



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

**ARLENE FERNANDES VASCONCELOS**

**ALENCAR E SARAMAGO: CONFIGURAÇÕES DA  
REALIDADE FICCIONAL EM *GUERRA DOS MASCATES* E  
*MEMORIAL DO CONVENTO***

**FORTALEZA  
2018**

ARLENE FERNANDES VASCONCELOS

ALENCAR E SARAMAGO: CONFIGURAÇÕES DA REALIDADE  
FICCIONAL EM *GUERRA DOS MASCATES* E *MEMORIAL DO  
CONVENTO*

Tese apresentada ao Programa De Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de doutor em letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio

FORTALEZA  
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a)  
autor(a)

---

V45a VASCONCELOS, Arlene Fernandes.  
ALENCAR E SARAMAGO: CONFIGURAÇÕES DA REALIDADE  
FICCIONAL EM GUERRA DOS MASCATES E MEMORIAL DO  
CONVENTO / Arlene Fernandes Vasconcelos. – 2018.  
137 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de  
Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2018.  
Orientação: Prof. Dr. Marcelo Peloggio.

1. Romance histórico. 2. Metaficção historiográfica. 3. José de  
Alencar. 4. José Saramago. I. Título.

ARLENE FERNANDES VASCONCELOS

ALENCAR E SARAMAGO: CONFIGURAÇÕES DA REALIDADE  
FICCIONAL EM *GUERRA DOS MASCATES* E *MEMORIAL DO  
CONVENTO*

Tese apresentada ao Programa De Pós-  
Graduação em Letras da Universidade  
Federal do Ceará, como requisito à  
obtenção do título de doutor em letras.  
Área de concentração: Literatura  
Comparada.

Qualificada em: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Marcelo Peloggio (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sílvia Márcia Alves Siqueira  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

---

Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Odalice de Castro e Silva  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Francisco Agileu de Lima Gadelha  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

*Para minha mãe, sempre.*

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, de quem tiro toda a minha força.

À minha mãe, cujo apoio foi fundamental para que eu pudesse chegar até aqui.

Ao Prof. Marcelo Almeida Peloggio, pela amizade, confiança e orientação impecável.

Aos amigos, Alessandra Gonsalves, Dariana Gadelha, Sandra Mara, Tiago Souza e Raquel Veronese, pelo carinho e dedicação com que me ajudaram em diversos momentos deste trabalho.

Ao Caio, uma grata surpresa neste período de pesquisa.

Aos membros da banca, por aceitarem participar da avaliação desta pesquisa.

Aos professores do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, em especial ao Professor Orlando que aceitou presidir essa banca.

À CAPES que, através da bolsa de estudos, financiou esta pesquisa.

## RESUMO

A busca por uma revelação do passado, durante o romantismo, concretizou-se no romance histórico, o qual, mesmo tendo perdido popularidade entre os escritores com o advento da influência de teorias científicas ao final do século XIX, não foi de todo abandonado e, tomando um novo fôlego a partir do segundo quartel do século XX, chegou aos nossos dias com variadas nomenclaturas. Essa diferenciação entre os termos é considerada válida e está sendo usada em diversas pesquisas e análises de romances contemporâneos de fundo histórico. O que se levanta na presente pesquisa, no entanto, põe em dúvida o conceito contemporâneo do subgênero, pois o questionamento de grandes verdades através da ironia já estava em uso desde o século XIX no Brasil. Daí vem a ideia de analisar as obras e os conceitos de romance histórico e metaficção historiográfica a partir de suas semelhanças e não de suas diferenças – como enfatizam os estudos fundamentados no conceito de Linda Hutcheon –, baseando-se em observações decorrentes de estudos anteriores, que incluem a análise de *As Minas de Prata* (1865), do escritor José de Alencar, os quais indicaram serem os romances do autor brasileiro tão inovadores e questionadores da “verdade histórica” quanto os romances de cunho historiográfico ditos pós-modernos, que se adequam ao termo “metaficção historiográfica”, mais precisamente para as obras surgidas a partir da década de sessenta do século XX. Intenta-se investigar, o “fazer historiográfico” de um autor do século XIX e um do século XX, sendo José de Alencar e José Saramago, respectivamente, os escolhidos para a análise, através dos romances *Guerra dos mascates* (1958) e *Memorial do convento* (2011). A investigação aborda a configuração de romance de cada um, a construção dos personagens, a abordagem das personalidades históricas presentes nas obras e sua relação com os personagens ficcionais e, por fim, a construção do mundo ficcional a partir de perspectivas tão distantes temporalmente.

**Palavras-chave:** Romance histórico, Metaficção historiográfica, José de Alencar, José Saramago.

## ABSTRACT

The search for a revelation of the past during Romanticism was achieved in the historical novel, which, although having lost its popularity among writers with the advent of the influence of scientific theories at the end of the nineteenth century, was not entirely abandoned and, taking a new breath from the second quarter of the twentieth century, came to our days with varied nomenclatures. This distinction among the terms is considered valid and is being used in several researches and analyzes of contemporary historical background novels. What is raised in the present research, however, calls into question the contemporary concept of the subgenre, once the questioning of great truths through irony was already in use since the nineteenth century in Brazil. Hence the idea of analyzing the works and concepts of historical novel and historiographic metafiction from their similarities and not from their differences – as emphasized by the studies based on Linda Hutcheon's concept –, basing itself on observations from previous studies, which include the analysis of the novel *Minas de Prata* (1865), by the writer José de Alencar, which indicated that the Brazilian author's novels are as innovative and questioning of "the historical truth" as the so-called postmodern historiographical novels that fit the term "historiographic metafiction", more precisely for the works that emerged from the sixties of the twentieth century. It is attempted to investigate, the "historiographical making" of an author of the nineteenth century and one of the twentieth century, being José de Alencar and José Saramago, respectively, the ones chosen for the analysis, through the novels *Guerra dos mascates* (1958) and *Memorial do Convento* (2011). The research deals with the novel configuration of each one, the construction of the characters, the approach of the historical personalities present in the works and its relation with the fictional characters and, finally, the construction of the fictional world from such temporarily distant perspectives.

**Keywords:** Historical novel. Historiographic metafiction. José de Alencar. José Saramago.



## RÉSUMÉ

La recherche d'une révélation du passé pendant le Romantisme s'est matérialisée dans le roman historique, qui, même ayant perdu popularité entre les écrivains avec l'émergence de l'influence de théories scientifiques à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, n'a pas été complètement abandonnée et, même en prenant souffle à partir du deuxième quart du XX<sup>e</sup> siècle, est arrivé à nos jours avec de diverses nomenclatures. Cette différenciation entre les termes est considérée valide et est utilisée en diverses recherches et analyses de romans contemporains de caractère historique. Ce qu'on signale dans la présente recherche, pourtant, met en doute le concept contemporain de sous-genre, puisque le questionnement de grandes vérités à travers l'ironie était déjà utilisé dès le XIX<sup>e</sup> siècle au Brésil. C'est d'où vient l'idée d'analyser les œuvres et les concepts de roman historique et métafiction historiographique à partir de ses ressemblances et non pas de ses différences – comme soulignent les études fondées sur le concept de Linda Hutcheon –, en ayant pour base les observations issues d'études précédentes, qui incluent l'analyse de *As Minas de Prata* (1865), de l'écrivain José de Alencar, et qui ont indiqué que les romans de cet auteur brésilien sont aussi innovateurs et questionneurs de la « vérité historique » que les romans de caractère historiographique dits post-modernes, qui correspondent au terme « métafiction historiographique », plus précisément les ouvrages surgis à partir des années soixante du XX<sup>e</sup> siècle. On a l'intention d'investiguer la « production historiographique » d'un auteur du XIX<sup>e</sup> siècle et d'un autre du XX<sup>e</sup> siècle, soit José de Alencar et José Saramago, respectivement, les choisis pour l'analyse, à travers des romans *Guerra dos mascates* (1958) et *Memorial do convento* (2011). L'investigation aborde la configuration de roman de chacun, la construction des personnages, l'approche des personnalités historiques présentes dans les œuvres et leur relation avec les personnages fictionnels et, finalement, la construction du monde fictionnel à partir de perspectives si distantes temporellement.

**Palavras-chave:** Roman historique, Métafiction historiographique, José de Alencar, José Saramago.

## RESUMEN

La búsqueda por una revelación del pasado, durante el romanticismo, se ha concretizado en el novela histórica, lo cual, aunque perdió su popularidad entre los escritores con el advenimiento de la influencia de las teorías científicas al final del siglo xix, no fue totalmente abandonado y, retomando las fuerzas, a partir del segundo cuartel del siglo xx, llegó a nuestros días con variadas nomenclaturas. Esta diferenciación entre los términos se considera válida y está siendo utilizada en diversas investigaciones y análisis de novelas contemporáneas de fondo histórico. Lo que se levanta en la presente investigación, sin embargo, pone en duda el concepto contemporáneo del subgénero, pues el cuestionamiento de grandes verdades a través de la ironía ya estaba en uso desde el siglo xix en Brasil. De ahí viene la idea de analizar las obras y los conceptos de novela histórica y metafísica historiográfica a partir de sus semejanzas y no de sus diferencias – como enfatizan los estudios fundamentados en el concepto de Linda Hutcheon –, que se basan en observaciones derivadas de estudios anteriores, que incluyen el análisis de *As minas de prata* (1865), del escritor José de Alencar, que indicaron que las novelas del autor brasileño eran tan innovadoras y cuestionadoras de la "verdad histórica" como los romances de cuño historiográfico llamados posmodernos, que se adecuan al término "metaficción historiográfica", más precisamente para las obras surgidas a partir de la década de los sesenta del siglo xx. Se intenta investigar, el "hacer historiográfico" de un autor del siglo xix y uno del siglo xx, siendo José de Alencar y José Saramago, respectivamente, los escogidos para el análisis, a través de las novelas *Guerra dos mascates* (1958) e *Memorial do convento* (2011). La investigación aborda la configuración de romance de cada uno, la construcción de los personajes, el abordaje de las personalidades históricas presentes en las obras y su relación con los personajes ficticios y, por fin, la construcción del mundo ficcional a partir de perspectivas tan lejanas temporalmente.

**Palabras Clave:** Romance Histórico, Metaficción Historiográfica, José De Alencar, José Saramago.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
1.1 TRAZENDO O PASSADO À CONTEMPORANEIDADE .....	13
1.2 O PARTICULAR E O GERAL .....	15
1.3 METODOLOGIA .....	16
<b>2 DIÁLOGO ENTRE FICÇÃO E REALIDADE HISTÓRICA</b> .....	21
2.1 FICÇÃO E HISTÓRIA, DO SÉCULO XIX À CONTEMPORANEIDADE	26
2.2 CONSIDERAÇÕES ACERCA DA ESCRITA DA HISTÓRIA EM <i>GUERRA DOS MASCATES</i> E <i>MEMORIAL DO CONVENTO</i> .....	32
2.2.1 José de Alencar .....	39
2.2.2 José Saramago .....	42
<b>3 A NARRATIVA HISTÓRICA QUE ULTRAPASSA OS CONCEITOS</b> ....	47
3.1 A CONSTRUÇÃO DO ROMANCE HISTÓRICO <i>GUERRA DOS MASCATES</i> .....	49
3.2 DAS INDIVIDUALIDADES EM UM GRUPO SOCIAL .....	53
3.2.1 Das fraquezas de caráter de D. Sebastião de Castro e Calda .....	59
3.2.1.1 <i>Um líder sem ares de herói</i> .....	59
3.2.1.2 <i>O herói no romance histórico moderno</i> .....	62
3.2.2 Da nobreza do Alferes Vital Rebelo .....	64
3.2.3 De mais alguns personagens da crônica .....	68
3.2.3.1 <i>Os opostos femininos</i> .....	69
3.3 O NARRADOR DEMIURGO DE <i>GUERRA DOS MASCATES</i> .....	74
<b>4 MEMORIAL DO CONVENTO E OS VALORES “TRADICIONAIS” DA PÓS-MODERNIDADE</b> .....	83
4.1 UM NARRADOR E SUA LINGUAGEM .....	87
4.1.1 Da titularidade .....	87
4.1.2 Das objetivacões temporal e espacial .....	89
4.1.3 Da ironia contra o penitente .....	91
4.1.4 Das questões da linguagem .....	92
4.2 ATOS E FATOS DOS ENVOLVIDOS NA CONSTRUÇÃO DE UM CONVENTO .....	95

<b>4.2.1 Da plebe e seu comportamento heterodoxo .....</b>	<b>96</b>
<b>4.2.1.1 Sete-Luas e Sete-Sóis .....</b>	<b>97</b>
4.2.1.1.1 <i>Das luas de Blimunda .....</i>	98
4.2.1.1.2 <i>Dos sóis de Baltasar .....</i>	102
<b>4.2.1.2 O padre voador .....</b>	<b>105</b>
<b>4.2.2 Da nobreza e seus cerimoniais .....</b>	<b>107</b>
<b>4.2.2.1 De que trata da grandiosidade de El-rei D. João, quinto do nome na tabela real .....</b>	<b>109</b>
<b>4.2.2.2 De que trata de D. Maria Ana Josefa de Áustria e sua triste figura .....</b>	<b>112</b>
4.2.2.2.1 <i>Uma rainha e seus deveres .....</i>	112
4.2.2.2.1 <i>Uma rainha e sua humanidade .....</i>	114
<b>5 CONCLUSÃO .....</b>	<b>119</b>
5.1 DO SÉCULO XIX À CONTEMPORANEIDADE .....	119
5.2 O ENTRECruzAMENTO DAS OBRAS .....	122
<b>5.2.1 As liberdades que tomam certos narradores .....</b>	<b>122</b>
<b>5.2.2 O papel de líder .....</b>	<b>124</b>
5.3 A POSSIBILIDADE DOS CONCEITOS .....	125
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>129</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Trabalhando com o esquecimento do homem como forma de viver no “limiar do instante” (NIETZSCHE, 2000, p. 273), sem estar preso às normas e convenções de seu tempo, Nietzsche vincula a felicidade à capacidade de esquecer, aos momentos de escuridão em meio à luz. Pois esse esquecimento vai de encontro à “tradição”, que defende o passado, impedindo o homem de se tornar um espírito livre, imaginativo, um descobridor de valores distintos de seus valores atuais. Daí a inveja que o homem deve sentir da felicidade do animal, o cínico perfeito, que, aparentemente, esquece tudo o que viveu à medida que continua vivendo, podendo usufruir o momento sem estar preso aos fatos já decorridos, sem reprimendas à sua própria vida. Ao contrário do animal, o homem carrega o peso da memória e, com ela, a necessidade de aprimorar o futuro, fugindo aos desacertos já vividos.

O homem, incapaz de esquecer, está ligado inexoravelmente ao seu passado, o qual carregará como um *fardo*, subordinando-se a ele. Presente e futuro serão, então, consequências de ações anteriores, o que deposita um peso ainda maior sobre o estudo da historiografia humana. Cabe ao homem, então, representar esse passado, registrando-o para a posteridade. E sua representação assume tão grande importância, que chega ao ponto de ser tratada como ciência pura. Nessa ciência, não há lugar para a especulação. O historiador aparece como um homem neutro, positivo; que se recusa a olhar o mundo com os “olhos da alma” (ALENCAR, 1981, p. 111), como dizia José de Alencar, apenas com os olhos físicos. Conforme Shaff, seria o historiador

capaz de imparcialidade não só no sentido corrente, quer dizer capaz de superar diversas emoções, fobias ou predileções quando tem de apresentar acontecimentos históricos, mas também de ultrapassar e rejeitar todo o condicionamento social da sua percepção destes acontecimentos (SHAFF, 1991, p. 102).

Na esteira de Ranke, a tarefa do historiador passa a ser mostrar os fatos como realmente se passaram. No entanto, para Nietzsche, “a História, na medida em que está a serviço da vida, está a serviço de uma potência a-histórica e por isso nunca, nessa subordinação, poderá e deverá tornar-se ciência pura, como, digamos, a matemática” (NIETZSCHE, 2000, p. 275). E como ser imparcial, se

Quando tentamos responder à pergunta “Que é história?” nossa resposta, consciente ou inconscientemente reflete nossa própria posição no tempo, e faz parte da nossa resposta a uma pergunta mais ampla: que visão nós temos da sociedade em que vivemos? (CARR, 1982, p. 12).

Também Walter Benjamin não é favorável a essa posição. Para ele, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1993, p. 224).

Esse “apropriar-se” da reminiscência é o que faz o romance histórico contemporâneo, mas esse não é um pensamento atual. Alessandro Manzoni, no século XIX, já dizia que o romance histórico cumpria o propósito de apresentar a história de forma diferente da registrada nos documentos oficiais, “uma forma nova e especial, uma história mais rica, mais variada, mais acabada do que aquela que se encontra nas obras a que se dá este nome mais comumente” (MANZONI, 2011, p. 136), o que possibilita entender que, já na primeira metade do século VIII<sup>1</sup>, o subgênero era visto pelo autor sem as restrições que a ciência da História então recebia, o que o torna, seguindo esse ponto de vista, livre das regras positivistas e mesmo da obrigatoriedade social que defende Lukács em sua obra *O romance histórico* (2011).

Desde meados do século passado não se tem mais uma separação tão radical entre literatura e história, visto alguns teóricos desta já aceitarem que ambas partem do discurso (WHITE, 1992) e, como tal, podem conter subjetividade. Essa separação também é discutida e contestada por teorias pós-modernistas, buscando evidenciar as características em comum mais do que as diferenças, principalmente em se tratando do discurso literário.

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Tal aproximação da história com a literatura permite muito mais liberdade de criação para os literatos como José de Alencar e José Saramago, os quais,

---

<sup>1</sup> Segundo Roberto Acízelo de Souza, o ensaio de Manzoni foi editado de 1828 para 1829, como uma carta a Goethe (Cf. SOUZA, 2011, p. 136).

mesmo com um século de diferença e utilizando-se de características narrativas próprias, conseguem extrair da história muito mais do que informação petrificada, conseguem extrair o lado humano que está fora dos registros oficiais.

### 1.1 TRAZENDO O PASSADO À CONTEMPORANEIDADE

Apropriar-se do passado, e não render-se confiante à historiografia oficial, pode ser considerado um método contemporâneo de discurso, porém suas origens não são tão recentes, se considerarmos que já no século XIX é possível encontrar modelos de romances de cunho histórico que subvertem a História e, até mesmo, a remodelam através das lacunas deixadas pela historiografia oficial. Essa visão mais livre é própria do homem contemporâneo, contudo não de seu uso exclusivo. Pode-se observar em escritores contemporâneos a necessidade de questionar a verdade histórica, herança essa deixada por antecessores na prática de retratar o passado amarrado aos laços ficcionais. Tal questionamento decorre de um profundo senso do presente e da reflexão sobre um passado que se anseia recriar, a partir de um ou mais indivíduos envolvidos nos fatos históricos e que os atualizam para o leitor, reconfigurando o tempo (RICOEUR, 2010).

Com um século de diferença, José de Alencar, em *Guerra dos mascates* (1958), e José Saramago, em *Memorial do convento* (2011), identificaram no homem esse anseio pela criação a partir do passado, esse não “contentar-se com o presente”, ainda que em propósitos diversos. Em seus manuscritos, discorrendo sobre pesquisas históricas empreendidas, o autor brasileiro reflete:

Entretanto essa conjectura não vale mais do que as outras; são devaneios do espírito que se perde no caos do passado, e procura reconstruir um mundo sobre o qual passaram séculos de séculos; é da natureza humana não contentar-se com o presente, e por isso inventou a profecia e a tradição [...] (ALENCAR, 1981, p. 114).

O olhar a um passado fixo alimentou a ideia de progresso, a ideia de evolução histórica, na qual o futuro será sempre melhor, pois que terá como base um estudo do passado no presente. A partir do ponto de vista “imparcial” do historiador, seria possível identificar esse processo. Ora, mas um ponto de vista é sempre relativo, até mesmo o que se diz imparcial (SHAFF, 1991, p. 105). Se se constitui do lado dos vencidos, um abismo o separa do ponto de vista dos

vencedores, pois o que lucrou não pensa como o prejudicado. Mas a observação dessa totalidade foge à capacidade humana e a visão de progresso de uma determinada época ou região está fadada a cair na ilusão de sua própria possibilidade.

Essa crítica ao pensamento positivista de progresso, dentro das teorias da história, que seriam reflexões acerca dos limites e possibilidades do pensamento histórico, é compartilhada por Walter Benjamin, quando este diz:

O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1993, p. 224).

O progresso transforma o passado em um amontoado de ruínas, de olho no futuro. Ele aparece na história como uma marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. E o materialismo histórico vulgar aceita esse presente imobilizado, fixando uma imagem do passado para o sujeito histórico que, para Nietzsche, é exatamente aquele que é impelido para o futuro ao olhar o passado, manipulando-o através do uso da teologia. Benjamin, então, faz uso da imagem teológica do Messias para fugir dessa interpretação positivista e chegar à verdade. Porém, não a verdade absoluta, mas a verdade da interpretação histórica ligada à consagração do instante.

Cabe ao historiador estudar os fatos por si mesmos. Não se prender às fases posteriores da história, para não cair na ideia de progresso nem na ideia de homogeneizar a multiplicidade de práticas e, dessa forma, correr o risco de não perceber o que há por trás dos grandes quadros da história (FOUCAULT, 2008).

Faz-se necessário um recuo em profundidade, uma fuga aos grandes conceitos da história, para se chegar às partes encobertas. É a dessacralização da história para reconhecê-la como “um presente projetado sobre um passado” (SHAFF, 1991, p. 106). Daí a necessidade de reescrevê-la continuamente, o que gerou a “filosofia do espírito” de Benedetto Croce, segundo a qual, em sua visão subjetiva da história, toda a história é contemporânea, pois “tudo que constitui a história é produto do espírito” (SHAFF, 1991, p. 110).



Radicalismos à parte, José de Alencar, em seu papel de registrador dos tempos coloniais do Brasil, aproxima-se desse pensamento, também se posicionando contra a sacralização da história, na medida em que defende o olhar contemporâneo sobre os fatos passados. Bem antes das discussões da nova história, Alencar já trabalha a reconfiguração do tempo (RICOEUR, 2010), permitindo que a história se sirva da ficção e vice-versa, ao entrelaçar fatos e personalidades com acontecimentos ficcionais e personagens, de forma crítica e satírica.

Dessa forma, chega-se à reflexão de Nietzsche sobre a sacralidade da história: “Em que, então, é útil ao homem do presente a consideração monumental do passado, o ocupar-se com os clássicos e os raros de tempos antigos?” (NIETZSCHE, 2000, p. 276). Se esse passado permanecer intocado, de nada adianta retomá-lo, a não ser, talvez, para a manutenção do sistema político-econômico a que ele indulta.

## 1.2 O PARTICULAR E O GERAL

Alencar e Saramago não se posicionam como “eunuco[s] da história” (NIETZSCHE, 2000, p. 280). Ao contrário, interagem com ela, *jogam* com os fatos históricos, sem deixar de registrá-los fielmente. Intercalam acontecimentos com imaginação histórica. Buscam o que está por baixo do *iceberg*, revelando o que fora silenciado anteriormente. Não se fixam nos grandes acontecimentos, mas passam por eles para chegar ao que realmente interessa a suas história – as vozes submersas (LACAPRA, 1991, p. 139) do passado, que consistem nos fatos ou personagens que não constam dos registros oficiais, mas que ajudam a formar o mosaico da história.

Através desse “passado obscuro”, os autores procuraram trabalhar com o particular, mais que com o geral, deliberadamente mostrando seus distanciamentos em relação aos conceitos seculares sobre a história. Fizeram uso de um pensamento singular para chegar ao universal, pois, como bem afirmou Alceu Amoroso Lima sobre Alencar, tinham “um espírito marcado pelo pensamento da universalidade” (LIMA, 1965, p. 40), visto que fizeram um trajeto consciente do universal para o local.

Essa ideia de reviver por meio da tradição a natureza primitiva desta majestosa Bahia; de acompanhar passo a passo a conquista da civilização nessa terra virgem; de ver a pouco e pouco elevar-se no meio do deserto a cruz, símbolo da religião, e ao redor dela agrupar-se a família, a colônia, o povoado, e por fim a sociedade; de notar as transições que de ano a ano, de século a século fizeram da pequena choupana de Martim Afonso a grande capital do império do Brasil; – esta ideia me sorria outrora com um encanto que não lhe pude resistir (ALENCAR, 1981, p. 109-110).

Desta forma, a leitura que é feita dos romances históricos alencarinos e saramaguianos deve manter a consciência de que eles faziam mais uso dos olhos da alma (imaginação), do que dos olhos físicos (empíria documental), para descrever suas histórias, apesar da grande relação de Saramago com a questão da crítica social. O que, na verdade, não o dissocia dessa forma de escrita, pois que ela não é exclusividade de uma estética literária. Os “olhos d’alma” de Saramago estão ligados à grande liberdade que o autor se permite usar ao reescrever, em sua ficção, um fato histórico tão marcante para Portugal. Já os de Alencar, em relação aos seus romances históricos, podem até apresentar certa idealização na apresentação de seus protagonistas, porém, não é algo que lhes abafe os defeitos.

Talvez me censurem por isto e julguem que descí da verdade à poesia; tenho porém a consciência de que a imaginação aí não faz mais do que dar um corpo aos objetos que o espírito vê com os *olhos d’alma*, e ligar os diversos fragmentos que se encontram nos livros para fazer deles um quadro ou uma estátua (ALENCAR, 1981, p. 109-110)<sup>2</sup>.

Não que fugissem à mais estrita verdade. Estavam sempre bem documentado e ergueram suas tramas sobre alicerces históricos reais, compreendendo o passado como fundamental no trabalho de recuperação das experiências silenciadas, tal qual Walter Benjamin apregoa. A valorização do homem mais do que da história evita que a vida seja sufocada pelo fardo da história e põe o passado à serviço do homem e não o contrário, pois que o excesso de história pode destruir o próprio homem.

### 1.3 METODOLOGIA

Partindo dessa visão da história, comum aos dois autores já citados – apesar da diferença de espaço e de tempo entre eles –, tem-se aqui uma análise

---

<sup>2</sup> Grifo nosso.

das obras *Guerra dos mascates* (1958), de José de Alencar, e *Memorial do convento* (2011), de José Saramago, na relação que fazem entre história e literatura. A metodologia adotada na pesquisa envolve, portanto, a leitura e estudo crítico dos dois romances históricos indicados, para uma análise qualitativa, bem como de sua fortuna crítica, e do aparato teórico-conceitual necessário para a abordagem dessas obras à luz da teoria estética do romance histórico e da metaficção historiográfica.

Baseando-se, inicialmente, em textos que abordem a historiografia do século XIX e a contemporânea, estabeleceu-se um diálogo entre o pensamento de José de Alencar e o de José Saramago sobre as configurações da história em suas narrativas, analisando a construção do mundo ficcional nas obras citadas.

A partir daí, a leitura de teóricos que firmaram as diferenças entre os conceitos de “romance histórico” e “metaficção historiográfica”, permitindo verificar que não existe um distanciamento tão profundo quanto o que se sugere entre essas duas terminologias, através do resgate de características no romance do autor brasileiro em comparação com o do autor português. E mais, o modelo de romance histórico apresentado pelo autor do século XIX atende, em diversos pontos, à nomenclatura contemporânea dada ao subgênero, permitindo uma reflexão sobre a existência dessa mudança e sua intensidade.

Vale ressaltar que o termo “metaficção historiográfica” abordado aqui considera a conceituação de Linda Hutcheon a qual entende que o romance contemporâneo é parte do fenômeno da pós-modernidade e, como tal, abriga em si a própria contradição. A autora reconhece que o termo “pós-modernismo” já expõe essa contradição em sua avaliação de si e do mundo, nas diversas áreas em que se apresenta.

[...] em minha opinião, o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia (HUTCHEON, 1991, p. 19).

Sua análise do fenômeno também considera que ele não pode ser apenas um sinônimo para o termo “contemporâneo”, visto sua atitude subversiva com o momento mesmo em que acontece e com tudo que se relaciona com ele. Assim também é o seu olhar sobre o passado: busca um resgate, sem, no entanto, poupá-lo de uma minuciosa investigação crítica sobre as produções e os

acontecimentos resgatados, o que não deixa de concordar com a ideia de atualização do passado na medida em que se pensa sobre ele.

E é partindo de tais reflexões que Hutcheon alcança o romance de cunho historiográfico contemporâneo e sua necessidade de se distanciar do predecessor “romance histórico” com uma nova nomenclatura, a qual representa mais adequadamente sua nova natureza na pós-modernidade.

Para a abordagem de cunho propriamente literário, do ponto de vista estético-teórico, fez-se um estudo das articulações entre as teorias estético-literárias e os romances históricos, ressaltando a análise dos personagens, com base na leitura de textos como “A personagem de ficção”, de Antonio Candido, o conceito de mundo essencial, de Georg Lukács, em *A teoria do romance*, a ideia de micro-história, de Carlo Ginzburg – mediante a qual o historiador volta os olhos da história monumental para a história do homem comum –, e o presentismo de Benedetto Croce, dentre outros estudos. Sendo assim, por meio de um diálogo entre os pensamentos histórico e filosófico e a teoria literária é possível desenvolver uma reflexão crítica sobre o percurso do romance de cunho historiográfico, do século XIX ao século XX.

Tal diálogo dá-se através do método comparativo, o qual considera o recurso analítico e interpretativo como possibilidade à exploração adequada em uma análise literária. Além de considerar as relações da obra, seja a nível empírico seja a nível filosófico.

O trabalho metodológico terá início com a abordagem das obras teóricas e fundantes da crítica historiográfica do século XIX e da contemporânea, com o objetivo de melhor especificá-las; leitura de trabalhos críticos sobre os movimentos romântico e pós-moderno voltados para a reflexão acerca do diálogo entre a história e a literatura.

Para isso, o segundo capítulo apresentará uma abordagem do diálogo entre a ficção e a realidade histórica que podem ser identificadas nas duas obras – trabalhando com o pensamento do século XIX de Alencar e chegando à contemporaneidade de Saramago –, oferecendo um pouco da abordagem historiográfica de ambos.

O terceiro capítulo abordará o fazer historiográfico de José de Alencar, a construção do romance *Guerra dos mascates* e a análise dos personagens, considerando as individualidades apresentadas dentro dos grupos sociais de

Pernambuco do século XVIII – com destaque para D. Sebastião de Castro e Caldas, o governador da capitania, o alferes Vital Rebelo, Dona Severa e Dona Leonor. Sendo a voz narrativa também de grande importância, o narrador, com seus pontos de vista peculiares, também é analisado.

O quarto capítulo abordará a relação da história com a literatura em *Memorial do convento*, identificando também as individualidades destacadas, através da apresentação de Blimunda e Baltasar – personagens fictícias – que se relacionam com padre Bartolomeu, personagem factual; bem como de D. João V e Dona Maria Ana, os reis de Portugal no início do século XVIII. Saramago reconstrói a história apagada dos registros oficiais, apontando valores tradicionais de forma satírica e valorizando não somente a construção do convento, mas as vidas reunidas por tal construção, e sua interação entre si.

As considerações finais abordarão a conceituação do subgênero, em uma tentativa de identificar até que ponto a mudança de nomenclatura concorre para uma melhor identificação das transformações ocorridas desde o século XIX até a contemporaneidade, analisando os termos “romance histórico” e “metaficção historiográfica” e todas as abordagens do passado feitas pelos dois romancistas, sem, no entanto, modificar os registros historiográficos.

“É da natureza humana não contentar-se  
com o presente”. (José de Alencar)

## 2 DIÁLOGO ENTRE FICÇÃO E REALIDADE HISTÓRICA

Os leitores dos grandes clássicos de Homero, *Ilíada* e *Odisseia*, penetram em um mundo de unidade substancial mítica, cuja estrutura formal mescla poesia e história. São, na verdade, obras de fundamental importância em relação ao registro do trajeto histórico dos valores éticos, políticos e sociais da humanidade, que mostram quão antiga é a ligação entre a ficção e a história.

Essa herança foi passada à modernidade através do romance, conforme afirma Lukács em *A teoria do romance*:

O romance é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia; a forma do drama, à margem da vida, situa-se além das idades humanas, mesmo se compreendidas como categorias apriorísticas, como estágios normativos. O romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos de experiência subjetiva uma resignação. O perigo a que está sujeita essa configuração é portanto duplo: há o perigo de que a fragmentariedade do mundo salte bruscamente à luz e suprima a imanência do sentido exigido pela forma, convertendo a resignação em angustiante desengano (LUKÁCS, 2007, p. 71).

Com efeito, a estruturação da forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo rumo a si mesmo, contando somente com sua própria interioridade para guiá-lo, em um mundo desprovido de essência.

Enquanto Lukács via o romance como a representação do mundo moderno, Hegel, por sua vez, entendia o gênero como uma crítica a esse mesmo mundo, considerado por ele como a plenitude da liberdade, já que o homem aprendera a pensar por conta própria e não mais buscar a resposta para seus questionamentos na natureza e nos deuses, nem basear neles suas decisões. No entanto, surgido com a ascensão da burguesia e o advento do capitalismo, o romance também retrata uma situação contraditória de não-liberdade da sociedade civil burguesa, ou seja, ao mesmo tempo em que é livre para tomar as próprias decisões, o indivíduo moderno se encontra atrelado às leis da segunda natureza, ou antes, as convenções da sociedade.

A partir da obrigação com as convenções, o tempo passa a ter um papel fundamental, tanto para o autor como para os personagens de sua ficção. O tempo constitutivo do romance “culturaliza” o tempo da natureza, o homem aparece como determinante do tempo. Ele já não depende da luz do sol, por exemplo, para

trabalhar, visto que, com a luz artificial, ele pode fazer seu próprio horário. Porém, o indivíduo não controla o tempo, apenas o subverte e passa a contá-lo através dos ponteiros do relógio. Associamos o tempo histórico, esse que pode ser contado, a um elemento transformador, ao contrário do tempo mítico epopeico que não apresentava em si essa característica transformadora.

E não é somente essa alteração que se processa no mundo moderno que o diferencia do mundo helênico. A desvinculação do ser de seu grupo social, no qual atuava coletivamente, também ocorre, valorando a individualidade e tudo o que dela decorre, como imaginação e originalidade – valores caros ao Romantismo. Com isso, a prosa ganha espaço, libertando-se o escritor das amarras das regras poéticas em uma escrita mais fluida, capaz de abraçar melhor a intensidade da alma romântica. Com a ascensão da prosa, vem o romance, o qual apresenta o indivíduo como centro e o social como palco.

A relação com a história é um desdobramento natural, visto que o romancista trabalha com a matéria que está ao seu redor, seu tempo, seu espaço, sua sociedade. Daí para o resgate do passado é um passo natural, principalmente com a onda nacionalista que acompanhou o Romantismo.

E assim, chega-se ao romance histórico, consequência natural, no mundo moderno, da epopeia, e encontra-se, talvez pela aproximação existente entre as formas discursivas, o dado histórico mesclado ao artístico, desta feita, com a prosa. Surgido no decorrer do século XIX e com origem vinculada às narrativas de Walter Scott, o romance histórico desempenhou papel de grande importância na formação da nacionalidade, no Brasil e em outros países da América e Europa, promovendo uma valorização do passado e dos bens culturais de cada país. Caracterizavam-se, ainda segundo Lukács, por traçar grandes painéis históricos, obedecendo à linha cronológica dos acontecimentos, e valendo-se dos dados históricos para dar veracidade à narrativa (LUKÁCS, 2011). Era também uma característica que personagens fictícios participassem, ainda que não ativamente, dos acontecimentos históricos, e que personagens reais fossem apenas citadas, integrando o pano de fundo da narrativa.

Contudo, para Pedro Calmon, a narrativa histórica ultrapassa essa organização, mesclando história com ficção; se “constitui, na teia imaginosa do enredo, a paisagem colorida; é o fundo panorâmico da intriga, o seu interesse



cronológico, a conexão com o vasto mundo do passado, a luz erudita que lhe destaca a realidade fictícia” (CALMON, 1967, p. X).

