

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Filipe Nassar Larêdo

Memorial do Convento: caminhos para uma nova leitura do romance histórico

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo

2019

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Filipe Nassar Larêdo

Memorial do Convento: caminhos para uma nova leitura do romance histórico

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Vera Bastazin.

São Paulo

2019

Banca examinadora

O presente trabalho foi realizado com o apoio de Bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), processo 88887.148309/2017-00.

Para Marjoriê e Zion.

Para Salomão e Maria Lygia.

AGRADECIMENTOS

À professora Vera Bastazin, que com tanto carinho acolheu minhas ideias e mostrou-me o verdadeiro amor pela literatura.

A todas as professoras do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, em especial a Leila Darin, Maria Aparecida Junqueira, Annita Costa Malufe e Diana Navas, pelas discussões enriquecedoras e as críticas construtivas.

À PUC-SP, pela oportunidade de realizar o Programa de Mestrado.

A José Saramago, por sua obra, a qual me ensinou, desde jovem, a amar o que de mais belo pode existir em literatura: o ser humano.

RESUMO

Em *Memorial do Convento*, o escritor José Saramago propõe um novo enfoque sobre os fatos históricos que envolveram a construção do Palácio Nacional de Mafra, no início do século XVIII, em Portugal. Saramago elege o rei e a rainha para iniciarem a narrativa, porém trata-os de forma satírica, deslocando-os do protagonismo, na medida em que emergem do povo personagens marginais que terão destaque na narrativa. Em virtude desse redesenho, parece-nos possível associar *Memorial do Convento* a algo além do que se considera, tradicionalmente, como romance histórico. A construção dos protagonistas, permitindo o acesso de indivíduos comuns ao *status* de heróis, é marcada por efeitos trágicos que ecoam no teatro grego, e nosso objetivo é identificar aspectos que, como esses, signifiquem uma diferenciação no tocante ao conceito de romance historiográfico tradicional. Para tanto, revemos a “visão romântica” apresentada pelo filósofo Benedito Nunes e consideramos o conceito de romance histórico a partir dos pressupostos teóricos de estudiosos como: György Lukács, Alcmeno Bastos, Avrom Fleishman e Maria de Fátima Marinho. Ponderamos, ainda, sobre a valorização que Nietzsche reserva à arte como meio de construção da realidade, e sobre a relação entre apolíneo e dionisíaco que o filósofo alemão desenvolve a partir dos aspectos da tragédia grega. Por fim, comparamos as subjetivações de fatos históricos observadas em *Memorial do Convento* com os fundamentos do trágico no teatro grego, sob o enfoque de Jacques Rancière, Terry Eagleton, Albin Lesky e Jean-Pierre Vernant.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago; romance histórico; romance português contemporâneo; tragédia.

ABSTRACT

In his novel *Memorial do Convento*, the writer José Saramago proposes a new outlook for the historical facts that involved the construction of the National Palace of Mafra, in the early 18th century, in Portugal. Saramago chooses the king and the queen to initiate the narrative, but treats them in a satirical way that displaces them from protagonism, while marginal characters emerge from common people to gain prominence in the narrative. Due to this redesign, it seems possible to associate *Memorial do Convento* with something that goes beyond what is traditionally considered a historical novel. The construction of the protagonists, allowing access of ordinary individuals to the status of heroes, is marked by tragic effects that echo the Greek theater, and our objective is to identify aspects like these, which express differentiation in relation to the traditional concept of historiographical romance. With this in mind, we contemplate the "romantic view" as presented by the philosopher Benedito Nunes, and take into consideration the concept of historical novel according to the theoretical proposals of scholars like György Lukács, Alcmeno Bastos, Avrom Fleishman, and Maria de Fátima Marinho. We also ponder Nietzsche's appreciation of art as a means of constructing reality, and the relationship between Apollonian and Dionysian pointed out by the German philosopher in Greek tragedy. Finally, we compare the subjectivization of historical facts observed in *Memorial do Convento* with the foundations of tragedy in the Greek theater, in the light of studies by Jacques Rancière, Terry Eagleton, Albin Lesky and Jean-Pierre Vernant.

KEYWORDS: José Saramago; historical novel; contemporary Portuguese novel; tragedy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: Reflexões sobre o conceito de romance histórico	15
1.1 Benedito Nunes: a “visão romântica”	15
1.2 György Lukács e o romance histórico no século XIX	20
1.3 Avrom Fleishman: registro histórico e distanciamento estético	26
1.4 Alcmeno Bastos: uma poética do romance	27
1.5 Maria de Fátima Marinho: romance histórico como ressurreição poética	29
CAPÍTULO 2: Memorial do Convento sob uma perspectiva teórico-crítica	33
2.1 O sofrimento do povo português	34
2.2 As personagens protagonistas	37
2.3 Espaço e tempo na narrativa	42
2.3.1 A ambiência religiosa em Portugal do século XVIII e seu impacto na trama da personagem Blimunda	44
CAPÍTULO 3: <i>Memorial do Convento</i> — caminhos para uma nova leitura do romance histórico	47
3.1 Nietzsche e a tragédia grega como manifestação artística da realidade	49
3.1.1 Apolíneo e dionisíaco em <i>Memorial do Convento</i>	53
3.2. <i>Memorial do Convento</i> como tragédia grega	64
3.2.1 Um novo contorno para o herói	67
3.2.2 O aspecto democrático da tragédia	71
3.2.3 A tragédia rompendo barreiras	76
3.2.4 A passarola como composição trágica da narrativa	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	87

INTRODUÇÃO

Em *Memorial do Convento*, o autor português José Saramago, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1998, propõe um novo enfoque sobre os fatos históricos que envolveram a construção do Palácio Nacional de Mafra, no início do século XVIII, pelo então monarca absolutista de Portugal, D. João V. Esse evento, cujo palco foi o início da Guerra de Sucessão da Espanha, em 1704, teve como motivação uma perspectiva fundamentalmente mercantilista, na qual as potências econômicas lutavam pela primazia comercial nas colônias ultramarinas.

Assim, em perspectiva ficcional, *Memorial do Convento* reescreve a Guerra de Sucessão, que se iniciou em decorrência da morte do rei Carlos II, em 1699. A vacância do trono fez com que poderosas nações o disputassem: França, Holanda, Alemanha, o bloco austríaco, Inglaterra (que se tornou a grande vitoriosa) e, finalmente, Portugal — que representava os pequenos e não viu o cumprimento das promessas feitas, embora estivesse alinhada com os vencedores.

Por reconstruir parte do século XVIII, período em que João V era rei de Portugal e levou a cabo uma construção de proporções magníficas, o romance oferece, entre outras possibilidades, uma leitura alternativa dos manuais de História sobre essa época. Assim, Saramago constrói pistas acerca de aparentes heróis, quando elege o rei e a rainha para iniciarem a narrativa, utilizando tons jocosos e satíricos, incompatíveis com a magnificência real, o que os deslocará do protagonismo — eixo tradicional de leitura do passado, comprometido com a nobreza e o clero —, para um segundo plano, de forma a fazer emergir o povo e seus personagens marginais, agora transformados em heróis da trama, nessa nova versão.

Em virtude desse redesenho proposto, parece-nos possível associar a narrativa a algo além daquilo que se considera, tradicionalmente, romance histórico — gênero literário em que a ficção se mistura aos fatos realmente ocorridos.

Assim, a característica de romance histórico, apesar de sugerida pela própria obra desde seu título, conduz à observação de certos constituintes narrativos que promovem outros tipos de associações, como é o caso da construção dos protagonistas da trama relacionados aos registros históricos que emanam do texto. Há, portanto, dois eixos que motivam a indagação: *Memorial do Convento* estaria

delimitado à configuração do que se designa comumente, na teoria literária, como romance histórico ou extrapolaria essa delimitação para propor uma nova configuração à narrativa?

Nossa hipótese é de que a construção estrutural dos protagonistas resulta em um novo desenho narrativo que extrapola o conceito tradicional de gênero e acaba por sugerir-lhe novos contornos, conduzindo o leitor a uma outra maneira de compreender seu significado e função. Isso se faz por meio de aproximações com as principais tragédias gregas, uma vez que a narrativa de Saramago excede características tradicionais do romance histórico e abre espaço para a realização de uma leitura marcada por efeitos trágicos que encontram eco no teatro grego.

Nosso objetivo, portanto, é identificar aspectos da narrativa que a diferenciem da concepção de romance historiográfico tradicional, para podermos evidenciar uma perspectiva mais ampla sobre o conceito.

A presente dissertação, norteadada pelo objetivo proposto, é composta por três capítulos. O primeiro apresenta pressupostos teóricos a partir de fundamentos elaborados por estudiosos como: György Lukács (2011), que oferece argumentos básicos para nossa abordagem sobre o conceito de romance histórico, a qual é complementada por contribuições de Alcmeno Bastos (2007); Avrom Fleishman (1971); e Maria de Fátima Marinho (1999), pesquisadora que tem-se dedicado à investigação sobre o percurso conceitual e os rumos da valorização do romance histórico, hoje mesclados às questões do testemunho, do rastro, e da memória, no âmbito dos estudos literários.

Conforme nossa avaliação de leitura, os pesquisadores apontados reúnem propostas conceituais das mais pertinentes, além de várias reflexões sobre a temática do romance histórico, influenciando significativamente as discussões e mostrando-se essenciais para o entendimento do gênero em questão. Enfatizamos que em Lukács estará nossa maior ênfase, visto que o filósofo nos revela afinidades reflexivas para o debate do objeto desta pesquisa.

A partir da colaboração oferecida por esses estudiosos, apontamos aspectos do romance que nos permitam uma leitura mais verticalizada e, portanto, enriquecida pelo potencial imagético e pelos significados históricos.

Antecedendo as propostas teórico-reflexivas dos referidos pesquisadores, trazemos a “visão romântica” apresentada pelo filósofo Benedito Nunes (2013), a qual faz uma crítica à razão, refletindo sobre a formação do romantismo como componente

filosófico capaz de gerar o caráter conflituoso interiorizado no indivíduo. Nunes (2013) propõe, nesse processo, uma ruptura com os padrões de gosto clássico, reabrindo veios mágicos, míticos e religiosos. O posicionamento do filósofo mostra-se também importante por corroborar a perspectiva cronológico-literária que justifica filosoficamente *Memorial do Convento* como um romance e, mais especificamente, como um romance histórico tradicional, para, por fim, deixar espaço aberto a uma nova proposta em relação ao gênero.

Além disso, Nunes (2013) aproxima-se de alguns dos argumentos sobre os aspectos trágicos, em especial ao de Nietzsche, que aponta — no lema apolíneo “conhece-te a ti mesmo” — o *principium individuationis* presente nas artes.

O segundo capítulo desta dissertação, além de ratificar, inicialmente, o romance no seu perfil histórico tradicional, faz uma breve retomada do escritor José Saramago como um dos expoentes de destaque na ficção portuguesa, para então colocar em discussão as inovações do romancista dentro da produção contemporânea, com sua contribuição ímpar sobre um gênero em permanente renovação. Assim, embora possua diversas características do gênero romance histórico, *Memorial do Convento* reúne importantes traços diferenciais que o destacam dos modelos tradicionais e propõe uma nova forma de construção ficcional. Com substrato conceitual, esta pesquisa avança destacando aspectos diferenciadores entre o romance histórico tradicional e as novas propostas que se inscrevem na narrativa.

O terceiro e último capítulo da dissertação divide-se em duas partes: uma primeira que apresenta a posição de crítica à razão de Nietzsche, além da valorização que este reserva à arte para a construção da realidade. No capítulo, recorre-se, ainda, à relação entre apolíneo e dionisíaco que o filósofo alemão desenvolve e que abre espaço para a discussão de nossa hipótese. Nietzsche constrói essa relação a partir dos aspectos da tragédia grega, uma vez que reconhece o valor superior da arte quando comparada à ciência — conforme sua afirmativa, a experiência artística é superior ao conhecimento racional.

Nesse sentido, a arte grega se revela como um modelo importante para o presente estudo, uma vez que possui sensibilidade exacerbada para o sofrimento. Por meio dos aspectos apolíneo e dionisíaco, Nietzsche (2007) faz uma crítica ao racionalismo platônico, tema fundamental para o entendimento dos fatos históricos e suas subjetivações, o que aproxima o *Memorial do Convento* das condições do trágico

do teatro grego, as quais são analisadas sob o enfoque de Terry Eagleton (2013), Albin Lesky (2003) e Jean-Pierre Vernant (2011).

Em relação a Eagleton (2013), recorreremos a seu posicionamento sobre a ideia do trágico como desmascaramento da corrupção da classe dominante e como florescimento do mito, o qual, por sua vez, permite que a sabedoria proscruva a ciência, no sentido de a tragédia ser compreendida como contrailuminismo — um retorno à essencialidade da arte para a compreensão de significado do mundo.

Em Lesky (2003), historiador que aponta o trágico como princípio filosófico e expressão de uma visão específica do mundo, encontramos os pressupostos fundamentais para a formação do aspecto trágico, pressupostos esses que auxiliam no levantamento e na aproximação necessária dos elementos narrativos de *Memorial do Convento* com a tragédia grega.

Em Vernant (2011), encontramos as regras e características próprias da tragédia que instauram o gênero literário original como forma de expressão específica, traduzindo aspectos da experiência humana e marcando a formação do homem como sujeito responsável.

Para finalizar a primeira parte do terceiro capítulo, seguimos o caminho traçado por Roberto Machado (2017) à filosofia de Nietzsche, mostrando como ela aborda o sentido da moral e da crítica ao racionalismo científico e filosófico, ao entender a essência da arte e dos fazeres humanos, destacando a maneira como Saramago propõe ao leitor esse mesmo questionamento no decorrer do livro.

Na segunda parte do capítulo, abordamos a questão do herói, analisando a construção dos protagonistas como decorrência do *principium individuationis* nietzscheano, a partir do processo de anulação de barreiras provenientes do aspecto democrático das tragédias gregas, que permitiu o acesso de indivíduos comuns ao *status* de heróis, de forma que todos possam exercer papéis heroicos. Fazemos isso sempre destacando a maneira como Saramago identifica seus protagonistas, construindo-os a partir de traços que são próprios, simultaneamente, à ficção e aos registros da história — ou seja, construindo um desenho no qual se articulam ciência e razão.

No campo filosófico, trazemos novamente as teorias do inglês Terry Eagleton (2013), que apontam para o encontro romanesco da democracia e da tragédia, e as aproximamos do pensamento de Jaques Rancière (2005), relacionando

um fator político condicionante a uma forma de inscrição artística no núcleo da comunidade.

Eagleton (2013) não destaca diferenciação entre tragédia e vida rotineira, acreditando na existência de igualdade universal e valor singular em cada indivíduo, o que acarreta a possibilidade de qualquer sujeito ser uma figura trágica. Dessa forma, a tragédia deixa de ser um território privilegiado de deuses e gigantes, para ser um território democratizado, que absorve também homens comuns.

Rancière (2005), por sua vez, aponta para as práticas artísticas como responsáveis pela redistribuição das formas de visibilidade pela ficção, mais especificamente de três formas de partilha do sensível: (1) superfície dos signos pintados, (2) desdobramento do teatro e (3) ritmo do coro dançante. Essas seriam as pedras fundamentais para a construção democrática em literatura, o que o aproxima ainda mais de Eagleton (2011).

Assim, a partir das reflexões sobre o conceito de romance histórico no capítulo primeiro e de uma perspectiva teórico-crítica no segundo, no terceiro capítulo, focamo-nos nas questões da crítica ao racionalismo científico e filosófico, e do herói, como fatores determinantes para a diferenciação entre o romance histórico tradicional e a nova proposta, de modo a buscar a confirmação de nossa hipótese. Cumprimos, assim, os objetivos da pesquisa e conduzimo-nos às considerações finais da dissertação.

CAPÍTULO 1: Reflexões sobre o conceito de romance histórico

A leitura de *Memorial do Convento* como romance e, especialmente, como romance histórico — perspectiva já desenvolvida por outros estudiosos sobre esta obra — exige a retomada de alguns teóricos que muito têm contribuído para a compreensão do conceito. Trazer diferentes pontos de vista sobre a questão permite-nos traçar paralelos e mesmo pontos de distanciamento ou convergência que ajudam a avançar na reflexão proposta.

1.1 Benedito Nunes: a “visão romântica”

O Romantismo, como corrente literária e filosófica, foi objeto de inúmeras abordagens desde as duas últimas décadas do século XVIII e fins da primeira década do XIX, quando se constatou a ruptura com os padrões do gosto clássico e reabriram-se espaços para os atributos mágicos, míticos e religiosos antigos. Neste momento da nossa dissertação, destacamos as ideias desenvolvidas por Benedito Nunes (2013), que servirão como referência ao nosso estudo do romance *Memorial do Convento*.

A proposta do filósofo paraense refere-se a duas categorias implícitas no conceito de Romantismo: a psicológica e a histórica. A categoria histórica se refere ao Romantismo como um movimento literário e artístico datado que rompe com os padrões clássicos. Já a categoria psicológica diz respeito a um caráter conflituoso interiorizado, um modo de sensibilidade romântica, que separa e une estados opostos, “do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero” (NUNES, 2013, p. 52).

Essa sensibilidade psicológica tem importância em nosso campo de estudo em virtude da abordagem que fazemos de alguns conceitos concernentes à tragédia grega antiga, de modo que seja possível, na esteira de Nunes (2013), posicionar a arte como superior à ciência no registro dos acontecimentos e dos fatos narrados. Por meio de críticas à razão, quando esta pretende ser detentora uniforme da apreensão da realidade, o filósofo aponta para um aspecto limitador do registro historiográfico, abrindo espaço para a manifestação artística.

Segundo Nunes (2013), as ideias reguladoras da razão, um dos sustentáculos do pensamento durante o Iluminismo, desempenharam, entre os séculos XVII e XVIII, a função paradigmática de uma concepção mecanicista e limitadora. Dentre uma constelação de princípios que incluem o classicismo e o deísmo (religião natural), o primeiro seria “a uniformidade da razão” (NUNES, 2013, p. 56), que ligou, numa só matriz filosófica, essa mesma ideia de razão — fundada no bom senso cartesiano, em comum compartilhamento entre todos os homens — à ideia de natureza, como um conjunto de disposições, acessíveis ao livre exame analítico, que seria sempre igual em toda parte.

Ao permitir a integração entre o homem racional e a natureza, a concepção mecanicista do universo ratifica a regência, tal qual aplicada às leis da física, de princípios objetivos e uniformes nas leis civis, nas leis políticas, nas artes e nas normas de bom gosto — campos propícios para a proliferação de experiências individuais subjetivas.

Sendo assim, entre o homem e o mundo haveria um prévio circuito de comunicação ligando a natureza das coisas e a natureza humana. Possuindo a obra de arte a prerrogativa de imitar essa natureza, seria função do artista, por sua vez, imitar o concerto harmônico regido pelas leis do universo. Havia, portanto, nesse circuito, todo o direcionamento epistemológico do pensamento da época clássica, fundado “num achatamento do sujeito” (NUNES, 2013, p. 57) e no desaparecimento do artista, visto como artesão que se adequa humildemente às regras estabelecidas.

Esse achatamento do sujeito “refletiu-se na disciplina canônica do gosto clássico, e na disciplina intelectual da doutrina deísta” (NUNES, 2013, p. 57), ambas contrárias à dominância da subjetividade do indivíduo, que transgride a uniformidade da razão utilizando o domínio artístico da originalidade pessoal e do entusiasmo.

Com a subjetividade do indivíduo, havia uma ruptura nos padrões clássicos, projetando o Romantismo como fenômeno da história literária e permitindo que ele adquirisse a feição de um comportamento espiritual definido, o que se aprofundaria na primeira metade do século XIX, com o desenvolvimento da sociedade industrial.

Um dos caracteres sintomáticos do que viria a constituir a visão romântica seria “a mecanização e a racionalização da vida” (NUNES, 2013, p. 55) nas relações de uma civilização “cada vez menos rural e cada vez mais urbana.”

Quando transgride os princípios racionais, recusando-se a seguir a cosmovisão racionalista e a estética neoclássica a ela ligada, o sujeito passa a ser responsável pelo circuito de comunicação entre o interior e o exterior.

As matrizes filosóficas da visão romântica, que legitimam, dentro de uma nova constelação de princípios, a originalidade e o entusiasmo, são o caráter transcendente do sujeito humano e o caráter espiritual da realidade. Ambos quebram a uniformidade da razão e a conseqüente forma de individualismo racionalista, e, ao mesmo tempo, a concepção mecanicista da natureza.

Ao desenvolver sua crítica à razão, Nunes (2013, p. 62) vê a poesia como “superior à ciência, análoga à filosofia.” Nesse ponto, convergem seus pensamentos com os de Nietzsche (2017, p. 12), que viu na ciência o problema novo e apavorante, “algo terrível e perigoso, um problema com chifres, não necessariamente um touro, por certo, em todo caso, um novo problema,” que precisava ser questionado. Por sua vez, em estudo sobre o nascimento da tragédia de Nietzsche, Roberto Machado (2017, p. 8) reafirma essa argumentação ao considerar a ciência como “problemática, suspeita, questionável.”

O filósofo alemão aponta sua crítica para os ideais platônicos de concepção racionalista, que iniciaram um processo de decadência ocasionado pelo saber racional, quando, no livro X de *A República*, Platão (2000, p. 435) questionou a importância do poeta ao considerá-lo mero imitador da realidade e afirmou que “a arte de imitar está muito afastada da verdade,” suspeitando da independência da ciência com relação à moral (instinto secundário). Sócrates e Platão inauguraram, segundo Nietzsche, o paradigma científico. Viram os poetas, salvo raríssimas exceções, como prejudiciais para a República, incluindo Homero que, ao lado de todos os outros artistas “imitadores de simulacros da virtude e de tudo o mais que constitui objeto de suas composições, sem nunca atingirem a verdade” (PLATÃO, 2000, p. 441), deveria ser expulso do convívio coletivo.

