

Silvana Aparecida Domingos Corrêa

*A História Tecida e Destecida em
I Promessi Sposi e Memorial do Convento*





SILVANA APARECIDA DOMINGOS CORRÊA

**A HISTÓRIA TECIDA E DESTECIDA EM
I PROMESSI SPOSI E MEMORIAL DO CONVENTO**

**A HISTÓRIA TECIDA E DESTECIDA EM
I PROMESSI SPOSI E MEMORIAL DO CONVENTO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Letras e Ciências Humanas da Universidade Paulista, Faculdade "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto - Unesp, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração Teoria da Literatura).

Orientadores: Prof. Dr. Sérgio Heleno de Oliveira
Raimundo Fúari

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

2003



SILVANA APARECIDA DOMINGOS CORRÊA

**A HISTÓRIA TECIDA E DESTECIDA EM
*I PROMESSI SPOSI E MEMORIAL DO CONVENTO***



Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto – Unesp -, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

2003



Corrêa, Silvana Aparecida Domingos.

A história tecida e destecida em *I promessi sposi* e *Memorial do convento* / Silvana Aparecida Domingos Corrêa. – São José do Rio Preto: [s.n.], 2003.

126 f. : il.2 ; 30 cm.

Orientador: Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Literatura comparada – Portuguesa e italiana. 2. Romance italiano – Crítica e interpretação. 3. Romance português – Crítica e interpretação. 4. Alessandro Manzoni, 1785-1873, *I promessi sposi*. 5. José Saramago, 1922-2010, *Memorial do convento*. I. Piteri, Sônia Helena de Oliveira Raymundo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 82.091

à escola que me tem desde então.

aos professores que, nesta via, a meu lado, contribuíram para este trabalho.

Grata Margarida Fernandes

Mário Edisto Fernandes, Romeu

Maurício Pinheiro

Clayton Vicente Martins

Walter de Matos

A D. Benzinha

que na distante e pequena escola rural me
ensinou as primeiras letras.

Chileno de São Paulo

Estelita Régis, Vagner de Rego

Margarida Cláudia Romão de Paula

Sandra Rodrigues Pinheiro

ao colaborador, marido e amigo,

Francis César Correia

à família, pela apoio incondicional

especialmente, à minha orientadora Maria Helena de Oliveira

Raymundo Pinheiro, cujo trabalho possibilitou que eu chegasse ao fim de mais

um trabalho.

Agradeço...

à vida que me tem dado tanto...

aos professores que, cada um a seu modo, contribuíram para este trabalho:

Gisèle Manganelli Fernandes

Maria Celeste Tommasello Ramos

Maurício Babini

Sérgio Vicente Motta

Vilma de Katinsky

às colegas e colaboradoras:

Adriana Lins Precioso

Andréia Régia Nogueira do Rego

Margarida Amália Romani de Pontes

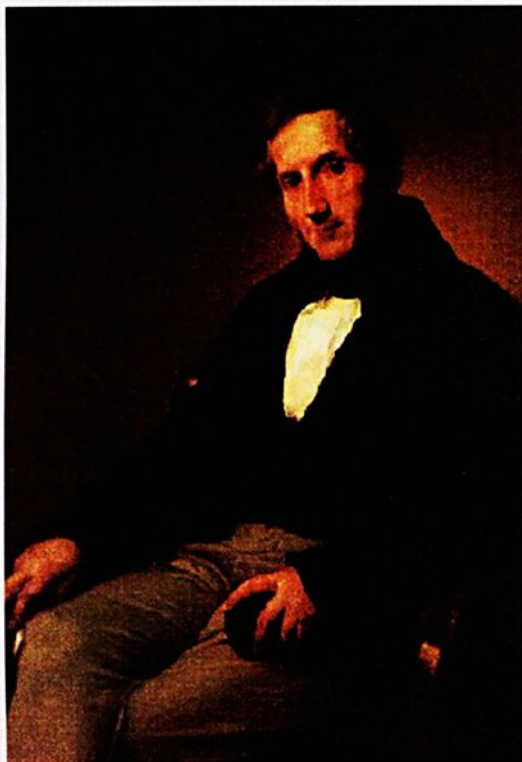
Sandra Rodrigues Boiago

ao colaborador, marido e amigo:

Carlos Cesar Corrêa

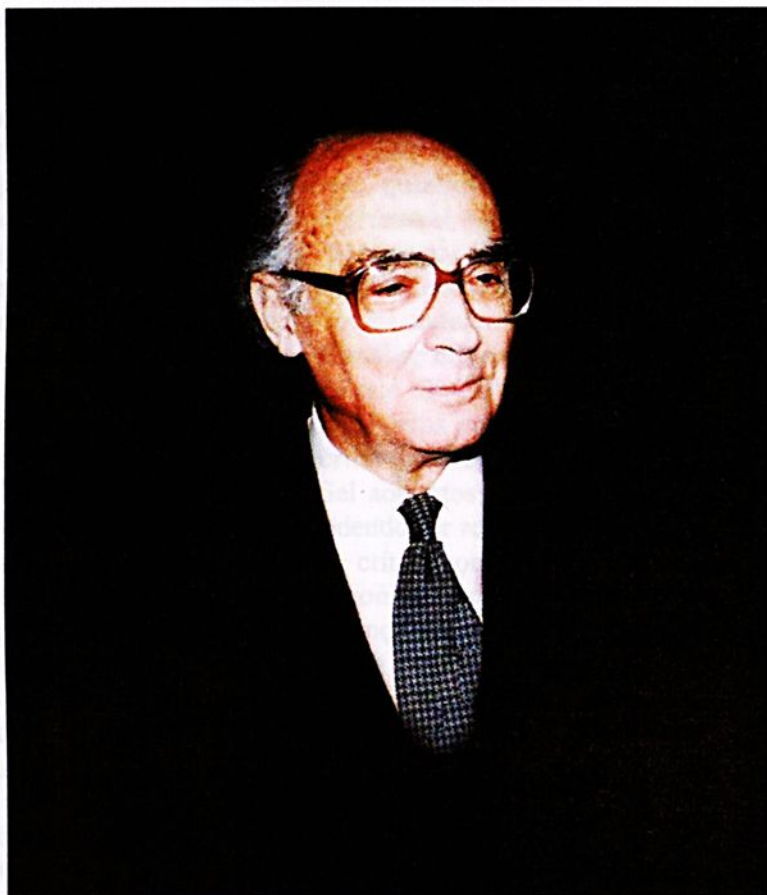
à família, pelo apoio incondicional

*e, especialmente, à minha orientadora Sônia Helena de Oliveira
Raymundo Piteri, cujo trabalho possibilitou que eu chegasse ao fim de mais
essa caminhada.*



Alessandro Manzoni

“Un’immensa moltitudine d’uomini, una serie di generazioni che passa sulla terra, sulla sua terra, inosservata, senza lasciarvi traccia, è un tristo ma importante fenomeno: e le cagioni di tal silenzio possono riuscire ancor più istrutive che molte scoperte di fatto.”



José Saramago

“O que mais me preocupa é o fato de terem vindo a esse mundo milhões de pessoas que não deixaram rastro nem sinal.”

RESUMO

A história tecida e destecida em *I promessi sposi* e *Memorial do convento*.

Este trabalho parte do pressuposto de que a matéria histórica é tratada de modo diferenciado no romance histórico tradicional do Romantismo, no qual a recorrência à história visava dar maior autenticidade, um “efeito de real” à obra, e no romance contemporâneo, que, ao resgatar o passado objetiva reavaliá-lo, questioná-lo, problematizá-lo. Nesse sentido, selecionamos como *corpus* os romances *I promessi sposi* (1840) de Alessandro Manzoni e *Memorial do convento* (1982) de José Saramago, buscando analisar como se efetiva a transfiguração da matéria histórica em discurso literário em cada uma dessas obras, em outras palavras, quais os mecanismos utilizados pelos autores nesse processo de transmutação da realidade factual em seus textos literários. A análise dos romances demonstrou que as principais diferenças entre eles estão ligadas à relação que estabelecem com o passado: em Manzoni o passado é um tempo encerrado, fechado, cujos erros podem ser avaliados para que sirvam de lição para o presente. Ao retomá-lo, o escritor interroga, às vezes, os vazios e as falhas de interpretação da história, mas procura ser fiel aos fatos históricos e à reconstituição da época. Para Saramago, o passado está em aberto, podendo ser recriado cada vez que alguém se dispuser a investigá-lo, por isso, o seu discurso é uma crítica constante às formas consagradas do saber, que são desestabilizadas com os recursos da ironia, da sátira, da paródia e da carnavalização. O ponto de convergência dos romances é a presença do povo, em destaque nas duas narrativas, o que nos permite sugerir em *I promessi sposi* um embrião de uma postura que em *Memorial do convento* vemos completamente desenvolvida: a assimilação do discurso dos excluídos. Os aspectos analisados, nas duas obras, nos permitem concluir que, como já disseram alguns críticos, as produções contemporâneas que resgatam a história não podem ser estudadas sob a perspectiva dos romances históricos produzidos no século XIX e também que os romances históricos considerados tradicionais não podem ser simplesmente enquadrados em formas definitivas e imutáveis, alertando-nos para o perigo de se fazer generalizações.

Palavras-chave: romance histórico; paródia; ironia; *I promessi sposi*; *Memorial do convento*.

Keywords: historical novel; parody; irony; *I promessi sposi*; *Memorial do convento*.

ABSTRACT

Constructed and deconstructed history in *I promessi sposi* and *Memorial do convento*.

The starting point of this thesis is that historical material is approached in different ways in the traditional historical novel in Romanticism, when history was used to give more authenticity, that is, an “effect of reality” to the novel, whereas in contemporary historical novel, the rescuing of the past aims at reevaluating it, putting it into question, posing problems for its official version. Thus, the novels *I promessi sposi* (1840), by Alessandro Manzoni, and *Memorial do convento* (1982), by José Saramago, were chosen in order to reveal how the transfiguration of the historical material into literary discourse occurs in each of these novels, that is, which techniques the authors applied in the process of transmuting factual reality into literary texts. The analyses of the novels have shown that the main differences between them are linked to the connection they establish with the past: in Manzoni’s text, the past is over, closed, whose mistakes can be evaluated to function as a lesson for the present. When he recovers it, the author sometimes questions the empty spaces and the failures in the interpretation of history, but he intends to be faithful to historical facts and to the reconstitution of the historical period. For Saramago, the past is open to discussion, and can be recreated every time someone wants to investigate it. This way, his discourse is a permanent criticism towards the established forms of knowledge, which are destabilized through irony, satire, parody, and carnivalization. The common aspect between the novels is the outstanding presence of the people in both narratives, which might suggest that *I promessi sposi* is the embryo of a project that in *Memorial do convento* is completely developed: the assimilation of the discourse of the excluded. The analyzed aspects in both novels lead to the conclusion, as some critics have already stated, that the contemporary productions based upon historical facts cannot be studied under the perspective of the historical novels written in the 19th century and also that historical novels regarded as traditional cannot be simply framed in definite and unchangeable forms, as a warning for the danger of making generalizations.

Keywords: historical novel; parody; irony; *I promessi sposi*; *Memorial do convento*.



SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 BREVE PERCURSO: ROMANCE HISTÓRICO TRADICIONAL X ROMANCE “HISTÓRICO” CONTEMPORÂNEO	17
3 DIÁLOGO DE PERSONAGENS.....	27
4 NARRADORES EM CONTRAPONTO	43
5 REDE INTERTEXTUAL NOS ROMANCES DE MANZONI E SARAMAGO	84
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
7 BIBLIOGRAFIA.....	109

1 INTRODUÇÃO

As primeiras distinções entre literatura e história foram feitas por Aristóteles, que resgatou o poeta e a poesia, anteriormente rejeitados por Platão, introduzindo o conceito de “particular” e “universal”. Para Aristóteles (*Poética*, s.d.), a poesia reflete o universal, pois pode atribuir a um indivíduo características e ações que pertencem a todos os indivíduos da mesma categoria, ou seja, características e ações verossímeis dentro de um determinado grupo. Já a história tem um caráter particular, porque as ações praticadas e os fatos ocorridos a uma pessoa só a ela pertencem. Assim, segundo o filósofo grego, a literatura é uma forma válida de conhecimento mais ampla do que a história, pois não está vinculada a uma verdade preestabelecida.