O século XIX, com efeito, foi também o século em que a ciência da história se formava e se articulava. Todavia, o século da profissionalização do estudo da história e as opiniões dos pensadores para essa fusão da ciência com a história não entraram em consenso. Alguns defendiam que, ao escrever o romance histórico, o qual seria uma versão mais leve da historiografia oficial, o romancista poderia preencher as lacunas, encontradas entre os acontecimentos grandiosos, deixados pelos registros históricos, sem, no entanto, perder de vista os fatos convencionalmente conhecidos (BASTOS, 2007, p. 11). Tais lacunas são próprias de uma historiografia voltada para os grandes feitos do passado, deixando de lado a formação da sociedade a partir de suas diversas camadas.

Outros entendiam o romance histórico como mais uma forma de arte; e como objeto ficcional, portanto, de invenção, poderia reclamar o direito de fazer uso ilimitado da história e utilizá-la como base de uma construção imaginativa do escritor, a matéria-prima sobre a qual a criação ficcional acontece.

Essa busca por uma revelação do passado concretizou-se no romance histórico, o qual não se limitou ao período romântico, apesar de ter sido este seu momento mais forte. Mesmo tendo perdido popularidade entre os escritores com a influência das teorias científicas ao final do século XIX, essa estratégia narrativa não foi de todo abandonada e, tomando um novo fôlego a partir do segundo quartel do século XX, chegou aos nossos dias.

A contradição fica por conta de se estar vivenciando uma fase de identificação e de valorização do fator a-histórico – ou, ao menos, é o que aventa uma parte da crítica –, da multiplicidade, da heteroglossia. Por outro lado, não há contradição alguma quando se considera que tanto o ficcionista quanto o historiador estão recontando o passado, recriando uma realidade que não mais existe e que, portanto, a história se faz contemporânea na medida em que pensamos sobre ela. O que vai variar é a forma como essa realidade é apresentada ao leitor, já que o historiador trabalha dentro de limites bem definidos, enquanto o ficcionista está livre para ousar e mesclar fatos com a imaginação.

Cabe ao historiador, portanto, criar uma relação de “diálogo no qual se permita que o passado autônomo questione nossas tentativas recorrentes de reduzi-lo à ordem” (KRAMER, 1992, p. 134). Esse seria, então, um modelo dialógico para a

narrativa histórica, em que o historiador procura ouvir as vozes submersas do passado, que consistem nos fatos ou personagens que não constam dos registros oficiais, mas que ajudam a formar o mosaico da história.

Assim, além do estilo literário, o romance torna-se relevante à pesquisa histórica como fonte documental de representação da vida social, que pode ser convertida em elemento de importância para a história, promovendo um questionamento das fronteiras que separam a história da literatura, tentando focalizar, em meio a todas as verdades oficiais, qual é o papel que efetivamente tem a linguagem na concepção e na construção da realidade histórica (LACAPRA, 1991).

A história entrelaça-se com a literatura e distantes e famosos personagens históricos passam a ser retratados a partir de uma ótica mais artística. As pessoas (históricas), ao se tornarem ponto zero de orientação, ou ao serem focalizadas pelo narrador onisciente, passam a ser personagens; deixando de ser objetos e transformando-se em simples sujeitos, seres que sabem dizer “eu” (ROSENFELD, 1992, p. 26).

Tem-se, então, uma perspectiva temporal caleidoscópica, que revela diversos momentos em uma vivacidade surpreendente, apontando, a cada momento, para novas possibilidades de existência, para não cair no equívoco de homogeneizar a multiplicidade de práticas e, assim, deixar passar o que há por baixo da narração dos grandes feitos históricos e das grandes “batalhas”. Seguindo esse pensamento, Foucault revela que

por trás da história desordenada dos governos, das guerras e da fome, desenham-se histórias, quase imóveis ao olhar – histórias com um suave declive: história dos caminhos marítimos, história do trigo ou das minas de ouro, história da seca e da irrigação, história da rotação das culturas, história do equilíbrio obtido pela espécie humana entre a fome e a proliferação (FOUCAULT, 2008, p. 3).

Essa é a história que se pode identificar na leitura dos romances de cunho historiográfico de José de Alencar e de José Saramago. A eles não interessam os grandes feitos, pois sobre os mesmos já se falou bastante, mas o que aconteceu nos “bastidores” do evento em si, ou até mesmo antes, como é o caso do romance alencarino a *Guerra dos Mascates* (1873-1874), cuja trama se encerra no início do conflito brasileiro propriamente considerado, ou do livro de Saramago, o *Memorial do Convento* (1982), a trazer a lume os pequenos participantes da

construção do grandioso convento de Mafra, em Portugal. Nessas histórias, os autores não trabalham com conceitos universais, mas com a dimensão humana dos personagens, já que os conceitos universais impedem o acesso às camadas sedimentares, ou seja, às camadas que estão abafadas, silenciadas, e que Paul Veyne denomina como as partes submersas do *iceberg*. Para ele,

só a ilusão de um objeto natural cria a vaga impressão de uma unidade; quando a visão se torna embaciada, tudo parece assemelhar-se; fauna, população e sujeitos de direito parecem a mesma coisa, isto é, os governados; as múltiplas práticas perdem-se de vista: são as partes imersas do *iceberg* (VEYNE, 1982, p. 164).

Faz-se necessário um recuo em profundidade, uma fuga aos grandes conceitos da história, para se chegar às partes *silenciadas*. É a dessacralização da história para reconhecê-la como “um presente projetado sobre um passado” (SHAFF, 1991, p. 106). Daí a necessidade de reescrevê-la continuamente e, talvez, o motivo maior da sobrevivência do romance histórico, em suas mais diversas denominações – desde romance histórico à metaficção historiográfica, termo aplicado às obras de cunho historiográfico que surgiram após a década de sessenta do século XX, sendo, portanto, considerados como contemporâneos ou pós-modernos.

Pode-se entender o termo como uma nova conceituação do subgênero, o qual, através da verossimilhança e da autorreflexão, faria uso da ironia para romper verdades já estabelecidas e que serviam de base para as obras historiográficas até então, reformulando o romance histórico. O narrador, aqui, é aquele de olhar mais irônico, não conceituador mas questionador, ao mesmo tempo em que é elo fundamental no distanciamento da metaficção historiográfica e do romance histórico tradicional, pois reflete acerca dos acontecimentos passados e não apenas os apresenta objetivamente ao leitor.

Ainda pode haver quem considere que a finalidade comum do romance e da história narrada seja a de alienar os fatos; mas a ideia que aqui se busca é exatamente o contrário: desalienar os fatos, inclusive os obscurecidos pelo tempo, mediante o discurso; contudo, considerando o “falso” presente na situação desse discurso, que seria exatamente a liberdade de criação do romancista, partindo do fundo verdadeiro para chegar à “verdade” de sua obra de arte, através do romance histórico.

Na solução formal encontrada pela literatura (o romance histórico) tem-se como base um fato de extração pretérita e trata-se o passado como algo *que poderia ter sido, subvertendo-o* ou, simplesmente, empregando-o para dar vida a novos conceitos, pairando sobre as relações possíveis entre o historiador e o poeta (BASTOS, 2007, p. 83). O gênero leva, então, através de uma identificação do homem com o seu passado, a uma conciliação desse homem com o seu próprio tempo (ANTUNES, 2009, p. 27). Esse entendimento de uma “atualização” histórica ainda se revela bastante claro na chamada pós-modernidade. Linda Hutcheon afirma que:

A ficção e a história são narrativas que se distinguem por suas estruturas, estruturas que a metaficção historiográfica começa por estabelecer e depois contrariar, pressupondo os contratos genéricos da ficção e da história. Nesse aspecto, os paradoxos pós-modernos são complexos. A interação do historiográfico com o metaficcional coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação “autêntica” e cópia “inautêntica”, e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica. A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedindo de ser conclusivo e teleológico (HUTCHEON, 1991, p. 146-147).

Para Hutcheon, a metaficção historiográfica, além de evidenciar a origem comum da história e da ficção na verossimilhança, põe em questionamento as verdades absolutas do passado, subvertendo a história através da ironia.

## 2.1 FICÇÃO E HISTÓRIA, DO SÉCULO XIX À CONTEMPORANEIDADE

O olhar a um passado fixo alimentou a ideia de progresso, a ideia de evolução histórica, em que o futuro será sempre melhor, pois que terá como base um estudo do passado no presente. A partir do ponto de vista imparcial do historiador, seria possível identificar esse progresso. Ora, mas um ponto de vista é sempre relativo, até mesmo o que se diz imparcial, pois parte da perspectiva daquele que o narra, já sendo dependente, então, da posição que este ocupa.

A perspectiva daqueles que não lograram êxito é sempre diferente da perspectiva dos vitoriosos, e é somente esta última que chega aos registros oficiais, comprovando que a visão de progresso advinda dessas vitórias tende a se perpetuar.

Essa crítica ao pensamento positivista do progresso dentro das teorias da história, que seriam reflexões acerca dos limites e possibilidades do pensamento histórico, é compartilhada por Walter Benjamin, quando cita o anjo da história, em sua frustrada posição, com a face perenemente voltada para o passado a observar as cadeias de acontecimentos, impotente, disputado pelo desejo de intervenção no desenrolar dos fatos diante de seus olhos e pela força natural que o impulsiona inexoravelmente ao futuro, sem lhe permitir nenhuma interferência no que jaz atrás de si: um amontoado de ruínas. Benjamin nomeia essa força natural de “tempestade” e, logo mais esclarece que essa força não é outra senão o progresso. (BENJAMIN, 1993, p. 226).

O progresso transforma o passado em um amontoado de ruínas, de olho no futuro. Ele surge na História como uma marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo; e o materialismo histórico toma para si esse presente imobilizado, fixando uma imagem do passado para o sujeito histórico que, para Nietzsche, é exatamente aquele que é impelido para o futuro ao olhar o passado, manipulando-o através do uso da teologia. Benjamin, então, faz uso da imagem teológica do Messias para fugir dessa interpretação positivista e chegar à verdade. Porém, não à verdade absoluta, mas a verdade da interpretação histórica ligada à consagração do instante (PAZ, 1971).

Essa força messiânica estilhaça o *continuum* da história, a situação histórica que se formou ao longo dos anos, que sufoca a humanidade. É então que o passado se deixa fixar, no momento em que é reconhecido. A apropriação total do passado é a apropriação da redenção do passado, mas não no passado e sim no presente, com a criação de novos conceitos na política e na arte. Mas não conceitos que se imobilizem, pois de tal forma caem na caducidade. A mobilidade das ideias é o que não lhes permite entrar no devir.

Não se deve, portanto, pensar a História no sentido de uma linha de tempo que leva a uma evolução. Não pensar como testemunhas de um progresso de fato, mas sim, como testemunhas de uma mudança. Mudaram os pensamentos e os costumes. E de forma tal que sua transformação desenfreada gera um futuro catastrófico. Gera uma inveja, não mais do porvir, mas do passado e de tudo o que deixou de ser feito.

Segundo Paul Veyne, a perspectiva progressista, que caminha para um fim, não é real. A perspectiva temporal aponta, a cada momento, para um lugar

diferente. Não se fala em progresso, mas se fala em práticas. Cabe ao historiador estudar os fatos – as práticas por si mesmas.

Entende-se, então, que a história nasce de uma necessidade presente do homem de observar o passado, enquanto a ficção nasce da necessidade de dar cor à sua imaginação. Ambas as formas utilizam-se de narrativas escritas – anteriormente orais, o que as aproxima mais do que seria desejado pelos “cientistas” da História, pois trabalham com o imaginário, em maior ou menor grau.

O ficcionista pode até ter desejado a força objetiva, de teor científico, do historiador, que permite a este dispor dos fatos com credibilidade de forma decisiva, pois que estão amparados em documentos, os quais amparam as verdades divulgadas com a neutralidade do discurso científico (WEINHARDT, 2001, p. 13-14). O trabalho ficcional, no entanto, não impede o embasamento científico, e ainda permite um aparente descompromisso de seu autor, ao remodelar o mundo de acordo com suas próprias verdades.

Essa aproximação entre duas áreas diferentes – preservando a identidade de cada discurso, posto que um lida com a ficção e o outro com os fatos – vem sendo discutida há algum tempo por teóricos como Paul Ricoeur, que admite haver um “entrecruzamento” entre a história e a ficção, tanto no trabalho com fatos dentro da ficção como na subjetivação narrativa do historiador na documentação dos acontecimentos. Em qualquer dos casos, há uma valorização da narrativa e a obra tanto pode seguir os caminhos oficiais como pode usufruir da liberdade ficcional, sem perder sua força (RICOEUR, 1997, p. 323).

Na contramão do pensamento historiográfico corrente, Hayden White superestima o valor da narrativa para a escrita da história, pois acredita que a veracidade desta última se dará pela força da primeira, praticamente subordinando a prática discursiva das narrativas históricas a uma prática propriamente linguística (BASTOS, 2001, p. 13), desfazendo a certeza da empiria dos historiadores e colocando a força historiográfica no discurso. Carlo Ginzburg não vai tão longe, porém aceita a importância da narrativa, mas como suporte para o historiador, não como fator principal, como defende White, admitindo o caráter científico da história (GINZBURG, 2007).

A narrativa, seja ela arte ou ciência, reconhece diferentes estilos e estruturas formais, comportando muitas e variadas vertentes, podendo-se afirmar, conseqüentemente, a impossibilidade de haver um gênero puro. O exame

minucioso dos textos apresenta o hibridismo desses gêneros, considerando-se sua classificação apenas para fins didáticos. Segundo Cortázar:

Toda *narração* comporta uma linguagem científica, nominativa, com a qual se alterna, imbricando-se inextricavelmente, uma linguagem poética, simbólica, produto intuitivo em que a palavra, a frase, a pausa e o silêncio transcendem a sua significação idiomática direta (CORTÁZAR, 1999, p. 133).

Tal afirmação reforça a tenuidade da fronteira entre a história e a ficção. E, ao se voltar para a segunda, podemos identificar nela elementos da primeira. A narrativa ficcional, antes em forma de poema, agora se identifica mais com a forma romanesca, a qual apropria-se de todas as formas de expressão, pois pode apresentar tanto aspectos de oralidade, como de musicalidade, além de traçar descrições tão detalhadas que cria verdadeiros painéis pictóricos, sem perder a capacidade poética.

Segundo Lukács (2007), o romance, tal como a epopeia, é uma objetivação da grande épica, porém, dadas as diferenças que o mundo ocidental apresenta em relação ao mundo clássico, a estrutura formal da epopeia já não é uma opção válida, visto que o homem moderno não teria mais diante de si um mundo essencializado, cheio de sentido, como o mundo do homem homérico, que diante dos problemas colocados recebia a ajuda dos deuses para serem resolvidos e, em toda e qualquer parte, poderia reconhecer o sentido de sua vida e perceber a presença divina, pois seu contorno se confundia com o do próprio mundo em que habitava.

A solução formal encontrada pela Literatura foi o romance, mais especificamente, no caso do projeto nacionalizador, o romance histórico, ligado à conjuntura sócio-histórica e político-econômica específica do mundo ocidental em fins do século XVIII. Este era o caminho de sobrevivência natural para a epopeia atingir sua maturidade e adequar-se às necessidades do mundo, ou melhor, do homem moderno (ANTUNES, 2009, p. 29). Sem esquecer, ainda, que essa forma era muito mais maleável ao trato do escritor, pois a prosa possibilitava uma maior liberdade de escrita e se adequava melhor ao desejo de fixar uma identidade histórica nacional – desejo caro ao período. Reconheceu-se que as influências clássicas da epopeia não a tornavam adequada à individualidade do mundo

moderno, sendo o romance a opção mais viável, dessa forma, para ser o portador da nacionalidade de um povo.

A narrativa de temática histórica, entretanto, já existia em séculos anteriores e o que a diferencia do gênero ora estudado é a perspectiva do autor, visto que este tinha uma escrita anacrônica do passado, ou seja, escrevia sobre os acontecimentos com um olhar peculiar à sua própria época; diferente de Walter Scott e seus sucessores ao retratarem o elemento especificamente histórico, complementando o que faltava às narrativas anteriores:

Os chamados romances históricos do século XVII (Scudéry, Calprenède etc.) são históricos apenas por sua temática puramente exterior, por sua roupagem. Não só a psicologia das personagens, como também os costumes retratados são inteiramente da época do escritor. O mais famoso “romance histórico” do século XVIII, *O castelo de Otranto*, de Walpole, trata a história apenas como uma roupagem; somente importa aqui a exposição da curiosidade e da excentricidade do meio, e não o retrato artístico e fiel de uma época histórica completa. O que falta ao pretense romance histórico anterior ao de Walter Scott é o elemento especificamente histórico: o fato de a particularidade dos homens ativos derivar da especificidade histórica de seu tempo (LUKÁCS, 2011, p. 33).

É essa particularidade que a arte objetiva alcançar, o que cria um diferencial entre a poesia – e a arte ficcional em geral – e a história, como já apontado por vários pensadores. Para Aristóteles, o diferencial entre o historiador e o poeta (ou romancista), é que o primeiro narra o que aconteceu, e o segundo, o que poderia ter acontecido, descartando a ideia de que a diferença estaria apenas nos versos. Por sua análise, o poeta leva vantagem por tratar do universal, enquanto que o historiador limita-se ao particular: “Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares” (ARISTÓTELE, 2005, p. 28). Schopenhauer compartilha também dessa opinião, atribuindo à poesia um significado essencial, percebendo encontrar-se nela, mais do que na história, os desdobramentos da Ideia. Ou seja, a poesia é mais rica em verdade interior (SCHOPENHAUER, 2003, p. 206). E, buscando uma imagem poética para ilustrar a visão do historiador, ele diz:

Ainda uma comparação para tornar intuitiva a relação da biografia com a história dos povos. A história nos apresenta a humanidade como, de uma alta montanha, a natureza nos é mostrada em perspectiva: vemos muito de uma só vez, vastos espaços, grandes massas, mas nada é reconhecível de maneira clara e em conformidade em sua constituição (SCHOPENHAUER, 2003, p. 210).



A partir da abordagem mais individual da narrativa ficcional em relação à histórica é que se pode identificar a caracterização poética da primeira. A “verdade” particular objetivada no romance adquire um caráter mais universal do que a “verdade” histórica dos quadros mais generalistas – que fogem aos pormenores da vida humana cotidiana –, subordinando, de certa forma, a poesia à filosofia (NUNES, 1999, p. 18) e fazendo do escritor aquele mais capaz de atingir a humanidade do homem em geral, e não somente do indivíduo, pois ele consegue captar a completude humana através de sua liberação artística. Como se a História fosse responsável por registrar os destinos da humanidade, e a ficção por revelar essa humanidade.

Tal “verdade individual” ficcional difere do “verdadeiro positivo” da escrita historiográfica e parte de uma pré-acordada suspensão voluntária de incredulidade (BORGES, 1999, p. 231) por parte do leitor, o qual se entrega à narrativa sem questionar sua autenticidade, depositando a sua crença no relato enquanto durar o ato da leitura.

No caso do romance histórico, entretanto, pode-se perceber certa variação na suspensão voluntária de incredulidade, visto que o entrelaçamento da ficção com o real não exigirá tanto do leitor. Não é necessário “fingir” acreditar, pois a base de fundação da narrativa é verídica – ou, ao menos, é o que sustenta a historiografia oficial –, supostamente operada com a mesma objetividade do discurso historiográfico. O gênero permite, pois, através de uma identificação do homem com o seu passado, uma conciliação deste homem com o seu próprio tempo (ANTUNES, 2009, p. 27).

Apesar de toda a discussão em torno das narrativas históricas e/ou ficcionais, a verdade é que o assunto ainda causa certa polêmica, principalmente com o advento da Nova História, que busca descentralizar o registro historiográfico das grandes figuras políticas, e do romance histórico contemporâneo, concentrado na individualidade e nos valores pessoais dos personagens. A ideia de que o romance de cunho historiográfico possa dividir lugar com a historiografia oficial não agrada aos mais tradicionais:

Esta ideia do romance histórico como possível substituto da historiografia não é, no entanto, aceite de forma pacífica, suscitando ainda em pleno oitocentos, e no auge do sucesso do romance histórico, numerosas

controvérsias, sendo mesmo o gênero considerado como objeto de desprezo por parte de historiadores escandalizados pela liberdade com que os romancistas tratavam a história.

[...] O movimento da ciência histórica do século XVIII ao XIX é o de um progressivo afastamento da literatura para, em seguida, ser recuperada por esta, sofrendo no processo modificações de avaliação e metodologias e reconhecendo a sua íntima ligação com a literatura, como se teve já oportunidade de referir.

As relações entre literatura e história ainda hoje dão prova de complexidade, tendo, no século XX, a forma de equacionar as relações entre história e ficção vindo a ser objeto de estudo de vários autores que, no essencial, têm proposto uma visão da história que a aproxima da literatura (ANTUNES, 2009, p. 46-47).

Tal aproximação é ainda contraditória, pois ao mesmo tempo que apresenta as semelhanças, atesta as diferenças, deixando margem para diversas opiniões contrárias e a favor.

## 2.2 CONSIDERAÇÕES ACERCA DA ESCRITA DA HISTÓRIA EM *GUERRA DOS MASCATES* E *MEMORIAL DO CONVENTO*

Trabalhando com as expressões “romance histórico” e “metaficção historiográfica”, nota-se, através da leitura e análise das obras já citadas – *Guerra dos Mascates*, de José de Alencar, e *Memorial do Convento*, de José Saramago –, a semelhança que esses dois romances têm na reconstrução do passado, apesar de estarem separados por um oceano, por um século e por uma conceituação específica.

Ambos desmitificam a história oficial de seus países, enfatizando a energia criativa da massa que, longe de ser irracional, atua como agente transformador de sua própria época. Tanto a batalha brasileira como a construção do famoso convento português servem de base aos romances, servindo de importante ponto de apoio para o desenrolar dos acontecimentos; no entanto, não são o eixo central dessas narrativas. Cedem esse espaço ao aspecto humano de cada obra: seja ele o dos personagens ou o do próprio narrador.

A forma pela qual José de Alencar e José Saramago abordam a história começa a se delinear a partir daí: ao não se deterem somente na verdade dos fatos e em sua existência incontestável; ou antes em buscarem a dimensão humana por trás das ações que culminarão nos fatos e uni-las numa coerência estrutural. É importante salientar, também, que o desenrolar de suas tramas não passa ao largo

do acontecimento histórico, fazendo dele uma mera ambientação para a obra, mas o atravessa, apresentando seus personagens com toda a força de suas individualidades e iniciativas, seja na figura histórica que aparece humanizada, seja em uma simples vendedora ambulante que, em pleno século XVII, surge como uma pioneira do trabalho feminino – como é o caso de Joanhina, de *As minas de prata*, um personagem que simboliza a força feminina, ainda que sem deixar de ser sensível.

Alencar e Saramago, portanto, têm em comum a característica de se afastarem da visão positivista da história, o que não é prerrogativa deles. Outro romancista histórico português, Almeida Garret (1799-1854), afirmou que “a ‘verdade do romancista’ é uma verdade relativa que difere da ‘verdade absoluta’ do historiador” (CHAVES, 1980, p. 34), aproximando-se, por conseguinte, da visão presentista de Croce, para o qual a história é contemporânea na medida em que é pensada; sendo, portanto, qualquer fato passado somente um acontecimento sem maior importância para os que não fazem dele objeto de suas reflexões:

Qual é o interesse presente da história que narra as guerras peloponésias, ou as mitridáticas, ou os eventos relacionados com a arte mexicana ou com a filosofia árabe? Para mim, neste momento, nenhum; e por conseguinte, para mim, no presente momento, aquelas histórias não são histórias, mas, quando muito, simples títulos de obras históricas; forma ou serão histórias naqueles que as pensaram ou pensarão, e também em mim quando as pensei ou quando as pensar, reelaborando-as de acordo com as minhas necessidades espirituais (CROCE, 1974, p. 277).

Todavia, se a visão idealista de Croce faz parte da escrita da história de Alencar e de Saramago, há que considerar o modo como tal visão estrutura suas obras. Nos romances analisados, pode-se destacar diversos elementos em comum, como a presença de um narrador irônico, a desmistificação e a satirização do poder, bem como o período em que se passam os acontecimentos dos dois romances – em meados do século XVIII. O tom de irreverência da narrativa é usado como crítica ao sistema, evidenciado quando os narradores escarnecem das figuras políticas de maior vulto. Em *Memorial do Convento* o próprio casal real é alvo da ironia do narrador desde as primeiras páginas:

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 delatoras e que só entre íntimos se confia (SARAMAGO, 2011, p. 11).

A dessacralização da realeza é indicada em diversos momentos: na consciência da brevidade da vida, no problema de concepção de um herdeiro para a coroa e, inclusive, ao torná-los rei e rainha, vítimas impotentes de meros percevejos, os mesmos que perturbam os que não têm sangue nobre e nem dormem em camas de dossel:

Quando a cama aqui foi posta e armada ainda não havia percevejos nela, tão nova era, mas depois, com o uso, o caror dos corpos, as migrações no interior do palácio, ou da cidade para dentro, donde este bichedo vem é que não se sabe, e sendo tão rica de matéria e adorno não se lhe pode aproximar um trapo a arder para queimar o enxame, não há mais remédio, ainda não o sendo, que pagar a Santo Aleixo cinquenta réis por ano, a ver se livra a rainha e a nós todos da praga e da coceira (SARAMAGO, 2011, p. 16).

Já em *Guerra dos Mascates*, a figura do governador e capitão-geral de Pernambuco, na época em que rebentou o conflito, Sebastião de Castro e Caldas, é descrito de forma irônica, apresentando algumas fraquezas:

Era nobre e viril o parecer do cavaleiro, especialmente em repouso; mas desde que se punham em ação suas faculdades, desprendia-se delas um prurido de atividade sôfrega e volúvel, que desconcertava a compostura do semblante, como do talhe (ALENCAR, 1958, p. 46).

Tal inconstância de pensamentos, tão explicitada no semblante do capitão-geral, quebra sua aura de seriedade e põe em questionamento suas ações pelo leitor, que já não se sente seguro de que tal governante esteja a tomar sempre as mais sábias decisões. Essa “fraqueza” não condiz com o retrato dos grandes líderes que é pintado pela historiografia oficial.

No trecho a seguir, o governador passa da satisfação à irritação, manifestando seus sentimentos, ainda que fugidios, em uma cena que revela também sua vaidade:

No momento em que a luzida cavalgada, avançando a passo moderado, defrontou com a janela do sótão, um ligeiro sorriso perpassara nos lábios do governador, eriçando de prazer o fino bigode, que sua mão branca e esmerada alisou com um gesto rápido. Tinha percebido o vulto gracioso de Marta, que destacava no vão da janela, como a figura de uma sílfide na tela escura de exímio pintor. [...] Breve se apagara nos lábios do governador o sorriso, percebendo que a menina não

estava só, mas praticando com alguém. Ao ver o intruso, a posição em que se achava, e a casta de gente que era, carregou-se-lhe o sobrolho; e por uma leve depressão do lábio superior, dir-se-ia que mordera um fio do bigode (ALENCAR, 1958, p. 47).

A mistura de sentimentos, qualidades e fraquezas tornam os personagens históricos mais humanos aos olhos do leitor, com os quais passa a se identificar diretamente, revivendo, por essa maneira, o passado.

Através da literatura, o leitor vivencia aventuras, medos e anseios que, de tão reais, bem poderiam ser os seus. A identificação com os personagens, principais ou secundários, de uma trama torna-os, aos olhos de quem lê, quase reais. Por isso a dificuldade de conceituá-los. Beth Brait, em pesquisas feitas em dicionários, percebeu que “para explicar a palavra personagem, o termo *pessoa(s)* foi utilizado três vezes e a expressão ‘ser humano’ uma vez” (BRAIT, 1985, p. 11). Mesmo os dicionários especializados confundem “personagens” com “pessoas”. É, portanto, um conceito fluido, cuja existência é dependente de outro, *pessoa*, verbete que designa o próprio ser humano, ou seja, algo vivo, em contraposição ao imaginado, *personagem*. Resta, em tal caso, a possibilidade de verificar o fato de que o personagem *representa* pessoas, dentro das normas da ficção, mas não existe além das palavras.

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção. É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto (BRAIT, 1985, p. 12).

Em Alencar e em Saramago, esse processo de aproximação do leitor com a história se dá através da ficcionalização do fato histórico. Porém, vale ressaltar que, enquanto a ironia de Saramago se restringe aos representantes do poder, reservando ele uma narração mais simpática a Blimunda e seus companheiros, Alencar desafia a relação mesma entre as classes ironizando também os personagens menores da trama. Em *Guerra dos Mascates*, um episódio retoma vividamente aspectos da Idade Média de forma cômica. Ocorre quando D. Severa, armada e vestida como um cavaleiro medieval, desafia o governador d. Sebastião:

Fronteiro a palácio estava postado um cavaleiro petiço e magriço, armado de todas as peças, capacete, gorjal, couraça, grevas, espaldeira, braçais e guante, com o ginete estacado e a lança em punho. No elmo trazia ele por timbre uma aspa de vermelho com cinco estrelas de ouro, e na cota de malha o escudo dos Barros, campo vermelho, três bandas de prata, e sobre o campo nove estrelas de ouro.

Outro cavaleiro também armado de todas as peças, e das mesmas cores, se adiantara até o pórtico e batendo três vezes no escudo com o conto da lança, clamou em voz alta:

– Ouçam todos este repto. O cavaleiro das estrelas, por mim, seu escudeiro, te desafia a ti d. Sebastião de Castro Caldas a combate singular, onde te provará à lança e à espada, a pé e na estacada, que és um cavaleiro desleal, pois não sabes guardar a cortesia às damas (ALENCAR, 1958, p. 192).

Já Baltasar, um dos personagens principais do romance de Saramago, e homem simples do povo, não é objeto da ironia reservada àqueles da realeza. Sua condição de ex-combatente, que teve a mão amputada, lhe confere uma aura de sofrimento e dramaticidade:

Nestes dias primeiros ajuda Baltasar ao pai no trabalho do campo, outra terra de que este é caseiro, tem de aprender tudo desde o princípio, é certo que não esqueceu os antigos gestos, mas agora como os fará. E, para prova de que em sonhos não há firmeza, se foi capaz de lavrar, sonhando, o alto da Vela, bastou-lhe olhar outra vez o arado para perceber o que vale uma mão esquerda. Ofício cabal, só o de carreiro, mas, não havendo carreiro sem carro e junta de bois, por agora servirão os do pai, ora eu, ora tu, amanhã terás que te pertença, e morrendo eu cedo, talvez venhas a forrar o dinheiro que juntares para comprar a junta e o carro, Pai, que não o ouça Deus (SARAMAGO, 2011, p. 105).

O trecho encerra com certa tensão, assemelhando-se à forma como são narrados os acontecimentos que se referem à família real e a representantes da Igreja.

Essas ilustrações permitem considerar que os romances históricos apontados não apresentam o passado como algo estanque, morto, petrificado, como defendiam os positivistas, pois que rejeitam a neutralidade tanto do leitor como do próprio historiador que o narra. E não é a representação de um passado estanque o que encontramos nas páginas das obras analisadas, pois que os autores descrevem quadros vivos das sociedades brasileira e portuguesa do século XVIII, optando ambos por um fato histórico em detrimento de outros, já assim perdendo a neutralidade, e suavizando a rigidez das personalidades ali identificadas.

Através da interação dos romances históricos de Alencar e de Saramago com o pensamento dos autores citados, é possível estabelecer uma relação de

aproximação e distanciamento que esses mesmos autores conquistaram ao propor o entrecruzamento da história com a literatura, sem pretender enquadrar os romancistas em nenhuma classificação fixa, seja ela científica ou artística, visto que os conceitos da crítica para as expressões “romance histórico” e “metaficção historiográfica” podem não se adequar a pelo menos um dos autores, no caso, o brasileiro – considerando, também, o distanciamento temporal na análise da configuração de cada uma das obras, pois todo um século de grandes transformações histórico-filosóficas e político-sociais os separam.

Na elaboração da uma História contada através dos marginalizados, Alencar e Saramago apresentam visões diferenciadas da História, enfatizando o indivíduo e deixando cair por terra a ideia de uma verdade absoluta acerca do passado, dando uma nova roupagem à tarefa do romancista histórico. Para eles, “a vida cotidiana não está ‘fora’ da história, mas no ‘centro’ do acontecer histórico: é a verdadeira ‘essência’ da substância social” (HELLER, 2000, p. 20). Cada personagem aparece como sujeito de uma história particular, a qual, entretanto, não é desvinculada do cenário historiográfico maior. Ao contrário, é parte inerente dele, formando-o e enriquecendo-o intrinsecamente. Empregando com propriedade o direito a ficcionalizar os fatos, todavia, os autores não tratam a história apenas como matéria-prima para a imaginação criadora. Ao entrelaçar o fato e a ficção, eles aproximam a história do leitor até o ponto de um contato mais *interior*: faz com que ele penetre nas emoções dos personagens históricos e participe ativamente do desenrolar dos acontecimentos.

Leyla Perrone Moisés já visualiza essa tendência em José Saramago e afirma que “se Saramago fosse historiador, pertenceria à ‘nova história’”, por sua capacidade de utilizar o olhar dos “pequenos” para narrar o grande fato histórico da construção do convento de Mafra – para se ater ao romance de interesse desta pesquisa, e conseguir engrandecê-los frente às personalidades históricas presentes na obra. Tais personagens não chegam a interagir de forma intensa, como ocorre no romance alencarino, porém a formação e consolidação de sua identidade ao longo do romance, com suas ideologias e características pessoais, agiganta-os aos olhos do leitor, tornando-os protagonistas da verdadeira História. E Perrone-Moisés continua avaliando a posição de historiador de Saramago:

À semelhança dos melhores historiadores contemporâneos, Saramago reconhece a impossibilidade da história total e a subjetividade inevitável do historiador. Como esses ele opõe, à história narrada do ângulo do poder, uma história *non-événementielle*, história do cotidiano, dos atores secundários, dos vencidos, etc. Portanto, o fato de que Saramago reescreva e conteste a história oficial, introduza nesta personagens do povo e lhes dê os papéis principais, comente os acontecimentos do ponto de vista do presente, assuma a subjetividade do relato, nada disso é suscetível de escandalizar os novos historiadores; essas “novidades” só espantariam os leitores retardatários dos velhos “romances históricos” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 102).

Dessas observações e identificações, pode-se perceber que, ao dar voz aos “calados” pela historiografia, tanto Alencar como Saramago renovam a perspectiva do romance de cunho historiográfico. E esta renovação se dá exatamente pela força do discurso e, como romancistas, ambos sabem valorizar o próprio discurso, pois que trabalham diretamente o elemento artístico; e, como historiadores, atingem a dimensão sentimental humana – portanto, universal –, através das ações dos personagens que dramatizam o fato histórico, tornando-o verossímil, possível ao leitor.

Todavia, buscar nas obras de Alencar e de Saramago a verdade concernente ao mundo exterior de seus personagens, é cometer o erro de cair no problema da verossimilhança pela verossimilhança, visto que a representação da vida é verossímil, porém a verdade nem sempre o é. “Que há de mais inverossímil que a própria verdade?” (ALENCAR, 1959, p. 1155), pergunta Aurélia, de *Senhora*, fazendo eco a Nicolas Boileau-Despréaux, que diz que “a verdade pode às vezes não ser verossímil” (BOILEAU-DESPRÉAUX, 1979, p. 55); entretanto, a força das paixões, todo o drama humano revelado na obra, nada mais é senão a objetivação das criaturas em sua verdade, como algo que só lhes diz respeito. Ou seja, o verossímil refere-se aos fatores externos, ao possivelmente explicável, a tudo aquilo que poderia ser, segundo a definição aristotélica.

Já a verdade, esta reside no caráter humano e não pode ser confundida com aquela, porém, “nada impede que alguns fatos reais sejam verossímeis e possíveis” (ARISTÓTELES, 2005, p. 29), bem como seu contrário. Os autores, então, trabalham bem com duas estratégias: valorizam a verossimilhança, visto que ela lhes permite manter a atenção do leitor comum em permanente interesse, sempre alerta a novas surpresas, “à espera de que o acaso e o escritor resolvam as situações difíceis” (PROEÇA, 1972, p. 60); todavia, sabem muito bem manejar o outro lado: a dimensão humana de suas obras.



