheces o começo da *Ilíada*, onde o poeta diz que Crises pediu a Agamêmnon que libertasse a sua filha, mas que este se irritou, e que Crises não tendo conseguido, fez uma prece ao deus contra os aqueus?

- Eu pelo menos conheço.

-Sabes então que até estes versos: “e pediu a todos os aqueus, sobretudo aos dois atridas, chefes dos povos”, é o próprio poeta que fala e não tenta desviar o nosso pensamento noutra direção como se fosse outro que falasse e não ele próprio; mas o que se segue, ele diz como se fosse o próprio Crises e tenta ao máximo nos fazer crer que não é Homero que fala, mas o sacerdote que é um ancião.

Por meio dessa exemplificação, a personagem tenta mostrar a Adimanto como Homero compôs a sua narrativa utilizando-se de ambas as formas apresentadas inicialmente: por narração simples e por representação imitativa, em uma espécie de associação.

Seguindo em certa medida o pensamento de Platão, Aristóteles, em *Poética*, escrita entre 335 e 323 a.C, ao se referir às formas de *mimesis*, destaca os modos, os meios e os objetos a serem utilizados na representação mimética, diferenciando e aproximando as categorias épicas e as dramáticas a partir desses critérios, revelando uma diferença de foco no que diz respeito ao método de seu mestre, que dividira as formas de narração por seu caráter de maior ou menor força mimética:

[1448a] ὥστε τῇ μὲν ὁ αὐτὸς ἂν εἴη μιμητὴς Ὅμηρος Σοφοκλῆς, μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῇ δὲ Ἀριστοφάνει, πρᾶττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω.

Assim, dum modo, Sófocles é imitador no mesmo sentido que Homero – pois ambos representam seres superiores – de outro, no mesmo sentido que Aristófanes, pois ambos representam pessoas fazendo, agindo.²

Aristóteles destaca que, embora a poesia épica e a tragédia apresentem os mesmos objetos, a ação de homens superiores, e sejam ambas metrificadas, elas diferem quanto ao modo como representam, uma vez que aquela é narrativa, e esta se constitui de homens agindo, de *drama*³. O autor de *Poética* considera, ainda, assim como Platão, a mescla entre os

² Todas as traduções de *Poética* são de Jaime Bruna (2005).

³ Aqui destacamos a palavra em seu sentido grego, de ação, oriunda de δρᾶν.

modos narrativos e os dramáticos, principalmente quando trata da superioridade de Homero quando da composição de suas epopeias:

[1448b] Ὅμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν) , οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμωδίας σχῆμα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας: ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιάς καὶ ἡ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγωδίας.

Homero, assim como foi autor de poemas nobres – pois só ele compôs obras, que, sobre serem excelentes, são representações de ações – assim também foi o primeiro a mostrar o esboço da comédia, dramatizando, não o vitupério, mas o cômico, pois o *Margites* está para as comédias como a *Ilíada* e a *Odisseia* para as tragédias.

Homero possui, assim, um caráter paradigmático em face das produções poéticas na Grécia antiga, figurando já em sua obra o embrião da tragédia e da comédia. Como não chegou aos nossos tempos o *Margites*, que Aristóteles atribui a Homero, resta constatar a associação visível entre as epopeias homéricas e as tragédias gregas clássicas.

Já em *Arte Poética*, o latino Horácio deixa claras aos seus destinatários as suas intenções:

[304-308] ergo fungar vice cotis, acutum
reddere quae ferrum valet exsors ipsa secandi;
munus et officium, nil scribens ipse, docebo,
unde parentur opes, quid alat formetque poetam,
quid deceat, quid non, quo virtus, quo ferat error.

Farei o trabalho da pedra de amolar, que não tem fio para cortar, mas é capaz de dar gume ao ferro; sem nada escrever eu próprio, ensinarei as regras do mister, as fontes de recursos, o que nutre e forma o poeta, o que fica bem, o que não, aonde leva o acerto, aonde leva o erro.⁴

Assim como Aristóteles, Horácio tratará dos modos utilizados para se representar, mas os conceberá de uma forma peculiar, uma vez que parece tratar das origens das formas de imitação a partir de seus iniciadores; de um “ao modo de”, como percebemos em:

[73-85]
res gestae regumque ducumque et tristia bella
quo scribi possent numero, monstravit Homerus;
versibus inpariter iunctis querimonia primum,
post etiam inclusa est voti sententia compos;
quis tamen exiguos elegos emisit auctor,
grammatici certant et adhuc sub iudice lis est;
Archilochum proprio rabies armavit iambo;
hunc socci cepere pedem grandesque cothurni,
alternis aptum sermonibus et popularis
vincentem strepitus et natum rebus agendis;
musa dedit fidibus Divos puerosque Deorum
et pugilem victorem et equum certamine primum
et iuvenum curas et libera vina referre

⁴ Todas as traduções de *Arte Poética* são de Jaime Bruna (2005).

Homero mostrou qual o ritmo apropriado à narração dos feitos dos reis e capitães nas guerras funestas. Em dísticos de versos desiguais encerrou-se de início a endecha; mais tarde, também a satisfação dum voto atendido. Mas quem seria o inventor da curta estrofe elegíaca? Discutem-no os filósofos e o processo ainda se encontra nas mãos do juiz. A cólera armou a Arquíloco de jambos todos seus; esse pé adequado ao diálogo, que sobrepuja a zoadá do público e nasceu para a ação, perflharam-se os socos e os imponentes coturnos. A Musa conferiu à lira o privilégio de celebrar os deuses, os filhos dos deuses, o púgil vencedor, o cavalo ganhador da corrida, as inquietações da mocidade e as liberdades do vinho.

Ao enumerar as formas mais adequadas para a representação de cada objeto, de acordo com os fundadores de cada modo, Horácio caracteriza a epopeia, o drama e a lírica. Esta última forma de representação parece ser, pela primeira vez, mais diretamente referida nos estudos citados até este momento, já que dá conta da sua forma de apresentação, acompanhada da lira, e do conteúdo a ser por ela preferivelmente representado.

Em *República*, essa categoria poderia se aproximar da primeira entre as três propostas por Platão, a da narrativa simples, uma vez que a epopeia seria a mistura entre a narrativa simples e a imitação representativa (correspondente, esta, ao drama). Considero, porém, a falta de caracterizações providas pela própria *República* a respeito da narrativa simples, fato que dá ensejo ao surgimento de inúmeras hipóteses e possibilidades já levantadas ao seu respeito, como é o caso da discussão promovida por Jacyntho Lins Brandão (1995), em seu “A teoria dos gêneros literários e o estatuto da narrativa simples”, em que discorre o autor a respeito da pureza teórica dessa categoria proposta por Platão, podendo ser esse somente o produto de uma teorização a partir da lógica do modelo proposto *a priori*. Em outras palavras, se há um gênero dramático (o da *mimesis* pura), e se há um gênero híbrido, como as epopeias homéricas, constituídas de narração e de drama, seria teórica e necessariamente assuntível a existência de um gênero narrativo puro, sobre o qual Platão não tece exemplificações.

Já Aristóteles, apesar de essencialmente centrar em apenas duas categorias, a épica (poesia épica) e a dramática, estando esta associada àquela, também se refere, no livro III de sua poética, a três maneiras de se representar, sendo a segunda a mais próxima da lírica apresentada por Horácio e da narrativa simples de Platão:

[1448a] καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον ὡσπερ Ὀμηρὸς ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους.

Com efeito, podem-se às vezes representar pelos mesmos meios os mesmos objetos, seja narrando, quer pela boca de um personagem, como fez Homero, quer na primeira pessoa, sem mudá-la, seja deixando as personagens imitadas tudo fazer, agindo.

A classificação dos gêneros na epístola de Horácio é tão prescritiva quanto as conjeturas feitas por Platão em *República*, chegando o latino a associar diretamente o conhecimento dos gêneros literários e o respeito aos limites de cada gênero à existência do poeta como tal: *descriptas servare vices operumque colores cur ego si nequeo ignoroque poeta salutor?* (83-85)⁵. Ao mencionar o risco da originalidade e da liberdade demasiadas e desnecessárias que podem acometer os poetas latinos, Horácio traz à tona uma relação de origem, já estabelecida pelos gregos que tanto admira, entre a tragédia em relação à epopeia, uma vez que afirma:

[125-130]
 si quid inexpertum scaenae committis et audes
 personam formare novam, servetur ad imum,
 qualis ab incepto processerit, et sibi constet.
 difficile est proprie communia dicere, tuque
 rectius Iliacum carmen deducis in actus
 quam si proferres ignota indictaque primus.

É difícil dar tratamento original a argumentos cediços, mas, a ser o primeiro a encenar temas desconhecidos, ainda não explorados, é preferível transpor para a cena uma passagem da *Ilíada*.

A mesma relação entre tragédia e epopeia no que toca aos seus processos de elaboração havia sido tratada por Aristóteles, porém num tom mais de constatação que de prescrição, quando este diz que:

[1459b] οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἓνα ποιοῦσι καὶ περὶ ἓνα χρόνον καὶ μίαν πρᾶξιν πολυμερῆ, οἷον ὁ τὰ Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. τοιγαροῦν ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσεΐας μία τραγωδία ποιεῖται ἑκατέρας ἢ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλαὶ καὶ τῆς μικρᾶς Ἰλιάδος [[πλέον] ὀκτώ, οἷον ὄπλων κρίσις, Φιλοκτῆτης, Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, πτωχεΐα, Λάκαιναι, Ἰλίου πέρσις καὶ ἀπόπλους [καὶ Σίνων καὶ Τρωάδες]].

Em geral, porém, os poetas compõem em torno de um só herói ou um só tempo, ou duma só ação de muitas partes, como o autor dos *Cantos Círios* e o da *Pequena Ilíada*. Assim é que, da *Ilíada* e da *Odisseia* se faz, de cada uma, uma única tragédia, ou duas apenas, ao passo que muitas se fizeram dos *Cantos Círios* e mais de oito da *Pequena Ilíada*, por exemplo: *O Julgamento das Armas*, *Filoctetes*, *Neoptólemo*, *Eurípilo*, *Mendicância*, *As Lacedemônias*, *O Saque de Troia* e *Regresso*, *Sinão* e *As Troianas*.

Essa aproximação entre tragédia e epopeia já se apresenta, em Aristóteles, quando este emite juízos de valor sobre a unidade dos poemas homéricos, considerando-os mais elaborados em relação aos outros dos Ciclos Troianos, já que eram mais unos. As epopeias, tanto as homogêneas como as menos uniformes, forneciam matéria ao surgimento de

⁵ Se não posso nem sei respeitar o domínio e o tom de cada gênero literário, por que saudar em mim um poeta?

tragédias, devendo ser estas, segundo o próprio Aristóteles e segundo Horácio, mais curtas do que as epopeias. Dos *Cantos Círios* e da *Pequena Ilíada*, devido a sua fragmentação, surgiram matérias para várias tragédias, enquanto que da *Ilíada* e da *Odisseia*, sendo estas consideradas por Aristóteles mais homogêneas do que aquelas, surgiram apenas uma ou duas tragédias.

Ao fazer considerações estéticas sobre a recepção do que era diretamente encenado e do que era narrado em cena, Horácio caracteriza qualitativamente cada uma dessas formas de representação, ao dizer que:

[180-185]

Aut agitur res in scaenis aut acta refertur
 segnius iritant animos demissa per aurem
 quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
 ipse sibi tradit spectator: non tamen intus
 digna geri promes in scaenam multaque tolles
 ex oculis, quae mox narret facundia praesens:
 ne pueros coram populo Medea trucidet [...]

As ações se representam em cena ou se narram. Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca do que quando, apresentadas à fidelidade dos olhos, o espectador mesmo as testemunha; contudo, não mostrem em cena ações que convém se passem dentro e furem-se muitas aos olhos, para as relatar logo mais uma testemunha eloquente. Não vá Medeia trucidar os filhos à vista do público [...]

Dessa forma as ações representadas em cena estariam mais dotadas de elementos imediatamente capazes de causar emoções do que aquelas que eram narradas pelas vozes dos mensageiros, por exemplo. Horácio, porém, prescreve que não se devem apresentar em cena os atos grotescos, uma vez que não os considera convenientes à representação.⁶

Ao discorrer, ainda, a respeito da história do drama, Horácio discute sobre o excesso de liberdade dado aos ritmos e às melodias que os acompanham nas festividades:

postquam coepit agros extendere victor et urbis
 latior amplecti murus vinoque diurno
 placari Genius festis inpune diebus,
 accessit numerisque modisque licentia maior. [...] [208-211]
 sic etiam fidibus voces crevere severis,
 et tulit eloquium insolitum facundia praeceptis
 utiliumque sagax rerum et divina futuri
 sortilegis non discrepuit sententia Delphis. [216-219]

Desde que, vencedor, o povo passou a dilatar os campos, um muro mais longo a envolver a cidade e o Gênio a ser aplacado nas festividades, com vinho em pleno dia, impunemente, uma licença mais larga penetrou os ritmos e melodias. [...] Assim também se aumentaram as notas da severa lira, uma eloquência arrebatada assumiu um estilo desusado e o pensamento capaz de úteis conselhos e de previsões do futuro não se diferencia do oráculo de Delfos.

⁶ É curioso notar os efeitos causados por Shakespeare quando, apresentando o sublime e o grotesco em uma mesma peça, coloca em cena Otelo assassinando Desdêmona; fato que provocou aporia na plateia.

Platão já apresenta a mesma reprovação de excesso de liberdades quando, em *As Leis*, o ateniense, uma das personagens desse diálogo, argumenta sobre as mudanças promovidas no elemento musical com o passar dos tempos:

[700b] διηρημένη γὰρ δὴ τότε ἦν ἡμῖν ἡ μουσικὴ κατὰ εἶδη τε ἑαυτῆς ἅπτα καὶ σχήματα, καὶ τι ἦν εἶδος ᾠδῆς εὐχαὶ πρὸς θεούς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐπεκαλοῦντο: καὶ τούτῳ δὴ τὸ ἐναντίον ἦν ᾠδῆς ἕτερον εἶδος—θρήνους δὲ τις ἂν αὐτοὺς μάλιστα ἐκάλεσεν—καὶ παίωνες ἕτερον, καὶ ἄλλο, Διονύσου γένεσις οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος. νόμους τε αὐτὸ τοῦτο τοῦνομα ἐκάλουν, ᾠδὴν ὡς τινα ἑτέραν: ἐπέλεγον δὲ κιθαρωδικούς. τούτων δὴ διατε ταγμένων καὶ ἄλλων τινῶν, οὐκ ἐξῆν ἄλλο εἰς ἄλλο καταχρῆσθαι μέλους εἶδος.

Naquela época, entre nós, a música era dividida em vários gêneros e estilos: um gênero de canção era o das orações aos deuses, o qual ostentava o nome de *hino*; contrastando com esse gênero havia um outro, o *treno*⁷ e um outro era o *peã*, e outro ainda era o *ditirambo*, que recebeu este nome, suponho, em conformidade a Dionísio [sic]. Os chamados *nomos* eram considerados também um gênero distinto de canto, sendo posteriormente descritos como *nomos cítaro-édicos*. Este e outros gêneros sendo assim classificados e estabelecidos, era proibido fixar um tipo de letra a um diferente gênero de melodia.⁸

O ateniense atribuirá aos τῆς ἀμούσου παρανομίας (cabeças da ilegalidade musical) a culpa de terem ultrajado a disciplina e a legalidade, tachando-os de βακχεύοντες καὶ μᾶλλον τοῦ δέοντος κατεχόμενοι ὑφ' ἡδονῆς (enlouquecidos e inconvenientemente possuídos pelo prazer).

No período que compreende a Idade Média, é perceptível a dificuldade em se classificar as produções literárias quanto aos gêneros aos quais se relacionam. Segismundo Spina, no início de seu *A Cultura Literária Medieval*, já aponta essa dificuldade, afirmando que:

Uma classificação sinótica dos gêneros literários da Idade Média será sempre uma tentativa. Dificuldades de toda espécie impedem qualquer desejo de arrumação das formas literárias que sucederam a Baixa Latindade e anteciparam o Renascimento: fatores históricos, genéticos, sociológicos, políticos, econômicos interferem de tal forma na atividade literária medieval que se torna inviável uma visão sumária e nítida da formação, da elaboração, da diversidade e da difusão da matéria literária, nesse longo e agitado lapso de dez séculos. (SPINA, 2007, p. 15)

Durante a Alta Idade Média, que Spina afirma ser o período que vai do fim da Antiguidade Clássica até o século XI, a dificuldade em se categorizar o fenômeno literário é mais intensa, uma vez que a literatura e a escrita eram dominadas por uma classe monástica, predominando, assim, as narrativas hagiográficas e os poemas litúrgicos. Spina atenta para o fato de que esse tipo de produção literária, dominada pelos mosteiros, foi completamente

⁷ Edson Bini prefere utilizar, em sua tradução, o termo *endecha* para a tradução da palavra grega θρήνους. Faço uma modificação na tradução e utilizo a palavra *treno*, uma vez que a *endecha* surge no século XVI, com a poesia portuguesa, conservando o sentido de tristeza que imprime o *treno*.

⁸ Utilizo a tradução de Edson Bini (1999).

superada depois do período da Alta Idade Média, chegando ao século XVI somente as formas semificcionais, como as *tragediae*, as *comediae*, as *satirae* e as *elegiae*, estando aquelas duas primeiras ausentes de significado dramático-teatral, uma vez predominando o caráter narrativo. Em contraposição à literatura monástica, era cultivada uma tradição literária oral, na qual Spina afirma predominarem as *fabulae* (contos), as canções amorosas, os cantos blasfematórios, de luto e os histriônicos. Sobre este período, Segismundo Spina (2007, p.18) conclui que: “Como se vê, estamos diante de uma literatura latina, monacal, de intenções predominantemente didáticas e apologéticas, obra de copistas. A produção oral não permite ainda falar de uma literatura laica”.

No período nomeado como a Baixa Idade Média, já é perceptível uma tentativa de delimitação dos gêneros, na medida em que a produção literária distancia-se dos temas e dos ambientes litúrgicos, tornando-se profana e mais dotada de literariedade, uma vez que “de intenções estéticas mais evidentes”. Sobre a Baixa Idade Média em comparação à Alta Idade Média, Segismundo Spina (2007, p.18) afirma que:

A literatura da Baixa Idade Média apresenta caracteres mais precisos, e como tal se torna mais suscetível de uma visão de conjunto e de uma classificação dentro dos quadros estilísticos. Seccionada então a Idade Média nestas duas grandes etapas, fixemos a segunda, cuja importância sobre a primeira é indiscutível, se considerarmos a consciência estética que preside a grande parte da literatura profana desta época, e o interesse histórico que as suas criações formais e temáticas apresentam como antecedentes da literatura da moderna Europa.

Spina classificará o fenômeno literário da Baixa Idade Média não quanto às estruturas textuais predominantes, em épica, dramática e lírica, mas quanto aos caracteres intencionais das produções textuais, como pressupõe o título de seu livro, estando as estruturas narrativas, líricas e dramáticas imersas nos gêneros citados, dividindo-o em três categorias: literatura empenhada, literatura semi-empenhada e literatura de ficção. Essa escolha é justificada por Spina pela forte influência da estrutura social da Idade Média sobre as produções literárias, uma vez sendo este o fator responsável pelas grandes divisões da produção literária medieval.

A literatura empenhada seria aquela de intenções pedagógicas; uma “literatura de propósitos meramente didáticos”, como a monástica praticada na Alta Idade Média, dominada, principalmente, pelos hinos, pelas hagiografias, pelo drama litúrgico e por suas modalidades posteriores, como os mistérios e os autos. Já a literatura semi-empenhada, seria o nível intermediário, em que se evidenciam propósitos artísticos, cujas formas mais representativas, segundo Spina, são os poemas líricos dos goliardos, a poesia alegórica, os *fabliaux* e o teatro cômico. Contrária à literatura empenhada, encontra-se a literatura de

ficção, em que se tornam ainda mais evidentes os intuitos estéticos, sendo representada pela poesia épica, pela lírica trovadoresca, pela poesia narrativa romancística e pela narrativa novelesca.

Tendo como núcleos desta dissertação os gêneros épicos e dramáticos, em seus aspectos estruturais e estilísticos, e no que toca as suas delimitações e diálogos, torna-se interessante perceber a predominância da narrativa sobre o drama na era medieval. Basta considerar a enumeração dos gêneros dada por Spina, e o fato de que o teatro medieval está repleto de manifestações narrativas; mesmo as *tragediae* e as *comediae* não se apresentavam como dotadas de caráter dramático. As representações teatrais medievais, como afirma Anatol Rosenfeld sobre o mesmo período, em *O Teatro Épico*, não passavam de:

[...] narração simbólica da vida, paixão e morte de Jesus. Esta compreensão simbólica só precisava ser de novo ampliada, através de pequenas paráfrases ou de enfeites retóricos para que surgisse uma narração até certo ponto dramática [...] (ROSENFELD, 2010, p.43)

As conjecturas sociais, já apontadas por Spina como fatores de forte influência sobre as classificações promovidas sobre os gêneros literários, parecem promover uma aproximação difusa entre épica e dramática. O mistério, caracterizado por Spina como herdeiro do drama litúrgico, é um dos exemplos em que se evidencia esse câmbio entre narrativa e drama, uma vez que sua dramatização chegava a estender-se por dias, em uma mistura estilística que seguia caminho contrário ao gosto clássico, o que provocava também uma mistura estrutural que envolvia épica e dramática.

O texto a ser pronunciado pelas personagens, por exemplo, não passava de uma produção literária sem a moldura narrativa, com a ausência explícita de um narrador, mas que mantinha perceptível o afastamento entre o que estava sendo encenado e os atores. Os atores não deveriam, nem poderiam, tornar-se as suas personagens, uma vez que não era possível que eles se equiparassem, mesmo durante a representação, a figuras santas como a de Cristo, por exemplo.

O objetivo dessas representações era evidentemente didático, não no sentido de crítica social cultivado por Brecht, com os seus processos de distanciamento⁹, sobre os quais me debruçarei em outras seções, tanto em seus níveis estéticos como políticos, mas em um

⁹ Segundo o *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis (2008), “distanciamento” seria o “procedimento de tomada de distância da realidade representada: esta aparece sob uma nova perspectiva, que nos revela seu lado oculto ou tornado demasiado familiar”. Pavis ainda evidencia que: “Para Brecht, o distanciamento não é apenas um ato estético, mas, sim, político: o efeito de estranhamento não se prende a uma nova percepção ou a um efeito de cômico, mas a uma desalienação ideológica. O distanciamento faz a obra passar do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica da obra de arte.” (p. 106). Este conceito, entretanto, será devidamente discutido e apresentado nos próximos capítulos desta dissertação.

sentido moralizante, de levar ensinamentos cristãos às classes populares sem a necessidade de grandes aperfeiçoamentos dramáticos, mas apenas de uma técnica dramatizante de narrativas como as cristãs.

A difusão entre os gêneros ocorrida na Idade Média será, entretanto, amenizada com o Renascimento, uma vez retomados os valores clássicos e sendo interpretada a *Poética* de Aristóteles como de forte cunho prescritivo. Os gêneros serão vistos como dotados de um caráter de pureza que deve ser respeitado e cultivado. Óbvio que por serem dotados naturalmente de características maleáveis, essa concepção dos gêneros como rigorosamente divididos não será sustentada como se desejava no Renascimento, estando as estruturas e os traços estilísticos da Épica, da Dramática e da Lírica em constante estado de troca e de coexistência mesmo nas produções literárias renascentistas.

A estagnação estrutural dos gêneros foi combatida na dramaturgia do século XVIII, destacando-se Shakespeare e, posteriormente, Lessing, que promoveram modificações no que diz respeito aos processos dramáticos e teatrais, influenciando, esse último, até mesmo o romance que o sucedeu, como observa Lukács, em seu *O Romance Histórico* (1955) [2011], ao afirmar que o drama shakespeariano exerceu uma influência decisiva no desenvolvimento do novo romance. Há, então, uma inversão nas relações históricas e formais estabelecidas entre drama e épica, uma vez que o drama antigo surge do mundo épico; relação já desvelada por Aristóteles em *Poética*. Desta feita, é o drama moderno que influenciará o romance, herdeiro da poesia épica clássica.

Não ignoro, entretanto, no que diz respeito a uma história do romance como gênero, e à influência que recebe do drama, o conjunto de oito romances antigos oriundos da Antiguidade Clássica, sendo cinco romances gregos e três latinos. O romance, que autores como Lukács assumiram ter surgido no século XVI com *Dom Quixote*, já era forma de expressão, embora em seus elementos mais primários, nos séculos I e II a.C. Étienne Wolff (1997) dedica o seu *Le Roman Grec & Latin* (à discussão das características comuns que possibilitaram não só que essas produções fossem enquadradas em um mesmo gênero, o romance, mas também desvela as relações de origem que se estabelecem entre os romances gregos e os latinos, além das suas influências sobre o romance moderno considerado por Lukács como herdeiro direto da epopeia.

Marília Pulquério (2005), em seu “As origens gregas do gênero”, discorre sobre os argumentos levantados para se excluir os romances antigos dos estudos sobre uma história do romance, sendo eles (os argumentos) fundamentados pela contradição e pelo equívoco. A contradição residiria no uso anacrônico do termo “romance”, que não foi cunhado dentro de

uma tradição teórica clássica, uma vez que não foram os antigos a tratar da classificação e da descrição dessas obras dentro de uma categoria. Já o equívoco estaria no fato de que o próprio termo “romance”, em nossa acepção moderna, já é marcado por uma fluidez e uma difusão que provocam uma indeterminação semântica dentro da própria categoria.

Étienne Wolff, a fim de possibilitar a sua abordagem dos romances antigos frente aos problemas de natureza conceitual que suscitam, determina, logo na introdução de seu livro, o que entenderá por romance:

Determinemos, enfim, que entendemos por romance, conforme a acepção mais corrente, uma obra da imaginação, suficientemente longa, geralmente em prosa, constituída por uma história, na qual os personagens são dados como reais e que apresenta uma unidade. (WOLF, 1997, p. 06, tradução minha)¹⁰

Sobre a origem do romance, Wolff discute ainda o seu aparecimento, conferido geralmente a diversas fontes antigas – como faz, por exemplo, Lukács, em seu *Teoria do Romance* (1916) [2000], quando relaciona diretamente a epopeia e o romance –, destacando que:

Muitas vezes tentamos fazer o romance derivar de gêneros anteriores: a epopeia homérica (como a epopeia o romance é repleto de viagens e de tempestades), a história (as biografias de Xénofonte, por exemplo, incluindo sua *Cyropaedia*, contendo partes romanescas), a etnografia e os relatos de viagem (das quais o romance herda o gosto pelo exotismo), a poesia alexandrina (o romance transpõe o universo dos poetas bucólicos), a comédia nova (os enredos dos romances se assemelham aos do principal representante da comédia nova, Menandro), a tragédia de Eurípedes (Eurípedes ama os enredos aos saltos, as situações paradoxais e o exorcismo), a retórica (que incentivava a invenção e a imaginação). Às vezes, enfim, vemo-lo como um gênero de inspiração religiosa, que tornaria acessível ao grande público os mistérios e as verdades da religião. (WOLFF, 1997, p.08, tradução minha)¹¹

Para Wolff, essas teorias sempre reportam o surgimento do romance a expressões literárias anteriores a ele, e, pelas suas multiplicidades, elas mesmas se tornam inválidas. Wolff defende que o romance, na verdade, toma empréstimo de quase todos os gêneros

¹⁰ Précisons enfin que nous entendons par roman, conformément à l’acception la plus courante, une œuvre d’imagination, assez longue, généralement en prose, constituée par un récit, dont les personnages sont donnés comme réels et qui présente une unité¹⁰.