Aristóteles refere-se ainda à utilização que o poeta pode fazer dos fatos históricos, considerando legítima essa apropriação na medida em que ele não realiza uma simples cópia do real, mas sim uma representação do verossímil, registra em sua obra não o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido. Nesse sentido, Aristóteles se opõe ao conceito platônico de imitação e à decorrente desvalorização do objeto artístico.

Desde as postulações de Aristóteles, o confronto entre ficção e história tem estado sempre em cena ao longo da história da literatura. No princípio do século XIX, os laços entre essas duas áreas do conhecimento humano se estreitaram, e o romance histórico surgido na época do Romantismo pode ser visto como uma manifestação dessa aproximação. Mas, por volta da segunda metade desse mesmo século, a história se deixa invadir pelas teorias positivistas. A preocupação com o rigor e com a objetividade opõe a pesquisa histórica à livre invenção do romance. Transformada em ciência, a história positivista declara sua



independência em relação à literatura. Esta, por sua vez, deixa-se também contaminar pelo espírito positivista e o romance pretende ser uma espécie de demonstração prática de teorias científicas, como se fosse escrito a partir de documentos autênticos e com o propósito de descrever objetivamente a realidade exterior. No início do século XX, a história positivista perde sua força e em seu lugar surge uma nova concepção de história. Essa Nova história, como ficou conhecido esse movimento a partir de 1929, põe em causa o próprio lugar do observador e não acredita num ponto de vista absoluto. Essa nova maneira de pensar a história é contemporânea de uma ficção que também assume o relativo e o subjetivo do contar. Isto significa que hoje não se questiona apenas o poder de representação do discurso da história, a dúvida se instala no próprio domínio da ficção. Novos laços se estabelecem, então, entre literatura e história.

As fronteiras flexíveis da história e da ficção justificam as preocupações coincidentes e influências recíprocas. Entretanto, embora possam se basear nos mesmos contextos sociais, culturais e ideológicos e utilizar as mesmas técnicas formais, os discursos da história e da ficção são distintos.

Nas últimas décadas, o gênero impropriamente categorizado na atualidade como romance histórico teve uma produção extensa, somente comparável à época do romantismo, mas, nas novas produções, ele reaparece transformado: enquanto no romance histórico tradicional a recorrência à história normalmente visava dar maior verossimilhança, um “efeito de real” (BARTHES, 1988) à obra; na literatura contemporânea, a relação história e ficção é problematizada e a legitimidade do processo histórico e literário, questionada. O retorno ao passado, distante ou próximo, pela literatura atualmente se faz em termos de reavaliação, sendo o passado histórico resgatado, em geral, de forma irônica.

O tratamento ficcional da história no período do Romantismo e na época atual é, em linhas gerais, o propósito da nossa dissertação, que buscará analisar essa relação em duas



obras: *I promessi sposi* (1840), do italiano Alessandro Manzoni, romance histórico romântico, e *Memorial do convento* (1982), do português José Saramago, romance contemporâneo que se fundamenta em fatos históricos. A escolha desses romances deveu-se, num momento inicial, às consonâncias percebidas entre eles numa primeira leitura: ambos apresentam, como personagens protagonistas, um casal na categoria de personagens ficcionais cujas vidas se entrelaçam aos acontecimentos e personagens históricas de seus países. Paralelamente, observamos também, nas duas obras, o poder exercido pela Igreja católica e a opulência da classe privilegiada em contraste com a pobreza dos protagonistas. Num segundo momento, e por meio de uma leitura mais aprofundada, as diferenças começaram a surgir, o que tornou mais instigante o nosso intuito de comparar as estratégias adotadas pelos dois romancistas ao metamorfosear a história em seus respectivos textos.

I Promessi Sposi é o único romance de Manzoni. Finalizado em 1823 com a denominação de *Fermo e Lucia*, foi, após uma primeira revisão, publicado em 1827 com o título que se apresenta atualmente. Outras mudanças, sobretudo no aspecto lingüístico, levaram a uma outra publicação em 1840, considerada a versão definitiva. Manzoni pretendia que o seu romance se distanciasse do estilo clássico-petrarquista, com seus arcaísmos e formas demasiado literárias, que desde o Trezentos era mantido por uma tradição literária predominantemente acadêmica, retórica e cortesã, e se aproximasse de um estilo mais “popular”, de comunicação mais imediata. Para isso era necessário encontrar uma língua que pudesse ser falada e não somente escrita e que, mesmo não sendo falada por todos, possuísse características que a tornassem compreensível em toda a península. Assim, elegeu o dialeto florentino falado pela classe culta para compor o romance, assimilando, desse dialeto, não tanto o vocabulário, mas sobretudo a estrutura. Com essa atitude, o escritor entendia abolir a

grande distância que existia entre a língua considerada essencialmente literária e a língua falada¹.

No romance de Manzoni, as personagens são construídas de acordo com o período focalizado na narrativa (1628-1630), época reconstituída pelo autor com base em profundos estudos históricos. A preocupação com a verdade histórica é um ponto marcante na obra desse escritor e isso se reflete inteiramente no seu romance. Os grandes acontecimentos históricos do Seiscentos (a guerra, a carestia, a peste) são focalizados como resultado de um mau governo e da inconsciência de toda uma época. A obra manifesta também um profundo sentimento de religiosidade, que se traduz na exaltação de virtudes como o perdão, a caridade e a compaixão, não deixando, por outro lado, de criticar a falibilidade das instituições e denunciar as manobras das classes dirigentes para manter os privilégios de casta.

Memorial do convento (1982) foi a obra que consagrou Saramago, tornando-o conhecido internacionalmente. Nesse romance, “o reinado de D. João V é desnudado por um escritor que perscruta os caminhos infundáveis da história, posicionando-se criticamente frente aos acontecimentos do passado. Na reconstrução do cenário setecentista divisa-se o recorte da sociedade da época: de um lado, a realeza, o clero e a fidalguia, usufruindo toda riqueza, luxo e opulência; de outro, o povo, humilde e sofrido, impossibilitado de ter uma vida digna” (PITERI, 2001, p. 1095), mas valorizado sob a ótica do narrador, que o privilegia em

¹ Sobre essa questão da língua, é elucidativo observar a carta escrita por Manzoni (ALBERTI, 1992, p. 723) que transcrevemos traduzida a seguir:

“Quando um francês faz o seu melhor procurando exprimir suas idéias, vejam que variedade de modos ele encontra nessa língua que há tanto tempo vai sendo criada, todos os dias, em tantos livros, em tantas conversações, em tantos debates de todos os gêneros. Pensem ao contrário em um italiano que, se não é toscano, escreve em uma língua que quase nunca falou, uma língua na qual obras relacionadas às ciências morais são muito raras, de modo que para as boas idéias modernas não existe um tipo geral de expressão. A esse pobre escritor falta completamente um sentimento, pra dizer assim, de comunhão com o seu leitor, falta a certeza de manejar um instrumento igualmente conhecido pelos dois. A origem do feroz e pedante rigor dos nossos puristas existe, a meu ver, algo de muito racional, isto é, a necessidade de uma certa segurança, em outros termos, de uma língua comum entre aqueles que escrevem e aqueles que lêem. Penso somente que estão enganados aqueles que crêem que toda uma língua esteja na Crusca [Academia da Crusca, formada por literatos que defendiam a forma clássica da literatura] e nos escritores clássicos, sendo absolutamente impossível que das lembranças de uma leitura resulte um conhecimento seguro, vasto, aplicável a cada instante, de todo o material de uma língua. Sendo assim, digam-me o que deve fazer um italiano que, não sabendo fazer outra coisa, quer escrever.”

detrimento das classes favorecidas, apresentadas de maneira irônica e com todos seus aspectos negativos realçados.

Contrapondo as narrativas de Saramago e Manzoni, pretendemos analisar, conforme indicado anteriormente, como ocorre a transfiguração da matéria histórica em discurso literário em cada uma dessas obras, ou seja, como o processo de criação romanesca age sobre a realidade factual, ou em outras palavras ainda, quais os mecanismos utilizados pelos autores nesse processo de transmutação do referente histórico em seus textos literários. Essa é a linha geral que rege o nosso trabalho e que estará refletida, de uma forma ou de outra, nos diferentes capítulos.

A dissertação se iniciará com o delineamento dos vários aspectos que caracterizam o romance histórico tradicional e o romance contemporâneo que se baseia na história, tendo sempre como ponto de partida o nosso *corpus*. Fundamentarão esse percurso, especialmente os estudos de Lukács (*La novela histórica*) e de Linda Hutcheon (*Poética do pós-modernismo*).

Os capítulos subseqüentes serão mais específicos, desenvolvendo tópicos enunciados no capítulo inicial. Nesse sentido, o terceiro capítulo será dedicado ao entrosamento das personagens históricas e ficcionais e à função que exercem nos respectivos romances. O quarto focalizará o modo de atuação dos narradores, demarcando aproximações e diferenças quanto ao enunciado e à forma de enunciação, quanto ao leitor e ainda no que diz respeito à significativa relação do tempo passado em contraposição ao presente. No capítulo seguinte, investigaremos as relações intertextuais tecidas nas duas narrativas, procurando não somente identificá-las, mas também mostrar como se processa esse mecanismo de apropriação textual em cada um dos escritores.



Chegando às considerações finais de nossa dissertação, o confronto estabelecido ao longo do trabalho tende a se fechar em determinados pontos, mas a se abrir para outras possibilidades de estudo, na medida em que a análise particularizada dos romances enfocados permite reflexões mais específicas em relação ao gênero originariamente intitulado romance histórico.

2 BREVE PERCURSO: ROMANCE HISTÓRICO TRADICIONAL X ROMANCE “HISTÓRICO” CONTEMPORÂNEO

I promessi sposi (1840) e *Memorial do convento* (1982)² são romances que incorporam a história em sua trama narrativa: o primeiro focaliza a região da Lombardia no período de 1628 a 1630, quando grande parte da Itália se encontrava sob o domínio espanhol. O segundo resgata o reinado de D. João V, especificamente no período de 1711 a 1739.

A transfiguração da matéria histórica se realiza de forma bastante distinta em uma e outra obra. No romance de Manzoni, observamos a reafirmação dos fatos históricos, a confirmação do que foi, pois o passado é visto como algo “concluído, fechado e plenamente inteligível” (FREIRE, 2002, p. 54), o que nos permite considerá-lo dentro da perspectiva do romance histórico tradicional. Em Saramago, a história é trazida com o intuito de ser questionada, problematizada, “um discurso entre vários possíveis” (p. 54), o que indicia a filiação de seu texto a um novo tipo de romance que não pode ser confundido com aquele produzido no século XIX, um romance que “aproveita as lacunas dos acontecimentos para desfazer a coerência e instaurar não uma nova verdade, mas uma suspeita de que ela não era tão consensual e sedimentada na realidade como poderia parecer” (p. 54).

Pautando-nos nos estudos de Lukács (*La novela historica*, 1977), podemos divisar na narrativa de Manzoni outros aspectos que constituem o romance histórico tradicional. Em *I promessi sposi* recria-se um panorama da época revelador da situação crítica em que vivia a

² As publicações utilizadas para as citações serão, respectivamente, as de 1964 e 1996, que passamos a indicar a partir deste capítulo. Optamos neste trabalho pela utilização de *I promessi sposi* em italiano devido a graves problemas encontrados nas traduções para o português. Os nomes das personagens e cargos políticos atribuídos a algumas delas serão mantidos como no original e as citações em italiano serão traduzidas por nós em nota de rodapé.



população, consequência da dominação do invasor espanhol sobre a classe mais humilde do povo italiano. Este segmento da sociedade, além de sofrer as sujeições do domínio estrangeiro, enfrenta uma espécie de orfandade em virtude do distanciamento da elite italiana. A narrativa atua no sentido de mostrar que os abusos cometidos pelos primeiros estão estreitamente ligados ao abandono realizado pelos últimos, e, aos poucos, essa situação de opressão vai se transformando em revolta até desencadear reações violentas.

Evidenciando a interpenetração desses fatos, o romance fornece uma visão de conjunto que permite entender cada acontecimento na sua relação com o todo, conduzindo a uma totalidade histórica que, segundo Lukács (1977, p. 53), é o conjunto do processo da experiência social e histórica. Essa totalidade se revela por meio das relações existentes entre as classes sociais que representam o “acima” e o “abaixo”, ou seja, a classe dos indivíduos conservadores, que em *I promessi sposi* é constituída tanto pelos nobres espanhóis quanto pela elite italiana, e a classe dos indivíduos histórico-sociais, representada pelo povo.