### 2.2.1 José de Alencar

Como exemplo de romancista histórico, José de Alencar valorizou o discurso, pois trabalhou diretamente o dado artístico, atingindo a dimensão sentimental, humana, através das ações dos personagens que dramatizam o fato histórico, posicionando-se contra a sacralização da história, na medida em que defendia o olhar contemporâneo sobre os fatos passados. Em consequência, seu maior interesse é registrar fatos da vida cotidiana e deixar de lado os grandes feitos históricos, com seus conceitos universalizantes, pois assim visa a atingir o universal através do particular.

A minha história, ou antes a minha *memória*, abre-se rigorosamente no momento em que se lançou a primeira pedra da construção da cidade; é daí que começou a sua existência política, é daí pois que deve principiar a missão do historiador (ALENCAR, 1981, p. 111)<sup>3</sup>.

Em romances como *As minas de prata* e *Guerra dos mascates*, Alencar descreve e representa o passado nacional através (no primeiro livro) de um episódio pouco conhecido da história colonial do Brasil, passado no sertão da Bahia, em princípios do século XVII, que foi a busca pela montanha prateada que resultou na descoberta da Chapada Diamantina – fato que, segundo Pedro Calmon, “tem uma respeitável base paleográfica” (CALMON, 1967, p. X); e, no segundo, o que se deu pouco antes do conflito pernambucano ao registrar seus bastidores, terminando a ficção exatamente quando se tem início o dito conflito.

Com a intenção de resgatar um passado desconhecido para a maioria dos brasileiros, criando, assim, uma identidade comum, buscou-lhes uma origem na raiz que supostamente os unia. Tal e qual Balzac, registrou em suas páginas os costumes de cada região sem, contudo, fugir à arte. Não foi o primeiro a trabalhar com uma mescla de formas discursivas, entretanto, soube fazê-lo de maneira bastante capaz e peculiar. Seus romances históricos apresentam, com efeito, essa identidade comum.

A técnica foi bastante pessoal, visto que não seguiu nenhuma corrente historiográfica em voga no seu tempo, fugindo dos grandes acontecimentos e tentando recriar os pequenos quadros da sociedade brasileira com suas belezas,

---

<sup>3</sup> Grifo nosso.

mas com suas dificuldades também, ainda que não muito acentuadas. O que a historiografia não pôde oferecer, ele “inventou”, com a sua grande capacidade imaginativa. Entretanto, não se limitou a enxergar no romance histórico uma mera forma artística. Sempre que pôde, provou ser verdadeiro seu argumento, fosse criando notas, fosse por meio de seus personagens; e baseando-se também em cronistas dos tempos coloniais, recriou, assim, o que o tempo destruiu, ou antes dessacralizando a história, projetando nela o presente do próprio autor. Em relação a essa postura, Augusto Meyer se posiciona da seguinte forma:

Eu por mim confesso humildemente que não vejo indígenas na obra de Alencar, nem personagens históricas, nem romances históricos; vejo uma poderosa imaginação que transfigura tudo, a tudo atribui um sentido fabuloso e não sabe criar senão dentro de um clima de intemperança fantasista. Poeta do romance, romanceava tudo. Se teve a intenção de criar o nosso romance histórico, ficou só na intenção, e de qualquer modo não lograria fazê-lo, pois era demasiado genial para poder adaptar o seu fogoso temperamento a um gênero tão medíocre, que pede paciência aturada na imitação servil da crônica histórica, pouca imaginação criadora e acúmulo de minudências pitorescas [...] (MEYER, 1964, p. 13-14).

Sendo sua obra um amálgama das duas formas narrativas, Alencar fez uso da história como suporte para ficção; um historiador menos tradicional poderia até interpretar que fez uso da ficção como suporte da história, sem permitir que esta aparecesse somente como um fator externo à obra literária, mas desempenhando um papel central na constituição interna de sua estrutura. Para tanto, apostou na força do discurso para atingir a dimensão sentimental através das ações dos personagens, que dramatizam o fato histórico, interagindo com o mesmo. Essa dramatização requer um cenário apropriado, e é daí que sua fama de “descritivista” se fortalece, pois apresenta com riqueza de detalhes os costumes, a alimentação, os trajes, as danças, as armas, os folguedos e até as canções da época narrada. *Guerra dos mascates* tem esses elementos minuciosamente descritos; dados históricos que adquirem vida com o movimento que o autor impõe aos seus personagens.

E, assim, mantendo as duas “técnicas”, de romancista e de historiador, completou Alencar o que estava inacabado, ou obscuro, nos registros históricos, porém sem perder de vista seu foco na história do país, já que entendia ser esse um dos três momentos da literatura brasileira: o momento dos romances históricos,

como *Guerra dos mascates* e *As minas de prata*, que se passam no período colonial, no qual se dá a “gestação” do povo brasileiro.

Nesse “passado obscuro”, Alencar procurou trabalhar com o particular, mais que com o geral, mostrando seu total distanciamento em relação aos conceitos seculares sobre a história. Para isso, trabalhou com figuras reais e figuras ficcionais, como geralmente o fazem os romancistas históricos. A relevância de cada uma, como mostramos, depende do ponto de vista abordado, pois, em nenhum momento as figuras históricas perdem sua importância em relação à historicidade mesma dos fatos, todavia, a trama ficcional e seus personagens aparecem entremeados com os mesmos. Pode-se notar, em *Guerra dos mascates*, que a narrativa alterna-se no destaque dado aos personagens; quando a trama transpõe o fato, as figuras ficcionais assumem a posição adequada ao cargo da personalidade em questão.

Alencar mostrou que os líderes políticos, mesmo os maiores, não são seres desprovidos de emoção, programados apenas para criar e executar leis; tratou, então, de representá-los de forma mais humana, com o calor das emoções a transfigurá-los vez por outra. Humanizados, relacionam-se com os personagens ficcionais, participando dos acontecimentos mais importantes de suas vidas, e aproximando-se do leitor por meio de seus sentimentos.

No decorrer da aventura, as personalidades históricas expressam uma diversidade de emoções, que vão da alegria ao tédio, da ironia à irritação, do orgulho à humildade. Surpreender um vulto histórico expressando os próprios sentimentos faz com que o leitor se sinta parte da história, uma espécie de cúmplice, envolvido em seus acontecimentos, identificando-se com o recorte espaço-temporal da narrativa, parte da história do país.

Buscando valorizar o elemento nacional – assim como os clássicos narram os grandes feitos de seus heróis épicos e os europeus o heroísmo de seus cavaleiros medievais –, Alencar narra as façanhas de heróis bem brasileiros, pois que a construção deste herói deve ser algo bastante singular, já que segue uma lógica própria na busca por ideais particulares.

A coerência interna da obra obedece ao conceito de verossimilhança. Nela, os personagens, apesar de variados em seus tipos, entrelaçam-se e não traem as próprias particularidades, obedecendo assim ao conselho clássico de Boileau, mantendo-se o personagem de acordo consigo mesmo do começo ao fim da trama.

De acordo com Alceu Amoroso Lima, José de Alencar seria “um espírito marcado pelo instinto da universalidade” (LIMA, 1965, p. 40), pois buscou o universal na particularidade de cada tipo, pois que tem as paixões humanas como núcleo fundamental. Pode-se dizer que a forma como Alencar opera a emoção de seus personagens é verdadeira sem deixar de ser verossímil, pois lida com o universal e o particular ao mesmo tempo, com situações reais da vida cotidiana, através dos problemas de cada personagem, individualmente. Sendo assim, as atitudes individualistas de cada tipo vão, aqui e ali, revelando a sua *verdade*, já que seu desenvolvimento afetivo ilumina, pois, sua *dimensão humana*. Agir segundo as próprias paixões, conforme os personagens alencarinos fazem, é mais verdadeiro para o entendimento do sujeito contemporâneo do que sentir-se parte de uma coletividade. A paixão humana, em verdade, foge ao âmbito da verossimilhança e se refugia no terreno da *verdade*, fazendo com que os caracteres alencarinos movam-se em um mundo autêntico, que o leitor pode reconhecer por ser este o mundo particular a cada personagem, o que permite, assim, o alcance do universal poético.

### **2.2.2 José Saramago**

Não se considera José Saramago como um escritor de romances históricos tradicionais (PERRONE-MOISÉS, 1999), porquanto suas narrativas podem trazer um fundo historiográfico, porém não se debruçam sobre o passado entendendo-o como uma verdade absoluta e imutável. Para tanto, o escritor português subverte a história oficial, dando voz aos anônimos, “multidão esquecida cujo esforço coletivo foi, afinal, o motor da História” (REIS, 2013, p. 05), em consonância com o pensamento contemporâneo sobre a narrativa histórica, e recusando, por várias vezes, o fato de suas obras serem classificadas como “romances históricos”, dada a diferença que há entre estas e o romance histórico tradicional, aos moldes de Walter Scott.

Afora isso, o que se encontra é uma narrativa repleta de opiniões de um narrador, muitas vezes, satírico que não se detém diante de autoridades. Essa intercalação entre a estória e a voz narrativa pode tornar a leitura, por vezes, um pouco difícil, no entanto, a presenteia com certa leveza e comicidade, as quais permitem que o leitor, mesmo em desaviso, deixe-se levar pela reflexão.

Em um tempo em que se nega o passado, o mesmo vai se fazendo presente nas diversas manifestações artísticas da contemporaneidade. A forma da abordagem é o que realmente difere das considerações anteriores

O passado, a tradição – ou, melhor dizendo, os passados e as tradições – encontram-se, hoje, a ponto de converterem-se numa espécie de concorridíssimo *bal-masqué* ao qual assistem, se se puder dizê-lo assim, todos os vivos e todos os mortos, juntamente com os mortos dos mortos, unidos num mesmo, multitudinário, e algo banal, frenesi (COSTA, 1988-99, p. 98).

Tal frenesi se revela, através da voz do narrador, em *Memorial do convento*, pois se vai desfilando aos olhos do leitor a luta do dia a dia do povo que vive das pequenas oportunidades que a grande construção oferece, lutando por melhoria de vida, o sonho de ganhar os céus da passarola de Padre Bartolomeu e a sensibilidade de Blimunda, revelando o interior dos que a ela se apresentam. Estes fatos atrelados à presença constante no romance da família real, com sua humanidade exposta, apesar dos pronomes de tratamento, promovem um tal *bal-masqué* de tradições e vozes que, a um só tempo, atordoam e envolvem o leitor.

Em obras de José Saramago, o passado se apresenta em diversos momentos e situações, fundindo-se ao ficcional em tramas que buscam jogar luz sobre o que ficou obscurecido pela historiografia oficial, e não apenas como levantamento de dados ou uma saudação do que ficou para trás (FONTES, 2010). A ironia e a reflexão de tempos de outrora lançam questionamentos, dúvidas sobre o que se tem como certo, subvertendo a história, desconstruindo-a e reconstruindo-a sob um olhar do presente. Tal estratégia permite ao leitor o acesso a várias verdades que se revelam no momento mesmo da narrativa.

Dirigindo o seu olhar para os que ficaram à margem dos grandes acontecimentos, permite ele a humanização de todo o contexto, projetando esses personagens esquecidos na historiografia, se não como figuras efetivamente vivas, ao menos como símbolos de questionamento de certas verdades absolutas, através da reconstrução do passado de forma clara e consciente.

Saramago registra na “história” os nomes que nunca apareceram, mas que verdadeiramente fizeram a história. Percorrendo todo o alfabeto, o narrador dá nomes aos homens que, num trabalho braçal inestimável, carregam a pedra monumental que ficará sobre o pórtico da igreja, empurrando-a junto com os bois que puxam o carro que a transporta (FONTES, 2010, p. 77).

Tal como ocorre na obra alencarina, o entrelaçamento de personagens fictícias e históricas é essencial para a humanização também destas últimas, recurso empregado visando ao envolvimento do leitor saramaguiano, isto é, ao seu transporte direto para a cena histórica, o que lhe permite uma maior familiaridade com os acontecimentos, o que o torna também um questionador. Pode-se melhor perceber esse entrelaçamento em o *Memorial do convento* na convivência de Blimunda e Baltasar – personagens fictícios – com o Padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão:

Figuras históricas, além do rei e da rainha, entrelaçam-se às personagens imaginárias, problematizando os fatos tidos como verdadeiros e assim desestabilizando noções extras textuais conhecidas. Bartolomeu Lourenço de Gusmão, o Padre Voador (figura histórica), constitui presença importante na narrativa, por aliar-se às personagens imaginárias Blimunda e Baltasar no sonho da construção da “Passarola”, um engenho que teria sido de fato apresentado em 1709 ao rei de Portugal (COSTA, 1988-99, p. 77).

A relação é tão estreita que, junto ao Padre Bartolomeu, é Baltasar quem cuida da passarola e Blimunda quem o ajuda a voar. É esse casal, pois, que mais fortemente representa a “zona de obscuridade” sobre a qual José Saramago deseja lançar luz; ou antes, nos acontecimentos que cercam a construção do grandioso convento, pois servem de base comparativa para a relação do casal real, “ou seja, a história de amor entre Baltasar e Blimunda é construída de maneira a acentuar a hipocrisia reinante na relação conjugal do rei e da rainha” (FONTES, 2010, p. 76). Tais figuras ficcionais atuam para revelar o que antes se achava obscurecido, ressaltando a necessidade de uma reescrita da história.

Diria eu que a História, tal como se escreve, ou – repetindo a provocação – tal como a fez o historiador, é primeiro livro, não mais que o primeiro livro. Claro que não esqueço que o mesmo historiador sempre fará, ele próprio, outras viagens ao tempo por onde antes viajara, esse tempo que por sua intervenção deixara de ser informe, que passara a ser História, e que, graças a visões novas, a novos pontos de vista, a novas interpretações, irá tornando sucessivamente mais densa a imagem histórica que do passado nos vinha dando. Restará sempre, contudo, uma grande zona de obscuridade, e é aí, segundo entendo, que o romancista tem o seu campo de trabalho (SARAMAGO *apud* REIS, 2013, p. 05)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Citação do artigo “História e ficção”, publicado no *Jornal de Letras*, em 1990.

Essa reconfiguração da história ressalta as eventualidades existentes por trás do acontecimento narrado oficialmente e apresenta “as fragilidades de mitos e de heróis que o discurso ficcional repensa e relativiza” (REIS, 2013, p. 05).

Trabalhando com a humanização dos personagens, não se pode deixar de abordar a dessacralização da história na descrição de comportamentos de figuras públicas, como o rei e a rainha de Portugal, tal como abordamos anteriormente. Remover a condição de “intocáveis” dessas figuras implica aproximá-las do povo que circunda o palácio real e, conseqüentemente, presentear o leitor com o contraste da situação criada, permitindo uma reelaboração da figuração narrativa, lançando-o em um mundo não de uma verdade única e absoluta, mas sempre relativas.

Duas serão as atitudes possíveis para o romancista que escolheu, para a sua ficção os caminhos da História: uma, discreta e respeitosa, consistirá em reproduzir ponto por ponto os fatos conhecidos, sendo a ficção mera servidora duma fidelidade que se quer inatacável; a outra, ousada, levá-lo-á a entretecer dados históricos não mais que suficientes num tecido ficcional que se manterá predominante. Porém, estes dois vastos mundos, o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais, à primeira vista inconciliáveis, podem vir a ser harmonizados na instância narradora (SARAMAGO *apud* ARNAUT, 2008, p. 81).

A segunda opção, e ousada, serve como base para a construção de um mundo paralelo, com suas regras muito próprias, que obedece a uma verossimilhança interna, ainda que nem sempre à externa. Como é o caso do dom de Blimunda em adivinhar os desejos de terceiros e, assim, usá-los para lançar em voo a passarola do Padre Bartolomeu. É também por via dessa mesma opção que Saramago pode figurar com uma maior carga dramática o casal Blimunda e Baltasar, carregando na comicidade ao descrever a rotina do casal real.

É necessário enfatizar, uma vez mais, que, apesar de bastante eficaz e admirável, tal técnica não é novidade, visto já ter sido utilizada muito antes e amplamente por José de Alencar, ao dramatizar a história de uma ex-colônia de Portugal.

“Tudo neste mundo é precário, ainda o  
que mais sólido se afigura”.  
(José de Alencar)



### 3 A NARRATIVA HISTÓRICA QUE ULTRAPASSA OS CONCEITOS

O trabalho de Alencar com personagens e fatos menos relevantes para a historiografia oficial é uma continuação do seu projeto de nacionalização da literatura brasileira, valorizando os acontecimentos sem distinção entre maiores e menores. Não há uma busca para encontrar a linha do progresso, em que o passado explica o presente e redime o futuro. Alencar não trabalha com a ideia positivista de progresso, apesar de identificar no homem um anseio pelo futuro, e também pelo passado: “é da natureza humana não contentar-se com o presente, e por isso inventou a profecia e a tradição” (ALENCAR, 1981, p. 114). Ele se aproximaria mais de uma ideia de apropriação do passado para redimi-lo no presente e não o futuro. Walter Benjamin escreve que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1993, p. 229).

Ora, a escolha dos temas históricos são, para Alencar, “agoras” recortados na duração temporal. Seu olhar se volta para o passado, não como se fosse um objeto inanimado, mas algo vivo, intenso, capaz de ser pensado criticamente. Não estático, mas animado, porque repleto de vida. Não homogêneo, mas diverso em suas particularidades, porquanto trabalha com as individualidades de seus personagens, sejam eles ficcionais ou não. Trabalha o passado, pois, contrário à corrente positivista, atua sobre ele, ficcionalizando, poetizando, mas também criticando, através do contato de personalidades reais com personagens ficcionais que questionam e ironizam a realidade na qual estão inseridos.

Também Walter Benjamin não é favorável à posição do historiador positivista que se subordina ao passado, carregando-o como um pesado fardo<sup>5</sup>(WHITE, 1994, p. 48) e registrando-o para a posteridade em uma representação de uma tão assumida importância, que chega a ponto de ser tratada como ciência pura. Uma ciência que não deixa margem à especulação, na qual o historiador aparece como um homem neutro, positivo, que se recusa a olhar o

---

<sup>5</sup> Na primeira metade do século passado, a história foi condenada por filósofos e artistas como mutiladora do homem. Pensamento este corroborado diante da incapacidade histórica de colaborar com o futuro da humanidade ao não conseguir prever a Primeira Grande Guerra. Ora, se o futuro não pode ser previsto, o passado torna-se apenas um fardo. A história, então, viu-se diante da tarefa de transformar sua abordagem, de forma a harmonizar-se com a comunidade intelectual, deixando de lado o estudo do passado como um fim em si mesmo, e adotando uma postura dialógica com a ciência e a arte. Neste segundo caso, os historiadores deveriam, então, renunciar à visão antiquada de que a arte só serve para enlevar o espírito.

mundo com os “olhos da alma”, mas apenas com o olhar impessoal, sem se envolver, sem “fazer” a própria história, atuando nela apenas como um observador, o que Nietzsche chama de eunuco da história.

Mas, como foi dito, é uma geração de eunucos; para o eunuco uma mulher é como a outra, precisamente apenas uma mulher, a mulher em si, o eternamente inacessível – e assim é indiferente o que fazeis, contanto que a própria história fique guardada, lindamente “objetiva”, justamente por aqueles que nunca podem, eles mesmos, fazer história. E como o eterno feminino nunca vos atrairá para si, vós o rebaixais até vós e, sendo neutros, tomais também a história como algo neutro (NIETZSCHE, 2000, p. 280).

Contra-pondo-se à visão positivista da história como reflexo fiel do passado e do historiador como o ser “eternamente-objetivo”, verifica-se outra corrente de pensamento, o presentismo. Este considera a história “como uma projeção do pensamento e dos interesses presentes sobre o passado” (SHAFF, 1991, p. 101). Os pensadores presentistas divergem da concepção positivista da história, como algo pronto e acabado, e defendem a relatividade dos fatos, baseada nas ideias de Benedetto Croce sobre a “filosofia do espírito”, que tem o espírito humano como produtor de tudo o que constitui a história. O historiador deve, por conseguinte, extrair do interior de sua experiência a verdade exigida pela história, ou seja, fazer a história tornar-se contemporânea no momento em que se pensa sobre ela.

José de Alencar, ao fazer uso de sua imaginação, preenche as lacunas do passado obscuro, aproximando-se da corrente presentista. Lança seu olhar do século XIX ao século XVIII, em relação a *Guerra dos mascates*, e seleciona um fato do passado histórico para servir de base à sua trama. Contudo, é ilusão achar que ele trabalha com fatos isolados. Sua percepção do todo é bastante evidente a um observador de sua obra, sendo esse grande painel o que ele procura atingir.

A escolha dos temas também é de fundamental importância para a construção histórica. José de Alencar visitou com suas obras várias regiões do país, como forma de irradiar o sentimento de nacionalidade a todos os brasileiros: no Ceará, a origem do povo brasileiro é simbolizada pelo fruto do amor de Iracema e Martim Soares Moreno; na Bahia, o autor denuncia a corrida em busca da riqueza fácil das minas; em Pernambuco, vêm à tona as intrigas que antecedem uma batalha; no Rio de Janeiro, as artimanhas da corte ajudam a pintar a sociedade da época; e, em Pernambuco, conforme trataremos aqui, escrutina os bastidores de um

importante querela brasileira. O autor, de fato, percorreu o país falando de assuntos variados, fazendo uma unificação da cultura brasileira através de sua divulgação dentro do próprio território nacional, “fixando” o Brasil colonial, desde o século XVI até meados do século XIX, reconstruindo ambientações, usos e costumes, articulados ao eixo temático de suas tramas.

Munido de fértil “imaginação histórica” – capacidade de preencher as lacunas deixadas em aberto pela historiografia oficial – e trabalhando com o fato histórico, Alencar tinha a sensibilidade para recriar a vasta cena, fazendo uso de suas figuras ficcionais ou das personalidades reais, com atitudes, diálogos ou simples observação do que estava se passando ao redor. Essa faculdade imaginativa é tal qual um terreno fértil sobre o qual se constrói a narrativa histórica, indispensável ao escritor, que permite a percepção do mundo ao redor (COLINGWOOD, 1972, p. 298).

Görgy Lukács (2011) vai além e pretende relacionar tal criação artística a uma consciência social – originada da consciência individual do herói –, evitando, assim, que os personagens de romances históricos afastem-se de sua “missão histórica”. Ou seja, conecta “a individualidade particular ao papel que ela desempenha na história” (LUKÁCS, 2011, p. 66), o que, segundo o autor, Walter Scott desempenha muito bem, tornando-se um modelo a ser seguido por seus sucessores.

Entretanto, os autores de prosas historiográficas que vieram depois de Scott nem sempre compartilharam essa ideia de consciência social apontada por Lukács. Em relação ao herói do romance histórico alencarino – se é que se pode chamá-lo assim, se considerarmos sua falta de ligação com a coletividade –, tal perspectiva não se aplica, mesmo em uma narrativa cujo tema central é o estopim de uma batalha, como é o caso de *Guerra dos Mascates*, narrativa na qual o social é apresentado como pretexto para que os indivíduos alcancem seus objetivos.

### 3.1 A CONSTRUÇÃO DO ROMANCE HISTÓRICO *GUERRA DOS MASCATES*

Já é sabido que a opção de José de Alencar pela prosa veio das limitações impostas pelo verso. No desejo de descortinar uma nação em formação, porém já enriquecida em sua história, o autor anseia por maior liberdade, ainda que

sem perder a poeticidade, que a escrita em prosa vem a lhe oferecer. Em apresentação de *O guarani* (2012), Marcelo Peloggio disserta:

[...] a ideia de uma “forma nítida” tem acolhimento certo na maneira mediante a qual José de Alencar estrutura sua obra: a história de nossas raízes a ser dramatizada não à luz do molde clássico do verso épico, mas sim na prosa de ficção do romance histórico. É nesse gênero, pois, que o lugar da ação [...] e os elementos temáticos – a natureza, as ideias, os sentimentos e costumes [...] – ganham a dita forma necessária à configuração de nosso passado colonial (PELOGGIO, 2012, p. 11).

Em *Guerra dos mascates* (1873-1874), encontramos um romance que não comporta uma estrutura épica dentro de si, pois apresenta problemas do mundo moderno, como o comércio e a disputa de poder econômico, o qual já não estava preso às mãos de nobres e poderia mudar de mãos ao sabor dos ventos comerciais. Neste cenário, Alencar oferece-nos personagens incapazes de serem doadores de sentido à totalidade da vida, visto estarem ocupados com assuntos próprios, apesar de terem seus destinos irremediavelmente ligados ao da comunidade da qual faziam parte (BASTOS, 2007, p. 85).

A estruturação da forma interna do romance é a “odisseia” do indivíduo em busca de si mesmo, contando somente com sua própria interioridade como guia, em um mundo desconhecido e cuja essência é agora transcendente. Assim como entendeu que a forma literária que sua época pedia para cantar os grandes feitos dos heróis nacionais e as belezas da terra brasileira não era mais a da epopeia e sim a do romance – “a forma do desterro transcendental da ideia” (LUKÁCS, 2007, p. 127) –, com toda a sua riqueza de possibilidades, Alencar ajustou também os personagens de seus romances históricos – as suas características de herói como nobreza de caráter, bravura e prudência – à realidade de um mundo sem a imanência do sentido à vida e no qual o herói deve buscar, sem o auxílio do transcendente, seus objetivos (LUKÁCS, 2007, p. 117).

O romance do sentimento de vida romântico é o da criação literária desiludida. A interioridade, a que se nega todo o caminho de atuação, conflui em si mesma, mas jamais pode renunciar em definitivo ao perdido para sempre; pois, mesmo que o queira, a vida lhe nega toda a satisfação dessa sorte: ela a força a lutar e, com estas, a derrotas inevitáveis, previstas pelo escritor, pressentidas pelo herói (LUKÁCS, 2007, p. 124).

Lukács marca como início da forma literária “romance histórico” o fim do império napoleônico e a ascensão da burguesia, e o coloca como uma espécie de romance social com orientação temporal – ou consciência histórica (LUKÁCS, 1983, p. 26). Podemos identificar em Alencar o mesmo desejo de dar a conhecer as origens do povo brasileiro através de uma luz em seu passado, para uma melhor compreensão do presente. Porém, diferenciando-se da linha scottiana de romancear grandes momentos de crise nacional (ANTUNES, 2009, p. 30), o escritor cearense procura trabalhar com momentos de crise pessoais de seus personagens, com os problemas da nação perdendo importância diante das emoções vividas por eles.

Elaborado em dois volumes, *Guerra dos mascates* é, na verdade, uma narrativa das tensões pessoais e sociais dos bastidores da contenda em si. Os recifenses eram, então, chamados “mascates” por conta de sua ocupação comercial – e em intenções desvalorativas – pelos nobres de Olinda. Segundo Alencar, “o que porém mais fomentou a rivalidade entre os povos de Recife e Olinda foi o espírito de bairrismo” (ALENCAR, 1953, p. 163) que imperava entre os dois povoados. A rivalidade vinha do ressentimento que existia entre os descendentes de portugueses – que conquistaram o direito de serem considerados pernambucanos ao combaterem os holandeses – e os forasteiros que chegaram para comandar o comércio na parte baixa, atraídos pelas facilidades de um “ancoradouro cômodo” (ALENCAR, 1953, p. 162), visto que os senhores de engenho que formavam a nobreza pernambucana não poderiam se dar “à mercancia por ser esse um ofício plebeu” (ALENCAR, 1953, p. 163). Um “malévolo cronista”, não identificado pelo autor, refere-se aos comerciantes recifenses de forma pouco elogiosa, para não dizer ofensiva:

“Chegava um desses garotos sem outro fato mais do que a trouxa amarrada em lenço de Lamego; com a camisa de bertangil, preto de sujo, e calções de lona besuntada de alcatrão. A força de trabalho conseguiam uma dúzia de patacas, com que se proviam de algumas réstias de alho e cebola, além de outras drogas, e saíam a mercar pelas ruas do povoado e engenhos do interior. Nesse giro mesquinho ajudavam-nos os patrícios, fiando-lhes fazendas e drogas para estenderem o seu tráfego, e assim arvorados em mascates aqueles labregos, que no reino nem para moços de servir prestavam, de repente se viam senhores de grosso cabedal”.

Deste modo, com pouca discordância de termos, se exprime um malévolo cronista pernambucano no intuito de rebaixar os mercadores do Recife, quando ao invés lhes tece o maior encômio, pondo em relevo o caráter laborioso e paciente desses homens, filhos de seus trabalhos e obreiros da própria fortuna (ALENCAR, 1953, p. 164).

Aliou-se a esse ressentimento uma disputa pelas águas do Beberibe, represada pelos olindenses a fim de obter água potável sem contato com a água salgada do mar. Em Recife, porém, a estagnação das águas causou um envenenamento das ervas locais o que levou a uma epidemia nos moradores do povoado. Solicitado a El-rei uma providência, logo foi ordenada a quebra do dique e, conseqüentemente, a liberação das águas do Beberibe. Instaurada, portanto, a rivalidade entre os nobres e os mercadores, resta ao autor explicar a origem do nome “mascate”:

Ficou, porém, no coração pernambucano um entranhado ressentimento, e crescendo todos os dias o desprezo com que os nobres tratavam a gente do Recife, passaram a designá-la pelo epíteto de *mascates*.

Esse termo, derivado do nome de um reino da Índia cujos naturais eram dados ao comércio, significava em princípio entre os portugueses de Goa o mesmo que mercador ambulante que percorria várias terras à maneira do Oriente.

Com o andar dos tempos veio a servir unicamente para exprimir o mister baixo e desprezível de bufarinheiro ou regatão que apregoa pelas ruas. Tão afrontoso era dar-se tal nome a um mercador desse tempo, como seria hoje em dia chamar em estilo clássico de *traficante* a um homem de negócio.<sup>6</sup> (ALENCAR, 1953, p. 166-167).

Leal a seu gosto pela pesquisa detalhada, Alencar buscou esclarecer os termos que marcaram o período – a fim de que o leitor se torne conhecedor das pequenas rixas existentes entre os povoados, e da força linguística dos termos – e também discorre sobre o termo “mazombo”, como eram conhecidos os olindenses,:

*Mazombo* era o título popular que tinham naquela época os principais, entre os nobres pernambucanos. A história, que nos conservou o vocábulo, hoje caduco, descuidou-se de transmitir a origem; de modo que, a não ser o precioso manuscrito dessa crônica, não poderia o Instituto Histórico, apesar de profundas e sábias investigações, assentar opinião segura em tão escabroso assunto.

Tinha a destruição dos Palmares divulgado boa cópia de nomes africanos, empregados pelos negros na sua república. *Zambi* chamavam ao cabo supremo, a quem todos obedeciam; e *muzambi*, eram os grandes oficiais, do serviço do maioral, e seus ministros.

Por desprezo, entraram os mercadores portugueses a alcunharem os nobres pernambucanos de *mazombos*, como para inculcá-los de cabecilhas de negros, querendo com isso lançar-lhes o labéu de gente de cor. É peço esse de nossos irmãos, tina mais tarde inventaram com a mesma intenção o epíteto afrontoso de *pé-de-cabra*.

Repetiu-se o que sempre sucede em tais casos. Os filhos de Pernambuco, e especialmente a gente de cor, trocando em honroso mote o nome que lhes haviam lançado os contrários como afronta, timbravam em designar por

---

<sup>6</sup> Grifos do autor.

*mazombos* as pessoas principais da nobreza pernambucana; e tornou-se o título de *mazombo insigne* a maior glória a que poderia aspirar um fidalgo na terra de seu nascimento.<sup>7</sup> (ALENCAR, 1953, p. 120-121).

Justificando esse gosto pela pesquisa de José de Alencar, Mirhiane Mendes de Abreu aponta a necessidade da observação minuciosa na criação do plano de nacionalização da literatura através da recriação de um passado histórico:

A conformação temática das peculiaridades brasileiras deveria ser necessariamente legítima, confiável e, mais do que tudo, documentada; do contrário, a ânsia pela construção de uma imagem da nação plena de valores sólidos perderia eficácia. É importante destacar que, ao tratar da pesquisa sobre o passado, o romancista oferece provas da aceitabilidade da narrativa literária, mostrando ser ela um produto historicamente factível (ABREU, 2011, p. 84).

Esclarecida a origem das picuinhas entre as duas castas, chega-se, então, ao estado de tensão belicosa em que se inicia a narrativa alencarina. De um lado, liderados por comerciantes como Sr. Simão Ribas e Miguel Viana, e do outro por nobres como o capitão-mor João Cavalcanti e André de Figueiredo, a contenda então não mais era por questões de água, mas pelo desejo de Recife de alçar-se à categoria de vila, saindo da sombra de Olinda, fato que os olindenses se recusavam a aceitar, decididos a entrar em batalha para defender o que lhes parecia seu por direito.

### 3.2 DAS INDIVIDUALIDADES EM UM GRUPO SOCIAL

A categorização do personagem no romance moderno é uma conceituação fluida, pois sua existência é dependente de outros: autor, narrador, leitor. O personagem representa pessoas, dentro das normas da ficção, mas não existe além das palavras. A necessidade de se conhecer um personagem leva a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, na construção de seu texto, e daí identificar as particularidades que dão “vida” a esses seres de ficção. É somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelos personagens, que se pode, se útil e se necessário, vasculhar a existência deles enquanto representação de uma realidade exterior ao texto.

---

<sup>7</sup> Grifos do autor.

Tratar do personagem principal de uma obra, então, é buscar encontrar, dentre os diversos olhares dos teóricos, aquele que mais se aproxima da estruturação desse personagem. Sua importância, em maior ou menor grau, dentro da ficção, também varia de acordo com cada percepção. Para Aristóteles, o qual entendia ser a tragédia a imitação da vida e não de homens, a importância do personagem está subjugada ao desenvolvimento da trama. Mas o romance moderno não pode sempre ser compreendido dessa forma. A profundidade que é encontrada em muitos dos personagens elevou-os a outro patamar, destacando-os da trama, ou mais, fazendo com que ela, muitas vezes, tenha a função de revelar as suas características em vez de modificá-los internamente, como observa Edwin Muir<sup>8</sup> ao dissertar sobre o romance de personagem. É “a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (ROSENFELD, 2007, p. 21) . Assim, segundo Antonio Candido, “o enredo existe através das personagens. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuídos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 2007, p. 53.). Outro conceito constitutivo do enredo é o da “ação”, que pode ser definida como um princípio de unidade geral dos diversos elementos constitutivos de um romance, que lhes assegura a progressão e o movimento, dando-lhes uma orientação (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 44), uma espécie de “jogo das forças opostas ou convergentes em presença numa obra” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 214), responsável por uma mudança de uma situação para outra, concorrendo para uma circunstância de conflitos, internos ou externos, e que dela fazem parte. Será através da ação que descortinaremos as diversas características dos personagens.

Chegando ao herói, e trabalhando com o conceito clássico, ou seja, na esfera do mito, o herói seria aquele ser nascido da relação entre um deus e um mortal; um semi-deus, cujas façanhas sobre-humanas tornavam-no alguém fora do comum, diferente de deuses e de homens, tanto pela valentia física quanto pelas qualidades da alma; um ser a-histórico, que

---

<sup>8</sup> Muir faz algumas divisões no gênero romance, quais seriam: romances de ação, de personagem, dramático e epocal. Entretanto, ele mesmo se retifica mais à frente: “Não há, naturalmente, romances só de personagens ou só de conflito; há apenas romances que são predominantemente uma coisa ou outra. Esta predominância, contudo, é sempre notável”. (Cf. MUIR, 1928, p. 35).



visa ao sempre igual, arquetípico, [que] não reconhece transformações históricas fundamentais. Os fenômenos históricos são, para ele, apenas máscaras através das quais transparecem os padrões eternos. Sua visão do tempo é circular, não há desenvolvimento. O mito salienta a identidade essencial do homem em todos os tempos e lugares (ROSENFELD, 2007, p. 26).

