

## Ficção, História e Memorial do convento

Dionísio Vila Maior

PUBLICAÇÃO EDIPUCRS

- CLEMENTE, Elvo; BARBOSA, Eni. **Carlos Santos: uma biografia**. Em co-edição IEL. 1994, 126p.

Os pedidos deverão ser encaminhados à:

EDIPUCRS  
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 33  
Caixa Postal 1429  
90619-900 PORTO ALEGRE - RS/BRASIL  
FONE/FAX: (051) 320.35.23  
<http://ultra.pucrs.br/edipucrs/>  
E-mail [edipucrs@music.pucrs.br](mailto:edipucrs@music.pucrs.br)

"[...] o facto de as coisas poderem ser críveis ou incríveis depende fundamentalmente da atitude que se tome diante delas, e não delas próprias [...]" (Moisés, 1981, p. 109).

1. Quando, em 1990, José Saramago publica no *Jornal de Letras* um artigo intitulado "História e ficção", pode dizer-se que não só atesta, ao nível da teorização literária em geral, a importância da problemática inerente à relação entre História e literatura, como, sobretudo, vinca um cunho de algum modo programático da sua obra narrativa. Para apreendermos com nitidez qual a posição assumida por Saramago, parece-nos desde já indispensável atentar, nesse artigo, numa reflexão estreitamente relacionada com a questão que diz respeito às duas soluções discursivas possíveis, pelas quais um romancista que escolhe os "caminhos da História" pode optar:

"[...] uma, discreta e respeitosa, consistirá em reproduzir ponto por ponto os factos 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, 1990, p. 19).

Trata-se, como se vê, de uma passagem muito sugestiva, menos pela novidade que constitui do que pelas pistas que desvela. Com efeito, para além de nela esclarecer algo sobre o problema acarretado por um tipo particular de *escrita* literária narrativa, Sa-

ramago ajuda-nos a abrir caminho para um dos domínios mais delicados dos estudos literários – a relação entre História e literatura –, e isto pelas conseqüências que, em termos operatórios, ele arrasta a um determinado nível: o que engloba a discussão dos termos e conceitos *ficcionalidade*, *referência*, *verdade*, *mundo possível*, *História*, *pacto de leitura*, *relação verdade-ficção* e *relação História-ficção*.

Assim, é fácil prever que as duas opções acima referidas por Saramago conduzem-nos, em primeiro lugar, a uma reflexão geral sobre o problema da *ficcionalidade*. A leitura de um romance como o *Memorial do Convento* obviamente que não interessa apenas adotando uma atitude inconseqüente (que consistiria na mera identificação dos elementos ficcionais desse texto, pela verificação do tipo de existência que lhes podemos atribuir). É, com efeito, necessário reflectir sobre o carácter ficcional do discurso literário, tentando compreender, a um nível imediato, as virtualidades técnico-discursivas e, a um nível mediato, as estruturas profundas de índole semântico-ideológica que estão inerentes a essa discursividade. Para isso, há que fazer apelo à teoria da literatura, à narratologia, à semântica e à pragmática.<sup>1</sup>

2. É sabido que a palavra *ficção* encontra as suas raízes no verbo *tingo*, *-is*, *-ere*, termo este que, na *Ars Poetica* de Horácio, significava ‘criar, plasmar, modelar’, mas também ‘representar, imaginar, inventar’. Ainda nessa mesma obra, o particípio substantivado *fictum* permite articular de forma ainda mais estreita a relação com

o domínio artístico e conseqüente duplicidade inerente ao “actor” – o “hipócrita” que “mente” –, pois traduz-se como ‘obra de arte’ e ‘ficção’.<sup>2</sup> O que assim explicitamente se sublinha (do ponto de vista etimológico, naturalmente) é a necessidade de se passar desde logo ao plano dos cambiantes significativos inerentes ao termo e conceito “mentira”. Isso se torna ainda mais evidente, quando se sabe que o substantivo *fictus* quer dizer ‘hipócrita’, e o adjectivo *fictus*, não só ‘imaginário, inventado’, como também ‘falso, fingido’ (cf. Segre, 1989, p. 41). De facto, abrindo um dicionário de latim-português, podemos encontrar estas matizes, todas elas inter-relacionadas: o substantivo feminino *fictio* significa ‘acção de modelar, criação’, ‘ficção, invenção’, ‘suposição, hipótese’; outro substantivo, este masculino, *fictor*, ‘escultor, modelador’, ‘autor, criador, Deus’, ‘artífice’, ‘inventor’; ainda outro substantivo, *fictum*, ‘mentira’; o adjectivo *fictus*, ‘falso, fingido, simulado’ (cf. *Dicionário de Latim-Português*, 1995, p. 485). Além disso, a questão da *ficcionalidade* tem que ver, de igual modo, com o problema da *representação* do discurso estético-verbal, e primordialmente com a distinção que Platão, n’*A República*, estabelece entre *mimese* e *diegesis* (constituindo o primeiro, segundo ele, um procedimento característico da tragédia e da comédia, e o segundo, da epopéia) e com o estudo que Aristóteles faz, na sua *Poética*, da *mimese* como imitação; este mecanismo dicotómico estender-se-ia mesmo até às reflexões de Lubbock sobre os termos *showing* e *telling* – não se subvertendo, no entanto, o núcleo principal da discussão.

<sup>2</sup> Para uma desenvolvida análise acerca desta problemática, leia-se, acima de tudo, Segre, 1989.

<sup>3</sup> Diz Platão ao irmão Adimanto: “[...] em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação, como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta – é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopéia e de muitos outros géneros [...]” (Platão, 1993, p. 118 [394c]). Pelo seu lado, Aristóteles defende que o “imitar é congénito no homem” (Aristóteles, 1994, p. 106 [1448b]) e que as várias “espécies [de poesias imitativas] se distinguem quanto ao “meio”, ao “objecto” e ao “modo” da imitação – importando sobretudo chamar a atenção, no presente contexto, para as posições atinentes ao terceiro ponto, nomeadamente no que dizem respeito ao facto de Aristóteles opor duas formas de representação: a narrativa (em que “o poeta” “imita objectos”, assumindo “a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca”) e a dramática (em que “o poeta” “imita objectos”, “mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas” [106 [1448a)]). Temos, assim, por um lado a epopéia (que difere da tragédia, entre outros característicos, pela sua “forma narrativa” [109 [1449b)]) e, por outro lado, por exemplo, a tragédia (cuja “imitação” se efectua “não por narrativa, mas mediante actores” [110 [1449b)]). Outras reflexões encontram-se ainda em 1450a, 1462a e 1462b. Sobre a *mimesis* e a *diegesis* (e também sobre a importância que uma reflexão sobre este problema implica para qualquer estudo sobre o discurso cinematográfico), leia-se Gaudreault, 1985.

<sup>1</sup> Neste contexto, remetemos para um importante estudo de António Apolinário Lourenço, onde este autor reflecte sobre o triângulo conceptual constituído pelos termos e conceitos “história”, “ficção” e “ideologia”, aplicando-os concretamente ao *Memorial do Convento* (Lourenço, 1991). Nesse trabalho, publicado na revista *Vértice*, Apolinário Lourenço, de forma clara e bastante sistemática, examina, em primeiro lugar, vários aspectos directos e indirectamente implicados na relação entre o discurso histórico e o discurso literário ficcional (como, por exemplo, o termo e conceito “ficcionalidade”, a diferença entre a narrativa literária e a narrativa não literária, a ligação, no romance, entre o mundo real e o mundo fictício, os pontos que aproximam o discurso da História e o discurso narrativo literário ficcional, o funcionamento da História e da literatura como “bandeiras ideológicas”). Numa segunda parte, o autor estuda concretamente o *Memorial do Convento*, enquanto tecido polifónico onde se privilegia a activação do discurso ideológico; para isso, incide a sua atenção sobre: as categorias de espaço e personagem; o “diálogo” não só entre narrador e personagens (e entre personagens), mas também entre o mundo empírico e mundo fantástico, como ainda entre ficção e História. Conclui com a idéia segundo a qual esta obra de Saramago não é um romance histórico; para isso, teria que contar “algo muito próximo do efectivamente ocorrido”, o que – para ele, e devido sobretudo devido às “liberdades criativas do romance de Saramago” – não acontece. Para uma leitura mais alargada da relação entre a História e a ficção na obra de José Saramago, remetemos para duas obras de referência: Silva, 1989, e Arnaut, 1996.



Esclareça-se, ainda, que a ficcionalidade, enquanto termo e conceito cujas franjas semânticas desde já nos reenviam para o campo da mentira artístico-literária, não é uma característica que se inscreve com foros de exclusividade na narrativa. Contudo, isso não quer dizer que não seja a [prosa] narrativa o modo literário onde as potencialidades da ficção desfrutam de uma consolidação privilegiada (note-se como a palavra latina *fictio* encontra, na sua evolução para a língua inglesa, o significado de 'texto narrativo').

Do mesmo modo, impõem-se duas outras ressalvas: em primeiro lugar, importa referir que a ficcionalidade, conceituada nos moldes anteriores, não se confina obviamente à actividade exclusivamente verbal. De facto, uma imagem ou um discurso narrativo cinematográfico, nuns casos mais patentes do que noutros, podem ser encarados como mensagens capazes de privilegiar estratégias de teor ficcional. Cesare Segre vai mais longe, quando afirma que, "do ponto de vista dos percursos formais, não há texto que não constitua uma ficção: porque o autor 'inventa' o modo de articular as palavras e os argumentos que quer comunicar, visando, antes de mais, e frequentemente, efeitos-de-surpresa ou a catarse final da solução intelectualiva" (Segre, 1989, p. 52). Ora, de certo modo, esta questão assim considerada abre ainda a possibilidade de uma outra equação do mesmo problema, nomeadamente tendo em conta o condicionamento exercido pelo perfil discursivo do imenso Texto intertextual que é a Literatura (entendida aqui como o *corpus*, em geral, constituído pelos textos considerados literários). O mesmo autor refere, então, que se torna "inconsistente e ambígua a fronteira entre a obra de ficção e as outras obras literárias, o mesmo sucedendo, se se toma como base o conceito de mimese, uma vez que a mimese é, como frequência, mimese de uma obra precedente, de uma precedente mimese, em vez de ser, directamente, mimese da realidade"; e conclui: "Neste caso, a obra imitada torna-se modelo para um outro 'modelo' [...], isto é, oferece como material de reemprego uma parte das suas esquematizações" (ibid.). Daqui resulta, como se vê, que a questão da ficcionalidade também não pode ser pensada à margem de uma óptica dialógica, antes se tornando susceptível de convocar não apenas o sujeito que escreve uma obra literária de ficção, mas também aqueles – anteriores – que motivam nesse sujeito a concretização da mesma.

Para além do já referido, outro facto assume importância nuclear: o que interfere directamente com o facto de a ficcionalidade, equacionada como produto de uma actividade verbal literária, implicar, primordialmente, duas possibilidades: a prática ficcional em si mesma considerada e a conceptualização dessa prática. E

esta sugestão desde logo nos remete para a compreensão deste fenómeno como passível de conduzir a uma atitude de tipo *meta-ficcional*.

Como quer que seja, a verificação do carácter ficcional do texto literário dependerá, fundamentalmente, de cinco espécies de *critérios* (todos eles, como é evidente, relacionados entre si): *ontológicos*, *sintácticos*, *lógicos*, *epistemológicos* e *pragmáticos*. É tendo em conta estas directrizes que, em primeira instância, poderão ser perspectivados o termo e o conceito ficcionalidade.