Lukács afirma que é a visão de conjunto que assinala a verdadeira autenticidade histórica indispensável a esse tipo de romance. Para se alcançar a síntese da história contribui o detalhe histórico, que constitui o “efeito de real” no romance histórico tradicional. A utilização do detalhe não tem por objetivo apreender fatos particulares, aplica-se ao conjunto de uma época, buscando exprimir a totalidade histórica. O romance histórico é definido pela relativa insignificância que dá ao detalhe, considerado por Lukács (1977, p. 66-67) como “um simples meio de obter a veracidade histórica, para deixar concretamente clara a necessidade histórica de uma situação concreta”.

Em *I promessi sposi*, observamos a presença do detalhe histórico na riqueza das descrições de ambientes, vestimentas e objetos que caracterizaram o Seiscentos, sendo os fatos históricos narrados fiéis aos livros de história. Ao mesmo tempo, a narrativa esmera-se na descrição dos costumes e das características dos indivíduos, descrição sempre embasada

nas particularidades dos grupos a que eles pertencem. Notamos que o comportamento ingênuo da personagem Renzo diante dos acontecimentos do dia de *San Martino* só poderá ser compreendido em virtude do modo de ser e de atuar das pessoas da aldeia. Da mesma forma, o comportamento fútil de don Rodrigo se explica em função das atividades e preocupações que ocupavam a vida e a mente dos pequenos nobres espanhóis.

Permanecendo fiel à marca de tempo e lugar, o que está intimamente ligado com a veracidade almejada pelos romancistas históricos (MARINHO, 1999), ou seja, uma busca de verossimilhança externa, Manzoni consegue representar no conflito vivido pelas personagens o conflito de todo o povo italiano, em outras palavras, por uma parcela de vida ele faz compreender a totalidade. Criando um “microcosmo” (HUTCHEON, 1991, p. 151), concentrando na vida de alguns indivíduos o sofrimento que atingira a todos eles, o escritor italiano sintetiza aquele momento histórico, tornando-o mais compreensível. Desse modo, *I promessi sposi* acaba “contribuindo para uma certa faceta didática tão ao gosto dos românticos” (MARINHO, 1999, p.15), que defendiam a idéia de que um romance histórico poderia ensinar mais do que a própria história³.

Em *Memorial do convento*, notamos também uma reconstituição cuidadosa dos ambientes físicos e dos hábitos das diferentes classes sociais, recriando-se uma atmosfera do tempo e do lugar aos quais a narrativa se refere. Mas, ao proceder assim, não existe por parte de Saramago, como acontece no romance de Manzoni, a intenção de se autenticar o período histórico que está sendo reconstruído. Observamos, diferentemente, que determinados fatos encontrados nos livros de história chegam a ser deliberadamente alterados, procedendo-se à ficcionalização das fontes, a um questionamento dos documentos existentes, a sua recriação ou manipulação “de forma a servirem aos propósitos desconstrutivos e desabonadores da

³ No ensaio “Del romanzo storico...”, escrito em 1850 (MANZONI, 1953, p. 1055) Manzoni questiona essa função do romance histórico.



verdade histórica” (FREIRE, 2002, p. 53), conforme podemos averiguar no desfecho da batalha em que a personagem ficcional Baltasar perdeu a sua mão.

As indicações contidas no romance nos remetem a uma batalha em que os portugueses saíram vitoriosos e que ocorreu no outono de 1710 (CONCEIÇÃO, 1820, v. V, p. 348-349; CHAGAS, s.d, v. VI, p. 220; SALDANHA & RADULET, s.d., p. 225), mas Saramago assinala a derrota portuguesa no universo da ficção, colocando em ação o exército inimigo e assim se aproximando do desfecho de uma batalha de maio de 1709 (CONCEIÇÃO, 1820, v. V, p. 322-328; MENDES, s.d., p.21-23; DOMINGUES, 1964, p. 30-32). Num processo de releitura do passado, Saramago, ao fundir as batalhas, altera o curso da história, provavelmente com o objetivo de questionar a participação de Portugal na Guerra da Sucessão da Espanha, uma guerra que não dizia respeito diretamente a Portugal e que trouxe muitas dificuldades ao povo português.

A alteração de detalhes reconhecidamente históricos falseia a visão de conjunto e impede a noção de totalidade histórica, o que invalida também a perspectiva didática no romance contemporâneo. Os detalhes históricos incorporados pela narrativa não têm o intuito de “proporcionar uma sensação de verificabilidade” (HUTCHEON, 1991, p. 152), como acontece no romance histórico tradicional; são aproveitados para fantasiar. É o que podemos observar, por exemplo, no tratamento ficcional realizado por Saramago para recontar um episódio relativo a D. Francisco, irmão de D. João V. Contava-se na época (CHAGAS, s.d.) que, com o intuito de provar sua boa pontaria, D. Francisco disparava das janelas do seu palácio contra os marinheiros que se encontravam nas vergas dos navios, pormenor que Saramago (p. 81) se encarrega de pintar com todas as cores da invenção.

A questão da fidelidade histórica em Manzoni também é perceptível na elaboração das personagens. A psicologia destas está de acordo com a época em que está ambientado o romance, ou seja, seus comportamentos, crenças e hábitos não destoam do espírito do período



em que viveram (LUKÁCS, 1977, p. 67). A única exceção é Fra Cristoforo que, no seu desejo de igualdade de direitos para as classes sociais e no seu inconformismo militante, parece destacar-se dos homens de seu tempo. Porém, a personagem não representa nenhuma grande infração, pois, segundo Lukács, o romance histórico permite um certo anacronismo, o que consiste em dar às personagens de determinada época, desde que não fira a fidelidade histórica, uma compreensão e lucidez sobre os problemas de seu tempo que não se poderia encontrar nas pessoas daquele período. Em *Memorial do convento* não existe qualquer imposição nesse sentido, tanto é que personagens como Blimunda e o padre Bartolomeu de Gusmão destoam, pelo tipo de comportamento e pensamento, do que seria natural em uma mulher e em um padre do século dezoito, como veremos no terceiro capítulo desta dissertação.

Em *I promessi sposi*, deparamo-nos primeiramente com os representantes mais humildes da população, as figuras históricas ocupam papéis secundários e são trazidas à narrativa por intermédio de sua relação com o povo. O caminho trilhado pelas personagens principais os conduz ao encontro com essas figuras: o refúgio no convento de Monza coloca Lucia e Agnese, personagens ficcionais, em contato com Gertrude, personagem histórica. Depois de ser seqüestrada, Lucia encontra-se com *innominato*, personagem histórica cujo nome foi estrategicamente omitido pela narrativa, como vemos adiante, e com o cardeal Borromeo, também personagem da história, e que influenciou positivamente o *innominato* na sua decisão de libertar Lucia. Do mesmo modo, na primeira viagem a Milão, Renzo, personagem ficcional, depara-se com Ferrer e com o *vicario di provvizione*, figuras políticas que atuaram no episódio de *San Martino* vivido pelo protagonista.

As condições históricas e sociais que o texto de Manzoni retrata desde o início permitem perceber essas figuras históricas como resultantes da “essência da época”. Essa essência, segundo Lukács (1977, p. 40), só pode ser vista ou compreendida ao se recriar a



vida diária do povo, ao se dar forma às penas e alegrias, às crises e confusões do homem comum. As figuras históricas que aparecem no romance tomam atitudes que influenciam, positiva ou negativamente, a vida das personagens do povo, mas não ocupam posições centrais na narrativa, seu surgimento se justifica apenas pelo fato de que têm uma missão específica ou um problema a resolver.

No texto de Saramago, as figuras históricas não têm função secundária. Figuras da realeza e do clero são apresentadas desde o início com o intuito de serem dessacralizadas. A narrativa opera uma desconstrução do conhecimento que se tem a respeito dessas personagens, retira a aura que muitas vezes lhes é atribuída pela história e ridiculariza-as. Figuras históricas como o padre Bartolomeu de Gusmão e Domenico Scarlatti são retratadas de forma positiva, representam a ciência e a arte respectivamente.

Os protagonistas, nas duas narrativas, pertencem à classe popular. Em *I promessi sposi* é um fato divergente em relação ao romance histórico tradicional, pois, segundo Lukács (1977, p. 32), os protagonistas de Scott são sempre “correctos y honestos representantes promedio de la pequeña nobleza inglesa”, característica que permanece em outros romancistas históricos seguidores do escritor escocês, considerado o pai do romance histórico. Manzoni, ao eleger para protagonizar sua história um casal de tecelões habitantes de uma pequena aldeia, aproxima-se de uma tendência que é marcante no romance contemporâneo que focaliza a história.

Ao longo da narrativa de *I promessi sposi*, deparamo-nos com várias referências a outros textos. A primeira é a um manuscrito de um anônimo escritor seiscentista, supostamente encontrado pelo autor. Há uma hipótese, levantada pelo professor Giovanni Getto da Universidade de Turim, de que o manuscrito se refira à *Historia del Cavalier Perduto* de Pace Pasini, escrita em Veneza em 1644 (MANZONI, 1964, p. X).



Outras referências são os livros de história e os tratados em que o autor parece ter se baseado para recolher os dados que compõem o romance: *Historiae Patriae* de Ripamonti, *Storia di Firenze* de Benedetto Varchi, tratados econômicos de Gioia e tratados sobre a peste de Alessandro Tadino, D. Pio La Croce, Claudio Achillini, Enrico Acerbi, Lorenzo Ghirardelli, Viani, etc. Essas indicações aparecem tanto dentro do texto quanto em notas de rodapé. A narrativa também traz trechos de documentos, como é o caso das *gride* (editais assim denominados porque eram lidos em voz alta), das quais se cita o autor e a data de publicação. Os textos de história e os documentos incorporados ao romance servem para confirmar e explicar a história, são utilizados como vestígios do passado aos quais a narrativa reafirma dando-lhes um caráter oficial. O manuscrito, de certa forma, adquire o mesmo caráter, porque se apresenta como texto autêntico, escrito por uma testemunha dos fatos.

Além dos textos históricos, encontramos outros tipos de manifestações textuais: ao apresentar a personagem Don Ferrante, vários autores e inúmeras obras de literatura, filosofia e outras ciências são citadas como integrantes de sua biblioteca, com o propósito de elucidar o aspecto conservador da sua mentalidade. Em outros momentos, o romance transcreve trechos de outras obras com a indicação de seus autores. Diferente procedimento se observa nas alusões a obras de Gall, Aristóteles, Dante Alighiere e Virgílio, que não são acompanhadas da informação autoral.

Em *Memorial do convento*, a intertextualidade com a história nos leva a livros como os de Frei Cláudio da Conceição (1820), Pinheiro Chagas (s.d), Antônio Vasconcelos de Saldanha & Carmem M. Radulet (s.d.), Castelo Branco Chaves (1989), etc. Distingue-se no romance, por exemplo, o seguinte pormenor: “que deixarão, como dirá o frade historiador, ricos os artífices de lá, e a nós, vendo-os, aos ornamentos e recheios, admirados” (p. 228). Essa referência, aliada a outras aproximações do texto histórico com o de Saramago, remete-nos diretamente à obra *Gabinete histórico* (1820, v. VIII, p. 128), de Frei Cláudio da



Conceição, onde localizamos a passagem: “que dispendendo nisso milhões de ouro, deixou aos artífices ricos, e a nós, vendo-os, admirados”. Nesse processo intertextual exercido pelo romance contemporâneo o que se busca, segundo Hutcheon (1991, p. 157), é diminuir a distância entre o passado e o presente do leitor e reescrever o passado dentro de um novo contexto.

Memorial do convento dialoga também com *Obras do Diabinho da mão furada* de Antônio José da Silva, ligação perceptível no percurso realizado por Baltasar: “Saiu Sete-Sóis de Évora, passou Montemor, não leva por companhia e ajuda frade ou diabinho, e para mão furada já lhe basta a sua” (p. 36)⁴. O escritor de teatro vai ainda figurar no final do romance de Saramago, juntamente com Baltasar, entre os indivíduos que foram condenados à fogueira no auto-de-fé de 1739.