¹¹ Plus souvent on a tenté de faire dériver le roman de genres antérieurs: l’épopée homérique (comme l’épopée, le roman est rempli des voyages et de tempêtes), l’histoire (les bibliographies de Xénophon, par exemple, et notamment sa *Cyropédie*, contiennent de parties romanesques), l’ethnographie et les récits de voyages (auxquels le roman emprunte son goût pour l’exotisme), la poésie alexandrine (le roman transpose le univers des poètes bucoliques), la comédie nouvelle (les intrigues des roman ressemblent à celles du principal représentant de la comédie nouvelle, Ménandre), la tragédie d’Euripide (Euripide aime les intrigues à rebondissement, les situation paradoxales et l’exorcisme), la rhétorique (qui débridait l’imagination et encourageait l’invention). Parfois enfin, on y a vu un genre d’inspiration religieuse, qui rendrait accessible au grand public les vérités des religions mystères.

literários existentes, configurando-se como uma forma nova, original, cuja característica principal é o primado da ficção.

Entre os romances gregos, Wolff destaca elementos comuns, que permitem a classificação dessas produções dentro da categoria “romances antigos”:

O tema central é idêntico, é o amor frustrado e, então, o amor feliz; os heróis, apesar da diferença dos nomes, são bastante semelhantes, e as situações, as peripécias, se reproduzem, com as variações que marcam a especificidade de cada autor, de um romance a outro. (WOLFF, 1997, p.13, tradução minha)¹²

Os romances gregos antigos têm como enredo, em geral, a história de amor entre dois jovens pertencentes ao mesmo meio social, que se apaixonam à primeira vista e que são separados pelas peripécias da Fortuna, até o dia em que se reencontrarão e poderão viver esse sentimento. Como os casais protagonistas dessas histórias de amor passam grande parte da história separados por obstáculos, os romances gregos antigos geralmente se estruturam de forma a abarcar os acontecimentos aos quais vão sendo submetidos os dois amantes, alternando o foco da narração. Apesar da separação e do sofrimento provocados pela impossibilidade do casal de permanecer unido, as personagens dos romances gregos não chegam a angariar uma interioridade em face do mundo, como acontece com o sujeito nos romances da desilusão, descritos por Lukács, mas são marcadas pela exterioridade e pela vivência de aventuras a fim de superar os obstáculos impostos pelo destino e proporcionarem o reencontro, que finaliza os enredos.

Considerável é a influência das representações teatrais sobre os romances gregos antigos, não só da comédia nova, da qual tomaram como empréstimo o universo familiar da vida privada e o enredo, mas também da tragédia, com a condução do destino do casal; feita pela Fortuna. Estruturalmente, também é possível apontar o apelo teatral presente em episódios que são lugares-comuns a esses romances: quando uma personagem pensa falar sozinha e é surpreendida por outra, ou quando acontece a falsa morte planejada pelo casal protagonista, como um quiproquó; duas situações nas quais o leitor/espectador coloca-se em vantagem por ter maior conhecimento do que determinadas personagens do que está acontecendo. É perceptível, analisando essas situações, o remodelamento dado às relações de influência romance/drama, e vice-versa, que Lukács sugeriu no supracitado *Romance Histórico*.

¹² le sujet central y est indentique, c'est l'amour contrarié puis heureux, les héros, au-delà de la différence de noms, se ressemblent fort; et les situations, les péripéties, se reproduisent, avec des variations qui marquent la spécificité de chaque auteur, d'un roman à l'autre.

De difícil classificação são os romances latinos, uma vez que versam sobre temas extremamente diferentes, e não unicamente sobre o amor, como os romances gregos. O *Satiricon*, de Petrônio, por exemplo, assume uma complexidade de temas que torna impossível determinar exatamente qual a sua temática geral. Interessante, entretanto, é analisar as inovações inseridas pela obra de Petrônio, uma vez que se mostra de um caráter extremamente realista, em sua exagerada descrição dos objetos, e ainda repleta de alusões feitas a obras anteriores. Se Lukács tece um panorama histórico-filosófico da épica, relacionando a epopeia ao romance em uma linearidade de relação direta, o romance de Petrônio é, nele mesmo, uma paródia à epopeia; o que mostra um posicionamento do *Satiricon* dentro de um sequência literária na qual ele se interpõe criticamente. É perceptível que, apesar de os romances gregos serem estruturalmente semelhantes aos latinos, os conteúdos são excessivamente díspares, o que não permite falar de uma influência dos gregos sobre os latinos nessa perspectiva.

Os romances antigos caíram em esquecimento e foram, a princípio, excluídos da história do romance como gênero principalmente porque foram redescobertos e traduzidos tardiamente para as línguas modernas, sendo a primeira tradução de um dos romances gregos, *Éthiopiques*, escrito por Heliodoro, feita para o francês em 1559. Foram as publicações dos romances gregos na Europa, feitas somente a partir do século XVIII, entretanto, que possibilitaram a reflexão sobre os romances antigos dentro dos estudos modernos sobre o gênero, sendo Huet e Pierre Bayle os autores que primeiro fizeram referência à existência de uma espécie de romance cultivado já na antiguidade clássica. As traduções permitiram, também, que vários autores, como Racine e Goethe, entrassem em contato com essas produções clássicas.

Ignorando o estudo sobre os romances antigos, reportando-se diretamente à epopeia como origem desse gênero, e tecendo generalizações a respeito da epopeia clássica, Lukács, em *Teoria do Romance*, parece considerar não o tempo como passagem, para a elaboração de seu panorama histórico-filosófico das formas épicas, mas considera o tempo como mudança, uma vez que afirma ser a epopeia a forma de expressão apropriada para a unidade de sentido do mundo grego, em sua base coletiva, e o romance a forma livre e difusa para a expressão do mundo moderno, de sentido fragmentário e desiludido. Lukács discute, assim, sobre a mudança da forma (epopeia e, imediatamente depois, o romance), mas, considerando que o romance surgiu somente a partir de *Dom Quixote* e apontando como a sua base de origem e questionamento a epopeia, deixa de fora a prática romanesca clássica e as suas peculiaridades e influências sobre o romance moderno.

Apesar de a classificação dos fenômenos literários em três categorias ser bastante suscetível à crítica e a discussões, a divisão, já adotada desde o século XIX, em gênero lírico, épico e dramático, continua sendo a mais aceita quando se trata de delimitar, mesmo que superficialmente, a multiplicidade dessas formas de representação poética.

Anatol Rosenfeld, no já citado *O Teatro Épico*, no qual discute os momentos da história do teatro em que o drama se carregou de épica em sua plenitude, proporciona, no primeiro capítulo de seu livro, uma discussão sobre a teoria dos gêneros, na qual destaca não só a utilidade de se classificar, em um segundo momento, as manifestações literárias em categorias comuns, mas a escolha dessas categorias, em um primeiro momento de composição, como uma forma de comunicação e de postura em face ao mundo, como percebemos em:

Ainda assim, o uso da classificação de obras literárias por gêneros parece indispensável, simplesmente pela necessidade de toda ciência introduzir certa ordem na multiplicidade dos fenômenos. Há, no entanto, razões mais profundas para a adoção do sistema de gêneros. A maneira pela qual é comunicado um mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar. (ROSENFELD, 2010, p.17)

A escolha dessa obra dentre as muitas contemporâneas que eu poderia utilizar para dar continuidade à discussão sobre os gêneros literários se justifica pela importância que esse apanhado teórico terá para esta dissertação, uma vez que, ao ilustrar manifestações épicas dentro de produções dramáticas, Anatol Rosenfeld faz o caminho contrário e ao mesmo tempo de interseção do proposto por essa pesquisa; como se verá. Além disso, o crítico alemão trata de forma interessante os câmbios estabelecidos entre os gêneros, permitindo que se possam observar os gêneros literários não só em seus âmbitos mais ou menos estáveis, mas em sua flexibilidade e maleabilidade, uma vez que não apenas conserva a divisão das produções literárias em três classes (Lírica, Drama e Épica), mas discorre sobre os problemas encontrados ao se tentar enquadrar determinadas produções em apenas uma dessas categorias, afirmando não existir nem drama puro, nem épica pura e nem lírica pura, como almejavam os renascentistas.

Para dar conta de tais complicações, Rosenfeld adota dois critérios diferentes, dando dupla função às classificações já conhecidas: o do *significado substantivo dos gêneros* e do *significado adjetivo dos gêneros*, dos quais se valerá para discorrer sobre as inserções narrativas no interior das estruturas dramáticas, que destacará a fim de ilustrar as manifestações do teatro épico. Rosenfeld adota, assim, posição similar à de Emil Staiger em seu *Conceitos Fundamentais de Poética* (1952) [1975], obra na qual o autor, logo na

introdução, aponta a necessidade de se observar os gêneros literários sob uma dúplici abordagem. Staiger destaca, no início de sua obra, a renúncia dada ao estabelecimento de poéticas que normatizem cabalmente as produções literárias, mas observa a necessidade de organizar o fenômeno literário dentro de categorias mais ou menos flexíveis:

Se desacreditamos da possibilidade de determinar a essência da poesia lírica, da composição épica ou do drama, não parece, porém, fora de propósito, uma definição do lírico, do épico e do dramático. Usamos, por exemplo, a expressão “drama lírico”, “Drama” significa aqui uma composição para o palco e “lírico” refere-se ao tom, que se mostra mais importante na determinação da essência que a “exterioridade da força dramática”. (STAIGER, 1975, p.14)

Neste trecho, Staiger, ao tomar de forma analítica a expressão “drama lírico”, já fazia a distinção entre a concepção ideal que temos de Drama, em seu modo substantivo, como quis utilizar Rosenfeld, e as confluências que as expressões literárias permitem entre os gêneros. Para Staiger, essas três categorias (lírico, épico e dramático) são firmes em suas significações ideais, como padrões, o que oscila é o valor das obras que tentamos julgar de acordo com esta ideia, uma vez que:

[...] uma pode ser mais ou menos lírica, épica e dramática que a outra. Também os ‘atos que conferem a significação’ podem aparentar caráter dúbio. Todavia, uma vez captada a idéia do “lírico”, esta é irremovível como a idéia do “triângulo” ou como a idéia do “vermelho”; é uma idéia objetiva e foge ao meu arbítrio. (STAIGER, 1975, p.15)

Ao falar sobre o significado substantivo dos gêneros, Anatol Rosenfeld (2010, p.17)

destaca que:

A teoria dos gêneros é complicada pelo fato de os termos “lírico”, “épico” e “dramático” serem empregados em duas acepções diversas. A primeira acepção – mais de perto associada à estrutura dos gêneros – poderia ser chamada de “substantiva”. Para distinguir esta acepção da outra, é útil forçar um pouco a língua e estabelecer que o gênero lírico coincide com o substantivo “A Lírica”, o épico com o substantivo “A Épica” e o dramático com o substantivo “A Dramática”.

O significado substantivo dos gêneros, segundo Rosenfeld, estaria ligado diretamente à estrutura própria de cada gênero, não existindo grandes problemas, quanto a esse aspecto, em se classificar as obras literárias. A Lírica seria, assim, “todo poema de extensão média”, no qual não se cristalizam “personagens nítidos”, mas “uma voz central”, quase sempre um Eu, exprimindo seus estados de alma. Os textos pertencentes à Épica seriam os de “extensão maior”, em que um narrador apresenta “personagens envolvidos em situações e eventos”. Já à Dramática, pertenceria “toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador”.

Anatol Rosenfeld ressalva, porém, alguns casos de difícil classificação mesmo do ponto de vista do significado substantivos dos gêneros (como as baladas e alguns contos dialogados), afirmando ainda que essas exceções apontam para a artificialidade das classificações de textos em gêneros. Em contrapasso, o crítico alemão afirma a necessidade da organização da multiplicidade dos fenômenos literários em determinadas categorias, o que se destaca como muito caro à Literatura Comparada, uma vez que possibilita estabelecer parâmetros de comparação a partir da proximidade dos gêneros em que se encontram determinadas obras. Rosenfeld (2010, p.18) nos diz, a título de ilustração, que seria “difícil comparar *Macbeth* com um soneto de Petrarca ou um romance de Machado de Assis”.

Sobre a outra face a ser considerada quando da classificação em gêneros, a do *significado adjetivo dos gêneros*, Anatol Rosenfeld (2010, p.18) afirma que:

A segunda acepção dos gêneros lírico, épico e dramático, de cunho adjetivo, refere-se a traços estilísticos de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo). Assim, certas peças de Garcia Lorca, pertencentes, como peças, à Dramática, têm cunho acentuadamente lírico (traço estilístico). Poderíamos falar, no caso, de um drama (substantivo) lírico (adjetivo). [...] Há numerosas narrativas, como tais classificadas na Épica, que apresentam forte caráter lírico (particularmente da ênfase romântica) e outras de forte caráter dramático (por exemplo, as novelas de Kleist).

Rosenfeld considera a ocorrência de uma aproximação natural entre gênero e traços estilísticos, ou seja, entre os significados substantivos e adjetivos dos gêneros, uma vez que “o drama tenderá, em geral, ao dramático, o poema lírico ao lírico e a Épica ao épico”. Em contrapartida, afirma que, em essencial, todo texto atribuído a certo gênero será dotado dos traços estilísticos mais adequados ao gênero em que se insere, mas é quase impraticável que não apareçam nele traços típicos de outras categorias; o que nega a pureza do texto quanto à classificação de gênero nele promovida.

Ao final do estabelecimento da dupla face dos gêneros (em seus traços substantivos e adjetivos), Rosenfeld iniciará discussões sobre essas categorias e os seus traços estilísticos fundamentais. Ao primeiramente delimitar de forma pura e isolada, e de forma idealizada, os três gêneros literários, Anatol Rosenfeld partirá para a enumeração, mais ou menos organizada, cronologicamente, de algumas manifestações em que a Dramática é invadida por traços estilísticos épicos, o que vai, gradativamente, caracterizando o teatro épico de Brecht como o conhecemos. Para satisfazer os objetivos propostos por este estudo, utilizarei somente as considerações feitas sobre os traços estilísticos próprios da épica e do drama, ficando a lírica um pouco à mercê dos momentos de necessidade de se evocar os seus traços estilísticos fundamentais durante a escrita desta dissertação.

Ao tratar dos traços estilísticos próprios da Épica, Anatol Rosenfeld observa a objetividade do gênero épico, uma vez que o narrador, em geral, não exprime seus estados de ânimo, mas narra os de outros seres, estando em maior ou menor grau envolvido com os acontecimentos a que as personagens estão submetidas. Rosenfeld (2010, p.24) ainda chama a atenção para o fato de que: “Mesmo quando os próprios personagens começam a dialogar em voz direta é ainda o narrador que lhes dá a palavra, lhes descreve as reações, e indica quem fala”.

O narrador, estando distanciado do que narra, poderá narrar de forma mais objetiva e com maior serenidade a sua história. Como observa Rosenfeld, “a voz é do pretérito”; aquilo que está sendo narrado já é acontecimento passado. Quando narra a história de outrem, o narrador mantém certa distância do que está sendo narrado, e mesmo quando narra a partir de um “eu”, “apresenta-se já afastado dos eventos contados, mercê do pretérito”. O processo narrativo destacar-se-ia, assim, para Rosenfeld, como um processo de distanciamento, em que o narrador encontrar-se-ia, por sua distância temporal, já afastado dos acontecimentos narrados, conferindo objetividade a sua história, como confirma em:

Do exposto também segue que o narrador, distanciado do mundo narrado, não finge estar fundido com os personagens de que narra os destinos. Geralmente finge apenas que presenciou os acontecimentos ou que, de qualquer modo, está perfeitamente a par deles. De um modo assaz misterioso parece conhecer o íntimo dos personagens, todos os seus pensamentos e emoções, como se fosse um pequeno deus onisciente. Mas não finge estar identificado ou fundido com eles. Sempre conserva certa distância em face a eles. (ROSENFELD, 2010, p.25)

Na Dramática (de forma pura), Rosenfeld (2010, p.30) aponta o desaparecimento, ou a diluição do narrador e da moldura narrativa: “a ação se apresenta agora como tal, não sendo aparentemente filtrada por nenhum mediador.” O “autor” (narrador) parece estar ausente do que está sendo encenado:

Estando o “autor” ausente, exige-se no drama o desenvolvimento autônomo dos acontecimentos, sem intervenção de qualquer mediador, já que o “autor” confiou o desenrolar da ação a personagens colocados em determinada situação. [...] E a peça termina quando esta ação nitidamente definida chega ao fim. (ROSENFELD, 2010, p.30)

Anatol Rosenfeld ainda destaca as diferentes formas como que drama e narrativa relacionam-se com o aspecto temporal. Semelhante observação também é feita por Lukács em seu *Teoria do Romance*, quando abordará o percurso histórico-filosófico da épica a partir de dois dos seus gêneros (a poesia épica e o romance). Para esses autores, enquanto o drama não pode remeter-se diretamente ao passado, materializando o tempo presente em ações, a

narrativa fundamenta-se no pretérito; o narrador “passeia” pela sua narração, uma vez que, pela totalidade dos fatos passados, conhece até mesmo o futuro dos eventos que narra.

É de extrema importância para este estudo observar esse relacionamento com o fator temporal, uma vez que, em movimento contrário do que faz Rosenfeld – estudando os processos desenvolvidos no teatro em face das dificuldades do drama em representar um tempo passado –, analisar-se-á um romance (subgênero épico) que apela a todo o momento para estruturas dramáticas a fim de “presentificar” ações passadas, como, aparentemente, uma forma de diminuir o distanciamento entre a narrativa contada e o narratário; distanciamento logo retomado não só pelas próprias exigências estruturais do gênero da obra aqui tratada, mas também pela necessidade do narrador de promover esse distanciamento, a fim de provocar criticamente a reflexão do narratário.

2.2 Narrativa e drama em *Memorial do Convento*: associações entre os significados fundamentais da Dramática e da Épica

O romance de José Saramago a que este estudo dedicar-se-á trata-se de um enleado histórico ficcional em que avultam a ficção bem construída associada e modificadora da matéria histórica que figura nesta obra. O autor, que já experimentara de diversas formas de expressão literária, como os poemas, os contos, os livros de viagem e as peças teatrais, parece concentrar neste seu romance toda a força poética angariada pela experiência na elaboração de textos pertencentes a diversos gêneros.

É sobre Baltasar e Blimunda, personagens protagonistas do romance, que recairá o foco narrativo, que não deixará, entretanto, de visitar os ambientes palacianos a fim de informar o que por lá se passa. *Memorial do Convento* assume uma estrutura quase que fragmentária, mais ou menos cênica, uma vez apresentado em quadros. Os primeiros capítulos já antecipam a estruturação fragmentária do romance.

Como capítulo de início, tem-se o quadro em que o rei se dirige ao quarto da rainha para ter relações sexuais com ela, momento em que o “franciscano velho”, trazido pelo bispo inquisidor D. Nuno da Cunha, faz o presságio sobre a sua sucessão, ficando prometida a construção do convento. A esse capítulo, segue-se um segundo, no qual o narrador faz referências a outros milagres acontecidos em Lisboa. Somente no quarto capítulo, depois da descrição de uma procissão de penitência que se arrasta pelas ruas em comemoração à Quaresma, é que será apresentado Baltasar Mateus, que, ao lado de Blimunda, figurará como

um dos protagonistas do romance. Não será de forma mais homogênea que se apresentarão os outros capítulos dessa obra.

Memorial do Convento, digo isso baseada na própria apresentação do romance, pode ser observado como um amálgama de tradições e de formas literárias, uma vez que evoca, por meio das escolhas de suas ferramentas textuais, uma espécie de panorama histórico-literário, para não se dizer um pastiche bem elaborado, de uma tradição principalmente narrativa e dramática. A épica e o drama parecem ser os dois gêneros literários dos quais esse romance de José Saramago se vale para contar as memórias da construção do convento de Mafra, sendo objetivo desta dissertação identificar, descrever e analisar essas associações a fim de poder alcançar os possíveis sentidos desabrochados no texto a partir do diálogo estrutural e estilístico dessas formas miméticas.

O escopo deste estudo recairá, a princípio, sobre as associações que *Memorial do Convento* evoca com uma tradição narrativa, perpassando a narrativa primitiva, como a caracterizada por Walter Benjamin (1985) em “O narrador”, texto no qual discorre sobre a narração como uma necessidade inexorável do homem, que, desde as épocas mais remotas, transmite, por meio de narrativas, a experiência angariada com a vivência. Interessante notar que, em “O narrador”, Benjamin levantará discussões a respeito do estatuto conferido ao narrador dos romances, referindo-se, para isso, ao texto de Lukács, em *Teoria do Romance*, que também será utilizado neste trabalho dissertativo a fim de fazer uma contraposição entre o narrador contador de histórias e o narrador no romance da desilusão; este caracterizado por Lukács. Utilizarei essa relação de contraposição, entre o narrador romance e o narrador contador de histórias, para tecer observações a respeito da diminuição da diferenciação entre esses narradores, uma vez que *Memorial do Convento*, a partir de suas ferramentas textuais, parece sustentar uma associação entre esses dois estatutos.

Ainda tratando das relações que *Memorial do Convento* firma com as tradições narrativas, valer-me-ei, embora não com a profundidade que este estudo merece, por questões de recorte epistemológico, das comparações feitas com as epopeias, clássicas e neoclássicas, e com o próprio discurso histórico. É assente, no romance em questão, as relações intertextuais que *Memorial do Convento* estabelece com *Os Lusíadas*, de Camões, uma vez que o texto de Saramago evoca constantemente essa epopeia, por citações diretas ou indiretas. Para discutir a respeito do mecanismo da intertextualidade, utilizarei as concepções de Gérard Genette (1987) no que diz respeito a esse assunto, sobre o qual discorre em seu *Introdução ao arquitrato*, no qual provoca modificações do modelo anterior dado por Julia Kristeva, uma vez que essa discute a intertextualidade em seu sentido mais lato, por meio de aspectos

psicológicos e linguísticos, considerando-a como característica pertencente a todos os textos, inexoravelmente. Gerárd Genette, no campo da narratologia, concebe essas relações textuais como sendo características de certos textos, e não de todos eles, como propunha Kristeva, diferenciando-as em cinco processos, dentre os quais figura a intertextualidade como presença efetiva de um texto em outro. Ao abordar questões sobre o diálogo entre textos, Genette extrapola a mera superfície estrutural e atinge a camada dos sentidos produzidos em um texto a partir desses diálogos.

O romance de Saramago parece evidenciar a sua relação de herdeiro da epopeia, sendo ambos gêneros épicos, uma das origens do gênero destacada por Wolff quando enumera as formas literárias a que geralmente se atribui a origem do romance. Essa herança, porém, é colocada em constante discussão pelo próprio narrador de *Memorial do Convento*, que chega a afirmar, no momento em que o corpo de uma das personagens do povo é velado, que “não houve nenhum desfile de seiscentos homens diante do cadáver em última e comovida homenagem”, arrematando que “estas são coisas que só acontecem nas epopeias” (SARAMAGO, 1996, p.261).

Ao mesmo tempo em que nega as suas relações com a epopeia, de certa forma evocando-a por negação, a narrativa de *Memorial do Convento* utiliza-se de diversos lugares comuns da poesia épica grega, como é o caso das enumerações (lembramos o catálogo das naus no Canto II de *Ilíada*), da própria questão da morte chorada (lembramos os funerais de Pátroclo e Heitor) e da própria matéria épica que, malgrado as peculiaridades dos “heróis” de *Memorial do Convento*, que partem sem nenhum espírito de aventura, é mantida, de forma irônica, durante todos os episódios que se concentram na construção do convento de Mafra, principalmente quando do transporte da enorme pedra que será extraída de Pêro Pinheiro.

Interessante também é analisar as relações de negação estabelecidas entre *Memorial do Convento* e o discurso histórico, que, assim como a epopeia, não deu espaço, em sua narrativa, à arraia miúda, verdadeira responsável pela concretização de grandes feitos. O próprio narrador desse romance de José Saramago (1996, p.257) adverte:

[...] por via desses e de outros orgulhos é que se vai disseminando o ludíbrio geral, com suas formas nacionais e particulares, como essas de afirmar nos compêndios e histórias, Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho a rainha e eles é que pagam o voto, que se lixam, com o perdão da anacrônica voz.

Em *Memorial do Convento* é perceptível uma tentativa de dar espaço àqueles que não foram contemplados por uma tradição histórica e literária como os verdadeiros mercedores de grandes glórias. Carlos Reis (1986, p.99), em seu “*Memorial do Convento* ou

a emergência da História”, afirma sobre tais intenções que: “A inserção das figuras populares no devir da História surge como a dimensão de uma reparação tardia, mas ainda necessária”.

O romance, que traz em seu título o propósito de ser um memorial, de relatar fatos memoráveis, concentrará as suas ações no século XVIII, em alguns anos pertencentes ao reinado de D. João V, mais especificamente aqueles que dizem respeito à construção do convento prometido pelo rei à ordem franciscana, uma vez tendo ela pressagiado que, se D. João V mandasse construir um convento franciscano, a sua tão desejada sucessão seria possível, já que D. Maria Ana, sua esposa, ainda não engravidara desde que chegara da Áustria.

Ao assumir-se, a partir do título, como produto de uma memória, *Memorial do Convento* angaria uma posição subjetiva e intuitiva perante aquilo que será narrado. Não se trata, pois, neste caso, de um romance histórico, como se pode apressadamente enquadrar esse romance de Saramago, uma vez que o autor, como observa Carlos Reis (1986, p.94): “não procede propriamente à exumação de um gênero consagrado pelo Romantismo. Com efeito, do que antes de mais se trata é de compensar os riscos do historicismo excessivo com as virtudes do memorialismo”.