Movido por um dinamismo vital, mantinha-se constantemente em ação, fazendo uso de seus instintos aguçados ou da ajuda direta dos deuses. Impelido por sua valentia e grande força física e moral, o herói estava sempre pronto a arriscar sua vida por outrem ou pela causa que defendia, deixando os seus próprios interesses, que porventura pudesse ter, em segundo plano. “Instintivo, genuíno, puro, ignorante das forças que possuía, conduzia-se impelido por um dinamismo que se confundia com o próprio ato vital” (MOISÉS, 2004, p. 219).

Esse é o herói da epopeia, forma estética que responde à pergunta “como pode a vida tornar-se essencial?” (LUKÁCS, 2007, p. 27). E esse seria o segredo do helenismo, segundo Lukács.

Se quisermos, assim podemos abordar aqui o segredo do helenismo, sua perfeição que nos parece impensável e a sua estranheza intransponível para nós: o grego conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos (LUKÁCS, 2007, p. 27).

Hegel explica que “a epopeia, quando narra alguma coisa, tem por objeto uma ação que [...] apresenta inumeráveis ramificações pelas quais contata com o mundo total de uma nação ou de uma época” (HEGEL, 1997, p. 442). E é o romantismo, com sua caracterização lírica, que desenvolve a noção de indivíduos excepcionais que encarnam a providência histórica; homens com a capacidade de realizar determinadas tarefas importantes para a humanidade, também chamados pelos poetas românticos de gênios. Essa é a linha de pensamento de Hegel, que considera como individual a finalidade de toda a ação épica, mesmo as que se ligam de alguma forma à coletividade. Defende, ainda, que a história de uma nação, ou o seu acontecimento épico, por não ter o que ele chama de “uma existência individual subjetiva” (HEGEL, 1997, p. 463) está ligada inexoravelmente a um determinado indivíduo, “cuja individualidade confere a forma e o conteúdo a toda a realidade” (HEGEL, 1997, p. 463).

Já antes tínhamos dito que o que constitui o fundo do mundo épico é um empreendimento coletivo no qual se possa exprimir a totalidade do espírito nacional ainda nos primórdios do seu estado heróico. Porém, acima desta base geral deve elevar-se um fim particular, cuja realidade pode ter uma influência decisiva sobre o caráter nacional, sobre as crenças e a atividade nacionais (HEGEL, 1997, p. 462).

Em se tratando de seres históricos, esse herói estará sempre ligado aos acontecimentos políticos de sua nação. Como poeta, na sua arte, conferirá a forma e o conteúdo à realidade através de uma descrição poética e viva, que se fundamenta no *espírito universal*. Hegel elege os heróis de Homero como os exemplos de homens completos, cujas ações denunciam a identidade comum à do seu povo, porém atingindo o máximo grau de desenvolvimento, afirmando a totalidade extensiva da vida, à medida que se desenrolam os acontecimentos. Seriam eles os heróis que vivem “nessas épocas naturais quando o caráter individual conserva toda a sua ingenuidade” (HEGEL, 1997, p. 466). Totais em si mesmos são, no entanto, tocados pelo destino, subjugados pelo poder do *fatum*, o qual determina a sucessão de acontecimentos aos quais o herói tem a “necessidade” de obedecer, sob pena de ser castigado pelos deuses. É, portanto, o exterior que rege o herói clássico, e mesmo o herói universal hegeliano, pois que a epopeia tem por objeto os acontecimentos, ao contrário do romance que tem objetiva o indivíduo e apresenta todo o resto, como suas ações e seu contato com o mundo, como consequência de seu estado interior.

Desta forma, o herói do romance diferencia-se do clássico por ser o seu oposto, por ter mais dúvidas que respostas, por estar em uma busca incessante de algo e não saber como tornar a vida essencial. “A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” (LUKÁCS, 2007, p. 60). Além de também se diferenciar pela própria concepção narrativa:

Nessas narrativas antigas, o herói geralmente está situado dentro de uma paisagem, e nós, leitores, estamos fora dela. O romance, em contrapartida, convida-nos a entrar na paisagem. Vemos o universo pelo ponto de vista do herói – através de suas sensações e, quando possível, de suas palavras. [...] Visto pelos olhos de suas personagens, o mundo do romance nos parece mais próximo e mais compreensível (PAMUK, 2011, p. 47).

O “herói” das narrativas históricas alencarinhas não está submetido ao Espírito do mundo hegeliano e tampouco vive em um mundo essencial. Ele busca

muito mais uma conquista de objetivos pessoais, e tais individualidades são mais fortes do que a busca pelo bem coletivo, ou a redenção de seu povo. Essa característica o diferencia do pensamento corrente sobre a configuração do personagem de romance histórico. Senão, vejamos a aproximação que Luisa Antunes faz entre o herói épico e o herói do romance histórico:

As acções humanas, as iniciativas do indivíduo, as suas inclinações e paixões, encontram-se estreitamente ligadas ao curso dos eventos sociais e, devido a esse facto, o herói do romance histórico aproxima-se do herói de tipo épico, tendo em conta que, à semelhança do que acontece na épica clássica, na qual a força mobilizadora da acção não é o herói, mas as forças da necessidade corporizadas nos deuses, também no romance histórico as forças da acção são, justamente, as circunstâncias sociais. A grandeza do herói emerge somente na sua resistência heróica, tenacidade e inteligência em relação ao poder dessas mesmas forças (ANTUNES, 2009, p. 31).

Em um romance repleto de personagens e ações diversificadas, Alencar não apresenta seus heróis na concepção clássica da palavra, apesar de alguns deles apresentarem certo caráter épico. Podemos verificar que tais personagens fogem do sentido tradicional de herói, objetivado no absoluto e sendo fio condutor da história, conforme consagrado por Hegel (2001). Roberto S. Hartman, na introdução de *A razão na história*, explica a respeito do herói hegeliano:

É o homem heroico que empurra a história para diante. Por outro lado, o herói hegeliano é completamente orientado pelo Espírito do Mundo e o Espírito do Mundo o utiliza, astutamente, para seus próprios fins. O herói não influencia o Espírito do Mundo. Não há nele uma espontaneidade ontológica que instale na ideia aquilo que não está nela antes que ele houvesse aparecido (HARTMAN, 2001, p. 36-37).

Percebe-se, pois, que esse herói “estritamente ligado ao curso dos eventos sociais”, que Antunes aponta, não é exatamente o perfil identificado nos condutores das narrativas históricas de José de Alencar. Em *Guerra dos mascates*, alguns personagens ganham destaque exatamente por suas peculiaridades pessoais e não por sua ferrenha luta em prol da causa de nobres ou de mascates, o que não impede o desenrolar desta e suas atuações nela.

Percebe-se que a aproximação do olhar do narrador em cada figura, abre um leque de características que a visão distanciada não permite vislumbrar. E não somente características físicas ou psicológicas são apresentadas ao leitor, mas as intenções, os objetivos, os desejos mais profundos que movem as ações de cada

um. Com essa apresentação minuciosa, ganham destaque qualidades e defeitos pessoais, o propósito por trás de cada ato, evidenciando mais o indivíduo do que o coletivo, e mais o homem comum do que a figura histórica. E, dessa forma, as ações dos personagens perdem a isenção, eles não aparecem mais como agentes em prol da coletividade e sim como indivíduos totalmente voltados para si, ainda que guardando as devidas restrições de caráter. A forma com que Alencar trata a história começa a se apresentar a partir daí: o desenrolar de sua trama não passa ao largo do acontecimento histórico, fazendo dele uma mera ambientação para a obra, mas o atravessa, apresentando seus personagens em suas individualidades.

Defende-se aqui, senão a contestação do conceito, ao menos a sua flexibilização, pois não se pode negar que, em pleno século XIX, já José de Alencar, em contradição com seu tempo, buscava atualizar a história, subvertendo-a e abalando o pensamento corrente do fato histórico como algo intocável, mesmo pelo historiador – aquele com uma visão imparcial capaz de retratar fielmente os acontecimentos passados de um povo. Nessa linha de pensamento, acerta Alcmeno Bastos quando diz:

Sabendo-se embora da receptividade do romance a todas as misturas possíveis com outras práticas discursivas, literárias ou não – como a filosofia, a religião, o ensaísmo, o jornalismo, o memorialismo etc. –, deve-se reconhecer que nenhuma dessas associações colocou, até hoje, tantos problemas conceituais quanto os que a mistura do romance com a história provoca, obrigando os estudiosos, volta e meia, a se debruçarem sobre o tema aristotélico das relações possíveis entre o *poeta* e o *historiador*.<sup>9</sup> (BASTOS, 2007, p. 83).

Pode-se deduzir, então, que, como um grande observador de seu tempo, Alencar entendeu que não se poderia criar uma relação íntima dos leitores, contemporâneos a ele, com um passado apresentado de forma estanque, enrijecido pela doutrina positivista. Na intenção de fortalecer o espírito nacional, senão mesmo de criá-lo, passou a dessacralizar o passado, de forma a poder oferecê-lo a seus pares de uma maneira mais humanizada, e, assim, alcançar deles a identificação necessária para o sucesso de seu plano nacionalizador. Tal humanização não se dá por outra forma senão pela apresentação dos personagens.

---

<sup>9</sup> Grifos do autor.

### 3.2.1 Das fraquezas de caráter de D. Sebastião de Castro e Caldas

Em *Guerra dos mascates*, portanto, bem como em outros romances, José de Alencar não se restringe a trabalhar com o mito do herói ficcionalizado. Ele também se empenha em resgatar, de forma bem particular, na própria história, a figura que representa uma posição de liderança perante a sua comunidade. Portanto, a escolha de um período não muito explorado pela historiografia oficial, apesar de servir à base estética, apresenta também suas dificuldades. Contudo, as figuras históricas existiram e José de Alencar vai buscar esse líder em alguém que de fato exerceu essa posição, D. Sebastião de Castro e Caldas. Entretanto, esse líder não é representado da forma austera que se imprime aos vultos históricos.

A figura proeminente do troço era um cavaleiro de grande porte e alta estatura, que então ocupava o centro na testa do primeiro grupo. Orçaria pelos quarenta anos; tinha olhos pequenos e ornava-lhe o rosto alvo densa barba cinzenta, fina e macia, que disfarçando a aspereza das linhas inferiores, corrigia-lhe o oval do semblante.

De perfil, porém, acentuava-se a projeção do queixo, bem como a proeminência da fronte, que se distinguia sob a aba do chapéu de castor, guarnecido a cairel de ouro. Nessas duas saliências da fisionomia estava, como em relevo, desenhado um caráter.

A pertinácia, não a da perseverança como a praticam os ânimos robustos que sabem querer, e sim a da obstinação própria de naturezas tímidas, que se aferram ao pretexto; a resistência da dúvida, alimentada pela índole da contradição; o molde da parte posterior do rosto o estava retratando (ALENCAR, 1953, p. 52-53).

Nessa passagem, o governador de Pernambuco aparece sob uma lente de aumento que o humaniza, externando suas qualidades, mas também os seus defeitos. É apresentado logo nas primeiras páginas do romance e, já de início, sua austeridade e postura ativa são desfeitas, ao ser flagrado em admiração à menina Marta (ALENCAR, 1953, p. 55). Em sua descrição inicial do governador, Alencar ressalta sua aparência inteligente, nobre e viril, no entanto, ansiosa e hesitante. Características que não cabem a líderes históricos, comumente descritos como ativos e decididos.

#### 3.2.1.1 Um líder sem ares de herói

Ao apresentar D. Sebastião como dono de uma obstinação tímida, ao invés de alguém com ânimo robusto, Alencar aponta senão uma fraqueza em seu

caráter, ao menos uma fragilidade, característica que não cabe em uma figura de liderança proeminente de Pernambuco do século XVIII, pronto a mediar a contenda entre mascates e nobres. O artifício de descrevê-lo dessa forma atendia à intenção do autor em humanizar uma figura da historiografia oficial, geralmente retratada de maneira fria e distanciada. Tal descrição serve a dois propósitos, no mínimo: aproximar uma figura oficial do leitor contemporâneo ao autor e dessacralizar a história, de modo a atualizá-la segundo o seu olhar.

Na continuação da descrição, pode-se observar mais dessa caracterização que Alencar deu a D. Sebastião, sempre contrapondo uma fraqueza a uma qualidade:

Anunciava inteligência a fronte aberta; e todavia a testa bombeada acusava nesse contorno arredondado do crânio um traço feminino. Via-se aí a fôrma do talento do detalhe, ou melhor, da maleabilidade do engenho, que se presta a vários misteres ao mesmo tempo, contanto que todos calhem na bitola.

Era nobre e viril o parecer do cavaleiro, especialmente em repouso; mas desde que se punham em ação suas faculdades, desprendia-se delas um prurido de atividade sôfrega e volúbil, que desconcertava a compostura do semblante, como do talhe. Falava rápido, com a palavra difusa e a voz estridente; demasiava-se no gesto; e em todos os seus modos punha tal alacridade, que devia-lhe algumas vezes o espírito titubear, enleado naquela meada de idas e vindas, de passos e voltas, em que se comprazia o seu gênio infatigável (ALENCAR, 1953, p. 53).

Não satisfeito em oferecer uma descrição tão pouco lisonjeira do Capitão-General de Pernambuco, chamando-o de espírito titubeante, dentre outros adjetivos, o narrador alencarino ainda se volta para o traje do capitão, e o descreve com todos os seus enfeites que não sobressaíam em sua “compleição bem proporcionada”:

Casaca de veludo castanho com mangas de bota e guarnecida, como o chapéu, de cairel de ouro; volta de renda, laçada ao pescoço, e da qual lhe caíam as duas pontas largas sobre o peito da véstia de cetim azul com ramagens brancas estampadas; talim de veludo que suspendia a rica espada; broches de pedraria na presilha do chapéu, nos punhos do camisote e na atadura dos calções de brocado amarelo: assim vestia o cavaleiro.

Trajo esse para fidalgo de grande estado, novo e aprimorado da fazenda como do feitio, bem longe de sobressair na compleição bem proporcionada do cavaleiro, parecia, pelo desleixo com que o trazia ele, já amarrotado do muito uso.

Tal era Sebastião de Castro Caldas, governador e capitão-general de Pernambuco (ALENCAR, 1953, p. 53).

Ao deter-se em detalhes descritivos sobre a pessoa do Governador de Pernambuco, o autor torna-os ricos em significação, permitindo ao leitor aprofundar-se em seu conhecimento de tal personalidade e envolver-se em suas particularidades. Vale ressaltar que toda essa minúcia descritiva se apresenta antes da identificação positiva de D. Sebastião. Mais uma vez, percebe-se uma artimanha do autor: aproximar a figura histórica do leitor, antes que sua titulação e sua condição de personalidade real criasse uma distância definitiva entre ambos.

Em suas descrições de D. Sebastião, Alencar parece querer ressaltar a ideia de que “um herói é grande não somente em virtude do que faz, mas em virtude do que ele é” (HOOK, 1962, p. 130). Ele não é um representante exemplar do herói “político”, como o era D. Diogo de Menezes e Siqueira, retratado em *As minas de prata* no posto do herói da história, ocupando uma posição de liderança e encarnando o líder ao agrado do povo e sob as graças do rei, em sua função de Governador-Geral do Estado do Brasil, no período em que se desenvolve a narrativa. Como a título de comprovação dessa ausência de uma personalidade de grande líder, Alencar explica sua escolha em evidenciar D. Sebastião, ao final do primeiro volume. Apresentadas suas referências pessoais, resta identificar nele as qualidades que o tornariam verdadeiramente apto a receber o destaque que lhe é dado na obra. E é nesse comentário que Alencar apresenta ao leitor as características que justificam sua escolha de D. Sebastião como aquele que pode ocupar a posição de líder de Pernambuco, em um tenso momento de contenda:

Dos personagens, que a história memorou, o principal é sem dúvida Sebastião de Castro Caldas, governador e capitão-general de Pernambuco, posto ao qual foi promovido depois que deixou o governo da Capitania do Rio de Janeiro, onde serviu entre os anos de 1695 a 1697.

De seu caráter, como dos fatos que referem os cronistas, não carecemos de ocupar-nos aqui, pois melhor se verá do texto da obra, especialmente do segundo volume, onde a ação se desenvolve.

Foi este governador muito caluniado, em seu tempo, acabando por lhe faltarem os amigos e defensores, em qualquer dos partidos; até mesmo naquele a quem por último se entregara. É a sorte dos caracteres dúbios e perplexos, que dirigindo todo seu esforço a manter-se em equilíbrio entre as ideias e os homens, quando uma vez falseiam, não acham esteio e despenham-se.

Copiando-lhe o vulto histórico, além de vingar sua memória contra a injustiça e o aleive dos coevos, erigi em vera efígie, para exemplo dos pósteros, a estátua dessa política sorna, tibia, sorradeira e esconsa, que à maneira da carcoma rói e corrompe a alma do povo (ALENCAR, 1953, p. 148).

Sidney Hook define o herói na História como “um indivíduo a que podemos com justiça atribuir influência preponderante na determinação de um desfecho ou acontecimento cujas consequências teriam sido profundamente diferentes se ele não agisse” (HOOK, 1962, p. 130). Em relação ao desencadeamento do romance – e em se tratando de romance histórico e não de uma História Crítica –, essa ação preponderante, ou a ausência dela, pode ser observada nas ações de D. Sebastião ao longo da narrativa. Ele assume o governo da capitania em 9 de junho de 1707, em meio à tentativa de Recife de separar-se de Olinda, obtendo seu próprio pelourinho, símbolo da independência e autonomia administrativa de um povoado, então, elevado à categoria de Vila. Porém, apesar do elogio anteriormente feito ao Governador, Alencar, sempre apontando as contradições internas do líder, adverte: “[...] ele não tolerava em torno de sua pessoa vultos que pudessem disputar-lhe uma parcela mínima do respeito e até mesmo do embaimento público” (ALENCAR, 1953, p. 170).

Vale observar, também, que a escolha se baseou em um desejo de vingar a memória do Capitão-General de Pernambuco, tão pouco considerado em vida. O que ocorre, pois, é que o capitão, tido como uma figura caluniada por sua ação na contenda entre Recife e Olinda, teve a oportunidade de limpar seu nome através da obra de *Guerra dos mascates*, o qual revelou as artimanhas domésticas que afetivamente causou a batalha, não tendo o capitão nada a fazer a não ser tentar remediá-la. Tal afirmativa de José de Alencar é, para dizer o mínimo, irônica. Não há redenção alguma para Sebastião de Castro e Caldas e seu espírito titubeante nessa recriação histórica.

### **3.2.1.2 O herói no romance histórico moderno**

Tal atitude do autor na apresentação do D. Sebastião de Castro e Caldas não destoaria da intencionalidade geral da obra, apesar de ser considerada um romance histórico, pois, ao deixarmos para trás a essencialidade do mundo épico, tornou-se inconcebível a imagem de um só indivíduo a afetar todos os setores de uma comunidade: “Em nossa época, não é mais necessário imputar a penetrante influência da liderança na vida diária de populações inteiras. Para o bem ou para o mal, ela é abertamente proclamada, centralmente organizada e cresce continuamente” (HOOK, 1962, p. 12).



O que surgiu, em seu lugar, foi uma variedade de líderes regionais, frequentemente ligados a uma figura de maior importância, que se pode associar, no século XVIII, à figura do rei. D. Sebastião assume, então, o papel de um desses líderes “menores”, responsáveis por manter as decisões reais na região. Ficcionada, sua figura não desponta com ares heroicos, porém se apropria do cargo com nobreza. Enquanto D. Diogo de Menezes e Siqueira, na Salvador do século XIX, surgia como a voz decisiva abaixo do rei na colônia, sem rivais a sua altura (ALENCAR, 1967), D. Sebastião já não goza de uma situação tão confortável, o que se pode perceber pela passagem abaixo:

Qualquer superioridade fazia-lhe sombra, e sua preocupação incessante era abatê-la, não derrocando-a, pois era avesso ao estrondo e a violência, mas aluindo-a aos poucos. Essa obra subterrânea, seu espírito a prosseguia com uma tenacidade fria e inflexível, apesar da indecisão e maleabilidade de que pareciam envoltos os seus atos.

Se algum homem granjeava por seu merecimento a estima geral, cuidava logo D. Sebastião de o chamar a si, não só para que aos olhos da gente essa elevação parecesse mero efeito de uma liberalidade que ele podia retirar quando lhe aprouvesse, como para respirar o puro incenso das almas superiores. Além de que assim ficavam-lhe essas papoilas a jeito de ceifar (ALENCAR, 1953, p. 170-171).

Além de não ter uma personalidade firme, segura de si e decidida, o governador da capitania de Pernambuco ainda tinha que enfrentar a firmeza de vontade de seus governados, principalmente, os de Olinda, os quais, havendo seus antepassados restituído a região à coroa portuguesa, livrando a capitania da invasão holandesa através da resistência armada, se achavam orgulhosos e leais súditos, merecedores de toda deferência.

Desde os primeiros tempos que através das mostras de respeito e termos corteses sentiu o governador a têmpera do caráter altivo e independente dos pernambucanos, os quais prezando-se de súditos leais, tinham o nobre e legítimo orgulho de haverem pelo esforço de seu braço restituído à coroa portuguesa esse importante estado ultramarino.

Brios e escrúpulos eram asperezas que arranhavam a cútis moral de Sebastião de Castro. Ele não se acomodava senão com as almas flácidas e dúcteis, que tomam todas as feições e prestam-se à guisa de pelica para uma luva como para um chinelo. Destas gostava de apossar-se, a ponto de torná-las aderências da sua (ALENCAR, 1953, p. 171).

O trabalho de criação desse personagem, em cima do delineamento da figura histórica real, ao apresentar essas contradições de personalidade e de forma, atenta para o fato já abordado da descentralização da liderança, com o fim da

imagem épica do líder condutor das massas. D. Sebastião não é esse líder. E, apesar de ser o representante legal de um governo centralizador, já não pode ser caracterizado como o herói hegeliano, ou mesmo o herói scottiano, apontado por Lukács (2011). Na verdade, ele mais foge a esse conceito do que o abraça.

Mesmo Lukács, ferrenho defensor da forma de romance histórico de Walter Scott, aceita que as alterações histórico-filosóficas da sociedade deram abertura a transformações também nesse molde scottiano de ficcionalização da história. E aponta como um dos culpados, o pensamento romântico:

Contudo seria um erro acreditar que a grande onda de romances históricos na primeira metade do século XIX tenha evoluído de fato sobre os princípios scottianos. Já vimos que a concepção histórica do romantismo era diametralmente oposta à de Walter Scott. É claro que, com isso, a caracterização das outras correntes do romance histórico está longe de se esgotar (LUKÁCS, 2011, p. 84).

Ora, Alencar era fruto desse pensamento romântico, herdeiro do século XVIII europeu, que individualizava o ser, tornando-o não somente parte de uma engrenagem maior, mas uma parte importante, e merecedora de destaque. Portanto, suas caracterizações de personagens obedecem à necessidade de individualização do ser, pondo em relevo suas causas pessoais, visto que são suas paixões que os movem. Logo, são também estas que movem a narrativa, mesmo porque as tramas dos romances modernos não são mais o primeiro plano, como ocorria na épica, mas derivam da ação do herói, de suas ambições e buscas pessoais. A necessidade coletiva perde força diante da necessidade pessoal. Não que aquela deixe de existir, porém, passa a conviver com esta, podendo, muitas vezes, servir apenas de acesso para o real objetivo do herói, o que varia conforme a narrativa.

### **3.2.2 Da nobreza do Alferes Vital Rebelo**

Se de um lado tem-se D. Sebastião com suas “fraquezas”, de outro, apresenta-se o alferes<sup>10</sup> Vital Rebelo, repleto de dignidade heroica. Porém, assim como Estácio, de *As minas de prata* (1865), o mancebo não participava ativamente das contendas entre Olinda e Recife, pois tinha sua preocupação maior na manutenção dos afetos de D. Leonor, sua esposa, afastada de si logo após o

<sup>10</sup> Patente de oficial abaixo de tenente.

casamento em razão da rivalidade entre as famílias, alimentada também pela tensão entre as duas cidades, já que esta era uma nobre olindense e ele um dos “mascates” de Recife.

Descrito como alguém honrado, não afeito a bajulações a quem quer que fosse, a ponto de desafiar a autoridade de D. Sebastião de Castro e Caldas – o qual, como já visto anteriormente, não aceitava que alguém se destacasse mais do que ele mesmo ou que não mostrasse a ele a reverência que pensava merecer –, era também bastante decidido e algo impulsivo, como se observa na descrição de um de seus encontros com D. Leonor, no qual ele oferece a ela um cravo, que lhe é arremessado de volta contra o próprio rosto pelo tio da moçoila, capitão André de Figueiredo, que observara toda a cena.

Entretanto Rebelo que apanhara a flor no ar, trouxe outra vez o brioso ginete contra a parede.

Então com admirável agilidade alcançou o parapeito do balcão e saltou na janela, ao lado de Figueiredo.

Quando este apercebeu-se do lance, estava sujigado à portada pela mão robusta de Rebelo, que desembainhando a adaga disse para Leonor:

- Tomai-me este cravo, senhora, e predeei-o ao peito de vosso justilho, por que se o deixais cair, à fé de Deus e da muita adoração que me mereceis, juro-vos que o plantarei no coração deste cavalheiro com a ponta de meu punhal (ALENCAR, 1953, p. 184-185).

Sua desavença com a família de sua pretendida iniciara antes mesmo do casal travar conhecimento, quando, por dívidas de jogo, o pai dela se desfizera de algumas propriedades, das quais Manuel Rebelo, pai de Vital, adquiriu duas. Morrendo o pai de d. Leonor, Luiz Barbalho, e deixando esta e sua mãe na miséria, gerou-se um ressentimento contra os que, aos olhos da família, tomaram posse de suas propriedades. Bem ao estilo alencarino, os impedimentos ao relacionamento iniciam-se em questões familiares, além das possibilidades de resolução do casal em questão. E, como agravante, era Vital Rebelo considerado indigno de aspirar à mão de D. Leonor, uma legítima descendente dos Holandas e dos Cavalcantis, por ser ele filho de mercador.

“Sua condição de homem sem nascimento, ele a aceitara como uma injustiça da sociedade; e desde muito moço foi seu timbre destruir essa barreira que os prejuízos antepunham às nobres e legítimas aspirações de sua alma” (ALENCAR, 1953, p. 187). Sendo assim, tal como Estácio, Vital Rebelo procura

aprimorar-se, tentando compensar seu nascimento com suas qualidades e nobreza de caráter.

Podia como outros comprar um hábito de Cristo ou algum ofício dos que traziam nobreza. Mas sua fidalguia, não a queria ele mercada e somente conquistada por seus feitos. Assim foi que adquiriu todas as prendas e gentilezas de cavaleiro, e com tal realce, que não havia nobre em Pernambuco senão em todo o reino, capaz de lhe disputar a primazia em qualquer exercício de corpo ou de espírito.

Daí provinha o seu justo orgulho de se haver feito a si próprio grande fidalgo, sem necessidade de brasão e linhagens, pelo único estímulo de seus brios generosos. E tinha um pressentimento de que sua Leonor o estimaria mais assim, filho de suas obras, do que alapardado em ridículos pergaminhos (ALENCAR, 1953, p. 187).

Para usar o conceito eternizado por Forster, Vital Rebelo é, por conseguinte, um personagem *plano*, construído “ao redor de uma ideia ou qualidade simples” (FORSTER, 2005, p. 90). Para Forster, há uma vantagem nesse tipo de personagem, pois são facilmente lembrados pelo leitor como “entes inalteráveis pela razão de não terem sido modificados pelas circunstâncias” (FORSTER, 2005, p. 92). Sua apresentação, feita através de um narrador ausente da ação, é um ponto em comum com a narrativa clássica primitiva, na qual essa característica é natural, visto que ela provinha de tradição oral. O personagem é introduzido por suas aventuras e não por si próprio, como no caso de um romance em primeira pessoa; as mesmas aventuras que imortalizam o herói épico, pois delas surgirá a sua imagem.

Ao mesmo tempo, temos uma mudança no mundo do herói em questão que diferencia aquele do mundo clássico, e essa mudança não pode ser ignorada na arte, visto que é a partir dela que a noção de indivíduo vai emergir. O personagem deixará de ser apenas o representante de uma comunidade (epopeia) ou emblema de sua casta social (romance medieval). Segundo Yves Reuter:

Ele se singulariza, complexifica-se psicologicamente, é digno de existir independentemente de seu nascimento. Os heróis diversificam-se de vez e não aparecem mais como representantes exemplares de sua comunidade. Esta mutação é considerada um dos fatores de transição entre a epopeia e o romance (REUTER, 2004, p. 15).

Desse modo, Vital Rebelo é um verdadeiro representante do romance, visto que sua comunidade não é a sua prioridade, apesar de não faltar às suas funções, pois faz parte de seu caráter essa responsabilidade de cumprir com suas obrigações. O que não o tornava o conformado, nem o fazia baixar a cabeça quando

diante de uma autoridade como o Ajudante Negreiros ou o próprio D. Sebastião, sabendo ele que se encontrava do lado da verdade. E é justamente com tal espírito de justiça que encontramos o alferes na primeira cena da narrativa, quando o menino Nuno Viana se encontrava aos pés da janela de Marta e era, posteriormente, caçado pelo Ajudante Negreiros sob as vistas do governador.

Desde algum tempo que o cavalheiro, parado a curta distância, observava oculto pela ramada das árvores, a ridícula cena ali representada pelo Ajudante Negreiros. Aproximando-se afinal, saudou o oficial com um gesto de mofa.

- É certo, pois, sr. ajudante, que afinal romperam os de Olinda?
- Onde o sabe? atalhou o Negreiros tomando a nova ao sério e já alvo roçado com o prazer de espatifar os do levante.
- Agora vejo que me enganei. Ao chegar, dando com toda esta azáfama da gente de El-Rei, devia pensar que os nobres tinham assaltado a casa do meu parente Simão Ribas!
- O caso não é para chascos, nem eu sou homem para eles, bem o sabe o senhor! replicou o ajudante com cenho de ameaça.
- Que se há de fazer à comédia, senão rir dela? Esbarra-se a gente no caminho com um ferrabrás de espada desembainhada, a esgrimir contra os telhados, dando caça a um pirralho: e quer o sr. ajudante que se fique sério como um burlão? (ALENCAR, 1953, p. 59-60).

Com efeito, sua intervenção ajudou Nuno a fugir, e despediu o governador e seu ajudante, em certo constrangimento, após apontar o ridículo da situação que presenciara. Tal cena, além de mostrar um pouco do caráter do governado, que se dava a perseguir molecotes, serviu também de pretexto para a sua apresentação elogiosa de Vital Rebelo por parte do narrador, em uma descrição que reforça a impressão de ser este, e não D. Sebastião, o verdadeiro herói do romance alencarino:

De feito entrara na cena do quintal um novo personagem, bem disposto e elegante cavaleiro, no viço dos anos floridos, pois já andava nos trinta. Sombreavam-lhe o rosto oval fino bigode e pera que ele trazia contra a moda do tempo, e destacavam-se com donaire na tez de suave moreno. Os olhos, tinha-os grandes, cheios de brilho e ardimento, como lumes, que eram, de um coração bravo e generoso. Nos cantos da boca, apagava-se o sorriso em uma plica ligeira, indicio da preocupação constante que absorvia-lhe o pensamento.

Muita louçania dava a essa fisionomia inteligente e ao garboso talhe o apuro das roupas que trazia com especial gentileza o cavaleiro. (ALENCAR, 1953, p. 59).

Sua atitude altiva, a qual incomodava já o governador, é a marca do personagem ao longo de toda a narrativa, e vai tornar D. Sebastião um seu rival, pois encarava a honra como assunto muito sério, sendo mesmo capaz de abrir mão

de sua amada D. Leonor, feita sua esposa em cerimônia horas antes, por não aceitar o arranjo, com tons de emboscada, acertado de última hora pelos parentes desta. Perdera o que lhe embelezava a existência, mas salvara sua dignidade, que lhe era cara. Vital Rebelo surge, assim, com a solitária individualidade moderna, o que o torna incapaz de ser um doador de sentido à vida, produzindo uma inconsistência épica neste, que se pode chamar de herói (PELOGGIO, 2010, p. 202), o qual tem seu destino irremediavelmente ligado ao da comunidade da qual ele faz parte (BASTOS, 2007, p. 85), porém sem que faça dela sua causa maior, atuando sempre, com dignidade, em interesses próprios.

### 3.2.3 De mais alguns personagens da crônica

Diante da suspeita<sup>11</sup> – alimentada por ele mesmo em uma completa subversão da História, a qual leva o leitor a questionar tudo o que lê – de que estaria caricaturando personalidades políticas de seu tempo no romance *Guerra dos mascates*, José de Alencar escreve:

Quanto aos outros personagens, tanto os que vieram à tona da história, como os outros que a onda dos acontecimentos submergiu, não são mais do que os manequins da crônica, semelhantes às figuras de pau e cera em que os alfaiates e cabeleireiros põem à mostra na vitrine roupas e penteados (ALENCAR, 1953, p. 148).

O comentário se refere a D. Sebastião, apontado por críticos da época como sendo a simbologia de D. Pedro II, e os que estavam ao seu redor. No entanto, na ficção, não há essa comparação direta, o que torna necessário, sim, tornar os olhos aos demais personagens, posto que o que interessa não é a intenção de Alencar em criticar o governo de seu tempo, mas de analisar como as figuras históricas se entrelaçam com as ficcionais no desenvolvimento da narrativa e como isso contribui para a configuração de seu romance histórico, desde o momento da recriação do passado até a sua atualização – para o tempo do autor – ao comparar políticos de épocas diversas.

---

<sup>11</sup> Araripe Júnior afirma positivamente a intenção de Alencar em caricaturizar personalidades de seu tempo: “Há ali retratos, cuja semelhança é mais que muito irrecusável. Não foi, portanto, sem razão que um jornal desta Capital indicou, por trás dos nomes de Sebastião de Castro e Caldas, do Capitão Barbosa Lima e do ajudante Negreiros, os vultos de D. Pedro II, Rio Branco e Saião Lobato” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 23).

### 3.2.3.1 Os opostos femininos

José de Alencar é conhecidamente um grande elaborador de perfis femininos e tem em sua galeria mulheres fortes, que lutam por seus objetivos, enfrentando a sociedade de cabeça erguida, como é o caso de Lúcia, de *Luciola* (1862), que se prostitui em prol do bem-estar da família, sem deixar de sonhar com a própria felicidade; Aurélia, de *Senhora* (1875), a qual transforma o tutor em mero testa-de-ferro, enquanto planeja a compra de um marido; a protagonista de *Iracema* (1865), que quebra os votos sagrados que a unia à sua tribo para seguir o amor pelo homem branco; e Inesita, de *As minas de prata* (1865-1866), a qual forja a própria morte para poder se reunir com seu amor longe dos olhares da sociedade. Regina Lúcia Pontieri, ao dissertar sobre os personagens femininos de Alencar, usa o termo “mulheres-esfinges” para caracterizá-las, pois, bem ao gosto do romantismo, seus espíritos são grandes demais para o mundo que as cerca:

[...] para além do esplendor de corpo e vestes; para além do brilho ofuscante do ouro, símbolo da riqueza material que as reveste; seu encanto está sobretudo na própria essência enigmática. Mulheres caprichosas, excêntricas, ambíguas. Mulheres – esfíges, corpos de pedra aprisionando uma espiritualidade volátil e fugidia, em suas bocas dança a pergunta fatal: quem sou? Quem me decifrá? (PONTIERI, 1988, p. 16).

Diante dessa lista de fortes personagens femininas, não é surpresa a apresentação de D. Severa, senhora já “revelhusca” (ALENCAR, 1953, p. 106), com seus “cinquenta anos bem puxados” (ALENCAR, 1953, p. 108), para usar as palavras do próprio autor, mas com pensamentos de ação que lhe contrariavam a idade. A respeito da contenda entre mascates e mazombos, D. Severa lamenta a posição das mulheres, que são restritas à casa e afazeres domésticos, enquanto os homens saem e pegam em armas:

- Ai! Quem me dera outra vez aqueles bons tempos em que as damas e donzelas sabiam arrostar os perigos e davam aos senhores homens o exemplo do heroísmo? Também por isso eram mais respeitadas e queridas do que são hoje, que vivem encostadas ao canto que nem traste velho e fora de uso. Se não era outra cousa bem diferente das de agora uma fidalga, ainda mesmo do tempo de minha avó, que pelejou em Porto Calvo com D. Clara? E por sinal que atravessou dois holandeses com uma só lançada! (ALENCAR, 1953, p. 107).