O romance traz também referências a provérbios e ao texto bíblico, na maioria das vezes subvertendo-lhes o sentido, e a obras de autores como Camões, Padre António Vieira, Dante Alighiere, Guerra Junqueiro, Bocage, Fernão Lopes, Fernando Pessoa, Cardoso Pires. Essas alusões podem, em alguns casos, passarem despercebidas ao leitor, tendo em vista que aparecem diluídas na estrutura narrativa do texto de Saramago.

É possível visualizar ainda em *Memorial do convento* a auto-textualidade, na medida em que Julião Mau-Tempo, personagem de um romance anterior do escritor português, *Levantado do chão* (1980), é incorporado como personagem do *Memorial*.

A narrativa de Saramago se constrói como um mosaico composto por muitos textos representativos do passado histórico e literário. Diante disso, a função do leitor ganha novas dimensões; ele é chamado, de certa forma, a participar do próprio ato de construção do romance, uma vez que a ele cabe desenredar os fios tecidos nesse labirinto textual e, assim,

⁴ Essa relação intertextual foi analisada por Odil José de Oliveira Filho em seu livro *Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago* (1993).

perceber a linha irônica que os costura. De acordo com Hutcheon (1991, p. 167), a relação leitor/texto na atualidade não pode ser de passividade. O leitor cumpre um papel fundamental, não apenas de “reconhecimento de vestígios textualizados do passado, mas também a percepção daquilo que foi feito _ por intermédio da ironia _ a esses vestígios”. É nesse mesmo sentido que a autora afirma que “A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo [...]” (p. 165).

É ainda Hutcheon (1991) que tece considerações a respeito da problematização da subjetividade no romance contemporâneo, distinguindo especialmente duas formas de narração: vários pontos de vista ou um narrador declaradamente onipotente, observando que algumas vezes essas duas manifestações aparecem juntas.

Em *Memorial do convento* estamos diante de um narrador que manipula estrategicamente o seu discurso, direcionando o olhar do leitor. É um narrador que se desdobra durante o romance, manifestando-se ora sob a forma de 3ª pessoa, ora de 1ª pessoa do plural, às vezes ainda em 1ª pessoa do singular, um narrador que se infiltra no pensamento de determinadas personagens e que em outros momentos deixa que suas vozes ou pensamentos aflorem.

Esse narrador de Saramago joga também com o tempo. O passado histórico tornado presente se imbrica com outros tempos históricos no plano da enunciação. Diferente, portanto, do que acontece no romance de Manzoni, em que a relação presente/passado, servindo-nos da concepção de Lukács (1977, p. 68-69), se efetiva em termos de “derivação ou explicação, ou seja, o presente deriva do passado, o passado explica o presente”.

A complexa relação entre o tempo e a história é visualizada pelo escritor Saramago (REIS, 1998, p.80-81) da seguinte forma:

entendo o tempo como uma grande tela [...] onde os acontecimentos se projectam todos, desde os primeiros até aos de agora mesmo. Nessa tela, tudo está ao lado de tudo, numa espécie de caos, como se o tempo fosse comprimido e além de comprimido espalmado sobre essa superfície; e

como se os acontecimentos, os factos, as pessoas, tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra “arrumação caótica”, na qual depois seria preciso encontrar um sentido.

Isso tem muito que ver com uma ideia [...] que é a da não existência do presente. Quer dizer: a única coisa que efectivamente há é passado e o presente não existe, é qualquer coisa que se joga continuamente, que não pode ser captado, apreendido, que não pode ser detido no seu curso [...] foi esta ideia do tempo como uma tela gigante onde tudo está projectado (o que a História conta e o que a História não conta) [...] que meteu na minha cabeça [...] uma espécie de necessidade de captação daquele todo; e a par dessa, uma outra necessidade que é a de compreender como se ligam as coisas todas que não têm (ou que parecem não ter) nada que ver ali [...]

Foi isso que me levou a esse sentido da História, que para mim era confuso, mas que depois vim a entender, em termos mais científicos, a partir do momento em que descobri uns quantos autores (os homens dos *Annales*, os da Nouvelle Histoire, como o Georges Duby ou o Jacques Le Goff), cujo olhar histórico ia por esse mesmo caminho.

É também em função dessa maneira muito particular de pensar a história que Eduardo Lourenço (1994, p. 187) contesta certa vertente da crítica que insere romances de Saramago, como *Memorial do convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *História do cerco de Lisboa* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, na “categoria do ‘romance histórico’ de romântica memória ou no círculo de um revivalismo [...] dessa famosa corrente”. Lourenço justifica seu posicionamento assinalando que contrariamente ao que se verifica no romance histórico tradicional, onde “‘o passado’ devia ser evocado como *presente* no Passado”, em Saramago, “é o Passado que é Presente. Mesmo quando retoma as cores de ‘romance histórico’, como no *Memorial*, a sua ficção é sempre em segundo grau, o de uma *narrativa* sobre a *História*, não uma fictícia ressurreição dela, como as de Walter Scott ou de Alexandre Herculano”.

Em Saramago é um outro olhar que se afigura, um olhar que desmascara a aparente consistência do passado, um olhar inquieto que desassossega, que rompe com as noções de totalidade, de coerência e de verossimilhança.



3 DIÁLOGO DE PERSONAGENS

No romance intitulado histórico, seja na sua perspectiva tradicional, seja no seu desdobramento contemporâneo, coexistem personagens históricas e ficcionais. A utilização de umas ou outras em primeiro plano implica diferenças significativas na concepção da narrativa. No caso de Manzoni, a ênfase nas personagens inventadas minimiza o papel conferido às figuras históricas que, agindo de acordo com a mentalidade de seu tempo, auxiliam na fixação do período e do ambiente históricos, reconstruídos com precisão nesse tipo de romance (ESTEVES, 1998). Em Saramago, esses dois tipos de personagem adquirem outras proporções: a presença das figuras históricas está diretamente relacionada com a reatualização do passado, efetivando-se um processo de ficcionalização dessa categoria de personagens; as ficcionais, por sua vez, podem adquirir dimensões surpreendentes, na medida em que são infiltradas num cenário dinamizado pelo autor que não tem a preocupação de alcançar a verossimilhança externa buscada pela maioria dos romancistas históricos do século XIX, que objetivavam aproximar suas personagens das pessoas que viveram na época transfigurada pela narrativa.

Ao romance histórico tradicional, segundo Lukács (1977), não importa a narrativa dos grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que vivenciaram os pequenos acontecimentos diários, possibilitando “que o leitor apreenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram” (WEINHARDT, 1994, p.51).

Os pequenos acontecimentos, reveladores das condições histórico-sociais, vão estar vinculados, em *I promessi sposi*, à vida das personagens ficcionais, o que justifica a ênfase

dada a esse grupo de personagens. Apresenta-se, de início, uma situação de conflito cujas conseqüências constituem o próprio romance: don Abbondio é ameaçado pelos sicários de don Rodrigo para que não realize o casamento de Renzo e Lucia. Na medida em que a narrativa vai expondo os problemas enfrentados por essas e outras personagens fictícias, possibilita a compreensão de seu modo de vida e do momento histórico enfocado. Assim, pelo discurso de Agnese, mãe de Lucia, evidencia-se o respeito quase sacro que o povo tinha por aqueles que estudaram, reconhecendo neles capacidades superiores às suas; em contraponto, no diálogo entre Renzo e o advogado fica claro o modo como tal indivíduo se aproveitava do posicionamento respeitoso do povo. O jantar na casa de Tonio explicita a pobreza em que vivia o povo, mas, ao mesmo tempo, deixa transparecer a gentileza dos aldeões, que tinham por costume oferecer refeições ao visitante. No confronto entre fra Cristoforo e don Rodrigo conhece-se a vida do pequeno nobre, o tipo de pessoas que se reuniam à sua mesa e os assuntos que ocupavam as mentes do anfitrião e de seus convivas: questões de honra e disputa cavaleirescas. Por meio da retrospectiva em que se conta a vida de fra Cristoforo, tem-se conhecimento da importância da origem nobre no Seiscentos, não podendo figurar entre os nobres aqueles que se tornavam ricos à custa de trabalho. Com a apresentação de don Ferrante especifica-se a cultura preconceituosa e vazia de que se ocupavam os eruditos do Seiscentos.

Enfim, será por meio do relato da história de amor, separação e reencontro dos noivos que serão revelados os problemas enfrentados pelo povo italiano em função da desagregação do país e da intervenção estrangeira. Ou ainda em outras palavras: o tumultuado percurso amoroso de Renzo e Lucia será o motivo ficcional que propiciará a Manzoni traçar um quadro do período histórico focalizado na sua narrativa; o casal exercerá, de certa forma, a função de espelho refletor da história que é sempre reafirmada, pois o passado no romance histórico tradicional tende a ser visto de forma linear, sendo sugerida uma única possibilidade de verdade histórica.

Segundo Esteves (1998, p. 129),

[...] o fato de a trama fictícia ocupar o primeiro plano e o contexto histórico ser pano de fundo não quer dizer que este tenha importância secundária, já que nele devem estar os elementos principais que configuram a atmosfera moral do relato. A preocupação maior do romance histórico romântico era conseguir a síntese entre fantasia e a realidade, onde os jogos inventivos do escritor aplicados a dados históricos produzissem composições que dessem aos ávidos leitores, ao mesmo tempo, ilusão de realismo e oportunidade de escapar de uma realidade que não satisfazia.

O drama vivido por Renzo e Lucia está diretamente relacionado com sua origem humilde, diferindo dos protagonistas dos romances de Scott, cuja origem nobre permite que se encontrem sempre num terreno neutro de onde podem estabelecer relações entre as forças sociais em oposição, o que lhes faculta a missão de conciliar os extremos cuja luta constitui o próprio romance.

Os protagonistas da narrativa de Manzoni são dois aldeões que ganham a vida trabalhando como tecelões. Renzo e Lucia resumem em si as melhores qualidades do povo. Em Renzo encontramos a cordialidade expansiva, a honestidade laboriosa, a generosidade das classes populares e o senso de justiça, sentido com maior rigor na medida em que ele pertence a uma classe sempre oprimida e sujeita ao arbítrio dos que detêm o poder e que manipulam as leis de acordo com a sua conveniência, com o propósito de manter intacto um regime de prepotência e de privilégio. Lucia caracteriza-se pela mansidão, a pureza nativa, a fé espontânea e profunda. “È la donna destinata ad essere sposa e madre, che vive in quest’atesa la sua limpida giovinezza, che sa amare senza perdere il suo pudore nativo, la sua intatta innocenza”⁵ (PAZZAGLIA, 1985, p. 198). Para Renzo e Lucia o casamento é a grande realização de suas vidas, eles o recebem com uma grande responsabilidade moral, não sendo sua história de amor marcada por românticas cenas de paixão.

⁵ “È a mulher destinada a ser esposa e mãe, que vive sua juventude nessa expectativa, e que sabe amar sem perder o pudor nativo e a sua natural inocência.”



A atuação dos protagonistas, no contato com personagens de classe privilegiada, cria uma oposição reveladora dos contrastes existentes entre os mundos que representam e evidencia a superioridade moral dos primeiros. É o que se verifica no encontro entre Renzo e Azzecagarbugli. O advogado, acostumado a tratar com contraventores a serviço do poder, pensa que o rapaz seja um deles. Assim, a conversa entre os dois vai se tornando um jogo de falsas inferências, tendo em vista que Azzecagarbugli não consegue perceber o caráter sincero e honesto de Renzo, da mesma forma que este não capta a desonestidade e malícia do advogado. No confronto com personagens de condição superior, as atitudes de Azzecagarbugli evidenciam a figura de um homem servil e parasita, sempre disposto a manejar as leis para favorecer os poderosos cuja amizade pretende explorar. Esse comportamento traiçoeiro da personagem denuncia-se em suas próprias palavras: “a saper bene maneggiare le gride, nessuno è reo, e nessuno è innocente”⁶ (p.68) e em seu próprio nome, sinônimo de charlatão. O nome é formado pelo verbo *azzecare* que significa adivinhar, acertar / ter sorte / atirar, dar e pelo substantivo *garbugli* que significa emboscada / emboscada na certa.