O narrador, porém, assumirá, como objeto de seu memorial, não o convento de Mafra, como o título parece propor – construção suntuosa atribuída a D. João V, de existência comprovadamente histórica –, mas o trabalho e o esforço dos homens simples, representados por personagens puramente ficcionais, responsáveis por essa construção. Tereza Cristina Cerdeira (1991, p.174) tece observações acertadas quando aborda a relação entre os romances de José Saramago e o discurso histórico, uma vez que afirma sobre as obras do autor: “História que escapa ao domínio do meramente factual, dos registros oficiais, para ir buscar os silêncios, as falas minoritárias, a história dos vencidos: esquecidos da História, acordados pela ficção”.

Profícuo é analisar a relação estabelecida entre História e Memória, presente em *Memorial do Convento*, a partir dos conceitos discutidos por Peter Burke (1992) em seu texto “A História como Memória Social”, que figurará como importante fonte teórica para o desenvolvimento dos capítulos subsequentes desta dissertação. O historiador inglês admite, *a priori*, a relação difusa que se estabelece entre as supostas dicotomias escrita/tradição oral; documento/literatura. Mesmo afirmando que tentará manter suas análises dentro do âmbito da escrita documental, são muito caros, ao segundo capítulo deste estudo, os conceitos de *memória individual*, *memória social* e *amnésia social* discutidos por Burke em seu texto.

Se compararmos, por exemplo, o *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, que também se propõe, logo em seu título, a contar fatos memoráveis, ao *Memorial do Convento*, observa-se, dentro da literatura, uma ilustração do que, para Burke, seria, respectivamente, um registro literário que se pretende de uma *memória individual*, e um registro de uma *memória social*.

Pode-se dizer que *Memorial do Convento*, em contraposição ao *Memorial de Aires*, que tomei como elemento de comparação, diferencia-se de um registro individual na medida em que se aproxima do processo descrito por Peter Burke (1992, p.236) em seu texto, quando este diz que: “Os indivíduos recordam, mas são os grupos sociais que determinam aquilo que é memorável.”. O próprio narrador do romance de José Saramago não se apresenta como um “eu”, assim como é narrado o *Memorial de Aires*, mas a partir de um “nós”, de uma consciência que se pluraliza e se torna coletiva. Ao entrar em um embate com uma tradição narrativa, *Memorial do Convento* surge como uma resposta de uma *comunidade de memória* vítima de um ato de esquecimento, obliterada pelas recordações oficiais.

Após constatar e analisar o posicionamento que o próprio romance estabelece com a tradição narrativa, concentrar-me-ei nos elementos dramáticos que insurgem nessa obra, principalmente no que diz respeito à relação anárquica que o narrador peculiar desse romance, apresentando-se na primeira pessoa do plural, como um “nós”, estabelece com as personagens. Será, dessa forma, a análise da relação narrador/personagens e a falta de hierarquia entre esses elementos, conceito já discutido por Mieke Bal (1990) em seu *Teoria de la narrativa: una introducción a la narratología*, o ponto de interseção que possibilitará o estudo associado de narrativa e drama, uma vez que não pretendo aqui analisar a presença dessas duas formas representativas em isolado.

Interessante é perceber como o narrador de *Memorial do Convento*, apresentado como um “nós” localizado a uma determinada distância temporal e espacialmente posicionado em relação à cena/episódio que relata, relaciona-se com o que narra e com as suas personagens; e é neste aspecto, como supracitado, que *Memorial do Convento* angaria a sua força dramática. Analisando-se superficialmente, em seus aspectos tipográficos, a escrita de José Saramago, percebe-se, como uma constância em seus romances, pelo menos depois de *Manual de Pintura e Caligrafia*, quando o autor experimentava a sua escrita em 1977, em que ainda figuram alguns traços próprios dos diálogos canônicos (com travessões e verbos *dicendi*), a inserção peculiar dos diálogos entre as personagens. Essas inserções são feitas por meio da utilização de vírgulas e de letras maiúsculas para marcar o final e o início das falas das personagens, o que parece mimetizar a dinâmica do próprio diálogo falado. Destaca-se

também a ausência de pontos de interrogação mesmo quando pronunciados questionamentos, o que não afeta a compreensão do leitor, uma vez que as perguntas passam a ser marcadas pela entonação com que são lidos os diálogos.

O narrador de *Memorial do Convento*, mesmo tendo acesso aos acontecimentos futuros de sua narrativa, fazendo constantes prolepses, parece limitado quando posicionado em relação aos acontecimentos presentificados pelas ações das personagens puramente fictícias. Ele saberá, por exemplo, que Francisco Marques, uma das personagens, será esmagado pela pedra gigante que os homens simples que trabalham na construção do convento terão que carregar, e adianta ao narratário tal evento antes que ele aconteça. Não saberá, porém, os desejos de suas personagens quando estas se movimentam, agindo. É o caso das hipóteses levantadas a respeito dos pensamentos de suas personagens quando estas praticam uma ação que não encontra explicações dentro da narrativa. Exemplo é a disparada de Francisco Marques em direção a Pêro Pinheiro, para onde os outros homens também se dirigem, porém sem vontade, a fim de carregar o enorme calhau que servirá, todo ele, de fundação para uma das varandas do convento de Mafra. Neste momento, o narrador levanta várias hipóteses sobre o fato de a personagem agir de tal forma destoada das outras, e é o próprio Francisco Marques que comunicará a sua intenção, frustrando as conjecturas feitas pelo narrador.

Por meio das peculiaridades na escrita do próprio romance, como é o caso das inserções de diálogos, e da análise entre a relação peculiar estabelecida entre o narrador e as personagens, que caracterizei anteriormente como anárquica, firmarei a análise do diálogo entre estruturas narrativas e as dramáticas que avultam em *Memorial do Convento*.

A relação que esse romance, por meio desses dois elementos, institui com o fator temporal e espacial fornece, também, substância para as discussões propostas neste estudo, uma vez que nessa obra de Saramago parece se estabelecer um jogo entre a memória e a atualização das ações, sendo aquela matéria narrativa, que é totalmente tempo passado, e esta matéria dramática, suspendendo o tempo na ação e no presente.

Ao mesmo tempo em que narra uma ação passada, as memórias da construção do convento, o narrador torna a sua narrativa repleta de “agora” e “aqui”, colocando-se quase espectador das ações de suas personagens, o que faz com que a sua narração seja, por vezes, impossibilitada até mesmo por aspectos espaciais, como perceptível em: “se de Baltasar veio alguma opinião, não chegou a ser ouvida porque está mais longe” (SARAMAGO, 1996, p. 247). É como se o narrador, esse “nós”, assumisse o lugar de uma plateia que reconhece a história que está sendo contada, uma vez conhecedora dos discursos históricos, mas que ainda

se surpreende com as ações de força dramática das personagens da arraia miúda, que ganham espaço nesse romance.

José Antônio Saraiva (2001), em seu *Iniciação à Literatura Portuguesa*, afirma que José Saramago adapta ao romance o processo que Brecht havia utilizado em seu teatro épico. Essa constatação é muito importante para este estudo, uma vez que, ao analisar os sentidos desabrochados pelas associações dramático-narrativas, pretendo observar não só o caráter didático e de crítica social que José Saramago imprimiu em seu romance, elemento que Saraiva observou para tecer esse comentário a respeito da sua proximidade com a de Brecht, cujas obras também se destacam pelo seu caráter didático e de crítica social, mas também os distanciamentos e as aproximações promovidas pelas próprias estruturas textuais escolhidas para a escrita de *Memorial do Convento*.

Enquanto o teatro épico surge, gradativamente, como um conjunto de resoluções narrativas para se representar um tempo pretérito em uma ação dramática – e Anatol Rosenfeld utiliza, em seu livro, exemplos retirados até mesmo do próprio teatro grego para ilustrar a presença de mecanismos narrativos no drama –, o narrador de *Memorial do Convento* utiliza resoluções dramáticas para tornar o tempo pretérito de seu memorial uma ação atualizada; um presente vivo.

Os elementos narrativos no teatro épico promovem uma suspensão da ação dramática e um distanciamento em relação à recepção pelo público, já os elementos dramáticos em *Memorial do Convento* aproximam a narração do narratário, em cenas que assumem até mesmo um caráter trágico, como é o caso do longo parágrafo dedicado à fala de Sebastiana de Jesus, que será analisado em outro capítulo desta dissertação, quando essa personagem deixa saber por ela mesma qual o seu estado de ânimo e a sua movimentação na cena/episódio. Como adiantado, porém, no tópico anterior, essa aproximação é logo desfeita, não só pela própria exigência do gênero romance, que é narrativo em seu significado substantivo, mas pelas possíveis intenções do narrador de fazer com que se reflita sobre a ação que acaba de ser atualizada.

O narrador de *Memorial do Convento* estabelece então uma espécie de jogo de afastar e de aproximar o narratário/espectador do que está sendo representado, utilizando-se, para isso, de mecanismos textuais de natureza narrativa e dramática, e sustentando esses processos principalmente nas relações que estabelece com as suas personagens, que ao mesmo tempo se enquadram em uma moldura narrativa e rompem-na dramaticamente, em um processo de dependência/independência que parece provocar o senso estético e ao mesmo tempo crítico do leitor atento que se propõe a ler esse romance de José Saramago.

3 CAPÍTULO 2

3.1 Entre a História e a Literatura: *Memorial do Convento* e a tradição narrativa

Neste capítulo, proponho-me a analisar as relações que *Memorial do Convento* evoca com a tradição narrativa, seja ela histórica ou literária. Tentarei estabelecer, destarte, o posicionamento do romance objeto desta pesquisa em uma tradição narrativa e, posteriormente, mais especificamente, épica; processo indispensável para que eu possa atingir o objetivo deste estudo que culminará com o diálogo entre a narrativa e o drama a ser referendado no último capítulo desta dissertação. Dessa forma, esta seção será dividida em dois subtópicos: o primeiro, em que será analisada a relação de *Memorial do Convento* com a narrativa primitiva¹³ e com a narrativa histórica, e o segundo momento, em que serão discutidas as relações desse romance de Saramago com uma tradição épica e literária em que se insere.

É necessário advertir, porém, que a análise dessas filiações assumidas pelo próprio romance demandaria, por suas extensões, outro recorte que não o sugerido por esta pesquisa. Pretendo, neste trabalho dissertativo, ater-me às relações de *Memorial do Convento* com uma tradição épica e histórica somente no que concerne ao seu posicionamento da obra dentro de uma tradição narrativa. A complexidade do tópico proposto necessita, entretanto, de pesquisas mais aprofundadas e demoradas devido às hipóteses e os problemas que podem ser levantados por essa associação.

Ao ler esse romance de José Saramago, munido dos conhecimentos históricos e literários que permitirão esgarçar os sentidos do texto, o leitor atento observará a presença de um panorama histórico-literário de formas narrativas que vão desde a narrativa tradicional até o discurso histórico, as duas analisadas por Walter Benjamin em suas produções críticas, essenciais para a fundamentação teórica das discussões que serão promovidas no primeiro subtópico desta seção.

Benjamin, em “O narrador”, já apontava o que chamou de “o fim da narrativa”, uma vez observando o auge do romance, atingido com o que Lukács, em *Teoria do Romance*, nomeou de *romantismo da desilusão*. Benjamin disserta, em seu texto, sobre a perda da

¹³ Chamarei de narrativa primitiva aquela denominada por Walter Benjamin simplesmente como “narrativa”. Para Benjamin, a narrativa adequada, mesmo que escrita, seria aquela que propiciaria a troca de experiência entre narradores e narratários. O crítico alemão afirma que o surgimento do romance marca o fim da narrativa. Para evitar confusões, uma vez que o romance também é narrativo, pelo menos no que diz respeito às suas sequências textuais, utilizarei o termo “narrador primitivo” para designar aquele narrador anterior à primeira grande guerra mundial, que Benjamin aponta como as principais responsáveis por findar a capacidade de trocar experiências comunicáveis.

capacidade de narrar experiências, ocasionada principalmente pela barbárie em que acabara de imergir o homem, tendo vivido a primeira guerra mundial. O crítico destaca, em substituição à narrativa primitiva e ao seu narrador desinteressado, como aquele que aceita o mundo sem se prender demasiadamente a ele, o surgimento do narrador dos romances como uma entidade que escreve de forma solitária, uma vez que o processo de escrita, assim como a leitura, ocorrerá em isolamento, em solidão, diferente do que acontecia com o narrador tradicional, que contava as suas histórias oralmente e em presença de um narratário. O narrador dos romances, ao contrário do narrador desinteressado de Benjamin, que deseja a simples troca de experiências, entra em um processo de busca de um sentido perdido; um sentido perdido pelo mundo e pela vida.

Observar-se-á, no interior de *Memorial do Convento*, a tentativa do narrador de recuperar a narrativa descrita por Benjamin, agora brotada no interior de um romance, na força angariada pelas hipodiegeses, nas narrativas contadas pelas personagens. O romance de José Saramago assumirá uma postura de dupla rememoração, não apenas de um recorte histórico, do passado histórico português no que diz respeito à construção do convento de Maфра, mas de uma tradição narrativa, aquela apontada como morta por Benjamin, cultivada pelos homens simples que são as personagens do romance de Saramago.

Ao discorrer sobre a teoria histórica e literária de Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin (1994), em seu *História e Narração em Walter Benjamin*, aponta a possível contradição que pode existir entre o que o crítico alemão afirma sobre a História e o que ele afirma sobre a tradição literária, destacando que:

Benjamin mostrou com acuidade a impossibilidade de toda experiência coletiva na nossa modernidade, portanto de toda tradição e de toda palavra comuns. Provocativamente poderíamos perguntar se a teoria da literatura, em Benjamin, cujo centro é a *perda* da tradição, a *perda* da narração clássica, a *perda* da aura, etc., não invalida a sua teoria da historiografia revolucionária, definida como retomada e rememoração salvadoras de um passado esquecido, perdido, sim recalçado ou negado. (GAGNEBIN, 1994, p.2)

Em uma tentativa de sanar essa possível contradição, entre a nostalgia provocada pela perda da tradição narrativa e a renovação salvadora dos avanços da História, Gagnebin propõe que a teoria literária de Benjamin seja vista como complementar a sua teoria da historiografia, uma vez que a História e a Literatura parecem caminhar sempre juntas, sob o cultivo da sequência narrativa, que as une e as possibilita. Literatura e História estariam, assim, unidas pela capacidade de rememoração, de impedir o esquecimento:

Hoje, ainda, Literatura e História enraízam-se no cuidado com o lembrar, seja para tentar reconstruir um passado que nos escapa, seja para “resguardar alguma coisa da morte” (Gide) dentro da nossa frágil existência humana. Se podemos assim ler as histórias que a humanidade se conta a si mesma como fluxo constitutivo da memória e, portanto, de sua identidade, nem por isso o próprio movimento da narração deixa de ser atravessado, de maneira geralmente mais subterrânea, pelo refluxo do esquecimento; esquecimento que seria não só uma falha, um “branco” da memória, mas também uma atividade que apaga, renuncia, recorta, opõe ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração. (GAGNEBIN, 1994, p.4)

Memorial do Convento parece surgir da constatação de um esquecimento, e é sobre este esquecimento que a narrativa brota com a sua força reparadora, de rememoração. Nessa obra, o texto parece constituir-se da consciência de que não só a Literatura mas também a História são narrativas envoltas pela capacidade de resgate e pelo abatimento inevitável do esquecimento. O narrador de *Memorial do Convento* evidencia no próprio texto da obra essa consciência, exemplo disso é o episódio em que enumera os homens que partem de Mafra rumo a Pêro Pinheiro para carregar a grande pedra, com o cuidado de não esquecer o nome de nenhum deles:

[...] e Pedros, e Vicentes, e Bentos, Bernardos e Caetanos, tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não poderemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel [...] (SARAMAGO, 1996, p. 242)

O narrador reconhece o seu papel perante o caráter de rememoração da sua narrativa, mas reconhece também as limitações de sua memória e os recortes do seu relato, uma vez que afirma “não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem”. Mostra também a consciência de uma tradição histórica e literária que negligenciou, que colocou em esquecimento, os homens sobre os quais narra o seu memorial, utilizando-se de ironia ao dizer:

De quantos pertencem ao alfabeto da amostra e vão a Pêro Pinheiro, pese-nos deixar ir sem vida contata aquele Brás que é ruivo e camões do olho direito, não tardaria que se começasse a dizer que isto é uma terra de defeituosos, um marreco, um maneta, um zarolho, e que estamos a exagerar a cor da tinta, que para heróis se deverão escolher os belos e os formosos, os esbeltos e os escorreitos, os inteiros e os completos, assim o tínhamos querido, porém verdades são verdades, antes se nos agradeça não termos consentido que viesse à história quanto há de belfos e tartamudos, de coxos de prognatas, de zambros e de epilépticos, de orelhudos e parvos, de albinos e de alvares, os da sarna e os da chaga, os da tinha e do tinhó, então sim, se veria o cortejo de lázaros e quasímodos que está saindo da vila de Mafra, ainda madrugada, o que vale é que de noite todos os gatos são pardos e vultos todos os homens [...] (SARAMAGO, 1996, p. 243)

O narrador posiciona-se ironicamente dentro de uma tradição histórica, e também literária, de se escolher para heróis das histórias apenas homens “belos e escorreitos”. Ao

mesmo tempo em que discorre sobre o seu papel junto à História, de não consentir que homens imperfeitos sejam eleitos personagens dessa narrativa, o que romperia com uma postura tradicional, o narrador faz aquilo que negou querer fazer, em tom ácido, ao continuar a descrição/enumeração dos defeitos que carregam os homens que de Mafra partem. A narrativa coloca luz e lembrança sobre os “gatos pardos” e os “vultos” excluídos pela tradição; sobre os homens simples, defeituosos, e verdadeiros responsáveis pela construção do convento.

Os esquecidos pela história oficial insurgem como em um ato de reparação. A narrativa de *Memorial do Convento*, ao mesmo tempo em que resgata um passado, uma origem – que será apresentada mais adiante como próxima à concepção de Origem discutida por Walter Benjamin –, destrói a memória oficial para construir, sobre o esquecimento, a narrativa dos excluídos da história; como uma espécie de retratação extratemporânea na qual figuram as vítimas do que Peter Burke, que também será um dos pilares desta discussão, chamou de *amnésia social*. A narrativa contada por um “nós”, aproxima a fenomenologia da memória e a historiografia, a interioridade da rememoração e a memória coletiva, diálogo com qual se preocupou Paul Ricœur, em seu *A memória, a história, o esquecimento*. Assim como Peter Burke, Ricœur debruçou-se sobre as relações entre o caráter privado e público da memória, utilizando-se do conceito de memória coletiva de Halbwachs, a fim de partir, dessa forma, para a discussão sobre uma filosofia da história.

Como observarei no segundo subtópico desta seção, como que em um espaço intermediário entre essas duas formas narrativas, Literatura e História, aquela extremamente ligada à oralidade e esta inexoravelmente ligada à escrita, o narrador de *Memorial do Convento* também estabelecerá relações diretas e indiretas com as epopeias clássicas homéricas, que tanto sustentam uma tradição oral como se encontram em um período de transição para a escrita, e com a epopeia neoclássica (como *Os Lusíadas*), estabelecendo, com esta, relações intertextuais, citando-a sem aspas, e abrindo os sentidos do romance em questão.

Ao evocar direta e indiretamente as epopeias supracitadas, *Memorial do Convento* atrairá para o seu construto sentidos desabrochados em um constante intercruzamento de horizontes de expectativas, discutidos por Hans Robert Jauss (1974) [1994] em seu *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Ao elaborar as suas teses apoiadas sobre a estética da recepção, Jauss tentou resolver o impasse entre as abordagens marxistas e formalistas sobre a historiografia literária, unindo, em um único esquema, Literatura e História, o que contribuirá para os intentos desta pesquisa.

3.2 A narrativa em *Memorial do Convento*: da ressurreição da narrativa primitiva e da provocação à História

Neste subtópico, discutirei a presença da tradição narrativa, tanto literária como histórica, em *Memorial do Convento*. Pretendo mostrar como o romance de Saramago assume uma postura muito parecida com a de Walter Benjamin no que diz respeito à tradição literária e à força renovadora e redentora da História. Ao mesmo tempo em que é perceptível no romance em questão a necessidade de resgatar a narrativa primitiva a partir da fala das personagens e da necessidade que elas têm de narrar histórias, a obra surge como questionamento de um momento histórico tido como áureo nos compêndios oficiais; como uma retratação a partir da presentificação e do isolamento de um passado entrecortado pelo Agora e pelo Outrora, que figuram em *Passagens* e que Benjamin aponta como constituintes de uma Origem.

A ideia de Origem, para o crítico alemão, não pressupõe um retorno ao primitivo e ao adâmico com o propósito de constatar uma gênese a partir de um ponto de princípio, mas é o ato de encarar o recorte de um passado, de um objeto histórico, observando nele mesmo a ação do tempo e as conjecturas sociais que despertaram e despertam, a fim de, assim como a narrativa literária, não permitir o esquecimento, mas de ao mesmo tempo tornar o passado presente e vivo, suscetível a uma revisão crítica. Essa mesma postura parece ser a assumida pela obra de José Saramago, quando ao mesmo tempo em que recorta um objeto histórico (a construção do convento de Mafra), faz com que o Agora e o Outrora perpassem a memória a fim de fazer com que se observe criticamente o evento recortado sincrônica e diacronicamente, em um processo indissociável.

Início esta seção tratando da tradição narrativa resgatada e evocada dentro do romance, para depois dialogar com a narrativa histórica também presente na obra, em um jogo que se estabelece entre a teoria literária e a historiografia; entre a retomada de uma tradição narrativa primitiva e a redenção da História.

São comuns em *Memorial do Convento* os momentos em que o narrador, que chamarei de externo, estaciona, ou é obrigado a estacionar, a sua narração para que as personagens possam contar as suas histórias. Não são escassos os episódios em que as personagens do romance de José Saramago sentam-se para que possam trocar experiências e livrem-se, mesmo que parcialmente, do jugo dos trabalhos pesados e da miséria aos quais são impostas.

As hipodiegeses assumem uma posição importante dentro da organização de *Memorial do Convento*; sempre que há um momento de motivação¹⁴ elas surgem como um plano paralelo e ao mesmo tempo essencial dentro do romance. Benjamin já destaca o tédio como sendo o “pássaro do sonho”; a situação que torna possível a ação de ouvir e de contar histórias. Observe-se a longa digressão que se constitui em capítulo quando o narrador externo do romance decide falar de outros milagres acontecidos em Lisboa, por serem muitos, e inicia um longo elenco de enredos e pequenas histórias misteriosas que teriam desfechos ingênuos não fosse a presença ácida da ironia com a qual o narrador reflete sobre os milagres acontecidos. O capítulo marca a formulação de uma estrutura narrativa para tangenciar o milagre da concepção do filho há muito esperado por D. João V quando este promete a construção do convento a fim de garantir a sua tão desejada sucessão, sendo o seu desejo atendido.

Além dos *causos*¹⁵ contados pelo próprio narrador externo, as personagens de *Memorial do Convento*, sendo, em geral, simples e possuindo como sabedoria apenas aquela angariada pela vivência, também assumem um papel narrativo importante no que diz respeito às hipodiegeses. No quarto capítulo do romance, por exemplo, tem-se a viagem de Baltasar Sete-Sóis de Aldegalega a Lisboa, viagem que fará em um barco acompanhado de outras personagens:

Na outra margem, assente sobre a água, ainda longe, Lisboa derramava-se para fora das muralhas. Via-se o castelo lá no alto, as torres das igrejas dominando a confusão das casas baixas, a massa indistinta das empenas. E o mestre começou a contar, Boa foi a que sucedeu ontem, quem quer ouvir, e todos queriam, sempre era um modo de passar o tempo, que a viagem não é curta, Então foi assim [...] (SARAMAGO, 1996, p.40)

Como as condições para a viagem estavam favoráveis, uma vez descritas pelo narrador, as personagens tiveram tempo e motivação para trocar experiências e contar *causos*. O mestre, capitão do barco, em presença de seus narratários, conta sobre o desembarque de uma “carga” de inglesas de má vida que deveriam seguir para a Catalunha, mas que acabaram sendo desembarcadas em Lisboa, uma vez que o capitão do barco achou que nesta terra se faria melhor proveito delas. A história contada afeta a cada narratário de uma forma diferente:

¹⁴ Utilizo o termo na concepção dada por Mieke Bal em seu *Teoria de la Narrativa: uma introducción a la narratología*. Promovo, porém, uma abertura do conceito, que para Bal indica os momentos de parada da narração principal e uma mudança de nível narrativo, uma vez que surge como ensejo para a inserção de descrições dentro da narrativa (ex.: um personagem que, ao ter que esperar muito tempo em um porto, tem oportunidade de descrever a paisagem que observa). Utilizo o termo “motivação”, porém, para discorrer sobre os momentos em que, em *Memorial do Convento*, as personagens encontram-se desocupadas e têm oportunidade de trocar experiências a partir dos *causos* que contam.

¹⁵ Termo regional que indica espécie de conto ou história.

a Baltasar não lhe interessa, uma mulher, que viajava do lado de Baltasar, fez que não ouvia, e o homem que acompanhava a mulher ficou a pensar se achava graça à história ou se deveria ficar sério, uma vez que a sério não poderia tomar uma história dessas, sendo ele tão acostumado à rotina do trabalho que em sua terra era sempre a mesma. Cada narratário, absorto em suas experiências, tomava a história contada da forma com que esta com ele interagia.

Contando de forma natural a sua história, o capitão não se preocupa com as sutilezas do que conta, não sabe sequer porque as inglesas foram desembarcadas antes do destino, apenas narra a partir do que ouviu e do que viu, como uma necessidade ingênua. Quanto à narrativa primitiva e ao efeito provocado por ela sobre os narratários, Walter Benjamin (1989, p.252) afirma no já citado “O narrador”: “Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela assimilará à sua própria experiência”. A mulher que viaja do lado de Baltasar, por exemplo, por sua condição de mulher, finge não dar ouvidos ao que está sendo contado.