A Sócrates, porém, parecia que a arte trágica nunca “diz a verdade”, sem considerar o fato de que se dirigia àquele que “não tem muito entendimento,” portanto, não aos filósofos: daí um duplo motivo para manter-se dela afastado. Como Platão, ele a incluía nas artes adadoras, que não representam o útil, mas apenas o agradável, e por isso exigia de seus discípulos a abstinência e o rigoroso afastamento de tais atrações, tão pouco filosóficas. (NIETZSCHE, 2017, p. 85).

Nunes (2013) desenvolve, em seu estudo, dentro da categoria psicológica, o sentimento do sujeito e a aspiração desse ao infinito. Um sujeito componente ativo da construção do pensamento, o que ocorre apenas na época do Romantismo, vê concretizado no plano literário e artístico “um primado ontológico à interioridade, à vida interior, que foi sinônimo de profundidade, espiritualidade, elevação e liberdade.” (NUNES, 2013, p. 58) Esse sujeito ativo sofre então um aviltamento, e instila-se na tradição metafísica uma “desvalorização dos valores, enquanto processo de crise das bases da nossa experiência histórico-cultural” (NUNES, 2013, p. 74), o que vem ao encontro dos pensamentos nietzscheanos, os quais foram de grande importância para a crítica desse processo.

Os sentimentos do poeta ganham destaque nas matrizes filosóficas da visão romântica, pois legitimam princípios como a originalidade e o entusiasmo, considerando-os pertencentes ao caráter transcendente do sujeito, responsável pelo circuito de comunicação entre o interior e o exterior, sobretudo nas obras de arte.

Em razão disso, a individualidade orgânica da natureza deve encontrar-se com a individualidade singular do homem por meio de condições sempre particulares no espaço e sempre variáveis no tempo. Isso ocorre porque Nunes (2013, p. 59) faz uma equivalência no tempo dos valores distintivos do Romantismo, o qual esteve circunscrito pela imagem do crescimento orgânico e de “flores que crescem sob determinado céu onde prosperam à custa de quase nada, mas que morrem e murcham miseravelmente em outro lugar.” Com essa imagem, é possível perceber o sentido dramático do tempo histórico, um tempo caudaloso que abrange as transformações incessantes dos sujeitos de porte coletivo, sobre o qual não é possível determinar nenhuma direção, onde “em vez da razão, é um grande e cego destino que conduz a evolução dos povos” (NUNES, 2013, p. 60).

Feito o panorama das categorias histórica e psicológica do período romântico, podemos indicar uma aproximação entre as afirmações de Nunes (2013) e o romance histórico, destacando as palavras de Linhares Filho (1999, p. 171), que percebe em *Memorial do Convento* um romance histórico no qual José Saramago “repete o procedimento usado pelo Romantismo”, com características que o incluem nos modelos propostos pelas principais correntes teóricas, pois trata da construção do Convento de Mafra, em Portugal, no início do século XVIII, e apropria-se de elementos que recorrem aos conceitos originais do Romantismo. Nesse sentido,

destacamos a afirmativa de Linhares Filho (1999, p. 170), professor titular de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Ceará:

[...] a partir de 1820 [...] surge na Literatura Ocidental o chamado romance histórico, que passa a ser uma característica do Romantismo e em que ocorre maior fundamentação na História por parte da Literatura.

Sendo assim — de modo a concatenar os posicionamentos até aqui expostos sobre a visão romântica e a concepção de romance histórico —, é possível construir uma analogia comparativa que considere os romances históricos como uma alternativa poética aos registros historiográficos, que representariam o paradigma racional e científico, uma vez que registros historiográficos tentam uniformizar os relatos de acontecimentos ocorridos em determinado período.

Nessa mesma direção, antecipamos a posição de Alcmeno Bastos (2007, p. 18) — abordado em subitem mais à frente —, que também considera a poesia superior à razão e análoga à filosofia, conferindo o balanço final favorável ao poeta, “que assim se aproxima do filósofo, por tratar do universal, enquanto o historiador dele se afasta, por limitar-se ao particular.”

O posicionamento de Bastos (2007), por sua vez, vai ao encontro do que Aristóteles (2015, p. 97) nos fala na Poética, quando afirma: “Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular.”

Os posicionamentos de Bastos (2007) e Aristóteles (2015) são importantes para podermos entender o romance histórico como legítima criação romântica, e fixarmos a ideia do gênero que faz uso de elementos historiográficos para a recomposição do passado histórico a partir de elementos verídicos, mas que não são instrumentalizados pela narrativa, na busca por uma representação factual. Uma das marcas mais evidentes desse distanciamento se encontra entre o narrador e a matéria narrada.

Citando o trecho de abertura de *Ivanhoé*, de Walter Scott — tido por Lukács (2011) como o maior representante do modelo de romance histórico —, Bastos (2007, p. 72) aponta para notações de tempo semanticamente imprecisas que “preparam o leitor para a viagem no tempo, para desligar-se de um presente”. Bastos aproxima-se aqui novamente de Benedito Nunes, dessa vez em *O Tempo na Narrativa* (2013). O filósofo paraense afirma haver em *Memorial do Convento* um efeito estético

distanciador que, por meio do falso pretérito, alcança a aproximação dramática: “Veja-se o emprego desse tempo no romance de José Saramago, *Memorial do Convento*, para narrar uma fábula do passado.” (NUNES, 2013, p. 42). Isso ocorre em virtude de o narrador não firmar nenhum compromisso com a realidade ao intercalar fatos históricos do passado com tempos narrativos no presente e no futuro.

A narrativa de Saramago estabelece, então, uma amálgama entre o tempo e a lógica, terreno absolutamente confortável para a proliferação de subjetividades, no qual o cultural se mistura com o natural na atividade mitogênica típica do romance histórico. Esse questionamento sobre o que, de fato, teria acontecido pode ser constatado em inúmeros trechos. Destacamos aqui dois deles: “por salvar maiores verdades se mente às vezes” (MC, p. 112)¹, e “desde então a verdade mudou muito” (MC, p. 183).

Concatenamos até aqui ideias que caminham em direção ao nosso objetivo, que é identificar aspectos da narrativa em *Memorial do Convento* que o destaquem dos conceitos tradicionais de romance histórico. Fizemos isso trilhando o caminho proposto por Benedito Nunes sobre a visão romântica, mostrando de que forma a subjetivação poética da realidade encontra alternativa para a uniformização racionalista. Para sustentar a argumentação, interligamos o posicionamento de Nunes com a crítica à razão científica de Nietzsche e utilizamos, como auxílio à fundamentação, o estudo de Roberto Machado sobre a questão nietzscheana. Concordamos, por fim, com o posicionamento de Alcmeno Bastos (2007, p. 11), de que romance histórico é legítimo fruto do Romantismo e “de tal modo identificou-se com o modelo romântico [...] que esse modelo foi tomado não como uma de suas figurações possíveis [...] mas como sua forma inevitável”.

1.2 György Lukács e o romance histórico no século XIX

Nascido em Budapeste, Hungria, Lukács é um dos mais influentes filósofos marxistas do século XX. Seu livro *O Romance Histórico*, publicado em 1955, é

¹ As citações do romance *Memorial do Convento* (SARAMAGO, 2013) serão indicadas, ao longo da Dissertação, apenas pelas iniciais da obra MC, seguidas pela paginação correspondente. As demais informações estarão colocadas nas Referências, ao final da Dissertação.

considerado, por grande parte dos teóricos, como de grande importância para o entendimento das origens do conceito.

Segundo o autor, “o romance histórico surgiu no início do século XIX, por volta da época da queda de Napoleão” (LUKÁCS, 2011, p. 34). Embora tenha reconhecido que, em períodos anteriores, mais especificamente nos séculos XVII e XVIII, houvesse narrativas de temática histórica, Lukács não vê em obra alguma — incluindo *O Castelo de Otranto*, de Walpole (1764) — algo que possa iluminar, em sua essência, o fenômeno do romance histórico.

Em termos gerais e de definição, para Lukács (2011), nada que seja anterior aos romances escritos por Walter Scott (1771–1832) possui elementos especificamente históricos que atentem para a particularidade dos homens ativos em termos de formação histórica de seu tempo. Em suma, o que há antes de Scott são apenas traços capazes de captar um realismo ousado e perspicaz, contudo sem visão histórica daquilo que é específico de seu tempo.

Lukács parte da ideia de que a Revolução Francesa (1889) se configura como um marco essencial para o surgimento do romance histórico de Walter Scott, e encontra na historiografia do Iluminismo uma preparação ideológica para um período de profundas transformações filosófico-literárias, destacando que, apenas em seu último período é possível encontrar o espelhamento de épocas passadas como questão central da literatura.

Para reforçar essa questão, Lukács (2011) destaca os escritos de Herder (1744–1803); a atuação de Lessing sobre o *Sturm und Drang*, movimento literário protorromântico alemão entre 1760 e 1780; e o drama *Götz von Berlichingen*, de Goethe, de 1774, como fortes e diretas influências na formação do romance histórico de Walter Scott, uma vez que o domínio da história, para esses autores, surge como uma problemática consciente. Essa ascensão do historicismo tem suas raízes no atraso político e econômico da Alemanha, que reforçou a esperança de um renascimento da grandeza nacional passada. Sendo assim, foi o resgate das glórias do passado que moveu a historicização da arte na Alemanha.

Embora o terreno para as profundas transformações tenha sido preparado na Alemanha, foi entre os anos de 1789 e 1814 que as nações europeias viveram suas grandes revoluções. Foram elas que apagaram, nas massas, a impressão de “acontecimento natural” e tornaram visível o caráter histórico do processo ininterrupto de mudanças que interferem diretamente na vida de cada indivíduo.

Com o apagamento do “acontecimento natural” na consciência das massas, outro fenômeno ocorreu por conta das revoluções, em especial a Francesa. Para entendermos essa questão, é necessário retroceder um pouco até a época das guerras entre Estados absolutistas da época pré-revolucionária. Naquele período, eram pequenos exércitos revolucionários que travavam as batalhas, de modo que o comando da guerra afastava ao máximo o exército da população civil. Nos dizeres de Lukács (2011, p. 38): “Não foi à toa que Frederico II da Prússia expressou a ideia de que a guerra deveria ser travada de tal modo que a população civil nada percebesse.”

Com a Revolução Francesa, tudo muda. Em vez de pequenos contingentes de marginais, obrigados ao serviço militar, são os exércitos de massa da República Francesa que comandam as ações defensivas contra a coalizão das monarquias absolutas. Para conseguir formar esses exércitos, o conteúdo e a finalidade da guerra precisam ser revelados para a população, como propaganda que expõe o conteúdo social, os pressupostos históricos e as circunstâncias da luta.

Lembremo-nos de que as revoluções e guerras destacadas por Lukács não ocorreram de maneira isolada, portanto, a massa precisava sentir-se conectada com as intenções transformadoras e responsáveis pelo desenvolvimento de sua nação.

Para que o povo exercesse seu papel na revolução, as linhas divisórias entre o exército e a massa precisaram ser destruídos; as barreiras sociais entre o oficial nobre e a tropa caíram, de modo que a ascensão aos mais altos postos do Exército abriu-se para todos.

No caso dos exércitos de massas, o abastecimento por armazéns móveis é impossível. Como têm de garantir suas provisões por requisição, é inevitável que esses exércitos estabeleçam um vínculo imediato e ininterrupto com o povo do país onde a guerra é travada. (LUKÁCS, 2011, p. 39).

A expansão quantitativa das guerras promove uma nova face qualitativa na ampliação de horizontes do período. As batalhas não seriam mais travadas por indivíduos isolados com vocação aventureira, mas acessíveis a uma experiência de massa, na qual centenas de milhares de pessoas se disponibilizam para compor o efetivo.

Assim, criam-se possibilidades concretas para que os homens apreendam sua própria existência como algo historicamente condicionado, vejam na história algo que determina profundamente sua existência cotidiana, algo que lhes diz respeito diretamente. (LUKÁCS, 2011, p. 40).

Fica claro, portanto, que é apenas por ocasião da Revolução Francesa e do domínio napoleônico que o sentimento nacionalista nasce, despertando uma onda de entusiasmos pela autonomia nacional e de consciência progressiva do caráter histórico, o que, por sua vez, faz evidenciar-se o juízo crítico.

Um novo espírito de historicidade é gerado a partir da consciência histórica cada vez maior, nas lutas de classes entre a nobreza e a burguesia — a sociedade moderna surgiu dessas lutas. E é justamente essa consciência histórica que permite, no rastro deixado pelo romantismo, o surgimento do romance histórico, imbuído de propósitos patrióticos atribuídos às virtudes de um herói comum, de um herói do povo, a quem pouco a literatura se referia em períodos anteriores, salvo certos aspectos das epopeias e tragédias gregas.

Nesse sentido, o posicionamento filosófico hegeliano mostra-se importante na continuidade das afirmações de Lukács. Segundo ele, é Hegel quem consegue descortinar a visão do homem de ser um produto de si mesmo, de sua própria atividade na história — posicionamento diferente daquele espalhado pelo Iluminismo, que enxergava a essência humana como imutável. Hegel encontra nas forças intrínsecas da história os efeitos, em sua totalidade, que atingem todos os fenômenos da vida humana, inclusive o pensamento. “Ele vê a vida da humanidade como um grande processo histórico.” (LUKÁCS, 2011, p. 45).

É, a partir desta base histórica, econômica e ideológica — convolução do ser e da consciência dos homens em toda a Europa — que surgiu na Inglaterra, com a obra de Walter Scott, o romance histórico.

Com Scott, novos traços estéticos penetram no campo literário, mais especificamente na continuação direta do grande romance social realista do século XVIII, ao que Balzac, em sua crítica a *A Cartuxa de Parma*, de Stendhal, refere-se como:

[...] amplo retrato dos costumes e das circunstâncias dos acontecimentos, o caráter dramático da ação e, em estreita relação com isso, o novo e importante papel do diálogo no romance. (LUKÁCS, 2011, p. 47).

Uma das características mais marcantes na literatura de Scott — aquela que desempenha papel fundamental na definição de romance histórico, segundo

Lukács (2011) — é a mudança do perfil do herói, que passa a abrir espaço para que qualquer personagem possa assumir esse papel no texto.

No entanto, nesse momento, faz-se mister que entendamos como o “herói” scottiano, um típico *gentleman* inglês mediano, mais ou menos medíocre, se apresenta como protagonista na narrativa dos romances históricos tradicionais. Donos de certa inteligência prática, nada excepcional, são heróis apenas corretos e nunca heroicos, o que expressa aspectos épicos na literatura de Walter Scott, em um esforço para conceber um processo de marginalização do protagonista, considerando-o sempre em sentido social, e não individual, sem, entretanto, possuir a grandiosa e profunda dialética psicológica das personagens que caracterizam o romance do último período do desenvolvimento burguês.

[...] A grandeza de Scott está em dar vida humana a tipos sociais históricos. Antes de Scott, os traços humanos típicos, em que se evidenciam as grandes correntes históricas, jamais haviam sido figurados com tal grandiosidade, univocidade e concisão. E, acima de tudo, jamais essa tendência da figuração havia sido trazida conscientemente para o centro da representação da realidade. (LUKÁCS, 2011, p. 51).

O caráter épico do romance de Walter Scott, apontado por Lukács no excerto acima, constitui uma questão de fundamental importância para o desenvolvimento de nossa dissertação, principalmente em relação à abordagem que será desenvolvida no Capítulo 3. A questão reside no fato de que, apesar de responder às características do romance histórico, a narrativa de Saramago excede essas características e abre espaço para a realização de uma leitura marcada por efeitos trágicos que encontram ecos no teatro grego. Porém, por enquanto, vamos nos deter no posicionamento de Lukács com relação ao tema.

Lukács (2011, p. 52) nos mostra que, em Scott, “a maioria das personagens coadjuvantes é mais interessante e importante do ponto de vista humano que o herói mediano principal”. Segundo ele, um romance de caráter puramente épico deve ter a personagem principal desempenhando papel de centro dos acontecimentos, que se desdobram sem sua influência, sendo essa percebida apenas por traços gerais que merecem nossa simpatia.

Sendo assim, Lukács (2011, p. 52) considera Walter Scott o grande figurador épico da “era dos heróis”, uma vez que esses últimos são “tão típicos desse gênero quanto Aquiles e Odisseu são da verdadeira epopeia”. Entretanto, há uma

séria distinção a ser observada nesta questão, pois, para Lukács (2011, p. 53), os heróis da epopeia — grandes, livres, humanos e belos — reúnem em si, de modo totalizante, “aquilo que permanece disperso no caráter nacional” (LUKÁCS, 2011, p. 53), e veem do topo da narrativa os acontecimentos principais vinculados a sua individualidade, como Aquiles, figura central da epopeia homérica e superior a todos os outros coadjuvantes. O contrário ocorre em Scott, cujas personagens principais são nacionais típicas, agindo prosaica e ficcionalmente em uma grande crise da vida histórica da sociedade e colocando em contato vários lados do conflito.

Voltando nossa atenção para a composição homérica, Aquiles se mostra como a figura central da epopeia, personagem claramente superior a todos os outros coadjuvantes, figurando na narrativa tal qual o sol o faz diante dos planetas. Em Scott, a função deixa de ser exercida por uma figura individual centralizadora e passa para uma personagem que resume um recorte social específico: o marginalizado, o desconhecido que antes não possuía nenhuma representatividade no campo histórico ou literário.

Ao eleger personagens medianas, por seu caráter e destino, Scott possibilita que os dois lados do conflito possam entrar em contato, de modo que a narrativa aproxime o leitor de ambos os representantes, mesmo que oponentes.

Scott deixa que as personagens importantes surjam a partir do ser da época, jamais explicando a época a partir de seus grandes representantes, como faziam os adoradores românticos dos heróis. Por isso, elas nunca podem ser figuras centrais do ponto de vista do enredo. Pois a própria apresentação ampla e multifacetada do ser da época só pode chegar claramente à superfície mediante a figuração da vida cotidiana do povo, das alegrias e das tristezas, das crises e das desorientações dos homens medianos. (LUKÁCS, 2011, p. 56).

Em suma, no romance histórico, não se trata mais do estrito relatar contínuo dos grandes acontecimentos, mas do retrato ficcional dos homens que os protagonizaram, em meio a suas motivações e circunstâncias históricas. Scott, portanto, não coloca suas personagens em um pedestal romântico, mas ressalta suas virtudes e fraquezas, embora suas atitudes encampem o modo historicamente grandioso das conquistas sociais de determinado grupo, liderado pelo protagonista.

Outra importante questão, que retomaremos mais adiante, é a afirmação de que as funções épicas que surgem em Homero, mais especificamente na personagem Aquiles — herói sempre tão natural e humano quanto qualquer outra

personagem, mas que se destaca no ambiente por meios épicos —, “também estão presentes em Walter Scott” (LUKÁCS, 2011, p. 65), já que no romance histórico figura um mundo mais diferenciado socialmente do que na epopeia antiga. É aqui que se encontra o ponto de partida da literatura de Scott, a figuração do modo como as mudanças históricas, do ponto de vista material e psicológico, afetam a vida cotidiana do povo, destacando a possibilidade de o heroísmo estar presente nas massas populares, em vez de em um indivíduo declaradamente superior em termos morais.

Dessa forma, Scott traz o passado histórico para perto de nós, para que possamos experimentá-lo em conjunto com o presente, como uma consequência de eventos que envolvem a concepção humana e moral de suas personagens. É através delas que Scott conserva sua fidelidade histórica.

1.3 Avrom Fleishman: registro histórico e distanciamento estético

Em seu livro *The English Historical Novel*, Avrom Fleishman, professor de Língua Inglesa da Johns Hopkins University, propõe questões interessantes acerca das origens do romance histórico e das relações entre história e literatura, incluindo um estudo sobre a contribuição de Walter Scott para o surgimento do gênero.

Segundo o autor, o romance é capaz de encontrar os acontecimentos escondidos por trás dos registros históricos e perceber na ficção um caminho legítimo para revelar esses fatos sob nova perspectiva. Conforme Fleishman (1971), no romance histórico é possível encontrar uma verdade simbólica, uma explicação hipotética entre o conhecimento histórico — cuja formação provém de motivações pessoais — e o ressurgimento de um período nebuloso do passado, sobre o qual não existem tantas certezas quanto os registros oficiais tendem a afirmar.

O resultado de todas as artes que pretendem reproduzir acontecimentos históricos gera uma distância estética do presente, assim como do passado, e permite que reconheçamos não apenas os fatos ocorridos na história, mas também a nós mesmos, de modo a adotar uma perspectiva do que virá no futuro.

É interessante destacar o entendimento de Fleishman acerca do historiador. Com um conjunto de fatos, sobre as condições sociais da Inglaterra na Idade Média, este procurará fazer uma generalização, buscando encontrar uma

fórmula; já o romancista buscará um tipo diferente de síntese e tentará reconstruir um mundo, particularizando e vislumbrando a natureza humana.

Com o intuito de retomar as definições de Fleishman, separamos três das principais características do romance histórico por ele apontadas.

A primeira delas é o fato de que grande parte dos romances históricos, para ser confiável, apresenta um enredo que se desenvolve no passado, com pelo menos duas gerações de distância, o que equivaleria a algo em torno de 40 a 60 anos, enquanto aqueles cujo teor narrativo esteja mais próximo ao presente devem ser chamados de “romances de um passado recente”.

A segunda característica diz respeito ao enredo, que deve incluir um número substancial de eventos históricos, mais especificamente aqueles pertencentes à esfera pública, tais como guerras, mudanças econômicas etc., misturados com o destino das personagens.

A terceira característica é a inclusão de pelo menos uma personagem real em meio à ficção, de modo a conferir certo status de realidade por meio de uma conexão histórica específica.

É importante destacar que Fleishman (1971) não considera como conexão histórica a menção de um determinado local existente ou mesmo um evento ocorrido, mas salienta a importância de alguém que efetivamente tenha participado dos acontecimentos.