3. Assim, no que concerne aos *critérios ontológicos*, convém não esquecer que qualquer texto (ficcional ou não, literário ou não) faz *referência*, verificando-se, mesmo, sempre, no texto literário ficcional, uma homologia entre realidade e ficção; esta homologia estabelece-se quer por meio de alusões simbólicas, quer pela interacção entre elementos de referência histórica e elementos de referência ficcional; de uma, ou de outra maneira, encontra-se sempre presente a referência ao real (a esse *outro* de que nos fala Theodor Adorno), em função do qual a obra estético-literária existe. Referindo-se concretamente à obra de arte, diz Adorno: "O carácter artístico específico que nela existe deve deduzir-se, quanto ao conteúdo, do seu Outro" (Adorno, s.d. p. 13); e acrescenta, depois, ilustrando essa relação com a imagem do íman, quando afirma que a arte "comporta-se em relação ao seu Outro como um íman num campo de limalha de ferro" (id., p. 18).

Ora, se se alude à questão da referência nestes termos é por estarmos, com o *Memorial do Convento*, perante um romance passível de um tratamento metodológico também ele de tipo referencial. Com efeito, a acção desta obra relata o trabalho gigantesco que envolveu a acção dos operários setecentistas que construíram, de facto, o convento de Mafra, por ordem do rei, que o mandou construir, em consequência de um voto religioso que fizera, se visse concretizado o seu desejo – ter um descendente –, o que aconteceria.

A história do convento (o nível de superfície com o qual o leitor contacta directamente) é escrita, assim, adoptando o narrador, em última instância, a perspectiva do inconsciente colectivo português. O narrador situa, deste modo, a acção no século XVIII, época histórica, recorda Carlos Reis, valorizada também pelo nosso segundo Romantismo; contudo, Saramago, para além de incluir personagens que, normalmente, não se integram em textos da História oficial – como é o caso de Baltasar e Blimunda –, ideologicamente acaba por se posicionar "em termos [...] anti-românticos" (Reis,



1986, p. 97), pois acaba [ou começa] por “trivializar as acções de figuras históricas” (id., p. 98) – como os preparativos que conduzirão o rei D. João V ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana de Áustria, que viera para Portugal com o objectivo de “dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou” (Saramago, 1986, p. 11).<sup>4</sup>

Neste sentido, toda a actividade linguística *refere*, ou seja, toda ela é indubitavelmente uma actividade “transitiva”. Kerbrat-Orecchioni sublinha, a este propósito, que, de certa maneira, todo o texto “*renvoie à un monde (pré-construit, ou construit par le texte lui-même) posé hors langage*” (Kerbrat-Orecchioni, 1982, p. 28). É este condicionamento que, em primeira e última instâncias, se liga ao grau de ficcionalidade. Assim, qualquer texto ficcional nunca o é de forma total, pois, não podendo ser considerado como uma entidade puramente autotélica, nunca se desprende, por isso mesmo, de uma referência ao real. Logo, nunca pode ser considerado numa linha de percepção ‘despragmatizada’; esse texto institui, no fundo, aquilo que Segre chama “simulacros de realidade” (Segre, 1989, p. 42), já que, por mais “que as características e os poderes das personagens, por mais que os seus actos se diferenciem do tipo e natureza daqueles que se podem confrontar com a experiência, é inegável a existência da relação” (ibid.). Não há, portanto, factos *ex nihilo*, porque nenhum mundo ficcional é totalmente autónomo em relação ao mundo real.

Por aqui se percebe, então, que os termos em que esta referência se instaura e se configura como uma das propriedades inerentes à ficcionalidade conduzem a uma outra noção importante, intimamente relacionada com esta faceta do problema: a que aponta para a necessidade de concebermos essa ligação obviamente à margem quer de uma relação de imediata identidade com o mundo do real histórico, quer de uma relação de total exclusão desse mundo (pois a autonomia semântica dos mundos ficcionais não anula a referencialidade mediata), pelo que a relação entre o texto literário e o mundo empírico se fundamenta, portanto, numa relação de implicação.

Ora, é óbvio que a referência, conceituada com este diapasão, não caracteriza de modo exclusivo o texto literário... mas é uma característica sua primordial. O texto literário tem referentes (não forçosamente os ‘objectos’ do mundo real), mesmo se essa referência se institui em termos de pseudo-referencialidade. Assim, os referentes desse texto podem, conseqüentemente, ser tanto ficcio-

nais – personagens e acontecimentos que não existiram, como é o caso de Blimunda e Baltasar Sete-Sóis –, como elementos que têm ou que tiveram existência no mundo empírico – o rei D. João V, D. Maria Ana de Áustria (de quem o rei teve, de facto, seis filhos) ou mesmo o Padre Bartolomeu de Gusmão.<sup>5</sup> Note-se, a este propósito, o que Saramago diz, numa entrevista concedida a Cesar Molina:

“[...] los principales personajes, incluso los personajes históricos como es el caso del Padre Bartolomeu de Gusmão, tal como están caracterizados en la novela, no pueden haber existido en aquella época. Y Blimunda tampoco, Blimunda no es un personaje del siglo XVIII colocada en una novela, como tampoco el mismo Baltasar. En el fondo no me interesa mucho la veracidad o verosimilitud de esos personajes. Para mí, esos personajes (si eso es lo que llamamos personajes) sólo están encargados de decir o de hacer algo. Lo que les rodea puede, efectivamente (y yo intento que lo sea), ser representativo de esa época; pero los personajes principales no son tanto representantes de esa época como encargados de decir y de hacer algo que yo pretendo que se diga en relación con aquella época. Blimunda no puede existir hoy, ni siquiera ella es un personaje de hoy” (apud Molina, 1990, p. 263-264).

O crítico António Cândido encontrou uma forma particularmente feliz para definir o texto literário – no intuito ficcional que [também] pressupõe –, ao afirmar que ele projecta “contextos objectuais e, através destes, seres e mundos puramente intencionais, que não se referem, a não ser de modo indirecto, a seres também intencionais” (Cândido, 1976, p. 17); e conclui: “Na obra de ficção, o raio da intenção detém-se nestes seres puramente intencionais, somente se referindo de um modo indirecto – e isso nem em todos

<sup>5</sup> Tendo nascido provavelmente em 1685 (Santos, Brasil), a personagem histórica Bartolomeu de Gusmão estudou num seminário jesuíta da Bahia. Em 1708, vem para Portugal – onde já tinha estado em 1701 (tendo, então, contactado com os conhecimentos europeus no domínio da ciência e depois regressado para o Brasil). Torna-se conhecido pelos trabalhos e projectos inventivos, sobretudo o de um equipamento voador. O rei D. Afonso V (de quem, aliás, Bartolomeu foi secretário particular) apoia-o. Consegue, mesmo, em 1709, elevar em Lisboa um balão aquecido rudimentar, precursor de certo modo dos balões actuais, embora seja considerada lendária a versão segundo a qual ele teria realizado um voo desde o castelo de S. Jorge. Acusado de tentar imitar a ascensão de Cristo aos Céus, é perseguido pela Inquisição. Bartolomeu de Gusmão foge para Espanha, onde morre em Toledo, em 1724 (*Dicionário Enciclopédico da História de Portugal*, 1990: 305-306). Ainda a propósito desta figura em *Memorial do convento*, sublinha Paula Arnaut o jogo interactivo que o narrador mantém entre, por um lado, ficção / Bartolomeu Lourenço e, por outro, História / Bartolomeu de Gusmão – este, o “duplo” que “substitui” a personagem enquadrada ficcionalmente, “quando nas referências feitas eocam factos indubitavelmente atribuídos à personagem histórica” (Arnaut, 1996, p. 53-54).

<sup>4</sup> Nas referências seguintes a este romance, utilizaremos apenas o número de página.



os casos – a qualquer tipo de realidade extraliterária” (ibid.). Parece-nos possível, a partir daqui, consolidar as sugestões anteriormente esboçadas. Assim, se tivermos em conta as potencialidades de “projecção” que, sob o signo da ficcionalidade, são próprias do texto literário – ao perfilhar-se como universo discursivo onde se recortam “contextos”, “seres”, “mundos”, cuja relação com a “realidade extraliterária” é “indirecta” –, confirmaremos sem dificuldade o suporte ficcional que, em termos ontológicos, preside ao texto literário.

4. Ao passarmos deste para outros âmbitos, como o dos *critérios sintácticos* e o dos componentes *lógicos*, verificaremos ainda como o universo da ficcionalidade é igualmente marcado por um outro tipo de processamento.

Assim, a partir do momento em que associemos ficção e desvio a uma verdade empírica, teremos que considerar dois pressupostos relevantes de toda a prática literária ficcional: por um lado, essa prática reveste-se de uma dimensão estética intimamente ligada ao seu estatuto de actividade com uma lógica interna; por outro lado, a dimensão referida só se torna pertinente na medida em que o texto literário ficcional constitui a manifestação de uma ‘verdade’ particular.

Vale a pena sublinhar que o relevo de que a primeira questão se reveste, no contexto dos critérios sintácticos, não deixa de sugerir que, a existir o referido desvio, ele deve revelar-se em termos de *coerência interna*, atitude de que não pode dissociar-se, acima de tudo, a necessidade de o sujeito criador submeter os “contextos objectuais” a uma convalidação ao longo quer do plano sintagmático, quer do plano paradigmático do texto narrativo; ou seja: a ficcionalidade literária (fundamentalmente a do texto narrativo), num quadro peculiar condicionado pelas exigências que remetam à categoria do desvio à ordem empírica, deve ser encarada como resultado de um princípio selectivo, critério este de articulação estético-literária cuja vigência desdobra a presença dos elementos apresentados nesse texto em dois campos distintos, mas entre si relacionados: o da coerência sintáctica e o do reconhecimento paradigmático (dentro da lógica interna e não no confronto com o real).

José Saramago, na entrevista acima referida, adverte:

“Mi idea, cuando yo concebí *Memorial del convento* estaba limitada a la construcción del convento y es después que yo verifico que en esa misma época un padre tenía la idea de hacer una

máquina de volar. Entonces esto lo modificó completamente... A partir de ahí la novela tenía que ser distinta, completamente diferente. Y toda la oposición entre lo que cae y lo que sube, entre lo pesado y lo liviano, lo que quiere volar e impide que vuele; toda esa relación entre libertad y autoridad, entre invención y convención, gana una dimensión que antes no estaba en mis propósitos y modifica completamente la novela” (apud Molina, 1990, p. 258-259).

Talvez se possa descortinar nesta “relación entre libertad y autoridad, entre invención y convención” a vigência da dualidade que percorre o romance; uma dualidade que instaura, afinal, o jogo entre sonho e vontade, poder e desejo, individualidade e sociedade, ousadia e poder, vida e morte. Suficientemente explicitada, no sentido de vincar que a interferência do universo do fantástico no real é devida, em grande parte, ao vigor do significado da “máquina de volar”, a inclusão da passarola do padre Bartolomeu resulta irremediavelmente enriquecida quando, por exemplo, o extraordinário surge igualmente nos dons de Blimunda e de sua mãe Sebastiana. É esta situação desde já nos alerta para a possibilidade de encontrarmos alguma coerência no romance, em termos quer da sintaxe narrativa, quer das opções ficcionais. Por outro lado, o fantástico em *Memorial do convento* aparece como se de uma coisa natural se tratasse,<sup>5</sup> uma vez que, de uma maneira geral, quase todos os factos narrados que reenviam para a coexistência entre real e fantástico são referidos com coerência, sem que a verosimilhança dos factos principais seja posta em causa (cf. Lourenço, 1991, p. 76).