Imbuída de espírito combativo, insatisfeita com sua situação doméstica, é D. Severa bem de acordo com as mulheres alencarinas, que surpreendem em atitudes desusadas para seu tempo. No entanto, está em desacordo com o comportamento esperado de uma dama no século XVIII, atraindo para si a galhofa de homens da família quando saiu com uma das suas falas belicosas. Divide a cena com D. Lourença Cavalcanti, senhora da mesma família que também defendia a guerra entre Recife e Olinda, mantendo-a, no entanto, restrita aos homens, a quem confiava serem capazes de “baixarem a crista” dos mascates.

- Lembrem-se também as damas pernambucanas do que devem à terra onde floresceram uma D. Clara Camarão, e uma D. Maria de Sousa, acudiu em tom espevitado D. Severa.

- Ai, que esta ainda é mais guerreira que a D. Lourença, pois não se contenta só com instigar, mas quer ela mesma sair a campo, e batalhar! Assim D. Severa! exclamou o velho capitão-mor galhofando.

- Por mim já teria lançado um cartel a D. Sebastião de Castro; e em vez de estar aqui todas as noites a levantar planos, que é um não acabar, e nunca vão por diante, eu houvera chamado o governador em repto de honra a pé, a cavalo, na estacada, ou em campo aberto...

- Olá de dentro!... gritou D. João; tragam-me já daí sem detença a armadura de meu avô, para esta cavaleira andante. Quanto a nós, senhores, vamos ver se nos dão uma roca ou uns bilros, e nos arrumamos no estrado a dobar o algodão e a fazer rendas. Porque, as cousas da República, cá a D. Lourença as destrinça melhor que um letrado; e no que toca a assunto de guerra, lá a D. Severa com três botes de lança põe tudo em debandada (ALENCAR, 1953, p. 124).

D. Severa vai além das palavras. Ao contrário de D. Lourença, ela não se atém às reclamações e realmente tenta por em prática o que ela pensa ser a atitude correta, mesmo para mulheres de seu tempo. É a “ninfa olindense” (ALENCAR, 1953, p. 194) a quem Nuno recorre para ajudar Vital Rebelo quando este, preso em uma emboscada de André Figueiredo, encontrava-se no depósito de armas da casa<sup>12</sup>. Depois, finalmente realizando seus desejos, paramenta-se com uma armadura medieval e, tomando Nuno como seu pajem, parte a desafiar D. Sebastião de Castro e Caldas a um duelo de cavalheiros, em pagamento ao uso de termos desonrosos que ele supostamente usara em relação às mulheres olindenses, protagonizando uma das cenas mais cômicas de toda a obra, tanto por ser ela uma respeitável – e cinquentona – dama da sociedade olindense, como pela surpresa do desafiado.

<sup>12</sup> Chamado de “trem” (ALENCAR, 1953, p. 213).



Fronteiro a palácio estava postado um cavaleiro petiço e magriço, armado de todas as peças, capacete, gorjal, couraça, grevas, espaldeira, braçais e guante, com o ginete estacado e a lança em punho. No elmo trazia ele por timbre uma aspa de vermelho com cinco estrelas de ouro, e na cota de malha o escudo dos Barros, campo vermelho, três bandas de prata, e sobre o campo nove estrelas de ouro.

Outro cavaleiro também armado de todas as peças, e das mesmas cores, se adiantara até o pórtico e batendo três vezes no escudo com o conto da lança, clamou em voz alta:

– Ouçam todos este repto. O cavaleiro das estrelas, por mim, seu escudeiro, te desafia a ti D. Sebastião de Castro Caldas a combate singular, onde te provará à lança e à espada, a pé e na estacada, que és um cavaleiro desleal, pois não sabes guardar a cortesia às damas (ALENCAR, 1953, p. 274).

D. Severa tem a força e o pulso firme comuns às protagonistas alencarinas, entretanto, apesar de ter presença relevante na narrativa, não é uma delas. Em *Guerra dos mascates*, esse papel deveria ser de D. Leonor, a escolhida de Vital Rebelo, presa no meio do conflito entre paixão e amor filial, e da contenda entre olindenses e recifenses. Porém, D. Leonor não tem a força de caráter de D. Severa. Para o leitor, a moça é capaz de inspirar mais desagrado do que admiração, pois ela não conseguiu se impor à força familiar e terminou por ceder à pressão e participou da armadilha, orquestrada por Filipe Uchoa, para manter Vital Rebelo em Olinda, na intenção de que ele abrisse mão de sua origem recifense, por amor a D. Leonor.

Obrigados da necessidade e respeito ao capitão-mor a consentir no casamento de Leonor com o filho do mascate, a mãe e tios da moça não podiam esconder o seu descontentamento. Deste se aproveitou o bacharel para tecer o seu plano cuja suma o José Tavares acabava de anunciar.

Fazendo que Vital Rebelo, rendido aos encantos da noiva, se deixasse ficar na companhia da sogra, sequestrava-se o novo parente à ralé donde infelizmente procedia, e contava-se com a sedução de Leonor e os conselhos dos tios para essa regeneração, que se podia consumir com a mercê régia de algum hábito de Cristo.

Desta sorte transformado o mascate do Recife em nobre de Olinda, não somente se apagava a mancha nos brasões da família, mas ainda por cima se ganhava um partidista de grande valia, por seus dotes pessoais, como por seus na veres; e assim pelejariam o inimigo com esse forte reduto, que ele não soubera defender (ALENCAR, 1953, p. 197).

[...]

Pelos olhares que trocava a donzela com D. Lourença, enquanto balbuciava palavras trêmulas, se estava conhecendo que ela desempenhava uma parte que lhe fora destinada naquele drama de família. (ALENCAR, 1953, p. 200).

D. Leonor foge, assim, à regra das heroínas de Alencar, capazes de tudo enfrentar para a realização de seus desejos. Quando aceita permanecer na casa da família, ao invés de seguir com seu esposo à nova casa em Recife, deixa

transparecer sua fraqueza de espírito. Não só por ter escolhido ficar com a família em detrimento do esposo – atitude que poderia até ser considerada digna –, porém, por fraquejar em diversos momentos, quando deveria ter feito voz firme para a realização de seus desejos, fossem estes partir com o marido ou ficar com a família. A verdade é que não se sabe ao certo o que motivou a moça a permanecer na casa do tio quando ela visivelmente ansiava por estar ao lado do marido. Não se percebe nela uma luta por uma dignidade maculada, como seria o caso de Rebelo caso ele ficasse. Ao contrário, em pleno século XVIII, era dever da esposa seguir o marido, o que torna sua atitude mais indigna, pois não há motivos para sua decisão em ficar. O narrador não fala em intenso amor filial, ela não é acossada pelo marido a cortar relações com sua família, e nem tem deveres para com algum parente inválido. Ela simplesmente titubeia, balbucia, não consegue negar a ordem de sua mãe e D. Lourença, bem como não consegue dizer não ao pedido de Vital Rebelo para que o acompanhasse. Durante o momento decisivo em que o marido aguarda sua resposta, pouco é citada pelo narrador, tão apagado é o valor de sua aquiescência ou negação. Rebelo, ao contrário, cresce em emoção a cada palavra proferida. Pode-se quase sentir a força de seu olhar, que ele traz fitos na noiva, ao longo do período de tensão em que aguarda sua decisão.

- Vamos, D. Leonor! disse Vital oferecendo a mão à sua noiva. Ainda chegou a donzela a roçar os dedos afilados na palma do cavaleiro: mas retraiu-se logo sob o olhar de sua mãe e a um movimento da tia D. Lourença, que lhe puxara pela manga.
- Voltou-se o mancebo, sentindo que a donzela retraía-se:
- Então, senhora?
- Não posso! balbuciou Leonor.
- Não podeis acompanhar-me à vossa casa do Recife? insistiu Vital empalidecendo.
- Pôs o mancebo os olhos cheios d'alma em sua amada e disse-lhe com a voz repassada de tristeza:
- D. Leonor, acabastes de jurar a Deus neste mesmo momento de me acompanhar por toda a vida, como eu a vós, e sermos eternamente um do outro; ainda se não apagou o eco destas palavras, e já em vossa alma se apagou a lembrança delas, que recusais seguir o esposo e entrar em vossa casa para ficar na alheia?
- Nunca lhe será alheia a casa em que nasceu, acudiu D. Antônia de Figueiredo.
- Sabe Deus, senhora, continuou Vital dirigindo-se à noiva, quanto me mereceis; sabe o quanto fiz para obter vossa mão e o muito mais que faria. Tudo pareceu-me pouco, e ainda me parece neste momento. Só uma coisa vos não dei nem a posso dar, que sem ela não seria digno de vosso amor. Mas essa, que é a honra, ninguém a deve mais resguardar do que a por quem, sobre todos e sobre mim, a prezo e estimo.
- Pretende o Senhor Rebelo que lhe é desonra nossa companhia! observou Felipe Uchoa.

- Desonra seria renegar dos meus e bandear-me a outros, tornou o mancebo indiferente à ironia. Não posso ficar em Olinda, D. Leonor, sem quebra de meu nome, que por não ser de nobre, não o é menos para mim, pois vos pertence. Deixar-me-eis partir só, e vos negareis desta sorte àquele a quem vos destinou e vós mesma vos concedestes?

Decorreu um instante no mais profundo silêncio. Com os olhos fitos em sua noiva, Vital esperava uma palavra, um gesto de aquiescência.

- Adeus, senhora! disse afinal com uma voz em que se lhe partia a alma. E caminhou para a porta. (ALENCAR, 1953, p. 200-201).

Na passagem em questão, Rebelo é o próprio espírito decidido e forte, enquanto D. Leonor, a fraqueza. Sua falta de força em enfrentar a família tira-lhe o brilho, tornando-a uma figura apática e sem viço, indigna mesmo do afeto a ela devotado por seu marido. Pode-se de fato perguntar, o que, em sua figura desvalida, atraiu um espírito tão indomável como o de Vital Rebelo. Nem mesmo Ceci<sup>13</sup> ou Emília<sup>14</sup>, apesar de mimadas e voluntariosas ao ponto do aborrecimento, conseguiram ser tão apagadas em suas próprias estórias. Ceci, de menina delicada e enfadada, toma brios de mulher e não titubeia ao escolher seguir Peri, abandonando o Solar do Mariz – sua casa desde sempre – para salvar a própria vida, realizando o último desejo de seu nobre pai. Emília, petulante criança que brinca com os sentimentos do médico Augusto, também não hesita em descer de sua altivo pedestal para declarar-se apaixonada, ao ver-se desprezada por seu amor. O importante a ressaltar nesses dois exemplos é que personagens aparentemente sem forças, não hesitam na hora de tomarem uma decisão que lhes transformará a vida. Ceci não é, assim como D. Leonor, dona de seu destino, mas não teme a vida que lhe aguarda longe da sombra protetora dos pais, e Emília, presa a um corpo enfermiça na infância, seguia atada obsessivamente a uma memória que a impede de se realizar como mulher, mas foi capaz de superar suas limitações para realizar seu desejo.

Com tais comparações, fica difícil encontrar o lugar de D. Leonor na galeria feminina de José de Alencar. Pois, com as demais heroínas, nem o destino selado, nem a autoridade paterna ou materna eram capazes de lhes alquebrar o espírito. D. Leonor, ao contrário, já surge com o espírito alquebrado, sendo jogada de um lado a outro ao bel prazer das decisões alheias.

---

<sup>13</sup> *O guarani*, 1857.

<sup>14</sup> *Diva*, 1864.

### 3.3 O NARRADOR DEMIURGO DE *GUERRA DOS MASCATES*

Em *Guerra dos mascates*, até mesmo para dar voz a dois grupos rivais sem tomar partido por um ou por outro, José de Alencar utiliza-se de um narrador em terceira pessoa, onisciente. Crítico e, muitas vezes, irônico, esse narrador todo poderoso molda o tempo narrativo à sua vontade, indo e voltando aos acontecimentos para melhor dimensionar seu ponto de vista. A esse tipo que tem forte presença ao longo do desenvolvimento de toda a história, Vítor Manuel de Aguiar e Silva dá o nome de “narrador demiurgo”, por seu profundo conhecimento das mentes dos personagens.

O narrador [em terceira pessoa] transforma-se num autêntico demiurgo que conhece todos os acontecimentos nos seus ínfimos pormenores, que sabe a história da vida de todas as personagens, que penetra no âmago das consciências como em todos os meandros e segredos da organização social. A visão deste criador onisciente é panorâmica e total, e o leitor identifica-se com essa visão onisciente do romancista (AGUIAR E SILVA, 1968, p. 300).

Chega-se, porém, a um impasse: segundo a estética realista, um narrador que permita a autonomia da obra, ou seja, imparcial e objetivo é imprescindível para a verossimilhança da narrativa. Ele “deveria, portanto, estudar a vida contemporânea e seus costumes pela observação meticulosa e pela análise profunda. E deveria fazê-la desapaixonadamente, impessoalmente, objetivamente” (WELLEK, 1963, p. 201), para permitir o desenvolvimento do personagem sem maiores intromissões suas. Ora, o narrador alencarino, apesar de objetivo, não é de forma alguma imparcial. Ele atribui juízo de valor aos personagens, ironiza situações e, por que não dizer, guia o olhar do leitor.

No entanto, ele é habilidoso em dar voz aos personagens e permite que eles brinquem livremente em ricos diálogos que enriquecem a narrativa e nos quais cada um se apresenta ao leitor em suas sortes e misérias. Pode-se mesmo dizer que a obra está permeada por ilhas de dramas verdadeiros, já que, segundo Percy Lubbock, “no drama verdadeiro, ninguém relata a cena, ela *aparece*, é constituída pelo da ocasião, pelas falas e pelo procedimento das pessoas” (1976, p. 161). Entretanto, na maior parte da história, o narrador tem presença forte e constante e se faz notar a cada apontamento jocoso ou ponto de vista revelador sobre algum

personagem, seja em suas próprias observações, seja na escolha do pensamento, como se observa a seguir:

A ocasião faz o homem, como o choco faz o pinto; sem ela, o homem é um ovo goro.

Tal era o conceito em que se embebia o espírito do nosso escrevente, pouco poético, se o quiserem, mas profundo na filosofia, não a especulativa, que se deleita em chilras utopias, mas a prática e sólida, que é a verdadeira ciência da vida (ALENCAR, 1953, p. 90).

Mesmo em uma descrição de uma cena que se suporia objetiva, na qual o padre João da Costa e o sr. Miguel Correia recebem uma novidade de Cosme Borrvalho, copiada em um papel, o narrador organiza o seu contar de forma a envolver o riso com a tentativa de Correia de adivinhar o conteúdo do manuscrito pela expressão do reverendo.

Sacando então do bolso da sotaina o maço de papéis, escolheu um cheio de garatujas que apresentou aos dois. Logo apoderou-se o frade do manuscrito e acercou-se da janela para o decifrar.

- Há!... há!... fazia o reverendo, durante a leitura. Bravo!... Que malandros!

Exultava o gaguinho por baixo da sonsa, vendo o efeito que produzia o papel. Quanto ao mercador, depois de ter debalde tentado soletrar as garatujas do escrevente por cima do ombro do frade, achou mais proveitoso consultar as reverendas bochechas; e como elas se espriavam em riso gostoso que serpejava enroscando a papada, também o bom do mercador se pôs a gargalhar, esfregando as mãos de contente (ALENCAR, 1953, p. 93).

Encontra-se a presença do narrador no uso que ele faz de adjetivos ao longo da descrição, como “mais proveitoso”, “reverendas”, “gostoso” e “o bom”; dessa forma ele vai guiando a leitura, passando de uma cena mais séria a uma mais cômica de forma leve e talentosa, e apresentando facetas dos personagens até então desconhecidas, como é o caso do sr. Miguel Correia, o qual foi anteriormente descrito como portador de “bela presença; e uma compostura, a que dava realce a galhardia marcial, rara em um mercador, como ele era.” (ALENCAR, 1953, p. 92). De alguém com tamanha elegância não se espera que espreite sobre o ombro do padre e, ainda mais, que se gargalhe por algo que desconhece, apenas porque estava o outro com uma expressão satisfeita.

Estes distanciamentos e aproximações do narrador dão o tom ora mais sério, ora mais leve à narração; pois à distância, cada um é visto de forma mais sóbria e até com certo mistério, enquanto que mais proximamente, da mesma figura

se consegue ver as fraquezas, material de pura riqueza nas mãos de um narrador habilidoso.

Considerando que isso é feito sem maiores explicações ao leitor, apenas jogando com o movimento de aproximação e distanciamento, semelhante narrador não deve estar a serviço da informação, mas somente da narrativa, o que enriquece a obra, pois não impõe o contexto psicológico da ação ao leitor. “Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1993, p. 203). É também Walter Benjamin quem rejeita o poder narrativo do romance em detrimento da oralidade, porém, há que se considerar que o narrador brasileiro do século XIX, apesar de já não contar com as expressões receptivas à sua frente no momento da contação da história, também foi herdeiro dessa tradição, haja visto o poder dos folhetins em arrebataram ouvintes em torno de quem lia a narrativa publicada.

Talvez por isso é tão notável a relação que o narrador de *Guerra dos mascates* estabelece com seu leitor, chamando-o à ação e à reflexão a todo momento, sem esquecê-lo ou deixá-lo de lado, como o fazem alguns narradores contemporâneos. Em uma conversa de D. Severa com D. Leonor sobre a valentia de suas antepassadas, eis que o narrador chama o leitor a uma reflexão:

As observações sensatas de D. Severa suscitam uma reflexão curiosa a respeito da semelhança entre os costumes cavalheirescos, na parte conjugal, e os atuais costumes realistas. Exceção feita de algumas circunstâncias mínimas, e substituídos os torneios pelos bailes, as serenatas pelos presentes, parece que o fundo é o mesmo (ALENCAR, 1953, p. 112).

Há também a habilidade de ironizar mesmo os gestos de mais sincera emoção, como quando D. Leonor tenta receber um bilhete de Vital Rebelo à janela sem que o perceba D. Severa, envolvida que estava no louvor às antepassadas.

Entretanto se aproximara o tropel, que cessou de repente por baixo da janela. Se D. Severa estivesse menos preocupada com as reminiscências cavalheirescas da família, não lhe escapara decerto nem essa circunstância, nem o curioso ponto de malha que a sobrinha apesar do escuro acabava de inventar.

Julgo conveniente dar às minhas amáveis leitoras, se as tiver, a explicação desse ponto elegante, porque estou certo a não encontrarão em nenhum jornal de modas.

Faz-se volta sobre a mão direita, enfia-se a agulha sutilmente pela fresta da rótula; um cavaleiro na rua amarra um bilhete na agulha e estica o retrós; colhe-se então docemente a volta, e de novo trançando as malhas, remata-

se o ponto de laçada. Há atualmente muitos outros pontos de croque mais em voga; porém nenhum tão elegante como aquele. Muito antes de terminar D. Severa o episódio da bisavó, tinha Leonor rematado seu ponto; e sentindo a fazer-lhe cócegas no seio um papelzinho dobrado, tornou-se inquieta e desassossegada. Nem mais escutava a narração daquela famosa aventura do bogarim, que tão viva curiosidade lhe despertara pouco antes (ALENCAR, 1953, p. 113).

O tal “ponto elegante”, ironizado pelo narrador de modo a esclarecer a artimanha de D. Leonor, deve ter custado palpitações à moçoila, a qual, como já visto, não era das mais ousadas. E assim vai o narrador brincando com os sentimentos dos personagens, sempre mantendo uma certa deferência, mas nada deixando escapar, dos mais jovens aos mais maduros. Aliás, sobre a velhice, também tem lá a sua opinião a compartilhar o narrador:

É do homem perecer assim aos poucos, à semelhança da árvore, que em se aproximando do termo de sua duração, começam-lhe a tombar as folhas primeiro, após os ramos, e por último fende-se o próprio tronco e esboroa carcomido pelo tempo. Da mesma sorte ao velho, morrem-lhe os cabelos, quando lhe despem a fronte, ou encanecem; despoeva-se a boca, e a obra melhor do Criador não é mais do que uma ruína que de dia em dia se desmorona e desfaz no pó de que se formou (ALENCAR, 1953, p. 123).

Tal passagem refere-se ao capitão-mor João Cavalcanti, patriarca da família de D. Leonor e responsável por trazer seus membros à ordem. Entretanto, outra figura relevante sofre as artimanhas da narração. Ao se referir a Costa Araújo, sempre no mais polido tom, o compara a uma prosopopeia:

No físico, não fora a natureza tão liberal com o Costa Araújo como no moral; mas sabia ele dar à sua quadratura um tom apresentável. Se neste século de espiritistas em que se tiram fotografias às almas do outro mundo houvesse curioso que se lembrasse de pintar a estampa de alguma figura de retórica das mais bochechudas, como por exemplo a prosopopeia, teríamos o retrato ao vivo do nosso pomposo almoxarife (ALENCAR, 1953, p. 222).

Nem sempre seus artifícios são notados pelo que aponta, mas também pelo que esconde, como já visto no caso da espera de Vital Rebelo pela resposta de D. Leonor, o silêncio desta, e seu sumiço momentâneo da narrativa, apresentado uma dama sem forças. Em outro momento, o almotacé Simão Ribas está para iniciar uma conferência de mascates; e o leitor, que aguarda uma fala solene, não é preparado pelo narrador para o que se segue:

Tomou o Costa Araújo assento à esquerda do Viana, e depois das urbanidades usuais e de uma anedota contada pelo almoxarife, que apreciava esse acepipe literário, assoou-se o almotacé e temperou a garganta para abrir a conferência:

- Sabem os amigos e companheiros que se está *seliamente* cuidando no *supleto* da *cliação* da nossa vila do *Lecife*; mas alguns *senholes* andam inquietos com a *demola* e então *quiselam* que se fizesse uma junta para se *avisal* no que mais convém e *conceltal* os meios de *aplessal* o nosso *tliunfo*. É *pol* isso que estamos aqui, cada um dos *senholes melcadoles dilá* seu *palecet*; o meu é que devemos *confial* no *supleto* e *espelal* que a alta *sabedolia* da *govelnação* do Estado *ploveja* como *entendel*, que há de *sel simple* pelo *melhol*<sup>15</sup> (ALENCAR, 1953, p. 222-223).

A quebra de expectativa é clara e planejada pelo narrador, que usa da surpresa do leitor diante da articulação deficiente de Simão Ribas para a fala como mais um meio de chegar ao cômico.

O tom da narrativa não é, porém, sempre de comicidade. Alguns personagens ganham um tom mais sério e até mesmo grave, não dispondo o narrador para eles de nenhuma tirada jocosa. Este é o caso de Vital Rebelo, o que reforça ainda mais a ideia de ser ele o real protagonista de uma obra repleta de personagens. De volta da casa de D. Leonor e da emboscada no depósito das armas, ouviu ele o discurso do almoxarife e demonstrou sua indiferença à causa; o narrador, imediatamente, vai ao pensamento de Costa Araújo e revela que este contava que aquele mudaria com o amadurecimento. Mas logo emenda:

Nisso é que se enganava o Costa Araújo. Homens há, e ele era um, em quem o desengano gera o cepticismo. Em outros, porém, a fé é tão profunda e tão de raiz que não há extirpá-la; não podendo arrancá-la, o que fazem a ingratidão e deslealdade é que, à força de a abalarem, deixam ali uma chaga que se está magoando a cada instante contra as misérias do mundo. Era deste cadinho a alma de Vital (ALENCAR, 1953, p. 224).

Percebe-se o tom mais prudente e circunspecto com que o narrador agracia Rebelo. É importante ressaltar que tanto a descrição de Costa Araújo, como o discurso de Simão Ribas e a passagem acima sobre Vital Rebelo fazem parte da mesma cena. Porém, a narrativa se transforma visivelmente quando o olhar do narrador se volta para este.

Em meio a essas alterações de tom, nenhum personagem, no entanto, foi mais perseguido pela lente do narrador do que D. Sebastião de Castro e Caldas, o governador de Pernambuco. O tom usado em suas descrições é notadamente o

---

<sup>15</sup> Grifos do autor.



oposto do usado para Vital Rebelo, não há gravidade ou seriedade aí, a não ser o realce dado pelo narrador a seus defeitos.

No momento em que a luzida cavalgada, avançando a passo moderado, defrontou com a janela do sótão, Um ligeiro sorriso perpassara nos lábios do governador, erriçando de prazer o fino bigode, que sua mão branca e esmerada alisou com um gesto rápido (ALENCAR, 1953, p. 55).

Brios e escrúpulos eram asperezas que arranhavam a cútis moral de Sebastião de Castro. Ele não se acomodava senão com as almas flácidas e dúcteis, que tomam todas as feições e prestam-se à guisa de pelica para uma luva como para um chinelo. Destas gostava de apossar-se, a ponto de torná-las aderências da sua (ALENCAR, 1953, p. 171).

Tinha Sebastião de Castro esta balda de lançar à conta dos subalternos a culpa dos atos que praticava, quando sobre eles cala a censura. Por este modo arranjava para si o cômodo rojão do rei constitucional, que não pode errar; mas pouco lhe valeu isso contra os ataques dos olindenses e mais tarde contra o achincalhe dos mascates (ALENCAR, 1953, p. 207).

Esse fato deixa bem marcadas as nuances pelas quais passeia o narrador. É como se ele tivesse uma lente específica para cada tipo de personagem, e o seu uso revela mais sobre eles do que as ações do romance em si, sendo essa lente que dá o relevo às ações, que lhes imprime mais ou menos vigor, de acordo com cada personagem. Sobre isso, Augusto Meyer já dizia que, nos romances alencarino,

sucede-se o jogo de imprevistos com extraordinária habilidade mágica, pois o Autor dispõe de plenos poderes para graduar a concentração da nossa curiosidade, aguçar e afrouxar o alvoroço, desenlear, andar e desandar no tempo [...].

arrasta-nos a uma sucessão de inesperados lances, entremeados de grandes painéis; o Vigor plástico a descritivo, as transições da narrativa e sobretudo a arte dos cortes bruscos dão-nos muita vez a impressão do cinema (MEYER, 1964, p. 147-148).

Apesar das transições narrativas, *Guerra dos mascates* tem uma linha temporal firme e crescente, mas o romance não a segue ordenadamente. Por serem muitos personagens e diversos os tipos de aventuras, o autor joga com as passagens de tempo e ora descreve uma cena pelo olhar de um personagem, ora pelo de outro, dando cortes nas cenas, porém, sendo tudo esclarecido ao longo da narrativa. Valéria de Marco expressou bem a multiplicidade de trajetórias temporais e espaciais do autor, com seus deslocamentos em ritmos acelerados. Em análise sobre *As minas de prata*, ela afirma:

[...] em ritmo de marcha acelerada, o leitor passa a conviver com um tempo extenso e descontínuo, a deslocar-se por espaços múltiplos e diversos [...]. Múltiplos fios narrativos mobilizam grande número de personagens. Acompanhamos diversos itinerários de buscas que se cruzam e assistimos a lutas por tesouros, disputas em torno de portos de mandos e de amores. Reina a dispersão e as ações se sucedem sem esboçar qualquer alento de transcendência, pois circunscrevem-se aos limites da esfera individual. Em ritmo rápido, as personagens se deslocam, ocupam o primeiro plano e vão traçando caminhos [...]. E, para dar conta de tantos deslocamentos simultâneos, a narrativa serpenteia: recua e avança no tempo; salta de um lado a outro (DE MARCO, 1993, p. 101-102).

Também em *Guerra dos mascates* pode-se observar esses deslocamentos do olhar do narrador, focado no indivíduo muito mais do que no coletivo e dando o ritmo da narrativa, na medida em que avança e recua durante os acontecimentos, sem deixar de buscar a dimensão humana por trás das ações que culminaram nos fatos e uni-las numa coerência estrutural bem própria dos romances alencarininos, sejam eles de cunho historiográfico ou não.

É através dessa dimensão humana que o narrador de *Guerra dos mascates* surge como “digno de confiança”, visto que ele mantém o leitor dentro de uma expectativa previamente projetada e não o desafia com mudanças mirabolantes de personalidades. É o próprio narrador que não segue nenhum horizonte de expectativa, pois, ao dar sua voz à narrativa, segue expondo seu ponto de vista e ressaltando esta ou aquela característica de personagens que confirmem o seu argumento. Tal interferência na narrativa historiográfica é, no mínimo, inusitada, se se considerar que, no século XIX, o discurso historiográfico era portador da grande verdade e não se apresentava passível de questionamentos. Segundo o conceito de Wayne Booth, debatido por Paul Ricoeur:

[...] o narrador digno de confiança, que assegura a seu leitor que ele não empreenderá a viagem da leitura com esperanças vãs e falsas crenças no que concerne não só aos fatos relatados; mas às avaliações explícitas ou implícitas dos personagens, o narrador indigno de confiança bagunça essas expectativas, deixando o leitor na incerteza quanto a saber aonde ele quer finalmente chegar (RICOEUR, 2010, p. 278).

O narrador pode usar de alternância de tons na caracterização dos personagens ao longo da obra, entretanto, estes não se modificam de forma a surpreender o leitor. Ao contrário, suas personalidades, que vão sendo apresentadas durante a narrativa, são coerentes com suas descrições e ações, do

início ao fim da história. Isso se deve muito à forma de apresentação do narrador, que não cria falsas expectativas e nem as quebra de forma súbita, mantendo a narração em uma situação bem trabalhada e interessante; sem sobressaltos ao leitor.

Talvez por isso não seja tão explícita sua atuação como instigador de questionamentos na obra. A voz narrativa se insinua pela confiança do leitor que se entrega ao riso galhofeiro diante das situações que antecedem o fato histórico conhecido como a Guerra dos Mascates, em Pernambuco, bem como diante dos personagens que, imaginados pelo autor, seguem como os verdadeiros protagonistas da contenda. Tal estado de espírito, bem articulado pelo narrador, se estende às personalidades que surgem na obra, como o próprio Governador Sebastião de castro e Caldas, já identificada aqui como risível, apesar de seu alto posto e de sua importância para o reino.

“O mundo de cada um é os olhos que tem”. (José Saramago)

#### 4 MEMORIAL DO CONVENTO E OS VALORES “TRADICIONAIS” DA PÓS-MODERNIDADE

“Haveremos o convento”  
(SARAMAGO, 2011, p. 13).

A construção do Convento de Mafra serve de ponto de partida para a história do romance *Memorial do convento*, em seus vinte e cinco capítulos não nomeados. Porém, não é o convento o verdadeiro personagem da obra. Sua existência serve apenas para unir os mais diversos tipos de personagens e personalidades ao redor de sua construção. Toda a narrativa se passa, no entanto, tendo tal obra como tema, apesar de dela mesma quase não se falar.

Abre-se a história com o rei de Portugal, D. João V e sua esposa D. Maria Ana Josefa da Áustria. Segue-se acompanhando um recorte temporal de suas vidas, e, entremeadas a estas, a vida dos personagens principais do romance, Blimunda e Baltasar, vez ou outra acompanhados de Padre Bartolomeu de Gusmão. É este quem unirá o casal plebeu, em torno também de uma construção, porém, desta feita, uma passarola, a qual serviria para dar asas aos homens comuns, fazê-los voar e, de forma simbólica, afastá-los, ainda que por breves momentos, de suas tristes condições de vida. Além disso, o sonho do padre, que serve de temática ao outro núcleo da narrativa, também é de ponto de reflexão entre suas sagradas responsabilidades junto à igreja e seus anseios seculares, ainda que amparados na sacralidade da bênção do rei.

Trata-se, então, não da construção de um convento, mas das vidas envolvidas por ela. A diversidade de características apresentadas torna a obra rica e forma um quadro humano que difere dos frios dados históricos que dão conta do processo de construção do palacete de Mafra, uma grandiosa e imponente construção que é o mais importante monumento barroco em Portugal (PALÁCIO MAFRA, *online*). E é a voz do próprio autor que denuncia o grandioso trabalho da construção do convento, protagonizado por homens do povo:

E também se aproxima uma multidão de milhares e milhares de homens com as mãos sujas e calosas, com o corpo exausto de haver levantado, durante anos a fio, pedra a pedra, os muros implacáveis do convento, as salas enormes do palácio, as colunas e as pilastras, as aéreas torres

sineiras, a cúpula da basílica suspensa sobre o vazio (SARAMAGO, 2012, p. 23).

A partir daí, Saramago alterna a história entre os dois grupos, o palaciano e o plebeu, e tornando o leitor próximo de, pelo menos, três personalidades históricas: D. João, D. Maria Ana e o Padre Bartolomeu de Gusmão. Outros personagens, além de Blimunda e Baltasar, também aparecem para compor a narrativa, como os familiares de Baltasar, além dos que surgem e se vão ao longo da narrativa.

Dessa forma, percebe-se que, em *Memorial do convento*, José Saramago trabalha a construção de identidades diversas através da pluralidade de discursos, baseada na constituição de falas heterogêneas, ou no discurso polifônico, de que já nos fala Bahktin (2002), apesar da voz narrativa se apresentar com grande força na obra e ser um elo condutor, não somente dos acontecimentos, mas também da identificação do leitor com os personagens.

O que se percebe no entremeio da obra saramaguiana são vozes de ideologias diversas, no entanto, entrelaçadas pelo enredo traçado pelo autor, enredo este que ganha vida através da voz narrativa. Suas crenças e comportamentos podem ser desde o que se espera na sociedade do período em que é narrada a história, como também podem ser aqueles que se insurgem contra o comportamento esperado, entretanto não de forma intensa, ou mesmo explícita. Personagens como Blimunda rebelam-se contra o socialmente estabelecido pelo simples ato de “ver” o interior das gentes. Além disso, ela tem profundo conhecimento do que seu dom pode custar a si e a seu parceiro, Baltrasar. Dessa forma, esconde sua visão e adequa-se ao que se espera dela e, agindo assim, está também rebelando-se contra uma sociedade que a rejeita e condenou sua mãe ao degredo, exatamente por suas crenças e visões.

Ou seja, os discursos identificados ajudam a caracterizar cada personagem e sua personalidade, por vezes, bastante complexa. Pode-se dizer, então, que a polifonia ajuda a identificar os personagens que concretizarão a narrativa do memorial português.

Tal como foi identificado por Bakhtin na obra do autor russo Dostoiévski, Saramago, em alguns casos, também cria “pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele” (BAHKTIN, 2002, p. 04). Especifica-se a limitação de casos, pois alguns

personagens são ironicamente “obedientes”, alvos das críticas de um narrador a que nada escapa.

Essa escolha de entrelaçamento de vozes permite ao autor apresentar um quadro histórico sem, no entanto, abrir mão do preenchimento das lacunas esquecidas pela historiografia oficial, da mesma forma como já havia trabalhado o autor brasileiro, José de Alencar.

Não se encontra em Saramago, assim como não se encontrou em Alencar, o olhar de historiador passivo aos acontecimentos, isento e objetivo. A criação do seu romance de cunho historiográfico não se dá unicamente com o objetivo de apenas apresentar o passado ao leitor contemporâneo, mas para levantar questionamentos, para expor pontos de reflexão, possíveis de ser percebidos nas ironias da vida dos personagens e, de forma mais explícita, na fala do narrador.

Sua posição benjaminiana (WHITE, 1994, p. 48) – de não manter um olhar positivista sobre a História, sem se subordinar à versão oficial dos acontecimentos – em relação ao passado, no entanto, não é uma inovação, visto já se ter exemplos de tais metodologias de criação ficcional ainda no século XIX. A postura de ir contra o cientificismo da História, também compartilhada por Alencar, retira o “fardo da história” (WHITE, 1994, p. 48) dos ombros do autor e seus personagens, de forma a permitir o abandono da neutralidade, a impessoalidade e a utilização dos “olhos da alma” para “recriar” a história ativamente, sem se comportar como o eunuco da História, de Nietzsche, apenas como mero observador.