Sobre essa questão diferencial, o historiador norte-americano faz uma interessante síntese:

Quando a vida é vista no contexto da história, temos um romance; quando as personagens do romance vivem no mesmo mundo com pessoas históricas, temos um romance histórico². (FLEISHMAN, 1971, p. 4, tradução livre).

1.4 Alcmeno Bastos: uma poética do romance

Logo no primeiro parágrafo de seu livro *Introdução ao Romance Histórico* (2007), Alcmeno Bastos, embora reconheça o hibridismo incontornável do romance histórico, indica ser seu objetivo central refletir sobre o gênero, de modo a montar uma

² “When life is seen in the context of history, we have a novel; when the novel’s characters live in the same world with historical persons, we have a historical novel.” (FLEISHMAN, 1971, p. 4).

conceituação da modalidade. Por esse caminho, ele traz diversos posicionamentos tomados por críticos e teóricos dentre os quais iremos destacar alguns que melhor se adequem ao nosso objeto de pesquisa.

Para iniciar, Bastos (2007) faz uma regressão até o surgimento moderno do termo “romance”, entre o final do século XVIII e o início do XIX, período no qual houve intensa discussão sobre as relações entre o romance e a epopeia, ou ainda, sobre o lugar que caberia ao romance dentro do quadro tipológico-conceitual do gênero épico. Em torno dessas duas questões, ter-se-ia desenvolvido uma *poética* do romance que ressalta sua natureza aberta e permite a recepção de diversas outras formas discursivas literárias ou não, incluindo a epistolografia, o memorialismo, o jornalismo e a historiografia.

Bastos (2007) parte de Aristóteles, filósofo seminal para a reflexão das relações entre poeta e historiador, porém avança na discussão ao afirmar que o romance histórico surgiu no início do século XIX. Segundo ele, o gênero, por eleger seu apoio na documentação histórica e não no mito e no maravilhoso, causou inquietações sobre o peso que estes registros deveriam ter no conteúdo narrado e na estruturação da narrativa.

Segundo o autor, o romance histórico manifesta-se como um passo natural dado pela construção romântica do momento literário em que se vivia, identificando-se com o modelo — imbuído de propósitos patrióticos na recuperação de um passado nacional glorioso, hiperbólico na atribuição de virtudes inexcedíveis ao herói — de tal forma que foi tomado como uma de suas figurações possíveis, questão abordada em capítulo anterior, quando falamos sobre “a visão romântica” de Benedito Nunes, que se relaciona com os dizeres de Alcmeno Bastos.

De qualquer forma, podemos afirmar que — apesar de não desejar uma tipologia caracterizadora do romance histórico ou um quadro esquemático que reduza o romance histórico a uma determinada dimensão — Bastos (2007, p. 12) ressalta os traços caracterizadores do gênero:

[...] a exigência de que a trajetória das personagens principais se vincule de modo irrecorrível ao destino da comunidade histórica de que fazem parte; ou que os fatos e as figuras históricas aludidas não cumpram função apenas incidental na trama, mas sejam elementos definidores da natureza dos eventos e da sorte das personagens, de precedência histórica ou não.

Como quadro referencial, Bastos aponta para indicações essenciais nos campos historiográfico, literário e filosófico, como as do historiador Paul Veyne, cujos estudos sobre mito e história são paradigmáticos ao verificar que, entre os gregos antigos, havia a aceitação do mito como verdade incontestável, o que depois teria sido, em algum momento histórico, superado por algo mais forte, a razão, relegando o mito ao esquecimento.

Outro posicionamento importante é o de Alfred de Vigny (apud BASTOS, 2007, p. 24), que afirma que a história é um romance em que o povo é o autor, consagrando, portanto, a aproximação entre história e romance, “que traz para a cena a dicotomia entre autoria individual (romance) e autoria coletiva popular (história)”. Para o poeta romântico, a importância dos fatos históricos resume-se apenas ao que eles contêm de exemplaridade — componente abstrato no qual reside a verdade da arte.

A partir deste posicionamento, Bastos apresenta conclusões que são importantes para nossa pesquisa. A primeira delas é apontar o romance histórico como uma legítima criação romântica, cuja dose de realismo é necessária para o trabalho de recomposição do passado histórico, já que traz a tendência idealizadora do período.

Nessa perspectiva, Bastos (2007, p. 71) parte para um inequívoco traço do romance histórico clássico, que:

[...] adotava uma perspectiva externa, não apenas em relação ao espaço físico e às personagens, mas, sobretudo, em relação ao tempo, não hesitando em marcar de modo ostensivo seu distanciamento temporal quanto à matéria narrada.

Ao concluir, Bastos (2007, p. 78) aponta para traços imediatamente caracterizadores do romance histórico: “representação de um passado remoto, dicção triunfalista, heroização idealizada do protagonista, nacionalismo exaltatório”.

1.5 Maria de Fátima Marinho: romance histórico como ressurreição poética

Por tratar-se de uma das maiores especialistas nos estudos sobre o romance histórico português, Maria de Fátima Marinho mostra-se como uma pesquisadora de destaque para nossas reflexões, por especial focalização na

literatura saramaguiana. A autora traz complementação importante em relação aos posicionamentos que destacamos dos teóricos anteriores.

Em *O Romance Histórico em Portugal* (1999), Marinho assume que uma definição rigorosa sobre o tema é de difícil trato, e utiliza o caminho pavimentado por Fleishman e Lukács para delimitar sua abordagem conceitual. Em Fleishman (1971), Marinho (1993) encontra a função transtemporal entre o seu tempo e o tempo passado, para entender a condição de existência de pelo menos duas gerações entre a escrita do livro e o momento cronológico do enredo. Já Lukács, em cujo trabalho Marinho se detém com mais rigor, destaca o fato de a obra de Walter Scott ser continuadora do romance social realista do século XVIII, inovando o gênero com a pintura de costumes e acontecimentos, com o caráter dramático da ação e com a importância dos diálogos, além de toda a figuração literária de épocas passadas, falando raramente no presente.

Outro ponto fundamental para Marinho é a definição dos ingredientes presentes no romance histórico tradicional — questão dos vários tipos de personagens que surgem em Walter Scott, como herói moderado, fleumático e sem grandes convicções.

De igual modo, a relação amorosa, mesmo se parece impossível e conflituosa, nunca é suficientemente absorvente a ponto de transtornar o herói ou de o fazer desviar-se do seu caminho. Será esta uma das razões por que as suas personagens estão isentas daquele desenfreado grau de paixão que caracteriza heróis de Herculano, como Eurico ou Vasco. (MARINHO, 1999, p. 19).

O mesmo ocorre com a figura heroica feminina, que corresponde também a um herói moderado e sem grandes paixões, que lhe poupam tragédias amorosas. Utilizando esse aspecto, em conjunto com a inclusão de dados rigorosamente históricos no meio da intriga que nos possibilita perceber uma interligação entre a dimensão ficcional e a História, Marinho (1999, p. 20) afirma expressamente que José Saramago traz um molde heterodoxo de romance histórico:

José Saramago, em *Memorial do Convento*, a par da heterodoxa reconstrução da época de D. João V, alonga-se em descrições pormenorizadas de costumes e episódios perfeitamente verificáveis em qualquer tratado de História.

Saramago reconstrói, assim, uma História que difere da repetição romaneada dos fatos estabelecidos e dá voz a uma focalização “heterodoxa e subversiva” (MARINHO, 1999, p. 237) que mostra, lado a lado, a riqueza do rei e a exploração dos trabalhadores. Contudo, discorreremos com mais especificidade sobre a questão no subtópico 3.1 deste trabalho, quando colocamos em debate os traços que diferenciam *Memorial do Convento* dos romances históricos tradicionais.

Resgatando novamente Lukács, Marinho (1999, p. 22) diz que ao romance histórico tradicional não interessa a mera repetição dos grandes acontecimentos históricos, mas sim “uma espécie de ressurreição poética dos seres humanos que deles fizeram parte”. Conclui-se então que, na falta de possibilidade de que o enredo seja sempre verdadeiro, assume o escritor o papel da invenção no universo romanesco.

É nesse sentido que surge a importância dos marginais em Scott — como bobos, loucos ou fora-da-lei —, cuja focalização modifica o sentido canônico da História. Por outro lado, há também uma não modernização da psicologia das personagens que confere ao narrador um *status* de fidelidade na pretensão de reconstruir o mais fielmente possível o passado evocado por meio do presente narrado.

Em *Memorial do Convento*, de José Saramago, [...] são os banidos, os marginalizados, que percebem a construção do convento de Mafra ou o descobrimento do caminho marítimo para a Índia. (MARINHO, 1999, p. 233).

Após a retomada conceitual de cinco diferentes filósofos e historiadores — com especial destaque, como já salientamos, a Lukács —, de origens e tempos diferentes, avançamos sobre a esteira de *Memorial do Convento*, buscando dar corpo a nossas reflexões de forma a responder aos objetivos desta dissertação.

Ao romper com os padrões clássicos, o romantismo traz em seu escopo uma alternativa crítica à razão uniforme, propondo um valor artístico intrinsecamente superior ao científico, no qual o sujeito humano se torna componente ativo da construção do pensamento. Dessa forma, os sentimentos do poeta recebem importância essencial contra os aspectos limitadores da razão, aspectos esses que, dentre as inúmeras consequências, consubstanciar-se-ão na intenção de os registros historiográficos resumirem as inúmeras possibilidades de um fato em uma versão oficial.

Se, com a Revolução Francesa, as linhas divisórias entre o exército e a massa são desfeitas e a ascensão aos mais altos postos se abre a todos, o soldado é o sujeito comum e humano contemplado no romantismo, exposto a atos heroicos e detentor do poder de narrá-los, o que dá ensejo ao surgimento dos primeiros romances históricos scottianos.

Os romances históricos, portanto, dão continuidade ao constructo romântico, que inclui o povo — em suas lutas, crises e conflitos — como autor da história, e os fatos históricos deixam de ter suas funções centralizadoras nos registros historiográficos e passam a servir como componentes abstratos para a percepção da realidade.

CAPÍTULO 2: Memorial do Convento sob uma perspectiva teórico-crítica

Retomado o conceito de romance histórico a partir da abordagem de diferentes autores, conforme capítulo anterior, passamos para uma reflexão específica sobre o romance *Memorial do Convento*. Evidenciamos elementos narrativos que apontem para os dois traçados propostos por esta pesquisa — a saber: aquele que configura os moldes tradicionais do romance histórico, tal como já exposto; e aquele que busca apresentá-lo como uma nova forma de configuração do gênero.

Em *Memorial do Convento*, Saramago avança em derivações de um gênero que, no contexto da literatura portuguesa, apresenta inúmeras realizações desde tempos mais remotos: o romance histórico. As novelas de cavalaria e mesmo as cantigas medievais já articulavam acontecimentos históricos com dados e personagens constituídos por manifestações do imaginário.

No romance em questão, o leitor se surpreende contextualizado com a monarquia absolutista portuguesa, interagindo com personagens religiosas extremamente poderosas, em situações que se movimentam entre as expectativas de um rei que clama por um herdeiro e o desejo de uma igreja que anseia por ampliar espaços, projetando, para isso, a construção do Palácio Nacional de Mafra. A realidade textual toma corpo, mesclando, assim, aos registros oficiais, uma história traçada em tons poéticos que fazem perder de vista onde se inscreve o que um dia foi realidade e o que hoje é ficção.

A trama narrativa, conforme já colocado, inicia-se com D. João V, 24º monarca de Portugal. Vaidoso, esse rei viu-se obrigado a iniciar a construção do Convento de Mafra — como ficou conhecido o palácio — para cumprir uma promessa que fizera ao Frei Antônio de São José, a fim de garantir as bênçãos para a fecundação da rainha D. Maria Ana Josefa e o conseqüente nascimento de seu sucessor. Com este episódio, D. João V verá consumirem-se inúmeras riquezas vindas da Índia e da colônia brasileira, assim como a vida de muitos operários.

É verdade o que acaba de dizer-me sua eminência, que se eu prometer levantar um convento em Mafra terei filhos, e o frade respondeu, Verdade é, senhor, porém só se o convento for franciscano, e tornou el-rei, Como sabeis, e frei António disse, Sei, não sei como vim a saber, eu sou apenas a boca de que a verdade se serve para falar, a fé não tem mais que responder, construa vossa majestade o convento e terá brevemente sucessão, não o construa e Deus decidirá. (MC, p. 12-13).

É interessante destacar que o narrador do romance estimula o leitor à dúvida acerca do fato profetizado pelo frei franciscano, incluindo nesse suposto jogo de comprometimentos D. Maria Ana. Segundo indicações na narrativa, é possível questionar se os envolvidos na estratégia de convencimento não sabiam que a rainha já estava grávida, por ocasião da visita dos padres, em virtude de uma provável confissão na qual a rainha teria revelado e participado da manipulação.

Agora não se vá dizer que, por segredos de confissão divulgados, souberam os arrábidos que a rainha estava grávida antes mesmo que ela o participasse ao rei. Agora não se vá dizer que D. Maria Ana, por ser tão piedosa senhora, concordou calar-se o tempo bastante para aparecer com o chamariz da promessa o escolhido e virtuoso frei António. (MC, p. 26).

Em outro trecho (MC, p. 32), o narrador volta a sugerir a participação da rainha no conluio para convencer o rei a construir o Convento de Mafra, quando diz: “D. Maria Ana [...] tem a mais maníaca devoção com que foi educada na Áustria, e a cumplicidade que deu ao artifício franciscano.”

Depois de fazer a promessa e ver a rainha D. Maria Ana grávida, D. João V inicia a construção do convento. Sua intenção inicial é de repetir em Mafra a basílica de São Pedro, em Roma, contudo, o arquiteto João Francisco Ludovice lhe faz outra proposta, prevendo a complexidade de tal intento. Assim, inicialmente, o projeto do convento recebe apenas uma ampliação.

2.1 O sofrimento do povo português

A suposta manipulação orquestrada pela Igreja e corroborada pela rainha D. Maria Ana, gera consequências diretas nas camadas populares, que serão efetivamente responsáveis pela construção do objeto negociado. Dali para a frente, o que se constata na narrativa saramaguiana é um agravamento na distância entre a bonança vivida pela nobreza e a escassez de recursos a que as massas são expostas, gerando sofrimentos oriundos de acidentes, mortes, fome, doenças, entre outros.

A questão do sofrimento mostrar-se-á importante na dissertação, em virtude de nossa proposta de aproximar *Memorial do Convento* a alguns aspectos das tragédias gregas, conforme será trabalhado no capítulo terceiro. Para isso, traremos

indicativos presentes tanto no romance histórico de Saramago quanto em estudos críticos sobre ele, partindo da afirmação em que Nietzsche (2017, p. 15) prevê como questão fundamental “a relação dos gregos com a dor, seu grau de sensibilidade”.

Para iniciarmos essa reflexão, fazem-se mister os estudos de Cerdeira (2018, p. 47), segundo os quais teriam sido utilizados cerca de 45.000 operários e 7.000 soldados, muitos deles sacrificados em função dos serviços para erguer o monumental Palácio, fruto da forte influência que a Igreja Católica exercia sobre a coroa portuguesa.

Prometo, pela minha palavra real, que farei construir um convento de franciscanos na vila de Mafra se a rainha me der um filho no prazo de um ano a contar deste dia em que estamos. (MC, p. 13).

Em virtude da promessa feita pelo rei ao padre franciscano, dezenas de milhares de pessoas participaram da construção, que, depois de iniciada, deveria estar terminada em três anos. Embora fossem elas essenciais para a conclusão da obra, apenas uma parcela ínfima dos milhares de pessoas pôde ter acesso ao Convento, que depois veio a ser Palácio de Mafra. Os trabalhadores veriam suas vidas serem consumidas ante um projeto magnânimo que pouco representava a coletividade e era apenas um símbolo do poderio econômico da coroa portuguesa. O Convento servia a propósitos mais direcionados para uma nobreza dominante acostumada a maltratar o povo por diversão, tal como no trecho a seguir, quando o narrador nos mostra os marinheiros, que sustentam a fortuna de Portugal, sendo alvos de tiros do infante D. Francisco. Esses marinheiros são acertados por balas que eles mesmos ajudam a fazer, com as riquezas que trazem consigo nas embarcações:

Lá está aquele filho da puta a dar tiros nos meus marinheiros que vão para o mar a descobrir a Índia descoberta ou o Brasil encontrado. (MC, p. 85).

Diante disso, o sofrimento do povo português pode ser considerado um dos fatores de aproximação entre o romance em questão e os conceitos tradicionais de romance histórico, visto que Saramago destaca os protagonistas, trazendo na obra as características indicadas por Lukács (2011) no que diz respeito a um fator marcante no gênero: o espaço para qualquer personagem assumir o papel de herói na trama.

Assim sendo, verificamos que a mudança identificada por Lukács para a formação do gênero confirma-se em *Memorial do Convento*, pois temos protagonistas

que rompem as barreiras sociais e trazem a visão do povo, do homem como produto de si, dando aos protagonistas a oportunidade de serem heróis na trama narrativa, mesmo que alguns deles, ou boa parte de seus atos, nem de fato tenham existido.

Em outro trecho, Saramago emprega a indicação do sofrimento de dois dos protagonistas, Baltasar e Blimunda, marcados pelo sacrifício compulsório de bens muito caros a eles, a mão e a mãe, respectivamente. Para indicar ao leitor que os esforços, ainda que altamente representativos na microrrealidade das personagens, foram em vão, não tiveram efeito substancial algum — nem houve justificativa plausível para que os sacrifícios ocorressem —, o narrador afirma:

Na guerra de João perdeu a mão Baltasar, na guerra da Inquisição perdeu Blimunda a mãe, nem João ganhou, que feitas as pazes ficámos como dantes, nem ganhou a Inquisição, que por cada feiticeira morta nascem dez, sem contar com os machos, que também não são poucos. (MC, p. 120).

Mais à frente, no mesmo parágrafo (MC, p. 121), o narrador complementa esse argumento na cena em que a rainha reza para inúmeros santos e visita diversas igrejas, incluindo a “igreja de Nossa Senhora dos Mártires, que somos todos”. Se considerarmos mártires como pessoas que sacrificam suas próprias vidas ou algo de muito valor em nome de uma causa, temos aqui três questões primordiais para a tentativa de aproximação a que nos propomos: a primeira é o próprio sofrimento, pertinente ao presente subitem; a segunda nos dará ensejo para outra conexão, a de que figuras marginais — e até mesmo qualquer um de nós — podem ser heróis e protagonistas de romances históricos; a terceira, a ser abordada posteriormente, une as outras duas questões e diz respeito aos aspectos trágicos gregos.

É o mesmo que diz Linhares Filho (1999, p. 186), em artigo sobre o romance em questão:

A História oficial registrou os acontecimentos relativos à construção do convento de Mafra sob a ótica do interesse real das aparências, do centramento ufanista. O *Memorial do Convento* é a história que privilegia os excluídos, o descentramento ideológico, os marginalizados, a clandestinidade.

A lógica proposta no parágrafo anterior, a de que, por meio do sofrimento, figuras marginais se tornam heróis e protagonistas de tramas narrativas, fica bem clara ao verificarmos a compulsoriedade aplicada aos trabalhadores para a construção do Convento de Mafra.

Foram as ordens, vieram os homens. De sua própria vontade alguns, aliciados pela promessa de bom salário, por gosto de aventura outros, por desprendimento de afetos também, à força quase todos. [...] Recusava-se o homem primeiro, fazia menção de escapar, [...] deitavam-lhe a mão os quadrilheiros, batiam-lhe se resistia, muitos eram metidos ao caminho a sangrar.” (MC, p. 328-329).

2.2 As personagens protagonistas

Assim, valendo-se de um contexto de sofrimento, o narrador introduz personagens de perfil ímpar para compor a tríade Baltasar Mateus, Blimunda e o Padre Bartolomeu.

É importante destacar que, embora as três personagens tenham força de protagonismo bastante clara no romance, em nossa pesquisa seguimos a hipótese de que eles, ao ganharem destaque na narrativa, também representam as camadas populares comumente esquecidas pelos registros históricos da época (século XVIII), aproximando, assim, o leitor da possibilidade de representar e ser representado pela mistura entre realidade e ficção dos romances históricos.

Para justificar esse argumento e mostrar o alcance do protagonismo dos trabalhadores como um todo, destacamos o trecho em que o narrador nos fala sobre uma imensa pedra, a qual, em virtude de seu tamanho, foi escolhida pelo oficial da vedoria, em nome de sua majestade, para ser transportada à área de construção do convento de Mafra. Apesar da autorização régia de gerir as ordens necessárias para manter a magnificência da obra, o oficial reconhece o caráter essencial dos trabalhadores, visto que “se estes homens e estes bois não fizerem a força necessária, todo o poder de el-rei será vento, pó e coisa nenhuma” (MC, p. 272-273).

Sobre a gigantesca pedra, afirma Linhares Filho (1999, p. 172):

Registra-se como importante o penoso transporte da gigantesca pedra da varanda da casa de Benedictione, levada de Pêro Pinheiro para Mafra, sendo o operário Francisco Marques esmagado por essa pedra.

Na composição destas personagens, o narrador apresenta Baltasar Mateus, ex-soldado maneta, de 26 anos, que, depois de sacrificar sua integridade física, perde a serventia no exército. Esse fato o faz abandonar o serviço militar, mesmo que em seu íntimo ainda guarde boas recordações acerca do tempo em que

lutava, apesar do baixo soldo que recebia. Sobre a personagem, o narrador faz a seguinte apresentação:

Este que, por desafrontada aparência, sacudir da espada e desparelhadas vestes, ainda que descalço, parece soldado, é Baltasar Mateus, o Sete-Sóis. Foi mandado embora do exército por já não ter serventia nele, depois de lhe cortarem a mão esquerda pelo nó do pulso, estraçalhada por uma bala [...] Por muita sorte, ou graça particular do escapulário que traz ao peito, não gangrenou a ferida ao soldado nem lhe rebentaram as veias com a força do garrote. (MC, p. 35).