Exemplo semelhante ocorre quando Baltasar, após um dia de mendicância depois de sua chegada a Lisboa, senta sob um telheiro com outros miseráveis. Nesse momento, o narrador diz que: “enquanto não adormeceram, falaram de crimes acontecidos” (SARAMAGO, 1996, p.44). É perceptível a motivação narrativa para que as personagens possam contar experiências e mais uma vez relatar causos, já que os homens encontram-se ociosos sob um mesmo teto, e ainda não estão adormecidos. A própria condição das personagens é de importância funcional para que a hipodiegesis seja inserida, como afirma Mieke Bal ao falar sobre as condições para a mudança de um nível narrativo (do narrador externo para as personagens, neste caso): “Além disso, a personagem deve ter tempo para observar e uma razão para fazê-lo. Daí surgem as personagens estranhas, os homens ociosos, os desempregados e os domingueiros” (BAL, 1990, p. 136, tradução minha).¹⁶

Os homens que se encontram sob o telheiro começam a relatar crimes hediondos que aconteceram em Lisboa e que não encontraram resolução jurídica, o que já dá azo à curiosidade e à necessidade especulativa do povo:

[...] foi contado o caso do dourador que deu uma facada numa viúva com quem queria casar, e não queria ela, que por castigo de não coroar o desejo do homem ficou morta, e ele foi-se meter no convento da Trindade, e também aquela desventurada mulher que tendo repreendido o marido de descaminhos em que

¹⁶ Además, el personaje debe tener tiempo para mirar y una razón para hacerlo. De ahí proceden los personajes extraños, los hombres ociosos, los desempleados y los domingueros.

andava, lhe passou ele uma espada de parte a parte, e mais o que aconteceu ao clérigo que por história de amores levou três formosas cutiladas, tudo em tempo de Quaresma, que é sazão de sangue ardido e humor retraído, como se tem averiguado, Mas Agosto também não é bom, como ainda o ano passado se viu, quando aí apareceu uma mulher cortada em catorze ou quinze pedaços, nunca se chegou a saber a conta [...] (SARAMAGO, 1996, p. 45)

Percebe-se que o narrador externo primeiramente se pronuncia enumerando rapidamente os crimes contados entre as personagens, e que, posteriormente, a partir de “Mas agosto também não é bom”, outra personagem apropria-se imediatamente da narração. Não é permitido saber qual das personagens começa a contar, uma vez que a inserção da sua fala segue um esquema próximo ao das dinâmicas da oralidade, sem um verbo *dicendi* indicado pelo narrador externo, e, além disso, confere à passagem o caráter de uma produção anônima. Walter Benjamin (1989, p.198) afirma que: “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas por inúmeros narradores anônimos”.

O relato sobre os crimes hediondos terá como núcleo, a partir do trecho citado, o caso da “mulher cortada em catorze ou quinze pedaços”. As incertezas do que se narra já estão presentes nessa contagem “catorze ou quinze”. Os narradores especulam a respeito da história que compartilham, evitando se aprofundarem em certezas que não poderiam dar. Walter Benjamin (1989, p.204), em seu texto, sobre essa característica da narração primitiva, afirma que: “metade da arte narrativa está em evitar explicações”. Observe-se, por exemplo, as narrativas de Heródoto, apontado por Benjamin como o primeiro contador de narrativas escritas, em *Histórias*.

É esta arte de evitar explicações, próprias da narrativa tradicional descrita por Benjamin, que se ligará diretamente à força da história contada, à necessidade de que se continue a contá-la e de que se continue a ouvi-la. Os homens sob o telheiro parecem falar de crimes há muito acontecidos e de causos há muito compartilhados por bocas e ouvidos, mas que, por sua falta de resolução e os seus mistérios, continuam a despertar a curiosidade do povo. As personagens especulam, então, sobre a forma e a situação em que crime tão hediondo pode ter acontecido:

[...] o que se percebia é que tinha sido açoitada com muita crueldade nas partes fracas, como traseiras e barriga das pernas, cortadas fora, separadas dos ossos, os pedaços foram deixados na Cotovia, metade postos nas obras do conde de Tarouca, e os outros abaixo nos Cardais, mas tão manifestos que facilmente foram encontrados, nem os enterraram, nem os deitaram ao mar, parecia que de propósito os deixavam à vista, para que fosse geral o horror. (SARAMAGO, 1996, pp. 45-46)

Diante da crueldade com que foi praticado o crime descrito, as personagens ficam perplexas e curiosas sobre o que teria levado o seu autor a agir de forma tão violenta. Cada

um dos homens se manifesta de acordo com a experiência de vida que possui, e João Elvas, uma das personagens, sendo, assim como Baltasar, ex-soldado, e tendo presenciado a guerra, adiciona:

Foi grande chacina, e deve ter sido feita em vida da infeliz, porque teria sido rigor demasiado tratar assim um cadáver, e porquê, quando o que ali se via era o retalhado das partes sensíveis e menos mortais, só alguém de coração mil vezes danado e perdido pode ter praticado tal crime, nunca na guerra viste uma coisa assim, Sete-Sóis, mesmo não sabendo eu o que na guerra viste, e o que começara a contar o caso pegou nesta vírgula e continuou, Depois foram aparecendo as partes que faltavam [...] (SARAMAGO, 1996, p.46)

É notória, no texto acima, a consciência formal que nele se imprime quando o narrador externo, interferindo parcialmente na conversa das personagens, acrescenta que: “e o que começara a contar o caso, pegou nesta vírgula e continuou”. Percebe-se como o texto desvela as suas relações com a escrita e com a oralidade, marca própria de José Saramago, que sempre insere os seus diálogos a partir de vírgulas e letras maiúsculas na tentativa de mimetizar uma conversa falada, uma vez que a vírgula é o sinal tipográfico que representa aquilo que, na fala, constituiria uma pausa.

É perceptível também, durante todo o texto do romance, e em outros romances do mesmo autor, a ausência dos sinais de interrogação, sendo as perguntas marcadas somente pelo tom e pela dinâmica com que se lê o texto. A falta de interferência do narrador externo quando os diálogos entre as personagens mantêm a sua dinâmica já caracteriza em si um dos elementos constituintes da força dramática presente em *Memorial do Convento*, como será analisado em outro momento desta dissertação, quando será discutida efetivamente a associação entre a narrativa e o drama, objeto último desta pesquisa, e os elementos que possibilitam este diálogo.

As personagens continuam a descrever os tratamentos violentos dados ao cadáver da mulher e a especular elementos do crime, adicionando que “mostrava o rosto de ter idade não mais que dezoito, vinte anos”, adicionando, ainda, que no saco em que se encontrava a cabeça, as tripas e os seios da mulher, cortados como laranjas, “havia uma criança que mostrava três ou quatro meses, estrangulada com um cordão de seda [...]” (SARAMAGO, 1996, p.46). Feita uma pausa na conversa das personagens, atônitas diante de tantos detalhes hediondos, o narrador externo faz descrições a respeito do telheiro em que os homens se encontram com a finalidade de inserir o seu próprio juízo de valor àquilo que se conta: “Por trás do muro do convento ouviam-se ladainhar as freiras, mal sabem elas do que se livraram, parir um filho e tão violentamente pagar por ele”.

Entre as narrativas contadas pelas personagens de *Memorial do Convento*, é necessário, ainda, analisar os momentos em que Manuel Milho, um dos homens que sai de Mafra a Pêro Pinheiro a fim de transportar a pedra que servirá de fundação para uma das varandas do convento, apresentado pelo narrador externo como aquele que não se sabe de onde vêm as ideias, conta para os homens, fadigados dos dias de trabalhos pesados, a história de uma rainha e de um ermitão. A narração de Manuel Milho é dividida em vários momentos, uma vez que ele só pode contá-la ao final do dia, quando os homens encontram-se ao redor da fogueira, antes de adormecerem:

Mais tarde chegou-se-lhes Manuel Milho que contou uma história, Era uma vez uma rainha que vivia com o seu real marido em palácio, mais os filhos, que eram um infante e uma infanta assim deste tamanho, e então diz-se que o rei gostava muito de ser rei, mas a rainha é que não sabia se gostava, ou não, de ser o que era, porque nunca lhe tinham ensinado a ser outra coisa [...] (SARAMAGO, 1996, p.251)

São notórios, na história contada por Manuel Milho, traços de um existencialismo, e aqui não me refiro à corrente filosófica, mesmo porque a própria personagem é um homem do povo, sem pretensões mais profundas do que refletir sobre a vida e a existência, mas a uma necessidade do homem de discutir aquilo que é e aquilo que poderia vir a ser. A rainha incomodava-se com a sua condição de rainha, e é esse o fator que promoverá a complicação a partir da qual se desenvolverá a narrativa de Manuel Milho, que arremata: “mas a rainha era diferente, se fosse igual não haveria história”. O incômodo da rainha fará com que ela procure um ermitão que vive no reino, outra personagem da história, figura do “não-ser” ou do mais próximo que se poderia chegar a isso.

A história contada por Manuel Milho assumirá características diferentes das que vimos serem compartilhadas pelos homens até agora, como nos trechos sobre os quais recaíram as análises anteriores. A peculiaridade dessa narrativa, entretanto, será apontada dentro do próprio texto, pelos seus próprios narratários, quando estes afirmam:

Essa história não tem pés nem cabeça, não se parece nada com as histórias que se ouvem contar, a da princesa que guardava patos, a da menina que tinha uma estrela na testa, a do lenhador que achou uma donzela no bosque, a do touro azul, a do diabo Alfusqueiro, a da bicha-de-sete-cabeças [...] (SARAMAGO, 1996, p.255)

Os homens reclamam porque a história que ouvem já não possui a ingenuidade daquelas as quais estão habituados a ouvir e a contar. Não há um simples caminhar rumo ao final da narrativa, à moral da história. Manuel Milho propõe a partir da sua narrativa uma reflexão, uma busca do sentido da existência, de ser aquilo que se é; característica mais

próxima do sentimento de perda que predomina dentro do romance da desilusão discutido por Lukács.

Percebe-se, nesses trechos de *Memorial do Convento*, o choque entre as narrativas cultivadas entre os homens simples, como Baltasar, que vivem somente para as misérias do trabalho sem questioná-las, e os homens das ideias, mesmo que não se saiba de onde vêm, como Manuel Milho. Baltasar e os outros trabalhadores não assimilam a narrativa de Manuel Milho às suas próprias vidas, como experiência, mas ignoram-na, acham-na estranha, não se interessam a não ser pelo seu desfecho, esperando ansiosamente por cada dia em que o trabalho se finda para que possam observar em que final chegará a narrativa de Manuel Milho. O fato é que o personagem-narrador não sabe sequer que fim a sua história possuirá, perdendo o sono “pensando num modo melhor de sair da história em que se tinha metido, se o ermitão se faria rei, se a rainha se faria ermitoa, por que será que os contos têm de acabar sempre assim” (SARAMAGO, 1996, p.255).

Depois de buscar aquilo que seria, já que a rainha não se sentia confortável em ser o que era, tem-se a fuga da mulher do palácio, abandonando a sua condição de rainha, e o abandono do rei. O ermitão também fugira, e por mais que o rei tivesse mandado buscá-los pelo reino, já não foi possível encontrá-los. Manuel Milho conta que:

O ermitão deixou de ser ermitão, a rainha deixou de ser rainha, mas não se averiguou se o ermitão chegou a fazer-se homem e se a rainha chegou a fazer-se mulher, eu por mim acho que não foram capazes, senão tinha se dado por isso, quando uma coisa dessas um dia acontecer não passará sem dar um grande sinal. (SARAMAGO, 1996, p. 264).

Manuel Milho ainda acrescenta que não se saberá o que vieram a se tornar a rainha e o ermitão, uma vez que morreram há muito tempo. Pode-se adicionar que, segundo Walter Benjamin (1989, p.264), a morte seria a “sanção de tudo o que o narrador pode contar” e que “com a morte sempre se acabam as histórias”.

Enquanto *Memorial do Convento* parece tentar resgatar a figura do narrador contador de histórias caracterizado por Walter Benjamin com nostalgia em “O narrador”, também é notória no romance a necessidade de se dialogar com a História, de revisá-la criticamente. Essa postura que se configura no romance em questão muito se aparenta com a postura de Benjamin quando desenvolve a sua teoria literária e a sua teoria histórica, vistas, a princípio, como contraditórias, mas tratadas por alguns autores, como Gagnebin, como complementares, como supracitado. Tendo-se observado como o romance objeto desta pesquisa resgata e relaciona-se com o narrador primitivo (aquele contador de histórias), valer-me-ei, então, da relação que *Memorial do Convento* assume com o discurso histórico.

Em *História do Cerco de Lisboa*, que se destaca entre os romances de José Saramago por deitar ainda mais luz nas relações que as obras do autor estabelecem com o discurso histórico, tem-se a discussão da personagem Raimundo Silva, que tem como função a de revisor de uma editora, com o autor de um livro de história que revisará, dizendo-lhe o revisor que:

Recordo-lhe que os revisores são gente sóbria, já viram muito de literatura e vida, O meu livro, recordo-lho eu, é de história, Assim realmente o designariam segundo a classificação tradicional dos gêneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida é literatura, A história também, A história sobretudo, sem querer ofender [...] (SARAMAGO, 2003, p.12)

A literatura, assim como a história, seria ficção; Raimundo Silva aproxima-as já por esta característica de fundamento, ambas produto de uma memória nem sempre confiável, mas compartilhando da mesma estruturação narrativa, surgidas da necessidade de se contar, de se combater o esquecimento. O recorte de *Memorial do Convento* parece claro: falar-se-á da construção do convento de Mafra, embora esse não seja o fim e o cerne do romance, como é perceptível, uma vez que a narrativa finda antes mesmo que o convento termine de ser construído.

O convento surge como objeto pleno de significação histórica e social, no qual o passado, o presente e o futuro confluem sem uma necessária organização linear entre os fatos históricos anteriores e posteriores a ele; ou seja, sem uma relação estabelecida de causa e consequência. Benjamin já falava em uma abordagem histórica, em *Passagens*, em que a linearidade não seria ponto fundamental, mas sim dispensável. Propunha, o autor, uma abordagem histórica em que um fato não fosse visto como causa e consequência de outro fato, em uma relação linear, mas analisado em suas relações próprias com o Outrora e com o Agora, ao mesmo tempo sincrônica e diacronicamente. O crítico alemão afirma que:

Não se deve dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclarece o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação. Em outros termos, a imagem é a dialética em repouso. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Outrora com o Agora presente é dialética: não é algo que transcorra, mas uma imagem descontínua. (BENJAMIN, 2006, p.478-479)

Tem-se em *Memorial do Convento* um entrecortar de tempos. O romance caracteriza-se como uma narrativa, uma vez que se propõe memória, mas ao mesmo tempo cria estruturas peculiares de narração devidas ao traspasso de passado e de presente dentro do objeto narrado; e a esse fator relaciona-se o diálogo entre narrativa e drama que

almejo analisar nesta dissertação, como se verá. O romance de José Saramago, que a princípio se nomeia um memorial, inicia-se com um trecho contendo uma ação futura:

D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou. Já se murmura na corte, dentro e fora do palácio, que a rainha, provavelmente, tem a madre seca, insinuação muito resguardada de orelhas e bocas deladoras e que só entre íntimos se confia. 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, e segundo, material prova, se necessária ela fosse, porque abundam no reino bastardos da real semente e ainda agora a procissão vai na praça. (SARAMAGO, 1996, p.11).

Como é perceptível, o narrador, caracterizado como um “nós”, posiciona-se de forma invulgar perante aquilo que narra, que rememora. *Memorial do Convento* está repleto de “aqui” e de “agora”; não trata o passado de forma estática e absoluta, mas reaviva-o a fim de revisá-lo criticamente. Nessa tentativa de presentificar ações passadas, temos fundamentada a força dramática do romance, da estrutura narrativa repleta de manifestações dramáticas, uma vez que os tempos se entrecortam e se complementam.

Notório é o posicionamento do narrador dentro da narrativa, não apenas sob o ponto de vista de uma oscilação temporal, já que por vezes se revela pertencente a um futuro, a um momento posterior aos fatos que narra, e outras vezes se aparenta a um espectador que compartilha do mesmo tempo da cena descrita, mas de presenciar espacialmente aquilo que conta, como é perceptível no momento em que está sendo caracterizada minuciosamente a montagem da miniatura da basílica de S. Pedro por D. João V antes que este se dirija ao quarto da rainha: “Por baixo desta tribuna em que estamos outra há, também velada de gelosias, mas sem construção de armar, capela fosse ou ermitério, onde apartada assiste a rainha ao ofício, nem mesmo a santidade do lugar tem sido propícia à gravidez” (SARAMAGO, 1996, p.13). Enquanto descreve a sala em que el-rei está montando sua miniatura, e discorre de forma detalhada sobre as peças que constituem a réplica, o narrador destaca, na cena, o posicionamento do rei e dos camaristas que o auxiliam na montagem da sua basílica, além de posicionar-se ele próprio.

Embora se coloque às vezes como espectador do que narra, observando ações presentes, o narrador, em momento de contrapartida, revela sutilmente a sua condição de existência posterior à construção do convento de Mafra. Quando os homens, personagens do romance, avistam a pedra que deverão carregar de Pêro Pinheiro a Mafra, o narrador destaca as dimensões métricas da pedra em diferentes situações temporais, como se vê:

Armados de alviões e pás, os homens de Mafra avançaram, já o oficial riscou no chão o traçado deste rebaixo, e Manuel Milho, que estava ao lado do de Cheleiros,

medindo-se com a laje agora tão próxima, disse, É a mãe da pedra, não disse que era o pai da pedra, sim a mãe, talvez porque viesse das profundas, ainda maculada pelo barro da matriz, mãe gigantesca sobre a qual poderiam deitar-se quantos homens, ou ela esmagá-los a eles, quantos, faça as contas quem quiser, que a laje tem de comprimento trinta e cinco palmos, de largura quinze, e a espessura é de quatro palmos, e, para ser completa a notícia, depois de lavrada e polida, lá em Mafra, ficará só um pouco mais pequena, trinta e dois palmos, catorze, três, pela mesma ordem e partes, e quando um dia se acabarem palmos e pés por se terem achado metros na terra, irão outros homens a tirar outras medidas e encontrarão sete metros, três metros, sessenta e quatro centímetros, tome nota, e porque também os pesos velhos levaram o caminho das medidas velhas, em vez de duas mil cento e doze arrobas, diremos que o peso da pedra da varanda da casa a que se chamará *Benedictione* é de trinta e um mil e vinte e um quilos, trinta e uma toneladas em números redondos, senhoras e senhores visitantes, e agora passemos à sala seguinte, que ainda temos muito que andar. (SARAMAGO, 1996, p.245)

Tem-se a transformação dos pesos e das medidas antigos em pesos e medidas atuais, quando se acabaram palmos e pés e acharam os metros na terra, a fim de que o narratário desta explicação tenha noção do tamanho exagerado da pedra que deveria ser carregada de Pêro Pinheiro a Mafra por megalomania de D. João V. Há um passeio em moldes de visita guiada, e ao mesmo tempo em que os homens personagens de *Memorial do Convento* olham atônitos para a enormidade que terão de carregar, o narratário da “visita guiada” pode tomar nota e imaginar, agora munido das informações, as dimensões da pedra; tem-se a observação do enorme calhau, que servirá como um dos cômodos do convento, entrecortada pelos olhos dos homens que carregarão a pedra até o seu destino, em estado bruto, e a observação daqueles que veem o trabalho pronto, pertencentes a um tempo posterior, sendo capazes de refletir, olhando para a sala em que se encontram, em outra posição temporal, sobre os esforços e a brutalidade de se carregar tamanha peça.

Como citado no primeiro capítulo desta dissertação, *Memorial do Convento* surge como uma retratação aos esquecidos pela história, aos homens responsáveis pelo trabalho que fez com que o convento de Mafra pudesse ser construído. Ao mesmo tempo em que aponta para um passado, resgatando-o, o romance em questão também permite uma redenção, uma revisão crítica, uma vez que, utilizando-se de sutileza e ironia, a narrativa esforça-se para reavivar uma memória que possibilita uma crítica social e histórica. Como se discutirá no próximo capítulo desta dissertação, esse esforço será refletido pela própria organização do romance, alternando-se entre narrativa e ação dramática, entre narração de um passado e presentificação deste, entre o distanciamento dado pela narrativa e a observação direta das ações.

A memória que permeia e possibilita a narrativa do romance objeto deste estudo é indubitavelmente peculiar. Interessante notar como o romance desafia a *minhadade* discutida por Paul Ricœur como tradicionalmente característica da memória quando discorre, em *A*

memória, a história, o esquecimento, sobre os pronomes possessivos ligados ao processo de rememorar:

A forma pronominal dos verbos de memória atesta essa aderência que faz com que lembrar-se de algo é lembrar-se de si. Por isso, o distanciamento íntimo, marcado pela diferença entre o verbo “lembrar-se” e o substantivo “lembrança” (uma lembrança, lembranças), pode passar despercebido a ponto de não ser notado. (RICŒUR, 2007, p. 136)

No início do capítulo nomeado “Memória Pessoal, Memória Coletiva”, da obra supracitada, Ricœur chama a atenção, em uma nota de orientação, para as abordagens tradicionais (de Platão a Husserl) que mantiveram uma análise do olhar interior; de uma memória individual e quase que isolada. O autor questiona-se, nessa nota, sobre o caráter privado da memória, que se manifesta na própria linguagem:

Por que a memória haveria de ser atribuída apenas a mim, a ti, a ela ou ele, ao singular das três pessoas gramaticais suscetíveis quer de designar a si próprias, quer de se dirigir cada um a um tu, quer de narrar os fatos e os gestos de um terceiro numa narrativa em terceira pessoa do singular? E por que essa atribuição não se faria diretamente a nós, a vós, a eles? (RICŒUR, 2007, p. 105)

Memorial do Convento aceita a tarefa de quebrar o solipsismo da memória, como expressão literária que, para utilizar termos de Roland Barthes (1996), em *Aula*, trapaceia poderes, debate-se contra o fascismo da língua. Ao tomar a tarefa de transformar em narrativa (memória) lembranças coletivas, a obra em questão não somente une a fenomenologia da memória e a historiografia, mas faz isso filosófica e socialmente; a memória, expressa por um “nós” e para um “nós”, que constitui *Memorial do Convento*, é, sobretudo, social.

Como redenção histórica, *Memorial do Convento* parece surgir da constatação do esquecimento de uma classe pertencente a um grupo que não foi contemplado na construção do que Peter Burke chamou, em *O Mundo como Teatro*, de Memória Social. Burke aproxima História e Memória quando afirma:

A visão tradicional da relação entre a História e a Memória é relativamente simples. A função do historiador é ser um “lembrador”, um guardião da Memória dos acontecimentos públicos, postos por escrito em benefício dos seus atores, para lhes dar fama, e também para benefício da posteridade que poderá, assim, aprender com o seu exemplo. A História, como escreveu Cícero numa passagem que tem sido repetidas vezes citadas a partir desse momento, é “a vida da memória” (*vitae memoriae*). Historiadores tão diversos quanto Heródoto, Froissart e Lord Clarendon afirmaram escrever para manter viva a Memória de grandes feitos e de grandes acontecimentos. Dois historiadores bizantinos defenderam longamente este ponto de vista nos seus prólogos, utilizando as metáforas tradicionais do tempo visto como um rio e das ações apresentadas como textos que podem ser apagados. (BURKE, 1992, p.235)

Da mesma forma que Benjamin, Peter Burke destaca o caráter de manutenção dado à história assim como à memória, impedindo, ambas, o esquecimento. Burke, entretanto, não tratará essas duas instâncias como equivalentes, como se a memória refletisse exatamente aquilo que aconteceu, e a história refletisse a memória. O historiador, antes de mais, considerará a memória e a história como instâncias sociais desprovidas de objetividade. Segundo Burke (1992, p.236):

Nem as recordações nem as histórias nos parecem objetivas. Em ambos os casos estamos a aprender a estar atentos à seleção consciente inconsciente à interpretação e à distorção. Nos dois casos esta seleção, interpretação e distorção são fenômenos socialmente condicionados. Não se trata do trabalho de indivíduos isolados.

Para Peter Burke, o indivíduo recorda, mas recorda somente aquilo que é permitido e possibilitado pela Memória Social, sendo essa memória recortada e determinada por um grupo social que aplica este recorte da forma que lhe favorece. O acesso ao passado só é permitido por meio de um esquema, de uma memória selecionada e construída por determinados grupos, sendo o passado, dessa forma, observado por diversas perspectivas, cada uma limitada pelos interesses dos grupos que o recortam; história e memória não são, assim, objetivas. Burke (1992, p.238) observa que:

Dado que a Memória social, tal como a Memória individual, é seletiva, precisamos de identificar os princípios de seleção e de observar a maneira como variam de lugar para lugar, ou de um grupo para outro, bem como a forma como se modificam ao longo do tempo. As recordações são maleáveis e necessitamos compreender a forma como são moldadas e por quem.

Peter Burke considera que é indispensável ao historiador que ele se preocupe com a Memória Social, em suas seleções e recortes, e com a transmissão dessa memória. Burke releva em seu texto o seu posicionamento como historiador diante da memória e da história afirmando que sobre as transmissões da Memória Social e sobre a sua relevância para a História:

[...] encará-las-ei a partir do ponto de vista relativamente restrito do historiador da Europa do início do período moderno, centrando-me mais nas tradições escritas do que nas orais e em “documentos” mais do que na “literatura”. Todavia, como iremos ver, estas dicotomias estão muito longe de ser claras ou definidas. (BURKE, 1992, p.239)

Embora se proponha a assumir uma abordagem galgada mais nos documentos que na literatura, Peter Burke não descarta os limites tênues e oscilantes entre essas fontes, classificando-os como obscuros e indefinidos; também estaria a literatura dentro das formas

de transmissão de uma Memória Social, assim como a memória transmitida oralmente, nos moldes do narrador de Benjamin, por exemplo.

É necessário destacar a existência de um grupo detentor de uma Memória Social que se torna oficial, muitas vezes referendada pela História. Observando-se os compêndios de história ou mesmo as grandes epopeias, notar-se-á uma seleção, um recorte, que permeará ambas as formas narrativas. O próprio narrador de *Memorial do Convento*, como observado em citação posta no primeiro capítulo desta dissertação, e que retomo neste momento o trecho, afirma:

Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho a rainha e eles é que pagam o voto, que se lixam, com o perdão da anacrônica voz. (SARAMAGO, 1996, p.257)

Excluída das abordagens historiográficas tradicionais, e mesmo das abordagens literárias, como é o caso das grandes epopeias, clássicas e neoclássicas, a arraia miúda é rememorada em *Memorial do Convento*. O narrador, se expressando como um “nós”, já denuncia que a memória que avulta neste romance não é a de um indivíduo, mas a de um grupo vítima de um esquecimento, de uma Amnésia Social, sendo esta o processo contrário e ao mesmo tempo consequente da Memória Social, uma vez que a lembrança é feita sob uma seleção que inevitavelmente provoca exclusões. É o registro literário de *Memorial do Convento* que resgatará essa memória, pertencente a esse grupo excluído, e é o próprio registro literário que denunciará esse seu papel de retratação extratemporânea, trazendo para a sua estrutura, com ironia e acidez, indicações diretas ao discurso histórico e ao discurso literário, sendo estas intertextualidades tratadas na próxima seção.

3.3 Quando o romance evoca a epopeia: da construção da crítica social e literária dentro da tradição épica

Nesta seção, objetiva-se promover a análise de alguns trechos de *Memorial do Convento* no que diz respeito às relações intertextuais que se estabelecem entre esse romance e a epopeia, mais diretamente com a obra de Luís Vaz de Camões, *Os Lusíadas*. Tendo analisado no subtópico anterior as relações que o romance em questão estabelece com a narrativa primitiva e a História, atendo-me, então, às referências diretas e indiretas que *Memorial do Convento* estabelece com uma tradição épica, o que permitirá a discussão desse romance dentro de uma sequência literária e ao mesmo tempo social e histórica.