Ora, a escolha dos temas históricos são, também para Saramago, atualizações do passado, de recortes na duração temporal. E seu olhar é algo vivo sobre um passado também manifestadamente vivo, pois que atualizado conforme a reflexão que se faz sobre ele na obra *Memorial do convento*, considerando o teor crítico da obra. Tal caracterização elimina certo princípio estático da narrativa, tornando-a mais dinâmica, ao atuar sobre o passado de forma ficcionalizada, questionando e ironizando a realidade de seus personagens.

O discurso narrativo é, então, uma das peculiaridades de Saramago, visto que ele mesmo admite ser a linguagem o ponto mais importante de sua escrita:

Para mim o mais importante de tudo é a linguagem. [...] Mais do que a história, infinitamente mais do que a história. Uma história bem construída é indispensável; aquilo tem de estar estruturado, tem de manter-se de pé.

Mas eu costumo dizer que, da mesma maneira que o corpo humano tem setenta por cento de água, a literatura é setenta por cento de linguagem (SARAMAGO *apud* SANTOS, 2010, p. 37).

Entende-se, portanto, que valorizar os discursos em uma obra saramaguiana é essencial, pois representam o ponto de vista do autor, sua visão sem isenção e, por fim, seu encontro com a historiografia oficial e sua forma de subvertê-la, ao recriar um passado entremeado com sua ficção, a qual apresenta também a “vontade dos homens” perceptível a Blimunda.

*Memorial do convento* descortina um evento do passado português, porém, como afirma Leyla Perrone-Moisés, não é a intenção de Saramago transportar o leitor para esse passado através de reconstituição de época, realista ou pitoresca (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 101). Segundo a autora, esse é o motivo de não ser o autor português um “romancista histórico”, já que ele não segue os moldes dos romances de tal gênero do século XIX e utiliza-se de técnicas romanescas do século XX. Já se viu, no entanto, que muitas dessas inovações ocorrem já na construção do romance histórico do século XIX, aqui mesmo no Brasil, se considerarmos as obras de José de Alencar.

Não se pode comparar os dois autores em todas as suas singularidades, mas os pontos mais fortes, presentes na obra de Saramago, apontados como contemporâneos por diversos estudiosos de sua obra já haviam sido antecipados, o que leva a um questionamento das novas terminologias ou, ao menos, dos recortes temporais de tais classificações.

A própria crítica contemporânea não chega a entrar em um consenso sobre a “pós-modernidade” do discurso saramaguiano. Há quem defenda sua atuação apenas como um escritor moderno, sem, no entanto, fazer parte das nomenclaturas que cercam os discursos historiográficos ficcionais da contemporaneidade:

Sob pretexto da morte das ideologias e do fim dos grandes relatos, os romancistas ditos pós-modernos se permitem deixar a estrutura e a significação de suas obras mal definidas, mal amarradas, mal-acabadas, confundindo obra aberta com obra escancarada. Nada disso ocorre na obra de Saramago, e é por isso que ele pode ser caracterizado como um grande romancista moderno, usando-se o termo “moderno” não no sentido pós-moderno de “superado”, mas no sentido de uma reescritura e perlaboração da modernidade, buscando chegar às suas últimas consequências, tal como propõe Lyotard (1998). O que, em Saramago, é moderno se resume em palavras ausentes do vocabulário pós-moderno: projeto, construção, valor, moral (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 102).



Leyla Perrone-Moisés segue levantando questionamentos sobre o assunto, ao indicar que “o que os romancistas pós-moderno reivindicam como novidade é, na verdade, ou anterior à modernidade, ou conquista desta” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 102), retirando Saramago decisivamente da classificação pós-moderna da literatura de cunho historiográfico.

#### 4.1 UM NARRADOR E SUA LINGUAGEM

Ao se debruçar na leitura do romance de José Saramago, *Memorial do convento*, um leitor desatento pode apenas deleitar-se, sem maiores reflexões, com a voz narrativa que o guia. É este romance, no entanto, uma produção que espalha pequenas armadilhas que se articulam ao longo de sua leitura, como é o caso do próprio título. O que se esperar de uma obra chamada “memorial”?

##### 4.1.1 Da titularidade

A princípio, como uso corrente, entende-se por memorial uma história contada a partir de reminiscências pessoais, portanto, logo se espera encontrar nas páginas do citado romance alguém, talvez de menor importância à história, que vivenciou os fatos lá relatados, durante a construção do Palácio Nacional de Mafra, e esteja compartilhando com o leitor as suas recordações.

Ora, todavia, pode-se também relacionar o termo memorial com uma obra que lance luz sobre acontecimentos memoráveis, ou mesmo indivíduos memoráveis<sup>16</sup>, o que certamente pode ser encontrado na obra em questão, sendo o acontecimento memorável a construção do convento que, por sua grandeza e opulência, também pode ser chamado de palácio, ou mesmo o nascimento de um herdeiro do trono português – fato por si só digno de toda a consideração; e como indivíduos memoráveis de Portugal no século XVIII, o rei D. João V e a rainha Dona Maria Ana Josefa de Áustria.

Encontra-se em *Memorial do convento*, portanto, todos os requisitos para que se intitule memorial. Entretanto, surgem as primeiras questões se assim for

---

<sup>16</sup> Segundo o dicionário Houaiss, versão digital, o verbete memorial pode ser: “1. Relato de memórias; 2. Obra concernente a fatos ou indivíduos memoráveis; memórias” (HOUAISS, 2009).

definido. Não há uma reminiscência pessoal, visto que a voz narrativa, que é em terceira pessoa, vagueia livremente entre os trabalhadores do convento e os habitantes do palácio real e, apesar de apresentar certa predileção por alguns, não se detém em um só indivíduo. Deve-se, então, atentar para o fato de que a obra aborda acontecimentos e indivíduos memoráveis, como a construção de um monumento português e a presença dos reis de Portugal anteriormente citados.

No entanto, mais uma vez, a voz narrativa vem de encontro a essa ideia. Ao lançar-se sobre a realeza abordando questões de cunho particular de forma cômica, satirizando e evidenciando críticas ao comportamento real, o narrador afasta-se da intenção dicionarizada de “memorial”: e o que se tem é um quadro burlesco da corte portuguesa em contraste com a vida sofrida do povo do país, representado nas figuras de Baltasar, Blimunda e Padre Bartolomeu.

De início, é o leitor imediatamente transportado à alcova real, donde se vê el-rei D. João, quinto nome da tabela real de Portugal, a preparar-se para encontrar sua majestade, a rainha. “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 [...]” (SARAMAGO, 2011, p. 13). Retomando este trecho inicial das aventuras de el-rei D. João V rumo à paternidade, continua-se a ouvir a voz narrativa a mostrar sua verdadeira intenção ao leitor, que, logo se percebe, não é descrever, de forma fiel e devotada, a título de esclarecimento do público, as atividades e os costumes da família real portuguesa:

[...] e isto 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 sabem 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 (SARAMAGO, 2011, p. 13).

Sua missão é, na verdade, apresentar o ridículo de tal pomposidade frente às necessidades do povo português, mais especificamente, de Mafra, e abrir os olhos do leitor desavisado para uma reflexão sobre o que é justo a cada um. Para isso ele se afasta, em alguns momentos, tomando uma distância necessária para manter a credibilidade, e se aproxima, em outros, quase a interagir com os personagens, apresentando perspectivas variadas ao longo da narrativa. Tal

variação permite uma visão mais ampla dos acontecimentos, dando maior dinamicidade à obra.

Assim se revela o narrador de *Memorial do convento*, logo às primeiras páginas. A partir daí, ele surpreende, com seu discurso, a cada novo fato transcrito, ora sendo sarcástico, ora sendo usando um tom mais respeitoso – dependendo do grupo em foco no momento.

Sim, a estória – ou história – é contada, porém, sob um ponto de vista muito particular de um narrador que não participa dela a não ser para opinar – vê-se que a ironia do romance já começa por seu título. Seria o caso mesmo de concordar com Seixo (1999) quando o classifica a obra como tendo uma “consciência narradora”.

#### **4.1.2 Das objetivações temporal e espacial**

Outro ponto interessante a se analisar é a questão da objetivação temporal. Apesar de tratar-se de uma obra de fundo histórico, o narrador de *Memorial do convento* não oferece facilmente a informação de quando se passam os eventos ali relatados. Os dados são distribuídos ao longo da história e o leitor mais interessado deve ir recolhendo-os e criando o quadro temporal do relato.

Ao apresentar o início da estória como sendo aos dois anos de casamento de D. João V, ainda sem descendentes, o narrador acaba por situar o seu começo, aproximadamente, em 1712, já que o monarca “era um homem que ainda não fez 22 anos” (SARAMAGO, 2011, p. 13). Os demais acontecimentos também vão marcando a passagem do tempo de forma não muito clara, até bem adianta, cerca de 27 anos depois, quando a morte de Baltasar marca o final da narrativa. Era o ano de 1739 (PINO, 1999, p. 122).

Além do tempo, assinalado unicamente pelos acontecimentos, igualmente o espaço se delineia de acordo com estes, marcando também a diferença entre a nobreza – reclusa na corte – e a população portuguesa, disposta entre as ruas de Lisboa e Mafra. É a capital de Portugal o centro irradiador do poder, no entanto, constitui de Mafra e seus arredores o centro da narrativa, o que cria uma polarização espacial ao longo da obra. Pois de um lado tem-se D. João, a família real e a corte, quase sempre reclusos no palácio real, ou em algum outro espaço fechado, e de outro, encontra-se a população, fazendo uso do espaço aberto, em seu caráter

mítico, além de heteróclito (PINO, 1999, p. 122), simbolizada pelo estranho grupo formado pela sensitiva Blimunda, o soldado Baltasar e o brasileiro Padre Bartolomeu, idealizador da passarola. Essa polarização reflete o distanciamento, não apenas espacial mas também humano e ideológico, entre os habitantes da corte portuguesa e seus súditos.

É também parte de sua atitude rebelde a quebra da linearidade temporal do narrador (PINO, 1999), a qual o leva a mover-se à vontade no tempo, visitando, com grande facilidade, presente, passado e futuro, em um jogo de intertextualidade que adianta, à presença do infante D. Henrique, o poeta Fernando Pessoa, antecipando o poema feito à pessoa do conde pelo poeta português:

*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 [...] (SARAMAGO, 1999, p. 218)<sup>17</sup>.*

Vê-se que, não satisfeito em quebrar a linearidade temporal, o narrador, com suas inovações de linguagem, inicia um capítulo com o próprio poema de Pessoa, no entanto, sem dar-lhe os créditos diretamente. Ou seja, não há a delimitação do que é a voz narrativa e do que é a citação do poema. Ele se apossa das palavras do poeta, fazendo a intertextualidade e, mais uma vez, surpreendendo com sua postura narrativa.

Vale considerar, no entanto, que o narrador saramaguiano, mais especificamente de *Memorial do convento*, não é tradicional, porém não é também inédito. Procura quebrar as expectativas da forma que o narrador contemporâneo tornou comum, resgatando o que já se fazia em séculos anteriores. Aos poucos, vai desconstruindo o discurso histórico, satirizando e ironizando situações que deveriam ser, tradicionalmente, alvo de respeito, como o cotidiano da família real portuguesa. Assim como Raimundo Silva, o revisor de *História do cerco de Lisboa* (SARAMAGO, 2015), o narrador de *Memorial do convento* parece não aceitar a história em sua forma oficial e procura, pelas brechas encontradas, entregar a sua versão dos fatos.

---

<sup>17</sup> Grifo nosso – a parte ressaltada é a transcrição do próprio poema de Fernando Pessoa, A Cabeça do Grifo: O Infante D. Henrique.

### 4.1.3 Da ironia contra o penitente

Se há a diferenciação espacial, humana e ideológica, entre os habitantes da corte portuguesa e os súditos da coroa, são estes que protagonizam momentos em que o narrador, inspirado, talvez, pela fé penitente da multidão que enche as ruas de Lisboa, pode exibir toda a sua ironia ao narrar um pouco das alegrias do povo, nos dias que antecedem a Quaresma, a festa da carne.

Correu o estruendo dessas ruas, quem pôde empanturrar-se de galinha e de carneiro, de sonhos e de filhós, deu umbigadas pelas esquinas quem não perde vaza autorizada, puseram-se rabos surriados em lombos fugidios, esguichou-se água à cara com seringas de clisteres, sovaram-se incautos com réstias de cebola, bebeu-se vinho até ao arrotto e ao vômito, partiram-se panelas, tocaram-se gaitas, e se mais gente não se espojou, por travessas, praças e becos, de barriga para o ar, é porque a cidade é imunda, alcatifada de excrementos, de lixo, de cães lazarentos e gatos vadios, e lama mesmo que não chove. Agora é tempo de pagar os cometidos excessos, mortificar a alma para que o corpo finja arrepender-se, ele rebelde, ele insurreto, este corpo parco e porco da pocilga que é Lisboa (SARAMAGO, 2011, p. 28).

Na alegre comoção que invade a alma do povo, o narrador vai desnudando, sarcasticamente, o circo que toma conta da cidade durante os dias do carnaval e os excessos dos habitantes de Lisboa, que, no entanto, logo retornam a si, ao final dos três dias permissivos, e, de faces contritas, tomam novamente as ruas, dessa vez para a procissão da penitência, na qual pagarão os abusos a que consentiram a si próprios.

É um quadro interessante este pintado em *Memorial do convento*. Há um só tempo em que o povo aparece como explorado e sofrido, tem suas alegrias, ainda que em detrimento da fé que lhes dá o sustento espiritual. E é então que a linguagem afiada finalmente encontra seu alvo, a falsidade do povo penitente:

Nas janelas só há mulheres, é esse o costume. Os penitentes vão de grilhões enrolados às pernas, ou suportam sobre os ombros grossas barras de ferro, passando por cima delas os braços como crucificados, ou desferem para as costas chicotadas com as disciplinas, feitas de cordões em cujas pontas estão presas bolas de cera dura, armadas de cacos de vidro, e estes que assim se flagelam é que são o melhor da festa porque exibem verdadeiro sangue que lhes corre da lombeira, e clamam estrepitosamente, tanto pelos motivos que a dor lhes dá como de óbvio prazer, que não compreenderíamos se não soubéssemos que alguns têm os seus amores à janela e vão na procissão menos por causa da salvação da alma do que por passados ou prometidos gostos do corpo (SARAMAGO, 2011, p. 28-29).

Um evento que deveria marcar a fé da população é retratado como um momento de pura hipocrisia, no qual os homens se exibem em toda a sua masculinidade e as mulheres disfarçam seus anseios sexuais por trás de uma máscara de pureza e penitência. É também a procissão dos penitentes, momento de revelação do comportamento social, entre o gosto pelo pecado e a contrição, que abre espaço para a crítica ao comportamento clerical.

Começou a sair a procissão, vêm os dominicanos à frente, trazendo a bandeira de S. Domingos, e os inquisidores depois, todos em comprida fila, até aparecerem os sentenciados, foi já dito que cento e quatro, traziam círios na mão, ao lado os acompanhantes, e tudo são rezas e murmúrios, por diferenças de gorro e sambenito se conhece quem vai morrer e quem não [...] (SARAMAGO, 2011, p. 49).

Dessa forma, os participantes da procissão beiram a histeria em suas manifestações de fé, “rojam-se pelo chão homens e mulheres, arranham a cara uns, arrepelem-se outros, dão-se bofetões todos” (SARAMAGO, 1999, p. 28). Vê-se que, mesmo quando há uma entrega ao momento de fé, é de forma exagerada, feita para impressionar e não para agradecer o coração. Enquanto isso, “o bispo vai fazendo sinaizinhos da cruz para este lado e para aquele, enquanto um acólito balouça o incensório” (SARAMAGO, 1999, p. 28). A ironia, então, atinge tanto penitentes como clero, em uma relação crítica com a religiosidade que levanta questionamentos sobre as ações deles.

Neste, dentre outros momentos, zelosos de sua função, carregando os condenados e o “povinho furioso”, o qual vinha atrás gritando impropérios, os membros da igreja lideram um acontecimento descrito como algo apenas cerimonial, sem maior transformação no interior de seus participantes, embora seus líderes ajam como se assim fosse.

#### **4.1.4 Das questões da linguagem**

Entretanto, não são somente as críticas que tornam o discurso narrativo interessante. Há, em *Memorial do convento*, uma linguagem diferente, que não leva em conta os símbolos gráficos que distinguem os diálogos nos textos escritos tradicionais, apesar de traçar diferentes falas em discursos diretos. A alteração,

estranhamente fluida, ocorre quando uma voz passa a vez à outra, sem aviso prévio, confundindo um pouco a leitura inicial, porém, tornando-a ágil, porém compreensível, depois da adaptação necessária. A construção do diálogo se dá, assim, sem a necessidade de travessões, pontuações e muitos espaços, unicamente com a letra maiúscula a marcar o início das falas. E, apesar de expressar-se bem, com clareza durante toda a obra, expondo suas opiniões e ironias, o narrador, em diversos momentos, não tenta mediar os diálogos, ou o faz de maneira bastante sucinta, imiscuindo-se entre as falas apenas para indicar de quem é a vez, e deixa as personagens falarem livremente. Nesses momentos, é como se a história se desenrolasse diretamente, sem o crivo do narrador, que volta a interferir ao contar os acontecimentos.

Voltou Blimunda para casa, ceou com os cunhados e o sobrinho, Então o Baltasar não veio, disse um deles, Nunca na vida hei de perceber que saídas são estas, disse o outro, Gabriel é que não abriu a boca, é ainda moço demais para falar estando gente mais velha [...] (SARAMAGO, 2011, p. 327).

Não mediar os diálogos não significa, no entanto, que este narrador deixe de se imiscuir nos pensamentos de seus personagens, assumindo uma postura ora heterodiegética, ora homodiegética, sem jamais perder, contudo, a liberdade de expressar livremente suas opiniões e reflexões ao longo da narrativa. Na passagem abaixo, nota-se que ele narra um fato da intimidade de Baltasar e Blimunda e logo tergiversa para assuntos de seu presente que nenhuma relação têm com a estória, refletindo sobre o uso ou não de uma palavra no período da narrativa:

Mas também não faltam lazeres, por isso, quando a comichão aperta, Baltasar pousa a cabeça no regaço de Blimunda e ela cata-lhe os bichos, que não é de espantar terem-nos os apaixonados e os construtores de aeronaves, se tal palavra já se diz nestas épocas, como se vai dizendo armistício em vez de pazes (SARAMAGO, 2011, p. 87).

Em outro momento, também está ele a descrever um episódio entre el-rei e seu guarda-livros, quando a crítica se faz presente e ele considera todo o prejuízo que a construção do convento trouxe a Portugal, seja pelo aspecto material, seja pelo aspecto humanitário, já que vidas se perderam neste processo, mas a estas ninguém dará importância. Reflete o narrador:

Mas em Lisboa dirá o guarda-livros a el-rei, Saiba vossa majestade que na inauguração do convento de Mafra se gastaram, números redondos, duzentos mil cruzados, e el-rei respondeu, Põe na conta disse-o porque ainda estamos no princípio da obra, um dia virá em que quereremos saber, Afinal, quanto terá custado aquilo, e ninguém dará satisfação dos dinheiros gastos, nem faturas, nem recibos, nem boletins de registro de importação, sem falar de mortes e sacrifícios, que esses são baratos (SARAMAGO, 2011, p. 133).

Em outros momentos, o narrador onisciente torna-se narrador-personagem, ao dar voz diretamente ao outro, tomando, momentaneamente, a perspectiva do personagem que vivencia os fatos que ele estava a narrar há apenas alguns instantes. Tudo ocorre em um só parágrafo, como que para reforçar as alterações de perspectiva:

Grita o povinho furioso 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, 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 fazia proclamava ser herege e judeu, raro se viu confusão assim, [...] por toda a vida, e esta sou eu, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações, mas disseram-me no tribunal que era fingimento, que ouço vozes do céu, mas explicaram-me que era efeito demoníaco, que sei que posso ser santa como os santos o são, ou ainda melhor pois não alcanço diferença entre mim e eles, mas repreenderam-me que isso é presunção insuportável e orgulho monstruoso, desafio a Deus, aqui vou blasfema, herética, temerária, amordaçada para que não me ouçam as temeridades, as heresias e as blasfêmias, condenada a ser açoitada em público e a oito anos de degredo no reino de Angola, e tendo ouvido as sentenças, as minhas e mais de quem comigo vai nesta procissão, não ouvi que se falasse da minha filha, é seu nome Blimunda [...] adeus Blimunda que não te verei mais, e Blimunda disse ao padre, Ali vai 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, Baltasar Mateus, também me chamam Sete-Sóis (SARAMAGO, 2011, p. 50-51).

Vê-se claramente a liberdade da voz narrativa e a liberdade proporcionada aos personagens, talvez para que não haja limitações para a sua própria. Sua livre vontade permite-lhe, inclusive, em pleno decurso da narrativa histórica, conhecer a presença do leitor, apesar de não se dirigir explicitamente a ele – como o fez o narrador de *Guerra dos Mascates*, de José de Alencar. Ele apenas se apercebe dessa presença expectadora e logo lança uma crítica a sua imparcialidade: “[...] se achar que não tem o caso supremas dificuldades é porque não levou esta pedra de Pêro Pinheiro a Mafra e apenas assistiu sentado, ou se limita a olhar de longe, do lugar e do tempo desta página” (SARAMAGO, 1999, p.



249). Dessa forma, não só se apercebe de sua presença como deixa clara a liberdade do leitor em interagir com o passado.

Assim, a um só tempo, quebra o ritmo da obra, lançando-a ao exterior do fluxo narrativo, ao encontro daquele que esperava apenas assistir, e ainda comprova, mais uma vez, sua capacidade de subverter a narrativa, seja ela ficcional ou histórica.

#### 4.2 ATOS E FATOS DOS ENVOLVIDOS NA CONSTRUÇÃO DE UM CONVENTO

Se o discurso narrativo dá voz à mixórdia de *Memorial do convento*, cabe ao leitor identificar e, talvez, se posicionar do lado daquelas personagens com as quais se identifica. E, para isso, o leque é generoso, há desde o trabalhador bruto, cujo instrumento de vida é a força, caso de Baltasar; à sensitiva capaz de fazer uma máquina voar, movida pela vontade das pessoas, caso de Blimunda; passando pelo rufião João Elvas, ex-soldado que exhibe o submundo violento de Lisboa a Baltasar: “Isto é terra de muito crime, morre-se mais que na guerra” (SARAMAGO, 2011, p. 44).

Saramago cria personagens densos, mas também singelos. Cada um carrega sua verdade diante de um mundo que lhes é hostil em diversos momentos, mas pode-se notar sua força, o que os faz se destacarem na multidão. Essa força foi admitida pelo próprio autor, quando, ao registrar as características de seus parentes próximos, percebeu que eles ganhavam vida, como o fariam seus personagens futuros, com mais intensidade do que ele poderia imaginar:

Ao pintar os meus pais e os meus avós com tintas de literatura, transformando-os, de simples pessoas de carne e osso que haviam sido, em personagens novamente e de outro modo construtoras da minha vida, estava, sem o perceber, a traçar o caminho por onde as personagens que viesse a inventar, as outras, as efectivamente literárias, iriam fabricar e trazer-me os materiais e as ferramentas que, finalmente, no bom e no menos bom, no bastante e no insuficiente, no ganho e no perdido, naquilo que é defeito mas também naquilo que é excesso, acabariam por fazer de mim a pessoa em que hoje me reconheço: criador dessas personagens, mas, ao mesmo tempo, criatura delas (SARAMAGO, 2012, p. 20).

É revelador, inclusive, o anúncio que o autor faz de que a pessoa que foi teve a contribuição dos personagens que criou, reconhecendo a importância de cada um deles a ponto de chamá-los de mestres (SARAMAGO, 2012, p. 20).

Dessa forma, em *Memorial do convento*, ao considerar a autoridade delegada à sua criação, tem-se um grupo heterogêneo, porém de uma força bastante representativa. Em seu discurso por ocasião da premiação com o Nobel de Literatura, José Saramago apresenta três dos personagens de maior importância em *Memorial do convento*:

Aproximam-se agora um homem que deixou a mão esquerda na guerra e uma mulher que veio ao mundo com o misterioso poder de ver o que há por trás da pele das pessoas. Ele chama-se Baltasar Mateus e tem a alcunha de Sete-Sóis, a ela conhecem-na pelo nome de Blimunda, e também pelo apodo de Sete-Luas que lhe foi acrescentado depois, porque está escrito que onde haja um sol terá de haver uma lua, e que só a presença conjunta e harmoniosa de um e do outro tornará habitável, pelo amor, a terra. Aproxima-se também um padre jesuíta chamado Bartolomeu que inventou uma máquina capaz de subir ao céu e voar sem outro combustível que não seja a vontade humana, essa que, segundo se vem dizendo, tudo pode, mas que não pôde, ou não soube, ou não quis, até hoje, ser o sol e a lua da simples bondade ou do ainda mais simples respeito. São três loucos portugueses do século XVIII, num tempo e num país onde floresceram as superstições e as fogueiras da Inquisição, onde a vaidade e a megalomania de um rei fizeram erguer um convento, um palácio e uma basílica que haveriam de assombrar o mundo exterior (SARAMAGO, 2012, p. 23).

Reconhecidos como loucos por José Saramago, os três mais importantes personagens deste memorial têm, assim, justificadas suas idealizações e, conseqüentemente, suas ações, nem sempre ortodoxas. Por serem símbolos, cada um à sua maneira, de uma época e de um povo, o autor escolhe aliená-los da realidade diretamente ao seu redor, como forma de torná-los mais conscientes da realidade do povo português.

#### **4.2.1 Da plebe e seu comportamento heterodoxo**

Diversos personagens passam por Lisboa e Mafra quando das negociações para a construção do convento e sua efetiva realização. Destes, não se pode olvidar a importância de três, os quais já foram citados aqui: Blimunda, Baltazar e Padre Bartolomeu. A crítica do autor à exploração e miséria a que era submetido o povo português no século XVIII é mais profundamente sentida através dos olhos desses três. São eles, e não os monarcas, que delimitam o mundo da narrativa, revelando o que estava esquecido ou foi propositalmente deixado de lado pelos registros oficiais. Segundo Teresa Cristina Cerdeira da Silva:

Os romances de José Saramago parecem indicar, como Paul Veyne, que a História é uma espécie de palácio labiríntico do qual nunca nos entediamos justamente porque nunca somos capazes de conhecê-lo inteiramente, por isso indaga sempre os documentos e os faz falar de modo diverso. Desfaz algumas vezes a sua monumentalidade quando destitui o poder instituído em nome das falas emudecidas (SILVA, 1999, p. 117-118).

Tal é realmente a postura do autor em *Memorial do convento*. Destitui o poder dos reis, negando-lhes a sacralidade de monarcas, e o restitui às “falas emudecidas”, quando faz crescer em humanidade os tipos da população, com seus dons e/ou sonhos, dando ênfase à simplicidade de suas vidas.

Ao apontar o povo como o grande construtor da gigantesca obra do convento de Mafra, restitui a eles, também, o edifício que ficou conhecido na História como sendo o grande feito de um rei. Ao contrário, foi o grande feito de um povo, escravizado para alimentar o sonho megalomaniaco de seu monarca.

Enquanto muitos se põem a construir o convento, um pequeno grupo se põe a construir uma passarola, que nada mais é do que uma máquina voadora, representante dos sonhos de transcendência e liberdade da humanidade. Blimunda e Baltasar unem-se ao Padre Bartolomeu na construção de seu sonho, que acaba sendo de todo o grupo. Unidos em matrimônio pelo padre, é ele também quem lhes dá os nomes Sete-Sóis e Sete-Luas: “tu és Sete-Sóis porque vê às claras, tu serás Sete-Luas porque vê às escuras” (SARAMAGO, 2011, p. 88). Está, assim, definido o tripé da narrativa. Três personalidades distintas, unidas por um caminho tortuoso, seguido por cada um deles até o momento da reunião.

Em uma análise objetiva, são personagens que se não complementam, entretanto, a um olhar mais sensível, as particularidades de cada um preenchem os espaços vazios do outro. Eles são diferentes, porém, complementares, e seguem assim até o final da narrativa, o que torna sua ligação mais forte e mais rica. Talvez não se compreendam na totalidade, porém, se respeitam e defendem a liberdade uns do outros.

#### **4.2.1.1 Sete-Luas e Sete-Sóis**

O casal Blimunda de Jesus Sete-Luas e Baltasar Mateus Sete-Sóis, juntamente com Padre Bartolomeu, representam as vozes silenciadas envolvidas no processo de edificação de um dos maiores monumentos de Portugal.

São escolhidos por sua disparidade, que é o que também os aproxima. Ele, um soldado embrutecido pelos sofrimentos da guerra, na qual perdera uma mão, deixando-o, aparentemente, sem alternativas de trabalho, visto que sempre lidou com o campo em terras paternas, e tinha a força como seu verdadeiro instrumento de trabalho. Ela, feminina e inteligente, guarda para si um segredo, é sensitiva como a mãe, a quem perdera para o degredo após ter admitido ter tido visões como a filha. Ambos são, portanto, aos olhos da sociedade, aleijados, física e espiritualmente.

Representam a plebe portuguesa com suas qualidades e seus defeitos, sendo estes, entretanto, apenas para a conjuntura social e religiosa. Quando focaliza suas intimidades, o narrador apresenta o gancho de Baltasar como superação e as visões de Blimunda como dom, o contrário do que faz com os reis, D. João V e D. Maria Ana. A propósito de sua representação, deve-se ressaltar que os casais são radicalmente opostos. Enquanto a realeza vive de aparências e sem amor, os plebeus tem o amor espontâneo e verdadeiro, baseado na vontade de estarem juntos e não em qualquer interesse externo.

A conjunção do casal é instantânea. Conhecem-se à beira do horrendo espetáculo, em praça pública, dos castigos aos condenados, dentre eles, a mãe de Blimunda: é esta a primeira a ver a aproximação aleatória do casal e pressentir sua união futura. “Que nome é o seu?” (SARAMAGO, 2011, p. 51), perguntou ela. Baltasar diz seu nome a Blimunda e a segue sem maiores reflexões. A partir daí, são inseparáveis e vai-se conhecendo mais de cada um pelos olhos do outro.

#### *4.2.1.1.1 Das luas de Blimunda*

Blimunda de Jesus, filha de Sebastiana de Jesus, herdou da mãe o dom das visões. Ela não se refere a isso como dom, trata apenas como algo inerente a si, mas que, devido ao que ocorreu com a mãe, entende que deve ser escondido da sociedade. Se for preciso defini-la, tem-se então uma “mulher simples e do povo, portadora de uma sensibilidade aguçada, [que] é madura, paciente, vidente, sensual, sábia, feiticeira, livre, age com naturalidade” (FERRAZ, 2012, p. 84). Sendo, desses atributos, a liberdade o mais importante. Blimunda é uma mulher livre. Não a liberdade do corpo, mas a liberdade da alma. “Não tenho pecados” (SARAMAGO, 2011, p. 86), diz a mulher que enxerga o interior das pessoas, ressaltando seu

caráter místico, além das convenções. Blimunda vê o que não se explica, o que não pertence a esse mundo, não pertencendo, pois, ao tempo histórico, já que não se pode comprovar.

Representa na estranha trindade, composta pelo padre Bartolomeu, Baltasar e ela, o Espírito Santo, pela capacidade de ver o que os outros não vêem e pela capacidade de recolher as vontades dos seres humanos na hora da morte. Sua grande importância é expressa quando recebe a missão, por parte do padre Bartolomeu, de reunir as vontades humanas para que estas auxiliem no vôo da Passarola. É, pois, um pilar básico e essencial para o projeto da Passarola (FERRAZ, 2012, p. 85).

Sendo assim, Blimunda não se atém a nenhum preceito religioso, não julga e nem condena ninguém. Resolve levar Baltasar para casa consigo sem maiores informações sobre ele, a quem conheceu em um momento de grande tristeza para ela. Momento este em que o narrador, como já indicado aqui, dá voz a Sebastiana Maria de Jesus em sua angústia de ver a filha em meio à multidão do auto-de-fé, sem saber se a condenam ou não, sem poder lhe falar, nem despedir-se, sob o risco de pôr a filha em perigo.

Blimunda, Blimunda, Blimunda, filha minha, e já me viu, e não pode falar, tem de 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 fales 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, quem é ele, donde vem, que vai ser deles, poder meu, pelas roupas soldado, pelo rosto castigado, pelo pulso cortado, Adeus Blimunda e não te verei mais (SARAMAGO, 2011, p. 51).

Sebastiana Maria é enviada para Angola e Blimunda e Baltasar se casam sob a bênção de Padre Bartolomeu. É uma cerimônia que, assim como eles mesmos, não pede permissão à sociedade para acontecer e nem a ela presta contas. Sua união se dá unicamente por estarem perto um do outro, o que também é revelador sobre como suas vidas estão à margem da sociedade. Não acontecem pelas regras sociais vigentes, nem seu encontro, nem sua união assim o fazem.

Há muitos modos de juntar um homem e uma mulher, mas, não sendo isto inventário nem vademeco de casamentar, fiquem registrados apenas dois deles, e o primeiro é estarem ele e ela perto um do outro, nem te sei, nem te conheço, num auto-de-fé, da banda de fora, claro está, a ver passar os penitentes, e de repente volta-se a mulher para o homem e pergunta, Que nome é o seu, não foi inspiração divina, não perguntou por sua vontade própria, foi ordem mental que lhe veio da própria mãe, a que ia na

procissão, a que tinha visões, revelações, e se, como diz o santo Ofício, as fingia, não fingiu estas, não que bem viu e se lhe revelou ser este soldado maneta o homem que haveria de ser o da sua filha, e desta maneira os juntou (SARAMAGO, 2011, p.107-108).

Esconde inicialmente seu dom de Baltasar, não por medo da reação dele, mas por não querer vê-lo por dentro. Por temer o pedido que ele, eventualmente, lhe faria, ao conhecer sua capacidade. Blimunda vê o interior das pessoas, suas vontades, e isso ocorre por um dilatamento de sua alma, pois ela é o elemento de ligação entre o plano terreno e o espiritual na narrativa. No entanto, essa visão se vale dos olhos físicos para acontecer. E a descrição desse instrumento especial é reveladora: “Seus misteriosos olhos são indefiníveis, ora claros de cinzento, ou verde ou azul e, às vezes, tornam-se negros noturnos ou ainda brancos brilhantes” (FERRAZ, 2012, p. 84).

Tem-se, portanto, em Blimunda, um agente terreno-espiritual com características do fantástico. Considerando a obra como sendo de cunho historiográfico, não é de admirar que Saramago tenha rejeitado a classificação *romance histórico* para esta narrativa. De todas as quebras de expectativa possíveis em um romance histórico, ter um elemento fantástico pode ser considerada, certamente, uma das maiores.

Ferraz diz que esse olhar enigmático de Blimunda “também remete ao olhar sagrado e mítico, uma metáfora do olhar feminino, do olhar de Eva, do olhar de todas as mulheres” (FERRAZ, 2012, p. 84). Pelo que se entende que a personagem extrapola os limites da obra *Memorial do convento*, tornando-se emblemática no âmbito das grandes personagens femininas da literatura. E além, representa mesmo a alma de todas as mulheres, pois as faz questionar a existência de seus pecados:

Os padres que ouviam falar dela mandavam-lhe recados para que viesse à confissão [...]. a esses mandava dizer que fizera promessa de só se confessar quando se sentisse pecadora, não poderia encontrar resposta que mais escandalizasse, se pecadores todos nós somos, porém, não era raro que falando sobre isto com outras mulheres as deixasse pensativas, afinal, que faltas são essas nossas, as tuas, as minhas, se nós somos, mulheres, verdadeiramente, o cordeiro que tirará o pecado do mundo, no dia em que isto for compreendido vai ser preciso começar outra vez tudo (SARAMAGO, 2011, p. 344).