Vê-se que, após ser dispensado pela infantaria de sua majestade, a situação atual de Baltasar é a de um mendigo que “pedia esmolos em Évora” (MC, p. 36), para, com algumas moedas, pagar o ferreiro e o seleiro e assim ter um gancho de ferro no lugar da mão esquerda.

A situação em que se encontra, de grave degradação econômica e mutilação física, gera na personagem certo grau de descontentamento e revolta, pois constantemente compara suas perdas à bonança vivida pela nobreza com os benefícios obtidos com a guerra.

Sete-Sóis, mutilado, caminhava para Lisboa pela estrada real, credor de uma mão esquerda que ficara parte em Espanha e parte em Portugal, por artes de uma guerra que se haveria de decidir quem viria a sentar-se no trono de Espanha. (MC, p. 36).

Por meio de Baltasar, conseguimos não apenas encontrar o herói comum, como também podemos verificar a presença de outras personagens que, em suas microrrealidades, geram suas próprias doses de protagonismo. Isso ocorre em um parágrafo relativamente longo do romance, quando Baltasar, sentado com os companheiros, ingere álcool — gesto marcante para a configuração do elemento dionisíaco explorado no terceiro capítulo da dissertação — e lembra-se da passarola, protótipo de avião cuja existência tem importância nuclear para o desenrolar da trama.

No parágrafo que começa na página 258 do romance e vai até a página 264, sete micronarrativas — incluindo, ao final, a do próprio Baltasar — são apresentadas, contando as histórias de: Francisco Marques, obrigado pela miséria a trabalhar para o convento; José Pequeno, órfão, sem mulher ou filhos, com corcunda às costas, nunca teve serventia a quem quer que fosse; Joaquim da Rocha, casado, viu seus quatro filhos morrerem antes de fazerem dez anos e decidiu garantir trabalho em Mafra; Manuel Milho, iludido, foi a Mafra em busca de bom trabalho; João Anes,

tanoeiro que há dois anos não vê a mulher; Julião Mau-Tempo, foi trabalhar em Mafra por causa das grandes fomes de que padecia sua província.

Com relação ao herói comum e às micronarrativas, é importante trazermos algumas reflexões de Lukács (2011) acerca dos romances históricos scottianos, emblemáticos para a origem do gênero, segundo o filósofo húngaro. De acordo com Lukács, em Scott, não é possível identificar o herói romanticamente decorativo, mas sim o representante de uma corrente que abrange boa parte da nação e que se torna uma grande personalidade histórica.

Isso ocorre porque, para Lukács (2011, p. 56), Scott não pratica o que os “adoradores românticos dos heróis” faziam, que era explicar a época a partir de seus grandes representantes. Scott deixa que as personagens importantes surjam a partir do ser da época, apresentando de forma ampla e multifacetada a figuração da vida cotidiana do povo, das alegrias e das tristezas, das crises e desorientações dos homens medianos.

Assim como em Scott, a segunda protagonista apresentada em *Memorial do Convento*, Blimunda, também representa o lado da vida do povo, no desenvolvimento histórico. É uma figura nacional típica da época, com virtudes e fraquezas, de boas e más qualidades. E, mesmo com todas as dificuldades dentro de sua microrrealidade, ela age de modo historicamente grandioso ao configurar-se detentora do poder de ver as pessoas “por dentro”.

Blimunda é filha de Sebastiana Maria de Jesus — cristã nova que tinha visões reveladoras e ouvia vozes do céu, cujos poderes a condenam, por meio do tribunal da inquisição, “a ser açoitada em público e a oito anos de degredo no reino de Angola” (MC, p. 54).

Jovem de dezenove anos, Blimunda acompanha o julgamento e a sentença, sofrendo em silêncio apesar da dor que a faz “gemer profundamente” (MC, p. 55), pois qualquer manifestação a levaria à condenação e ao mesmo fim de sua mãe feiticeira. A cena deixa claro, com um rápido cruzamento de olhares entre as personagens, que essa será a última vez que mãe e filha se veem. Em meio ao desespero de Blimunda, surge Baltasar, o soldado com quem irá casar-se sob as bênçãos de Bartolomeu de Gusmão, padre brasileiro que seguirá com os dois para a construção de um sonho nascido pelo diálogo entre a ciência e a arte.

Segundo Cerdeira (2018, p. 35), “Baltasar e Blimunda serão, assim, o casal que metonimicamente guardará os segredos dos pequenos, dos humilhados, dos execrados, dos banidos e dos condenados.”

Queremos também destacar o momento em que a Blimunda é apresentada aos pais de Baltasar e tem seus primeiros contatos com a família, em particular com a mãe de seu marido. Marta Maria e Blimunda terão um diálogo que estende a questão do protagonismo democrático de heróis medianos em romances históricos, ao afirmar que a todas as mulheres é dada a prerrogativa de ter visões e revelações.

Uma vez que nos romances históricos a qualquer um é permitido se tornar herói, é com a ausência familiar de Blimunda — sem nunca ter conhecido o pai, provavelmente morto antes de ela nascer, e afastada da mãe pelo degredo — que nos aproximamos do caráter comum que o sofrimento gera em cada componente das microrrealidades pobres da sociedade.

Não há mulher nenhuma que não tenha visões e revelações, e que não ouça vozes, ouvimo-las o dia todo, para isso não é preciso ser feiticeira. Minha mãe não era feiticeira, nem eu o sou. (MC, p. 112).

Em meio a duas figuras ficcionais e representações de microrrealidades das camadas populares, surge uma terceira personagem de destaque, o padre Bartolomeu de Gusmão, “a quem chamam de Voador” (MC, p. 62). É a personagem responsável pela construção do projeto de uma passarola — protótipo de avião — que demanda energia etérea para voar.

O padre é uma figura retirada do contexto religioso português e reconstruída em meio à ficção, de forma a conferir ao livro o *status* de realidade necessário para ser considerado um romance histórico, tal como prescreve Avrom Fleishman (1971). Também Maria Teresa de Freitas (1986) apresenta o mesmo posicionamento, quando afirma que a utilização de personagens históricas, postas lado a lado com personagens ficcionais, serve como autenticação do discurso histórico.

Ao lado dos personagens principais que são imaginários, nota-se com certa frequência, nos romances estudados, a presença de personagens de identidade comprovada e que exerceram funções igualmente comprovadas no acontecimento histórico que contam as narrativas — ou seja, personagens fictícios. (FREITAS, 1986, p. 16).

Rosemary Conceição dos Santos (2004, p. 82), pesquisadora que toma como base dados reais, corrobora a leitura da obra como romance histórico ao afirmar que: “Após infrutíferas tentativas de voo ocorridas em outubro de 1708, finalmente alçara voo e angariara ao religioso brasileiro a importância de ter inventado, ainda que rudimentarmente, um aeróstato.” O trecho, portanto, confere ao romance o perfil de obra que articula o real e o ficcional, numa simbiose reveladora de um limiar borrado pela linguagem.

Nesse ponto, é importante a retomada de Lukács (2011) sobre o romance histórico tradicional, pois nos permite estabelecer um paralelo com o romance de Saramago. Os protagonistas de Walter Scott são heróis tanto quanto Blimunda, Baltasar e o padre Bartolomeu, cuja configuração os apresenta como personagens marginais que normalmente não teriam o protagonismo tradicional. Assim, e ao invés de o protagonismo estar nos reis e nos nobres, tanto Saramago quanto Scott elegem os menos favorecidos para assumirem as figuras de destaque em suas narrativas.

A partir de uma perspectiva hegeliana, que vê o homem como produto de si mesmo, de sua própria atividade na história, Lukács compara os heróis da epopeia aos heróis dos romances de Walter Scott, no tocante ao fato de poderem exercer o papel de personagens nacionais típicas, pois possuem individualidade suficiente para permanecerem grandes, livres, humanos e belos. Mas, diferentes dos heróis das epopeias, as personagens principais dos romances scottianos são destituídas de nobreza e de belos ideais, restando a elas a tarefa de “mediar os extremos cuja luta ocupa o romance e expressa ficcionalmente uma grande crise da sociedade”. (LUKÁCS, 2011, p. 153).

Como complemento a essa questão, destacamos o posicionamento de Lukács (2011, p. 45) sobre a filosofia de Hegel:

Hegel [...] vê na história um processo impulsionado pelas forças motoras intrínsecas da história, cujo efeito atinge todos os fenômenos da vida humana, inclusive o pensamento. Ele vê a vida em humanidade como um grande processo histórico.

Ao trazermos a filosofia hegeliana para a reflexão sobre o romance histórico em *Memorial do Convento*, temos como objetivo identificar os “heróis medianos” a que Lukács se refere nos romances scottianos, de modo a entender como eles representam a vida do povo e o desenvolvimento histórico.

Voltando-nos novamente aos fatos históricos concernentes ao romance em questão, verificamos que a construção do Convento de Maфра, epicentro factual da narrativa, é iniciada oficialmente com grande quantidade de trabalhadores, entre os quais se encontra Baltasar Sete Sóis. O protagonista ficcional que dá corpo e envergadura aos feitos da história de Portugal, lado a lado com Blimunda e Padre Bartolomeu, acaba por constituir um misto entre a realidade e a invenção para, juntos, trazerem a grandiosidade do palácio, tanto quanto as inúmeras formas de sofrimento oriundas deste evento. O povo marginalizado inscreve-se na narrativa, envolvendo-se em uma espécie de delírio de luxo uma vez que, em 1699, chegou a Lisboa o primeiro carregamento de ouro recém-descoberto — riqueza em abundância que sustentaria Portugal por aproximadamente cinquenta anos.

2.3 Espaço e tempo na narrativa

Para melhor entender o cenário e a dimensão de sofrimento ao qual o povo português é exposto neste período, lembramos novamente o contexto da Guerra de Sucessão da Espanha e seu desfecho, no qual o herdeiro francês conquista o trono, vendo-se obrigado a realizar inúmeras concessões econômicas aos ingleses, que são os grandes vitoriosos. Nessa nova configuração, restará a Portugal — expressão dos países menores na disputa — aceitar o não-cumprimento das promessas de vantagens econômico-políticas na região, embora estivesse alinhado aos vencedores.

A presença desse espaço temporal remete a outro aspecto caracterizador do romance histórico tradicional abordado por Avrom Fleishman (1971). Segundo o autor, tal como já colocado, a trama do romance histórico tradicional deve transcorrer no passado, com pelo menos duas gerações de distância. No romance de Saramago, publicado em 1982, a trama ficcional ocorre no século XVIII.

O posicionamento de Fleishman (1971) firma-se na mesma base de Bastos (2007), que aponta para a representação de um passado remoto como um dos traços caracterizadores do romance histórico. Além disso, os dois pensadores comungam da mesma questão quando colocam que a trajetória das personagens principais está atrelada ao destino da comunidade da qual fazem parte, de modo que fatos e figuras históricas exerçam influência na trama e sejam definidores no desenrolar dos acontecimentos.

É nesse espaço histórico que nos remetemos a um dos três protagonistas da trama. Baltasar — cuja representação metonímica evidencia os marginalizados — perdeu a mão esquerda na Guerra de Sucessão e, conseqüentemente, conforme já colocado, é dispensado do exército, na medida em que a perda da mão significa, por extensão, a perda também de sua função como soldado, restando-lhe como alternativa esmolar pelas ruas de Lisboa.

O sofrimento do povo português — forçado a lutar por motivos meramente econômicos, dos quais dificilmente se beneficiaria — fica bastante claro quando verificamos que:

A tropa andava descalça e rota, roubava os lavradores, recusava-se a ir à batalha, e tanto desertava para o inimigo como debandava para as suas terras, metendo-se fora dos caminhos, assaltando para comer, violando mulheres desgarradas, cobrando, enfim, a dívida de quem nada lhes devia e sofria desespero igual. Sete-sóis, mutilado, caminhava para Lisboa pela estrada real, credor de uma mão esquerda que ficara parte em Espanha e parte em Portugal, por artes de uma guerra em que se haveria de decidir quem viria a sentar-se no trono da Espanha, se um Carlos austríaco ou um Filipe francês, português nenhum [...] (MC, p. 36).

Concomitante ao sofrimento do povo, outro cenário se colocava como aberrante naquele contexto: a abundância de riquezas trazidas das colônias, em especial do Brasil, base da economia portuguesa em meados do século XVI. Apesar de já trazerem das terras brasileiras a madeira, o açúcar, o tabaco, a mandioca e o algodão, foi com a descoberta do ouro que se inaugurou uma febre de riqueza sem precedentes na história portuguesa. Todavia, não foi assumida pela nação a prerrogativa de fixar as riquezas recém-chegadas em seu território, deixando-as esvaírem-se em toda a espécie de supérfluos, usufruídos pelos detentores do poder político e econômico.

Eis que a construção do convento surge como mais uma das características, dentre as apontadas por Avrom Fleishman, a fazerem-nos pensar sobre a constituição do romance histórico tradicional na proposta de José Saramago. Conforme Fleishman, o enredo deve incluir um número substancial de eventos históricos, mais especificamente aqueles pertencentes à esfera pública, que se misturam com a vida das personagens. A construção do que seria meio convento e meio palácio, na vila de Mafra, aparece como uma figura alegórica que tensiona o elo entre o sofrimento do povo português e o ouro brasileiro.

A gigantesca obra é iniciada configurando o cumprimento da promessa de D. João V, que passa a adquirir todos os terrenos necessários para a construção, até que, em 1711, lança oficialmente a primeira pedra, cuja cerimônia “teria custado em torno de 200 000 cruzados (80 contos de ouro)” (CERDEIRA, 2018, p. 46).

A construção cresce em conformidade com as indecisões do rei quanto às dimensões que o convento deveria ter. Assim, o projeto inicial — nitidamente marcado por influências arquitetônicas estrangeiras, bem ao costume de Portugal daquele século — destinado a abrigar 13 frades, torna-se um magnânimo convento-palácio para comportar 300 religiosos, além de receber a família real e toda a sua corte.

Os motivos pelos quais o rei D. João V se vê compromissado a construir o convento, e depois o palácio nacional, dão ao leitor indicativos do poder que a Igreja Católica tinha naquele período, incluindo a prerrogativa de fazer julgamentos, decretar e executar sentenças de desterro e de morte, por meio dos tribunais da fé da Santa Inquisição.

2.3.1 A ambiência religiosa em Portugal do século XVIII e seu impacto na trama da personagem Blimunda

Importante para a caracterização da ambiência religiosa em Portugal do século XVIII, a Inquisição foi instalada como fruto da bula papal concedida em 1536, após três anos da requisição por parte de D. João III, e possuía, segundo Bethencourt (2000, p. 10), “um estatuto particular que se traduz por uma quase completa independência de ação em relação à cúria romana”, o que revela a especial influência que ela possuía para modificar e estimular as decisões do rei de Portugal. Segundo Cerdeira (2018), não restam dúvidas quanto aos motivos que tenham justificado tal procedimento em terras portuguesas, em nome da ameaça judaica e como possibilidade de enriquecimento da Coroa por meio dos bens confiscados aos judeus condenados.

Além dos judeus, a Inquisição “perseguia ainda outros crimes, inimigos da fé: a bigamia, a homossexualidade e a magia” (CERDEIRA, 2018, p. 49). Seus julgamentos conduziam a penas variadas — desde o açoite e a prisão perpétua até o degredo, o garrote e a fogueira —, as quais caracterizavam a função do sofrimento

nos supliciados que, por sua vez, transmitiam as infâmias de que eram alvos àqueles ligados aos seus nomes por laços de família, e até às gerações futuras.

Esses laços de família nos aproximam novamente da protagonista, Blimunda, e nos fazem retomar certos traços da personagem que nos ajudarão a reforçar, no Capítulo 3, alguns aspectos peculiares do romance.

Sobre a mãe de Blimunda, temos:

[...] um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações, mas disseram-me no tribunal que era fingimento, que ouço vozes do céu, mas explicaram-me que era efeito demoníaco, que sei que posso ser santa como os santos o são, ou ainda melhor, pois não alcanço a diferença entre mim e eles, mas repreenderam-me de que isso é presunção insuportável e orgulho monstruoso [...]" (MC, p. 54).

Na narrativa saramaguiana, Blimunda, de certa forma, herda da mãe certos atributos mágicos, dentre os quais o que mais se destaca na trama é o dom de “olhar por dentro das pessoas” (MC, p. 80). Entretanto, seu dom é diferente das práticas da mãe:

[...] não é heresia, nem é feitiçaria, os meus olhos são naturais, [...]. Vejo o que está dentro dos corpos, e às vezes o que está no interior da terra, das roupas, mas só vejo quando estou em jejum. (MC, p. 81).

Blimunda assiste ao suplício de sua mãe, escondendo seus suspiros e lágrimas, sem poder proferir palavra alguma, além de ser forçada a fingir que não a conhece, e mesmo que a despreza. Sebastiana de Jesus, em seu percurso, é atingida por imundícies vindas das pessoas que acompanham o evento. O soldado Baltasar Sete-Sóis acompanha a dor de Blimunda Sebastiana de Jesus.

A cena que se apresenta no início do romance é relevante para o presente estudo por tratar-se de um momento de grande perda para a protagonista que, ao final, viverá novamente a situação de dor extrema, quando testemunhar o homem amado morrendo como condenado, nas chamas da fogueira inquisitorial.

Nos dizeres de Cerdeira (2018, p. 54), “trata-se do momento crucial da tragédia que separa Blimunda e Baltasar, depois que este desaparecera no céu levado pela passarola.”

O resgate teórico sobre o romance histórico, realizado até aqui, permite-nos, agora, avançar para darmos fundamentação à hipótese sobre a maneira como a

narrativa saramaguiana ultrapassa delimitações conceituais e passa a sugerir uma nova composição de romance histórico, diferenciando-se dos modelos tradicionais.

CAPÍTULO 3: *Memorial do Convento* — caminhos para uma nova leitura do romance histórico

Neste terceiro capítulo, trazemos aspectos que contribuem para a formação de caminhos para uma nova leitura do romance histórico. São eles: o entendimento de como a tragédia grega, em seu contexto histórico, configurava uma manifestação artística da realidade, e de como ela pode aproximar-se de *Memorial do Convento*, objeto principal de nosso estudo, ressaltando aspectos do herói comum e da face democrática da tragédia.

Nosso intuito aqui não é o de esgotar conceitos literários, de modo a sugerir que o romance saramaguiano constitui uma proposta de romance histórico com característica inovadoras, mas acrescentar argumentos que, em conjunto com as combinações sugeridas entre essa obra e os romances históricos tradicionais, possam expandir a percepção do leitor sobre o gênero, por meio de reflexões despertadas pelos referenciais literários que a obra nos sugere.

Para atingir esse objetivo e em virtude de evidenciarmos a presença de aspectos trágicos na nova proposta de romance histórico desenvolvida por Saramago, trazemos, no primeiro tópico deste capítulo, os conceitos específicos que Nietzsche aponta sobre a tragédia grega, ao questionar a ciência como verdade absoluta, destacando os caracteres apolíneo e dionisíaco inscritos na narrativa.

Pretendemos concatenar tais argumentos na presente dissertação quando verificarmos que romances históricos — e sua devida fonte primária, o romantismo — podem ser uma forma de a linguagem artística se manifestar como arte, em contraponto aos registros historiográficos oficiais, análogos à ciência.

Uma vez que o conhecimento é um imenso conjunto de diferentes e variáveis perspectivas, a existência de uma interpretação única é constantemente questionável, e os romances históricos compõem uma alternativa poética para as diversas possibilidades interpretativas a que um fato está exposto. Sobre essa questão, e buscando um entendimento mais apurado acerca da flexibilização interpretativa dos fatos em Nietzsche, Machado (2017, p. 136) afirma:

Até mesmo as leis da natureza são interpretações às quais não corresponde nenhuma realidade. E se o conhecimento não tem objetividade não é por uma falta, por uma deficiência. É que o seu objetivo não é procurar o sentido das coisas, mas introduzir, impor um sentido.

Sendo assim, não há espaço para a existência de uma interpretação única que pretenda reduzir os fatos a uma versão oficial, a um registro historiográfico. Exercendo o papel de geração das inúmeras possibilidades do real, o romance histórico, em particular o de Saramago, encontra combinação com o pensamento aristotélico que diferencia o historiador do poeta: o historiador “se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido.” (ARISTÓTELES, 2015, p. 97).

Por não tentar reduzir os fatos em um único registro, o romance histórico tem condições de se tornar uma forma legítima de transmissão do conhecimento, já que a vida traz uma infinidade de interpretações, todas elas realizadas dentro de um universo particular.

A proposta aristotélica — de que a poesia seria mais filosófica e mais nobre do que a história — encontra nos romances históricos, e especialmente em *Memorial do Convento*, um terreno propício para a propagação de seus fundamentos.

No romance, encontramos um trecho que se revela alinhado com essa questão: é a cena em que o padre Bartolomeu de Gusmão apoia os cotovelos no tampo do cravo tocado pelo maestro Domenico Scarlatti, mantendo diálogo após o maestro ter tocado uma bela música em improviso.

O narrador nos fala, seguindo a mesma linha de Aristóteles (2015), de um evento que, apesar de ficcional, poderia ter acontecido:

[...] enquanto não falam, digamos nós que esta fluente conversação entre um padre português e um músico italiano não será, provavelmente, invenção pura, mas transposição admissível de frases e cumprimentos que sem dúvida trocaram um com o outro durante estes anos, no paço ou fora dele, como adiante continuará a ver-se. (MC, p. 178).

Com o mesmo olhar, Teresa Cristina Cerdeira (2000, p. 199), em seu livro *Avesso do Bordado*, no capítulo que trata especificamente de José Saramago, afirma:

Assim o discurso da História — ele próprio que, durante tanto tempo, pretendeu reservar para si a prerrogativa da verdade, porque assentado na *res factae* —, esse discurso só se pode hoje entender como uma construção que tem que pressupor um fosso intransponível, e o discurso, que antes sonhava em acordar o que foi, acaba por se erigir necessariamente em cima do que já não é. O discurso da História deixa assim de ser um templo de eternização do passado, para se instituir como dimensão criadora do futuro.