5. A partir daqui, estão criadas as condições para a equação da categoria *verdade*, tendo em vista a sua incidência no texto ficcional. Fernando Pessoa, numa nota solta, sem data, assinada pela personalidade literária António Mora, afirma: “Relativamente ao sistema a que pertence, a ficção é uma verdade” (Lopes, 1990, p. 113). O sintagma “a ficção é uma verdade” é já de si significativo, na medida em que deixa perceber uma conexão entre aquilo que parecia uma mentira – a ficção – e as ‘exactas’ potencialidades cognitivas exigidas pelo conceito de verdade. Porém, importa referir que a verdade à qual Mora se refere não é propriamente a

<sup>5</sup> Quando nos referimos ao termo e conceito “fantástico”, fazêmo-lo tendo em conta a conhecida conceituação de Todorov, que aponta no sentido de “incerteza”, de “hesitação do leitor [...] quanto à natureza dum acontecimento estranho” (Todorov, 1977, p. 26 e 141, respectivamente).



verdade do “texto científico” (uma *adequatio orationis ad rem*), mas, pelo contrário, a verdade do texto ficcional, enunciado ao qual não devem ser aplicados os critérios da verdade cognoscitiva. Com efeito, os enunciados do “texto científico” – de uma forma geral, a notícia, a reportagem, a carta, o diário, etc. – pretendem ser indissociáveis de uma adequação o mais exacta possível aos valores e às leis do mundo real e empírico; permanece, por isso, uma enorme dose de seriedade e de honestidade conformes ao conceito denotativo de verdade, constituindo, então, as categorias de erro e falsidade os termos opostos que seriam revelados pela dialéctica verdade-mentira. Por outro lado, os enunciados ficcionais apresentam um outro tipo de verdade, podendo esta associar-se: quer à verdade subjectiva do autor e/ou do narrador; quer à adequação não àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; quer à já referida coerência interna (que diz respeito ao mundo *criado* pela subjectividade daquele sujeito); quer ainda às virtualidades estético-gnoseológicas (de ordem filosófica, sociológica, psicológica) deduzidas do registo estético-literário formulado por esse mesmo sujeito.<sup>7</sup>

Ora, a verdade do discurso histórico – que José Saramago, no *Memorial do convento*, respeita na sua dimensão imediata – é contornada, constituindo os caminhos da ficção os que conduzem propriamente à “verdade ficcional”. “Menos do que imitar a natureza” diz Adorno, referindo-se ao *outro*, ao real, “as obras de arte traduzem a sua transposição” (Adorno, s.d. p. 153). Daí o mundo fictício do *Memorial do convento* ser uma “modelação” do mundo real (embora isso nunca impeça a historicidade do mundo ficcional, pois o romance inscreve-se num tempo e num espaço reconhecíveis historicamente). Mas a verdade histórica é ameaçada, logo nas primeiras páginas do livro. Quando o narrador, no segundo capítulo, fala de comprovação e autenticação dos factos, e o que comprova, afinal, são “veros e certificados milagres” (p. 19), não menor é uma *outra* verdade (que não a histórica) que se instala; quando afirma que “D. Maria Ana, à beira do sono, [...] na Quinta-Feira Santa há-de ir à igreja da Madre de Deus, onde está um Santo Sudário que as freiras desdobrarão diante dela antes de o exporem aos fiéis, e nele serão claramente vistas as marcas do corpo de Cristo”, e, concluindo, diz, em tom irónico, que “este é o único e

verdadeiro Santo Sudário que existe na cristandade, minhas senhoras e meus senhores, como todos os outros são igualmente verdadeiros e únicos” (p. 32), está o narrador, no fim de contas, a dizer que aquela verdade objectiva e histórica não é monológica dentro da ficção, que há uma *outra* verdade subjectiva. E não dependerá a própria verdade histórica do tempo, dos lugares e das pessoas? “Disseram-me, padre Bartolomeu de Gusmão”, escreve o narrador, “que por obra dessas mãos se levantou ao ar um engenho e voou, Disseram a verdade do que então viram, depois ficaram cegos para a verdade que a primeira escondeu, Gostaria de entender melhor, Há doze anos que isso foi, desde então a verdade mudou muito” (p. 166). Do confronto entre as duas verdades surge, então, imbricadas duas *consciências*: uma, que, dentro dos conhecimentos empíricos e históricos possíveis, procura dar a conhecer uma verdade objectiva; outra, que procura reelaborá-la ficcionalmente. Se até nem Jesus sabia o que era a verdade, como ficamos a saber num delicioso diálogo entre o padre Bartolomeu e o músico Scarlatti:

“Tendes razão, disse o padre, mas, desse modo, não está homem livre de julgar abraçar a verdade e achar-se cingido com o erro, Como livre também não está de supor abraçar o erro e encontrar-se cingido com a verdade, respondeu o músico, e logo disse o padre, Lembrai-vos de que quando Pilatos perguntou a Jesus o que era a verdade, nem ele esperou pela resposta, nem o Salvador lha deu, Talvez soubessem ambos que não existe resposta para tal pergunta [...]” (p. 162).

De facto, convém ter presente que justamente a problemática da relação entre verdade histórica e verdade ficcional constitui uma das preocupações relevantes deste romance, questão exemplarmente representada durante os momentos que antecedem o casamento entre princesas e príncipes portugueses e espanhóis (José e Maria Bárbara “da banda nossa” [p. 297], Fernando e Mariana Vitória “da banda deles”):

“Quando, no dia dezanove, saiu el-rei de Elvas, a caminho do Caia, que é logo ali adiante, levando a rainha e os príncipes, com os infantes todos, estava o mais formoso tempo que se podia desejar, cheio de sereno e agradável sol. Imagine, pois, quem lá não esteve, as galas do extensíssimo cortejo, os frisões de crinas entrançadas puxando os coches, as cintilações do ouro e da prata, as trombetas e os atalabes à compita, os veludos, os archeiros, os esquadrões da guarda, as insígnias da religião, as faiscantes pedrarias [...]” (p. 316).

<sup>7</sup> Foi para este sentido que, noutros termos, apontou Theodor Adorno, quando disse: “As grandes obras de arte não podem mentir. Mesmo quando o seu conteúdo é aparência, possui necessariamente uma verdade de que dão testemunho as obras de arte; só as obras não conseguidas são falsas” (Adorno, s.d. p. 151).



Como se vê, a verdade subjectiva ("Imagine, pois, quem lá não esteve") ganha uma dimensão extremamente importante, dimensão de resto denunciada desde o início do romance, através da já referida estratégia de presentificação. Assim, em *Memorial do convento*, a História [re-]construída é a de um mundo *outro*, "imaginado".<sup>8</sup> Como diz Teresa Cristina Cerdeira da Silva, *Memorial do convento* é "um discurso que, em sua execução e propósitos, se revela organizador da História por intermédio do ficcional" (Silva, 1989, p. 26).

6. Por aqui se vê imediatamente que a questão da ficcionalidade equacionada nestes termos mostra-nos como que a outra face do problema: a que diz respeito à relação que a verdade ficcional apresenta não com o mundo real (já o vimos), mas com o *mundo possível*, aquele universo do texto [narrativo, fundamentalmente], aquela "construção semiótica específica cuja existência é meramente textual" (Reis/Lopes: 1994, p. 245) e cuja lógica pode não coincidir com a do mundo histórico-empírico. A noção provém, em parte, do domínio da ficção científica (tendo esta, por sua vez, ido buscá-la a Leibniz), constituindo o mundo possível um universo discursivo diferente do mundo real, do mundo da História. A ficcionalidade da obra literária interessa-nos, então, na medida em que obedece a um requisito que com a noção de mundo ficcional se relaciona: essa obra, (e com mais facilidade se ela é de índole fantástica) institui um mundo possível que difere do da experiência, mundo esse, porém, que deve obedecer a uma necessária coerência; ou seja: é absolutamente necessário que o jogo dialéctico entre possível e impossível se insinue ou se manifeste de forma coerente. Se, por um lado, algumas das propriedades do mundo possível

<sup>8</sup> Também para uma direcção semelhante nos reenviam algumas considerações de Robert Weimann (Weimann, 1984) acerca da relação entre História e literatura. Considerado como um dos principais teóricos da actual crítica literária germânica, Weimann aborda a relação entre História, literatura e actividades sócio-económicas, defendendo, de uma maneira geral, a inter-relação entre a "apropriação do mundo" (por parte de quem escreve e/ou de quem lê), a revelação dos "sentidos" do homem e as suas "faculdades estéticas". Em sua opinião, esta deve ser a perspectiva através da qual literatura e História são susceptíveis de serem percebidas como "apropriações imaginativas do mundo". Registe-se ainda o capítulo conclusivo, onde o conhecido autor de *Shakespeare and the Popular Tradition in the Theater* apresenta um coerente e sistemático exame de relevantes posições pós-estruturalistas sobre o conceito de "representação" e de "mimesis", entre outros. Sublinhamos que algumas das obras bibliográficas referidas neste nosso trabalho estão analisadas no número de Maio de 1994 da revista *Discursos*, na secção "Literatura e História - Bibliografia Selectiva", que escrevemos em colaboração com Carlos Reis, referências aquelas que, entretanto, inserimos neste estudo.

seguem as mesmas regras do mundo real de referência imediata, pelo que é freqüente encontrar no texto literário ficcional objectos, acontecimentos e personagens com existência comprovada, por outro, há igualmente propriedades que encontram a sua validação apenas no mundo do texto literário ficcional, o mesmo é dizer, do mundo possível instituído por esse texto.

Como quer que seja, o que está em causa é o facto de o texto literário ficcional incorporar soluções textuais variavelmente ajustadas à elaboração de uma "aparência da realidade". O leitor, apesar de o compromisso que mantém com o mundo possível ser algo que depende do seu mundo particular de referências, apenas tem que entrar no jogo, participando dessa não-seriedade e desse fazer-de-conta, compreendendo, todavia, que as figuras e os factos históricos, quando incorporados na ficção e focalizados pelo autor e/ou narrador, passam a pertencer ao mundo ficcional. E isto conduz-nos de imediato aos *critérios epistemológicos* da ficcionalidade, em função dos quais é possível centrar uma análise sumária sobre a relação entre a personagem ficcional e a personagem histórica.<sup>9</sup>

7. Repare-se, antes de prosseguirmos, que, ao falar-se, nesta fase, de personagens do domínio da *História* ou de personagens ficcionais, ou quando se afirma que aquelas, quando integradas no texto literário, pertencem, desde logo, ao mundo ficcional, isso não significa de modo nenhum que, por isso, se tornem meros objectos sem autonomia. É certo que o narrador é uma entidade discursiva, sem a qual o texto, à partida, não seria enunciado. Porém, também não é menos certo que as personagens do seu texto são "sujeitos", passíveis de, em primeira instância, transmitirem uma ideologia diferente até da entidade discursiva que lhes dá existência literária e, em segunda instância, configurarem um universo textual polifónico.