Os retratos dos doze Césares dispostos em três paredes de seu gabinete podem ser vistos como um indício de que ele aceitava, em função de seu caráter interesseiro, o domínio estrangeiro sobre o estado de Milão. Segundo Messina (MANZONI, 1964, p. 62, nota 36), “Gli imperatori romani, da Cesare a Domiziano, rappresentano la forza e il diritto di una Roma non democratica, ma assolutista. Nel pieno dell’assolutismo del Seicento quei ritratti rappresentavano un ‘ornamento naturale’”⁷

Azzecagarbugli é também um exemplo do falso aspecto cultural dentro da narrativa.

⁶ “Sabendo-se manejar bem as leis ninguém é réu, e ninguém é inocente.”

⁷ “Os imperadores romanos, de César a Domiciano, representam a força e o direito de uma Roma não democrática, mas absolutista. Em pleno absolutismo do Seiscentos, aqueles retratos representavam um ‘ornamento natural’”.

Os livros cheios de poeira são indicativos de que eles não cumprem, de fato, seu papel de veículo de cultura. A mesa em desordem, repleta de documentos, os móveis gastos pelo tempo e a velha toga que o advogado usa como roupa de dormir assinalam a ruína e a decadência do proprietário.

A narração do episódio histórico conhecido como tumulto de *San Martino*, ocorrido em novembro de 1628, ilustra também as relações conflituosas entre diferentes segmentos da sociedade. O contraste maior se identifica entre o aldeão Renzo, genuíno e sincero no falar e no agir, e os habitantes da cidade. A narrativa destaca o bom senso demonstrado pelo rapaz diante da multidão que, enfurecida, ateava fogo às padarias, e realça o horror que lhe causou a intenção dos revoltosos de capturar e matar o *vicario di provvizione*. Esse horror leva Renzo a envolver-se diretamente no tumulto e possibilita o seu encontro com o *cancelliere* Ferrer, uma das personagens históricas que atuam no romance.

Ferrer já fora citado algumas vezes ao se focalizar suas atuações políticas, quase sempre desastrosas. A narrativa já demonstrara que, em grande parte, o tumulto era consequência de sua inabilidade para administrar o estado. Nesse episódio, ele entra em cena para salvar a vida do *vicario* que estava sendo responsabilizado pela situação em seu lugar; sua ação era motivada por uma espécie de sentimento de culpa, mas parte da multidão julgou que ele vinha para prender o *vicario*, recebendo-o como herói.

Renzo também o considera um grande homem ao se recordar que a lei, mostrada a ele por Azzecagarbugli, tinha a assinatura de Ferrer e, juntando-se a esse fato a aversão que lhe tinha causado a idéia do homicídio, empenha-se em ajudar o *cancelliere* a salvar o *vicario*. Há aqui um contraste de intenções na mesma ação: a multidão apóia Ferrer em defesa de interesses egoístas, deseja que ele mantenha baixo o preço do pão, mesmo que isso provoque a falência dos estabelecimentos comerciais e que o alto consumo acabe com a farinha antes da próxima safra. Renzo, por sua vez, é motivado por um verdadeiro sentimento de respeito. A



satisfação por ter ajudado o grande Ferrer o faz esquecer o bom senso: enquanto todos se colocavam a salvo, o montanhês crédulo e inexperiente torna-se vítima do espião da polícia. Seu código de valores e conduta nada valia diante daquelas pessoas.

Contraste semelhante se observa entre Lucia e Gertrude⁸, contraste demarcado no romance pela estranheza que uma causou à outra desde o primeiro encontro, e que as palavras de Messina (MANZONI, 1964, p. 257, nota I) reafirmam:

Lucia non può comprendere la signora, e la signora non può comprendere Lucia; parlano due lingue diverse. L'innocente pudicizia dell'una e la malsana malizia dell'altra le fanno appartenere a due mondi diversi che si scoprono per la prima volta.⁹

Gertrude é mostrada como fruto da sua classe social, vive condicionada pelo orgulho de sua origem nobre e presa às convenções da falsa religião que a forçaram a aceitar o claustro. Mesmo no convento ela continua a ser tratada como a filha do príncipe de Monza, usufruindo de privilégios. Seu temperamento voluntarioso e passional encontra na timidez e passividade da jovem camponesa o seu oposto.

A diferença de nível social, cuja consequência é a desigualdade de direitos, é o ponto crucial com que se debate a personagem fra Cristoforo. Mesmo antes de tornar-se padre, sua vida é marcada por uma constante batalha contra a gente poderosa e a favor dos menos favorecidos, o que lhe rendia inimizades perigosas e o forçava a viver cercado de protetores armados, cuja companhia o desagradava. A contradição de sentir-se forçado a cometer violências que desaprovava para reparar injustiças que também desaprovava leva o jovem Ludovico a querer tornar-se padre, desejo que se concretiza ao cometer a última e maior

⁸ Gertrude é uma figura histórica conhecida como a monja de Monza. Nascida em Milão em 1575, seu verdadeiro nome era Anna Maria de Leyva, filha de don Martino de Leyva, príncipe de Monza. Anna Maria tornou-se freira aos dezesseis anos, por imposição da família, com o nome de irmã Virginia. Manzoni informa no seu romance, em nota de rodapé, que conheceu a vida de irmã Virginia na *Historiae Patriae* de Giuseppe Ripamonti, recriando a personagem com o nome de Gertrude.

⁹ “Lucia não pode compreender a senhora, e a senhora não pode compreender Lucia; falam duas línguas diversas. A inocente timidez de uma e a maldosa malícia da outra as fazem pertencer a dois mundos diversos que se descobrem pela primeira vez.”

violência - o assassinato de um homem. A conversão, entretanto, não elimina o seu determinismo guerreiro. Suas idéias com relação à justiça e ao direito estão à frente das concepções de sua época. Assim, ele não se adapta à vida do seu século e vive num permanente duelo consigo mesmo para vencer suas tendências. A firmeza de seu caráter se faz sentir na influência que exerce sobre todos aqueles que dele se aproximam e determina sua participação em momentos significativos da narrativa.

Fra Cristoforo é um dos representantes da Igreja católica, instituição que ocupou posição de destaque no romance. Aparece como um homem que procura superar a si mesmo, que se dispõe a enfrentar todas as situações e com humildade reconhece os seus limites, não se mostrando superior aos outros. Bem diferente é don Abbondio, padre covarde, egoísta, sem determinação, que buscava na igreja apenas um refúgio do mundo que ele temia, figura cômica, caricaturalmente construída na narrativa:

Il nostro Abbondio, non nobile, non ricco, coraggioso ancor meno, s'era dunque accorto, prima quasi di toccar gli anni della discrezione, d'essere, in quella società, come un vaso di terra cotta, costretto a viaggiare in compagnia di molti vasi di ferro. Aveva quindi, assai di buon grado, ubbidito ai parenti, che lo vollero prete. (1964, p. 26)¹⁰

Nesse grupo de religiosos é inserido o cardeal Borromeo, figura histórica retratada com qualidades excepcionais. Segundo Russo (1958, p. 164), Borromeo age com a serenidade e a tranqüilidade do homem que já superou suas paixões, por isso consegue olhar o mundo como se estivesse sobre o altar.

I promessi sposi resgata dois episódios da vida dessa importante personagem histórica que foi nomeada cardeal em 1587 e arcebispo de Milão em 1595: sua atuação durante o contágio pela peste e sua influência na conversão do *innominato*, identificado com Francesco Bernardino Visconti, um feudatário de Brignano Giaradadda (RUSSO, 1958, p.34), homem

¹⁰ "O nosso don Abbondio, nem nobre, nem rico, corajoso ainda menos, percebeu, antes mesmo de chegar à maioridade, de ser um vaso de barro constrangido a viajar em companhia de muitos vasos de ferro. Tendo assim, de muito bom grado, obedecido aos pais que o queriam padre."

prepotente e perigoso que mudou completamente sua maneira de ser e agir devido ao empenho do cardeal.

A presença dessas duas personagens históricas no romance está também diretamente vinculada às personagens ficcionais que motivam a trama narrativa. *Innominato*, além da libertação de Lucia, oferece refúgio às pessoas do povo no seu castelo, durante a passagem dos soldados alemães. Borromeo presta assistência médica e financeira à população vitimada pela fome e pela peste. Segundo Lukács (1977, p. 61), o papel positivo ou parcialmente positivo de uma personagem da nobreza no romance histórico se deve à relação dessa personagem com o povo, identificando-se, no geral, uma relação paternalista.

De maneira geral, em *I promessi sposi*, as figuras históricas, positivas ou negativas, cumprem um papel que lhes foi previamente traçado, ou seja, atuam, conforme assinalamos no início deste capítulo, como indivíduos caracterizadores de uma determinada época histórica, constituindo o cenário retratado por Manzoni com a maior fidelidade possível. Não são dirigentes de classes ou de partidos como normalmente ocorre nos romances de Scott, mas são representantes de diferentes estratos da sociedade e sua ação se manifesta em momentos pontuais da narrativa, como atestam as palavras de Lukács (1977, p. 48):

[...] el gran personaje histórico presentado como figura secundaria puede vivir una vida humana plena y desarrollar libremente en la acción todas sus cualidades humanas, tanto las sobresalientes como las mezquinas; pero está incluido de tal manera en la acción que solo en las situaciones históricas de importancia llega a actuar y a manifestar su personalidad.

Diferentemente do que se observa no romance de Manzoni, as personagens históricas em *Memorial do convento* “assumem um *status* diferenciado, particularizado” (HUTCHEON, 1991, p. 151). O romance traz, desde o início e em primeiro plano, a corte com seus maiores representantes: o rei e a rainha, personagens que são despidos da grandeza e importância que a história oficial normalmente lhes atribui, retirados dos seus pedestais e trazidos para um nível inferior. D. João V é apresentado como um homem vaidoso e egocêntrico, que mantém

relações ilícitas com as freiras e com outras mulheres. D. Maria Ana Josefa aparece como uma rainha desprestigiada, circunscrita no seu mundo superficial de orações e de visitas a igrejas e conventos. Em destaque surge também o irmão do rei, D. Francisco, caracterizado pelo seu caráter cruel e violento e pelas suas más intenções em ocupar o lugar de D. João V.

Ainda no âmbito das personagens históricas o romance focaliza, no nível da realeza, a infanta e futura rainha da Espanha D. Maria Bárbara e o herdeiro do trono português D. José; na esfera do clero, o cardeal D. Nuno da Cunha e o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, indivíduos que se distanciam pelas suas atitudes e que merecem tratamento diferenciado por parte do narrador; no mundo artístico, o músico Domenico Scarlatti.

No universo das personagens ficcionais encontram-se Blimunda, Baltasar, sua mãe Marta Maria, o cunhado Álvaro Diogo, sua irmã Inés Antónia, o amigo João Elvas e as várias personagens que atuaram na edificação do convento, entre elas, Francisco Marques, José Pequeno, Manuel Milho, Joaquim da Rocha, Julião Mau-Tempo, João Anes.

É importante ressaltar ainda a existência de um outro conjunto de personagens que não aparecem referenciadas nos livros de história, mas seus nomes, condenações, sentenças podem ser identificados na listagem dos autos-de-fé de 1711, 1713 e 1739¹¹. São elas: Sebastiana Maria de Jesus, Simeão de Oliveira e Sousa, Domingos Afonso Lagareiro, padre António Teixeira de Sousa, Manuel Mateus, que tem por alcunha Saramago, e António José da Silva, o judeu.

Saramago integra algumas personagens de categorias distintas, como é o caso do padre Bartolomeu, amigo de Blimunda e Baltasar, e o músico Domenico Scarlatti que, por meio do padre, passa a se relacionar também com ambos. Resgata Sebastiana Maria de Jesus da lista dos setenciados de 1711 para figurar como mãe de Blimunda, e como pai de Baltasar, João

¹¹ Microfilme F 248, Biblioteca Nacional, Códice 200, p. 76,78-79, 85-88, 234.



Francisco, uma das pessoas que tinham terra no local escolhido para se construir o convento, segundo informa Frei Cláudio da Conceição em seu *Gabinete histórico* (1820)¹².

Blimunda, Baltasar e o padre Bartolomeu de Gusmão constituem uma tríade significativa no universo romanesco de *Memorial do convento*. A aproximação fônica de seus nomes se perpetua no ato de construção conjunta da passarola: o invento do padre ganha forma pelo trabalho manual de Baltasar e pelos olhos de Blimunda, uma “trindade terrestre”, segundo as palavras de Scarlatti (p. 169), trindade impossível no mundo de ignorância e superstição que dominavam a mentalidade do século XVIII, mas plausivelmente concertada no processo artístico do romancista contemporâneo.