Como objeto principal e possível representante do romance histórico como gênero, *Memorial do Convento*, portanto, será o centro da pesquisa, na qual as indicações nietzscheanas, em especial as concernentes ao apolíneo e ao dionisíaco, podem servir como indicativos de um caminho para a formação de uma nova leitura do gênero.

Uma vez que nosso objetivo é identificar aspectos da narrativa que a diferenciem da concepção de romance historiográfico tradicional, utilizaremos a visão de Nietzsche acerca das tragédias gregas, enxergando-as como uma alternativa artística — superior — às ciências.

Faremos a pavimentação do caminho proposto por *Memorial do Convento*, utilizando os posicionamentos dos historiadores Vernant (2011) e Lesky (2015) — que analisaram mais detalhadamente os fundamentos das tragédias gregas —, além dos filósofos Eagleton (2013) e Rancière (2005) — que abordaram aspectos democráticos em literatura, os quais mostram-se fundamentais para entendermos a articulação das camadas populares como protagonistas na narrativa.

3.1 Nietzsche e a tragédia grega como manifestação artística da realidade

A relevância da obra de Nietzsche — *O Nascimento da Tragédia* — no quadro filosófico do século XIX está longe de ser considerada, em suas propostas, uma unanimidade de valor teórico-reflexivo. Até mesmo Nietzsche tentou reescrever suas ideias inúmeras vezes, ao longo de sua vida. Porém, é possível considerar que os princípios da obra, como um todo, encontram-se nesse livro, cujo teor permite, inclusive, a retomada da história geral das artes.

Assim, é preciso dizer em linhas firmes: trata-se de um livro escrito por um artista, dedicado a um artista e destinado aos artistas. Vêm daí sua força e energia cega. (BURNETT, 2012, p. 9)

O interesse de Nietzsche (2017), nessa obra, é realizar uma crítica radical do conhecimento racional como existe desde Sócrates e Platão. É uma crítica da razão e da ciência como valores superiores, como ideais a serem alcançados.

A arte, portanto, seria um modelo alternativo à racionalidade, reprimida pelo espírito científico na Grécia arcaica, em especial a arte trágica.

Colocar-se na escola dos gregos é aprender a lição de uma civilização trágica para a qual a experiência artística é superior ao conhecimento racional. (MACHADO, 2017, p. 9)

Dessa forma, é possível verificar um antagonismo entre a ciência e a arte, e uma continuidade entre ciência e moral, sendo a arte uma superabundância de forças e vontade de potência, e a moral, uma deficiência de forças e vontade depreciativa de potência. Esse antagonismo fica mais claro ao estabelecermos que a origem da moral está diretamente relacionada a uma genealogia cujo elemento-chave é a vontade de racionalidade como uma filosofia moral.

O desejo de racionalidade surge na crença filosófica platônica de que o verdadeiro (“bom”) é valor superior ao falso (“mal”), criando assim uma oposição entre a verdade e a aparência. Como afirma Nietzsche em *Crepúsculo dos Ídolos* (2017, p. 86), o filósofo grego encontra-se “tão impregnado de moral, tão cristão anteriormente ao cristianismo”, que postula a ideia de “bom” e de “verdadeiro” como conceitos supremos.

Em sentido contrário a Platão, Nietzsche inverte os valores. Ele enxerga a positividade do falso, quando considerado na perspectiva da vida, e o caráter negativo da moral racional, “pelo fato de ser a supressão de um erro, de uma ilusão, que é uma exigência básica da vida” (MACHADO, 2017, p. 81).

Para Nietzsche (2017, p. 122), a aparência deve ser elogiada, uma vez que o importante não é a verdade, mas a potência de conhecimento. E, com esse intuito, é necessário que tomemos consciência da “enorme força da tragédia” como mediadora imperante que excita, purifica e descarrega a vida do povo, para que possamos escapar da moral e, ao mesmo tempo, libertar-nos da mecanização racional.

Devemos ressaltar que a potência artística na Grécia antiga destaca uma sensibilidade exacerbada para o sofrimento, e sua experiência é superior ao conhecimento racional. Sobre esse elemento, é importante visitarmos aquilo que Nietzsche (2017, p. 33) chama de “sabedoria popular”, ou sabedoria de Sileno, personagem lendário e companheiro de Dioniso.

Segundo a lenda, o rei Midas, da Frígia, ao encontrar-se com o sábio Sileno, que também era visto como beerrão e farrista, pergunta-lhe: “O que existe de mais desejável para o homem? Qual é o bem supremo?” Ao que Sileno responde:

Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer. (NIETZSCHE, 2017, p. 33).

Essa constatação dá materialidade à reação a um saber pessimista do aniquilamento da vida, que Nietzsche enxerga, em sua forma genuína, na sociedade grega. Nela, arte e religião estão intimamente ligadas e justificam, pelo mesmo instinto, a criação onírica dos deuses olímpicos e da arte apolínea, que serviriam para tornar a vida possível ou desejável, dando ao mundo uma superabundância de vida.

Para que a vida fosse possível e para que a existência fosse suportada, os gregos, tão singularmente aptos ao sofrimento, foram levados, pela mais profunda necessidade, pela mais alta glória, a criar seus deuses por meio do impulso apolíneo da beleza, “de modo que, da primitiva teogonia dos terrores, se desenvolvesse, em morosas transições, a teogonia olímpica do júbilo” (NIETZSCHE, 2017, p. 34).

A criação da arte apolínea [...] é a expressão de uma necessidade que permite ao povo grego, mais do que qualquer outro exposto ao sofrimento, poder mascarar os terrores e atrocidades da existência com os deuses olímpicos, deuses da alegria e da beleza, resplandecentes filhos do sonho. (MACHADO, 2017, p. 25).

Essa arte é chamada de apolínea por referir-se a Apolo, “patrono da poesia e da música” (KURY, 2008, p. 37), cujo mundo era o da beleza e da aparência. Uma das funções de Apolo era libertar o indivíduo da dor, do sofrimento, oferecendo a ele o mundo da consciência de si. Para escapar da sabedoria popular pessimista, o grego precisa do apolíneo, de modo a criar um mundo de beleza que se afasta da razão, na tentativa de evitar sua eclosão.

É importante destacar alguns atributos pertinentes a Apolo. O primeiro deles é o fato de o mundo apolíneo da beleza ser o mundo da individuação. Nesse mundo, produz-se a transfiguração da realidade, item caracterizador da arte, tornando a concepção apolínea da vida um elogio da aparência.

Esse endeusamento da individuação [...] só conhece uma lei, o indivíduo, isto é, a observação das fronteiras do indivíduo, a *medida* no sentido helênico. Apolo, como divindade ética, exige dos seus a *medida* e, para poder observá-la, o autoconhecimento. (NIETZSCHE, 2017, p. 37).

Sobre Apolo, Mário da Gama Kury (2008, p. 37) afirma que “era o patrono da profecia, sendo também o deus da claridade”.

No mesmo caminho de Kury (2008), Nietzsche (2017, p. 26) também enxerga os padrões proféticos de Apolo, associando-os à experiência onírica, quando diz:

Essa alegre necessidade da experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo: Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório.

Na tentativa de substituir o mundo da realidade pelo mundo das belas formas, a arte apolínea desconsidera outro instinto estético da natureza: o dionisíaco, cuja experiência é a emoção.

Dionisíaco é o extra-apolíneo, isto é, o bárbaro, que vem do estrangeiro. Refere-se à desmesura como uma revelação da realidade. É a volúpia nascida da dor, que expressa o mais profundo da natureza. Significa uma desintegração do eu e um comportamento marcado pelo êxtase, embriaguez, experiência orgiástica. “Faz o homem compreender a ilusão em que vivia ao criar o mundo da beleza justamente para mascarar a verdade.” (MACHADO, 2017, p. 33).

Sobre Dioniso, Kury (2008, p. 112) afirma: “Era considerado o deus das videiras, do vinho e do delírio místico.”

Segundo Burnett (2012), o entendimento em *O Nascimento da Tragédia* é o da música como origem de tudo, como algo próximo de consumação da identidade humana. A canção popular é tida como “espelho musical do mundo” (NIETZSCHE, 2017, pg. 45), em que se manifesta “o homem como membro de uma comunidade superior” (NIETZSCHE, 2017, p. 28) e que permite a ele libertar-se do individual, gerando um cenário no qual “até o escravo pode sentir-se livre” (BURNETT, 2012, p. 17). Essa questão é fundamental para entendermos a manifestação artística sob a perspectiva da teoria nietzschiana.

Quando Nietzsche (2017) pensa em música popular, está pensando na capacidade dessa em expressar a alma do povo. Nela reside uma especial possibilidade de conjugação entre apolíneo, responsável pela forma que expressa estados de excitação, e dionisíaco, fonte geradora desses estados.

O cântico e a mímica desses entusiastas de tão dúplice disposição eram, para o mundo greco-homérico, algo de novo e inaudito: a música dionisíaca,

em particular, excitava nele espantos e pavores. Se a música aparentemente já era conhecida como arte apolínea, ela o era apenas, a rigor, enquanto batida ondulante do ritmo, cuja força figuradora foi desenvolvida para a representação de estados apolíneos. (NIETZSCHE, 2017, p. 31).

Em nenhum outro momento da obra de Nietzsche será possível encontrar tão intensa valorização da arte quanto em *O Nascimento da Tragédia*, uma vez que o filósofo alemão acreditava que da música tudo fora gerado, não apenas a tragédia, e que a música dionisíaca configurava a origem mais excitante do mundo verdadeiro, como alternativa à hegemonia da ciência e à libertação das amarras do socratismo.

3.1.1 Apolíneo e dionisíaco em *Memorial do Convento*

Após termos destacado alguns contornos básicos na filosofia seminal de Nietzsche sobre o valor superior da arte quando comparada à ciência, por meio de aspectos apolíneos e dionisíacos nas tragédias gregas, buscaremos estabelecer relações com nosso objeto de pesquisa, de maneira a identificar aspectos apolíneos e dionisíacos presentes na narrativa literária.

Contudo, antes de fazermos as conexões pertinentes a tais aspectos formadores das artes, é essencial destacarmos o posicionamento de Teresa Cristina Cerdeira (2018, p. 24), que enxerga no discurso literário um distanciamento da “dicotomia platônica que opõe a actividade científica ao fazer ficcional”.

A partir da constatação indicada por Cerdeira (2018), traremos trechos do romance que nos permitem encontrar camadas narrativas que evidenciem a crítica nietzscheana à ciência como única fonte de representação da realidade.

Já no início da trama, o narrador indica seu posicionamento sobre a relativização dos fatos reais quando, sugere a cumplicidade que D. Maria Ana, rainha de Portugal, “deu ao artifício franciscano” (MC, p. 32), para convencer o rei a construir um convento. Logo depois, manifesta-se da seguinte forma:

[...] 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, ou não seriam à mesma hora mostrados em tão diferentes lugares do mundo, mas porque está em Portugal, é o mais vero de todos e único mesmo. (MC, p. 32).

Nesse trecho, o narrador traz dois questionamentos: um primeiro sobre o momento histórico, no século XVIII, em que as pessoas eram condicionadas a crer no que a monarquia absolutista e a Igreja Católica proferiam em seus registros oficiais; e um outro sobre a possibilidade de flexibilização dos relatos históricos que tendem a apresentar suas versões como definitivas e mais fiéis do que outras formas de relatos.

Com ironia, o narrador questiona a oficialidade católica de dispor de simultâneos sudários utilizados por Jesus, quando apenas um poderia existir; depois, mostra Jesus, ícone de sabedoria e divindade ocidental, ciente da inviabilidade de existir somente uma única fonte de relato, que suprimiria diversas nuances constitutivas dos fatos em registros históricos.

Mais à frente, o padre Bartolomeu recorda — ao tentar convencer Blimunda e Baltasar de sua crença em energias que extrapolam o universo racional — uma passagem bíblica sobre a não existência de uma única fonte de representação da realidade: “Pilatos perguntou a Jesus o que era a verdade e Jesus não respondeu, Talvez ainda fosse muito cedo para o saber, disse Blimunda.” (MC, p. 191). Esse segundo trecho se torna mais indicativo quando retomamos o contexto no qual o diálogo se constrói e termina na resposta de Jesus.

Ao entrar na casa de Baltasar e Blimunda, o padre Bartolomeu inicia uma discussão acerca do argumento judaico-cristão, que considera Deus uno em essência e trino em pessoa, e pergunta “onde está a verdade, onde está a falsidade” (MC, p. 190). Aqui vemos Bartolomeu hesitante em afirmar os ensinamentos que, como padre, recebeu em sua formação. “Digo-lhe apenas que acredite, em quê, nem eu próprio sei” (MC, p. 190), ele diz para o casal, recebendo como resposta a indiferença de Baltasar, que não percebe alteração entre o fato de Deus ser um, ou três. “Pode bem ser quatro” (MC, p. 191), complementa Baltasar antes de considerar a possibilidade de Deus estar presente nos soldados, no povo, nos explorados.

O questionamento feito pelo narrador nos trechos citados, sobre a existência de uma única fonte de representação da realidade, vai de encontro à proposta de Baltasar, que sugere o transporte de Deus para cada um dos soldados vivos de um exército de cem mil, apesar de toda a normatividade imposta pela Igreja Católica e pela Coroa Portuguesa no período, que forçava seu povo a acreditar em suas interpretações sobre o antigo e o novo testamento da narrativa bíblica.

A partir das colocações, é possível constatar indicadores narrativos que apontam para a descentralização do discurso histórico, antes dominado por uma

versão oficial, a qual deveria ser seguida com rigor, gerando uma flexibilização interpretativa a que as inúmeras versões estão sujeitas.

Ao inserir no relato a presença de elementos ficcionais em meio aos fatos históricos, Saramago, escrevendo um romance histórico sobre a edificação de uma obra monumental da história portuguesa, constrói em *Memorial do Convento* um legítimo representante do gênero, dentro dos aspectos indicados anteriormente no capítulo primeiro desta dissertação. Contudo, as características próprias de sua escrita sugerem que novos caminhos podem ser constituídos acerca de uma flexibilização já iniciada pelos romances históricos tradicionais.

Dessa forma, buscaremos estabelecer relações com nosso objeto de pesquisa de maneira a identificar alguns dos caminhos para uma nova leitura do romance histórico, por meio de aspectos apolíneos e dionisíacos presentes na narrativa literária.

Entretanto, antes de fazermos as conexões pertinentes a tais aspectos formadores das artes, traremos trechos do romance que nos permitem transportar para a obra literária determinados aspectos da tragédia grega, tomando posteriormente a crítica nietzscheana à ciência como passagem, evidenciando recortes que, a nosso ver, configurem o apolíneo e o dionisíaco.

O primeiro deles diz respeito ao narrador do romance que, por vezes, avança para o futuro, assemelhando-se a um profeta ou um vidente, tal qual as pitonisas dos santuários apolíneos:

Trouxeram os filhos, um de quatro anos, outro de dois, só o mais velho vingará, porque ao outro hão de leva-lo as bexigas antes de passados três meses. [...] por compensação da morte desta criança, morrerá o infante D. Pedro quando chegar a mesma idade. (MC, p. 114).

As pitonisas, dentro da mitologia grega, eram sacerdotisas de um dragão chamado Píton, guardião de um antigo oráculo de Têmis, morto por Apolo com suas flechas infalíveis. Tomado o oráculo, o deus consagrou no santuário uma trípode, onde sentava-se sua sacerdotisa para proferir oráculos. “Essa trípode [consagrada a Pítia] passou a ser um dos símbolos apolíneos.” (KURY, 2008, p. 37).

Na trama de *Memorial do Convento*, Blimunda detém o dom da vidência, além dos atributos ressaltados no capítulo segundo desta dissertação, que

evidenciam o aspecto profético da personagem no que diz respeito às visões do futuro, no ato de coletar vontades.

Esse dom é traçado na narrativa de maneira mais específica quando, em uma determinada cena, estão as três personagens principais reunidas e o padre Bartolomeu dá sua bênção ao “soldado e à vidente” (MC, p. 104), indicando ao leitor como Blimunda é representada na trama.

Em outro momento, Blimunda também é anunciada pelo narrador como vidente. Trata-se da cena em que, já ao final da narrativa, a personagem está há nove anos em peregrinação por diversas regiões, recolhendo indícios sobre o paradeiro de Baltasar. Nessa jornada, Blimunda chega a um lugar de grande secura de água, com fontes e poços consumidos, e usa “o seu jejum e sua vidência” (MC, p. 402) para revelar aos habitantes da região um veio de água pura.

Uma vez enxergando Blimunda como vidente, entendemos ser interessante uma rápida retomada dos aspectos trazidos no primeiro capítulo, em que tratamos de pontos constitutivos da visão romântica, cuja matriz filosófica se encontra no caráter transcendente do ser humano, que quebra a uniformidade da razão e a concepção mecanicista da natureza.

Ao entender que o movimento romântico causa uma “grande ruptura com os padrões do gosto clássico”, entre as duas últimas décadas do século XVIII e XIX, Nunes (2013, p. 52) afirma que “reabriram-se veios mágicos, míticos e religiosos remotos”, permitindo, portanto, outra aproximação importante.

Na mesma publicação que inclui “A visão romântica”, de Benedito Nunes, o texto “Romantismo e classicismo”, de Rosenfeld e Guinsburg (2013), apresenta outros aspectos da ruptura com o padrão clássico, destacando que a obra de arte deve ser uma representação perfeita da natureza, dentro de um concerto harmônico de racionalidade profunda, e “por trás da arte, deve desaparecer o artista” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2013, p. 263).

Esse contexto, que dá origem a um sujeito romântico, permite ao gênio, em sua explosão subjetiva de criação artística, agir como “um bardo ou um vidente” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2013, 268), tornando-se um “porta-voz, por assim dizer, das mais altas esferas, o mensageiro divino, o herói mediador do infinito, em meio da finitude” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2013, p. 268).

Por fim, de modo a fechar o primeiro recorte acerca do poder da vidência identificado em *Memorial do Convento*, convém trazer rapidamente a questão

abordada no capítulo segundo, quando nos referimos ao sofrimento do povo português como um dos elementos constitutivos para a caracterização de *Memorial do Convento* como um romance histórico.

Saramago nos mostra interessante conexão entre o sofrimento e a vidência, quando padre Bartolomeu e o músico Domenico Scarlatti conversam, após esse último, sentado ao cravo, ter tocado uma música que invade portas e janelas na noite de Lisboa. Segundo Scarlatti, “A amargura é o olhar dos videntes.” (MC, p. 184).

Feito o primeiro recorte, sobre as vidências e profecias presentes na narrativa, sobretudo na personagem Blimunda, passamos para o segundo, que busca aproximar as personagens Bartolomeu, Blimunda e Baltasar de elementos mítico-filosóficos presentes nas tragédias.

Dessa forma, fundamentamos nossa proposta de leitura relacional a partir de algumas características das personagens que indicam conexão com o pensamento de Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, sobre os aspectos apolíneo (aparência), dionisíaco (essência) e a ciência (enquanto técnica), de modo a sustentar nosso entendimento, que será desenvolvido em subitens posteriores. Conforme esse entendimento, podemos analisar *Memorial do Convento* no campo literário com a visão de alguns contornos trazidos à dissertação sobre a tragédia, incluindo conceitos e fundamentos democráticos que a evidenciem.

É importante ressaltar que os três aspectos se misturam e se confundem constantemente na narrativa. Portanto, eles não são fixos ou definitivos nas personagens citadas. Além disso, para entender os recursos narrativos desenvolvidos por Saramago à luz dos pensamentos seminais do jovem Nietzsche sobre esses aspectos, trazemos os pensamentos de Vernant (2006), Eagleton (2013), Lesky (2003) e Rancière (2003) — pesquisadores que abordaram, alguns com maior ou menor alcance, aspectos das peças do teatro grego.

Como uma das primeiras manifestações de nossa argumentação, destacamos o trecho em que o padre Bartolomeu deixa clara a posição de cada um no empreendimento: “[...] Tu construirás a máquina, tu recolherás as vontades.” (MC, p. 137). A Baltasar, portanto, coubera a parte mecânica de construção da passarola, enquanto Blimunda ficara com a função dionisíaca de recolher vontades.

Em Nietzsche, essa função dionisíaca está atrelada à vontade de potência, força única e indivisível, em constante instabilidade e expansão. Por isso, a abundância, a desmesura no instinto dionisíaco, leva à loucura.

Por outro lado, o elogio da aparência apolínea destituído do êxtase dionisíaco limita a subjetividade do sujeito, tornando sua existência racional e mecanizada.

Cabe tanto a Apolo ensinar a medida a Dioniso, quanto cabe a Dioniso revelar a essência da experiência no mundo, possibilitando, assim, a união entre essência e aparência.

Para Nietzsche, a reconciliação entre Apolo e Dioniso constitui o momento mais importante da arte grega. Ou seja, a arte está ligada a uma superabundância de forças e a ciência a uma deficiência de forças, a uma vontade depreciativa de potência.

Ao considerarmos que a própria vida é uma manifestação dessas vontades de potência, podemos pensar no poder que Blimunda possui de recolhê-las tanto dos homens vivos, quanto por ocasião de sua morte, como uma manifestação da “experiência dionisíaca” (MACHADO, 2017, p. 32), na forma de emoções e, conseqüentemente, de vontades destacadas na narrativa.

Sendo assim, concluímos que Blimunda, quando em jejum, consegue observar desmesuradamente vontades, embriagando-se com elas, pois o “servidor de Dioniso deve estar em estado de embriaguez e ao mesmo tempo permanecer postado atrás de si como um observador” (MACHADO, 2017, p. 36).