É, aliás, a propósito do(s) discurso(s) das personagens do romance polifónico que Mikhail Bakhtine afirma:

"Les paroles des personnages, disposant à divers degrés d'indépendance littéraire et sémantique et d'une perspective propre, sont des paroles d'autrui dans un langage étranger, et

<sup>9</sup> Sobre a dialéctica neste romance entre as personagens que pertencem ao passado histórico (por sinal, as que pertencem aos estratos mais elevados - o rei, a nobreza e o clero) e as personagens que pertencem ao domínio da ficção (as figuras dos estratos mais baixos - o povo, onde Baltasar e Blimunda se salientam), assim como as virtualidades ideológicas decorrentes do posicionamento do narrador em relação a essa dualidade, cf. Lourenço, 1991, p. 74.



peuvent également réfracter les intentions de l'auteur, lui servant, jusqu'à un certain point, de second langage" (Bakhtine, 1978, p. 136).

A necessidade desta reflexão decorre, antes de mais, dos termos em que, neste contexto, nos temos referido à narrativa literária ficcional. Enquadrada numa discursividade de teor estético-literário e sujeita à possibilidade de ligação com a História, ela implica uma referência adequada a essa funcionalidade. Por tal circunstância, há que considerar que os intuítos de eficácia ficcional são muitas vezes comandados por uma estratégia que confere ao texto produzido as qualidades dialógicas de um "discurso bivoal" (onde freqüentemente transparece com toda a nitidez o discurso do narrador e o(s) discurso(s) das personagens); um tal discurso "contient deux voix, deux sens, deux expressions. En outre, les deux voix sont dialogiquement corrélées, comme si elles se connaissaient l'une l'autre (comme deux répliques d'un dialogue se connaissent et se construisent dans cette connaissance mutuelle), comme si elles conversaient ensemble" (id., p. 144-145).

Contudo, estas considerações não inviabilizam dois factos: essas personagens poderão apresentar um determinado grau de "independência literária e semântica", assim como um "perspectiva própria", mas nunca deixarão de ser "configurações esquemáticas"; e "a ficção", explica A. Cândido, "é o único lugar – em termos epistemológicos", em que as personagens são "puramente intencionais", totalmente projectadas "por orações" (Cândido, 1976, p. 35); por outro lado, apesar de, quando integradas no discurso literário ficcional, as personagens históricas passarem a constituir seres "puramente ficcionais", elas não deixam de veicular propriedades reconhecidas como pertencentes à verdadeira História, concorrendo, na qualidade de "modalidades mistas de existência" (seguindo a posição de J. Woods), como elementos de verosimilhança e criadores do "efeito do real".

Ora, o vigor com que, ligada ao limiar dialógico entre História e ficção, esta dominante discursiva se manifesta depende estreitamente de *condicionamentos pragmáticos* específicos, ou seja, de critérios aceites quer pelo emissor/narrador, quer pelo receptor/leitor.

8. Como se sabe, qualquer falante que realiza actos de linguagem realiza actos de enunciação, actos proposicionais e actos ilocutivos, ou seja, realiza actos que consistem fundamentalmente em representar um estado de coisas, em exprimir algo, em ordenar,

em prometer, em solicitar (cf. Searle, 1984, p. 33 ss). Os actos ilocutivos, os que directamente nos interessam, são actos contratuais e institucionais, actos que obedecem a regras semânticas e pragmáticas.

Por sua vez, o texto literário, enquanto texto ficcional, também realiza actos ilocutivos (embora as regras sejam naturalmente diferentes das dos actos ilocutivos da comunicação linguística).<sup>18</sup> Além disso, a ficcionalidade é "contratual" e, por isso mesmo, "histórica", pois fundamenta-se numa "pressuposição situacional" (cf. Warning, 1979, p. 328); o mesmo é dizer que a actividade literária é institucional. E a todo este quadro (cuja dinamização releva de intuítos similares aos da estética da recepção) é comum uma problemática apoiada num eixo central: o do *pacto de leitura*, que poderá decorrer de, entre outras, indicações de género ("romance", "novela", "conto", etc.) dentro ou fora do próprio texto. Como alega Cesare Segre, quem ouve um conto maravilhoso, "acha óbvia a presença, nele, de fadas, orcas, gnomos, com os seus poderes sobrenaturais"; quem lê um poema épico, "acha normal deparar com personificações, intervenções divinas e coisas parecidas" (Segre, 1989, p. 45). De tal forma isto se passa que, quando as referidas indicações de género são elevadas a um grau extremo de gramaticalização e, conseqüentemente, o registo injuntivo-ideológico adquire a sua máxima imposição, o leitor passará mesmo a ler o texto em função da convenção (que suspende a relação denotativa desse texto com a realidade) e não do mundo da existência imediata; como afirma o mesmo autor, "uma vez instituídos alguns estereótipos narrativos (e toda a literatura labora na base de estereótipos), o leitor não julga mais a probabilidade estatística de um acontecimento em função do mundo real, mas em função das convenções para que a narrativa remete" (id., p. 47).

<sup>18</sup> O que aqui se pretende é realçar como o texto literário ficcional se pode conceber em termos de "fingimento". A este propósito, Searle, num artigo primeiramente publicado na *New Literary History*, para além de não aceitar a relação entre ficcionalidade e literariedade, sublinha a "fingimento" dos actos ilocutivos verdadeiros que o autor de um texto ficcional leva a cabo (cf. Searle, 1982). De facto, para John Searle, o que caracteriza o discurso ficcional são requisitos, como, por exemplo: a suspensão das regras semânticas; a não-seriedade das enunciações; a não-obrigatoriedade de responder a critérios de verdade; a não-obrigatoriedade de fornecer provas; a desnecessidade de se colocar a questão de se saber se estamos ou não informados acerca da verdade (pelo que o autor não pode ser acusado de mentiroso); a coerência ficcional; o posicionamento ilocutório do autor para com a sua discurso e, sobretudo, o fingimento de actos ilocutórios (quase sempre assertivos), assim como as convenções extralinguísticas que suspendem a ligação ao real que normalmente se faz através dos actos ilocutórios.



Como quer que seja, no texto literário ficcional, as regras que relacionam de forma imediata os actos ilocutivos com o mundo histórico-empírico estão suspensas, construindo esse [co-]texto o seu próprio contexto, pelo que, para que o leitor possa ler a construção do texto literário *em si*, é-lhe necessário obedecer a uma série de regras pragmáticas – que passam, antes de tudo, pela “suspensão da referência imediata” (posicionamento através do qual se interrompe a referencialidade directa ao contexto empírico). O leitor deve aceitar o jogo da ficção, o que não impede a fruição decorrente da sua entrega à intriga. Antes de tudo, porém, a suspensão do julgamento de verdade [do real histórico], o que nos conduz de novo à problemática da relação entre verdade e ficção.

9. Assim, quando se tem presente a *relação verdade-ficção* no texto literário, não podemos nunca afirmar que os elementos ficcionais são uma mentira: a validação destes como sendo verdadeiros ou falsos deve ser operada de acordo não com a verdade do mundo histórico, mas com a verdade estético-literária, na qual o literal é substituído pelo derivado. Um facto narrado no texto literário pode, com efeito, ter acontecido num tempo e num espaço históricos; uma personagem presente nesse texto pode, realmente, ter existido e actuado de certa maneira (independentemente de desacertos históricos). Mas, quando tais elementos são integrados no texto literário, isso é verdadeiro no mundo possível implicado por esse texto; é verdadeiro para o *eu* textual, não para o autor nem para o leitor, social e juridicamente identificáveis. Por isso é que os enunciados do texto literário podem ser “explicados, não verificados”. Por isso também é que a passarola do padre Bartolomeu (cuja construção é paralela à edificação do convento), significando no romance o ponto de ligação entre o terrestre e o celeste, representa emblematicamente o compromisso entre o real e a ficção, entre a História e o mundo possível criado pelo narrador.<sup>11</sup> Não sendo o texto literário ficcional um discurso imediato, não é um texto que se funda numa correspondência directa com o mundo do real; a representação dos mundos possíveis representados nesse discurso constituem, em primeira instância, uma “modelização” estética daquele mundo empírico (cf. Lotman, 1978: *passim*).

<sup>11</sup> Seguindo uma perspectiva sémio-estrutural, afirma Paula Arnaut que, em *Memorial do convento*, “a crença religiosa caminha na proporção inversa à construção da passarola”; e continua, afirmando que “nos cerca de treze anos em que decorre a construção da passarola, é a figura de Deus redimensionada e envolta num cepticismo cada vez mais agudo” (Arnaud, 1996, p. 47 e 48, respectivamente).

Deste modo, ao acto de leitura consciente preexistem duas directrices: em primeiro lugar, um equilíbrio entre a recusa de qualquer ligação com o real e a relação imediata com o real; em segundo lugar, a aceitação da ideia segundo a qual a verdade histórica não torna irredutível a verdade interna da ficção, pois qualquer discurso ficcional enuncia verdades (eventualmente também de índole psicológica e filosófica), ou seja, qualquer enunciado ficcional é apresentado como verdadeiro no domínio do mundo possível que nele é construído.

Do exposto conclui-se que, para que o acto ficcional tenha efectivamente lugar no texto literário, é necessário, antes de tudo, um pressuposto: a “convenção de ficcionalidade” inerente *ab initio* ao texto ficcional. A este propósito, Walter Mignolo explica com clareza:

“¿En qué consiste la convención de ficcionalidad? O más precisamente, ¿en qué consiste la convención de ficcionalidad *en el nivel de la enunciación*? Mi respuesta es la siguiente: en un doble acto de lenguaje, uno ficcional y otro verdadero. O, mejor aún, uno ficcionalmente verdadero; el otro, verdaderamente ficcional” (Mignolo, 1984, p. 27).

O que nestas palavras nos interessa vincar é que, sob a designação de “convenção de ficcionalidade”, é possível perceber a referência a um “princípio institucional de leitura”, através do qual o discurso da personagem do texto literário ficcional pode assumir um registo duplo: os seus enunciados são, por um lado, ficcionalmente verdadeiros, porque são o produto escrito de um certo investimento estético-literário de um autor que elabora o texto; por outro lado, eles são verdadeiramente ficcionais, pois o que está em causa é a configuração de um discurso ficcional que ultrapassa a possibilidade de veracidade histórica.

Desde que se aceitem estas noções basilares, aceitar-se-á também a possibilidade de se operar uma leitura da carta que Baltasar [nunca] escreve ao rei – em resposta à carta que, “Quase se acredita” (p. 285), este lhe teria escrito –, na condição de elemento, ao mesmo tempo, ficcionalmente verdadeiro e verdadeiramente ficcional, isto é, valendo não só por si (na qualidade de texto escrito pelo narrador), mas igualmente como domínio de projecção do registo ficcional que a engloba:

“Sete-Sóis ainda não respondeu ao rei, vai adiando sempre, acanha-se de pedir a alguém que lhe escreva a missiva, mas, se um dia vence a vergonha, assim é que notará, Meu querido rei, cá recebi a sua carta e nela vi tudo quanto tinha para me dizer, o



trabalho aqui não tem faltado, só paramos quando chove tanto que até os patos diriam basta, ou quando se atrasou a pedra no caminho, ou quando os tijolos saíram de má qualidade e ficamos à espera que venham outros, agora anda tudo aqui em grande confusão com a tal ideia de alargar o convento, é que o meu querido rei nem imagina o tamanho daquele monte e a soma de homens que requer [...]” (p. 286-287).