O padre Bartolomeu é uma personagem que está além de seu tempo. Tinha ligações com a mãe de Blimunda, condenada pelo Tribunal do Santo Ofício por bruxaria, aprova a união, não oficializada, de Baltasar e Blimunda, não se deixa dominar pela influência castradora da instituição religiosa da qual é representante para investir no sonho de voar, sonho movido pela crença na capacidade do homem:

Porque o mundo é ele uma nora e são os homens que, andando em cima dele, o puxam e fazem andar [...] é fácil ver que, faltando os homens, o mundo pára (1996, p. 66)

O éter não se compõe das almas dos mortos, compõe-se sim, ouçam bem, das vontades dos vivos [...] Disse o padre, Dentro de nós existem vontade e alma, a alma retira-se com a morte, vai lá para onde as almas esperam o julgamento, ninguém sabe, mas a vontade, ou se separou do homem estando ele vivo, ou separa dele a morte, é ela o éter, é portanto a vontade dos homens que segura as estrelas, é a vontade dos homens que Deus respira. (p. 123-124)

Ao deslocar o padre Bartolomeu das páginas da história para o interior do mundo romanesco, Saramago dá uma nova conformação a pormenores biográficos registrados em relação ao padre, resgatando sua formação acadêmica, seu fenomenal caráter inventivo e a

¹² “Hum pedaço de chão de João Francisco do lugar da Vêla, que declarou aos ditos Louvados ser seu, avaliado em quatorze mil reis” (v. VIII, p. 81).



perseguição pela Inquisição, acusado de feitiçaria e judaísmo. O escritor português vai explorar o desenho da passarola, divulgado na época em que Bartolomeu Lourenço fazia seus experimentos, posteriormente considerado mais como uma mistificação do próprio padre com o intuito de desviar a atenção dos curiosos (SERRÃO, 1971, v. II, p. 408).

No romance, o teste da máquina estará diretamente vinculado à tentativa do padre de fugir à prisão inquisitorial, fato que na história é marcado pela fuga de Bartolomeu para a Espanha, onde vem a falecer. Num processo de desautorização da versão oficial da história, a informação sobre o padre será fornecida ficcionalmente por Scarlatti à Blimunda, que, juntamente com Baltasar, desconheciam o destino de Bartolomeu após o pouso da máquina, a qual ele tentou queimar, aterrorizado pela possibilidade de ir para a fogueira.

O vôo da passarola significará a concretização do sonho do homem, o grito de liberdade. O que foi vedado ao padre no seu tempo, quando ele teve que desistir dos trabalhos de aperfeiçoamento que julgava necessários fazer em sua máquina devido à ameaçadora onda de boatos contra seu invento (DOMINGUES, 1964, p.52-53; MENDES, s.d., p.228), é alcançado no universo ficcional. Como a passarola, a literatura tem o poder de voar e construir o que poderia ter sido, um mundo possível, subordinado apenas às “normas” internas que regem o texto literário, à chamada verossimilhança, e até mesmo esta passou a ser questionada no romance contemporâneo, conforme podemos atestar pelas palavras de Esteves (1998, p. 132), que, ao considerar o autor contemporâneo, diz que este “não se sente, de nenhum modo, obrigado a copiar ou refletir o mundo externo e cria seu próprio mundo sem sujeitar-se nem ao pacto de veracidade que impõe o discurso histórico, nem ao pacto de verossimilhança que mantinha, de certa forma o discurso ficcional”.

Devido à sua capacidade de enxergar além, coube à Blimunda recolher as vontades dos homens que propiciaram o vôo da máquina. É personagem crucial na narrativa, dotada de um poder misterioso que a distingue das demais.



A caracterização de Blimunda aproxima-se de uma senhora portuguesa chamada Dorotheia Maria Roza Pedegache, que viveu em Lisboa durante a época do reinado de D. João V, conforme registrado em *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros* (1989, p. 47), e que possuía o dom de ver no interior do corpo humano bem como as entranhas da terra: enxergava doenças venéreas e abcessos do corpo e nunca se enganava em prever o sexo dos bebês a partir do sétimo mês, detectava ainda onde havia nascentes. Só usufruía esse poder enquanto estivesse em jejum e a visão era perturbada nas mudanças de quarto de lua.

Essa semelhança entre as duas personagens, que se faz até mesmo quanto à possibilidade de descobrir água, pois no final do romance Blimunda encontra um veio de água numa aldeia que padecia pela ausência desse elemento vital (p.355), permite-nos sugerir que Saramago pode ter se servido dos dons peculiares daquela senhora para criar a sua Blimunda, o que não invalida a sua caracterização de personagem ficcional, pois Blimunda se faz e cresce, desprendendo-se de sua possível correspondente histórica no ato de criação literária realizado pelo autor.

Além de privilegiar Blimunda em virtude de seu poder excepcional de visão, o narrador exalta suas qualidades de mulher e sua força como personagem: “sempre foi mulher para dar o primeiro passo, para dizer a primeira palavra, para fazer o primeiro gesto” (p.332). Blimunda tinha convicção em tudo o que fazia, chegava a questionar os preceitos e dogmas da Igreja católica numa época em que a Inquisição imperava.

Em diferentes momentos notamos sua propensão à transgressão, suas atitudes não se enquadravam nos moldes femininos da época. Os padres sempre mandavam-lhe recados para que fosse à confissão, curiosos em saber que mistérios se ocultavam naquela peregrina, e a eles Blimunda mandava dizer “que fizera a promessa de só se confessar quando se sentisse pecadora” (p. 354). A resposta os escandalizava, pois segundo os preceitos cristãos todas as pessoas são pecadoras, assim ela não poderia dizer tal blasfêmia. Transgrediu também as

regras do matrimônio, já que não era oficialmente casada com Baltasar e a Igreja via com maus olhos esse tipo de união.

Privilegiada pelo olhar, a personagem Blimunda revela questionamento e inquietação diante das coisas do mundo, tenta mostrar às mulheres da esfera popular que a passividade só gera mais injustiça. Seu olhar traz o invisível para os nossos olhos profanos; quando ela enxerga o interior das pessoas e dos objetos está a nos revelar que “olhar é, ao mesmo tempo sair de si e trazer o mundo para dentro de si” (CHAUI, 1989, p. 32). Blimunda lê o mundo através do seu olhar que significa conhecer em profundidade, ter a percepção da complexidade do mundo. Seus olhos ultrapassam os limites do corpo, ligando-se ao intelecto; seu pensamento fala com a linguagem do olhar, olhos que se situam na esfera entre o visível e o invisível.

Também Baltasar foi atraído pelos olhos poderosos de Blimunda e o relacionamento que se estabeleceu entre eles rompe com qualquer tipo de convenção social, com qualquer formalidade, tem-se a manifestação do amor puro e verdadeiro, conjunção perfeita entre o sol e a lua, conforme a denominação atribuída pelo padre Bartolomeu:

Tu és Sete-Sóis porque vês às claras, tu serás Sete-Luas porque vês às escuras, e, assim, Blimunda, que até aí só se chamava, como sua mãe, de Jesus, ficou sendo Sete-Luas, e bem baptizada estava, que o batismo foi de padre, não alcunha de qualquer um. (p. 90)

A ligação harmoniosa entre Blimunda e Baltasar perdurará durante todo o romance, jamais se separam voluntariamente, alimentando-se mutuamente pelo olhar: “não falou Blimunda, não falou Baltasar, apenas se olharam, olharem-se era a casa de ambos” (p. 109).

A diferença de enfoque que evidenciamos entre as personagens históricas de Manzoni e Saramago também se observa na construção das personagens ficcionais, especialmente se considerarmos os casais protagonistas.

Se a proximidade existe em função do período histórico focalizado em um e outro romance, respectivamente século XVII e XVIII, a distância se instala em termos da enunciação narrativa. O olhar oitocentista de Manzoni integra Lucia e Renzo nos limites da época focalizada; o olhar contemporâneo de Saramago possibilita que Blimunda e Baltasar transcendam as circunstâncias temporais.

Enquanto Lucia se deixa guiar pela sua convicção religiosa, o que a impede de tomar decisões significativas para a sua própria vida e para a de Renzo, Blimunda traça seu próprio caminho, não se deixando conduzir por imposições externas. Luta por aquilo que acredita, nunca desiste de seus propósitos, tanto é que passou nove anos à procura de Baltasar.

O movente das ações de Lucia é sempre a confiança em Deus, a certeza de que enquanto mantiver a retidão moral poderá contar com Sua ajuda. E é somente em nome dessa retidão moral, da aversão pela mentira, que ela consegue vencer o pudor e demonstrar capacidade de oposição em determinados momentos. A passividade e discrição que lhe são características escondem a força interior que demonstra renunciando, com o voto de castidade, ao amor de Renzo e ao tão sonhado casamento para evitar a desgraça definitiva que seria, para ela, cair nas mãos de don Rodrigo. Essa é a forma peculiar de lutar de Lucia, tão contrária à forma de Blimunda que, para não ser molestada pelo padre que tentou abusar dela sexualmente, não hesita em matá-lo.

Lucia e Blimunda representam duas maneiras distintas de ser, pensar e agir. A figura romanticamente idealizada de Lucia (a começar pelo seu nome que remete à *luce* (luz), a que se somam suas características de inocência, delicadeza, bondade) adquire outra forma de idealização em Blimunda. Não mais a personagem padronizada, retilínea, e sim uma figura que se constrói em liberdade, que se firma por si própria, que se expande nas artimanhas da narrativa contemporânea.



A relação entre os casais também se realiza de forma diferenciada. Desprendidos das amarras do cerimonial, estabelece-se entre Blimunda e Baltasar uma união de corpos e mentes, uma comunhão que vai se tecendo no dia a dia. Para Renzo e Lucia, a necessidade de um casamento formal constitui o próprio problema de suas vidas e mote da narrativa.

Semelhante a Baltasar e Blimunda, que desfrutam da amizade do padre Bartolomeu, Renzo e Lucia também têm uma ligação muito próxima com fra Cristoforo, de quem a jovem permanece sempre a discípula fiel. Fra Cristoforo desempenha papel fundamental na vida do casal, auxiliando-os a fugir de don Rodrigo e, principalmente, desobrigando Lucia de seu voto de castidade. Há ainda a coincidência das iniciais de seus nomes: em *Memorial do convento*, Blimunda, Baltasar e Bartolomeu; em *I promessi sposi*, Lucia, Lorenzo e Ludovico, mas aqui quase passa despercebida, uma vez que predominam no romance as formas Renzo e fra Cristoforo, nome assumido depois de Ludovico ter-se tornado padre. Entretanto, é necessário demarcar que também a relação de amizade entre os casais e os padres está sujeita às circunstâncias de cada narrativa. Padre Bartolomeu, de certa forma, desperta em Blimunda e Baltasar uma nova visão de mundo que os leva a questionar os dogmas da religião. Fra Cristoforo exalta a necessidade de Renzo e Lucia se manterem firmes na fé, submetendo-se à providência divina.

Aos casais protagonistas está associada, ainda, a própria estrutura da narrativa. Renzo e Lucia são tecelões, assim, à atividade realizada por eles está ligada a idéia do tear: ela, representando os fios fixos, pela constância do seu modo de ser; ele, os fios que se movem para tecer a trama narrativa, simbolizados no seu sobrenome Tramaglino¹³. Sua mobilidade pode ser sentida tanto pelas constantes andanças que realiza durante todo o romance, quanto pela alteração de seu posicionamento frente ao mundo, consequência das experiências

¹³ O sobrenome Tramaglino remete-nos aos vocábulos *trama*, do verbo *tramare*, que significa tecer e a *lino*, que quer dizer linho.



sofridas. Baltasar e Blimunda, por sua vez, são os construtores da passarola, um dos fios significativos que entretecem *Memorial do convento*. A completude de suas ações faz nascer a obra maior em termos de inventividade e realização humana. As múltiplas etapas da construção poderiam simular o próprio fazer artístico, uma linguagem que vai se articulando em seus meandros e arrastando o leitor para dentro dela. Somos levados para o interior da narrativa e buscamos decifrar o signo lingüístico que já se instala enigmático na nomeação de Sete-sóis e Sete-luas atribuída respectivamente a Baltasar e a Blimunda.