Realizado um recorte dionisíaco do campo literário proposto por Saramago, retomamos os indicativos traçados pelo narrador sobre as funções a serem executadas na construção da passarola, que mostram posicionamentos semelhantes. Todavia, dessa vez, ressaltamos alguns aspectos apolíneos.

A vela correu toda para um lado, o sol bateu em cheio nas bolas de âmbar, e agora que vai ser de nós. A máquina estremeceu, oscilou como se procurasse um equilíbrio subitamente perdido, ouviu-se um rangido geral, eram as lamelas de ferro, os vimes entrançados, e de repente, como se aspirasse um vórtice luminoso, girou duas vezes sobre si própria enquanto subia, mal ultrapassara ainda a altura das paredes, até que, firme, novamente equilibrada, erguendo a sua cabeça de gaiivota, lançou-se em flecha, céu acima. [...] saberiam todos que sou filho predileto de Deus, eu sim, que estou subindo ao céu por uma obra do meu gênio, por obra também dos olhos de Blimunda, se haverá no céu olhos como eles, por obra da mão direita de Baltasar [...] (MC, p. 216-217).

Também sobre o presente argumento, Linhares Filho (1999, p. 173) afirma:

Combinam-se a ciência do padre, o artesanato de Baltasar, a magia de Blimunda e a arte do músico italiano Domenico Scarlatti na confecção da máquina voadora.

Como colocado anteriormente, Apolo é tido como o deus da claridade, do sol, da profecia, e seu aspecto apolíneo tem a prerrogativa de se manifestar nos contornos que as belas aparências ostentam. É o que nos falam também Chevalier e Gheerbrant (2016, p. 837): “Foi do mundo hiperbóreo que saiu Apolo, deus solar por excelência, e deus iniciador, cuja flecha é igual a um raio de sol.”

Para sustentar nossa argumentação, trazemos os trechos em que Saramago mostra ao leitor o significado do sol no sucesso do voo da passarola — invento de padre Bartolomeu, que exerce o papel apolíneo.

O papel apolíneo exercido por Bartolomeu, com sua passarola, encontra analogia no fato de que a bela forma projetada no invento inclui desde os primeiros estudos do padre, que mostraram a ele a viabilidade de proporcionar voo para uma estrutura semelhante a embarcações, até os desenhos do empreendimento, que indicavam as formas que ele deveria ter. Além da passarola, outros muitos detalhes também foram indicados pelo padre, sendo as pedras de âmbar uma das partes de maior destaque, nas quais seriam guardadas as energias provenientes do éter.

Segundo o padre, para que seu invento alcançasse voo, seria necessária, além da estrutura física, a concentração de éter em pedras de âmbar. Posicionadas nos locais corretos da embarcação e expostas ao sol, seriam atraídas por seus raios ao céu, bastando que quem estivesse pilotando a passarola administrasse a direção, e escondesse ou expusesse as pedras de âmbar, caso quisesse subir ou descer.

Para isso, seria necessária a busca pelo éter, de modo a guardá-lo dentro das pedras de âmbar. É então que padre Bartolomeu dá os primeiros indícios de explicação sobre o que seria essa substância:

Na Holanda soube o que é éter, não é aquilo que geralmente se julga e ensina, e não se pode alcançar pelas artes da alquimia, para ir busca-lo onde ele está, no céu, teríamos nós de voar e ainda não voamos, mas o éter, deem agora muita atenção ao que vou dizer-lhes, antes de subir aos ares para ser o onde as estrelas se suspendem e o ar que Deus respira, vive dentro dos homens e das mulheres. (MC, p. 136).

Mais à frente, na narrativa, já com o éter devidamente acumulado por Blimunda, dentro das esferas de âmbar, padre Bartolomeu dá instruções quanto à mecânica necessária para controlar o voo de seu invento.

Manobra a vela, estende-a um pouco mais, de modo a cobrir de sombra outra fileira de bolas de âmbar, e a máquina desce bruscamente, porém não o bastante para apanhar o vento. Mais uma fileira deixa de receber a luz do sol, a queda é tão violenta que o estômago parece querer saltar-lhes pela boca, e agora sim, o vento colhe a máquina com uma mão poderosa e invisível e lança-a para a frente. (MC, p. 221).

Para completar nossa proposta de associação apolínea à construção da passarola, trazemos outro trecho em que consta a influência do sol no invento de padre Bartolomeu: “Parece que a está puxando o sol para levar ao outro lado do mundo.” (MC, 2017, p. 223).

A energia proporcionada pelo éter (dionisíaco) precisaria da bela forma (apolíneo) para proporcionar sucesso ao projeto. Essa bela forma está presente em todos os detalhes que compõem a formatação física da passarola, que seria posteriormente construída por Baltasar, o responsável técnico e mecânico do empreendimento.

A bela forma apolínea, projetada por Bartolomeu e construída por Baltasar, se resume na passarola propriamente dita, incluindo as esferas de âmbar que, vazias, não alçariam voo.

Sobre as esferas de âmbar, padre Bartolomeu explica a Blimunda como deve proceder para acumular a quantidade suficiente de éter, visando fazer a passarola voar.

Este âmbar, também chamado eletro, atrai o éter, andarás sempre com ele por onde andarem pessoas, em procissões, em autos de fé, aqui nas obras do convento, e quando vires que a nuvem vai sair de dentro delas, está sempre a suceder, aproxima o frasco aberto, e a vontade entrará nele. (MC, p. 137).

É interessante ressaltar o que encontramos no Dicionário de símbolos sobre o âmbar:

Foi Tales quem descobriu, por volta do ano 600 a.C., as propriedades magnéticas do âmbar. O âmbar amarelo chama-se em grego, *eléctron*, nome do qual deriva a palavra eletricidade. Os rosários e os amuletos de âmbar são uma espécie de condensadores de corrente. Ao se autocarregarem, descarregam de seus próprios excessos aqueles que os usam ou que lhes desfiam as contas. [...] O âmbar representa o fio psíquico que liga a energia individual à alma universal. [...] Apolo derramava lágrimas de âmbar quando, banido do Olimpo, foi para o país dos Hiperbóreos.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2016, p. 43).

Com a referência de Chevalier e Gheerbrant, novamente é possível apontar uma analogia entre o apolíneo e a proposta da narrativa saramaguiana, representada pelo ato de projeção e execução de um objeto voador, bela forma que suplantara os ideais racionais do período em questão.

Apolo, ao derramar lágrimas de âmbar, encontra-se com Blimunda, Baltasar e Bartolomeu em *Memorial do Convento*, pois é dentro dessas lágrimas que os protagonistas da trama saramaguiana guardarão as essências etéreas, as vontades das pessoas, presentemente associadas à fonte dionisíaca em nossa pesquisa.

Uma vez que Blimunda se torna a responsável por recolher as vontades das pessoas, ela passa, segundo nossa hipótese, a exercer o papel dionisíaco na trama narrativa, pois contribui com a abundância de forças ao absorver vontades de potência em demasia. As vontades então representam a essência que permitirá a completude do projeto; sem elas, a passarola não voaria. Conforme a narrativa, serão necessárias “pelo menos duas mil vontades” (MC, p. 158) dentro das esferas de âmbar.

Ao longo do romance, Blimunda conseguirá recolher a quantidade suficiente de vontades para fazer a passarola voar, contudo, ela passará por um processo desgastante de embriaguez, de excesso de vontades, no qual precisará ter acesso ao que outras pessoas guardam dentro de si, vendo-as em plenitude.

Sabe-se que Dioniso, além de ser o deus bárbaro (estrangeiro) da embriaguez, dos excessos de emoções e do desprendimento dos sentidos, era considerado também aquele que “encarna [...] a figura do Outro” (VERNANT, 2006, p. 77). É justamente a essência do Outro que Blimunda enxerga e recolhe, guardando-a em pedras de âmbar, o que é, por sua vez, um ato apolíneo, pois dá forma à Vontade.

Para que nós voemos na atmosfera serão precisas as forças concentradas do sol, do âmbar, dos ímanes e das vontades, mas as vontades são, de tudo, o mais importante, sem elas, não nos deixarão subir a terra. (MC, p. 158)

Nesse trecho, é possível identificar os caracteres ao quais nos referimos, associados à filosofia nietzscheana. Teríamos, portanto, “as forças concentradas do sol” (MC, p. 158) como ato apolíneo — mais especificamente associado ao deus Apolo, ao qual nos referimos anteriormente como um deus solar por excelência — que possibilita à obra, com seus contornos artísticos, alçar voo. Por sua vez, “âmbar” e

“ímanes” seriam atos apolíneos e da ciência, e “as vontades” seriam a imprescindível essência dionisíaca.

Por meio de Roberto Machado, vemos que Nietzsche não nega o conhecimento científico ou o reduz ao campo de saber da arte, mas quer dar a ele “as características da arte” (MACHADO, 2017, p. 67). Nietzsche propõe que haja um controle da ciência, limitando seu instinto centralizador e impositivo, referindo-se ao dionisíaco como primordial para a real união artística com o apolíneo.

Para que isso ocorra, Nietzsche utiliza, como hipótese principal de *O Nascimento da Tragédia*, o elemento musical: “A obra de arte trágica dos helenos brotou realmente do espírito da música.” (2017, p. 100). Nesse sentido, vendo a música como fonte vital e não apenas como uma representação artística da natureza, afirma também Henry Burnett (2012, p. 14): “Havia, na visão que Nietzsche projetou daquele momento, certa unidade entre vida e música.”

A partir do elemento musical como origem excitante do mundo verdadeiro, do mundo que merece ser vivido, passamos a abordar a forma como a energia dionisíaca se propaga por meio do coro ditirâmico das tragédias gregas, fazendo uma analogia do que veio a ocorrer em *Memorial do Convento*, de modo a finalizar o tópico que aproxima a manifestação dionisíaca ao romance histórico português.

Ao enxergar o coro ditirâmico como “um coro de transformados, para quem o passado civil e a posição social estão inteiramente esquecidos” (NIETZSCHE, 2017, p. 57) — cuja incumbência é excitar o ânimo dos ouvintes até o grau dionisíaco e fazer com que eles não enxerguem no palco a presença de um homem mascarado, mas sim uma figura vinda de suas próprias visões extasiadas, “um sujeito de sentimentos” (JAEGER, 1989, p. 205) —, Nietzsche nos permite uma aproximação com Saramago que, em certa cena do romance, apresenta a figura do maestro Domenico Scarlatti, italiano, trazido de Londres para dar lições de música à infanta D. Maria Bárbara, de nove anos.

Terminada a lição, em momento a sós com o padre Bartolomeu — que estava presente, junto a outras figuras reais — Scarlatti dedica-lhe um improviso musical, dando ao padre a oportunidade de manifestar algumas ideias acerca dos efeitos que a música desperta nos indivíduos.

Segundo o padre Bartolomeu, os sons saídos do cravo, de tão belos, teriam condições de arrebatá-los até mesmo índios de sua terra, cujos ouvidos não teriam a preparação necessária para serem encantados por tais harmonias celestes. Apesar

de o padre ter opinião contrária, esse argumento revela novamente a inclinação judaico-cristão de sua formação religiosa, que justificava a doutrinação dos indígenas como forma de salvar suas almas.

De modo oposto a Bartolomeu, o maestro Scarlatti afirma ser necessária instrução formal para a devida contemplação musical:

“Bem sabido é que há de o ouvido ser educado se quer estimar os sons musicais, como os olhos têm de aprender a orientar-se no valor das letras e sua conjunção de leitura.” (MC, p. 178).

Após escutar o posicionamento do maestro, o padre, por sua vez, entrega sua discordância, rebatendo e questionando o critério racional proposto por Scarlatti, ao dizer:

Lembrai-vos de que quando Pilatos perguntou a Jesus o que era a verdade, nem ele esperou pela resposta, nem o Salvador Iha deu, Talvez soubessem ambos que não existe resposta para tal pergunta. (MC, p. 179).

Uma vez que a instrução formal está ao lado da ciência, do racionalismo, o padre crê que qualquer ouvido, tendo sido treinado ou não, tem condições de usufruir das sensações provindas da virtuose e, então, mostra-se favorável à metafísica do artista, tal como o conceito apresentado por Nietzsche. O relato dos acontecimentos, portanto, não seria objeto exclusivo da ciência, pois a música, ainda que necessite de contornos apolíneos e sistematização racional para ter forma e registro, precisa ter a essência dionisíaca dentro de si, a qual, por sua vez, está acessível a todos que tenham sensibilidade artística.

A atividade propriamente metafísica do homem — a “metafísica de artista” proposta por Nietzsche, em que a arte tem mais valor do que a ciência, em virtude de ser a força capaz de proporcionar uma experiência dionisíaca — é, segundo Machado (2017, p. 43):

[...] a concepção de que apenas a arte possibilita uma experiência da vida como sendo das coisas indestrutivelmente poderosa e alegre, apesar da mudança dos fenômenos.

Em Nietzsche (2017), encontramos argumentos no sentido de mostrar o efeito mais imediato da tragédia dionisíaca como sendo a substituição do abismo entre um homem e outro pelo potente sentimento de unidade. Essa unidade se encontra no

coro trágico, e é nele que “se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento” (NIETZSCHE, 2017, p. 52).

Como abordado no tópico 2.1, o sofrimento do povo português representa recorte importante para relacionarmos o romance às narrativas trágicas. Para isso, retomamos a cena em que o padre Bartolomeu e o maestro Domenico Scarlatti estão juntos, logo após as lições da infanta D. Maria Bárbara.

Após o breve diálogo, as duas personagens se separam: o padre se dirige para seu quarto e o maestro senta-se novamente ao cravo, enquanto a cidade dorme. A partir daí, a narrativa apresenta uma sequência de trabalhadores, militares e sacerdotes que escutam a música de Scarlatti, gerando, de certa forma, a metafísica musical indicada por Nietzsche.

Domenico Scarlatti, tendo fechado portas e janelas, senta-se ao cravo, que subtil música é esta que sai para a noite de Lisboa por frinchas e chaminés, ouvem-na os soldados da guarda portuguesa e da guarda alemã, e tanto a entendem uns como a entendem os outros, ouvem-na sonhando os marujos que dormem à fresca nos conveses e acordando a reconhecem, ouvem-na os vadios que se acoitam na Ribeira, debaixo dos barcos varados em terra, ouvem-nas os frades e as freiras de mil conventos, e dizem, São os anjos do Senhor, terra esta para milagres ubérrima, ouvem-na os embuçados que vão a matar e os apunhalados que, ouvindo, não pedem mais confissão e morrem absolvidos, ouviu-a um preso do Santo Ofício, no seu fundo cárcere [...] (MC, p. 181).

3.2. *Memorial do Convento* como tragédia grega

Antes de avançarmos nas possíveis relações entre o romance e a tragédia grega, faz-se mister estabelecermos conexões, ainda que seminais, entre determinados aspectos trágicos e algumas características formadoras do romance histórico na obra em questão. Para isso, utilizamos os contornos definidos sobre a vontade na tragédia grega, desenvolvidos por Jean-Pierre Vernant (2006), e cruzamos com os estudos do pesquisador brasileiro Alcmeno Bastos (2007), em *Introdução ao Romance Histórico*.

Para Vernant (2006, p. 25), a vontade é tida como “umas das dimensões essenciais da pessoa”, vista em seu aspecto de agente. A vontade seria o *eu* como fonte de atos “pelos quais ele não somente é responsável diante de outrem, mas também aos quais se sente preso interiormente” (VERNANT, 2006, p. 25). Além disso,

constitui a semente que marca a diferenciação entre a epopeia, a poesia lírica e a tragédia. Isso ocorre devido ao processo de continuidade do sujeito, que traz do passado suas memórias e torna-se internamente responsável, no presente, por aquilo que fez ontem

Essa continuidade leva o sujeito para um outro processo, dessa vez o da individuação da vontade. Embora Lesky (2015) recorra à inevitabilidade da queda do sujeito trágico, Vernant (2011, p. 28) nota que existe uma dupla motivação do herói, quando esse “confronta-se com uma necessidade superior que se impõe a ele, que o dirige”, mas que deixa espaço para a intervenção do caráter do herói na efetivação dos acontecimentos.

A intervenção do caráter do herói é que proporciona o advento do indivíduo, em especial quando este é apreendido em sua função de agente, fazendo surgir uma responsabilidade subjetiva em substituição ao delito objetivo.

Vernant (2011) utiliza o herói esquiliano como reflexo dessa intervenção, como é possível ver em Prometeu acorrentado que, mesmo privado de escolha por estar preso e submetido a sofrimentos eternos, não é nem um pouco passivo. A dependência do divino não submete o homem — ou o protagonista da tragédia esquiliana — de maneira mecânica, inibindo sua vontade.

Quando o herói é questionado no palco, diante do público, é o próprio homem grego que se descobre trágico. Enquanto a epopeia “apresentava as grandes figuras dos heróis de outrora como modelos”, os espetáculos trágicos trouxeram o herói lendário, cujos valores, glórias, virtudes e grandes feitos eram cantados pela epopeia, para o debate “através do jogo dos diálogos, do confronto dos protagonistas com o coro, das intervenções da situação durante o drama” (VERNANT, 2011, p. 161).

O indivíduo, então, é apreendido na sua função de agente, tornando-se elemento constitutivo da antropologia trágica — no plano da experiência humana, uma vez que o homem e sua ação aparecem, na perspectiva própria da tragédia, como um problema, e não como realidade estável — e gera, por meio de diversos níveis intencionais, a aparição de uma responsabilidade subjetiva que substitui o delito objetivo, a realidade definida e julgada.

Dessa forma, é possível aproximar o romance em questão da tragédia grega, no que se refere aos questionamentos que o escritor português manifesta ao construir uma narrativa diferente do tradicional romance histórico.

Dentre os traços propostos por Alcmeno Bastos (2007, p. 78) para caracterizar o romance histórico tradicional, destacamos: “representação de um passado remoto, dicção triunfalista, heroicização idealizada do protagonista, nacionalismo exaltatório”. O próprio Bastos (2007, p. 76) indica os aspectos de um novo romance histórico, dentre os quais destacamos “a ausência de triunfalismo, a diversificada perspectiva temporal do narrador, a explicitação de sua natureza ficcional e conseqüente caráter autorreflexivo, intertextual, além da frequente recorrência à paródia”.

A conexão entre a subjetivação do herói lendário na tragédia e o rompimento dos traços caracterizadores do romance histórico tradicional se entrelaçam. O protagonista no romance histórico tradicional é marcado por representações virtuosas, códigos de conduta moralistas e modelos a serem reproduzidos, o que, de certa forma, ocorria nas epopeias, com seus heróis lendários. “O herói deixa de se apresentar como modelo, como era na epopeia e na poesia lírica: ele se tornou um problema.” (VERNANT, 2011, p. 215). Sendo assim, é possível verificar uma aproximação conceitual entre as tragédias gregas e os novos romances históricos, tratados respectivamente por Vernant (2011) e Bastos (2007).

Por fim, é importante destacar dois fatores relacionados ao alcance que as referidas conexões podem ter, no que diz respeito à explicitação da natureza ficcional presente em ambos os gêneros. O primeiro deles se constata quando Vernant (2011, p. 162) deixa clara sua posição, ao afirmar que na “cultura grega, a tragédia abre [assim] um novo espaço, o do imaginário, sentido e compreendido como tal, isto é: como uma obra humana decorrente do puro artifício”. Cria-se, portanto, uma consciência da ficção, que é “constitutiva do espetáculo dramático: ela aparece ao mesmo tempo como sua condição e como seu produto” (VERNANT, 2011, p. 216).

O segundo fator nos leva novamente ao momento em que falamos sobre a apreensão do indivíduo em sua função de agente, o que nos indica a necessidade de fazermos uma breve digressão acerca das bases filosóficas que proporcionaram a ascensão do romantismo. Para isso, utilizamos novamente o texto “A visão romântica”, de Benedito Nunes (2013), no qual o filósofo afirma ter sido apenas na época do Romantismo que o caráter conflituoso interiorizado adquiriu status de categoria universal, concretizando-se no plano literário e artístico. Dos diversos caracteres sintomáticos para a constituição da visão romântica, Nunes destaca alguns que se tornaram pertinentes para justificar os presentes argumentos. Dentre eles,

constam, além da mecanização e da racionalização da vida, pontos abordados anteriormente: “a justificativa ideológica da religião como instrumento legitimador do poder e da ordem” (NUNES, 2013, p. 55).

O indivíduo passa a ser elemento preponderante na construção da realidade, transferindo o protagonismo do sagrado para o terreno, uma vez que o “circuito entre o interior e o exterior depende agora do sujeito, que transcende” (NUNES, 2013, p. 57), assim avultando em toda parte relações de mim para mim mesmo.

Para nos assegurarmos de que os argumentos trazidos por Nunes (2013) sobre o indivíduo como sujeito de sentimentos encontrem proximidade com os efeitos dos fenômenos trágicos, retomamos Jaeger (1989, p. 205–206):

Assim, o coro, de narrador lírico, converteu-se em ator e, portanto, um sujeito de sentimentos que até então apenas havia partilhado e acompanhado com as suas emoções. Era, pois, estranha à essência desta forma mais antiga da tragédia qualquer representação pormenorizada e mínima das ações comuns da vida.

3.2.1 Um novo contorno para o herói

Na mesma esteira de Nunes (2013), porém direcionando seus argumentos para os aspectos trágicos na literatura, Terry Eagleton, em *Doce Violência*, não vê diferenciação entre tragédia e vida rotineira, encontrando igualdade universal e valor singular em cada indivíduo e considerando que qualquer um pode ser uma figura trágica, em especial a partir das mudanças trazidas pelo Iluminismo — período histórico cuja força motriz foi a mesma que moveu o surgimento do romantismo.

Heróis e heroínas podem agora ser encontrados flanando em qualquer esquina, pois o destino de cada indivíduo torna-se, em princípio, tão precioso quanto o de todos os outros, e a sua crise histórico-global ameaça abalar a minha também. (EAGLETON, 2013, p. 142).