De notar sobretudo o significado assumido, nestas palavras, por dois elementos: por um lado, o que, na linha da convenção de ficcionalidade, rejeita esta carta como tendo sido, de facto, escrita, acentuando o narrador onisciente o carácter obviamente fictício de tal carta (“Sete-Sóis [...], se um dia vence a vergonha, assim é que notará”). Por outro lado, ao colocar em intimidade Baltasar e o rei (“Meu querido rei”), o narrador deixa perceber que essa relação se fundamenta, antes de mais, num posicionamento ideológico específico, naturalmente assente em bases igualmente ficcionais. O [Baltasar] autor (que nunca o é) da carta dirigida ao rei escrevê-la-ia um dia; esse gesto enquadra-se, portanto, dentro do jogo das possibilidades do romance, não deixando, por isso, de ser um elemento verdadeiramente ficcional. O certo, porém, é que o acto que o narrador leva a cabo – a transcrição de uma carta que, a ser escrita, sê-lo-ia deste modo (dentro da convalidação ficcional do romance) – é ficcionalmente verdadeiro, pois essa carta traduz a elaboração de formulações do autor Saramago.

Atente-se, ainda, para um outro factor importante: o que diz respeito à “convenção de veracidade artística”, também ele um “princípio institucional de leitura”, pela pertinência que a prática literária ficcional comporta. De facto, se recordarmos o que se disse a propósito dos critérios ontológicos da ficcionalidade narrativa, não é difícil admitir que, para o narrador, a narração literária é verdadeiramente ficcional, pois, para ele, personagens e acontecimentos (fictícios ou com existência real) têm no mundo do romance as mesmas propriedades ontológicas.

10. A relação entre verdade e ficção traduz-se, assim, na verificação de diferenças de base, isto se nos ativermos à propensão estético-literária peculiar que conforma o texto literário ficcional. Ora, em função das premissas estudadas, aceita-se facilmente a necessidade de definirmos agora as potencialidades de informação que o desenvolvimento da articulação *História-literatura* acarretam, quando se integram num jogo de “referência cruzada” (Ricoeur, 1983, p. 124), questão que desde já nos reconduz à reflexão de Saramago evocada no início deste trabalho.

As discussões que têm sido provocadas a propósito da relação que a literatura mantém com a História e da, apesar de tudo, recorrente reelaboração da História pela ficção – uma reelaboração que tem tido várias manifestações, desde o tão proclamado “Back to the History” em reacção ao “Back to the text” –, estas discussões, dizíamos, têm-se revelado como verdadeiros tópicos de análise e de teorização nos meios críticos literários. Mas mais do que fazer o inventário crítico das posições assumidas pelas inúmeras escolas de crítica e teoria literárias, importa, desde já, retirar o que nos parece ser mais profícuo das motivações básicas que provocam o “regresso contínuo da História” ao domínio da literatura e dos estudos literários (cf. Gusmão, 1987, p. 398).

Ora, é já pacífica a noção segundo a qual o crítico literário não deve cair em atitudes extremas que, na sua relação com o texto literário e com o referente histórico, resultariam de análises exclusivamente viradas ou para o texto, considerado em termos autotélicos, ou para o contexto. De facto, se é verdade que, como afirma Roland Barthes, a crítica do texto literário consiste em “decifrar a significação, em descobrir-lhe [à obra literária] os termos e principalmente o termo escondido, o significado” (Barthes, 1982, p. 55), também não é menos certo que a ciência literária não se pode mover apenas no terreno da análise textual, quando por esta se entende o debruçar-se unicamente sobre o [co-]texto. Por outro lado, seria falaciosa, quando tomada de forma dogmática, a atitude contrária – esta procurando manter uma relação de tipo exclusivamente contextualista através da qual se pretende que a descrição do contexto pode ser completa –, uma vez que tanto o autor como o leitor não são sujeitos vazios, susceptíveis de serem programados por esse contexto. Com efeito, é necessário que a leitura opere na base de um sistema de relações entre formas, concretizações e funções integradas no sistema da comunicação geral. Desta forma se deverão aliar à categoria do texto literário outras muito mais amplas: a do autor, a do leitor, a das condições histórico-culturais que envolvem um e outro, a das instâncias de transmissão, etc. Isto implica necessariamente uma articulação consciente da estética da recepção, da história dos efeitos literários, da semiótica, da crítica dialógica (só para citar alguns instrumentos críticos), sem que, com isso, se não salvguarde a especificidade ontológica do texto literário.

<sup>10</sup> Sobre esta questão, e outras com ela directamente relacionadas, tenha-se em conta Silva, 1987.



O enraizamento desta posição desenvolve-se a partir da crítica a que foram sujeitas as orientações tanto de teor idealista, impressionista e metafísico, como de carácter unicamente positivista. Com efeito, a literatura, embora podendo constituir um domínio autónomo, ela não é autárquica, uma vez que deve ser encarada como uma actividade humana no âmbito social e histórico geral. Como afirma Manuel Gusmão, a “consideração da relação com a história não é apenas uma necessidade metodológica para os estudos literários, é uma componente mais ou menos explícita, mais ou menos ocultada, de toda a relação viva com a obra, e a construção epistemológica desse fenómeno é uma das determinações daquela necessidade” (Gusmão, 1987, p. 403).<sup>11</sup>

Ora, quando (hoje, cada vez mais) a ficção *representa* a História, fá-lo num plano específico – o da linguagem literária –, constituindo tal procedimento um exemplo da não consideração do discurso da História como uma eternização do passado, nem da sua viabilidade apenas enquanto elaboração passível de ser recuperada. O discurso ficcional literário aparece, então, na sua representação da História, com um registo alteronímico: o passado recuperado é sempre um *outro* passado, é um passado “corrigido”. Atente-se na reflexão de Saramago, quando, depois de reconhecer a “incapacidade final para reconstituir o passado” e que, por isso, “não podendo reconstituí-lo, somos tentados – sou-o eu, pelo menos – a corrigi-lo”, explica:

“Quando digo corrigir, corrigir a História, não é no sentido de corrigir os factos da História, pois essa nunca poderia ser tarefa de romancista, mas sim de introduzir nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível: por outras palavras, substituir o que foi pelo que poderia ter sido” (Saramago, 1990, p. 19).

Como se vê, um dos objectivos do romancista, quando adopta tal posicionamento, é a *reavaliação* de uma determinada parcela do passado à luz do “discurso da possibilidade”; rasura-se, de certo modo, o discurso da verdade histórica, pois afasta-se a reprodução fiel, e *redimensiona-se* esse discurso.

<sup>11</sup> São também muito claros os termos em que Viktor Zmegag alude à importância da necessidade de *também* se ter em conta o contexto histórico-cultural para uma correcta compreensão do fenómeno literário: “O que importa é reconhecer que a literatura não pode ser compreendida a partir dos seus pressupostos internos, mas tão somente a partir da totalidade do contexto histórico. Aquilo a que se chama sistemas literários, tendências estilísticas, etc., manifesta-se em primeiro lugar através das transformações da função cultural e do papel da literatura nos processos sociais” (Zmegag, 1982, p. 100).

A questão, portanto, que há a resolver é a de saber até que ponto os dois campos de trabalho – literatura e História –, quando relacionados, são capazes de aspirar a uma capacidade de informação refractária, ou fiel, ao discurso do real. Porque há que ter em conta que o discurso literário não é um discurso inocente, uma vez que se mostra capaz de se definir com um inegável vigor ideológico.

Mesmo reconhecendo que pode haver algo de pertinente na afirmação de que quer a literatura (quando *representa* um contexto histórico particular), quer a História (quando estuda esse mesmo cenário) constituem áreas de pensamento onde é imediatamente acessível a captação do real, a verdade é que isso não se passa de um modo total; quer dizer: nem a literatura, nem a História dão uma visão absoluta e completamente correcta da realidade, além de que, quando consideradas isoladamente, nenhuma nos fornece uma base de apoio sólida. Por isso, David Levin (cf. Levin, 1992) relembra a dose de incerteza, de indecisão e de contingência inerente a qualquer interpretação crítica de factos históricos e/ou literários.<sup>14</sup>

Até ao século XVIII, de uma forma geral, a História era ainda um género literário, um ramo da literatura, só aparecendo como elemento diferente desta nos finais desse século, quando a palavra “literatura” e a Literatura como instituição sofreram modificações radicais. Quintiliano vira a História como epopeia; Cícero formulara princípios básicos da futura retórica da História (o historiador não deveria dizer nada falso, somente a verdade), concebendo o historiador como um espelho impessoal da realidade; o Renascimento, como se sabe, fora conforme aos preceitos dos Antigos; durante o Romantismo, a literatura é um *corpus* de textos privile-

<sup>14</sup> Mais do que prescrever um método singular para o estudo da literatura e da História, David Levin – no conjunto de ensaios de que se compõe a obra *Forms of Uncertainty* (ensaios esses escritos e publicados entre 1964 e 1990) – alerta para a necessidade de se estudar um domínio com a consciência do outro, bem como para os perigos que se poderão encontrar se um for estudado sem a compreensão do outro. Defendendo que nenhum dos dois campos de estudos (literários ou históricos) dá uma visão absoluta e completamente correcta, este conhecido professor de artes e ciências acentua que o estudo da literatura requer também um profundo estudo tanto do contexto histórico, como do contexto da(s) personalidade(s) estudada(s). De um modo geral, os capítulos – onde são abordadas questões de técnica literária juntamente com outras de interpretação e juízo históricos – são agrupados pelo autor de acordo com um objectivo primordial: sublinhar a crença de que as questões históricas e literárias se esclarecem mutuamente.



giados, num domínio oposto ao do mundo empírico da realidade histórica, surgindo o divórcio entre literatura e História.<sup>15</sup>

Como quer que seja, a relação entre o discurso literário (narrativo) e a representação histórica torna-se problemática para a teoria histórico-literária com a concepção de que a História, enquanto disciplina, não é tanto um discurso de grau zero, que pode ser usado para representar eventos reais, implicando, pelo contrário, escolhas pré-definidas por orientações político-ideológicas, entre outras; ou seja: o discurso da História acaba por dar dos eventos uma coerência subjectiva. José Saramago lembra-nos que “o historiador tem de ser, em todos os casos, um escolhido de factos”, pelo que, “na realidade, não se limita a escrever História: faz a História” (Saramago, 1990, p. 19). Assim, não deixa de reconhecer a legitimidade da íntima relação que a História mantém com a literatura, pelas omissões (logo, modificações) que o historiador leva a cabo, na “escolha” dos factos.<sup>16</sup> Há, conseqüentemente, que distinguir entre o passado histórico e o discurso desse passado. Em função disso, parece preferível defender-se a noção de Gossman (Gossman, 1990), segundo a qual, mais do que relações entre História e literatura do longo dos tempos, se tenha tratado fundamentalmente de relações entre narrativa ficcional e narrativa histó-

rica. Por isso, a narrativa, como modo de discurso do estudo da História, é suspeita, porque faz parte da discursividade histórica e predomina no discurso literário ficcional. A partir daqui, o carácter literário do discurso histórico tenderá a anular a objectividade das “categorias históricas”; por seu lado, o carácter histórico da literatura conduz-nos, neste contexto, à ideia de que as “categorias literárias ficcionais” pertencem não tanto ao plano da “invenção”, mas sobretudo ao plano da “reinvenção”.