Para esse procedimento, faz-se necessária a construção de um panorama do percurso histórico-filosófico e do percurso literário dos quais fazem parte as obras comparadas, uma vez que o estabelecimento do sentido de uma obra está ligado a conjunturas intra e extratextuais. A fim de construir esses panoramas, utilizarei como fomento teórico para o primeiro momento desta análise as considerações de Georg Lukács no já citado *Teoria do Romance*, no qual este autor posiciona, formal e filosoficamente, o romance em relação à epopeia. Estabelecidos os panoramas, partirei para a análise dos trechos nos quais foi possível perceber relações de derivação entre a obra de Saramago em questão e uma tradição épica.

Como adverti no primeiro capítulo desta dissertação, Lukács considera que o romance tenha surgido com *Dom Quixote* e exclui da sua discussão os antigos romances gregos e latinos. Não ignoro, ainda, que, por ser uma tipologia, a classificação proposta pelo autor seja, tão logo, generalizante. Não tomarei de forma direta, e talvez ingênua, a tipologia proposta por Lukács, mas concentrarei minhas análises no texto de *Memorial do Convento* que, por ele mesmo, já propõe a discussão de uma tradição épica e histórica. Valer-me-ei da classificação proposta por Lukács no que diz respeito ao estabelecimento das comparações diretas entre epopeia e romance, muitas vezes, entretanto, contrariando a *Teoria do Romance*.

Estabelecidos os panoramas, partir-se-á para a análise dos trechos nos quais foi possível perceber as relações de transcendência textual¹⁷ entre as obras literárias supracitadas. Serão observadas, então, as relações de derivação entre a obra de Saramago e outros textos épicos e, posteriormente, as relações de co-presença estabelecidas entre *Memorial do convento* e *Os Lusíadas*, utilizando-se, para essa verticalização, do conceito de intertextualidade apresentado por Gérard Genette (1987, p.97) em seu livro *Introdução ao Arquitexto*: “Chamo a isso transtextualidade, e nela englobo a intertextualidade, no sentido estrito (e “clássico” depois de Julia Kristeva), isto é, a presença literal (mais ou menos literal, integral ou não) de um texto noutro [...]”.

A princípio, será feita a análise de trechos de *Memorial do Convento* que evoquem, por meio de uma referência indireta, outras epopeias. Depois, promover-se-á o esquadrinhamento dos trechos que evoquem *Os Lusíadas* por meio de índices alusivos propriamente ditos, em uma relação de co-presença. A partir da identificação dos intertextos, será permitido ponderar a respeito dos possíveis sentidos produzidos pela evocação de *Os Lusíadas* por *Memorial do Convento*; sentidos que não poderiam ser apreendidos em toda a

¹⁷ Termo utilizado por Gérard Genette em seu *Introdução ao Arquitexto* para significar tudo o que põe um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos.

sua profundidade e em sua intensidade se faltasse ao leitor o conhecimento enciclopédico e o conhecimento linguístico que possibilitam as leituras empreendidas nesta seção.

George Lukács, em *Teoria do Romance*, aborda as questões históricas, filosóficas e formais que permeiam a fixação e o auge do romance na segunda metade do século XIX. Para isso, o autor utiliza-se da comparação em vários níveis entre a epopeia e o romance, uma vez que aquela seria a forma de expressão da unidade e da imanência da vida presente no mundo grego antigo, enquanto este seria a forma de expressão da fragmentação e da perda da essencialidade do mundo, culminando com o que Lukács chamou de romantismo da desilusão.

Em *Teoria do romance*, a epopeia é produto de tempos afortunados, quando os homens ainda eram guiados e auxiliados pelos deuses nos caminhos que levam aos seus fados; isso é perceptível na *Ilíada* e na *Odisseia*, e mesmo n'*Os Lusíadas*, por exemplo, quando os heróis, no desenvolvimento de seus feitos e de suas aventuras, são suportados pela ajuda divina. Sendo existente, porém, já em *Dom Quixote*, uma inadequação entre os indivíduos e o mundo, quando o simbolismo épico já se perdeu, e as ações heroicas tornam-se impossibilitadas de acontecer em um mundo que se fecha às aventuras da alma. Dom Quixote torna-se um louco, uma vez que suas aventuras de cavalaria se tornaram inadequadas e mais dignas do riso do que de virtude e de glória.

Lukács (2000, p.116) afirma que o romance da desilusão surge da tomada de consciência de que a alma se tornou “mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer”. O fechamento do mundo e as impossibilidades da realidade exterior provocaram a clausura do indivíduo em si mesmo, em uma realidade interior, a única à qual se pode conferir e buscar sentido. É nessa atmosfera de abandono e de retração que o romance se assenta como gênero.

Torna-se necessário enquadrar no percurso entre a epopeia e o romance as duas obras eleitas para esse trabalho de análise e de reflexão, uma vez que esse posicionamento será instrumento necessário quando da identificação e da observação reflexiva dos trechos nos quais é possível apontar relações intertextuais. Lukács, como já citado, trata da mudança e não da passagem do tempo. O autor aborda as diferenças entre dois gêneros épicos, a epopeia grega e o romance, mas não discorre a respeito do percurso e das diferenciações ocorridas nas formas épicas no período de transição entre essas duas formas de expressão literária.

Os Lusíadas, obra provavelmente concluída em 1556 e só publicada em 1572, é considerada a epopeia por excelência do povo português. Como núcleo temático, temos as aventuras empreendidas pela expedição comandada por Vasco da Gama na tentativa de

descoberta de um novo caminho que levasse às Índias - essa empreitada, além de motivos comerciais, também englobava motivos religiosos, sendo o cristianismo exaltado nessa epopeia de forma frequente. Assim como na *Eneida*, de Virgílio, nessa obra de Camões, os elementos históricos mesclam-se aos elementos lendários, uma vez que são os deuses que auxiliarão os lusos durante toda a viagem.

Como obra de valor cristão, porém, e uma vez submetida à análise e ao aval da inquisição, os próprios deuses são restritos a meros ornamentos narrativos e textuais durante o Canto X de *Os Lusíadas*, episódio em que a ninfa Tétis é enviada por Deus para revelar a máquina do mundo a Vasco da Gama, como se pode constatar em:

Aqui só verdadeiros, glorioso
 Divos estão, porque eu, Saturno e Jano,
 Júpiter, Juno somos fabulosos,
 Fingidos de mortal e cego engano;
 Só para fazer versos deleitosos
 Servimos; [...] (*Os Lusíadas*, X, 82).

Em *Os Lusíadas*, é a pátria portuguesa que assumirá a posição de herói da epopeia, mas uma pátria comandada por uma legislação produzida e suportada por um conjunto de soberanos, mais especificamente pela figura de um rei. O motivo que leva à viagem de busca por um novo caminho para as Índias é apresentado, nessa obra de Camões, como fruto de um sonho de D. Manuel com um homem de barbas de mar, que comunicou a esse rei qual seria o destino aventureiro de Portugal.

Em *Memorial do Convento*, temos a retomada de um dos períodos considerados entre os áureos de Portugal, o início do século XVIII, durante o reinado de D. João V. O rei, apresentado como megalomaniaco, apesar de há muito tentar garantir sua sucessão, ainda não engravidara a rainha Maria Ana. Em conversa com um frade franciscano, D. João V promete construir um convento grandioso em nome da ordem se Deus lhe agraciara com um filho. Nascendo a infanta Maria Bárbara, o rei manda que se iniciem os trabalhos para a construção de um convento em Mafra, que ele queria tão grandioso quanto uma Basílica de São Pedro.

É perceptível, porém, nessa retomada histórica feita em *Memorial do Convento*, que a pretensão não é a de exaltar um feito do rei ou de homens ilustres, mas a de ridicularizar o rei, e até mesmo a pátria, promovendo uma exaltação da arraia miúda, daqueles que doaram, ou foram obrigados a doar, suor e esforço para a construção do famigerado convento. Em passagens como a do transporte da pedra, percebemos que os homens que se envolvem nessa empreitada são mais figuras miseráveis e abatidas do que heróis. O peso do trabalho forçado, ou mesmo necessário, uma vez que única forma de angariar alguma condição de

sobrevivência, esmaga a vontade dos homens, que não aparecem, em *Memorial do Convento*, como figuras dotadas de espírito de aventura, mas com a “vontade de ser outra coisa”, apontada pelo narrador do romance no momento em que, ainda durante a madrugada, Baltasar e seu companheiro partem rumo a Pêro Pinheiro.

Antes de passar para a discussão das alusões como evocações efetivas entre os dois textos, é necessário identificar alguns trechos de *Memorial do Convento* que remetem de forma indireta a *Os Lusíadas* e à epopeia como gênero dotado de suas peculiaridades, uma vez que tais trechos servirão como auxílio para que se possa sedimentar as construções de sentido provocadas pelo processo alusivo entre as duas obras dorsais desta análise.

Ao falar dos preparativos feitos para que se pudesse arrastar a enorme pedra de Pêro Pinheiro a Mafra, o narrador nos diz que:

Em Pêro Pinheiro se construíra o carro que haveria de carregar o calhau, espécie de nau da Índia com rodas, isto dizia quem já o tinha visto em acabamentos e igualmente pusera os olhos, alguma vez na nau da comparação. Exagero será, decerto, melhor é julgarmos pelos nossos próprios olhos, com todos estes homens que se estão levantando noite ainda e vão partir para Pêro Pinheiro. (SARAMAGO, 1996, p.241)

O narrador compara o carro de bois que transportará a pedra com uma nau da Índia, que foi a espécie de barco utilizado pelos portugueses durante os séculos XVI e XVII, sendo essa a mesma nau utilizada por Vasco da Gama na viagem em que descobriria um novo caminho para as Índias – daí o nome de tal embarcação. É possível dizer que, fazendo essa escolha, o texto de José Saramago já estabelece referências com o período histórico do qual se ocupou Camões em sua epopeia.

É feito, então, primeiro um inventário dos instrumentos que serão levados para que se alcance o objetivo da viagem, e em seguida, uma numeração dos homens que participarão dessa ação:

Daqueles homens que conhecemos no outro dia, vão na viagem José Pequeno e Baltasar, conduzindo cada qual sua junta, e, entre o pessoal peão, só para as forças chamado, vai o de Cheleiros, aquele que lá tem a mulher e os filhos, Francisco Marques é o nome dele, e também vai o Manuel Milho, o das ideias que lhe vêm e não sabe donde. Vão outros Josés, e Franciscos, e Manuéis, serão menos os Baltasares, e haverá Joões, Álvaro, António e Joaquina, talvez Bartolomeus, mas nenhum o tal, e Pedros, e Vicentes, e Bentos, Bernardos e Caetanos, tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada [...] (SARAMAGO, 1996, p. 242)

É possível que esse mecanismo textual, o da enumeração, possa remeter ao segundo canto da *Ilíada*, no qual é feito o catálogo das naus: εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι Διὸς αἰγιόχοιο/

θυγατέρες μνησαίαθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον:/ ἀρχοὺς αὖ νηῶν ἐρέω νῆάς τε προπάσας.¹⁸ (vv. 491-493). O inventário feito em *Memorial do convento*, porém, destina-se não a chefes ilustres, mas à turba de homens simples que parte sem nenhum espírito aventureiro rumo ao calhau gigante.

Os nomes enumerados não são acompanhados de nenhum epíteto ilustre, ao contrário do que acontece no inventário da *Iliada*, por exemplo. Em movimento contrário a essa prática da epopeia, o que o narrador afirma é que os homens que de Mafra partem são “quasimodos”, e desculpa-se por deixar ir sem vida contada um conjunto de deficientes, pois:

[...] não tardaria que se começasse a dizer que isto é uma terra de defeituosos, um marreco, um maneta, um zarolho, e que estamos a exagerar a cor da tinta, que para heróis se deverão escolher os belos e os formosos, os esbeltos e os escorreitos, os inteiros e completos, assim o tínhamos querido, porém, verdades são verdades [...] (SARAMAGO, 1996, p. 242)

Por meio desses instrumentos, fica claro, na obra de Saramago, o desejo de dar espaço às gentes, ao homem e ao que há nele de miserável e ao mesmo tempo de herói peculiar; aquele que provém do povo e que é marcado pela falta de vontade e de possibilidade de viver aventuras, mas que é obrigado a suportar as dolorosas penas da obrigação do trabalho pesado, sem ter quem lhes immortalize.

Os heróis de *Memorial do Convento*, como já citado no primeiro capítulo desta dissertação, não têm sequer direito a uma morte chorada, aos moldes dos funerais de Pátroclo e Heitor, e ao mesmo tempo em que dá tom épico àquilo que narra, o narrador aproxima o romance da epopeia por negação. Quando Francisco Marques é esmagado pelo carro de bois, é descrito como uma “pasta de vísceras e ossos”, e o narrador conta que: “Amanhã, antes de nascer o sol, recomeçará a pedra a sua viagem, em Cheleiros ficou um homem para enterrar, fica também a carne de bois para comer. Não se nota a falta deles” (SARAMAGO, 1996, p.260). O narrador ainda destaca que: “outros nem sabiam quem fosse Francisco Marques, alguns o viram morto, a maior parte nem isso, não se vá julgar que desfilaram seiscentos homens em última e comovida homenagem, são coisas que só acontecem nas epopeias.” (SARAMAGO, 1996, p.261)

Uma vez discutidas as referências indiretas estabelecidas entre o *Memorial do Convento* e a epopeia, partirei, neste momento, para a análise dos trechos que remetem por meio de índices alusivos propriamente ditos a alguns excertos de *Os Lusíadas*. Pretendo fazer

¹⁸ “se vós, ó Musas, nascidas de Zeus portador de grande égide,/ não me quisésseis nomear os que os campos de Tróia pisaram./ Dos chefes pois, dos navios, direi, do conjunto das naves.” HOMERO. *Iliada* / Trad. de Carlos Alberto Nunes. 7.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

a identificação dessas relações intertextuais para que seja possível estabelecer as expansões de sentidos que os intertextos provocam no sistema semântico de *Memorial do Convento*.

Observe-se um trecho da obra de José Saramago que se encontra no episódio em que D. João V, vendo lentas as obras do convento de Mafra, resolve marcar uma data para que este seja inaugurado:

[...] e então el-rei mandou apurar quando cairia o dia do seu aniversário, vinte e dois de Outubro, a um domingo, tendo os secretários respondido, após cuidadosa verificação do calendário, que tal coincidência se daria daí a dois anos, em mil setecentos e trinta, Então é nesse dia que se fará a sagração da basílica de Mafra, assim o quero, ordeno e determino, e quando isto ouvirem foram os camaristas beijar a mão do seu senhor, **vós me direis qual é mais excelente, se ser do mundo rei, se desta gente.** (SARAMAGO, 1996, p.289)

A parte da citação supracitada está marcada em negrito para que seja possível identificá-la com o trecho do Canto I de *Os Lusíadas* que se segue:

Vereis amor da pátria, não movido
De prémio vil, mas alto e quási eterno;
Que não é prémio vil ser conhecido
Por um pregão do ninho meu paterno.
Ouvi: vereis o nome engrandecido
Daqueles de quem sois senhor superno,
**E julgareis qual é mais excelente,
Se ser do mundo Rei, se de tal gente.**
(*Os Lusíadas*, I, 10)

Os versos de Camões dizem respeito à proposição apresentada no primeiro canto de sua epopeia, e dirige-se ao Rei de Portugal, fazendo-o atentar para o fato de que o povo português, amando a pátria, é gente de coragens e de espírito aventureiro, capaz de participar da empreitada marítima portuguesa rumo às Índias. O rei julgará, ao ver a disposição de seu povo, o que “é mais excelente”, se ser soberano do mundo inteiro, ou se da gente portuguesa.

Já o trecho retirado de um dos episódios de *Memorial do Convento* mostra o momento em que o rei D. João V decide o dia destinado à inauguração do seu convento, que deveria ser aquele em que a data do seu aniversário coincidissem com um domingo, dia comum para a sagração das basílicas. Tendo os camaristas verificado o prazo de dois anos para terminar a construção do convento, o rei ordena e determina que assim seja feito. O narrador é bastante irônico ao mostrar o gesto dos camaristas ao “beijar a mão do seu senhor”, uma vez que, como têm consciência os engenheiros responsáveis pelas obras em Mafra, seria impossível, com o contingente de trabalhadores de que dispunham, terminar de erguer o convento em tão pouco tempo. A submissão dos súditos, porém, e o trabalho escravo que será

utilizado para que a vontade do rei seja atendida a qualquer custo é que possibilitarão, de forma irônica, que se diga “o que é mais excelente”, se não é “ser rei desta gente”.

D. João V, com essa ordem, faz com que a única forma de tornar possível a inauguração do convento nessa data seja a resolução de ir às vilas escravizar portugueses que ocupavam outras atividades (alfaiates, sapateiros etc). O narrador descreve esse episódio de forma a destacar o alarido que causou tais ações:

Corriam as mulheres, choravam, e as crianças cresciam o alarido, era como se andassem os corregedores a prender para a tropa ou para a Índia. Reunidos na praça de Celorico da Beira, ou de Tomar, ou em Leiria, em Vila Pouca ou Vila Muita na aldeia sem mais nome que saberem-no os moradores de lá, nas terras da raia ou da borda do mar, ao redor dos pelourinhos, no adro das igrejas, em Santarém e Beja, em Faro e Portimão, em Portalegre e Setúbal, em Évora e Montemor, nas montanhas e na planície, e em Viseu e Guarda, em Bragança e Vila Real, em Miranda, Chaves e Amarante, em Vianas e Póvoas, em todos os lugares aonde pôde chegar a justiça de sua majestade, os homens, atados como reses, folgados apenas quanto bastasse para não se atropelarem, viam as mulheres e os filhos implorando o corregedor [...]
(SARAMAGO, 1996, p.292)

É em meio ao desespero causado pela “recolha” dos homens que trabalhariam na construção do convento que se pode destacar como dotada de caráter intertextual, e mais especificamente alusivo, esta passagem desse mesmo episódio de *Memorial do Convento*:

Já vai andando a rédua de homens de Arganil, acompanham-nos até fora da vila as infelizes, que vão clamando, **qual em cabelo, Ó doce e amado esposo, e outra protestando, Ó filho a quem eu tinha só para refrigério desta cansada velhice minha, não se acabavam as lamentações, tanto que os montes de mais perto respondiam, quase movidos de alta piedade**, enfim já os levados se afastam, ao sumir-se na volta do caminho, rasos de lágrimas os olhos, em bagadas caindo aos mais sensíveis, é então que uma voz se levanta, **é um labrego de tanta idade** já o não quiseram, e grita subido a um valado que é púlpito de rústicos, **Ó glória de mandar, ó vã cobiça**, ó rei infame, ó pátria sem justiça, e tendo assim clamado, veio dar-lhe o quadrilheiro na cabeça, que ali mesmo o deixou por morto.
(SARAMAGO, 1996, p.293)

O trecho faz alusão à fala do Velho do Restelo na qual um homem de já certa idade conjura contra as naves que partem na empreitada marítima portuguesa. Esse momento do Canto IV de *Os Lusíadas* é o único que foge ao tom de exaltação do espírito e da aventura nacional que permeia toda a epopeia escrita por Camões. Observem-se, apesar de constituir uma longa citação, os versos da obra de Camões que figuram como intertexto em *Memorial do Convento*:

90
«Qual vai dizendo: – **«Ó filho, a quem eu tinha Só pera refrigério e doce emparo Desta cansada já velhice minha,**
Que em choro acabará, penoso e amaro,

Porque me deixas, mísera e mesquinha?
Porque de mi te vás, o filho caro,
A fazer o funéreo encerramento
Onde sejas de pexes mantimento?»
91

Qual em cabelo: – «Ó doce e amado esposo,
 Sem quem não quis Amor que viver possa,
 Porque is aventurar ao mar iroso
 Essa vida que é minha e não é vossa?
 Como, por um caminho duvidoso,
 Vos esquece a afeição tão doce nossa?
 Nosso amor, nosso vão contentamento,
 Quereis que com as velas leve o vento?»
 92
 Nestas e outras palavras que diziam,
 De amor e de piadosa humanidade,
 Os velhos e os mininos os seguiam,
 Em quem menos esforço põe a idade.
Os montes de mais perto respondiam,
Quási movidos de alta piedade;
 A branca areia as lágrimas banhavam,
 Que em multidão com elas se igualavam.

94
 «Mas **um velho**, d' aspeito venerando,
 Que ficava nas praias, entre a gente,
 Postos em nós os olhos, meneando
 Três vezes a cabeça, descontente,
 A voz pesada um pouco alevantando,
 Que nós no mar ouvimos claramente,
 Cum saber só d' experiências feito,
 Tais palavras tirou do experto peito:
 95
 – **«Ó glória de mandar, ó vã cobiça**
 Desta vaidade a quem chamamos Fama!
 Ó fraudulento gosto, que se atija
 Cũa aura popular, que honra se chama!
 Que castigo tamanho e que justiça
 Fazes no peito vão que muito te ama!
 Que mortes, que perigos, que tormentas,
 Que crueldades neles experimentas!
 (*Os Lusíadas*, IV, 90-95)

Assim como em *Os Lusíadas*, em *Memorial do Convento* é abordada uma situação em que os homens partem, por glória de um rei, para complicadas empreitadas. O Velho do Restelo, assim como o labrego de tanta idade, do romance de Saramago, é a voz da arraia miúda, da indignação perante uma situação sobre a qual, apesar de perceberem as injustiças, não possuem força ativa para mudá-la. Essas personagens mostram, por meio de suas falas, a crítica do povo subjugado à ordem de um soberano. O velho do romance de José Saramago é calado e morto pela ação concreta de uma pancada na cabeça, enquanto que a crítica do Velho do Restelo, como única oriunda do povo simples de Portugal, é sufocada pelo tom de exaltação presente em todos os outros cantos de *Os Lusíadas*.

Memorial do Convento, evocando o canto da epopeia de Camões que ficou marcado por uma crítica velada à expansão marítima portuguesa, traz para seu construto formal e semântico a mesma voz de crítica do Velho do Restelo, mas adiciona, na fala indignada de seu “labrego de tanta idade”, uma censura ao rei e à pátria, não sendo essa crítica permitida em *Os Lusíadas*, uma vez que a obra, para que pudesse ser publicada, anos depois de sua finalização, teve que passar pela fiscalização do rei e do santo ofício.

Ainda sobre esse trecho de *Memorial do Convento*, é necessário destacar suas possíveis relações com um momento do Canto II da *Ilíada*, quando Tersides, apresentado como um qualquer dentre os homens do povo, criticava Agamémnone e os seus direitos como rei: τὼ γὰρ νεικεῖσκε: τότε αὐτ’ Ἀγαμέμνονι δίῳ/ ὄξεα κεκλήγων λέγ’ ὀνειδεα: τῷ δ’ ἄρ’

Ἀχαιοὶ/ ἐκπάγλως κοτέοντο νεμέσσηθεν τ' ἐνὶ θυμῷ¹⁹ (vv. 221 – 223) . Tendo Tersides feito um longo discurso contra os desmandos do rei, Odisseu, chegando-lhe perto, dá-lhe censura e, além disso, bate-lhe com o cetro nas costas, fazendo um vergalhão em Tersides, deixando-lhe com lágrimas nos olhos.

Temos, dentro da epopeia grega clássica, o levantar da reivindicação de uma massa descontente com a guerra e com as ordens do rei, que é desprovida de voz, de glória e de registro, uma vez sufocada dentro da epopeia, assim como a voz do Velho do Restelo, na epopeia neoclássica de Camões, e da voz do velho do romance de Saramago; fato literário não abarcado pela generalização da tipologia de Lukács.

Esse episódio reforça os resgates feitos pelo romance de Saramago dos momentos em que, nas grandes epopeias evocadas, o povo recebe a voz para criticar a situação a que é submetido, explicitando mais uma vez as relações de *Memorial do Convento* com a épica.

José Saramago revela, por meio do mecanismo textual da transtextualidade e da intertextualidade, as pistas para que seja possível resgatar não só uma tendência das formas de expressão da épica anteriores ao gênero romance, mas também os contextos históricos e nacionais em que se inseriam as epopeias. Neste trabalho refiro-me mais especificamente a *Os Lusíadas*, tendo o material histórico de seu enredo bem delimitado dentro da expansão marítima portuguesa, mas as relações intertextuais dentro de *Memorial do Convento* são inúmeras, como é possível observar também no trecho:

Em seu trono entre o brilho das estrelas, com seu manto de noite e solidão, tem aos seus pés o mar novo e as mortas eras, o único imperador que tem, deveras, o globo mundo em sua mão, este tal foi o infante D. Henrique, consoante o louvará um poeta por ora ainda não nascido, lá tem cada um as suas simpatias, mas, se é de globo mundo que se trata e de império e rendimentos que impérios dão, faz o infante D. Henrique fraca figura comparado com este D. João, quinto já se sabe de seu nome na tabela dos reis, sentado numa cadeira de braços de pau-santo [...] (SARAMAGO, 1996, p.227)

Neste trecho, tem-se a citação sem aspas de um dos poemas de *Mensagem*, de Fernando Pessoa, considerada pela crítica uma epopeia fragmentada, não abandonando o cunho nacionalista e de exaltação presente em *Os Lusíadas*. O narrador ironiza o poema nacionalista de Pessoa, dizendo: “louvará o poeta por ora ainda não nascido, lá tem cada um as suas simpatias”.

É perceptível, a partir dos elementos utilizados por Saramago, a história da literatura como história particular que se relaciona com a história geral, assim como destaca Hans

¹⁹ “Mas ora insultava Agamémnone/ com voz de timbre estridente, com quem os guerreiros acaios/ aborrecidos estavam e muito agastados no espírito”. Tradução de Carlos Alberto Nunes (2001).

Robert Jauss em *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*, quando este autor afirma que:

A tarefa da história da literatura somente se cumpre quando a produção literária é não apenas apresentada sincrônica e diacronicamente na sucessão de seus sistemas, mas vista também como história particular, em relação própria com a história geral. (JAUSS, 1994, p.50)

O escritor de *Memorial do Convento* parece se colocar, com seu conhecimento social, histórico e literário, na condição de leitor alocado em um determinado horizonte de expectativas. Saramago mostra-se conhecedor de determinadas tradições do sistema da literatura e utiliza-se desse conhecimento para trazer novos sentidos e novas discussões ao seu romance, aliando esse saber sobre a historiografia literária ao conhecimento da história geral com a qual ela se relaciona. Percebe-se, em *Memorial do Convento*, a objetivação dos sistemas histórico-literários por meio dos elementos descritos por Jauss (1994, p. 28), uma vez que “primeiramente, graças a uma convenção do gênero, do estilo ou da forma, evoca propositadamente um marcado horizonte de expectativas em seus leitores para, depois, destruí-lo passo a passo”.