Para Eagleton (2013), as possibilidades de inclusão do indivíduo comum, no extremo limite de sua capacidade de resistência, como sujeito trágico fazem com que a tragédia deixe de ser um território privilegiado de deuses e gigantes espirituais e passe a ser território democratizado.

Com a democracia, entretanto, as coisas são diferentes, pois agora se tem por certo que homens e mulheres são singularmente valiosos [...] Para ganhar nossa simpatia, eles não precisam ser duquesas, guerrilheiros, combatentes destemidos na batalha da vida, vítimas desafortunadas de um destino hostil, inocentes morais ou profundamente conscientes de seus apuros [...] É por isso que, sob a democracia, os protagonistas trágicos não precisam ser heróis para serem trágicos. (EAGLETON, 2013, p. 142).

Sobre esse ponto, Eagleton (2013) considera o debate acerca de protagonistas superiores e inferiores irrelevante, incluindo o povo, a classe social, a gente operária como protagonistas de tragédias. Eagleton (2013, p. 146) mostra o exemplo de *Germinal*, de Zola, como “uma das melhores tragédias sobre a vida da classe operária”, contudo, podemos transportar os mesmos argumentos para *Memorial do Convento*. Vejamos:

Talvez Deus seja um, talvez seja três, pode bem ser que seja quatro, a diferença não se nota, se calhar Deus é o único soldado vivo de um exército de cem mil, por isso é ao mesmo tempo soldado, capitão e general, e também maneta. (MC, p. 191).

Segundo Eagleton (2013), nessa realidade há uma mudança do herói para a vítima, verificável com profusão na tragédia grega em Eurípedes, que traz para o terreno trágico o indivíduo comum, sem grandes traços mítico-lendários. Vejamos o caso de Medeia, peça na qual a heroína — que, assim como Blimunda, é descendente de uma linhagem de feiticeiras — é construída para denunciar a condição da mulher na sociedade patriarcal grega. Preterida por Jasão, a protagonista vê seus direitos conjugais lesados ao ser substituída por outra mulher. Duplamente sem pátria, já que traíra seu pai e matara seu irmão, decide punir Jasão, ao que é apoiada pelo coro de mulheres coríntias que a cerca.

O meu marido, que era tudo para mim — isso eu sei bem demais —, tornou-se um homem péssimo. Das criaturas todas que têm vida e pensam, somos nós, as mulheres, as mais sofredoras. (EURÍPEDES et al., 2013, p. 212).

Para Werner Jaeger, em *Paidéia* (1989), a representação do mito na tragédia não se limita à dramatização exterior, mas penetra no que o indivíduo tem de mais profundo, tornando-o agente na narrativa. Assim, os “sucessores de Ésquilo, Eurípedes principalmente, foram mais além, a ponto de converterem a tragédia mítica numa representação da vida quotidiana” (JAEGER, 1989, p. 206), o que corrobora a

hipótese de aproximação entre a tragédia grega e o romance histórico de José Saramago.

Para os gregos antigos, segundo Jaeger (1989), é possível encontrar a questão do trágico como uma expressão de cultura indivisível que abrangia religião, filosofia, direito, política, arte, e não apenas uma pura dimensão artística. É com a tragédia que o ser humano pode atingir a capacidade de unidade, é com ela que nasce um novo espírito de heroísmo mais interior e mais profundo, pois ela parte de um conhecimento reflexivo para as emoções mais sensíveis.

Além de Jaeger (1989), também vemos essa mudança radical no papel do herói nas tragédias, que se abre para atributos de pessoas comuns, em Nietzsche (2017, p. 71):

Por seu intermédio, o homem da vida cotidiana deixou o âmbito dos espectadores e abriu caminho até o palco. [...] Odisseu, o heleno típico da arte antiga, vai agora baixando sob as mãos dos novos poetas, até a figura do *graeculus*, que doravante, como escravo doméstico, bonachão e espertalhão, está no centro do interesse dramático.

Em virtude de nossa proposta — aproximar os conceitos de tragédia grega ao romance histórico construído por Saramago —, somos impulsionados a realizar a aproximação entre Prometeu e o padre Bartolomeu de Gusmão.

Embora possamos encontrar outras aproximações possíveis, elegemos especificamente os dois em virtude de Ésquilo, o autor de *Prometeu Acorrentado*, ser considerado por Mário da Gama Kury — na introdução que este faz à peça em *O Melhor do Teatro Grego* — o “primeiro poeta trágico” (EURÍPEDES et al., 2013, p. 21).

Para iniciarmos essa aproximação, é importante destacar que, convergindo com uma das características apontadas por Alcmeno Bastos, na Grécia antiga:

O mito era tido como o registro de um passado remoto e o presente era muitas vezes interpretado com base em categorias do mito, em que o tempo cíclico e manifestações do fantástico são admissíveis. (EURÍPEDES et al., 2013, p. 22).

Prometeu Acorrentado é uma tragédia cujo herói é protetor da humanidade, à qual, com o dom do fogo, apresenta as artes e as ciências, rivalizando com Zeus, tirano que proibira previamente o acesso dos homens a esses conhecimentos. Por sua desobediência, Prometeu é condenado pelo soberano Zeus a passar a eternidade aprisionado, e seu sofrimento é exibido como forma de denúncia a todos os que se

atrevessem a cometer o mesmo erro. Por diversas vezes, Prometeu é aconselhado por outros deuses a rever seus atos, em troca da clemência de Zeus, mas ele se mostra inflexível a qualquer tentativa conciliatória, numa arrogância e obstinação que beiram a loucura.

Verificamos aqui um traço bastante marcante do herói esquiliano que, “mesmo privado de escolha em sua decisão não é nem um pouco passivo” (VERNANT, 2011, p. 29). Prometeu tem a oportunidade de desfazer sua punição, mas não o faz. Assim, retomamos a questão da dupla motivação do herói, que se confronta com uma força maior, a qual o dirige, mas que toma para si essa necessidade — no caso o amor que sente pela humanidade — e decide aceitar a punição final da tragédia.

A recusa incondicional a qualquer proposta conciliatória fica bem visível na tragédia esquiliana, quando se verifica a forma como Prometeu se refere a Zeus e como responde às tratativas de Oceano e Hermes:

HERMES

Tuas maneiras imutáveis e inflexíveis trouxeram-te a este ancoradouro de dores.

PROMETEU

Fica sabendo ainda: nunca eu trocaria minha desdita pela tua submissão. Acho melhor ficar preso a este rochedo que me ver transformado em fiel mensageiro de Zeus, senhor dos deuses! Assim mostrarei aos orgulhosos quão vazio é seu orgulho. (EURÍPEDES et al., 2013, p. 79).

A decisão de Prometeu no espetáculo trágico promove o processo de individuação da vontade, cujo protagonista elabora e apreende sua função de agente, tendo consciência de suas noções de mérito e culpabilidade pessoais.

O mesmo ocorre com Padre Bartolomeu de Gusmão, em *Memorial do Convento*. Apesar de não ser uma figura mítica, ele estava sob o jugo de uma força muito maior que a sua: a Igreja Católica do século XVIII. Nos moldes de Prometeu, o padre Bartolomeu também teve seu momento de individuação da vontade, quando optou por efetivamente alçar voo com a passarola e confirmar suas hipóteses, ainda que diante de uma inevitável punição vinda da Santa Inquisição.

Como uma extensão do poder da Igreja Católica, podemos considerar o fato de que a personagem, acima de tudo, era padre e, em consequência disso, subordinado à vontade divina e aos ditames dogmático-normativos da instituição. Entretanto, conforme atesta Vernant (2011, p. 29): “A dependência em relação ao

divino não submete o homem de maneira mecânica, como um efeito à sua causa.” Padre Bartolomeu, ao contrário do que se poderia esperar, é assertivo quando decide avançar em seu projeto, cumprindo um compromisso científico e artístico de fazer sua obra voar, mesmo diante do fim trágico que o contexto histórico de sua época lhe reservara.

Sobre o contexto histórico, trazemos a afirmação de Rosemary Conceição dos Santos, em *Saramago: Metáfora e Alegoria no Convento* (2004, p 63):

Neste período de tempo predominava pela Europa a escolástica, filosofia cristã que aliava a razão à fé, preconizava a humildade para os pobres e asseverava os castigos que adviriam sobre aqueles que se opusessem ao Cristianismo.

Nesse cenário, Padre Bartolomeu abandona o dogmatismo dos princípios religiosos cristãos e privilegia os mistérios ocultos, abandonando “a leitura consabida dos doutores da Igreja, dos canonistas, das formas variantes escolásticas sobre essência e pessoa” (MC, p. 170).

3.2.2 O aspecto democrático da tragédia

De modo a retomar o paralelo entre as tragédias gregas e o romance histórico, convém, neste momento, construir a aproximação entre a cena trágica e a democracia, proposta por Rancière (2005). Para tanto, é necessário entender uma questão muito importante para o filósofo: a partilha do comum.

Considerando-se um fator político condicionante, que seria a forma como uns e outros se apropriam de espaços, tempos e tipos de atividades — elementos constitutivos do comum —, é possível definir quem pode participar no comum.

Essa partilha é feita em função daquilo que os indivíduos integrantes da comunidade fazem e do tempo e do espaço em que essas atividades se exercem. E o filósofo francês encontra fundamentos políticos para entender como acontece a participação. Para isso, usa como base o pensamento de Aristóteles, cujo *zoon politikon* — o animal falante como um ser vivo social, vivo e formador de comunidade — exerce papel fundamental na determinação de quem participa ou não da partilha; e o pensamento de Platão, que, inicialmente, não vê nos artesãos a possibilidade de qualquer participação social, em decorrência de não possuírem tempo para se

dedicarem a outra coisa senão ao trabalho. Posteriormente, Platão (2000, p. 435), passa a crer na exclusão dos poetas do convívio comunitário, em virtude do seu afastamento da verdade moral/racional por meio da arte, quando, no livro X de A República, diminui a importância do poeta ao considera-lo mero imitador da realidade e afirma que “a arte de imitar está muito afastada da verdade”, suspeitando da independência da ciência com relação à moral (instinto secundário). O dionisíaco, portanto, “precisava ser extirpado da Grécia; é essa, em última instância, a intenção de Sócrates” (BURNETT, 2012, p. 26).

Tanto Aristóteles quanto Platão conduzem a um aspecto importante na partilha, que define competências e incompetências para o comum e o fato de ser ou não ser visível no espaço comum, o que oferece, portanto, na base da política, uma estética atrelada à vontade de arte, ao pensamento do povo como obra de arte.

Entretanto, apesar de reconhecer a importância de toda a linha teórica platônica, Rancière realiza uma ressalva quanto ao rebaixamento da mimese, que, para o filósofo grego, é portadora de signos mudos, privados do sopro que anima e transporta a palavra viva, e, para o francês, é conduzida por um locutor e recebida por um destinatário.

A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (RANCIÈRE, 2005, p. 17).

Essa estética — ou “práticas estéticas”, já que são manifestações de atividades individuais dentro da comunidade — configura um preceito essencial para alcançarmos as formas de visibilidade das práticas da arte, o espaço que ocupam e suas interações com o comum, desde a distribuição geral das maneiras de fazer até suas formas de visibilidade. Por outro lado, as “práticas artísticas” se encontram também conectadas com as “maneiras de fazer” e vão ajudar a definir a distribuição de lugares por meio da ficção. Assim, Rancière verifica a aproximação, no pensamento platônico, da cena do teatro — simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição de “fantasmas” — com a democracia, ao mesmo tempo em que embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços.

É importante destacar os dois grandes modelos platônicos de existência e efetividade sensível da palavra: o teatro e a escrita. Os dois conseguem reunir características unificadoras dentro do campo da arte e servem, também, como forma

de estruturação para o regime das artes em geral. Por conta disso, torna-se possível verificar um comprometimento com um regime político, conhecido como democracia, que dificulta a determinação de identidades, a legitimação das posições da palavra e a regulação das partilhas do espaço e do tempo. É nesse aspecto que se encontraria a terceira forma de arte, oposta ao teatro e à escrita: uma boa forma de arte, que permitiria à comunidade dançar e cantar sua própria unidade.

Sobre a questão de a comunidade dançar e cantar sua própria unidade, é possível fazer uma breve reflexão, utilizando as referências conceituais presentes no capítulo primeiro da dissertação, sobre a presença do povo como fator contributivo para a formação dos romances históricos.

Vemos em Lukács (2011, p. 54), que examina a literatura humanista e democrática, a indicação dos heróis medianos como representantes da vida cotidiana do povo, configurando o “fundamento real importante da contribuição do desenvolvimento cultural.” O caráter popular da arte histórica, especialmente aquela produzida por Walter Scott, fez com que o romancista inglês ficasse conhecido como o escritor do camponês, do soldado, dos proscritos, do artesão, permitindo que a “imagem da vida do povo” (Lukács, 2011, p. 69) fosse pintada em seus romances a partir da interação entre as diversas camadas — altas e baixas —, cujo conjunto forma a totalidade da vida do povo e é resultado da atmosfera trágica do período histórico.

Ao consagrar a aproximação entre história e romance, também em Alcmeno Bastos (2007), podemos verificar a importância do povo na dicotomia entre a autoria individual (romance) e a autoria coletiva popular (história), uma vez que o destino da comunidade histórica está vinculado à trajetória das personagens principais.

Para concluir esse breve recorte sobre a boa forma de arte sugerida por Platão, seguimos, com o auxílio de Maria de Fátima Marinho (1999), no caminho encontrado em *Memorial do Convento*, mais especificamente nas três personagens principais da trama, unidas por diversos fatores, sendo o principal deles a construção da passarola.

Embora seja o padre Bartolomeu o inventor do objeto voador, são as personagens Blimunda e Baltasar, vivendo à margem da sociedade portuguesa no início do século XVIII, que mais cuidam da passarola e com ela se identificam, tornando-se “uma espécie de arquétipo do povo e do seu trabalho” (MARINHO, 1999, p. 237).

Feito o recorte pertinente ao sentido de povo e comunidade dentro dos conceitos de romance histórico elencados anteriormente, voltemos, então, para a questão da partilha do sensível em Rancière (2005).

Provenientes das constatações platônicas e aristotélicas, surgem, em Rancière, três formas de partilha do sensível, que estruturam as formas como as artes são percebidas e pensadas e como se inscrevem no sentido da comunidade — contornos que definem a forma com que obras e *performances* fazem “política”. São elas: a superfície dos signos “pintados”, o desdobramento do teatro e o ritmo do coro dançante.

Ao destacar essas três formas, Rancière (2005) começa a aproximar-se de Eagleton (2013) no tocante à “democracia em literatura”, presente em romances como *Madame Bovary* ou *A Educação Sentimental*, de Gustave Flaubert. O escritor francês, embora tenha pessoalmente recusado-se a aplicar em sua literatura quaisquer nuances políticas, é considerado pela crítica como testemunho da igualdade democrática, uma vez que opta por pintá-la, por meio de palavras, promovendo certa equiparação entre todos os temas.

A igualdade criada no campo da palavra escrita está acessível a partir do ideal romanesco, e destrói todas as hierarquias da representação, instituindo uma comunidade unida unicamente pela circulação democrática da letra e pela igualdade de indiferença. Temos, então, “a democracia romanesca, a democracia indiferente da escrita, simbolizada pelo romance e seu público” (RANCIÈRE, 2005, p. 20), que dá à imitação seu espaço específico.

A especificidade do espaço — de uma comunidade instituída pela circulação da letra e pela igualdade de indiferença — proveniente dessa democracia romanesca, nos permite retomar brevemente as ideias de integração entre o homem e a natureza, propostas por Benedito Nunes (2013).

Segundo o filósofo, a concepção clássica de que o prévio circuito de comunicação ligava a natureza das coisas e dos homens promoveu o achatamento do indivíduo, isolando-o da contextualização política de seu constructo social. Sendo tudo mera imitação, cabe ao artista reproduzir fiel e mecanicamente as belezas que a natureza divina nos proporciona.

Por promover uma transgressão dos princípios racionais, o romantismo olha para o sujeito como responsável pelo circuito de comunicação entre o interior e o exterior, afastando-se do individualismo racionalista e aproximando-se da

democracia romanesca, em que o sujeito vê sua individualidade representada na comunidade, e não o contrário, quando a comunidade representa um mero espelhamento das concepções existenciais do indivíduo.

Sobre a transgressão dos princípios racionais, podemos encontrar também em Lukács (2011, p. 79) uma importante referência, quando este afirma que Walter Scott é:

[...] um grande poeta da história: porque tem um sentimento mais profundo legítimo e diferenciado da história [...] A necessidade histórica é sempre um resultado, não um pressuposto; ela é, de modo figurado, a atmosfera trágica do período, e não objeto das reflexões do escritor.

Ao dizer que a necessidade histórica é um resultado, e não um reflexo, Lukács (2011) se aproxima de Nunes (2013), pois entende que o romance histórico surge no contexto da Revolução Francesa e opera como uma correspondência entre o povo e as formas artísticas.

Após uma breve digressão acerca das ideias de integração entre o homem e a natureza e das transgressões trazidas pelo romantismo em Nunes (2013), retomemos a questão da igualdade de indiferença, em uma tentativa de aproximação entre *Memorial do Convento* e as propostas de Rancière (2005), e, mais à frente, de Eagleton (2013).

Com esse intuito, podemos destacar uma personagem da narrativa saramaguiana que não recebe carga de protagonismo, todavia, surge constantemente para incitar certas reflexões nas personagens e nos leitores, subvertendo a hierarquia da representação e sugerindo uma flexibilização do discurso histórico.

Trata-se de Manuel Milho, um contador de histórias e trabalhador na construção do Convento de Maфра. Amigo de Baltasar Sete-sóis, Manuel Milho nos mostra a importância da individuação ilusório-poética, camada importante para a configuração da vontade, em contraste com a disposição prévia de atributos divinos, conforme vimos em subitens anteriores.

Em um longo parágrafo do romance, Manuel Milho está reunido com outros trabalhadores da construção e fala: “Se nos fizéssemos iguais a Deus poderíamos julgá-lo por não termos recebido essa igualdade antes.” (MC, p. 264). Dessa forma, Manuel Milho inicia uma série de aparições nas quais sugere a possibilidade de todos aqueles operários serem “deuses sentados” (MC, p. 264), tornando-se cada um

agente ativo e responsável por uma pequena parte na construção do Convento de Mafra, reunindo-se em espaço, tempo e atividades, conforme diz Rancière (2015).

Ciente, a seu modo, da impossibilidade de uma sistematização objetiva da realidade e de uma hierarquia da representação, Manuel Milho faz lembrar novamente o que Rancière (2015) afirma ser a igualdade de indiferença, no trecho: “Nunca se ouviu história assim, em bocadinhos, e Manuel Milho emendou, Cada dia é um bocado de história, ninguém a pode contar toda.” (MC, p. 293).

No mesmo tom, algumas páginas mais à frente, Manuel Milho complementa: “A morte não é toda igual, o que é igual é estar morto.” (MC, p. 298).

Sobre essa igualdade de indiferença, Rancière (2015, p. 19) nos fala:

[...] é consequência de uma opção poética: a igualdade de todos os temas, é a negação de toda relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinados. Mas esta indiferença, o que é ela afinal senão a igualdade de tudo que advém numa página escrita, disponível para qualquer olhar? Essa igualdade destrói todas as hierarquias da representação e institui a comunidade dos leitores como comunidade sem legitimidade, comunidade desenhada tão somente pela circulação aleatória da letra.

A partir da igualdade de indiferença, podemos verificar como as formas de arte, portadoras de uma capacidade mimética de reunião da comunidade por meio da individuação ilusório-poética, tomam a cena trágica como paradigma de uma síndrome democrática, circunscrevendo a tragédia em uma lógica de gêneros, na qual são contestadas e redefinidas suas hierarquias e suas nuances políticas, tornando possível que a partilha democrática do sensível transforme o trabalhador em um ser duplo, que:

[...] tira o artesão do "seu" lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o "tempo" de estar no espaço das discussões públicas e na identidade do cidadão deliberante. A duplicação mimética à obra no espaço teatral consagra e visualiza essa dualidade. (RANCIÈRE, 2005, p. 65).

3.2.3 A tragédia rompendo barreiras

Na tentativa de aproximar o pensamento de Jacques Rancière (2005) e de Terry Eagleton (2013), de modo a certificá-los dentro da narrativa saramaguiana, concluímos, no tópico anterior, que o paradigma democrático da arte permite ao indivíduo ver-se representado nas correspondências com que os fazeres artísticos se

manifestam, pelo fato de terem iniciado um processo de anulação das “barreiras entre as até então enclausuradas comunidades” (EAGLETON, 2013, p. 142).

Assim, a capacidade mimética do comum torna-se acessível às diversas camadas políticas que compõem sua estrutura: ao criador da arte, cuja ética se mostra presente em suas escolhas, e ao destinatário, aquele que usufrui da essência do objeto de arte.

Antes de avançarmos nos argumentos de Eagleton (2013), faz-se mister trazermos Werner Jaeger, em *Paidéia* (1989, p. 200), obra na qual afirma: “A tragédia devolve à poesia grega a capacidade de abarcar a unidade de todo o humano. Neste sentido, só a epopeia grega se pode comparar a ela.”

Em Eagleton (2013), destacamos um recorte que contribui para essa aproximação, quando encontramos em *Doce Violência* aspectos democráticos na tragédia, mais especificamente a romanesca. É o que o filósofo inglês chama de igualdade universal e valor singular de cada indivíduo, tornando possível que qualquer um possa ser uma figura trágica, já que a política, no contexto iluminista de formação romântica e de surgimento do capitalismo, envolve cada vez mais as pessoas comuns, sendo que cada uma delas tem um destino potencialmente histórico.

É o que constatamos em *Memorial do Convento* quando a narrativa se concentra, por um breve período, na cena em que cerca de seiscentas pessoas estão a transportar um enorme pedaço de rocha maciça, objeto de extrema relevância para a conclusão de importante etapa na construção do Convento de Mafra. Sem aquela pedra, que exigia sacrifícios enormes aos trabalhadores, a construção estaria prejudicada.