11. O esforço de conceituação metodológica protagonizado, neste reduto, pelo autor do *Memorial do convento* pode conduzir a um resultado que aqui nos interessa atingir: o que consiste em atribuir a este romance um estatuto próximo do (mas não coincidente com o do) romance histórico (ainda que não propriamente nos termos em que o nosso primeiro Romantismo o praticou).<sup>17</sup> De facto, por um lado, *Memorial do convento* recupera alguns pressupostos de um modelo com grande tradição no Romantismo. D. João V foi rei de Portugal e mandou, com efeito, construir o con-

<sup>15</sup> Quando as primeiras manifestações no domínio do romance histórico se verificaram em Portugal, já as obras-primas europeias nesse subgénero tinham tido o seu ápice, situação essa que decorreu sobretudo do desfazimento cultural e sócio-económico de Portugal em relação ao panorama europeu (Chaves, 1979, p. 9 ss); entre 1814 e 1828, Walter Scott – a quem se deve sobretudo o êxito deste sub-género narrativo – publicara os seus principais romances históricos; mais: os seus seguidores imediatos – como Fenimore Cooper, Alfred de Vigny, Mérimé, Balzac, Vítor Hugo e Manzoni – já tinham igualmente publicado, na década de 20 e 30 os seus romances de carácter histórico. Sobre o romance e o drama históricos, em geral, e de Walter Scott, em particular, remetemos para a obra de Lukács (1966), *La novela histórica* (hoje, ainda referência obrigatória nos estudos literários, embora tivesse sido redigida entre 1936 e 1937, nos tempos da Frente Popular). Considerado unanimemente um dos principais críticos marxistas, Lukács, neste livro, analisa fundamentalmente dois aspectos gerais: as linhas principais respeitantes à acção recíproca entre o espírito histórico e a literatura e a relação entre o desenvolvimento sócio-económico e a cosmovisão de formas artísticas que procedem desse desenvolvimento. Tendo como base estes dois vectores, o autor estuda, então, as diferenças entre o romance e o drama históricos, procurando demonstrar que elas decorrem do facto de que tanto um como outro não só correspondem a visões diferentes da realidade (o que implica uma variedade na forma do conteúdo e na forma da expressão), como ainda se fundem nas características do público a que se destinam. A este propósito, examina a emergência dos romances históricos de Walter Scott, a conexão que essa emergência manteve com as transformações político-económicas que se fizeram sentir na Europa após a Revolução Francesa e o desenvolvimento do romance histórico; sem fornecer uma história completa, demonstra que os problemas formais deste romance são reflexos das revoluções histórico-sociais: “la evolución de la novela histórica revela con gran claridad cómo detrás de los problemas aparentemente sólo formales, constructivos [...] ocultan problemas político-ideológicos de máxima importancia” (Lukács, 1966, p. 419). Ainda sobre o romance histórico, leia-se também Caliban (1991), XXVIII, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (tit. genérico: “Le roman historique”), especialmente os estudos de Pierre Morère e de Georges Lemoine; Chaves, 1979; Reis/Lopes, 1994, p. 369-371; Wesseling, 1991, p. 27-115.

<sup>16</sup> Sobre a relação diacrónica entre História e literatura (cf. Gossman, 1990), sobretudo os capítulos finais; obra especialmente importante para um estudo da relação entre História e literatura, encontram-se nela reunidos vários artigos escritos entre 1971 e 1989, que abordam as inúmeras facetas dessa relação. Numa primeira parte, o autor tem em conta sobretudo a questão da educação literária, assim como da historicidade da categoria da literatura, explorando as implicações sociais e políticas das noções que temos dessa categoria. Numa segunda parte, equaciona o entrelaçamento da História e da literatura na própria escrita da História (mostrando como as narrativas literárias, a filosofia e a política estão inextricavelmente ligadas nos textos de dois grandes historiadores românticos: Augustin Thierry e Jules Michelet). Contudo, já o dissemos, o ponto central que nos interessa encontra-se nos capítulos finais. No último ensaio, o autor estuda a dupla questão do lugar da narrativa na historiografia e da alegada incomensurabilidade das narrativas históricas.

<sup>17</sup> Refira-se, neste contexto, a importância que Hayden White concede à problemática da relação entre “discurso narrativo” e “representação histórica”; ele sabe que o “discurso narrativo” é propenso a “juízos morais” (White, 1987, p. 24) – lembrando, por isso, que a “narrativa” da História não é um discurso neutro, pois a ele subjaz um determinado posicionamento avaliativo do autor desse discurso. Segundo ele, o meio mais apropriado para falar dos eventos reais parece ser, então, o discurso “não-narrativo” das ciências físicas; porém, defende, “o evento ‘real’ não assenta na distinção entre verdade e falso, mas na distinção entre real e imaginário” (id., p. 57). É, aliás, tendo isto em conta que Hayden White, retoricamente, pergunta: “Como pode qualquer passado [...] ser representado [...] a não ser através de um caminho ‘imaginário?’” (ibid.). Deste modo, os factos históricos nunca são objectivamente descritos, pois o historiador não só os escolhe, como também valoriza determinados modelos operatórios. Além disso, o que hoje pode ser interpretado de uma determinada maneira, amanhã poderá ser de outra.



vento de Mafra, verificando-se, por isso, a coincidência entre o universo interno da narrativa, *produzido* pelo discurso (a *diegese*) e a realidade (exterior à narrativa saramaguiana, *designada* por esta); o segundo capítulo fala de comprovação e autenticação; Saramago reconstitui, em parte, determinados acontecimentos, apoiando-se em fontes históricas, etc. (embora *Memorial do convento* não seja História romanceada, antes um texto ficcional); por esse lado, afasta-se dos moldes em que se contruíam os primeiros romances históricos (os quais obedeciam a uma temática histórica só na sua dimensão externa, em que a História era tratada de forma superficial; o que interessava era a curiosidade ou a excentricidade dos ambientes descritos, e não a representação artística fiel de um período histórico concreto, não apresentando as características essenciais do período histórico a partir propriamente de um ângulo histórico).

Contudo, detém algumas características temáticas e semi-estruturais (sistematizadas por Lukács) muito próximas das que caracterizavam o “clássico” romance histórico romântico: relação directa com a História; representação de grandes crises da vida histórica nacional; cruzamento entre o episódio histórico geral e o episódio ficcional individual; aproveitamento da História – que se estende da reconstrução de personagens, épocas, ambientes historicamente marcantes, até à reconstrução de elementos históricos por intermédio de processos característicos do discurso literário e ficcional, manifestando-se, então, como um processo de activação da *verosimilhança*, tão cara ao nosso primeiro Romantismo (é certo que os objectos, factos e personalidades do mundo histórico não perdiam, no “clássico” romance histórico romântico, propriedades do seu estatuto de existência empírica, não podendo, contudo, ser identificados exclusiva e imediatamente com referentes históricos, mesmo se se aproximassem em muito do que efectivamente existiu). Por esse lado se aproxima daquele subgénero narrativo, pelo realismo incutido a determinadas descrições e pela presença de quadros – percebidos sobretudo no espaço lisboeta, onde se celebra o detalhe, como é o caso das grandes manifestações públicas que alienam o povo (as touradas, as procissões, as cerimónias públicas da Inquisição). Por aí se aproxima de Walter Scott, que não se limita a concentrar dramaticamente os acontecimentos, nem os encarando como mera curiosidade histórica: “Lo que tan superficialmente se ha denominado ‘verdad del colorido’ en las novelas de Scott”, escreve a este propósito Lukács, “es en verdad esta prueba poética de la realidad histórica. Consiste en la estructuración del amplio fundamento vital de los acontecimientos históricos en su

entrelazamiento y complejidad, en sus variados efectos recíprocos con las personas actuantes” (Lukács, 1966, p. 46)

Acrescente-se a isto o facto de o “código” do “clássico” romance histórico convencionar a coexistência de personagens (onde, do ponto de vista ideológico, assume grande relevo o povo), objectos e factos historicamente comprovados *com* personagens, objectos e eventos ficcionais; utilizando a terminologia de Parsons, os “objectos nativos” do texto (elementos exclusivamente ficcionais) vivem lado a lado com os “objectos imigrantes” (elementos do real e utilizados no texto literário). “Un roman historico-didactique”, lembra A. Halsall, “est un texte narratif qui affirme la co-existence, dans un même univers diégétique, d’événements et de personnages historiques et d’événements et des personnages inventés” (Halsall, 1988, p. 271). Por essa perspectiva particular (ponto de partida, aliás, a partir do qual Halsall reflecte sobre o romance histórico), mais uma vez o *Memorial do convento* se aproxima do romance histórico romântico europeu, já no seu pleno estado de desenvolvimento (consequência sobretudo da propagação de uma filosofia da história) e aceitação (em parte devido à larga difusão do folhetim) no segundo quartel do século XIX, onde aparece já como subgénero bem delimitado (repare-se como também, seguindo esta conceituação, mantém relações com o romance scotiano, onde se mostra “la grandeza humana que, sobre la base de una conmoción de toda la vida popular, se libera en sus representantes más significativos” [Lukács, 1966, p. 55], em detrimento das grandes figuras históricas, que aparecem como personagens secundárias).

Estas indicações não dispensam, entretanto, uma observação: as virtualidades que, apesar de tudo, conferem a esse subgénero narrativo a identificação com o real histórico não consentem abusos de interpretação; o facto de o romance histórico insinuar que os factos e figuras nele presentes poderem ser apresentados como “reproduções” de factos e figuras reais não obriga a encará-lo como uma forma particular da narrativa de “imitação” fiel e imediata de uma realidade empírica, antes mediata, uma vez que ele deve *representar* (“tornar presente”) as propriedades do real, ocultando e simulando as virtualidades de autenticidade.<sup>18</sup> Vale a pena por isso

<sup>18</sup> Isto, obviamente, não quer dizer que, neste domínio, o romance histórico no nosso Romantismo não tenha correspondido a alguns dos propósitos gerais desse movimento literário, nomeadamente no que concerne ao protagonismo que nele assume o nacionalismo, a evocação erudita do passado (medievalizante, sobretudo), o pitoresco, a cor local e, essencialmente, a descrição histórica – que, por vezes, se torna superior ao pitoresco dos meios, das personagens (cf. Chaves, 1979, p. 28, 57 ss).



recordar uma reflexão de Roman Ingarden sobre esta problemática:

"Representar é [...] também 'dar a conhecer' algo, mas é radicalmente distinto de 'apresentar' o objecto por meio das respectivas relações objectivas. É um 'dar a conhecer' algo diferente do elemento representante, em que o representante 'imita' o representado, oculta-se a si mesmo como representante para se mostrar ao mesmo tempo como o pretensamente 'representado' e assim trazer, por assim dizer, da distância o outro que de facto apenas representa e deixá-lo a ele mesmo falar na sua própria figura" (Ingarden, 1979, p. 267).

Ora, é sem dúvida em sintonia com estas palavras que se deve processar a identificação de *Memorial do convento* como "reformulação" do romance histórico (cf. Reis, 1986, p. 94 ss); com efeito, mais do que encarmos esta obra como se de um romance histórico inequivocamente se tratasse, há que ter em conta um outro facto: Saramago reformula a dinâmica historicista levada a cabo, por exemplo, pelo Romantismo europeu, período literário onde este romance se institui – com o seu "complexo historicista" – como uma das práticas literárias preferidas.<sup>29</sup> É essa reformulação passa, antes de tudo, pela conjugação bem calculada de dois processos técnico-literários: o histórico (com tudo o que de evocação de circunstâncias histórico-culturais isso implica) e o memorialista (cujo investimento ideológico decorre de um posicionamento subjectivo, presente desde logo no título da obra – *Memorial* –, que aponta imediatamente para o papel da memória na retenção de factos históricos passados e no registo selectivo dos mesmos).<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Acrescente-se que as linhas temáticas seguidas, por exemplo, por Alexandre Herculano (no *Monge de Cister*, n' *O lobo*, no *Enrico*) seguem em grande parte as linhas do romance histórico de Walter Scott: a representação documentada de transformações e catástrofes históricas, a historicidade de usos e costumes, a revivescência estética da vida social da época histórica passada em que decorre a acção (a utopia romântica orientada para o passado).