Ao utilizar-se da transtextualidade e da intertextualidade para evocar horizontes de expectativas que antecedem o próprio surgimento do romance como gênero, Saramago leva às últimas consequências a relação entre a historiografia literária e a história geral, uma vez que, assim, faz com que a sua obra encerre elementos das sequências literárias associados aos elementos sociais que permeavam essas sequências e os horizontes de expectativa nos quais elas surgiam. Em *Memorial do Convento*, destarte, temos as experimentações ficcionais, históricas e estéticas emaranhadas e constitutivas de um romance que explode em crítica social, teoria literária e força poética, esgarçando os sentidos do texto, dando-lhe novas significações dentro das relações indissociáveis que se estabelecem entre a literatura, a história e a sociedade.

Percebe-se o código literário saramaguiano não apenas a carnavalizar²⁰ a letra fria dos registros históricos, a criar um novo universo a partir do insólito, com a sua arte de preencher as lacunas que os registros, por serem objetivos e por focarem sempre os mais ilustres, não puderam preencher, mas a versar o clássico código camoniano. É o que torna o autor capaz de dar novos significados às sentenças consagradas, fixando-as em contextos totalmente novos. Torna-se notória, então, a elegância e, ao mesmo tempo, a tragicomicidade do romance de Saramago quando da apropriação de partes literais dos versos camonianos,

²⁰ Termo utilizado por Mikhail Bakhtin (2008) em seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski* que pode ser concebido como um processo de desvio, de profanação do sagrado e da exaltação do interdito.

apropriação, essa, feita pela retomada efetiva de algumas passagens de *Os Lusíadas* inseridas no contexto de *Memorial do Convento*, obras em que ambos os seus autores, homens de engenho e arte, falam de uma nação de muitos haveres e deveres, que se exalta enquanto despende força e suor para realizar os sonhos de reis que quer sonhem dormindo, como aquele D. Manoel, quer sonhem acordados, como este D. João, devem ter suas quimeras materializadas em grandes feitos, custe o que custar.

Memorial do Convento posiciona-se diante de uma sequência de tradições literárias e históricas por meio da estrutura narrativa comum a ambos os registros. Esse romance de Saramago reaviva, até mesmo por mecanismos intertextuais, como analisado, as tradições, mesmo que as retomando pela ironia e pela negação. Ao mesmo tempo em que imprime forte caráter de crítica social em seu romance, José Saramago mantém a preocupação com a escrita literária e as suas possibilidades, reinventando, ficcionalizando, e narrando aquilo que foi e o que poderia ter sido. *Memorial do Convento* é fuga de múltiplos poderes, fuga impressa na forma, pela trapaça feita aos gêneros, fuga feita nas sequências, pela utilização livre e acertada das sequências narrativas e dramáticas, e contestação de registros literários e históricos elaborados como transmissão da Memória Social de um grupo ocupante do poder.

Ao evocar na escrita e no objeto narrado tradição e inovação, Outrora e Agora, *Memorial do Convento* amalgama formas de representação. O romance é, ao mesmo tempo, resgate de uma tradição narrativa e redenção da História, ficcional e histórico, narrativo e dramático, e é sobre este último diálogo, entre narrativa e drama, que se desenvolverá o próximo capítulo desta dissertação. Analisarei os momentos em que o romance se torna pleno de dramaticidade a fim de presentificar a memória narrada, descambando para a descrição de um processo de assimilação inversa dos recursos utilizados no teatro épico. Tentarei mostrar que enquanto a arte dramática depara-se com o desafio de colocar em cena ações passadas, utilizando-se da narrativa, o romance de Saramago acata o desafio de colocar em ações presentes uma memória, suspendendo-as no tempo, tornado Agora a memória de Outrora, em um entrecruzamento peculiar, mas com o mesmo conhecido objetivo de Brecht, a reflexão crítica e didática sobre a sociedade e a história.

4 CAPÍTULO 3

4.1 A epicização do drama e a dramatização da épica: diálogos possíveis

Depois de discutir a filiação que o próprio *Memorial do Convento* evoca com a tradição narrativa literária e histórica, utilizando para isso as referências, até mesmo diretas, feitas pelo próprio texto à tradição, é momento de partir para a análise da obra sob o ponto de vista da sua relação com o drama, desembocando nas aproximações entre o romance, objeto deste estudo, e o drama épico, termo utilizado pela primeira vez por Piscator para abranger os traços épicos que surgem na poesia dramática, quando o drama, em luta entre forma e conteúdo, passa por uma reformulação no final do século XIX e durante o século XX.

Quando no drama são inseridas características estruturais e estilísticas próprias da narrativa, ele se descaracteriza na pureza de sua força dramática e assume características épicas. Desde Aristóteles, entretanto, essa descaracterização era condenada, como observa Peter Szondi, em seu *Teoria do drama moderno* [1965](2001):

O que autorizava as primeiras doutrinas do drama a exigir o cumprimento das leis da forma dramática era sua concepção particular de forma, que não conhecia nem a história nem a dialética entre a forma e o conteúdo. Parecia-lhes que, nas obras de arte dramáticas, a forma pré-estabelecida do drama realizava-se quando unida a uma matéria selecionada com vistas a ela. Se essa realização era malsucedida, se o drama apresentava traços épicos, o erro se achava na escolha da matéria. (SZONDI, 2001, p.23)

Tem-se, como exemplo desse processo de epicização do drama, aquele desenvolvido no final do século XIX, com as peças *Os Tecelões*, de Hauptmann, *O Pai*, de Strindberg e *Três Irmãs*, de Tchekov, que começaram com um escape, talvez forçado, mesmo que sutil, das normas dramáticas tradicionais, uma vez que o drama, apoiado como forma fixa no diálogo e nas relações intersubjetivas, passa a se debater contra a própria estrutura, ao adotar outras matérias de cunho psicológico e social.

Seria coerente que, quando processo inverso acontecesse com os gêneros épicos, fazendo com que ao serem inseridos elementos dramáticos em sequências predominantemente narrativas, como no romance, essas inserções tendessem à dramática mais tradicional, ou mesmo pura, se assim se pode nomear. Em *Memorial do Convento*, entretanto, as adições dramáticas são recorrentes, daí o interesse em se desenvolver este estudo, mas são feitas de forma peculiar.

Ao adquirir dramaticidade, o texto de José Saramago aproxima uma memória distante de um presente vivo, como já foi observado, permitindo a revisão de um Outrora em relação inexorável com um Agora que com ele se amalgama. Percebemos que o narrador, ora

posicionado em distância temporal e espacial do objeto narrado, relação própria da épica, ora diluído como personagem e como espectador do que está sendo apresentado em relação direta com o objeto, como é próprio do drama, participa de um processo de aproximação e de afastamento que afeta profundamente a estrutura do romance.

O narrador de *Memorial do Convento* parece conhecer bem o evento passado que narra, principalmente em seus elementos históricos, colocando-se como uma coletividade afastada temporalmente das ações narradas, mas é interessante que a mesma relação não se dê quanto à ação quando o foco da narrativa recai sobre as personagens fictícias; pessoas simples às quais a narrativa parece tentar conferir os papéis de agentes possibilitadores dos acontecimentos históricos discutidos. É principalmente na relação entre o narrador e as personagens que o romance parece desenvolver a sua força dramática.

4.2 Narrativa e drama em *Memorial do Convento*: a relação anárquica entre o narrador e as personagens

A fim de tratar inicialmente das inserções dramáticas presentes em *Memorial do Convento*, sem ainda tocar diretamente no que diz respeito às aproximações que essas inserções dramáticas estabelecem com o drama épico, analisarei alguns trechos da obra em que o narrador encontra-se em posição de espectador das ações desenvolvidas pelas personagens. Identificando a falta de hierarquia entre o narrador e as personagens e a formação da atmosfera dramática no interior do romance, pretendo partir para a discussão da possível produção de sentido desencadeada por esse diálogo, assim como para as modificações temporais e espaciais que essas relações provocam.

É notório, em *Memorial do Convento*, que mesmo quem conta a história não sabe exatamente o que esperar das personagens. O narrador aparece completamente passivo no que diz respeito à organização das ações das personagens da história que conta. Poder-se-ia até falar de uma espécie de narrador que não passa de um espectador, porém consciente e reflexivo, das cenas que narra, não tendo domínio constante e total sobre a construção da narrativa ou sobre as ações e os pensamentos das personagens. Podemos observar esse elemento neste trecho em que Blimunda procura por Baltasar:

Não há pastor nem rebanho, apenas um profundo silêncio quando Blimunda pára, uma solidão profunda quando olha em redor. O Monte Junto está tão perto que parece bastar estender a mão para lhe chegar aos contrafortes, como uma mulher de joelhos que estende o braço e toca as ancas do seu homem. Não é possível que Blimunda tenha pensado esta subtileza e daí, quem sabe, nós não estamos dentro das pessoas, sabemos lá o que elas pensam, andamos é a espalhar os nossos próprios

pensamentos pelas cabeças alheias e depois dizemos, Blimunda pensa, Baltasar pensou, e talvez lhe tivéssemos imaginado as nossas próprias sensações, por exemplo, esta de Blimunda nas suas ancas, como se lhes tivesse tocado o seu homem. (SARAMAGO, 1996, p.339)

O narrador questiona a sua onisciência e o seu poder sobre o pensamento de suas personagens, como se fossem essas independentes. Ele tem consciência de que o que pode estar fazendo é espalhar os seus próprios pensamentos na cabeça da personagem, uma vez que esta, sendo mulher simples e não possuindo mais do que a sabedoria popular, não teria como pensar sutilezas. É perceptível, em passagens como esta, a relação peculiar que o narrador estabelece com o objeto narrado, uma vez sendo a narrativa, *a priori*, produto de um distanciamento temporal e espacial daquilo que narra. Percebe-se que o narrador não possui das personagens e das suas ações o distanciamento que lhe permitira o controle sobre a matéria narrada com relativa onisciência e onipotência: ele nada sabe sobre o que se passa na cabeça das personagens, especulando e refletindo sobre isso.

Sobre as reflexões feitas pelo narrador a respeito de sua própria função dentro da história que conta, é profícuo citar o trecho em que Baltasar e Blimunda despedem-se de João Francisco e Marta Maria, pais do soldado maneta:

Apenas disseram adeus, nada mais, que nem uns sabem compor frases, nem os outros entendê-las, mas, passando tempo, sempre se encontrará alguém para imaginar que estas coisas poderiam ter sido ditas, ou fingi-las, e, fingindo, passam então as histórias a ser mais verdadeiras que os casos verdadeiros que elas contam, ainda que já seja difícil pôr palavras diferentes no lugar destas (SARAMAGO, 1996, p137.)

Observa-se processo semelhante em trecho já analisado sob outra perspectiva neste estudo, quando o narrador tenta conferir alguma virtude aos homens-heróis que partem de Mafra para Pêro Pinheiro a fim de seguir as ordens do rei e arrastar durante três léguas a pedra enorme que deverá servir de fundação para uma das varandas do convento em Mafra. Nesse momento, Francisco Marques, um dos trabalhadores, vai mais à frente do que a turba de homens, como se “lhe tivesse chegado fogo ao rabo”. O narrador, ao ponderar sobre as intenções de Francisco Marques, conta que:

[...] chegou-se-lhe o fogo ao rabo e, mal saiu de Mafra, largou num trote curto, parecia que ia a Cheleiros salvar o pai da forca, era o Francisco Marques que aproveitava a ocasião para ir enforcar-se entre as pernas da mulher, agora que ela já despejou, ou não será tal a ideia, talvez queira apenas estar com os filhos, dar uma palavra à esposa, cortejá-la somente, sem pensar em fofocações que teriam de ser apressadas porque os companheiros vêm aí atrás, e pelo menos a Pêro Pinheiro convém que chegue ao mesmo tempo que eles, já à nossa porta estão passando, afinal sempre me deitei contigo, o menino está a dormir, não dá por nada, os outros mandámo-los ver se está a chover, e eles entendem que o pai quer estar com a mãe, que seria de nós se el-rei tem mandado fazer o convento no Algarve, e ela

perguntou, Já te vais, e ele respondeu, Que remédio, mas na volta, acampando nós perto, fico toda a noite contigo. (SARAMAGO, 1996, p.243)

A narração do texto acima se dá entrecortada pelas falas do narrador e as interrupções da personagem. O narrador espera, conjecturando, a ação de Francisco Marques que tirará a dúvida posta sobre o objetivo da pressa da personagem. A expectativa é mantida pelo narrador enquanto Francisco Marques dirige-se rapidamente ao seu destino. As hipóteses levantadas quando da movimentação são, então, solucionadas quando Francisco Marques, já em diálogo com a sua mulher, pronuncia: “Já à nossa porta estão passando, afinal sempre me deitei contigo”. O ritmo acelerado dos diálogos corta as ações, que ficam subentendidas, uma vez que os companheiros de Francisco Marques já estão passando por Cheleiros. A próxima fala, sem interposição do narrador, será já a da mulher despedindo-se do marido: “Já te vais?”.

É perceptível a velocidade com que são postas as falas do narrador quando da disparada de Francisco Marques. As frases são curtas, separadas somente por vírgulas, e o próprio narrador atropela seus pronunciamentos como se estivesse, assim, tentando mostrar/contar, de forma sincronizada com os movimentos da personagem, as ações que se desenvolvem. A narrativa esbarra-se no drama como se tentasse se fazer presente, narrando ações presentes, embora fosse possível ao narrador falar somente de um presente que já se tornara passado quando da pronúncia das falas.

Assim como no trecho de Francisco Marques, vários são os momentos em que a movimentação das personagens influencia a velocidade da narração e, até mesmo, a matéria narrada, como é perceptível em:

Passadas algumas semanas, com todas as disposições, licenças e matriculações necessárias, partiu o padre Bartolomeu Lourenço para Coimbra, cidade tão ilustre, de tão velhos sábios, que, se nela houvesse alquimistas, em coisa alguma ficaria a dever a Zwolle, e vai o Voador por agora cavalgando uma remansosa mula alquilada, como convém a sacerdote sem extremadas artes de ginete e apenas provido de bens medianos, chegando ao seu destino voltará a montada com outro cavaleiro, talvez um doutor acabado, ainda que a esta dignidade melhor coubesse a liteira de longo curso, é como ir balouçando sobre as ondas do mar, se não fosse o macho da dianteira tão incontinente de ventos. Até à vila de Mafra, aonde primeiro vai, não tem a viagem história, salvo a das pessoas que por estes lugares moram, claro está que não podemos deter-nos no caminho e perguntar, Quem és, o que fazes, onde te dói, e se o padre Bartolomeu Lourenço algumas vezes parou, foi parar e andar, não mais que o tempo de uma bênção que lhe pediam, à quantos destes irá suceder entortar-se-lhes a história que tinham para entrarem nesta que vamos contando (SARAMAGO, 1996, p.117)

O narrador, a principio, afirma no pretérito “partiu o padre Bartolomeu Lourenço para Coimbra”. Após se demorar relativamente ao fazer reflexões sobre a cidade a que o padre se destinava, comparando-a com a Holanda, da qual o padre havia chegado há umas

semanas, o narrador afirma “e vai o padre Voador por agora cavalgando uma remansosa mula”, retomando, com a utilização de um “agora” o caráter presente da ação narrada, como se objetivasse, após a digressão, deixar assente que o padre, em sua viagem, é acompanhado pela narrativa. É perceptível, além disso, que o narrador também se refere a momento futuro da narrativa: “voltará a montada com outro cavaleiro”.

Durante a viagem, o narrador afirma que “até a vila de Mafra, aonde primeiro vai, não tem a viagem história”, pois “não podemos deter-nos no caminho e perguntar, Quem és, o que fazes, onde te dói”. O narrador limita o que conta ao que é possibilitado pelas ações de padre Bartolomeu, o qual acompanha. Estando este em viagem sem paradas, objetivando com o seu deslocamento chegar a Mafra e depois a Coimbra, o foco do narrador é limitado pela ação da personagem, não podendo assumir a dimensão épica que seria permitida se ao narrador fosse possível uma digressão ou uma demora a fim de interpelar as pessoas pelo meio da rota. Observa o narrador que será necessário entortar a história desses que vão recebendo a rápida bênção do padre para que eles possam entrar nessa história que está sendo contada. O narrador observa mais a frente que:

Não é verdade que o dia de amanhã só a Deus pertença, que tenham os homens de esperar cada dia para saber o que ele lhes traz, que só a morte seja certa, mas não o dia dela, são ditos de quem não é capaz de entender os sinais que nos vêm do futuro, como este de aparecer um padre no caminho de Lisboa, abençoar porque a bênção lhe pediram, e seguir na direcção de Mafra, quer isto dizer que o abençoado há-de ir a Mafra também, trabalhará nas obras do convento real e ali morrerá por cair de parede, ou da peste que o tomou, ou da facada que lhe deram, ou esmagado pela estátua de S. Bruno. (SARAMAGO, 1996, 117)

É adiantado que o entortar das histórias dessas pessoas será dado quando forem convocadas a participar da construção do convento de Mafra, tornando-as matéria da história que se conta.

Ainda no primeiro capítulo, a relação entre o narrador e a movimentação das personagens se torna evidente quando, antes de entrar no quarto da rainha, o rei recebe a visita de um frade franciscano:

Mas vem agora entrando D. Nuno da Cunha, que é o bispo inquisidor, e traz consigo um franciscano velho. Entre passar adiante e dizer o recado há vênias complicadas, floreios de aproximação, pausas e recuos, que são as fórmulas de acesso à vizinhança do rei, e a tudo isto teremos de dar por feito e explicado, vista a pressa que traz o bispo e considerando o tremor inspirado do frade. (SARAMAGO, 1996, p.13)

O narrador, que se mostra interessado em explicar os floreios e as vênias que são necessários para se aproximar do rei, e que até então vinha descrevendo detalhadamente os preparativos para a ida do rei ao quarto da rainha, justifica que terá que deixar “tudo feito e

explicado”, uma vez que o bispo inquisidor e o padre vão se aproximando do rei com pressa e que perderíamos a ação que acontece “agora”, se o narrador fizesse digressões.

Importante fator que também evidencia a falta de hierarquia entre o narrador externo e as suas personagens é a relação entre a diegese principal, organizada pelo narrador, e as hipodiegeses que surgem no romance. O nível diegético não parece exercer qualquer relação superior sobre o nível hipodiegético, estabelecido, por exemplo, em trecho já citado neste estudo, quando Manuel Milho conta aos homens, ao final de cada dia de trabalho no transporte da pedra de Pêro Pinheiro a Mafra, a história do Ermitão e da Rainha:

Alargaram-se as fogueiras, homem houve que se despiu em pelote para secar as roupas, por pouco se diria ser este um ajuntamento pagão, quando sabemos que é a mais católica das acções, levar a pedra a Garcia, a carta a Mafra, o esforço avante, a fé a quem a pudesse merecer, 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, damos pela ausência, outros nem sabiam quem fosse Francisco Marques, alguns o viram morto, a maior parte nem isso, não se vá julgar que desfilaram seiscentos homens diante do cadáver em última e comovida homenagem, são coisas que só acontecem nas epopeias, vamos nós então à história, Um dia a rainha sumiu-se do palácio, onde vivia com o marido rei e os filhos infantes [...] (SARAMAGO, 1996, p.261)

Observa-se, neste trecho, o narrador externo a interromper a sua narração e uma possível digressão, “condição sobre a qual infinitamente discutiríamos”, uma vez que os homens já se encontram em redor da fogueira para ouvir a história que contará Manuel Milho, momento no qual o próprio narrador parece se colocar como narratário, quando da utilização dos pronomes “só eu, e tu e tu”. O verbo utilizado mostra uma ação presente, uma vez que Manuel Milho está “a contar” a sua história. Mesmo tendo um distanciamento temporal diante dos acontecimentos históricos, o narrador parece presenciar a ação da personagem.

Por muitas vezes, devido à relação difusa entre o narrador, as personagens e o objeto narrado, torna-se impossível ao leitor distinguir se determinadas falas pertencem às personagens ou ao narrador coletivo. Esse é o caso do trecho em que, depois de muito se falar sobre a construção da passarola, padre Bartolomeu parte rumo à Holanda em busca de informações sobre o éter que fará voar a máquina. Com a construção do convento em Mafra ainda não tendo sido iniciada e com a viagem de padre Bartolomeu, há a pergunta no primeiro parágrafo logo após a partida do padre:

Já lá vai pelo mar fora o padre Bartolomeu Lourenço, e nós que iremos fazer agora, sem a próxima esperança do céu, pois vamos às touradas, que é bem bom divertimento, Em Mafra nunca as houve, diz Baltasar, e, não chegando o dinheiro para os quatro dias da função, que este ano foi arrematado caro o chão do Terreiro do Paço, iremos ao último, que é o fim da festa com palanques ao redor todo da praça, até do lado do rio, que mal se vêem as pontas das vergas dos barcos além

fundeados, arranjaram bons lugares Sete-Sóis e Blimunda, e não foi por chegarem mais cedo que os outros (SARAMAGO, 1996, p.96)

A voz no início do parágrafo interroga “e nós que iremos fazer agora”. Voz mesma esta que responde “pois vamos às touradas”. Notório é que, na resposta, não há grafia de uma letra maiúscula marcando o pronunciamento de uma das personagens, como é comum nos diálogos inseridos em *Memorial do Convento*, sendo essa forma de inserção peculiaridade de todas as obras de José Saramago depois de *Manual de Pintura e Caligrafia*. É possível que o narrador coletivo esteja refletindo sobre a própria matéria narrativa, que ficaria estagnada sem a possibilidade de narrar a construção da passarola e a do convento. Em vez de fazer grandes saltos temporais, o que seria possível quando a matéria é narrada, o narrador parece interpelar as personagens ou a ele mesmo sobre os destinos da narrativa, logo resolvendo o impasse com o desenvolvimento do episódio das touradas às quais irão Blimunda e Baltasar.

O texto analisado não parece ser, totalmente, um diálogo entre Blimunda e Baltasar, uma vez que, se aquela interpela “que iremos fazer agora”, seria ela mesma a responder “pois vamos às touradas”, estrutura pouco comum quando se tratando dos diálogos entre as personagens de *Memorial do Convento*. Ao responder Baltasar que “Em Mafra nunca as houve”, há uma reflexão sobre a condição financeira das personagens, feita por Baltasar ou pelo narrador, e, logo depois, tem-se uma fala que é, de fato, a do narrador, quando este informa que: “arranjaram bons lugares Sete-Sóis e Blimunda”.

Essa apresentação difusa e anárquica das falas do narrador e das personagens repetir-se-á por muitas vezes no romance. A análise de outra dessas apresentações será matéria para as observações feitas no próximo tópico, pelo teor dramático e até mesmo trágico que veicula.

4.3 Do estabelecimento da estrutura dramática propriamente dita: quando as personagens falam

Depois de analisar de forma geral as relações que se formam entre o narrador externo de *Memorial do Convento* e as personagens deste romance, é possível partir para a análise do estabelecimento da estrutura dramática propriamente dita, quando a falta de verbos *dicendi* concede autonomia à voz das personagens e quebra a estrutura narrativa comum dos romances.

O trecho analisado nesta seção diz respeito ao momento da história em que o narrador fala com acidez e com ironia sobre o auto-de-fé que acontece em Lisboa, em praça

pública. Um dos parágrafos é iniciado quando os condenados aparecem em fila, sendo descrito o alarde geral provocado pela passagem deles:

Grita o povinho furiosos impropérios aos condenados, guincham as mulheres debruçadas dos peitoris, alanzoam os frades, a procissão é uma serpente enorme que não cabe direita no Rossio e por isso vai se curvando e recurvando como se determinasse chegar a toda a parte ou oferecer o espetáculo edificante a toda a cidade [...] (SARAMAGO, 1996, p.52)

Após o trecho supracitado, o narrador inicia a nomeação dos acusados, com suas respectivas culpas e sentenças: “aquele que ali vai é Simeão de Oliveira e Sousa, sem mester nem benefício, mas que do Santo Ofício declarava ser qualificador, e, sendo secular, dizia missa, confessava e pregava, e ao mesmo tempo que isto fazia proclamava ser herege e judeu”. Durante essa nomeação, em especial quando da vez de nomear uma das condenadas, a narração se dá a partir de um “eu” que não o narrador externo, o que não seria possível prever ou identificar no imenso parágrafo, a não ser pelo momento em que a voz que narra se declara ser Sebastiana Maria de Jesus, mãe de Blimunda:

[...] 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 diferenças entre mim e eles, mas repreenderam-me de que isso é presunção insuportável e orgulho monstruoso [...] (SARAMAGO, 1996, p.52)

O que se tem é a própria Sebastiana falando de si, de sua pena e da causa de sua condenação. Não é possível saber em que ponto da narrativa o narrador externo deixou de ser a voz que fala para que a personagem pudesse se pronunciar e se apresentar por sua própria conta. É o dêitico “e **esta** sou eu” que nos surpreende ao apontar um movimento linear, de uma fila de condenados, que para naquela mulher, denunciando que talvez já fosse a própria Sebastiana a responsável pela narração desde o início do parágrafo, em “Grita o povinho furiosos impropérios”, embora também se possa ver que Sebastiana, no trecho imediatamente posterior, se coloca em uma postura passiva, de narratário, ao dizer que “tendo ouvido as sentenças”, as dela e as de quem com ela vai, não ouviu que se falasse de Blimunda, como se estivesse se referindo a uma outra voz, àquela que, de início, anonimamente, pelo menos do ponto de vista de um leitor, expunha os nomes e as sentenças dos condenados.

O Parágrafo segue sem nenhuma grande pausa, sem pontos finais, em um enorme bloco. É como se a forma e a escrita acelerada simulasse a passagem dos condenados, passagem, essa, narrada a partir do foco de uma condenada, que, por meio de sua fala, deixa ficar sabendo de sua situação exterior e interior:

[...] desafio a Deus, aqui vou blasfema, herética, temerária, amordaçada, para que 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, e tendo ouvido as sentenças, as minhas e as de quem comigo vai nesta procissão, não ouvi que se falasse da minha filha, é seu nome Blimunda, onde estará, onde estás, Blimunda, se não foste presa depois de mim, aqui hás-de vir saber da tua mãe, e eu te verei se no meio desta multidão estiveres, que só para te ver quero agora os olhos, a boca me amordaçaram [...]. (SARAMAGO, 1996, p.53)

A fala de Sebastiana parece resultar de uma cooperação bem elaborada entre o romance, gênero em que se destacam principalmente as sequências narrativas, e a estrutura dramática. Esse trecho só se torna possível porque o gênero em questão nos possibilita tomar conhecimento de um fluxo de consciência da personagem, já que foi informado que lhe amordaçaram a boca, o que impossibilita que se fale de uma cena de diálogos propriamente pronunciados. Além disso, e então percebemos a contribuição do elemento dramático, a personagem apresenta a si mesma, já que é a primeira vez, e também será a única, que esta aparece no romance. O narrador externo, assim, cede a voz (ou a tem sutilmente substituída) para que saibamos, da própria personagem, a sensação e os anseios de caminhar para a própria sentença: o degredo em África.