É assim que, dentre tantos sofrimentos, um dos seiscentos homens, aquele chamado Francisco Marques, morre esmagado pela grande pedra. Logo após essa ocorrência, o narrador do romance mostra um frade celebrando uma missa e declamando seu sermão dominical: “[...] em verdade vos digo que levar esta pedra a Mafra é obra tão santa como foi a dos antigos cruzados quando partiram a libertar os Santos Lugares.” (MC, p. 294).

Como que rompendo as barreiras impostas pelos modelos heroicos irretocáveis — perfeitos retratos do período clássico, em que “para heróis se deverão escolher os belos e formosos” (MC, p. 270) — e utilizando as ferramentas dispostas pelo espírito romântico, Saramago constrói seu romance a partir das perspectivas dos marginais, dos defeituosos, que não seriam representados com o mesmo

protagonismo dos cavaleiros cruzados de outrora, proporcionando, portanto, uma narrativa democrática e trágica, em que a democracia, construída na tragédia, permite que venham à história “os da sarna e os da chaga, os da tinha e do tinhó” (MC, p. 270).

Nesse sentido, Eagleton (2013) vê, na democratização da tragédia, um rompimento de barreiras entre as comunidades enclausuradas, que uniformizam as diferenças e os privilégios, criando um mundo comum em que o destino de cada um está em perpétuo jogo e os “lázaros e quasímodos” (MC, p. 270) se veem representados.

Em conformidade com o pensamento de Eagleton (2013), Nietzsche (2017, p. 49) aborda essa questão quando afirma:

[...] ele, o coro, é espectador ideal ou que deve representar o povo em face da região principesca da cena. [...] como se a imutável lei moral fosse representada pelos democráticos atenienses no coro popular, ao qual sempre assistiria razão por sobre os apaixonados excessos e desregramentos dos reis.

Por ser um espectador ideal, segundo Nietzsche (2017, p. 49), o coro guarda em si importância fundamental para entendermos o indivíduo comum como sujeito protagonista no ambiente trágico, uma vez que a tradição, indicada em capítulos e subitens anteriores, “nos diz com inteira nitidez que a tragédia surgiu do coro trágico e que originariamente ela era só coro e nada mais que coro.”

Esse coro é abordado também em Rancière (2005, p. 20), quando sugere que a politicidade do sensível é “atribuída às grandes formas de partilha estética como o teatro, a página ou o coro.”

Ao voltarmos para Eagleton (2013), verificamos que as possibilidades de inclusão do indivíduo comum, singularmente valioso, no extremo limite de sua capacidade de resistência, como sujeito trágico fazem com que a tragédia deixe de ser um território privilegiado de deuses e gigantes espirituais, de duquesas e de guerreiros nobres, de cavaleiros e messias, e passe a ser território democratizado.

Para ratificar o posicionamento de Eagleton, trazemos novamente Jaeger (1989, p. 202), para quem a “tragédia ática não passaria de um fragmento dramatizado dos cantos heroicos, representado por um coro dos cidadãos de Atenas.”

Não faz absolutamente mais nenhuma diferença a posição social do membro da comunidade, sua origem, gênero ou etnia. A única qualificação para ser

protagonista trágico é que seja membro da espécie. Para o filólogo Werner Jaeger, essa perspectiva fica ainda mais clara quando constatamos que a representação do mito na tragédia não se limita à dramatização exterior, mas penetra no que o indivíduo tem de mais profundo, tornando-o agente na narrativa e convertendo a tragédia mítica numa representação da vida quotidiana.

Uma vez que a tragédia é representada por um coro de cidadãos atenienses, faz-se mister trazer o posicionamento de Rodrigo Suzuki Cintra (2015), cujos estudos sobre pontos concernentes às tragédias, enquanto formato literário e modo de viver e sentir o mundo, afirmam que esta forma dramática estava profundamente inserida no panorama político e social de uma Atenas democrática, no contexto do século V a.C. Nesse sentido, podemos dizer que existe “uma conexão especial entre a forma tragédia e a experiência da democracia na Atenas antiga” (CINTRA, 2015, p. 47).

É importante recordar que a cena trágica — citada por Rancière e contemplada por Platão como portadora de síndrome democrática — nasce em uma sociedade que se autodenomina uma democracia e, segundo Jean-Pierre Vernant (2011, p. 3), a “matéria da tragédia é o pensamento social próprio da cidade, especialmente o pensamento jurídico em pleno trabalho de elaboração.”

Além disso, é também em Vernant (2011) que encontramos um possível distanciamento entre Rancière e Eagleton, no tocante a outro aspecto da cena trágica: o questionamento dos valores heroicos, as representações religiosas antigas com os novos modos de pensamento que marcam o advento do direito no quadro da cidade e as lendas dos heróis ligam-se a linhagens reais.

Em Rancière (2005, p. 25), a cena trágica é:

[...] a cena de visibilidade de um mundo em ordem, governado pela hierarquia dos temas e a adaptação, a esta hierarquia, das situações e maneiras de falar. O paradigma democrático se torna um paradigma monárquico.

Em Eagleton, o fator comum desafia o elitismo de boa parte das teorias tradicionais do trágico. Quanto mais corriqueira for a cena trágica, mais democrática e questionadora ela será — esse argumento se alinha com Vernant (2011, p. 4), na afirmação: “A tragédia, entretanto, assume um distanciamento em relação aos mitos de heróis em que se inspira e que transpõe com muita liberdade. Questiona-os.”

Embora tenhamos apontado para um possível distanciamento, Eagleton encontra em Rancière outro aspecto aglutinador ao considerar — fundamentado na hipótese de que a tragédia está centrada mais na ação do que na personagem, numa condição mais do que em uma qualidade pessoal — que o comum torna irrelevante a discussão acerca da superioridade moral e/ou ética apontada por Platão, dentro do tempo e do espaço em que as atividades artística se constroem.

3.2.4 A passarola como composição trágica da narrativa

Para tentarmos uma retomada dos argumentos expostos nos tópicos anteriores, acerca da democratização da tragédia, utilizamos a figura da passarola que, dentre outras, consegue reunir componentes trágicos a serem utilizados como referência às questões teóricas do historiador Albin Lesky.

A construção da passarola dirige nosso olhar para o terceiro protagonista do romance, o padre Bartolomeu de Gusmão, responsável pelo projeto do que seria um objeto voador semelhante ao avião dos tempos modernos. Com a certeza do sucesso e autorizado pelo poder imperial, o padre brasileiro leva adiante sua ideia, seus desenhos, enfim, seu sonho.

A parte mecânica, executada por Baltasar, serve para a construção efetiva da passarola, com suas engrenagens, apertos e pregos; a parte do voo, que cabe a Blimunda, restringe-se à recolha das vontades, colocando-as, sob a forma de éter, em pedras de âmbar. Com Padre Bartolomeu de Gusmão, está formada, então, a tríade que lhes permitirá criar condições de levar a passarola aos céus. Dessa forma, “a ciência, o artesanato, a magia e a arte contribuem juntos para a obra, cada um na sua medida e no seu tom, mas todos em consonância, unidos pelo mesmo objetivo, pelo mesmo sonho” (CERDEIRA, 2018, p. 59-60).

Apesar de terem a licença régia de D. João V, os três protagonistas sabem que o projeto é perigoso e, receosos de que a Inquisição os descubra, optam por desenvolvê-lo secretamente. A consciência da ousadia se resume a duas condições que os protagonistas assumem ao levar adiante o projeto. A primeira é a construção da passarola, que envolve elementos heterodoxos — éter, âmbar, vontades — e demanda um espaço razoavelmente grande, o que pode significar um risco frente a Inquisição.

[...] talvez que o Santo Ofício considere que há arte demoníaca nesse voo, e quando quiserem saber que partes fazem navegar a máquina pelos ares, não poderei responder-lhes que estão vontades humanas dentro das esferas, para o Santo Ofício não há vontades, há só almas, dirão que as mantemos presas, as almas cristãs, e as impedimos de subir ao paraíso, bem sabem que, querendo o Santo Ofício, são más todas as razões boas, e boas todas as razões más. (MC, p. 211).

A segunda condição diz respeito à própria passarola que, uma vez concluída, tornar-se-ia a “suprema invenção”, pois “jamais haverá asas que igualem estas” (MC, p. 210). Alcançado o objetivo final, não restaria alternativa ao padre Bartolomeu senão revelar seu sucesso ao rei, patrocinador do projeto. Contudo, mesmo com o apoio de D. João V, o padre reconhece que não escaparia da punição, pois “El-rei, sendo caso duvidoso, só fará o que o Santo Ofício lhe disser que faça” (MC, p. 211).

Haveria outra alternativa para as personagens, que seria o uso da própria passarola para uma fuga pelo ar, o que eles efetivamente optam por fazer; todavia, acabam sendo descobertos pelo Santo Ofício e, conseqüentemente, levados à punição.

A trama narrativa, tal como retomada até aqui, já permite uma aproximação com as características da tragédia grega. Na perspectiva deste enfoque, partindo da passarola, é possível trazer para nossa reflexão os pressupostos apresentados por Albin Lesky (2003).

Em seus estudos no campo do trágico, o historiador austríaco confirma a imprescindibilidade da teoria de Aristóteles para qualquer estudo sobre o tema. Lesky (2003) afirma que os gregos criaram a grande arte trágica, mas não desenvolveram uma teoria do trágico que se ampliasse além da plasmação do trágico no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo.

Para Albin Lesky (2003), o primeiro passo em direção à tragédia é o encadeamento dos acontecimentos, das personagens e das suas motivações — elemento básico do estilo dramático.

No centro dessa criação literária ergue-se sempre o herói radioso e vencedor, aureolado pela glória de suas armas e feitos, mas ele se ergue diante do fundo escuro da morte certa que, também a ele, arrancará das suas alegrias para leva-lo ao nada, ou a um lúgubre mundo de sonhos, não melhor que o nada. (LESKY, 2003, p. 24)

Lesky (2003) entende que a epopeia grega traz os germes trágicos, os quais a tragédia grega utilizaria em seu teatro, especialmente com Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. A partir deste entendimento, Albin Lesky destaca cinco requisitos para o aparecimento do efeito trágico.

O primeiro deles seria a dignidade da queda. Os heróis em alto grau (reis, imperadores, generais, grandes aventureiros) caem no infortúnio, acabando em miséria. Esse requisito configura a delimitação de uma ordem social, e coube apenas à tragédia burguesa pôr fim à ideia de que os protagonistas do acontecer trágico deviam ser reis, homens de Estado ou heróis, quando o ponto de vista saiu da classe social e passou para o humano num sentido mais transcendente.

A dignidade da queda ressaltada por Albin Lesky (2003) encontra interessante recorte no romance saramaguiano. Por meio da ironia, o narrador já inicia seu relato mostrando um rei — que a princípio deveria ocupar destaque, e mesmo protagonismo — provavelmente ludibriado pela Igreja e pela rainha, para patrocinar a construção do Convento de Mafra. Utilizando-se do mesmo recurso, o narrador nos mostra o cotidiano fastidioso que o casal real leva, quando vemos a rainha sem muito interesse sexual pelo rei, “por falta de estímulo e tempo” (MC, p. 10).

Dessa forma, verificamos que o rei e a rainha, que deveriam ocupar lugar de respeito, caso a narrativa seguisse os moldes clássicos, são trazidos para perto do leitor, configurando-se uma proximidade humanística que é própria do romantismo, mas que encontra nos romances históricos um atrelamento ficcional aos relatos oficiais do período.

O segundo requisito seria a considerável altura da queda. Segundo Lesky (2003, p. 33), o que “temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível.” Assim como podemos verificar nos romances históricos tradicionais e em *Memorial do Convento*, essa queda “pôs fim à ideia de que os protagonistas do acontecer trágico deviam ser reis, homens de Estado ou heróis” (LESKY, 2003, p. 33).

Concatenado ao disposto no primeiro requisito, o fim de um mundo seguro em que o rei é escolhido e enviado por Deus abre espaço para que um soldado maneta (Baltasar) e uma feiticeira (Blimunda) recebam o protagonismo na narrativa, enquanto o rei é tratado como ridículo, conforme trecho a seguir, quando um diálogo entre o rei e seu tesoureiro aponta para os suntuosos gastos da coroa portuguesa:

Mas graças sejam dadas a Deus, o dinheiro não tem faltado, Pois não, e a minha experiência contabilística lembra-me todos os dias que o pior pobre é aquele a quem o dinheiro não falta, isso se passa em Portugal, que é um saco sem fundo, entra-lhe o dinheiro pela boca e sai-lhe pelo cu, com perdão de vossa majestade, Ah, ah, ah, riu o rei, essa tem muita graça, sim senhor, queres tu dizer na tua que a merda é dinheiro, Não, majestade, é o dinheiro que é merda, e eu estou em muito boa posição para o saber, de cócoras que é como sempre deve estar quem faz as contas do dinheiro dos outros. (MC, p. 318-319).

Para concluir, sobre a ausência de tratamento respeitoso à figura real, o narrador, usando tom “absolutamente prosaico e incompatível com a magnificência real” (CERDEIRA, 2018, p. 33), complementa:

Este diálogo é falso, apócrifo, calunioso, e também profundamente imoral, não respeita o trono nem o altar, põe um rei e um tesoureiro a falar como arrieiros em taberna, só faltava que os rodeassem inflamâncias de maritornes, seria um desbocamento completo, porém, isto que se leu é somente a tradução moderna do português de sempre [...] (MC, p. 319).

O terceiro requisito, que pode atribuir o grau trágico tanto à arte quanto à vida, seria a possibilidade de relação com nosso próprio mundo. A narrativa deve ser tocante o suficiente para interessar-nos, afetar-nos, comover-nos. Somente quando “nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico. Sem dúvida, para a obra trágica importa pouco que o ambiente em que se desenrola a ação seja especialmente digno de fé” (LESKY, 2003, p. 33).

A possibilidade de relação com nosso próprio mundo está no cerne das narrativas presentes nos romances históricos, incluindo *Memorial do Convento*. Trata-se de um relato ficcional em que um fato histórico é trazido a nós: a construção do Palácio Nacional de Mafra, no início do século XVIII, levada adiante por um monarca absolutista chamado D. João V, além da própria passarola — idealizada pelo padre Bartolomeu de Gusmão —, cuja efetiva existência está apontada em registros históricos, ainda que no plano de projeto a ser finalizado.

O quarto requisito seria: uma vez identificado o conflito insolúvel na narrativa trágica, o sujeito do ato deve sofrer tudo conscientemente. “A tragédia nasceu do espírito grego e, por isso, a prestação de contas [...] é um de seus elementos constitutivos.” (LESKY, 2003, p. 34). A Antígona de Sófocles, caminhando para a morte, é um exemplo claro.

Entre outros trechos que podem ser destacados acerca do sofrimento consciente indicado por Lesky (2003), voltemos para o mesmo recorte proposto no subitem anterior, no qual é possível acompanhar a peregrinação dos cerca de seiscentos trabalhadores que carregavam enorme pedra para a região da construção. Embora discordem das ordens vindas de Sua Majestade e estejam conscientes dos sacrifícios que envolvem tal empreendimento, aceitam a inevitabilidade trágica.

[...] e tudo por causa de uma pedra que não precisaria ser tão grande, com três ou dez mais pequenas se faria do mesmo modo a varanda, apenas não teríamos orgulho de poder dizer a sua majestade. (MC, p. 287).

O quinto e último requisito — que guarda controvérsias, mas que, em muitas teorias modernas, foi convertido em ponto central e requisito primordial para a realização da autêntica tragédia — é a absoluta falta de solução para o conflito trágico.

A peça séria de lenda heróica, tratada pela tragédia, contém em geral acontecimento repleto de sofrimentos. Como esse acontecimento doloroso é que assegura o efeito que Aristóteles reconheceu como específico, ou seja, o desencadeamento liberador de determinados afetos, foi ele necessariamente considerado, em grau cada vez maior, como o que caracterizava propriamente a tragédia. (LESKY, 2003, p. 37).

Obrigados a empregar suas forças de trabalho na construção do Convento de Mafra, as dezenas de milhares de operários e soldados, no romance representados por Blimunda e Baltasar, não têm escolha senão aceitar a imposição da Coroa Portuguesa, mesmo que nenhum benefício tal empreitada traga a eles. O sofrimento aqui mostra-se inevitável, pois foram inúmeros os relatos trágicos registrados na memória desse tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com as ideias desenvolvidas ao longo da presente dissertação, podemos afirmar que, em *Memorial do Convento*, José Saramago traz um novo enfoque sobre os fatos históricos que envolveram a construção do Palácio Nacional de Mafra, no início do século XVIII, pelo então monarca absolutista de Portugal, D. João V.

Em virtude desse novo enfoque proporcionar uma leitura alternativa dos manuais de História sobre a época, é possível assumir que sua narrativa possui as principais características daquilo que se considera, tradicionalmente, romance histórico sem, contudo, restringir-se estritamente a essas características.

Chegar a essa conclusão foi resultado de um percurso que implicou posicionamentos conceituais trabalhados na pesquisa, envolvendo a contextualização de uma postura romântica e a caracterização dos chamados romances históricos tradicionais, de modo a entender o romance em questão como uma narrativa marcada por inovações que extrapolam as configurações e limites do gênero em questão.

A partir do recorte teórico realizado, foi possível colocar em discussão as inovações do romancista dentro da produção contemporânea, destacando sua contribuição ímpar sobre um gênero que se mantém em permanente renovação. Destacou-se, também, a possibilidade de uma leitura verticalizada, enriquecida por seu potencial imagético e seus significados históricos.

Ao identificar a configuração da proposta, verificamos que os novos contornos que o conceito tradicional de gênero assume conduzem o leitor a uma outra maneira de compreender seu significado e função. A narrativa de Saramago faz isso por meio de aproximações com as principais tragédias gregas, uma vez que a narrativa abre espaço para a realização de uma leitura marcada por efeitos trágicos que encontram eco no teatro grego.

A arte grega revelou-se um modelo importante para o presente estudo, uma vez que possui sensibilidade exacerbada para o sofrimento e representa uma das possibilidades de construção da realidade. Verifica-se, portanto, o valor superior da experiência artística quando comparada ao conhecimento racional.

Para entender esse valor superior da arte, o estudo recorreu à relação entre apolíneo e dionisíaco, de modo a aproximar *Memorial do Convento* das condições do trágico do teatro grego.

Esse posicionamento permitiu que o trágico fosse visto como uma alternativa ao racionalismo da ciência, no sentido de a tragédia ser compreendida como um retorno à essencialidade da arte para a compreensão de significado do mundo.

O trágico, portanto, mostrou-se como princípio filosófico e expressão de uma forma específica de visão do mundo, em cujas regras e características inscreveu-se o gênero literário, traduzindo aspectos da experiência humana e marcando a formação do homem como sujeito responsável.

O herói, como representação desse sujeito responsável, instaura o processo de anulação de barreiras provenientes do aspecto democrático das tragédias gregas, que permitiu ao indivíduo comum o *status* de herói. Dessa forma, a tragédia deixa de ser um território privilegiado de deuses e gigantes, para ser um território democratizado que absorve também homens comuns.

Acerca da questão de homens comuns poderem exercer papéis históricos, foi necessário entendermos, no presente estudo, as práticas artísticas como responsáveis pela redistribuição das formas de visibilidade na ficção, o que se dá, mais especificamente, sob três formas de partilha do sensível: a superfície dos signos pintados, o desdobramento do teatro e o ritmo do coro dançante. Essas seriam as pedras fundamentais para a construção democrática na literatura.

Em *Memorial do Convento*, tem-se uma narrativa que contempla os conceitos tradicionais de romance histórico como gênero, ao mesmo tempo em que sugere vários outros traços conceituais que diferenciam e chegam a inovar em relação ao que se entendeu, até hoje, como caracterizador fundamental do gênero. Ao buscar esse entendimento, a dissertação direcionou seu estudo à crítica ao racionalismo científico e filosófico, referenciando-o com registros historiográficos, e fundamentando-o no reconhecimento de aspectos existentes nas tragédias gregas, revelados por meio de fatores determinantes para a diferenciação entre o romance histórico tradicional e o novo caminho proposto por José Saramago.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BASTOS, Alcmemo. **Introdução ao romance histórico**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.
- BETHENCOURT, Francisco. **História das inquisições**: Portugal, Espanha e Itália. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BURNETT, Henry. **Para ler O nascimento da tragédia de Nietzsche**. São Paulo: Loyola, 2012.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. **José Saramago entre a história e a ficção**. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.
- _____. **O avesso do bordado**. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- CINTRA, Rodrigo Suzuki. **Shakespeare e Maquiavel**. São Paulo: Alameda, 2015.
- EAGLETON, Terry. **Doce violência**: a ideia do trágico. São Paulo: Unesp, 2013.
- EURÍPEDES et al. **O melhor do teatro grego**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- FILHO, Linhares. Uma leitura de Memorial do convento. In: BERRINI, Beatriz (Org.) **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: EDUC, 1999.
- FLEISHMAN, Avrom. **The English historical novel**. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1971.
- FREITAS, Maria Teresa. **Lendo**: literatura e história. São Paulo: Atual, 1986.
- JAEGER, Werner. **Paidéia**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- LUKÁCS, György. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- MARINHO, Maria de Fátima. **O romance histórico em Portugal**. Porto: Campo das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Crepúsculo dos ídolos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NUNES, Benedito. “A visão romântica” In: GUINSBURG, J. (Org.) **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

PLATÃO. **A República**. Belém: EDUFPA, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó. “Romantismo e classicismo” In: GUINSBURG, J. (Org.) **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SANTOS, Rosemary Conceição dos. **Saramago: metáfora e alegoria no convento**. São Paulo: Scortecci, 2004.

SARAMAGO, José. **Memorial do convento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SÉRGIO, António. **Breve interpretação da História de Portugal**. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia antiga**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

_____; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2011.