<sup>30</sup> Reis, 1986, p. 94. Note-se, ainda a este propósito, o papel da literatura para a actualização e contínua revalorização do passado histórico. Dentro de estes parâmetros, leia-se Chaves, 1988, onde é abordada essencialmente "a fronteira entre história e literatura" (id., p. 9). Os textos que constituem esta obra são de inegável utilidade para o discurso crítico-literário em geral e, em particular, para o estudo da literatura brasileira, pois conduzem ao entendimento da relação entre ficção e História enquanto conexão que se deve processar, no campo literário, com base num posicionamento ideológico específico: a necessidade de, pela literatura, actualizarmos o nosso passado no discurso da memória (individual e colectiva). Isto explica o motivo por que o autor confere uma atenção especial a José de Alencar, às *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, à ficção de Erico Veríssimo, às *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, à análise do "gaúcho" em várias obras brasileiras e, numa segunda parte do livro, à leitura de textos de Lilian Hellman, Marguerite

Não menos elucidativo quando aos alicerces sémio-narrativos que sustentam o *Memorial do convento* é o estatuto do narrador. Segundo Carlos Reis, o romance histórico – do ponto de vista sémio-narrativo, note-se – define-se também segundo três opções específicas: o privilégio da "narração ulterior", o predomínio da "focalização omnisciente" e a existência de um "narrador omnisciente situado no nível extradiegético" que se dirige "usualmente a um narratário extradiegético" (Reis/Lopes, 1994, p. 370-371). Ora, é um facto inegável, neste romance de Saramago, a dimensão omnisciente do narrador, ao lado da cumplicidade que mantém com o leitor. Por esse prisma, o *Memorial do convento* seria um romance histórico. No *Memorial*, temos, com efeito, um narrador que se manifesta em cinco planos essenciais, todos eles imbricados: ao nível da escolha das personagens e dos acontecimentos (centrais e acessórios); ao nível do constante tom moralístico, do tom aforístico e

Yourcenar, Ramón del Valle-Inclán, Jorge Luis Borges, Konstantinos Kaváfis e Umberto Eco. Nunca esquece, contudo, uma premissa primordial: "Não podemos 'ensinar' literatura. Com alguma sorte podemos, isto sim, partilhar aquele momento inaugural da leitura, confrontando o texto e o nosso mundo presente. É aí que se começa então a tratar de história e literatura" (id., p. 12). Torna-se ainda importante referir – no contexto das relações entre literatura e História – a correlata importância que, no século XX, tem assumido a narrativa biográfica, género que, obviamente entre outras motivações e objectivos, visa também a acima referida recuperação do passado. É para esse sentido que aponta a obra de Carlos Rama (Rama, 1975). Constituinte uma obra importante para o estudo das relações entre História e romance, ela é, em parte, o desenvolvimento de alguns estudos de um outro livro do autor, *Teoría de la Historia*. Do ponto de vista metodológico, *La Historia y la novela* situa-se no campo de estudos quer da lógica das ciências, quer da historiografia; de entre os vários problemas aqui estudados, importa realçar os que dizem respeito ao aparecimento do romance e da História (como verdadeira disciplina sistematizada), ao aparecimento e posteriores críticas a que foi sujeito o romance histórico, aos principais representantes dos estudos históricos ao longo dos tempos (apresentando-nos, a este propósito, um esquema extremamente útil) e, também, ao desenvolvimento do romance nos tempos modernos (nomeadamente a partir do século XVIII). O século XVIII foi o século da Filosofia; por isso, segundo o autor, o romance foi "filosófico". O século XIX foi o século da História; por isso, também segundo o autor, o romance foi "histórico". O século vinte é um século de crises, pelo que aumenta a importância da História e, conseqüentemente, a necessidade de uma cada vez maior interrogação sobre o nosso passado. Mais: essa questionação passa não só pela revalorização do romance, mas ainda pelo género biográfico; como afirma Carlos Rama, o romance, no século actual, "comienza a utilizar el material histórico en el terreno de la biografía, en forma similar como trató de reconstruir épocas a comienzos del siglo pasado" (id., p. 32). Sobre a ficção pós-modernista, no que concerne ao romance histórico, remetemos sobretudo para Wesseling, 1991. No que diz respeito à narrativa literária de fundo histórico na literatura portuguesa após o 25 de Abril, sobretudo no que toca à utilização de procedimentos de "desocultação da História" e/ou à "indagação dos processos de perda de identidade cultural" portuguesa, leia-se Lepecki, 1988, onde sumariamente são revistas obras como *Memorial do convento* e *Lerantado do chão* (de José Saramago), *Ora Eggnardae* (de Olga Gonçalves), *Balada da Prina dos Cães* (de Cardoso Pires), *Cais das Merendas* (de Lídia Jorge), *Elegia para um caixão vazio* (de Baptista Bastos) e *O bosque harmonioso* (de Augusto Abelaira).



das “digressões” que aparecem de modo recorrente (exemplos flagrante de juízos valorativos); ao nível da relação que mantém com as personagens (se, por um lado, o narrador não confere autonomia ideológico-discursiva às personagens conotadas com o poder e a opressão, por outro, as que se relacionam mais directamente com a intriga principal e surgem antes como representantes dos estratos sociais mais baixos são mais autónomas, em termos bakhtinianos); ao nível da *alteridade* que o caracteriza (o narrador coloca-se ora como contemporâneo dos factos narrados, ora no século XX, perfeitamente distanciados desses acontecimentos,<sup>21</sup> ao nível da particularização de ambientes sociais (manifestada pela evocação impressiva do Portugal setecentista e pelo conhecimento que o narrador mostra pelos meios cortesãos, eclesiástico e popular). Registe-se ainda o seguinte: *Memorial do convento*, através do seu narrador, problematiza o nosso conhecimento da História e o processo de a narrar. *Memorial do convento* convoca, é certo, o passado, mas também introduz o domínio do fantástico (que, no entanto, também aparece por vezes no romance histórico, embora sempre explicado); parodia textos “sagrados” (com comentários que desafiam o discurso autoritário da História); critica o presente (possível pelo distanciamento crítico do narrador e não pelo reviver sentimentalmente o pitoresco da História [cf. Seixo, 1986, p. 23]).<sup>22</sup> *Memorial do convento* utiliza, é certo, a História, “mas de uma maneira diferente da do romance histórico para quem ‘o passado’ devia ser evocado como *presente* no Passado. A óptica de Saramago é inversa”, explica Eduardo Lourenço:

“[...] é o Passado que é Presente. Mesmo quando retoma as cores de ‘romance histórico’, como no *Memorial*, a sua ficção é sempre em segundo grau, o de uma *narrativa* sobre a História, não uma fictícia ressurreição dela, como as de Walter Scott ou de Alexandre Herculano” (Lourenço, 1994, p. 187).

Registe-se, contudo, que as personagens privilegiadas do *Memorial do convento* – ainda que não tenham propriamente o poder de transformar as orientações globais da sociedade em que se en-

<sup>21</sup> “Vivemos em tempo que qualquer freira, como a mais natural coisa do mundo, encontra no claustro o Menino Jesus ou no coro um anjo tocando harpa [...]” (p. 209).

<sup>22</sup> Por este prisma se poderia dizer que *Memorial do convento* se aproxima, em parte, do romance histórico de Herculano, pois as obras deste não serviram meramente como simples intuitos de evasão alienante, antes como modo de corrigir o real através do verosímil; isto é: a sua obra foi quase sempre pensada para servir de aperfeiçoamento ou correcção do presente (Reis, 1982, p. 109-110). O que é certo, porém, é que só isso não chega para conferir ao romance de Saramago o perfil de romance histórico inequívoco.

contram inseridos, como no romance histórico – são personagens marginalizadas pela História oficial (os trabalhadores que constroem o convento), personagens invulgares (Blimunda, elo de ligação com o fantástico, para além de ter o poder sobrenatural de, em jejum, ver “por dentro” das pessoas e objectos, é dotada de uma percepção profunda dos mistérios do homem, pois ela aprendeu as coisas sobre a vida e a morte, sobre o pecado e o amor, «na barriga da mãe”, onde esteve “de olhos abertos” [p. 331]); são, à excepção de Blimunda, personagens atípicas (defeituosas, feias, violentas); mesmo as figuras históricas (que, no romance histórico, conferem legitimidade histórica), como o rei D. João V e a rainha D. Maria, são aqui desprovidas pelo narrador da sua realeza.<sup>23</sup> Nesse sentido, escreve Paula Arnaut que esse narrador se encontra “ideologicamente empenhado em desmistificar a ‘grandiosidade’ da História” (Arnaud, 1996, p. 116), acrescentando, pouco depois, que, com esse narrador:

“[...] o poder do homem supera hereticamente o poder divino [...]. O rei e o seu convento são destronados do primeiro plano, aparecendo à boca de cena os amores de Baltasar e de Blimunda; [...] a família ‘tropa de vagabundos’ que também fizeram História mas cujo valor foi silenciado; a turba de trabalhadores que dão cumprimento ao voto real [...]” (id., p. 118).

Ora, o que ficou dito tem que ver, de forma muito nítida, com a equação da História, no plano literário e ficcional de *Memorial do convento*, com uma função de *alteridade*, nos termos conceituados por Maria Alzira Seixo; para ela, essa história é “o ‘outro’ tempo que vem activar a consciência do presente”, e acrescenta: “José Saramago não faz história, faz romance” (Seixo, 1986, p. 24).<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Note-se que, em Alexandre Herculano, se verifica a não apresentação das figuras históricas como personagens centrais (fazê-lo seria, para ele, esconder a representação do amplo quadro sócio-económico em que decorre a acção); contudo, paradoxalmente, este também privilegia — como é visível no *Eurico* — a façanha cavaleiresca, a figura histórica individual, cuja interioridade se encontra de certo modo desligada da realidade.