A percepção que tem das pessoas a seu redor torna-a o ponto de apoio para questões metafísicas como amor, morte e pecado. Blimunda ama

intensamente, mas sem se deixar arrastar pelo sentimento a ponto de se perder; tem sua vida marcada por perdas – antes mesmo de completar 20 anos já se vê sozinha no mundo, com a mãe deportada. Consegue perceber, também, as perdas dos outros, porquanto consegue ver as doenças que cada um carrega; e também um protesto vivo contra a ideia de pecado. Quando afirma que não os tem, apresenta sua verdade de vida; vive como acredita ser melhor e não quer ser julgada por isso: sua liberdade é o direito de decidir as próprias regras. Sua profunda sensibilidade a impede de fazer o mal aos outros, então, não há por que considerar que é pecadora.

Mesmo quando mata o frade que viera “saciar a carne” (SARAMAGO, 2011, p. 335), aproveitando o fato dela descansar sozinha próxima ao convento, não se sente mal. Pois ali, naqueles tempos, ela já andava à procura de Baltasar, desaparecido com a passarola. Por nove anos ela chora e sonha que o encontra, a procurar incansável o seu homem, provando ser de uma fidelidade a toda prova. Torna-se envelhecida e castigada, mas, enfim, encontra Baltasar, já na fogueira, depois de fazer o mesmo percurso de vinte e oito anos atrás – o fim de sua busca é o último marco temporal da obra –, e chama para si a vontade de Baltasar, à qual conseguiu ver, pois estava em jejum. No reencontro definitivo, Baltasar vem ao seu encontro “em vontade”, afinal, “não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda” (SARAMAGO, 2011, p. 347). No entanto, até chegar lá, Blimunda tem uma peregrinação também simbólica:

Sai de Mafra e com olhos de águia procura Baltasar, seu referencial, seu centro. São dois os seus vôos: o primeiro vôo, em busca da liberdade e da libertação, a ousadia do sonho. O segundo vôo, atrás de Baltasar, um mergulho silencioso para dentro de si mesma, palmilhando o território de Portugal, mas também, palmilhando o seu espírito, o seu corpo, a sua verdade. No tempo em que percorre terras portuguesas, sete voltas ela dá, sete como os degraus do purgatório de Dante. Nove anos dura a sua peregrinação, como nove são os círculos do inferno dantesco. Esse é o seu BLIMUNDA DE JESUS OU SETE LUAS dicionário Personagens Jose Sar85 85 09.01.12 12:13:58 86 SALMA FERRAZ caminho, o caminho do conhecimento e da redenção. Vive primeiramente a trajetória de Ícaro em sua ânsia de voar e depois a de Cassandra, já que ninguém mais acredita em suas palavras. Chega a ser maltratada e apedrejada por acharem que era louca. Depois indica um veio de água puríssima para a população local e é aclamada como santa. Com seus olhos excessivos é considerada os olhos do autor no texto. É ela a última personagem a ter ação no romance, pois é quem vai assistir ao suplício final de Baltasar (FERRAZ, 2012, p. 85-86).

O final de Blimunda é estranhamente realista. “Sabemos que o bem não dura muito” (SARAMAGO, 2011, p. 324), anuncia o narrador à despedida do casal.

Espírito livre, mais do céu do que da terra, não seria aqui que encontraria a alegria. Blimunda vê-se sozinha, vagando por anos entre Portugal e Espanha, a buscar seu amado, e, ao encontrá-lo, confirma o que pressentia.

#### 4.2.1.1.2 *Dos sóis de Baltasar*

Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, nasceu em Mafra e foi soldado na Guerra da Sucessão Espanhola (1704-1712), de onde voltou sem a mão esquerda. Fora dispensado por não ter mais serventia ao exército sem a mão. Segue, assim, aleijado, de volta a Lisboa à procura de um trabalho que conseguisse gerenciar só com a mão direita. Ao arranjar um gancho e um espigão, que farão as vezes da mão esquerda, Baltasar passa por vários trabalhos, de pedinte nas ruas lisboenses a açougueiro, e, ao carregar carnes, o gancho finalmente ganha uma utilidade.

É só quando conhece Blimunda e Padre Bartolomeu que Baltasar começa a ver novamente sentido na vida. Abraça o sonho da passarola e a nova família que Blimunda representa para ele.

É um homem *ignorante* nas ciências e no estudo e, sem mão, sente uma insatisfação física que não pode ser compensada pelos seus dotes mentais, mas que é apaziguada quando é convidado pelo padre Bartolomeu para participar como artesão da construção da Passarola (FERRAZ, 2012, p. 79-80)<sup>18</sup>.

Ao contrário de Blimunda, Baltasar é um homem simples, prático, temente a Deus, com o único objetivo de arranjar um trabalho que pudesse exercer em sua condição pós-guerra. Não via nada de inexplicável, apenas o que estava objetivamente à sua frente. Por isso, Padre Bartolomeu diz ser ele o homem que enxergava “às claras”, ou seja, enxergava aquilo que estava à vista de todos, ao contrário de Blimunda, que, ao ver “às escuras”, via o que estava escondido. Para alguém que se persignava rapidamente “como para não dar tempo ao diabo de concluir suas obras” (SARAMAGO, 2011, p. 65), pensar em ter um romance com uma sensitiva como Blimunda deveria ter provocado ao menos alguma hesitação. “Dúvida da existência de tudo aquilo que está fora do mundo físico” (FERRAZ, 2012, p. 80), entretanto, em seu coração simples, Baltasar reconhece a verdade sobre Blimunda e a de seu coração e a recebe como esposa, ainda que sem os registros

---

<sup>18</sup> Grifo do autor.



exigidos pela sociedade. Em nenhum momento duvida que sua união é válida: “a princípio não crê no fato de Blimunda e sua mãe terem se falado em pensamento e na possibilidade do homem voar, mas diz que Blimunda deitou um encanto nele e que o olhou por dentro – o que não é verdade” (FERRAZ, 2012, p. 80).

A volta para Lisboa sem uma parte do corpo, deixa-o sem muita fé em si mesmo, tanto que nem cogita em voltar a Mafra, à procura da família que lá deixara. Só muito depois, cerca de dois anos após seu retorno da guerra, é que ele faz isso. Porém, primeiro precisa ter sua autoestima resgatada por Blimunda, que toca em seu gancho como se estivesse pegando em sua mão, e ele assim o sente; e pelo padre, que, diante de sua hesitação ao chamá-lo para ajudar na construção da passarola, diz simplesmente:

Com essa mão e esse gancho podes fazer tudo o que quiseres, e há coisas que um gancho faz melhor que a mão completa, um gancho não sente dores se tiver que segurar um arame ou um ferro, nem se corta, nem se queima, e eu te digo que maneta é Deus e fez o universo (SARAMAGO, 2011, p. 65).

Após persignar-se, Baltasar aceita trabalhar na passarola junto ao amigo. “Empenha-se muito na construção da máquina e, depois de voarem e caírem, continua a vistoriá-la, fazendo reparos, na esperança de que um dia ela voltasse aos céus. [...] No entanto, possui um pensamento muito prático” (FERRAZ, 2012, p. 80). E é com bastante consideração que o narrador se refere a este homem, que representa tanto o povo oprimido, com a exploração de seu trabalho, com os horrores da guerra e com o mal que ela faz ao povo. Baltasar não é alvo das zombarias que sofrem D. João e D. Maria Ana ao longo da narrativa. Ao contrário, sua vida é narrada com consideração e, até, certa deferência. Simboliza aqueles que são injustiçados pela vida, mesmo não tendo feito nada para merecer tantos percalços em sua jornada.

Sua presença é essencial para o voo da passarola, pois assume para si esse encargo com a morte do padre Bartolomeu Lourenço. Muito de seu trabalho, e de sua vida, é dedicado à máquina voadora e, ao final da narrativa, esse fato fica mais evidente, ao ser lançado, inadvertidamente a um voo com ela.. Antes de sair para terminar de trabalhar na passarola, despede-se de Blimunda, um momento de emoção, pois ambos pressentem a despedida definitiva:

Com as suas vestes escuras, são duas sombras inquietas, mal se separam, logo se aproximam, não sei que adivinham estes, que outros casos se preparam, porventura tudo será obra da imaginação, fruto da hora e do lugar, de sabermos que o bem não dura muito, não demos por ele quando veio, não o vimos quando esteve, damos-lhe pela falta quando partiu, Não tardes por lá, Baltasar, Dorme tu na barraca, posso chegar já de noite, mas, se houver muito que consertar, só venho amanhã, Bem sei, Adeus Blimunda, Adeus Baltasar (SARAMAGO, 2011, p. 335).

É interessante observar o tom usado pelo narrador sobre este que é o último encontro do casal. Como de costume, ele invade a intimidade dos personagens e começa a dar voz à insegurança e dúvida de ambos, tornando a descrição um pouco angustiante, como se espera que seja uma despedida. Fica evidente a diferença entre o tom usado com eles e o tom usado com a realeza. As atitudes de Blimunda e Baltasar assumem uma grandiosidade que passa longe das ações dos monarcas. Simbolizam a humanidade, em seu aspecto material e espiritual, e sua separação, com o voo da passarola, eleva Baltasar ao nível místico de Blimunda. Afinal, ele passa nove anos desaparecido e o narrador não esclarece o que fez e por onde andou durante esse período. O voo não é proposital, Baltasar sofre um acidente e é levado pela máquina contra a sua vontade:

la distraído, não reparou onde punha os pés, de repente duas tábuas cederam, rebentaram, afundaram-se. Esbracejou violentamente para se amparar, evitar a queda, o gancho do braço foi enfiar-se na argola que servia para afastar as velas, e, de golpe, suspenso em todo o seu peso, Baltasar viu os panos arredarem-se para o lado com estrondo, o sol inundou a máquina, brilharam as bolas de âmbar e as esferas. A máquina rodopiou duas vezes, despedaçou, rasgou os arbustos que a envolviam, e subiu. Não se via uma nuvem no céu (SARAMAGO, 2011, p. 326)<sup>19</sup>.

Observa-se que o sol do sobrenome de Baltasar é a única testemunha do acidente, responsável por afastá-lo de Blimunda para sempre. Sua ascensão ao céu, limpo e sem nuvem, como que preparado para recebê-lo – e que, aparentemente, volta a fechar-se para escondê-lo aos olhos de Blimunda –, serve para tirá-lo do mundo das contingências, aproximando-o do mundo místico desta, pois que está voando em uma máquina movida pela vontade humana, colhida no momento de sua morte por sua esposa. “Parece que o voo dá a Baltasar a possibilidade de ser inteiro novamente” (FERRAZ, 2012, p. 80).

Porém, como se suas diferenças os ajudassem a manter o equilíbrio, ao aproximar-se do mundo dela, ele se afasta fisicamente de Blimunda, voltando a

---

<sup>19</sup> Grifo nosso.

encontrá-la somente no dia de sua morte, quando lhe entrega sua vontade. Envolto em chamas, como já indicava o Sol de seu sobrenome – e de quem ele tanto quis se aproximar ao levantar voo –, Baltasar não chega a dar com a presença da esposa, mas o final da narrativa é bem claro: o que torna Baltasar tão especial é a sua consciência humana e terrena, além do relacionamento com a sensitiva. Destarte, sua vontade “não subiu para as estrelas, se à terra pertence e a Blimunda” (SARAMAGO, 2011, p. 347).

Morre Baltasar e com ele a narrativa de *Memorial do convento*.

#### **4.2.1.2 O padre voador**

Versado nas Sagradas escrituras, mas também em Filosofia, leitor de Virgílio, Horácio, Ovídio, Quinto Cúrcio, Suetônio, Mecenas e Sêneca, o Padre Bartolomeu Lourenço Gusmão é, na verdade, um brasileiro criado em Portugal. Não que isso tenha influência em suas atitudes: ele é um dos personagens retratados de forma mais humana e por isso se distingue das demais personalidades do romance. Seu papel é fazer levantar voo a passarola inventada por ele, a qual simboliza os sonhos humanos e sua fuga de um mundo opressor. Apesar disso, de desejar alcançar o sol, padre Bartolomeu não sofre as sátiras do narrador. Realmente faz parte do tripé grandioso, os dignos de respeito, os quais simbolizam, cada um a sua maneira, tipos e sonhos da população portuguesa.

Sua distinção das demais personalidades é tão notável, que são eles, os membros da corte e do clero, que satirizam seu comportamento e suas crenças, apesar de contar com o apoio do rei. João Evas, colega de trabalho de Baltasar, diz a este que o padre é conhecido como o “padre voador” (SARAMAGO, 2011, p. 298), aquele com ideias loucas, rejeitado até pelo povo que representa. No entanto, ele supera as críticas e as sátiras e segue com a ideia de que o homem pode voar. É interessante observar essa diferença: o factual não o acolhe, é por demais inovador e diferente, mas a ficção, no entanto, o acolhe com toda força e o elege como representante da contingência que pode dar certo.

Padre Bartolomeu é um personagem factual, no mínimo, controverso. Primeiro, ele é um membro da igreja, mas convive com uma mulher de pensamento livre como Blimunda. Dá sua bênção ao casal, no entanto, defende que eles não recebam o sacramento na igreja, conforme exigido. Sem contar que é um homem de

pensamento científico, conhecedor das ciências. Representa, portanto, as novas ideias, o pensamento progressista que não era comum em Portugal no século XVIII e causava mesmo estranheza. Sua liberdade de pensamento se estende até mesmo a Deus. Na tentativa de levantar a autoestima de Baltasar, diz uma frase polêmica: Deus é maneta.

Que está a dizer, padre Bartolomeu Lourenço, onde é que se escreveu que Deus é maneta, Ninguém escreveu, não está escrito, só eu digo que Deus não tem a mão esquerda, porque é à sua direita, à sua mão direita, que se sentam os eleitos, não se fala nunca da mão esquerda de Deus, nem as Sagradas Escrituras, nem os Doutores da Igreja, à esquerda de Deus não se senta ninguém, é o vazio, é o nada, a ausência, portanto Deus é maneta. Respirou fundo o padre, e concluiu, Da mão esquerda (SARAMAGO, 2011, p. 65).

Suas atitudes revelam que padre Bartolomeu não aceita as verdades absolutas, mesmo as que vêm da igreja, ainda mais as que vêm das convenções seculares. Ao contrário, questiona, tenta entender e termina por fazer aquilo que sua consciência ordena.

Vive atormentado por dúvidas, não crê em verdades absolutas e revela-se um cético. Ele é o intelectual, o idealizador da Passarola, que é seu sonho e seu desejo, e por esse sonho pretende lutar por toda vida, mesmo que seja ridicularizado pela sociedade (FERRAZ, 2012, p. 81).

Percebe-se que sua busca pelo conhecimento pode afastá-lo de sua fé e, apesar de sua grande vocação para orador sacro, a narrativa o coloca como um homem em crise com suas verdades. E essas verdades são questionadas na narrativa, pois os três sonhadores, unidos ao redor da ideia de ganhar o céu, são penalizados por sua ousadia. Padre Bartolomeu enlouquece e morre em Toledo, na Espanha, enquanto, em Lisboa, Baltasar perde a vida na fogueira, deixando Blimunda sozinha, abraçada a uma solidão esmagadora e punitiva. Eles, que não se encaixam na sociedade, encontram união e solidariedade uns nos outros, enquanto buscam liberdade, mas são afastados pelo destino ou pelo narrador inexorável.

Padre Bartolomeu é, a um só tempo, símbolo de um povo que sonha e uma personalidade ficcionalizada a deitar crítica ao sistema religioso vigente. Em um período em que somente uma alma santificada poderia alcançar o céu, padre Bartolomeu idealiza e constrói uma máquina que conduz o homem, ainda em vida, portador de pecados ou não, ao firmamento, e isso não deve ficar impune.

Ele acredita que a vontade das pessoas erguerá a passarola e pede ajuda a Blimunda para recolhê-las e armazená-las, até que tenha juntado o suficiente para a realização de seu intento.

Por querer voar, conheceu a mãe de Blimunda, dotada de poderes sobrenaturais. D. João V o distingue com estima e proteção ofertando a quinta do duque de Aveiro para realizar seus experimentos. Vive o dilema de querer voar e o impasse de não conseguir fazer tudo sozinho. Utiliza-se da força de Baltasar, da magia de Blimunda e da arte de Domênico Scarlatti<sup>20</sup> para realizar esse sonho (FERRAZ, 2012, p. 81).

O sonho se realiza, mas o padre não chegou a ver a passarola voando de fato, apenas em seus sonhos. A rejeição da sociedade, nobreza e plebe, unidas contra a liberdade de sonhar, transformam-no em um pecador; e não chega a ser levado à fogueira por ter a proteção do rei d. João V, no entanto, talvez sua própria crise de fé o tenha lançado na loucura, afinal, é difícil sustentar a sanidade quando todos o veem como louco. Para os que duvidavam de sua capacidade, Deus o castigou com a loucura. Para quem entende que a loucura é outra forma de lucidez, ele alcançou a redenção.

#### **4.2.2 Da nobreza e seus cerimoniais**

Estava o rei, após passar pela cama da rainha, a pedir a Deus o sucesso de sua função da noite, preocupado que estava com o problema da sucessão ao trono. “Quanto a D. Maria Ana, é de crer que esteja rogando os mesmos favores, se porventura não tem motivos particulares que os dispensem e sejam segredo do confessorário” (SARAMAGO, 2011, p. 16). Por acaso, insinua o narrador que a rainha já poderia estar grávida e unira-se ao confessor para arrancar de el-rei a promessa da construção de um convento.

Ao levantar dúvida sobre honestidade da rainha D. Maria Ana frente à promessa arrancada de D. João para a construção do convento, caso um herdeiro viesse, Saramago chama a atenção para essas personalidades que poderiam ter

---

<sup>20</sup> “Scarlatti terá chegado a Lisboa em finais de 1719, tendo estado ao serviço da corte de D. João V de forma algo intermitente na década que se segue (interrompida por viagens a Roma e Paris, nomeadamente). A partir de 1729, o seu país principal de residência passou a ser a Espanha, onde viria a falecer em 1757. A sua protectora e pupila em Madrid foi precisamente a filha de D. João V, Maria Bárbara, que tornou rainha de Espanha por casamento com Fernando VI” (CASA DA MÚSICA, *online*).

sido consideradas, a princípio, como meros acessórios de um romance de fundo historiográfico. No entanto, após esta pequena faísca de dúvida, não repetida posteriormente, suas majestades ganham, na obra, uma notoriedade que antes não tinham, apesar da realeza.

É possível entender o anseio de um rei por um herdeiro, ainda mais quando se considera que já estava casado há dois anos e a rainha continuava infecunda. Porém, descê-lo à condição de enganado pela própria esposa, a tão penitente D. Maria Ana, humaniza os dois e torna-os passíveis de escárnio, visto já não serem intocados.

Perdido o manto da sacralização real, rei e rainha tornam-se alvos frequentes do olhar aguçado do narrador saramaguiano e têm suas vidas esmiuçadas em possíveis causas e consequências das atitudes já consagradas pela história. O início da obra é desconcertante, pois invade a intimidade de D. João e sua senhora. Intimidade que, como o narrador faz questão de frisar, não é tão íntima assim, posto que ocorre na presença do séquito do rei e do séquito da rainha: um grupo de acompanhantes, ou pajens, encarregados de cuidar do conforto de suas majestades, ou tão somente de observar todo o imbróglio real, sem nenhuma função aparente.

É levantada, também, a questão da demora na concepção do herdeiro do trono português e termos como “vigorosamente”, “inchar” e “fisiológico” ajudam a formar um quadro não muito respeitoso de tal ato, deixando claro que aqueles que tinham nas mãos o destino de Portugal eram, na intimidade, tão humanos como os que se encontravam fora do palácio.

Mas nem a persistência do rei, que, salvo dificuldade canônica ou impedimento fisiológico, duas vezes por semana cumpre vigorosamente o seu dever real e conjugal, nem a paciência e humildade da rainha que, a mais das preces, se sacrifica a uma imobilidade total depois de retirar-se de si e da cama o esposo, para que não se perturbem em seu gerativo acomodamento os líquidos comuns, escassos os seus por falta de estímulo e tempo, e cristianíssima retenção moral, pródigos os do soberano, como se espera de um homem que ainda não fez vinte e dois anos, nem isto nem aquilo fizeram inchar até hoje a barriga de D. Maria Ana. Mas Deus é grande (SARAMAGO, 2011, p. 11-12).

A grandiosidade do título real é quebrada pela aproximação, responsável pela humanização dos dois seres, ação que serve a dois propósitos mais imediatos: tornar o fato histórico mais interessante e atraente ao leitor, bem como, com a

atualização satírica de tais momentos, criticar o poder imensurável dado a dois seres humanos como quaisquer outros, os quais, por um acaso, tinham nascido nas famílias que controlavam seu país.

#### **4.2.2.1 De que trata da grandiosidade de El-rei D. João, quinto do nome na tabela real**

Se há demora na concepção do herdeiro da coroa, não é certamente culpa do rei, já que se informa na abertura do livro que “abundam no reino bastardos da real semente” (SARAMAGO, 2011, p. 11). Assim é introduzido D. João, soberano de Portugal, jovem que brinca de construção com blocos de montar, edificando com eles uma basílica de S. Pedro “quase tão grande como Deus” (SARAMAGO, 2011, p. 12), no início do romance, e distribuindo a real semente entre as mulheres portuguesas, em casos extraconjugais, como se indicou na abertura deste tópico. Além disso, em sua majestosa presença, nada é a ele vedado, mesmo quando o é a outros nobres. Somente el-rei pode, por exemplo, como a obedecer ordens dele próprio, frequentar o quarto das freiras do Convento de Santa Mônica<sup>21</sup>, as quais, proibidas de ver qualquer um que não seus pais e parentes próximos, encontram-se em momento de grande indignação:

É contudo um tempo de contrariedades. Agora sairão as freiras de Santa Mônica em extrema indignação, insubordinando-se contra as ordens de el-rei de que só pudessem falar nos conventos a seus pais, filhos e parentes até segundo grau, com o que pretende sua majestade pôr cobro ao escândalo de que são causa os freiráticos, nobres e não nobres, que frequentam as esposas do Senhor e as deixam grávidas no tempo de uma ave-maria, que o faça D. João V, só lhe fica bem, mas não um João-qualquer ou um José-ninguém.

---

<sup>21</sup> “Esta passagem do romance – em que Saramago põe o freirático D. João V a decidir em causa própria – é possivelmente inspirada no cisma das religiosas de Santa Mônica do convento de Goa. Por volta de 1730, tinha aquele convento cerca de noventa religiosas, sendo possuidor de uma notável riqueza. A autoridade eclesiástica, arcebispo D. Inácio de Santa Teresa (1682-1751), determinou então, como resposta a alguma devassidão existente na casa, a nomeação de confessores e procuradores não agostinhos, decisão que, por ser contrária ao estatuto do convento, não foi aceite pela maioria das religiosas. Estas, dirigidas pela priora Madalena de Santo Agostinho, quebraram a clausura, o que foi motivo de grande escândalo. O conflito arrastou-se por longo tempo e, ao que parece, o rei até exerceu, a distância, um papel conciliador, não desautorizando o arcebispo, mas procurando compreender as razões das desobedientes” (NUNES, 2014, *online*).

D. Joao é humanizado, bem como a maior parte das personalidades históricas que surgem ao longo da narrativa. Ele, porém, não conta com a simpatia do narrador e é caracterizado de forma pouco engrandecedora e sempre com muita ironia. Em sua humanização não faltam as fraquezas e defeitos que o narrador aponta a toda oportunidade:

D. João V levantou-se da cadeira, beijou a mão do provincial, humildando o poder da terra ao poder do céu, e quando se tornou a sentar repetiu-se-lhe o halo em redor da cabeça, se este rei não se acautela acaba santo (SARAMAGO, 2011, p. 273).

Representando o Absolutismo em Portugal, quando do período da narrativa, D. João abraça com afinco o dever de gerar um filho no ventre real de D. Maria Ana, também conhecida pela voz narrativa como “vaso de receber” (SARAMAGO, 2011, p.11), por seu papel feminino na concepção. Para a realização desse intento, el-rei enfrenta duas vezes por semana (SARAMAGO, 2011, p.11), religiosamente, o desconforto do cobertor de penas da rainha, com todos os seus odores, mas faz esse sacrifício sem reclamar, uma vez que, segundo a narrativa, tem profunda ambição, tanto de ser de ser fecundo com sua rainha, como de ser maior que Roma, ou ao menos seu igual, senão na grandiosidade divina, nas construções terrenas:

Também D. João V sonhará essa noite. Verá erguer-se do seu sexo uma árvore de Jessé, frondosa e toda povoada dos ascendentes de Cristo, até ao mesmo Cristo, herdeiro de todas as coroas, e depois dissipar-se a árvore e em seu lugar levantar-se, poderosamente, com altas colunas, torres sineiras, cúpulas e torreões, um convento de franciscanos, como se pode reconhecer pelo hábito de frei Antônio de São José, que está abrindo de, par em par, as portas da igreja. Não é vulgar em reis um temperamento assim, mas Portugal sempre foi bem servido deles (SARAMAGO, 2011, p. 18).

Vale salientar, sobre a passagem acima citada, que essa é uma das possíveis lacunas que a historiografia oficial não tem como preencher. O sonho de um personagem factual, por mais célebre que seja, é algo de foro privado. No caso de um rei, uma das poucas coisas a que ele pode nomear assim. Dessa forma, o que encontramos aqui é um complemento ficcional que serviu ao propósito do narrador de mostrar a que ponto chega a altivez de el-rei, não só de D. João V, do



qual se fala aqui, mas também de outros, de outras tantas épocas de Portugal. Mas, voltando ao caso das ambições do rei:

No dia seguinte, D. João V mandou chamar o arquiteto de Mafra, um tal João Frederico Ludovice<sup>22</sup>, que é alemão escrito à portuguesa, e disse-lhe sem outros rodeios, É minha vontade que seja construída na corte uma igreja como a de S. Pedro de Roma, e, tendo assim dito, olhou severamente o artista (SARAMAGO, 2011, p. 270).

Tem, dessa forma, um retrato de um rei que não media esforços para espelhar sua grandeza, não se importando com as perdas do povo nem com a vultosa quantia que saiu dos cofres públicos com tal construção. Porém, o que mais contundentemente aponta o narrador é sobre o material humano lá utilizado. Uns tantos perderam a vida, outros tantos a liberdade, mas a construção foi finalizada, conforme o desejavam el-rei e os franciscanos. O desejo de D. João supera até as intempéries. Nada deve atrapalhar a inauguração da famosa basílica.

E então D. João disse, A sagração da basílica de Mafra será feita no dia vinte e dois de outubro de mil setecentos e trinta, tanto faz que o tempo sobre como falte, venha sol ou venha chuva, caia a neve ou sobre o vento, nem que se alague ou lhe dê o tranglomango (SARAMAGO, 2011, p. 282).

E foi assim o querer do rei D. João V. Se desejou que uma grandiosa construção fosse finalizada a tempo de receber a fama ainda em vida, o que importam as demais vidas envolvidas? Todos que trabalharam na construção do convento, escravizados ou não, tiveram suas vidas modificadas, porém, era peças necessárias à realização da promessa real, assim, pouca importância lhes é dada pela consciência de el-rei.

Entretanto, é também assim que se procede a vingança de um narrador: usar o discurso histórico em perfeito acordo com o ficcional para apresentar sua

---

<sup>22</sup> Vários documentos dão conta de ter sido mesmo este o projetista do Palácio Nacional de Mafra, construído entre 1717 e 1730. Arquiteto e ourives alemão, emigrou para a Itália e acabou por estabelecer-se em Portugal, onde projetou, dentre outras construções, o convento desta narrativa: “O jovem rei D. João V encarrega Ludovice de reestruturar o antigo Paço da Ribeira e a sua antiga Capela Manuelina, transformando-a na Igreja Patriarcal. Estes trabalhos foram muito elogiados, e a Capela do Paço da Ribeira foi descrita como uma das mais magníficas e sumptuosas na Europa. No entanto o destino de Ludovice só vai mudar radicalmente com o decreto de el-rei D. João V, datado de 26 de Setembro de 1711, prometendo a construção de um Mosteiro em Mafra. Abre assim uma espécie de "concurso público", ao ordenar a execução de vários riscos para o mesmo. Entre os vários concorrentes ao projecto encontravam-se os famosos architectos italianos Filippo Juvara e António Canevari (que realizaram outros projectos para a Corte Portuguesa); não obstante, o monarca escolheu o projecto apresentado por Ludovice.” (LUDOVICE EFEMBLE, *online*).

majestade de maneira altiva em sua posteridade monárquica, fiel ao retrato pintado pela história, contudo, pequena em sua humanidade – o que a ficção conseguiu determinar com tantos detalhes nessa obra. Sua humanidade, de tão acanhado valor, é representada na obra por uma constância determinada. D. João não amadurece. O tempo passa. E lá se vão quase trinta anos desde o início da primeira gravidez de D. Maria Ana, e D. João continua com o mesmo tipo de conduta, deslumbrado com o próprio feito, preso eternamente nas páginas de uma narrativa que, ao invés de engrandecê-lo, fê-lo descer – considerando a importância que se dava ao título de nobreza e realeza – ao nível do povo que oprimiu. Ao invés de apresentá-lo como um rei mais justo e sábio, deixa para seu legado um vasto convento, símbolo de sua ambição e autoritarismo.

#### **4.2.2.2 De que trata de D. Maria Ana Josefa de Áustria e sua triste figura**

##### *4.2.2.2.1 Uma rainha e seus deveres*

D. Maria Ana, rainha de Portugal, esposa de D. João V, aquele a quem só é atribuído a construção de um convento, surge, aos olhos do narrador, como alguém que vaga pela narrativa, sem nenhuma função que não seja dar vida aos herdeiros da coroa.

Mesmo em se tratando do século XVIII, quando o papel das mulheres era tão limitado, não se pode esquecer que o discurso narrativo em questão transfigura, da forma que lhe for mais conveniente – algumas vezes irônica, outras não –, o retrato oficial das personalidades ali indicadas. Poderia, então, simplesmente, pintar a rainha como uma mulher forte, altiva, disposta a enfrentar seu marido, ainda que não fosse de todo ouvida. Ou mesmo como a esposa leal que segue ao lado do rei, apoiando e louvando suas proezas reais, fosse por interesses próprios, fosse por gênio.

Mas não. D. Maria Ana é, aparentemente, a personagem factual mais passiva do romance. Apresenta uma personalidade tímida, de poucas palavras, de saúde frágil, o que se objetiva ao cair doente de tristeza diante da notícia da morte de seu irmão, José, imperador da Áustria, morto aos 33 anos, tomado de bexigas.

Tão pouca importância é dada à sua vontade que, “apesar de prenha, três vezes a sangraram, e isso foi-lhe causa de grande debilitação” (SARAMAGO, 2011,

p. 47) na tentativa de fazê-la retornar à saúde. Essa fragilidade talvez seja a responsável pela demora da rainha em conceber, apesar dos esforços de el-rei. Inicialmente, tem dificuldade em engravidar – de todos, o mais preocupante dos defeitos que pode ter uma rainha.

Em toda o tempo da narrativa, D. Maria Ana é alvo das zombarias do narrador, através de termos depreciativos e não condizentes com sua posição. Ao abrir o memorial, ele comenta que ela “ainda não emprenhou” (SARAMAGO, 2011, p. 11), apesar de já estar em Portugal há dois anos, culpada, pois, da falta de herdeiros do reino. Enquanto espera a visita real, é objetificada ao ser dito que “o cântaro está à espera da fonte” (SARAMAGO, 2011, p. 11), sendo ela, obviamente, o recipiente no qual jorrará a fonte do monarca.

Reconhecida na História como uma rainha triste e insatisfeita, a austríaca vive um casamento sem amor, mas com muitos deveres. Apesar “dos afrontamentos de que vinha padecendo há muitos meses” (SARAMAGO, 2011, p. 47), com as traições, sabidas por todos, de el-rei, a necessidade de dar um filho a D. João é um peso sobre seus ombros. “É descrita fisicamente como roliça, sendo esta uma das características fundamentais para a maternidade. Vinda da Áustria para se casar com D. João V mediante acordo, desempenha, no enredo, o papel de mero objeto de reprodução” (FERRAZ, 2012, p. 215).

Tendo engravidado, nada mais há a fazer a não ser concentrar-se na responsabilidade que lhe cabe, sem que a ninguém interesse suas vontades. Talvez por isso, vague pelo castelo “indiferente, em seu torpor de grávida, dizerem-lhe ou calarem-lhe tanto faz, e até de sua primeira glória de ter fecundado não resta mais do que uma tênue lembrança” (SARAMAGO, 2011, p. 69).

Mesmo em seus momentos de maior intimidade, durante as conversas de alcova, cabe a ela manter a realeza de sua posição e oferecer as respostas necessárias a cada comentário.

D. Maria Ana conversa com a sua camareira-mor portuguesa, a marquesa de Unhão. Já falaram das devoções do dia, da visita feita ao convento das carmelitas descalças da Conceição dos Cardeais, e da novena de S. Francisco Xavier, que amanhã principiará em S. Roque, é um falar de rainha e marquesa, jaculatório e ao mesmo tempo lacrimoso quando proferem os nomes dos santos, pungitivo se houver menção de martírios ou sacrifícios particulares de padres e madres, mesmo não excedendo uns e outros a simples maceração do jejum ou a oculta fustigação do cilício (SARAMAGO, 2011, p. 15).

Durante as relações com seu marido, é descrita como humilde e paciente, porquanto “se sacrifica a uma imobilidade total depois de retirar-se de si e da cama o esposo” (SARAMAGO, 2011, p. 11) com o fim de não perturbar os “líquidos comuns”. Ainda explorando a intimidade real, é dito que tem os seus líquidos escassos, ao contrário dos do rei, que são pródigos. E aqui é preciso atenção para a justificativa: sua escassez pode ser por “retenção moral”, porém, outra opção é também indicada: a falta de estímulo, a frieza do ato, devido à pressa e o cerimonial que envolve toda a relação – considerando também as comitivas de cada um dos consortes presentes junto a eles no quarto. E assim é o tratamento dado à rainha em *Memorial do convento*. E mais, é assim o tratamento dado a D. Maria Ana ao longo da História, visto que passou às páginas oficiais como beata, submissa e medrosa. Dela muito se zomba, no entanto, é como se o narrador também reconhecesse que dela também muito é cobrado e passasse a defendê-la em algumas situações.

#### 4.2.2.2.1 Uma rainha e sua humanidade

Sendo a “devota parideira que veio ao mundo só para isso” (SARAMAGO, 2011, p. 108), a existência da triste e insatisfeita rainha D. Maria Ana de Áustria nem seria percebida pelo leitor se não fosse a óbvia intenção do narrador de marcá-la exatamente assim.

Como em ficção tudo que é muito evidenciado pode gerar desconfiança, nota-se a pista deixada pelo narrador e inicia-se uma análise do comportamento da rainha nas entrelinhas da história.

Assim como faz com o monarca, o narrador de *Memorial do convento* invade os pensamentos e orações mais íntimos da rainha e permite um vislumbre de alguém atormentada por suas obrigações e responsabilidades, a quem até a Virgem Maria, capaz de conceber Jesus, desperta inveja. D. Maria Ana, beata devota, “tem grandes escrúpulos de alma” (SARAMAGO, 2011, p. 17) e pede veementemente a Deus por sua fecundação. Porém, nem só de devoção é feita a alma da rainha e, quando, já semiadormecida, deixa de policiar seus pensamentos, entregue que está à quase inconsciência, deixa escapar o dissabor que é para si as intimidades com o marido e a relação com a Mãe do Salvador, ainda que não admita tal sacrilégio, nem para o confessor nem para si mesma.

Retirados el-rei e os camaristas, deitadas já as damas que a servem e lhe protegem o sono, sempre cuida a rainha que seria sua obrigação levantar-se para as últimas orações, mas, tendo de guardar o choco por conselhos médicos, contenta-se com murmurá-las infinitamente, passando cada vez mais devagar as contas do rosário, até que adormece no meio duma ave-maria cheia de graça, ao menos com essa foi tudo tão fácil, bendito seja o fruto do vosso ventre, e é no do seu ansiado próprio que está pensando, ao menos um filho, Senhor, ao menos um filho. Deste involuntário juízo nunca fez confissão, por ser distante e involuntário, tanto que se fosse chamada a juízo juraria, *com verdade*, que sempre se dirigira à Virgem e ao ventre que ela teve (SARAMAGO, 2011, p. 17)<sup>23</sup>.