A idéia de complementação já está sinalizada aí, reverberando a ação integrada de ambos, o ciclo contínuo do sol e da lua, que se perpetua mesmo depois do desaparecimento de Baltasar, pois Blimunda jamais desistiu de procurá-lo e consegue resgatar sua vontade quando ele já queimava na fogueira da Inquisição.

Ao sol e à lua, associa-se o número sete que, segundo Arnaut (1996, p. 81), comporta o sentido “de mudança, de renovação constante após o final de um ciclo”, tendo em vista que “cada semana se renova após a passagem dos seus sete dias; cada período lunar dura o mesmo número de dias”. A mudança é uma constante na vida de Baltasar e Blimunda, que circulam por diferentes espaços dentro da narrativa e que se engrandecem e se renovam com as experiências vividas em conjunto. A renovação também pode ser vista, completando agora a idéia do parágrafo anterior, no desprendimento da vontade de Baltasar, que não subiu ao céu, como seria normal, e nem ficou presa ao corpo, mas foi recolhida por Blimunda, recriando-se a relação dos dois, e isso, no mesmo ponto onde haviam se conhecido há vinte e oito anos, fechando-se, mas ao mesmo tempo, renovando-se um grande ciclo, pois era exatamente a sétima vez que Blimunda passava por Lisboa. Aliás, no próprio nome Blimunda parece ecoar um processo de continuidade. Blimunda, nome “de raça gerúndia”, como diz o narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis* (SARAMAGO, 1986, p. 353), algo que está se fazendo, um fluir constante, o vôo que continua no universo da ficção.

4 NARRADORES EM CONTRAPONTO

Em *I promessi sposi* e *Memorial do convento* deparamo-nos com narradores que adotam uma perspectiva onisciente. São narradores que conduzem com maestria suas narrativas, que vão matizando com o olhar seus objetos de contemplação: personagens, ambientes, acontecimentos, costumes, criando as “unidades de sentido que, vastas vezes, contribuem para a ilusão de veracidade histórica” (ARNAUT, 1996, p. 23).

Esses narradores fazem a mediação entre o leitor e o universo da ficção que sintetiza uma “realidade” histórica que se pretende questionar, no caso de Saramago ou desvendar, no caso de Manzoni. O primeiro reflete “desconfiança em relação às versões unilaterais dos fatos” (FREIRE, 2002, p. 40), colocando em dúvida “o discurso ‘neutro’ da história, assumindo declaradamente uma posição subjetiva de fala, o que relativiza qualquer tentativa de totalização” (p. 41-42), totalização que é buscada pelo segundo, que referenda os fatos históricos, apresentando uma única versão. Há, portanto, uma determinada intenção narrativa e que está diretamente vinculada à forma de apresentação do discurso. Conforme assinala Tacca (1983, p. 25), tão importante como quem fala é o modo como se fala.

Assim, apesar de se assemelharem quanto à onisciência, os narradores de *I promessi sposi* e *Memorial do convento* se distanciam consideravelmente na sua forma de atuação. Se no texto de Manzoni podemos verificar com exatidão a predominância de um narrador em primeira pessoa do plural, um narrador que se explica constantemente, um narrador que não quer deixar dúvidas para o leitor; em Saramago, estamos diante de um narrador que não se fixa em uma única voz, um narrador que se desdobra, que se transmuta, que ludibria o leitor, um narrador que faz de sua própria enunciação um enigma.



Em *I promessi sposi*, o autor faz referência na “Introdução” do romance a um manuscrito que estava transcrevendo e que veio dar origem ao seu livro. Esse mecanismo de se servir de um manuscrito consiste num recurso bastante utilizado no romance histórico tradicional. Segundo Marinho (1999, p. 22), tal artifício surge como um atestado de veracidade da narrativa a que objetivavam os autores, preocupados com a diferença entre o verdadeiro e o verossímil.

A recorrência ao manuscrito, no texto de Manzoni, além de registrar a onisciência do narrador em relação à história que será contada, também possibilita que ele atribua ao autor do manuscrito determinados procedimentos na construção do texto, dividindo com ele a responsabilidade da narrativa:

Che avvenisse poi di questo suo proponimento non lo dice il nostro autore, il quale, dopo avere accompagnato il pover'uomo in castello, non fa più menzione de' fatti suoi.¹⁴ (p. 323)

Tale è la descrizione che l'anonimo fa del luogo: del nome, nulla; anzi per non metterci sulla strada di scoprirlo, non dice niente del viaggio di don Rodrigo, e lo porta addirittura nel mezzo della valle.¹⁵ (p. 438)

Por vezes, as escolhas atribuídas ao autor do manuscrito visam dar maior colorido histórico ao romance, colocando em questão problemas que se relacionam ao período histórico em que ele viveu:

Il nostro autore non descrive quel viaggio notturno, tace il nome del paese dove fra Cristoforo aveva indirizzate le due donne [Lucia e Agnese]; anzi protesta espressamente di non lo voler dire. Dal progresso della storia si rivela poi la cagione di queste reticenze. Le avventure di Lucia in quel soggiorno, si trovano avviluppate in un intrigo tenebroso di persona [Gertrude] appartenente a una famiglia, come pare, molto potente, al tempo che l'autore scriveva. Per render ragione della strana condotta di quella persona, nel caso particolare, egli ha poi anche dovuto raccontarne in succinto la vita antecedente; e la famiglia ci fa quella figura che vedrà chi vorrà leggere. Ma ciò che la circospezione del pover'uomo ci ha voluto sottrarre, le nostre diligenze ce l'hanno fatto trovare in altra parte.¹⁶ (p. 202)

¹⁴ O que viesse depois desse seu propósito não diz o nosso autor, o qual, depois de ter acompanhado o pobre homem ao castelo, não torna a mencioná-lo.

¹⁵ Tal é a descrição que o anônimo faz do lugar: do nome, nada; ou melhor, para não nos colocarmos a caminho de descobri-lo, não diz nada da viagem de don Rodrigo, e o mostra no meio do vale.

¹⁶ O nosso autor não descreve aquela viagem noturna, esconde o nome do país para onde fra Cristoforo tinha endereçado as duas mulheres [Lucia e Agnese]; ou melhor, protesta expressamente de não querer dizer-lo. Do

Esse longo comentário permite-nos imaginar o autor do manuscrito como um verdadeiro homem do Seiscentos, envolvido com as questões de sua época e muitas vezes limitado por elas, o que justificaria seu escrúpulo em não revelar o nome da cidade para onde fugiram Lucia e Agnese e nem a identidade de Gertrude, pois a poderosa família da monja poderia lhe causar problemas. Ao trazer essa referência, parece-nos que o narrador de Manzoni busca, mais uma vez, reafirmar a autenticidade do manuscrito.

Em *Memorial do convento*, diferentemente, o narrador não se baseia em nenhum manuscrito, está longe de seus propósitos qualquer tipo de preocupação com a veracidade histórica, tanto é que ele se infiltra no espaço que está descrevendo logo no início do romance, atento à cena que presencia de muito perto: “Por baixo desta tribuna em que estamos, outra há, também velada de gelosias” (p. 13). Para esse narrador de Saramago, não há “gelosias”, ele rompe o distanciamento com o passado e também com as formas tradicionais do narrar, ziguezagueando dentro do romance. A primeira pessoa do plural que aqui fala não se restringe a esse tipo de manifestação, adquirindo outras nuances ao longo da narrativa. Assim, em alguns momentos, aparece como um indicador da proximidade do narrador com o elemento popular: “[...] mal acabámos de suspirar de alívio por ter sido benigno o abalo, aí temos uma tempestade como doutra não há memória [...]” (p. 220); em outros, surge como forma de inclusão do leitor: “Convidado não foi, decerto, aquele João Elvas amigo de Sete-Sóis pelo tempo que este viveu em Lisboa antes de conhecer Blimunda [...] como todos estamos lembrados” (p. 298). Há ainda umas poucas situações em que o “nós” se transverte em primeira pessoa do singular: “[...] melhor se pode o homem pousar a cabeça no regaço da

progresso da história se revela, depois, a razão dessas reticências. As aventuras de Lucia durante aquela estadia, se desenvolvem numa intriga tenebrosa de pessoa [Gertrude] pertencente a uma família, aparentemente, muito poderosa, no tempo em que o autor escrevia. Para justificar a estranha conduta daquela pessoa, nesse caso particular, ele teve que contar resumidamente a vida antecedente; e a família faz aquela figura que verá quem quiser ler. Mas isso que a circunspecção do pobre homem quis esconder, as nossas diligências nos fizeram encontrar em outra parte.

mulher, estou que foi esse o último gesto quando as águas do dilúvio já afogavam o mundo” (p. 129).

Em Manzoni, já não nos é possível encontrar todas essas variantes. O narrador não se infiltra no universo da narrativa, permanecendo distanciado temporalmente das personagens. Tendo assumido o compromisso de recontar a história de um outro autor, ele o faz como se apresentasse um espetáculo, sem participar dele. No entanto, por conhecer de antemão todos os fatos a serem narrados, ele ocupa o centro do discurso, adotando preferencialmente a primeira pessoa do plural: “Non è nostro disegno di far la storia della sua vita claustrale; diremo soltanto che, adempiendo, sempre con gran voglia, e con gran cura [...]”¹⁷ (p. 100), que se transforma, em alguns momentos, em primeira pessoa do singular: “Perché, vi domando io, cosa ci ha che fare poeta con cervello balzano?”¹⁸ (p. 337). Em certas ocasiões ainda, o “nós” que designa o narrador pode também incluir o leitor, de cuja companhia faz questão de assegurar-se: “Non è certamente fare ingiuria ai nostri lettori il supporre che qualcheduno di loro domandi se di tanto ingegno e di tanto studio quest’uomo abbia lasciato qualche monumento.”¹⁹ (p. 486)

O comportamento diverso dos narradores de *Memorial do convento* e *I promessi sposi* é um indicativo da mudança que ocorre no romance moderno em relação ao do século XIX. Segundo Rosenfeld (1985, p. 91-92), no romance oitocentista,

[...] a perspectiva, a plasticidade das personagens e a ilusão da realidade foram criadas por uma espécie de truque: o romancista, onisciente, adotando por assim dizer uma visão estereoscópica ou tridimensional, enfocava as suas personagens logo de dentro, logo de fora, conhecia-lhes o futuro e o passado empíricos, biográficos, situava-as num ambiente de cujo plano de fundo se destacavam com nitidez, realçava-lhes a verossimilhança (aparência da verdade) conduzindo-as ao longo de um enredo cronológico (retrocessos no tempo eram marcados como tais), de encadeamento causal. O narrador [...] impunha-lhe [à obra] uma ordem que se assemelhava à

¹⁷ Não é nossa intenção contar a sua vida no claustro; diremos somente que, cumprindo, sempre com grande empenho, e com grande cuidado [...]

¹⁸ Para que, eu vos pergunto, o que um poeta faria com cérebro extravagante.

¹⁹ Não é certamente uma injúria aos nossos leitores supor que algum deles pergunte se de tanto engenho e de tanto estudo este homem não tenha deixado qualquer monumento.

projeção a partir de uma consciência situada fora ou acima do contexto narrativo. [...] o Eu que narra já se distanciou o suficiente do Eu passado (narrado) para ter a visão perspectívica.

Diferentemente, no romance moderno, essa “visão perspectívica” é rompida, pois

[...]o romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram [...] a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade [...] e quanto mais o narrador se envolve na situação, através da visão microscópica e da voz do presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem [...] (p. 92).

Ainda se tratando da figura do narrador nos romances em estudo, observamos em *I promessi sposi* manifestações de um narrador irônico, embora em menor número do que se verifica no romance de Saramago. Se em alguns pontos a carga irônica desses narradores não incide sobre os mesmos aspectos, como, por exemplo, a questão religiosa, em outros, há aproximação, como se poderá averiguar.

No texto de Saramago, deparamo-nos com a mobilidade que envolve o próprio conceito de ironia, que flutua, chegando ao nível do sarcasmo, o que nos faz lembrar as palavras de Ferraz (1987, p. 138), quando diz que

Como muitas vezes acontece, a ironia não significa exactamente o contrário do que se diz, antes diz ao mesmo tempo coisas várias, acumula significados que podem ir desde a simples inadequação não demasiado chocante até ao paradoxo risível ou ao sarcasmo mordente.