<sup>24</sup> Também um pouco por esse prisma — *interrogar* a História e *escrever* uma narrativa literária — o romance de José Saramago se aproxima do romance de André Malraux (assim como pelas virtualidades presentes no texto saramaguiano, visando potencialmente questões gerais da condição humana do povo reprimido pelo discurso da História oficial). Maria Teresa de Freitas (Freitas, 1986) acrescenta um ponto à exegese sobre o escritor francês, ao apresentar um estudo essencial para a compreensão da importância do papel da História não só como pano de fundo do discurso literário, mas fundamentalmente como “tema” desse discurso. Analisando precisamente duas obras de André Malraux — *Os conquistadores* (1928) e *A condição humana* (1933), romances que têm como referente a Revolução Chinesa de 25-27 —, a autora chama a atenção para o facto de estas duas obras, embora apoiadas em elementos verídicos, ultrapassarem os limites impostos pelos limites históricos, por serem obras de arte e,



12. Deste modo, se a problemática da relação História – literatura ganha, neste contexto, uma importância primordial, a tal noção não são, então, estranhas as incidências ideológicas deste romance de Saramago, assim como as consequências técnico-discursivas que as activam. Em primeira e em última instância, isto significa que os componentes tanto literários como históricos do *Memorial do convento* não devem ser desligados do universo dos sentidos que devem ser retirados da sua leitura. Assim, se, por um lado, podemos considerar o *Memorial do convento* – e, de uma forma geral, a ficção histórica de Saramago, escrita depois da Revolução de 74, ficção em que se enquadra este romance, cuja primeira edição data de 1982 – como uma forma de “reacção contra a visão da História imposta pelo regime salazarista” (Kaufman, 1991, p. 135),<sup>20</sup> por outro, esse mesmo romance pode igualmente sugerir não só a “emergência da História” (Reis, 1986, p. 102), mas ainda a “emergência do romance devolvido à sua genuína condição de género literário em contacto estreito com os fenómenos históricos” (ibid.). Daqui se infere a urgência em reflectir criticamente sobre acontecimentos e personagens da nossa História; ao transformar a História em literatura, Saramago interroga a História sobre as suas motivações, as suas orientações e as suas finalidades. Existe ficção, sim, mas existe também uma História que é preciso olhar criticamente sob a óptica do presente. Conduzir o leitor “a mirar un determinado tiempo, una determinada época, una determinada situación histórica con otros ojos” (apud Molina, 1990, p. 255) é o objectivo de Saramago. Porém, o *Memorial do convento*, como afirma o escritor, não pode ser “leído en línea recta, porque exige constantemente otras lecturas y otras interpretaciones” (id., p. 259).

como tal, resultarem de um trabalho estético sobre o “referente extratextual histórico”. Por isso, sublinha recorrentemente que, em qualquer um dos dois romances – ambos universos discursivos em que Malraux consegue captar as estruturas subjacentes ao acontecimento histórico, levando a cabo um interessante jogo de alternância entre ficção (histórias) e realidade (História) –, Malraux “interroga” a História. Maria Teresa de Freitas procura, no fundo, responder a uma questão omnipresente neste seu livro: “Porquê a História nos romances de Malraux?” A esta pergunta, responde: “A História, porque é nela que se encontra o esquema de base da tragicidade da condição humana” (Freitas, 1986, p. 63).

<sup>20</sup> Esta revisão da História passa, antes de tudo, pelo privilégio que Saramago concede ao tratamento da História menor, como, aliás, confessa: “La historia como nosotros la aprendemos, como la leemos no es todá la verdad. Me ha fascinado, como lector, ese lado de la historia que quedó borrado, invisible, que desapareció. Toda mi preocupación, en estos libros, responde no tanto en ir a buscar el testimonio de aquellos que no tuvieron voz porque por ello no dejaron testimonio y en su lugar lo que hay es un gran silencio, pero por lo menos ir buscando aquello que se podría llamar los testimonios menores. Buscarlos muchas veces en aquello que se ha llamado peyorativamente la ‘Petite Histoire’ ” (apud Molina, 1990, p. 260).

Este romance é, por isso, representativo (o referente é passível de ser encontrado, em maior ou menor grau, na realidade exterior) e auto-representativo (representa-se a si mesmo, independentemente do mundo exterior); e a prova de que assim é encontra-se no facto de *Memorial do convento* “colocar” a presença das coisas, mas também conduzir-nos a interrogar essa presença. Num momento histórico sem os condicionalismos políticos que marcaram negativamente a nossa História, *Memorial do convento* aparece-nos como um apelo para a necessidade de, leitores conscientes e críticos, voltarmos os nossos olhos para o passado nacional e compreendê-lo – sob o prisma do presente – como obra sobretudo de uma alma [e corpo!] colectiva que se chama Povo.

A partir daqui, torna-se necessário propor que a articulação das coordenadas História-ficção sobre as quais está construído este romance leva a que, no envolvimento com o texto de Saramago, compreendamos, por um lado, a ficção como um lugar em que o leitor se pode plenamente contemplar e enriquecer, suspendendo o peso da realidade, e, por outro lado, a História a partir de uma posição crítica do presente, nunca alheada, afinal, de um contexto de alienação que encontrou a sua razão de [não] ser num passado ainda não muito longínquo. É aí que, cremos, se situa a “perversidade” de *Memorial do convento*: a necessidade de nos distanciarmos e, ao mesmo tempo, de nos aproximarmos da realidade, sem procurarmos, contudo, uma ligação directa, antes mediata, pois arriscaríamos, tal como Blimunda, a ser Blimundos desesperados em busca de um Baltasar que, afinal, não pertence à História, mas à ficção: depois de “nove anos” à procura de Sete-Sóis, Blimunda encontra-o finalmente ao lado da História, mas sem nunca deixar de ser ficção:

“Entre os mil cheiros fétidos da cidade, a aragem nocturna trouxe-lhe o da carne queimada. Havia multidão em S. Domingos, archotes, fumo negro, fogueiras. Abriu caminho, chegou-se às filas da frente. Quem são, perguntou a uma mulher que levava uma criança ao colo. De três sei eu, aquele além e aquela são pai e filha que vieram por culpas de judaísmo, e o outro, o da ponta, é um que fazia comédias de bonifrates e se chamava António José da Silva, dos mais não ouvi falar.

“São onze os supliciados. A queima já vai adiantada, os rostos mal se distinguem. Naquele extremo arde um homem a quem falta a mão esquerda. Talvez por ter a barba enegrecida, prodígio cosmético da fuligem, parece mais novo. E uma nuvem fechada está no centro do seu corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprende-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda” (p. 357).



## Referências bibliográficas

- SARAMAGO, J. *Memorial do convento*, 16. ed. Lisboa: Caminho, 1986.
- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, s.d.
- ARISTÓTELES. *Poética*. [Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa]. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.
- ARNAUT, A. P. "Memorial do convento". *História, ficção e ideologia*. Coimbra, Fora do Texto [Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra], 1996.
- BAKHTINE, M. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- BARTHES, R. L'effet de réel. *Communications*, n. 11, p.84-89, 1968.
- \_\_\_\_\_. História ou Literatura? In: BARRENTO, João (org.). *História literária - problemas e perspectivas*. Lisboa: Apáginastantas, 1982, p.43-66.
- \_\_\_\_\_. *Caliban*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1991. v. 28. (tit. genérico: "Le roman historique").
- CÂNDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CHAVES, C. B. *O romance histórico no Romantismo português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- CHAVES, F. L. *História e literatura*. Porto Alegre: UFRGS/Ed. da Universidade, 1988.
- Dicionário de latim-português. Porto: Porto Editora, 1995.
- Dicionário enciclopédico da história de Portugal. s.l.: Alfa, 1990, v. 1.
- FREITAS, M. T. de. *Literatura e história: O romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.
- GAUDREAU, A. Mimêsis, diêgêsis et cinéma. *Recherches Sémiotiques / Semiotic Inquiry*, v. 5, n. 1, p. 32-45, 1985.
- GOSSMAN, L. *Between history and literature*. Cambridge / Massachusetts / London: Harvard University Press, 1990.
- GUSMÃO, M. A Literatura e a necessidade da história. In: *Afecto às letras. Homenagem da literatura portuguesa contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p.398-403.
- HALSALL, A. W. *L'art de convaincre. Le récit pragmatique: rhétorique, idéologie, propagande*. Toronto: Les Éditions Paratexte, 1988.
- INGARDEN, R. *A obra de arte literária*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- KAUFMAN, H. A metaficção historiográfica de José Saramago. *Colóquio/Letras*, n. 120, abr.-jun. 1991, p.124-136.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. Le texte littéraire: non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle? *Texte*, n. 1, 1982, p. 27-49.
- LEPECKI, Maria Lúcia. Aspectos da narrativa de preocupação histórica em Portugal, hoje. *Actas do Primeiro Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas - Universidade de Poitiers*, 24 a 28 de Junho de 1984. Poitiers, 1988, p. 387-394.
- LEVIN, D. *Forms of uncertainty. Essays in historical criticism*. Charlottesville / London: University Press of Virginia, 1992.
- LOPES, T. R. Pessoa por conhecer. Textos para um novo mapa. Lisboa: Estampa, 1990, v. 2.
- LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- LOURENÇO, A. A. História, ficção e ideologia. Representação ideológica e pluridiscursividade em *Memorial do convento*. *Vértice*, n. 42, set. 1991, p.69-78.
- LOURENÇO, E. O canto do signo. Existência e literatura (1957-1993). Lisboa: Presença, 1994.
- LUKÁCS, G. *La novela histórica*. Mexico: Era, 1966.
- MIGNOLO, W. D. Sobre las condiciones de la ficción literaria. *Cadernos de Literatura*, Coimbra, n. 17, p. 21-36, n. 17, 1984.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *O poema e as máscaras*. Coimbra: Almedina, 1981.
- MOLINA, C. A. *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*. Madrid: Aka!, 1990.
- PARSONS, T. *Non existent objects*. New Haven / London: Yale University Press, 1980.
- PLATÃO. *A república*. [Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira]. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- RAMA, C. M. *La historia y La novela*. 2. ed. Madrid: Tecnos, 1975.
- REIS, C. Herculano e a ficção romântica. *Construção da leitura. Ensaios de metodologia e de crítica literária*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica / Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, 1982, p. 103-116.
- \_\_\_\_\_. *Memorial do convento ou a emergência da história*. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 18/19/20, fev. 1986, p. 91-103.
- \_\_\_\_\_. LOPES, A. C. M. *Dicionário de narratologia*. 4. ed. Coimbra: Almedina, 1994.
- RICOEUR, P. *Temps et récit I*. Paris: Seuil, 1983.
- SARAMAGO, J. História e ficção. *Jornal de Letras*, 6 mar. 1990, p.17-20.
- SCHMIDT, S. Towards a pragmatic interpretation of fictionality. In: VAN DIJK, T. A. [ed.]. *Pragmatics of language and literature*. Amsterdam / New York, North Holland: American Elsevier, 1976, p. 161-178.
- SEARLE, J. R. Le statut logique du discours de la fiction. *Sens et expression. Études de théories des actes du langage*. Paris: Seuil, 1982, p. 101-119.
- \_\_\_\_\_. *Os actos de fala. Um ensaio de filosofia da linguagem*. [Tradução coordenada por Carlos Vogt]. Coimbra: Almedina, 1984.
- SEGRE, C. Ficção. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984, v. 17, p. 41-56.
- SEIXO, M. A. Alteridade e auto-referencialidade no romance português de hoje (a propósito das obras de J. Saramago, M. Cláudio e Maria Gabriela Llansol). *A palavra do romance. Ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Horizonte, 1986, p. 21-27.
- \_\_\_\_\_. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1987.
- SILVA, T. C. C. da. *José Saramago: entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- SILVA, V. M. de A. e. A "leitura" de Deus e as leituras dos homens. *Colóquio Letras*, n. 100, nov.-dez. 1987, p.19-23.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1990.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Lisboa: Moraes, 1977.
- WARNING, R. Pour une pragmatique du discours fictionnel. *Poétique*, Paris, Seuil, n. 39, sep., 1979, p. 321-337.



- WEIMANN, R. *Structure and society in literary history: studies in the history and theory of historical criticism*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1984.
- WESSELING, E. *Writing history as a prophet. Postmodernist innovations of the historical novel*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 1991.
- WOODS, J. *The logic of fiction*. The Hague / Paris: Mouton, 1974.
- WHITE, H. (1987) – *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- ZMEGAC, V. A história literária como problema. In: BARRENTO, João [org.]. *História literária – problemas e perspectivas*. Lisboa: Apáginastantas, 1982, p. 87-107.