A partir do trecho supracitado, a fala de Sebastiana irá se concentrar no desespero de não ver onde está a filha Blimunda. Esse momento, por seus lamentos e aflições, na qual a própria personagem é quem nos vai falando sobre as suas misérias e o seu estado interior, toma uma configuração própria das tragédias:

[...] a boca me amordaçaram, não os olhos, olhos que não te viram, coração que sente e sentiu, ó coração meu, salta-me do peito se Blimunda aí estiver, entre aquela gente que está cuspidando para mim e atirando cascas e imundices, ai como estão enganados, só eu sei que poderiam ser santos, assim o quisessem, e não posso gritá-lo, enfim o meu peito me deu sinal, gemeu profundamente o coração, vou ver Blimunda, vou vê-la, ali está, Blimunda, Blimunda, Blimunda, filha minha, e já me viu, e não pode falar, tem que fingir que não me conhece ou me despreza, mãe feiticeira e marrana ainda que apenas um quarto, já me viu, e ao lado dela está o padre Bartolomeu Lourenço, não fale, Blimunda, olha só, olha com esses teus olhos que tudo são capazes de ver e aquele homem quem será, tão alto, que está perto de Blimunda e não sabe, ai não sabe não, quem é ele, donde vem, que vai ser deles poder meu, pelas roupas soldado, pelo rosto castigado, pelo pulso cortado, adeus Blimunda que não te verei mais, e Blimunda disse ao padre, Ali vai a minha mãe, e depois, voltando-se para o homem alto que lhe estava perto, perguntou, Que nome é o seu, e o homem disse, naturalmente, assim reconhecendo o direito de esta mulher lhe fazer perguntas, Baltasar Mateus, também me chamam Sete-Sóis. (SARAMAGO, 1996, p.53)

É possível, pelo que narra Sebastiana, perceber a movimentação da fila de condenados, uma vez que, enquanto esta se movimenta, a personagem procura, entre o povo, a figura de sua filha. É a descrição de Sebastiana, ao avistar quem procurava, que permite saber que ao lado de Blimunda está o padre Bartolomeu e Baltasar, do qual essas mulheres

ainda não conhecem o nome, mas Blimunda, por sua capacidade de ver mais do que os olhos comuns, ao reparar que a mãe assim o deseja, pergunta-lhe (a Baltasar) como se chama.

Os elementos narrativos e os fantásticos do romance de Saramago permitem o diálogo entre Sebastiana, que se encontra amordaçada, e Blimunda, que pode ver por dentro das coisas e das pessoas, uma vez que tais ações não seriam possíveis em termos de diálogos falados.

É a fala de Sebastiana, porém, que distende o leitor, absorvendo-o no tom de desespero e de movimento que só uma das personagens da fila de condenados poderia proporcionar. Além disso, é pela vontade da mãe de Blimunda que os dois protagonistas do romance travam um primeiro contato.

Como visto no primeiro capítulo deste estudo, Aristóteles, em *Poética*, aponta os três pontos em que se distinguem as formas de representação, ou *mimesis*: os meios, os objetos e as maneiras. Tanto a epopeia como a tragédia possuem o mesmo objeto: a representação dos homens melhores do que eles são, diferindo na maneira de representar esses objetos. É possível observar que são a movimentação e as descrições de Sebastiana que permitem que se tome conhecimento do que se passa no auto-de-fé. Acompanhamos a narração e a movimentação na medida em que a personagem caminha e demonstra o desespero de não avistar a filha. É, também, a fala da personagem que descreve o momento de euforia em que avista aquilo que tanto buscava: “vou vê-la, aí, ali está, Blimunda”. Essa colaboração entre narrativa e drama funda-se em um dos elementos tratados por Mieke Bal em *Teoria de la narrativa* quando esta afirma que:

[...] em um texto dramático podemos ter um narrador, como acontece nas obras de Brecht. A afirmação: onde há mais diálogo, há mais drama, é, portanto, uma simplificação, posto que o importante não é só a quantidade. A “pureza” dos diálogos influi, também, no grau em que se pode experimentar como dramático um texto. Quando entre cada emissão de um ator intervém o narrador básico com citações como “disse Isabel”, ou inclui comentários mais elaborados, a relação hierárquica entre o N1 e o N2 se mantém claramente visível. Quando as expressões se sucedem sem intervenção do N1, teremos facilidade em esquecer que estamos tratando com um diálogo intercalado. (BAL, 1990, p.153, tradução minha)²¹

Como é perceptível no trecho de *Memorial do Convento* analisado, há uma falta de hierarquia entre o que Bal chamou de N1 (que preferi nomear narrador externo), e o N2 (ou

²¹[...] en un texto drámatico podemos tener un narrador, como sucede a menudo en las obras de B. Brecht. La afirmación: a más diálogo, más drama, es, sin embargo, una simplificación, puesto que lo importante no es sólo la cantidad. La «pureza» de los diálogos influye también en el grado em que se puede experimentar como drámatico un texto. Cuando entre cada emisión de un actor interviene el narrador básico con acotaciones como «dijo Isabel», o incluso comentarios más elaborados, la relación jerárquica entre N1 y N2 se mantiene claramente visible. Cuando las expresiones se suceden sin intervención del NI, tendremos facilidad en olvidar que estamos tratando con un diálogo intercalado.

personagem-narrador), o que, a princípio, ajudaria a conferir um caráter dramático a esse trecho. As descrições feitas de acordo com a movimentação da personagem no espaço e a própria impressão tipográfica do texto escrito – em ritmo acelerado, uma vez que sem interrogações, dotado de vírgulas, como pequenas pausas, fazendo com que a leitura assimile o ritmo da fala – referendam a ação da personagem e a importância dessa ação nesse momento do romance. Não há, propriamente, um verbo *dicendi* que marque o momento em que o narrador externo cedeu a voz a Sebastiana.

Estrutura semelhante pode ser observada no trecho em que padre Bartolomeu Lourenço, após três anos, ao voltar da Holanda, visita a quinta em que se encontra a passarola, encontrando-a abandonada:

Bartolomeu Lourenço foi à quinta de S. Sebastião da Pedreira, três anos inteiros haviam passado desde que partira, estava a abegoaria em abandono, dispersos pelo chão os materiais que não valera a pena arrumar, ninguém adivinharia o que ali se andara perpetrando. Dentro do casarão esvoaçavam pardais, tinham entrado por um buraco do telhado, duas telhas partidas, ínfimas aves aquelas que nunca voariam mais alto que o mais alto freixo da quinta, o pardal é uma ave da terra e do terriço, do estrume e da seara, e quando morto se percebe que não poderia voar alto, tão frágil de asas, tão mesquinho de ossos, ao passo que esta minha passarola voará até onde cheguem olhos [...] (SARAMAGO, 1996, p.115)

O parágrafo é iniciado com o que parece ser a descrição do narrador externo das condições em que ficaram a quinta e a passarola depois da viagem das três personagens envolvidas na construção e o abandono parcial do projeto. Padre Bartolomeu, entretanto, pronuncia-se, ao completar uma comparação entre os pardais que entraram na quinta e a passarola: “ao passo que esta minha passarola voará até onde cheguem os olhos”.

Ao contrário do trecho anteriormente analisado, neste está assente que o narrador externo inicia o parágrafo, uma vez que narra a chegada do padre na quinta. A partir de “Dentro do casarão esvoaçavam pardais”, torna-se difusa a relação entre a fala do narrador e a da personagem. Mesmo que o pronunciamento seguinte indique pertencer ao padre pela utilização do pronome possessivo, “minha passarola”, não há, no espaço da ação, personagem a quem o padre se dirija. Não existe, assim, uma motivação dialogal ou intersubjetiva que faça com que o padre inicie o seu pronunciamento, o que aproxima o trecho analisado de um fluxo de consciência da personagem.

O padre continua a fazer reflexões sobre si mesmo e sobre a viagem que fez em busca da matéria que faria a passarola levantar voo:

[...] não parece que Baltasar aqui tenha vindo como lhe recomendei tanto, mas é verdade que veio, por estes sinais de pés descalços, não trouxe Blimunda, ou Blimunda morreu, e dormiu na enxerga, está puxada a manta para trás como se

agora mesmo se tivesse acabado de levantar, nesta mesma enxerga me deito, com esta manta me cubro eu padre Bartolomeu Lourenço que voltei da Holanda aonde fui averiguar se já na Europa sabem voar com asas, se nos estudos desta ciência vão mais adiantados do que eu estou no meu país de marinheiros, e em Zwolle, Ede e Nijkerk [...] (SARAMAGO, 1996, p.116)

A personagem faz especulações sobre a frequência com que Baltasar e Blimunda visitaram a quinta, verificando os sinais deixados por eles quando das visitas. O padre refere-se ao fato de Blimunda ter vindo dormir na enxerga e ter deixado a manta puxada. O Outrora e o Agora confundem-se, e o tempo ganha caráter difuso e subjetivo na descrição do padre Bartolomeu que, ao continuar o que parece ser fluxo de consciência, deixa-nos ficar sabendo do seu estado interior e do exterior que lhe cerca, sem deixar de fazer reflexões e digressões sobre a situação em que se insere, ocasionando com que esse trecho se assemelhe à configuração do trecho anteriormente analisado.

O padre narra as suas ações em uma espécie de trabalho reflexivo que consiste em um distanciamento de si mesmo:

[...] entretanto se fez noite, acendo esta candeia que Blimunda deixou, apago este pequenino sol que de mim depende atear ou extinguir, à candeia me reporto, não a Blimunda, nenhum ser humano pode ter quanto deseja nesta sua única vida terrestre, talvez sonhando, boas noites.

O fluxo de consciência da personagem torna-se peculiar, pois, embora não esteja em forma de monólogo pronunciado, a personagem parece dirigir-se a qualquer interlocutor quando deseja “boas noites”, finalizando as suas reflexões.

4.4 O narrador espectador: o processo de aproximação e de afastamento das ações narradas

As inserções dramáticas em associação com a narração que inexoravelmente predomina no romance objeto deste estudo possibilitam uma aproximação e um afastamento da matéria abordada em *Memorial do Convento*. O narrador, que por vezes torna-se mero espectador dos acontecimentos, parece envolver-se em um jogo de deixar que as ações se mostrem para depois tomá-las criticamente, com a distância temporal e espacial que lhe é permitida.

Em um dos trechos já analisados, por exemplo, em que Sebastiana apresenta-se caminhando na fila de condenados do auto-de-fé, é possível perceber esse processo de aproximação e de afastamento. O narrador oculta-se para que a personagem possa se apresentar internamente e para que ela possa descrever o que acontece externamente enquanto

a fila de condenados caminha para suas sentenças. Ninguém melhor que um dos próprios condenados para expressar o desespero de caminhar rumo ao degredo. Com o objetivo de aproximar-se da cena, o distanciamento provocado pela narrativa é diluído na ação e no alarido da própria personagem, assumindo configuração dramática.

Ao final da fala do diálogo peculiar entre Sebastiana e Blimunda, entretanto, o narrador retoma rapidamente a fala: “Já passou Sebastiana Maria de Jesus” (SARAMAGO, 1996, p.53).

O narrador irá, a partir desse momento, fazer reflexões sobre o auto-de-fé ocorrido, falando com ironia sobre o espetáculo que é para o povo esse de ver passar a fila de condenados e a fogueira assando os hereges:

[...] sobre o Rossio caem as grandes sombras do convento do Carmo, as mulheres mortas são descidas sobre os tições para se acabarem de consumir, e quando já for noite serão as cinzas espalhadas, nem o Juízo Final as saberá juntar, e as pessoas voltarão às suas casas, refeitas na fé, levando agarrada à sola dos sapatos alguma fuligem, pegajosa poeira de carnes negras, sangue acaso ainda viscoso nas brasas não se evaporou. Domingo é o dia do Senhor, verdade trivial, porque dele são todos os dias, e a nós nos vêm gastando os dias se em nome do mesmo Senhor não nos gastaram mais depressa as labaredas [...]. (SARAMAGO, 1996, p.54)

Após a aproximação promovida pela fala de Sebastiana, o narrador provoca o distanciamento dessa ação dramática, para que ela possa ser objeto de reflexão. Como já diria Thomas Mann: “ironia e distância”. Enquanto os tições das mulheres são descidos das fogueiras, se desfazendo em cinzas que “nem o Juízo Final as saberá juntar”, as pessoas que presenciaram o auto-de-fé voltam para as suas casas “refeitas na fé”, levando agarradas nos sapatos alguma fuligem. Nesses períodos, separados por vírgula, a diferença entre a carnificina e a atos de fé parece ser quebrada, estraçalhada nas orações assindéticas e na mesquinhez dos homens que se contentam e se aprazem em ver outros sendo queimados ou degredados. O narrador volta a ser o coletivo “nós”, inserindo-se em um mesmo contexto, ao afirmar com acidez que “e a nós nos vêm gastando os dias se em nome do mesmo Senhor não nos gastaram mais depressa as labaredas”.

Depois de refletir sobre o auto-de-fé, o narrador irá se voltar para o momento específico da passagem de Sebastiana, afirmando que:

Frias não-de ter parecido, a quem perto estivesse, as palavras ditas por Blimunda, Ali vai a minha mãe, nenhum suspiro, lágrima nenhuma, nem sequer o rosto compadecido, que ainda assim não faltam estes no meio do povo apesar de tanto ódio, de tanto insulto e escárnio, e esta que é filha, e amada como se viu pelo modo como olhava a mãe, não teve mais dizer senão, Ali vai, e depois voltou-se para um homem a quem nunca vira e perguntou, Que nome é o seu, como se contasse mais sabê-lo que o tormento dos açoites depois do tormento do cárcere e dos tratos, e que a certa certeza de ir Sebastiana Maria de Jesus, nem o nome a salvou, degredada

para Angola e lá ficar [...]. Porém, agora, em sua casa, choram os olhos de Blimunda como duas fontes de água [...] (SARAMAGO, 1996, p. 55)

O narrador, agora distanciado, reflete sobre aquilo que acabou de acontecer, sobre as ações de Blimunda, que acabara de ser inserida no enredo, em relação a sua mãe. Sem o conhecimento sobre a capacidade de Blimunda de ver dentro das pessoas e as suas vontades, parecerá estranho e frio que a filha, em vez de desesperar-se pela mãe, simplesmente se vire para o homem ao seu lado, já apresentado anteriormente pela narrativa, e lhe pergunte o nome. Essas ações serão retomadas logo após o seu acontecimento para que seja possível à narrativa refletir sobre elas e destrinchá-las.

No episódio em que os homens saem de Mafra rumo a Pêro Pinheiro para arrastar a enorme pedra, já referido em outras seções desta pesquisa, também são perceptíveis os momentos de aproximação e de afastamento promovidos pelas associações dramático-narrativas próprias de *Memorial do Convento*. No momento em que os homens fazem força para arrastar o calhau, é notória a amálgama entre estruturas dramáticas, presentes e aproximadas, e os distanciamentos críticos promovidos pelo narrador. Após descrever demoradamente toda a mecânica utilizada pelos homens para que fosse possível movimentar a pedra, o narrador conta:

Não é este, aqui, o caso de levar menos tempo a fazer do que a explicar, pelo contrário, o sol já nasceu, já se levantou por cima daqueles montes que além vemos, e ainda agora estão a ser reforçados os últimos nós, deitou-se água para cima do barro que entretanto secara, mas primeiro é preciso dispor as juntas de bois a boa distância, tensas todas as cordas o bastante para que não se perca a força de arrastamento por causa dos desencontros, puxo eu, puxas tu, tanto mais que, afinal, não há espaço que chegue para as duzentas juntas e a tracção tem de ser exercida a direito, em frente e para cima, É um bico-de-obra, disse o José Pequeno, que era o primeiro do cordão da esquerda, se de Baltasar veio alguma opinião, não chegou a ser ouvida porque está mais longe. Lá no alto, o mestre da manobra vai dar a voz, um grito que começa arrastado e depois acaba secamente como um tiro de pólvora, sem ecos, Êeeeeiüô, se os bois puxarem mais de um lado que do outro, estamos mal aviados, Êeeeeiüi-ô [...] (SARAMAGO, 1996, p. 247)

Depois de descrever detalhadamente os processos necessários para arrastar a pedra, o narrador aproxima a lenta velocidade com que comenta à feitura do que está sendo descrito às ações: “Não é este, aqui, o caso de levar menos tempo a fazer do que a explicar”. Nesse momento, o narrador também se posiciona espacialmente, aproximando-se da ação e se tornando parte dela, presentificando-a: “o sol já nasceu, já se levantou por cima daqueles montes que além vemos, e ainda agora estão a ser reforçados os últimos nós”. O “ainda agora” aproxima o pretérito dos verbos da ação narrada. Além disso, o narrador parece, ele mesmo, ajudar a fazer a força necessária para se arrastar a pedra: “puxo eu, puxas tu”.

A distância temporal e mesmo espacial entre o narrador e a nação é pulverizada quando o narrador, em sua coletividade, posiciona-se no cordão para ajudar a puxar a pedra. Por se posicionar na ação, o narrador não será capaz de manter a distância necessária sequer para narrar a opinião de Baltasar sobre a força que os homens fazem: “É um bico-de-obra, disse o José Pequeno, que era o primeiro do cordão da esquerda, se de Baltasar veio alguma opinião, não chegou a ser ouvida porque está mais longe”. Ao mesmo tempo em que precisa se distanciar, para narrar os acontecimentos, o narrador aproxima-se da ação, fazendo parte dela, é como se esse “nós”, que por vezes se posiciona temporalmente adiante do que está sendo narrado, não se diferenciasse, em alguns momentos, do grupo de homens sobre os quais se escreve o memorial.

Quando a pedra começa a ser puxada, o grito de “Êêêêêüiô” é que condensará a movimentação e a força feita pelos homens, uma vez que é sua função sincronizar e harmonizar a força a ser aplicada coletivamente, por homens e pelos bois. O narrador apenas complementa, entre um grito e outro, inserindo-se na ação: “se os bois puxarem mais de um lado que do outro, estamos mal aviados”.

O narrador também se afasta das ações para fazer digressões a respeito da própria tessitura de sua história, mas não faz isso por meio do simples direito conferido à estrutura narrativa pelo distanciamento que essa mantém com o objeto narrado, sendo o narrador entidade capaz de passear pelo enredo. Observe-se o trecho em que o padre Bartolomeu de Gusmão trava diálogo com o compositor barroco Domenico Scarlatti:

O padre Bartolomeu de Gusmão apoiou os cotovelos no tampo do cravo, olhou demoradamente Scarlatti, e, enquanto não falam, digamos nós que esta fluente conversação entre um padre português e um músico italiano não será, provavelmente, invenção pura, mas transposição admissível de frases e cumprimentos que sem dúvida trocaram um com o outro durante estes anos, no paço e fora dele, como adiante continuará a ver-se. E se alguém se surpreender de que este Scarlatti, em tão poucos meses, saiba assim falar português, primeiramente não nos esqueçamos de que é músico, e depois, fique dito que desde há sete anos lhe é familiar a língua, pois em Roma entrou ao serviço do nosso embaixador, e em suas andanças pelo mundo, por cortes reais e episcopais, não esqueceu o que aprendeu. Quanto ao carácter erudito do diálogo, pertinência e arredondado das palavras, alguém ajudou. (SARAMAGO, 1996, p. 162)

O narrador aproveita a observação demorada que o padre faz depois de apoiar os cotovelos no tampo do cravo para explicar, antes do diálogo que se travará, como irá inseri-lo de forma verossímil. A digressão não é simplesmente feita sem uma motivação ou justificativa, como a estrutura narrativa possibilitaria. Não há, também, o congelamento da ação para que a explicação feita pelo narrador aconteça em primeiro plano, como acontece no episódio da *Odisseia*, objeto do capítulo “A cicatriz de Ulisses”, do *Mimesis*, de Auerbach

(1946). Nenhuma tensão anterior ao diálogo parece ser criada. É o simples silêncio das personagens que permite e fornece tempo para que o narrador se explique.

O narrador, por vezes, assume postura próxima a do coro na tragédia clássica, quando este faz reflexões a respeito da cena que acabara de acontecer. Essa relação fica evidente na transição entre o primeiro e o segundo capítulos de *Memorial do Convento*. Depois de apresentada detalhadamente, no primeiro capítulo, a ida do rei ao quarto da rainha e a promessa feita por D. João V ao frade franciscano de construir um convento caso lhe seja dada sucessão, o narrador inicia o segundo capítulo fazendo referência ao milagre que está prestes a acontecer em Portugal:

Bem servido de milagres, igualmente. Ainda é cedo para falar deste que se prepara, aliás milagre não tanto, mas simples obséquio divino, descimento de olhar piedoso e propiciatório para um ventre sáfaro, qual há-de ser o nascimento do infante na hora própria, mas é justamente tempo de mencionar veros e certificados milagres que, por virem da mesma e ardentíssima sarça franciscana, bem auguram da promessa do rei. (SARAMAGO, 1996, p.19)

O capítulo seguirá com a narração de milagres duvidosos acontecidos em Portugal. Será com um tom ácido que o narrador apresentará cada um, conjecturando sobre suas explicações racionais.

4.5 *Memorial do Convento* e o drama épico: trajetórias inversas, objetivos comuns

Quando José Antonio Saraiva aproximou o teatro de Brecht ao estilo de José Saramago, dizendo que este teria adaptado para o romance o processo que aquele utilizou em seu teatro épico, parecia estar se referindo à qualidade artística, presente na obra dos dois, associada ao objetivo didático e de crítica social que ambos imprimem em suas obras. Como propus mostrar, *Memorial do Convento*, além de se aproximar das produções de Brecht por seu caráter crítico, ideológico e político, aproxima-se estruturalmente do drama, por utilizar esta estrutura de forma peculiar e efetiva na produção dos sentidos do texto.

Com Bertolt Brecht culminou o processo de epicização que se espalhava pelas produções dramáticas desde o século XIX. O drama começava a ser problematizado historicamente, perdendo o seu *status* de forma absoluta e abrindo-se a outras possibilidades de abordagem e de matéria. As relações intersubjetivas que são estabelecidas somente por meio do diálogo a partir do teatro renascentista, que acaba por abolir o prólogo, o coro e o epílogo, são esgarçadas no drama épico. Sobre o caráter hermético do drama do Renascimento, Peter Szondi (2001, p.30) afirma: “O drama é absoluto. Para ser relação pura,

isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si”.

O drama, em seu sentido de forma absoluta, foge das descontinuidades temporais e espaciais. A estrutura dramática funda-se no tempo presente, que é construído e materializado ao mesmo tempo em que as relações intersubjetivas e os diálogos. Dar “saltos” de tempo e de espaço já pressuporia um eu-épico.

No final do século XIX, entretanto, autores como Ibsen, Tchékhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann começam a se deparar com conflitos quando da estruturação de suas peças, chegando a um impasse entre a forma dramática e as temáticas por eles abordadas. Esse impasse era perceptível dentro das próprias obras, como aponta Peter Szondi (2001, p.36):

Se Strindberg e Maeterlinck chegaram a novas formas, esse resultado é precedido por um debate com a tradição; às vezes este conflito se mostra, de maneira ainda não resolvida, no interior das obras – como que um indicador de caminho para as formas dos dramaturgos posteriores. Finalmente *Antes do Nascer do Sol* e *Os Tecelões*, de Hauptmann, permitem reconhecer o problema criado para o drama pela temática social.

Deparando-se com as novas temáticas, como o psicologismo e com os temas sociais, os dramaturgos do final do século XIX começaram a perceber as insuficiências do drama como forma fechada e absoluta quando se deparava com as exigências desses conteúdos.

No drama produzido de Ibsen começa a se configurar um presente como pretexto para a evocação ao passado. O psicologismo de Strindberg e a sua “dramaturgia do eu” revelam a impossibilidade das relações intersubjetivas e da estrutura dialogada na qual se apoia o drama. A temática social de Hauptmann começa a deteriorar o caráter absoluto do mundo do drama. Quando utilizada como forma de representação para esses conteúdos, a forma dramática é forçada a apontar para algo fora dela e, como afirma Szondi (2001, p.77), a referência a algo extrínseco à obra de arte “não é o princípio formal do drama, mas da épica. Por isso, o “drama social” é de essência épica e uma contradição em si”.

A crise do drama no final do século XIX se deve ao fato de que os autores, ao se depararem com a impossibilidade das formas dramáticas de atender as exigências das novas temáticas, tentaram se manter fiéis à tradição do drama como forma absoluta e procuraram recursos, dentro da forma dramática, para contornar os problemas, fugindo da problematização da própria forma. Para críticos como Szondi, esses autores falharam, pois inseriram no drama elementos vazios de significação, mas permitiram a constatação da necessidade do surgimento de novas formas. As insuficiências da forma dramática passaram a

ser não mais um problema que deveria ser resolvido dentro da própria forma, mas um desafio a ser aceito, uma via para o surgimento de novas maneiras de resolução.

A redenção do drama inicia-se somente quando estes autores, ao aceitarem as limitações da forma, iniciam um processo de modificação do drama, rumo às inserções épicas. Com a falência dos três conceitos fundamentais da dramática, o presente, o intersubjetivo e o fato, o drama assume a missão de inserir novos elementos em sua forma estagnada, de mesclar formas de representação. Szondi (2001, p. 91) explica:

Enquanto forma poética do fato (1), presente (2) e intersubjetivismo (3), o drama entrou em crise por volta do final do século XIX, em razão da transformação temática que substitui os membros dessa tríade conceitual por conceitos antitéticos correspondentes. Em Ibsen, o passado domina o lugar do presente. Não é temático um acontecimento passado, mas o próprio passado, na medida em que é lembrado e continua a repercutir no íntimo. Desse modo, o elemento intersubjetivo é substituído pelo intrasubjetivo. [...] O fato torna-se acessório, e o diálogo, a forma de expressão intersubjetiva, converte-se em receptáculo de reflexões monológicas.

O drama do século XX, mais especificamente com Piscator, começa a aceitar uma nova possibilidade dentro da contradição que viria a ser o drama-épico. A temática social, já adotada por Hauptmann, em *Os Tecelões*, e que já apontava o problema de inserir uma temática épica na absoluta forma dramática, é reaproveitada por Piscator, no âmbito da encenação. O próprio Piscator admite que construiu o seu gênero de produção teatral sobre uma carência da forma dramática. Peter Szondi afirma, sobre o teatro de Piscator, que:

A fórmula básica das tentativas de Piscator – a elevação do elemento cênico ao histórico, ou, em sua acepção formal, a relativização da cena atual em função do elemento não-atualizado da objetividade – destrói a natureza absoluta da forma dramática, permitindo que um teatro épico se desenvolva. (SZONDI, 2001, p. 130)

Um dos meios utilizados por Piscator em cena para suprir as necessidades da forma dramática era o uso do filme. Recurso possibilitado pelo surgimento do cinema no século XX. Era permitido ao encenador projetar, por exemplo, o pensamento ou a lembrança das personagens em tela posta na cena.