Aqui a ironia do narrador, sempre tão afiada, quase lamenta ter de existir para acertar esse alvo, e ele retira dela toda a culpa, pois se teve pensamentos que não sejam dignos de uma cabeça real, nem ela mesma os conhece.

Os que se fazem conhecer à rainha são os sonhos incestuosos com seu cunhado D. Francisco, iniciados no antigo quarto do príncipe, cedido agora a D. Maria Ana, o que pode ter criado uma intimidade indireta aos olhos piedosos desta.

São meandros do inconsciente real, como aqueles outros sonhos que sempre D. Maria Ana tem, vá lá explicá-los, quando el-rei vem ao seu quarto, que é ver-se atravessando o Terreiro do Paço para o lado dos açougues, levantando a saia à frente e patinhando numa lama aguada e pegajosa que cheira ao que cheiram os homens quando descarregam, enquanto o infante D. Francisco, seu cunhado, cujo antigo quarto agora ocupa, alguma assombração lhe ficando, dança em redor dela, empoleirado em andas, como uma cegonha negra (SARAMAGO, 2011, p. 17).

Inconformada com a situação de pecado em que vive, sonhando com outro homem que não seu marido, a rainha peregrina pelas igrejas, a fim de se penitenciar pelos pensamentos impuros, mantendo sempre as orações, ainda que nelas peça também por D. Francisco. Em meio às suas orações, a personalidade de sua majestade vai se delineando. Em brechas de conversas e pensamentos, é possível notar que ela não viveu neste mundo de forma tão passiva. A jovem penitente do começo da narrativa vai se mostrando uma mulher com desejos e insatisfações – ainda que mais estes do que aqueles –, chegando mesmo a se agastar “por não querer D. João confiar-lhe o governo do reino” (SARAMAGO, 2011, p. 111). Sua indignação, segundo o narrador, é por el-rei não confiar em sua capacidade, contudo, não se pode descartar o desejo de sentir em suas mão o destino de um reino como Portugal, ou seja, a rainha submissa deseja um pouco de

---

<sup>23</sup> Grifo nosso.

poder. E o consegue, pois é informado que “lá para mais adiante será regente a rainha enquanto el-rei se acaba de curar naqueles felizes campos de Azeitão” (SARAMAGO, 2011, p. 111).

Por esses dias, sozinha em Lisboa com D. Francisco, é a rainha atormentada pelo desejo ardente que nutre o cunhado – não exatamente por ela, mas pela coroa – e o seu mesmo por ele. A conversa que mantêm os dois não é próprio de mulheres devotas, porém ocorre da mesma forma:

Ora essa, que conversa tão imprópria de cunhados, el-rei ainda está vivo e, pelo poder das minhas preces, se Deus mas ouve, não morrerá, para maior glória do reino, tanto mais que para a conta dos seis filhos que está escrito terei dele, ainda faltam três, Porém, vossa majestade sonha comigo quase todas as noites, que eu bem no sei, É verdade que sonho, são fraquezas de mulher guardadas no meu coração e que nem ao confessor confesso, mas, pelos vistos, vêm ao rosto os sonhos, se assim mos adivinham, Então, morrendo meu irmão, casamos, Se esse for o interesse do reino, e se daí não vier ofensa a Deus nem dano à minha honra, casaremos, Prouvera que ele morra, que eu quero ser rei e dormir com vossa majestade, já estou farto de ser infante, Farta estou eu de ser rainha e não posso ser outra coisa, assim como assim, vou rezando para que se salve o meu marido, não vá ser pior outro que venha, Acha então vossa majestade que eu seria pior marido que meu irmão, Maus, são todos os homens, a diferença só está na maneira de o serem, e com esta sábia e céptica sentença se concluiu a conversação em palácio (SARAMAGO, 2011, p. 111-112).

Após isso, segue o narrador informando que o infante conseguiu agastar tanto a rainha que seus sonhos morreram e jamais ressuscitaram, deixando entrever alguém com vontade forte o suficiente para não ceder às intensões do homem que povoa seus sonhos. Mais e mais fica claro que o quadro pintado da rainha D. Maria Ana, nesta obra, é diferente daquele que foi feito de seu marido. Apesar de ser ela também motivo de galhofas, pois representa uma das posições sociais mais importantes do reino, seu lado humano, além de servir para aproximá-la dessacralizadamente do leitor, é pintado de um modo que a história oficial talvez tenha se negado a registrar. Sua vontade, mais de uma vez, é apresentada como sendo de alguém que não pode ser limitada pela submissão. Chega a ironizar D. Francisco e seu desejo de ser rei, deixando de lado o título de infante do qual está farto: “Farta estou eu de ser rainha e não posso ser outra coisa”, é o que ela diz.

De tal forma é delineada a personalidade secreta da rainha, o que sempre porá em questionamento sua postura virtuosa e submissa do início da narrativa. E, neste ponto, por fim, vale lembrar o que foi dito sobre a concepção do primeiro herdeiro e a construção do convento de Mafra:

[...] Agora não se vá dizer que, por segredos de confissão divulgados, souberam os arrábidos que a rainha estava grávida antes mesmo que ela o participasse ao rei. Agora não se vá dizer que D. Maria Ana, por ser tão piedosa senhora, concordou calar-se o tempo bastante para aparecer como chamariz da promessa o escolhido e virtuoso frei António. Agora não se vá dizer que el-rei contará as luas que decorrerem desde a noite do voto ao dia em que nascer o infante, e as achará completas. Não se diga mais do que ficou dito (SARAMAGO, 2011, p. 26).

Teria a rainha, em conluio com frei Antônio, enganado deliberadamente o rei, seu marido e senhor? Lançada a suspeita, surge uma personalidade nova para uma rainha anteriormente sem atrativos. D. Maria Ana já não guarda tanta passividade, pois que aceitou fazer algo contra as leis do matrimônio, mentir, ou omitir a seu marido algo. Muito pior se este é soberano de um reino tão importante como Portugal. Se ela tem, por princípio, uma personalidade apática, este foi seu pequeno farol de rebeldia diante de uma vida que já não está mais em seu controle.

“Tudo quanto não for vida é literatura”.  
(José Saramago)



## 5 CONCLUSÃO

Muito já se tem discutido a respeito da concepção de romance histórico, sejam eles do século XIX ou os contemporâneos. Um dos teóricos sobre o assunto, Georg Lukács, propõe o nascimento do romance histórico quando as configurações temporais passam a ter grande influência nos modos de ser e de agir dos personagens, reforçando suas consciências históricas, o que ocorre justamente após a queda de Napoleão. É ele também quem indica Walter Scott como o melhor representante do romance histórico mais tradicional, pois soube figurar a grandeza humana na história passada (Georg Lukács, 2011).

### 5.1 DO SÉCULO XIX À CONTEMPORANEIDADE

Desde então, no entanto, muita coisa mudou na configuração do romance e também no que diz respeito aos romances de cunho historiográfico. Entretanto, é equivocado o pensamento de que tais transformações são fruto apenas das ideias ditas pós-modernas. A pesquisa em questão apontou, na análise de *Guerra dos mascates*, de José de Alencar, e *Memorial do convento*, de José Saramago que inovações consideradas neste como sendo de seu tempo, já haviam sido apresentadas por aquele no século anterior.

Não se quer aqui afirmar que o autor brasileiro se antecipou aos pós-modernos, mas apontar algumas incongruências das novas terminologias dos romances de cunho historiográfico as quais não levaram em consideração que certas mudanças não são atuais e que têm um rastro que já se configurava no passado.

José de Alencar trabalhou com o Norte e o Sul do país, com o passado e a época em que viveu; com cada elemento formador da raça brasileira e com sua cultura. Seguiu um ideal, ou melhor, um plano, pois que foi concretizado e não ficou estacionado no mundo das ideias. E, para atingir esse fim preestabelecido, combinou a arte com o dado histórico, bem de acordo com a divisão que havia feito para o Brasil: “um estético, de valor necessariamente pedagógico; e outro positivo, a reclamar medidas práticas, a requerer a deliberação de homens empenhados e cômicos de suas obrigações, tanto no parlamento como na pele do cidadão comum” (PELOGGIO, 2006, p. 211-212).

Com a intenção de resgatar um passado desconhecido para a maioria dos brasileiros, criando, assim, uma identidade comum, buscou-lhes uma origem na raiz que os unia. Tal e qual Balzac, registrou em suas páginas os costumes humanos sem, contudo, fugir à arte. Não foi o primeiro a trabalhar com uma mescla de formas discursivas, entretanto, soube fazê-lo de maneira bastante capaz e peculiar. Seus romances históricos apresentam essa identidade comum, através do índio, primeiramente, e também do mestiço. Com efeito: encontrou ele no mito a força que precisava para unir as raças e valorizar o elemento natural da terra.

A técnica foi bastante pessoal, visto que não seguiu nenhuma corrente historiográfica em voga no seu tempo, fugindo dos grandes feitos e tentando recriar os pequenos quadros da sociedade brasileira com suas belezas, mas com suas dificuldades também, ainda que não muito acentuadas – afinal, não se intenta, nesta pesquisa, retirar José de Alencar de seu período histórico e estético. O que a historiografia não oferecia, ele “inventava”, com a grande capacidade imaginativa de romancista. Andou, por conseguinte, na contramão do “progresso” das teorias da história, que se profissionalizavam cientificamente, não havendo lugar para especulações imaginativas.

O historiador de então aparecia como um homem neutro, positivo, que se recusava a olhar o mundo com os “olhos d’alma”, como o fez José de Alencar, o qual identificava no homem o anseio pela criação a partir do passado. Assim, não se contentou apenas com o presente; apropriou-se das reminiscências possíveis sem, contudo, fugir das necessidades da época em que vivia e de seu plano nacionalizador em literatura, norteador de sua obra.

Entretanto, não se limitou a crer no romance histórico como uma mera forma artística. Sempre que pode, provou ser verdadeiro seu argumento, seja criando notas, seja falando por meio dos personagens; e baseado-se também em cronistas dos tempos coloniais, recriando, assim, o passado, ou antes dessacralizando a história, projetando nela o presente do próprio autor. Por conta dessa visão subjetiva, tem certa aproximação com o pensamento presentista de Croce, isto é, por considerá-la como um produto do espírito, a defender um olhar contemporâneo sobre os fatos do passado.

Em relação a essa postura alencarina, há quem a veja como sendo própria de sua veia de historiador, como é o caso de Pedro Calmon; e há quem defenda que o romancista cearense estava para além da limitação da realidade, não

podendo, por isso, ter escrito romances históricos, pois estes exigiam “paciência” na tentativa de imitar o passado, à qual Alencar teria renunciado em favor da imaginação. Um dos defensores da criatividade sem limites de Alencar é Augusto Meyer, que nega a veracidade dos elementos da narrativa alencarina em prol da fantasia do escritor:

Eu por mim confesso humildemente que não vejo indígenas na obra de Alencar, nem personagens históricas, nem romances históricos; vejo uma poderosa imaginação que transfigura tudo, a tudo atribui um sentido fabuloso e não sabe criar senão dentro de um clima de intemperança fantasista. Poeta do romance, romanceava tudo. Se teve a intenção de criar o nosso romance histórico, ficou só na intenção, e de qualquer modo não lograria fazê-lo, pois era demasiado genial para poder adaptar o seu fogoso temperamento a um gênero tão medíocre, que pede paciência aturada na imitação servil da crônica histórica, pouca imaginação criadora e acúmulo de minudências pitorescas [...] (MEYER, 1964, p. 13-14).

Fazendo a separação entre a imaginação e o trabalho historiográfico, como se um impossibilitasse o outro, Meyer não reconhece *As minas de prata* como um romance histórico, pois não valoriza sua base histórica, apesar de elogiar a criatividade do romance:

Em *As minas de prata*, a fantasia insofrida faz da tênue sugestão apanhada na crônica histórica um trampolim para as mais desencadeadas improvisações romanescas; é, decerto, esse estranho livro, cheio de altos e baixos, mistura de não sei quantas coisas, um verdadeiro filme romanceado e uma obra-prima do romance gratuito (MEYER, 1964, p. 14).

Interessante observar que cerca de um século depois, outro romancista também teve rejeitado pela crítica (e por si mesmo) o título de romancista histórico. Acerca dessa postura em José Saramago, vejamos o que diz Leyla Perrone-Moisés:

Quando se fala em “romance histórico”, tem-se habitualmente, como modelo a ficção do século 19. É evidente que os romances “históricos” de Saramago são muito diferentes dos romances históricos do século 19, tanto nos seus projetos como em sua escrita. [...] Embora seja mestre em dar vida e ação aos dados documentais, em reconstituir ambientes e personagens de épocas passadas, também é mestre na desconstrução de todo realismo, pelos voluntários anacronismos, pelas bruscas mudanças de enunciação e de tom, pela mistura de registros altos e baixos, pela introdução de eventos fantásticos na trama oficial ou cotidiana, pela ironia e pelo humor de seus autocomentários. Muitos desses procedimentos são conquistas da técnica romanescas de nosso século que Saramago utiliza com maestria (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 101).

A riqueza da imaginação de ambos e as técnicas – antecipadas de um e atuais de outro, considerando os períodos em que viveram – foram essenciais para que lhes fossem negados essa função de romancistas históricos e reconhecidos apenas como romancistas de grande imaginação.

## 5.2 O ENTRECruzAMENTO DAS OBRAS

Contudo, sendo as obras desses autores amálgamas das duas formas narrativas, Alencar e Saramago não renunciaram a nenhuma delas, pois que souberam usar a história como suporte para ficção; um historiador menos tradicional poderia até entender que valeram-se da ficção como suporte para a história, sem permitir que esta aparecesse somente como um fator externo às obras literárias, mas desempenhando um papel na constituição interna de suas estruturas. Para tanto, apostaram na força do discurso para atingir a dimensão sentimental através da liberdade discursiva de seus narradores e das ações dos personagens, que dramatizam o fato histórico, interagindo com ele.

A partir daí, considerando as inovações que José de Alencar empregou em *Guerra dos Mascates* – e não somente neste, mas em *As Minas de Prata* também –, pode-se refletir sobre a relação da metaficção historiográfica com o século XIX. Pelas análises aqui apresentadas, é possível enfatizar alguns pontos: a ironia dos narradores que subvertem a história, a reconstrução de personagens que levantam questionamentos sobre esta, além dos próprios títulos<sup>24</sup> das obras que “despitem” o leitor e não entregam logo que as narrativas não têm os acontecimentos dos títulos como principais. São pontos em comum entre as duas obras – tão distantes temporalmente em suas escritas – como são também pontos em comum com o conceito de metaficção historiográfica.

### 5.2.1 As liberdades que tomam certos narradores

É certo que os narradores e os romances, sejam estes históricos ou não, desde sempre se valem de algumas artimanhas para levar a simpatia do leitor a este

---

<sup>24</sup> Em *Guerra dos Mascates*, a narrativa termina antes da batalha propriamente dita e, em *Memorial do Convento*, a construção do convento surge apenas como pano de fundo dos acontecimentos, mas não é o acontecimento principal do romance.

ou àquele personagem. Porém, em uma narrativa de cunho historiográfico, o narrador tradicional – o que segue os passos de Walter Scott, por exemplo – evita tomar qualquer atitude “dessacralizadora” em relação ao fato histórico selecionado para sua obra, pois não é sua intenção levantar questionamentos sobre o mesmo, e sim, usá-lo como fonte de enriquecimento à narração apresentada.

Ora, mas não é isso que foi observado ao longo da pesquisa, ao se direcionar a análise das obras para suas vozes narrativas. O que se notou foram narradores que reconfiguram os acontecimentos históricos, modificando-os e atualizando-os aos olhos do leitor de seu tempo<sup>25</sup>.

Narradores que transitam pelos fatos e pelas personalidades a eles relacionadas, sem se importar com a mácula que deixam nos livros de História. Pode-se entender, até, que ironizam os próprios historiadores, ao incitarem seus leitores a duvidar dos registros oficiais através da ironia que perpassa o discurso.

De um lado, *Guerra dos mascates* rebaixa a uma briga de senhoras o motivo último da contenda entre recifenses e olindenses. Desfaz a importância do fato histórico, já que seus líderes foram tão facilmente manipulados por motivos domésticos. Onde estaria, então, a seriedade de tal batalha?

De outro lado, em *Memorial do convento*, põe-se em dúvida o caráter da rainha, levando o leitor a decepcionar-se com um rei tão prontamente manipulado. Além de ter posto uma passarola nos céus, sem que os registros tenham conhecimento disso – para não falar do “combustível” de tal máquina voadora.

Vê-se, portanto, que não é a intenção desses narradores manter o passado como algo intocável. Se assim fosse, D. Sebastião de Castro e Caldas, no Brasil, e D. João V, em Portugal, não teriam passado da posição de grandes personalidades a personagens risíveis, de um egoísmo não compatível com o alto cargo que ocupavam. Os autores valem-se de uma liberdade anunciada por Hook (1962) que declara não haver mais uma figura a liderar as massas. As populações crescem continuamente no movimento orgânico particular de cada grupo, e a figura da liderança, apesar de ainda existir, serve mais para representá-la<sup>26</sup> do que para guiá-la. Contudo, é preciso esclarecer que aqui se registram dois romances: um do século XIX e outro do século XX. Não é surpresa nenhuma que Saramago, inventivo

---

<sup>25</sup> No caso de Alencar, também aos olhos do leitor atual, visto que o que ele fez na constituição de seus romances históricos é considerado inovação para contemporaneidade.

<sup>26</sup> Como acontece com o sistema político brasileiro, em que o político eleito, em teoria, agiria buscando o bem do povo que o elegeu.

e inovador como era, apresentasse este tipo de narrador. A surpresa fica por conta do romancista do século XIX, supostamente seguidor de Walter Scott, que escolheu trilhar um caminho que só se daria a conhecer, de fato, em meados do século seguinte, com a Nova História e a metaficção historiográfica.

É preciso ressaltar, mais uma vez, que a inovação da voz narrativa, ao romper com a sacralidade da História, não é prerrogativa do narrador contemporâneo.

### 5.2.2 O papel de líder

As figuras de liderança de *Guerra dos mascates* e *Memorial do convento*, como mostrado nas análises das obras, são niveladas, apesar de sua importância histórica ao patamar dos seres comuns, propensos a errar e próximos, portanto, do homem do dia a dia que é o leitor.

Alencar e Saramago assim os fazem para fazê-lo novamente de barro, não mais revestidos do bronze inviolável do tempo. Recuperar sua mortalidade é uma forma de matá-los novamente. Não, é claro, em seus corpos físicos. A morte é percebida pelas suas silhuetas enrijecidas pelo discurso historiográfico e à figura romântica do grande homem.

Reduzi-los à sua humanidade é uma forma questionar seus atos e, até mesmo, sua capacidade de liderança.

A partir daí, o que se vê é um passado fragmentado, no qual não se tem mais a figura dirigente a guiar as massas (BOSI, 2006, p. 95). Esse tempo do romantismo passou. Não há mais a necessidade de “vates” a indicar o caminho do progresso e do conhecimento. O romance histórico moderno, e aqui se inclui os de José de Alencar, toma esta função para si: desfazer os mitos que envolvem as lideranças históricas, apresentando sua humanidade e fraquezas.

Alencar e Saramago parecem querer indicar que qualquer um poderia ter sido escolhido capitão-general de Pernambuco, como também rei de Portugal – tivesse d. João V falecido como o irmão queria, seria d. Francisco o rei que inauguraria o convento. Eles não conquistaram essas posições unicamente por mérito, mas por indicação e por nascimento. Outros poderiam ter exercido suas funções melhor do que eles.

Dessa forma, não há mais a necessidade de engessá-los nas páginas da história; são atualizados. Destituídos de uma mística inviolável, têm suas ações interpretadas e julgadas. São seres comuns. Um estilhaço da história.

### 5.3 A POSSIBILIDADE DOS CONCEITOS

Ao falar sobre a relação do pós-modernismo com o passado, Linda Hutcheon diz que “o pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico” (HUTCHEON, 1991, p. 122). Ela também critica Fredric Jameson por afirmar não reconhecer mais uma “historicidade autêntica”, e o acusa de não ter compreendido essa transformação pela qual os estudos históricos passaram.

Tal transformação reconfiguraria o conceito de “romance histórico”, visto que o romance de cunho historiográfico contemporâneo acompanha as mudanças de perspectiva histórica e desenvolve sua própria identidade, ao escolher resgatar o passado de maneira crítica, questionando-o e, muitas vezes, subvertendo-o.

Essa é a ideia da “atualização” do passado, em sua retomada, ele será problematizado, exposto ao pensamento crítico do autor, através do narrador, que o apresentará ao leitor. É uma reavaliação dos acontecimentos já ocorridos, conforme também afirmou Eco, entretanto, de forma irônica e não inocente (ECO *apud* HUTCHEON, 1991, p. 124). Diante da impossibilidade de destruir o passado, essa foi a saída encontrada pelo pós-modernismo para lidar com ele. “Portanto, o pós-modernista ‘retorno à história’ não é uma recuperação, uma nostalgia ou um revivescencialismo” (HUTCHEON, 1991, p. 127) e sim uma forma de questionar sua verdade absoluta e o direito de ser rediscutido também pela ficção. Direito esse negado pela história do século XIX, baseada em pressupostos positivistas e empiristas, que afastou a história da arte, aproximando-a da ciência.

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. Esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extratextual ao domínio

da historiografia em nome da autonomia da arte (HUTCHEON, 1991, p. 127).

Hutcheon ainda sustenta que as ideias pós-modernistas sobre a história ganham mais força a partir da reaproximação desta com a literatura e, a partir, daí, o resgate de antigos acontecimentos não se dá de forma “pura”, mas com a subjetividade que o historiador carrega em seu olhar sobre o passado.

Na literatura não foi diferente, os escritores se acercam do passado a partir de suas perspectivas pessoais, moldando-o – sem, no entanto, alterá-lo – a suas visões críticas. Para isso, são capazes até de eliminar algum acontecimento ou personalidade, porém nada que já não tenha sido feito pela historiografia, a qual, ao dar voz aos vencedores, silencia os vencidos.

Mas, justificativas à parte, Hutcheon continua a refletir sobre essa relação, admitindo a contradição do próprio movimento pós-moderno, que a um só tempo contesta e acolhe seu objeto de análise:

A metaficção historiográfica, por exemplo, mantém a distinção de sua autopreservação formal e de seu contexto histórico, e ao fazê-lo problematiza a própria possibilidade de conhecimento histórico porque aí não existe conciliação, não existe dialética – apenas uma contradição irresoluta (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Reconhecendo essa contradição irresoluta na narrativa de cunho historiográfico, não cabe mais referir-se a ela como “romance histórico” e sim como “metaficção historiográfica”, pois essa nomenclatura reflete muito mais as novas configurações que este tipo de narrativa ora apresenta.

Não é o objetivo deste trabalho refutar nomenclaturas, mas pode-se levantar questionamentos sobre as bases em que essas nomenclaturas se erguem. Não é somente o passado que os autores contemporâneos de narrativas históricas resgatam e atualizam. Se considerarmos a obra *Guerra dos mascates*, de José de Alencar, escrita e publicada no século XIX, também as técnicas de atualização desse passado foram resgatadas, ainda que tão pouco, ou quase nada, se fale sobre isso.

Já em seu tempo, Alencar se identifica como historiador; mas ao seu modo particular, não se igualando aos demais de seu século:

Talvez me censurem por isto e julguem que desci da verdade à poesia;



tenho porém a consciência de que a imaginação aí não faz mais do que dar um corpo aos objetos que o espírito vê com os olhos d'alma, e ligar os diversos fragmentos que se encontram nos livros para fazer deles um quadro ou uma estátua. Demais sou historiador à minha maneira (ALENCAR, 1981, p. 06).

E assim se reconhecendo, permitiu uma análise mais livre dos elementos constitutivos de seu romance, como a coleta dos dados históricos, a construção de seus personagens e a busca pela verdade da obra.

Sendo o autor tão diverso em suas áreas de atuação, há sempre o risco de se enveredar por caminhos muito afastados do que ele de fato se propôs a fazer. Ter o olhar fixo na obra ajudou a evitar a fuga e a reforçar, através de citações, as afirmações por vezes ousadas, e que a dinamicidade da mesma permitiu.

Foi ele um dos grandes responsáveis por voltar o olhar artístico para os detalhes do cotidiano nacional, valorizando a “cor local” e abrindo caminho para investigações mais aprofundadas do brasileiro, como o fez Machado de Assis. Isso só foi possível em parte por seu trabalho com a verossimilhança, em parte por ter descortinado a dimensão humana do brasileiro e apresentado a sua verdade.

Também José Saramago resgatou o passado à sua maneira, porém, como já foi dito, não é nenhuma surpresa que tenha realizado tal feito, considerando o momento histórico em que viveu. Apesar de ter sua “pós-modernidade” rejeitada (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 101), viveu em plena época de questionamentos, inovações e transformações, tanto narrativas quanto historiográficas. Transformações que foram bastante diferentes das vivenciadas por José de Alencar em seu século.

Entretanto, considerando as devidas proporções de tempo e momento histórico, pode-se perceber um paralelo entre as narrativas históricas dos dois autores aqui analisadas. Ambas fazem uso do entrecruzamento do histórico com o ficcional. Porém, não é apenas no sentido dos personagens factuais conversarem com os ficcionais. O que se vê é uma interação entre eles, os quais se modificam ao contato com o outro. O ficcional altera o factual, como acontece com a relação de Blimunda e o padre Bartolomeu na narrativa saramaguiana. O padre rende-se à amizade de uma mulher herética. Filha de uma condenada ao degredo por suas visões, Blimunda não encontra rejeição por parte do amigo “voador”, e essa união é crucial para fazê-lo realizar o sonho de ganhar os ares.

Na narrativa alencarina, também se pode observar esses contrastes. O capitão-general, ante o alferes Vital Rebelo, tem sua verdade revelada; titubeia com a firmeza de caráter do jovem esposo de d. Leonor, mostrando-se amedrontado com a situação. O vulto histórico que manifesta sua fraqueza diante de um personagem. Esta é, para Alencar, assim como para Saramago, um dos caminhos para não somente atualizar o passado, mas tecer pensamentos críticos sobre ele, o que não é possível se este se mantiver sacralizado.

O trabalho de construção dessas personalidades se assemelha em muitos pontos, tanto no autor do século XIX como no XX. Seus olhares sobre o passado não são, certamente, os mesmos. No entanto, a configuração desse passado, permite uma reflexão sobre o mesmo, não somente atualizando-o, mas subvertendo-o pela vontade do escritor.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1 Obras ativas:

ALENCAR, José de. **As minas de prata**. Romance brasileiro. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, v. II, 1967.

ALENCAR, José de. **Guerra dos mascates**: crônica dos tempos coloniais. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, v. XIV, 1953.

ALENCAR, José de. **Guerra dos mascates**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, v. III, 1958.

ALENCAR, José de. Rio de Janeiro – prólogo. In: FREIXEIRO, Fábio. **Alencar**: os bastidores e a posteridade. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1981.

ALENCAR, José de. **Senhora**. Perfil de mulher. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959.

SARAMAGO, José. De com a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz. In: FERRAZ, Salma. **Dicionário de personagens da obra de José Saramago**. Blumenau: Edifurb, 2012.

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. In: Obras completas, 3. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SARAMAGO, José. **Memorial do Convento**. 41. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

### 2 Demais obras:

ABREU, Mirhiane Mendes de. **Ao pé da página**: a dupla narrativa em José de Alencar. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2011.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.

ANTUNES, Luísa Marinho. **O Romance Histórico e José de Alencar**. Contribuição para o Estudo da Lusofonia, Coleção TESES, n.º 3, Funchal, Centro de Estudos de História do Atlântico, 2009

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**. Lisboa: Edições 70, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2002.

BASTOS, Alcmemo. Entre o “poeta” e o “historiador” – a propósito da ficção histórica. **Signótica**, Goiânia, v.13, n.1, 2001.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao romance histórico**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, v. I, 1993.

BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi; OLIVEIRA, Paulo Mota; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de (orgs.). **Romance histórico: recorrências e transformações**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. **A arte poética**. Introdução, tradução e notas de Célia Berettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

BORGES, Jorge Luis. A arte narrativa e a magia. In: **Obras Completas**. São Paulo: Globo, 1999.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

CALMON, Pedro. A verdade das minas de prata. In: ALENCAR, José de. **As minas de prata**. Romance brasileiro. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1967.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al (org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARLOS, Ana Maria; ESTEVES, Antonio R. (org.). **Ficção e história: leituras de romances contemporâneos**. Assis: FCL – UNESP – Publicações, 2007.

CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (org.). **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

CARVALHAL, Tânia Franco. Uma herança compartilhada. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (org.). **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p. 131-136.

CARR, E. H. O historiador e seus fatos. In: **Que é história?** 3.ed. Tradução de Lúcio Maurício de Alverga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CASA DA MÚSICA. **Domenico Scarlatti**. Disponível em: <<http://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/compositores/s/scarlatti-domenico/?lang=pt#tab=0>>. Acesso em: ago. 2017.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução de Cristina Antunes. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tania Franco (org.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COSTA, Horácio. José Saramago e a tradição do romance histórico em Portugal. **Revista USP**, São Paulo, n.40, p. 96-104, dezembro/fevereiro 1998-99.

CHAVES, Castelo Branco. **O romance histórico no romantismo português**. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa; Ministério da Cultura e da Ciência, 1980.

CORTÁZAR, Julio. Notas sobre o romance contemporâneo (1948). In: **Obra crítica 2**. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CROCE, Benedetto. A natureza do conhecimento histórico. In: GARDINER, Patrick. **Teorias da história**. Tradução de Vitor Matos e Sá. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

DEL PINO, Dino. O narrador excêntrico do *Memorial do convento*. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (org.). **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p. 119-130.

EMERSON, Ralph Waldo. O poeta. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). **Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)**. Chapecó, SC: Argos, 2011.

ESTEVES, Antônio R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

FERRAZ, Salma. **Dicionário de personagens da obra de José Saramago**. Blumenau: Edifurb, 2012.

FONTES, Maria Helena Sansão. O histórico e o ficcional na obra de José Saramago. **E-escrita**. Revista do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis, v. I, Número2, Mai. - Ago. 2010.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução de Sérgio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **A Razão na História: uma introdução geral à filosofia da história**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2001.

\_\_\_\_\_. **Curso de estética: o sistema das artes**. Tradução de Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HELENA, Lucia. **A solidão tropical**: o Brasil de Alencar e da modernidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

HOOK, Sidney. **O herói na história**. Tradução de Iracilda M. Damasceno. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1962.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

KRAMER, Lloyd S. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick Lacapra. In: HUNT, Lynn (org.). **A nova história cultural**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LACAPRA, Dominick. História e o romance. In: **RH – Revista de História**, Campinas, IFHC/UNICAMP, nº 2/3, primavera de 1991.

LE GOFF, Jacques. **A História nova**. Tradução de Eduardo Brandão. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LIMA, Alceu Amoroso. José de Alencar, esse desconhecido? In: ALENCAR, José de. **Iracema**. Edição de centenário. São Paulo: M.E.C. / INL, 1965.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

LUDOVICE EFEMBLE. Johann Friedrich Ludwig [Ludovice]. Disponível em: <<https://www.ludoviceensemble.com/pt/intro/inicio/ludovice-ensemble/johann-friedrich-ludwig-ludovice>>. Acesso em: mar. 2017.

LUKÁCS, György. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

\_\_\_\_\_. Narrar ou descrever. In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MANZONI, Alessandro. Do romance histórico. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). **Uma ideia moderna de literatura**: textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Chapecó, SC: Argos, 2001.

MARCO, Valéria de. **A perda das ilusões**: o romance histórico de José de Alencar. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

MEYER, Augusto. **A chave e a máscara**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1964.

\_\_\_\_\_. Alencar e a tenuidade brasileira. In: ALENCAR, José de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1964, v. I.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONIZ, António. **Para uma leitura de *Memorial do Convento* de José Saramago**: uma proposta de leitura crítico-didática. Lisboa: Editora Presença, 1995.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Tradução de Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora Globo, 1928.

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Lyola, 2013.

NUNES, Manuel. O "Memorial do convento" e as freiras de Santa Mónica. In: **Com olhos de ler**, Blogue da Comunidade de Leitores da Biblioteca de S. Domingos de Rana - Cascais – Portugal. Disponível em: <<http://comolhosdeler.blogspot.com.br/2014/04/o-memorial-do-convento-e-as-freiras-de.html>>. Acesso em: 29 jun. 2016.

PALÁCIO MAFRA. Disponível em: <<http://www.palaciomafra.gov.pt/pt-PT/Apresentacao/ContentList.aspx>>. Acesso em: mar. 2017.

PAMUK, Orhan. **O romancista ingênuo e o sentimental**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PELOGGIO, Marcelo. Apresentação – O guarani: romance nacional de fato e de direito. In: ALENCAR, José de. **O guarani**: romance brasileiro. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

PELOGGIO, Marcelo. **José de Alencar e as visões de Brasil**. 234 f. Tese (Doutorado). Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006.

\_\_\_\_\_. Os modos dúbios do ser: o real e o contingente em José de Alencar e Machado de Assis. **Signótica**, Goiânia, vol. 22, nº 1, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Formas e usos da negação na ficção histórica de José Saramago. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (org.). **Literatura e história**: três vozes de expressão portuguesa. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

\_\_\_\_\_. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PONTIERI, Regina Lúcia. **A voragem do olhar**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PROENÇA, Cavalcante. **José de Alencar na literatura brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

REIS, Carlos. **Figuração da personagem**: a ficção meta-historiográfica de José Saramago. Disponível em: <[https://www.academia.edu/7457493/Figura%C3%A7%C3%A3o\\_da\\_personagem\\_a\\_fic%C3%A7%C3%A3o\\_meta-historiogr%C3%A1fica\\_de\\_Jos%C3%A9\\_Saramago](https://www.academia.edu/7457493/Figura%C3%A7%C3%A3o_da_personagem_a_fic%C3%A7%C3%A3o_meta-historiogr%C3%A1fica_de_Jos%C3%A9_Saramago)>. Acesso em: 29 mar. 2015.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução de Angela Bergamini *et al.* 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIBEIRO, José Antônio Pereira. **O romance histórico na literatura brasileira**. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Conselho Estadual de Cultura, 1976.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 3v, 2010.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, Tomo III, 1997.

ROCCA, Pablo. Sobre heróis e vilões. In: CARLOS, Ana Maria; ESTEVES, Antonio R. (org.). **Ficção e história**: leituras de romances contemporâneos. Assis: FCL – UNESP – Publicações, 2007.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (org.). **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

SANTOS, José Rodrigues dos. **A última entrevista de José Saramago**. Rio de Janeiro: Usina de Letras, 2010.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do belo**. Tradução, apresentação e notas de Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SCHWARTZ, Adriano. **O abismo invertido**: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. São Paulo: Globo, 2004.

SEIXO, Maria Alzira. Saramago e o tempo da ficção. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (org.). **Literatura e história**: três vozes de expressão portuguesa. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p. 91-99.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2014.



SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. Na crise do histórico, a aura da história. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (org.). **Literatura e história**: três vozes de expressão portuguesa. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999, p. 109-118.

SHAFF, Adam. **História e verdade**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

VEYNE, Paul. **Foucault revoluciona a história**. Tradução de Alda Baltar e Maria A. Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

WEINHARDT, Marilene. **Considerações sobre o romance histórico**. Letras, Curitiba, n.43. Editora da UFPR, 1994.

\_\_\_\_\_. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: WEINHARDT, Marilene (org.). **Ficção histórica**: teoria e crítica. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.

WELLEK, René. **Conceitos de crítica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1963.

WHITE, Hayden. **Meta-História**: a imaginação histórica do século XIX. Tradução de Jose Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 1992.