A dimensão épica do cinema quebra a atualização, a construção sobre o presente, sobre a qual se apoia o drama. O drama, antes mundo fechado e absoluto, começa a remeter a fatores que lhes são extrínsecos, a assumir meios que permitem a abrangência da dimensão épica. Peter Szondi cita, em *Teoria do Drama Moderno*, a peça de Toller, *Opa! Nós vivemos* (1927), em que Piscator projetou um filme durante a encenação a fim de ligar o destino do protagonista da peça, Thomas, à guerra e à Revolução de 1918.

Influenciado por Piscator, Bertolt Brecht assumirá o papel de trazer o problema do antagonismo do drama que se dedica a abordar uma temática social para dentro da forma,

dando ensejo a um conjunto de anotações nas quais o dramaturgo alemão tenta estabelecer as características e as peculiaridades do teatro épico e didático²². Ao problematizar as relações intersubjetivas, base da forma dramática, Brecht irá sugerir um drama não mais nos moldes aristotélicos, discutidos no primeiro capítulo desta dissertação, mas negará a própria fundamentação do drama em estrutura simplesmente dialogada.

Por meio do processo de distanciamento promovido pela forma narrativa, Bertolt Brecht irá problematizar a forma dramática, modificando-a originalmente. As modificações e inovações feitas por Brecht ultrapassam a encenação, como primeiro sugeriu Piscator, e são inseridas nos vários âmbitos teatrais.

O drama, que antes incorporava um processo, passa a narrá-lo, fazendo do espectador um observador ativo. O teatro não apenas passa a possibilitar sentimentos ao espectador, mas a impelir que ele haja criticamente sobre o que está sendo mostrado, adquirindo conhecimentos. As cenas se fragmentam, uma vez que deixam de ser um encadeado de causa e de consequência para serem fragmentárias, isoladas, possibilitando aos acontecimentos cursos e curvas. Como afirma Szondi (2001, p.135), a produção de Brecht “penetra todas as camadas de uma peça teatral, sua estrutura e linguagem, bem como sua encenação”.

O objetivo didático do teatro de Brecht quebra de vez a quarta parede e o caráter ilusionista do palco italiano. A inserção da figura do narrador e a postura que Brecht pedia que os atores adotassem em cena, além dos elementos nela dispostos, permitiam o distanciamento em seus vários âmbitos e dimensões. O ator se distanciava da sua personagem, uma vez que não deveria aparentar ser ela própria. A contraposição entre o sujeito e o objeto, já discutida no início dessa dissertação, e própria da narrativa, disputam lugar com a difusão entre o sujeito e o objeto, própria da estrutura dramática. O sujeito distancia-se do seu objeto para descrevê-lo e narrá-lo, a fim de compreendê-lo. “A distância é necessária para a compreensão”, já constava Brecht em suas anotações sobre o teatro épico.

Anatol Rosenfeld, sobre o distanciamento promovido pelo teatro de Brecht afirma:

A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma. (ROSENFELD, 2010, p.152)

²² Para discutir o teatro caracterizado por Brecht, utilizo as anotações traduzidas e publicadas em francês pela editora L’Arche (1999), além das considerações feitas por Anatol Rosenfeld e Peter Szondi, em seus estudos sobre o teatro épico.

Estranhar algo e distanciar-se dele é o primeiro passo para o processo de compreensão. É necessário afirmar-se desconhecedor para depois atingir um conhecimento mais profundo sobre aquilo que passou do cotidiano ao estranho e, logo depois, ao compreensível. A estrutura dramática, rigorosamente encadeada e como forma absoluta, precisa se valer da narrativa para atingir uma dimensão épica, para assumir uma distância do objeto a fim de atingir a sua compreensão.

Além da estrutura narrativa, os recursos literários utilizados por Brecht para promover o distanciamento em nível de linguagem são muito próximos daqueles utilizados em *Memorial do Convento*, alguns já discutidos em capítulos anteriores. Anatol Rosenfeld aponta a ironia e a paródia como os dois principais recursos literários utilizados por Brecht em seus textos. Observando as obras de José Saramago, será possível notar a presença de ambos os recursos em todos os textos do autor. A ironia surge do jogo de contrastes entre fatores extrínsecos e intrínsecos, já denunciando a dimensão épica da estrutura. A paródia, como define Rosenfeld, é o “jogo consciente entre forma e conteúdo”. No drama épico e na escrita de Saramago, percebemos a forte presença de ambos os recursos, ambos provocando o distanciamento em nível linguístico, a fim de promover uma reflexão sobre o que está sendo apresentado.

Observando-se as obras teatrais de José Saramago, e neste estudo tomo como exemplo a peça *Que farei com este livro?*, de 1980, será possível notar, mesmo sem o âmbito da encenação, como o autor assimilava os processos utilizados no drama épico. A peça tem como temática os esforços de Luís de Camões para publicar *Os Lusíadas*. No decorrer das tentativas, anos se passam até que a personagem consiga publicar o seu livro. As rubricas indicam os anos que se passam e os saltos temporais que são feitos durante as ações da peça. Essa descontinuidade do tempo já denuncia a dimensão épica da peça, uma vez que o drama absoluto não permite essas incursões temporais. Ao final da peça, Luís de Camões, ao conseguir, depois de muito penar, publicar a maior epopeia portuguesa, dirige-se, segurando o primeiro exemplar do livro, a um espaço e a um interlocutor extrínseco, ao fazer a pergunta que dá título à obra de José Saramago:

Luís de Camões
 (segurando o livro com as duas mãos)
 Que farei com este livro? (Pausa. Abre o livro, estende ligeiramente os braços, olha para frente.) Que fareis com este livro? (Pausa.)

Voz Feminina
 (Leitura Soletrada)
 Os Lusíadas...

Voz Masculina
(idem)
... de Luís de Camões...

Voz Feminina
... Canto primeiro...

Vozes em Coro
(idem)
As armas e os barões assinalados
Que, da Ocidental praia Lusitana,
Por mares nunca dantes navegados, ...
(As vozes ir-se-ão sumindo de modo que mal seja ouvido já o verso seguinte, ao mesmo tempo que a luz vai baixando, até à escuridão, ficando apenas um projector ao incidir no livro que Luís de Camões continua a segurar.) (SARAMAGO, 1980, p.158)

Ao ficcionalizar sobre a história de publicação de *Os Lusíadas*, publicado, de fato, muito depois de sua escrita, José Saramago torna estranho o livro conhecido como a maior epopeia portuguesa. Durante as ações, a personagem Luís de Camões sofre para conseguir publicar o seu livro, não conseguindo auxílio sequer da família daqueles nobres, “barões assinalados”, aos quais se dedica a epopeia. São mostradas, também, cenas em que o livro se submete à análise do Santo Ofício, e nas quais são modificados e vetados cantos da obra. Ao final da peça, a personagem coloca a pergunta que será respondida pelos interlocutores. O coro é resgatado em sua dimensão épica, simbolizando leitores, homens e mulheres, da obra publicada.

Em *Memorial do Convento*, foram analisados, neste estudo, vários momentos em que a estrutura narrativa, própria do romance, mescla-se a estruturas dramáticas. É notória a forma como uma obra que se intitula “memorial” consegue atingir, ao mesmo tempo, o outrora e o agora e como se utiliza das formas de representação para alcançar esse objetivo. O narrador por vezes assume papel de espectador crítico das ações, tal como aquele idealizado por Brecht, aproximando-se delas ao mesmo tempo em que se distancia criticamente.

O romance narra o que a princípio seria um fato histórico, as memórias da construção do convento de Mafra, objeto fisicamente existente. A relação com o objeto é construída de forma peculiar. Se para narrar é necessária a contraposição e o distanciamento entre o objeto e o sujeito, em *Memorial do Convento* essa contraposição se confunde e se torna dramática. Ao mesmo tempo em que o narrador se mostra posicionado temporalmente à frente do objeto narrado, ele mostra-se em relação direta e presente diante das ações, tornando difusa a relação entre sujeito e objeto, caracterizando uma dimensão dramática. Se o drama épico caminhou em direção à estrutura narrativa para que pudesse solucionar conflitos entre a forma e o

conteúdo, o romance de José Saramago recorre à aproximação promovida pela estrutura dramática para atualizar e dar novos sentidos ao objeto narrado.

Ao se apropriar de matéria publicamente conhecida, a construção do convento de Mafra, José Saramago construiu um enredo estranho se comparado àquele conhecido pelos documentos históricos. Ao tornar o objeto estranho, aproximou dramaticamente o seu narrador coletivo do objeto narrado, presentificando e atualizando uma memória, para depois afastá-lo pelos recursos narrativos e cobrar criticamente uma mudança. Processo semelhante, porém inverso, ao utilizado pelo drama épico.

Recurso dramático também utilizado em *Memorial do Convento*, que deixei propositalmente para discutir neste tópico devido as suas maiores aproximações com o processo que se desenvolve no teatro épico, é o elemento gestual. Esse elemento foi observado no teatro oriental, como o Kabuki, por Brecht e adaptado para o teatro épico por seu caráter mediano entre ação dramática e épica. Como observa Rosenfeld ao discutir a pantomima e o elemento gestual, em *O Teatro Épico*:

Pelo menos em seu sentido ocidental a pantomima, apesar do seu caráter mimético, não é uma arte propriamente dramática, embora se encontre nas origens do teatro e permaneça uma arte de forte eficácia cênica. Não é dramática, na acepção literária, por lhe faltarem as palavras do diálogo que é básico para a concepção do drama ocidental. Mas precisamente por isso ela é um recurso extraordinário para ilustrar uma narrativa, objetivo aos que também se destinam os teatros de sombra de Java, da China e da Índia. (ROSENFELD, 2010, p.112)

Rosenfeld ainda destaca que a pantomima é parte integral do Kabuki, forma de teatro japonês no qual os atores adotavam movimento de bonecos, de fantoches, configurando a imitação de uma imitação. Sobre isso, Rosenfeld (2010, p.112) discute:

Essa extrema estilização ressalta em certos momentos do Kabuki, quando o ator narra algum evento passado e começa a comentar o passado com movimentos de títere, às vezes apoiado por um operador que parece manipulá-lo. Assim, a própria pantomima, ao projetar os eventos para o passado, distancia-os pelo forte contraste dos movimentos irrealis.

Ao ter contato com o ator chinês Mei Lang-fang, Brecht acaba compreendendo que o teatro asiático não tenta ser, de modo algum, ilusionista ou realista, uma vez que os eventos cênicos são simbólicos. Além disso, o jogo gestual confere configuração épica à ação dramática, já que, como afirma Rosenfeld (2010, p.114), “a codificação do gesto lhe dá ampla função narrativa. Mais do que apoiar o diálogo, o gesto lhe acrescenta um comentário épico”.

Não só em *Memorial do Convento*, como em outros romances de José Saramago, como em *O Homem Duplicado*, o gesto, dentro da obra, assume esse caráter mediado entre a

dimensão épica e a dramática. Observem-se os momentos no primeiro capítulo da obra, em que os camaristas arrumam vagarosamente o rei para que este se dirija ao quarto da rainha.

Por enquanto, ainda el-rei está a preparar-se para a noite. Despiram-no os camaristas, vestiram-no com o traje da função e do estilo, passadas as roupas de mão em mão tão reverentemente como relíquias de santas que tivessem trespassado donzelas, e isto se passa na presença de outros criados e pajens, este que abre o gavetão, aquele que afasta a cortina, um que levanta a luz, Outro que lhe modera o brilho, dois que não se movem, dois que imitam estes, mais uns tantos que não se sabe o que fazem nem por que estão. Enfim, de tanto se esforçarem todos ficou preparado el-rei, um dos fidalgos rectifica a prega final, outro ajusta o cabeção bordado, já não tarda um minuto que D. João V se encaminhe ao quarto da rainha. O cântaro está à espera da fonte. (SARAMAGO, 1996, p. 13)

Os gestos inúmeros e exagerados dos camaristas são descritos com ironia pelo narrador. Há, nesse momento, o contraste entre o simples fato de um homem ir ao encontro de sua mulher para ter relações sexuais com ela e os demorados preparativos para que D. João V vá ao encontro da rainha Maria Ana.

Momento em que o elemento gestual também se faz pleno de significado é aquele em que Blimunda, tendo acabado de conhecer Baltasar, depois de perguntar-lhe o nome por vontade de Sebastiana, serve-se do prato e da colher utilizados por ele:

[...] esperou que Baltasar terminasse para se servir da colher dele, era como se calada estivesse respondendo a outra pergunta, Aceitas para a tua boca a colher de que se serviu a boca deste homem, fazendo seu o que era teu, agora tornando a ser teu o que foi dele, e tantas vezes que se perca o sentido do teu e do meu, e como Blimunda já tinha dito que sim antes de perguntada, Então declaro-vos casados. (SARAMAGO, 1996, p.58)

O narrador, ao observar o gesto de Blimunda, de levar à boca a colher que havia servido Baltasar, faz reflexões a respeito da ação que simbolicamente configura a união entre as duas personagens que acabaram de ser apresentadas. União essa que será marcada por outro momento de significação gestual, quando Blimunda, na mesma noite, entrega-se a Baltasar persignando os dois com o sangue da virgindade perdida sobre a esteira. Gesto herético, mas descrito ironicamente pelo narrador com uma poeticidade humana e ao mesmo tempo divina.

Exemplo mais evidente ainda da dimensão que assume o recurso gestual em *Memorial do Convento* está no capítulo que se inicia com Blimunda levando o pão à boca. Gesto feito pela personagem sempre que acordava, uma vez que esta possuía o dom de ver dentro das pessoas quando em jejum, mas havia prometido não olhar por dentro de Baltasar, que dormia ao seu lado:

Levar este pão à boca é gesto fácil, excelente de fazer se a fome o reclama, portanto alimento do corpo, benefício, do lavrador, provavelmente maior benefício de alguns

que entre a foice e os dentes souberam meter mãos de levar e trazer e bolsas de guardar, e esta é a regra. Não há em Portugal trigo que baste ao perpétuo apetite que os portugueses têm de pão, parece que não sabem comer outra coisa, por isso os estrangeiros que cá moram, doridos das nossas necessidades, que em maior volume frutificam que sementes de abóbora, mandam vir, das suas próprias e outras terras, frotas de cem navios carregados de cereal, como estes que entraram agora Tejo adentro, salvando à torre de Belém e mostrando ao governador dela os papéis do uso, e desta vez são mais de trinta mil moios de pão que vêm da Irlanda, e é a abundância tal, fome que finalmente deu em fartura, enquanto em fome se não tornar [...] (SARAMAGO, 1996, p.59)

Blimunda parece estática em seu gesto de levar o pão à boca, uma vez que o narrador demora-se a destrinchar o gesto em seu significado épico e simbólico. O ensejo é aproveitado para que o narrador discorra, em tom ácido e irônico, sobre o pão que chega a Portugal. O elemento gestual encontra-se claramente em sua função de interseção entre o dramático e o épico, assim como almejava Brecht ao assimilar os elementos do teatro asiático em seu teatro épico.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalho árduo é o de analisar sob o escopo estrutural e semântico elementos como o narrador, as personagens e o tempo em um romance como *Memorial do Convento*. Quando o romance aproxima a narrativa da história e o fazer literário da sua própria teoria e tradição, implode e explode em sentidos e em possibilidades representativas e estruturais que conferem ao texto uma complexidade digna das grandes obras. Analisar uma grande obra é uma atividade que demanda tempo e disponibilidade de material teórico, mas é, antes de tudo, uma atividade de fruição, de prazer.

Memorial do Convento discute, dentro do próprio romance e na escrita do próprio romance, a respeito da tradição literária e histórica. A obra desafia os gêneros incitando os próprios limites e sentidos da escrita, é trapaça das trapaças, para utilizar termo de Roland Barthes. Ao mesmo tempo em que traz incrustada na escritura²³ a tradição, consegue desafiá-la, evocando-a, parodiando-a, fazendo pastiche, ironizando. Ao filiar-se à epopeia e a uma tradição épica, discutindo-as, *Memorial do Convento* encerra teoria e crítica literárias dentro do próprio romance.

José Saramago traz a impossibilidade da epopeia, já discutida por Lukács, materializada na imperfeição e na miséria dos homens responsáveis pela construção do convento de Mafra. O autor mostra os heróis quasímodos aos quais cabe a construção do objeto histórico de que trata, desvelando-os do esquecimento promovido pelos compêndios históricos, trazendo-os à tona em uma espécie de presente que almeja combater a Amnésia Social a que foi submetida a arraia-miúda, que não teve quem lhe contasse os grandes feitos.

A crítica social é acompanhada de uma qualidade estética e estilística inegáveis. Não se tem apenas a utilização das possibilidades e das liberdades conferidas pelo romance, mas a exploração consciente e aprofundada dessas ferramentas. Sendo gênero essencialmente dotado de sequências narrativas e dramáticas, caracterizado pela predominância apriorística daquela sequência sobre esta, o romance é aproveitado por José Saramago como forma permissível de diversas abordagens e de maneiras de representação que o autor utiliza no mais completo sentido de funcionalidade. Quando são inseridas, em *Memorial do Convento*, cenas dramáticas, essas inserções são utilizadas em seu puro poder estético, a fim de sobrepujar o

23 Utilizo o termo em concordância com o discutido por Roland Barthes, em *Aula* (1996) e em *O grau zero da escritura* (2000), a fim de resgatar o sentido da linguagem como máxima expressão do sujeito inserido no enunciado, ou como afirma Barthes: “o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever.”

narrador e o passado, de serem funcionais no sentido de aproximar o que está sendo mostrado e representado de objetivos didáticos e sociais.

Utilizando-se do materialismo histórico, José Saramago isola o período de construção do convento de Mafra e do reinado de D. João V e rompe com a ideia de linearidade cronológica conferida à história – matéria discutida também em outros romances, como em *O Homem Duplicado* (2002), em que o professor de História, protagonista da obra, propõe que a disciplina possa ser vista de trás para frente, ou em qualquer sequência, pulverizando a ideia direta de causa e de consequência entre os objetos históricos.

Ao recortar o convento de Mafra, o próprio objeto é que suscita as relações temporais que lhes são inexoráveis. Ao mesmo tempo em que o narrador propõe uma visita guiada do convento completamente construído, arranca de suas paredes o trabalho, a primeira e enorme pedra colocada, em tempo quase remoto, na base da primeira varanda do convento. Não é, dessa forma, necessária uma análise exegética e marxista da obra para perceber essas relações. As próprias ferramentas representativas são utilizadas no organismo do texto para discutir e desvelar suas intenções intrínsecas e extrínsecas, e é com essa utilização consciente e peculiar das formas representativas que *Memorial do Convento* passeia entre história e ficção, entre narrativa e drama, entre o presente e o passado, entre a tradição literária e a crítica.

O drama e a narrativa associados na obra permitem o passeio e o traspasseamento entre o Outrora e o Agora, entre o presente e o passado, entre a diacronia e a sincronia, sendo o elemento coletivo explorado em seus mais diversos aspectos dentro do romance em questão. Ao mesmo tempo em que o narrador, apresentando-se como “nós”, está alocado em recorte temporal posterior à construção do convento, é capaz de revisitar, em forma de presente, recortes temporais anteriores, colocando-se como espectador e plateia do momento em que a força dos homens e o trabalho ainda estavam sendo despendidos para que as paredes da construção pudessem ser erguidas.

É a coletividade, e não um homem só, a responsável pela construção das obras grandiosas e das memórias. É a coletividade, também, a responsável pela revisão do passado e pela redenção futura. *Memorial do Convento*, ao empenhar-se em resgatar essa consciência coletiva e didática dos acontecimentos, apoia-se na discussão da tradição histórica e literária.

Se Aristóteles diferenciava a história da poesia, afirmando que aquela é o que realmente foi e esta é o que foi e o que poderia ter sido, José Saramago passeia nos limites dessa definição em um mistura de história e de ficção na qual esta parece sustentar e justificar aquela. Se a construção do convento de Mafra é dedicada e atribuída ao nome de D. João V, se as grandes navegações marítimas e o novo caminho para as Índias é caracterizado, pela

história e pela epopeia, como grande feito de D. Manoel e de Vasco da Gama, pode-se dizer que os documentos e as versões oficiais narravam aquilo que “foi”, mas que *Memorial do Convento* resgata a memória e redime, por meio da ficção e do que poderia ter sido, aqueles que não foram tradicionalmente contemplados com grandes glórias, os homens miseráveis e defeituosos, física e moralmente, responsáveis pelos acontecimentos épicos.

A matéria épica, dentro do romance, surge filiando-se e ao mesmo tempo negando o nacionalismo e o ufanismo presente nas epopeias neoclássicas, como os *Lusíadas*. A própria obra, na edificação dos seus sentidos, assume a tradição épica da epopeia como espectro do texto. É inegável que é feito épico este de construir um convento tão suntuoso como uma Basílica de São Pedro, precisando, para isso, que sejam feitos grandes esforços e que sejam vividas grandes aventuras, como a de carregar durante léguas um calhau gigante. A história dos heróis responsáveis por esse feito, homens que partem sem nenhuma vontade, porém, só poderia ser representada pela forma fragmentária e problematizada do romance.

Além de estabelecer ligações com uma tradição histórica e literária, *Memorial do Convento* explora as potencialidades das inserções dramáticas permitidas pelo romance, utilizando-as não apenas superficialmente, como forma de representação para o diálogo entre personagens, mas em toda a sua profundidade e relação com o tempo e com o espaço da narrativa. Poder-se-ia dizer que *Memorial do Convento* explora a memória em um chiste ácido que se inicia já em seu título. Tem-se um romance que se intitula memorial, mas que não traz nem a subjetividade e nem a referência contínua ao passado, como a competência metagenérica do leitor o poderia fazer evocar.

O passado desse romance José Saramago é vivo. A narração, que *a priori* deveria ser voltada para o pretérito, presentifica-se, mostra-se, tende a afetar a coletividade que se posiciona como narradora e ao mesmo tempo espectadora da matéria abordada. A pretensão estética, dessa forma, parece ser a de atingir criticamente essa coletividade, na qual se poderia dizer estar inserido o próprio leitor. Ao se utilizar do drama, o romance não retoma característica da dramática pura cultivada no período clássico e no renascimento, mas faz com que o drama e a narrativa mantenham uma relação tangencial, uma ligação inexorável, que permite uma aproximação e o posterior distanciamento.

Em *Memorial do Convento*, o drama aproxima o objeto representado, mostrando-o de forma presente, edificando-o, mas, ao mesmo tempo, é associado a elementos narrativos que o retomam, que permitem a reflexão e o distanciamento, tornando o processo semelhante ao utilizado no drama épico, que conscientemente insere a narrativa no drama, a fim de promover o mesmo efeito, de aproximação e de afastamento.

Se no romance de José Saramago a dramatização complementava o processo narrativo, no teatro épico brechtiniano a narrativa mescla-se à dramática. Apesar de os caminhos serem inversos, os objetivos dessas associações, independentes da predominância da sequência narrativa no romance e da sequência dramática nas peças teatrais, são semelhantes, uma vez que, ao mesmo tempo em que mantêm a qualidade poética e artística dessas produções, visam à reflexão de uma historiografia literária e geral encerradas dentro da própria escritura.

José Saramago anota, na segunda edição de *Os Poemas Possíveis* (1982), que o romancista de hoje decidiu raspar com unha seca e irônica o poeta de ontem, referindo-se a sua relação com a poesia e a sua postura como poeta, já marcada pelo tom prosaico e pela insatisfação de ter “um corpo afogado no próprio sangue”. O autor, que buscou desafogo na liberdade e na possibilidade do romance, trapaceando com os seus limites e possibilidades, aproveitando-se de sua latência e da sua heterogeneidade estrutural e conseqüentemente semântica, rompe, em *Memorial do Convento*, a casca do próprio gênero, debulhando-o em discussão histórica e literária, em elemento de humanização crítica, no debater-se do próprio homem diante da passividade e da intervenção, da ação e da reflexão, da miséria que é moral e social, mas, ao mesmo tempo, épica.

REFERÊNCIAS

A. Referências bibliográficas de obras literárias de José Saramago:

SARAMAGO, José. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____. *Memorial do Convento*. 18. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

_____. *O Homem Duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Os Poemas Possíveis*. 2ª edição. Lisboa: Editorial Caminho, 1982.

_____. *Que farei com este livro?*. Lisboa: Editorial Caminho, 1980.

B. Referências bibliográficas:

ARISTÓTELES. *Poética*. In: *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BAL, Mieke. *Teoría de la Narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1990.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1996.

BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização da edição brasileira: Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BURKE, Peter. “A História como Memória Social”. In: *O mundo como teatro*. Lisboa: Difel, 1992.

BRANDÃO, J. L. “A teoria dos gêneros literários e o estatuto da narrativa simples em Platão”. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/~jlinsbrandao/>. Acesso em: 10 de agosto de 2012.

BRECHT, Bertolt. *Théâtre épique, Théâtre dialectique*. Paris : L'arche, 1999.

CAMÕES, Luis Vaz de. *Os Lusíadas*. Organização, apresentação e notas de Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2008.

CERDEIRA, Tereza Cristina. “A ficção reinventa a história”. In: *Revista Colóquio/Letras*. abr. 1991, p. 174-178.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GENETTE, Gérard. *Introdução ao Arquitexto*. Trad. de Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1987.

HOMERO. *Iliada*. Tradução em verso de Carlos Alberto Nunes. 7.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

_____. *Odisséia*. Tradução em verso de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

HORÁCIO. “Arte Poética: Epistula ad Pisones”. In: *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

LUKÁCS, György. *Teoria do Romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2000.

LUKÁCS, György. *O Romance Histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed – São Paulo: Perspectiva, 2008.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

PLATÃO. *As Leis*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 1999.

_____. *A República*. Tradução de Eleazar Magalhães Teixeira. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

PULQUÉRIO, Marília. “As origens gregas do gênero”. In: *O Romance Antigo: origens de um gênero literário*. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, 2005, p. 9 – 32.

REIS, Carlos. “Memorial do Convento ou a emergência da História”. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. nº 18/19/20. Fevereiro de 1986.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SARAIVA, Antônio José. *Iniciação à Literatura Portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SPINA, Segismundo. *A cultura Literária Medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais de Poética*. Tradução de Celestre Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

WOLFF, Étienne. *Le Roman Grec et Latin*. Paris : Ellipses, 1997.