A ironia do narrador de *Memorial do convento*, como se poderá perceber ao longo deste capítulo, dispara em várias direções e parece servir a um propósito amplo, que é o de atacar e desconstruir as verdades normalmente aceitas, a verdade imposta pela religião, pela classe dominante, pela tradição, pela história.

Em Manzoni, a ironia é utilizada, em alguns momentos, para evidenciar o posicionamento crítico do narrador em relação aos opressores, atitude que permite assinalar, em contraposição, a sua proximidade com os aldeões, o que se percebe desde o primeiro

capítulo do romance pelo modo como ele apresenta aqueles que constituem os antagonistas do povo da aldeia:

Ai tempi in cui accaddero i fatti che prendiamo a raccontare, quel borgo, già considerabile, era anche un castello, e aveva perciò l'onore d'allogiare un comandante, e il vantaggio di possedere una stabile guarnigione di soldati spagnoli, che insegnavan la modestia alle fanciulle e alle donne del paese, accarezzavan di tempo in tempo le spalle a qualche marito, a qualche padre; e sul finir dell'estate, non mancavan mai di spandersi nelle vigne, per diradar l'uve, e alleggiare a' contadini le fatiche della vendemmia. (p. 10)²⁰

A ironia já se instala na escolha das palavras, que comportam um sentido inverso daquilo que dizem, identificando-se aqui um dos sentidos mais básicos da ironia, o de dizer uma coisa para significar outra: “honra de alojar um comandante”, sabendo-se que esse homem é o invasor estrangeiro; “vantagem de possuir uma estável guarnição de soldados espanhóis”, referindo-se aos homens que, além de invasores, são indiscutivelmente foras-da-lei e não soldados, e o narrador ainda prossegue listando as ações desses homens, ações indignas, que mostram toda a prepotência dos espanhóis.

As personagens que mais sofrem a desaprovação do narrador são aquelas pertencentes à classe governante, conseqüentemente personagens históricas representantes do domínio espanhol. Contra um desses governantes, o narrador dirige o que nos parece ser a sua forma mais ácida de ironia, registrando-se aqui de forma bem evidente o caráter intencional que, segundo Muecke (1995), é inerente a esse recurso estilístico, ou seja, a ironia sempre contém dentro de si um objetivo a ser alcançado:

[...] Ambrogio Spinola, mandato per raddrizzar quella guerra e riparare agli errori di don Gonzalo, e incidentalmente, a governare; e noi pure possiamo qui incidentalmente rammentar che morì dopo pochi mesi, in quella stessa guerra che gli stava tanto a cuore; e morì, non già di ferite sul campo, ma in letto, d'affanno e di struggimento, per rimproveri, torti, disgusti d'ogni specie ricevuti da quelli a cui serviva. La storia ha deplorata la sua sorte, e biasimata l'altrui sconoscenza; ha descritte com molta diligenza le sue imprese militari e politiche, lodata la sua previdenza, l'attività, la costanza: poteva anche cercare cos'abbia fatto di tutte queste qualità,

²⁰ No tempo em que ocorreram os fatos que estamos narrando, aquele vilarejo, já considerável, era também um castelo e, por esse motivo, tinha a honra de alojar um comandante e a vantagem de possuir uma estável guarnição de soldados espanhóis que ensinavam a modéstia às meninas e às mulheres do lugar, acariciavam de quando em quando as costas de algum marido ou algum pai e, no final do verão, nunca deixavam de espalhar-se pelas vinhas, para ralear as uvas e aliviar os camponeses das fadigas da vindima.

quando la peste minacciava, invadeva una popolazione datagli in cura, o piuttosto in balia. (p. 664)²¹

A ironia se manifesta com a repetição da palavra “incidentemente”. Na primeira vez que a usa, o narrador demonstra que governar era a última das preocupações de Spinola, quando deveria ser a primeira. Com a segunda repetição, o narrador quer evidenciar sua postura, focalizando as circunstâncias da morte de Spinola com o mesmo descaso com que este tratou o governo de Milão, ou seja, em vez de lamentar, o narrador ironiza as causas da morte, informando que a personagem morreu de desgosto pela ingratidão com que foi julgada por seus superiores. No final do trecho, o narrador questiona o discurso histórico, que louva todos os feitos daquele homem sem mencionar a sua comprometedora omissão, responsável por expor ao perigo do contágio a população que lhe cabia cuidar.

A situação acima descrita pode ser referendada com as palavras de Ferraz (1987, p. 64), que, ao considerar os dois níveis fundamentais numa narrativa (o da narração e o do mundo narrado), explicita que a função principal do narrador, no processo de comunicação com o leitor, é a de contar uma história, posição que lhe possibilita exercer sua ironia, na medida em que pode manipular os acontecimentos, seja manifestando sua postura diante do discurso histórico, o que notamos esporadicamente em Manzoni, e de modo acentuado em Saramago; seja interferindo no próprio desenvolvimento da história, o que é perceptível apenas no romancista português.

Não é somente contra os invasores que o narrador de *I promessi sposi* direciona a sua ironia. Há também, dentro do próprio povo italiano, algumas classes que são caracterizadas ironicamente:

²¹ A. S., enviado para reconduzir aquela guerra e reparar os erros de don G. e, ocasionalmente, para governar; e nós simplesmente podemos aqui ocasionalmente lamentar que morreu depois de poucos meses, naquela mesma guerra que o preocupava tanto; e morreu não de ferimentos no campo de batalha, mas na cama, de angústia e de tormentos causados por todo tipo de acusações, enganos e desgostos recebidos daqueles a quem servia. A história deplorou a sua sorte, e criticou o desconhecimento que se tinha sobre esse acontecimento; descreveu com muita diligência as suas empresas militares e políticas, louvou a sua providência, a atividade, a constância:

[...] e alcuni clienti legati alla casa per una dipendenza ereditaria, e al personaggio per una servitù di tutta la vita; i qualli, cominciando dalla minestra a dir di sì, con la bocca, con gli occhi, con gli orecchi, con tutta la testa, con tutto il corpo, con tutta l'anima, alle frutta v'avevan ridotto un uomo a non ricordarsi più come si facesse a dir di no.²² (p. 420)

As figuras descritas nesse trecho participam de um banquete em casa de pessoa importante. Com poucas palavras o narrador traça o perfil inequívoco de criaturas servis e passivas, identificando os visitantes como “clientes”²³. A sequência metonímica das expressões: “com a boca, com os olhos, com os ouvidos”, que se amplifica em “com toda a cabeça, com todo o corpo, com toda a alma”, exacerba o sentido de servidão, que se acentua ainda mais pelo fato do narrador demarcar o curto período transcorrido, ou seja, do início ao final do jantar, tempo suficiente para firmar a posição daqueles homens como meras marionetes.

A ironia do narrador também se volta para o desempenho das autoridades responsáveis pela ordem pública, entre as quais o capitão de justiça, como chefe da guarda, é o grande representante. A personagem, mostrada em meio à revolta da multidão prestes a invadir as padarias, dirige-se a ela inicialmente de forma branda: “Largo, largo, figliouli: a casa, a casa; fate luogo al capitano di giustizia”²⁴ (p. 292). Mas seu medo e covardia vão crescendo na medida em que aumenta a multidão, dando origem a um outro tipo de discurso, que demonstra que ele só se preocupava com sua própria segurança: “Fateli dare addietro ch'io possa riprender fiato, - diceva agli alabardieri: - ma non fate male a nessuno. Vediamo d'entrare in

poderia também procurar saber o que ele tinha feito com todas essas qualidades quando a peste ameaçava, invadia uma população que lhe tinha sido confiada.

²² “e alguns clientes ligados à casa por uma dependência hereditária, e ao personagem por uma servidão de toda a vida; os quais, começando pela sopa a dizer sim, com a boca, com os olhos, com os ouvidos, com toda a cabeça, com todo o corpo, com toda a alma, à fruta tinham sido reduzidos a homens que não se recordavam mais como se fazia para dizer não.”

²³ “Na sociedade romana, o termo “clientes” designa uma classe ou grupo social que vivia sob a proteção dos “patrícios”, que representavam a elite daquela sociedade.”

²⁴ “Espaço, espaço, filhinhos: para casa, para casa; dêem licença ao capitão de justiça.”

bottega: picchiate, fateli stare indietro”²⁵ (p. 293). O narrador comenta que o capitão: “picchia, ripicchia, urla che gli aprano”²⁶ (p. 293), e, depois de colocar-se a salvo dentro da padaria, torna a falar à multidão pela janela do andar de cima: “Voi altri milanesi, che, per la bontà, siete nominati in tutto il mondo! Sentite, sentite: siete sempre stati buoni fi...Ah canaglia!”²⁷ (p. 293, grifo nosso).

A interrupção da palavra “figliuoli”, seguida pela expressão “Ah canaglia”, é explicada pelo narrador: “Questa rapida mutazione di stile fu cagionata da una pietra che, uscita dalle mani d’uno di que’ buoni figliuoli, venne a batter nella fronte del capitano, sulla protuberanza sinistra della profondità metafisica”²⁸ (p. 294). Podemos considerar aqui uma dupla ironia, que já se instaura pelo fato do narrador eleger o mesmo termo usado pelo capitão (“buoni figliuoli”) para designar uma multidão violenta, e continua na especificação do local onde a pedra teria acertado o capitão (protuberância esquerda da profundidade metafísica), possível alusão à doutrina de J. F. Gall (MANZONI, 1964, p. 294, nota 68), bastante em voga no tempo em que foi escrito o romance. Segundo essa doutrina, cada forma do espírito humano estaria situada em uma localidade particular do cérebro; o espírito metafísico, com o dom de revelar a verdadeira personalidade de uma pessoa, estaria exatamente na protuberância frontal esquerda, onde o capitão foi acertado pela pedra, por isso teria abandonado sua linguagem fingidamente educada por outra mais de acordo com seu temperamento, transformando os “bons filhinhos” em “canalha”.

O capitão é ridicularizado por se dirigir à multidão como se fossem crianças; pelo desespero com que procura colocar-se a salvo; pela rapidez com que muda de posicionamento

²⁵ “Façam-nos recuar para que eu possa tomar fôlego, - dizia aos guardas: - mas não façam mal a ninguém. Tentemos entrar na loja: batam, façam-nos recuar.”

²⁶ “bate, rebate, grita para que lhe abram.”

²⁷ “Vocês milaneses que pela bondade são conhecidos no mundo inteiro! Ouçam, ouçam: vocês sempre foram bons fi... Ah canalha!”

²⁸ “Essa rápida mudança de estilo foi causada por uma pedra que, tendo saído das mãos de um daqueles bons filhinhos, veio bater na fronte do capitão, sobre a protuberância esquerda da profundidade metafísica.”

diante da situação e pelo modo como ele e seus guardas terminam sua ação: “rannicchiati ne’ cantucci”²⁹ (p. 294).

A ironia em *I promessi sposi* é expressa também em certos momentos como auto-ironia, que, segundo Ferraz (1987, p. 148), pode ser uma estratégia para promover a aproximação do narrador com o leitor. Apontando possíveis defeitos em seu próprio texto, o narrador demonstra certa modéstia com a qual pretende ganhar-lhe a simpatia:

Nell’astrologia [...] Della filosofia antica [...] Della filosofia naturale [...] In quelli della magia e della stregoneria [...] C’era dunque ne’ suoi scaffali un palchetto assegnato agli statisti [...] Aveva nella sua libreria, e si può dire in testa, le opere degli scrittori più riputati in tal materia: Paride dal Pozzo, Fausto da Longiano [...]

Da questo passa poi alle lettere amene; ma noi cominciamo a dubitare se veramente il lettore abbia una gran voglia d’andar avanti com lui in questa rasegna, anzi a temere di non aver già buscato il titolo di copiator servile per noi, e quello di seccatore da dividersi con l’anônimo sullodato, per averlo bonariamente seguito fin qui, in cosa estranea al racconto principale, e nella quale probabilmente non s’è tanto disteso, che per isfoggiar dottrina, e far vedere che non era indietro del suo secolo. (MANZONI, 1964, p. 592-598)³⁰

Nesse comentário, o narrador se auto-ironiza por ter se deixado levar pelo autor do manuscrito ao fazer uma longa lista dos livros que compunham a biblioteca de don Ferrante. Ao mesmo tempo, ele também ironiza o autor seiscentista por sua vaidade em demonstrar-se conhecedor daquelas obras que veiculavam, sobretudo, uma cultura medíocre.

A personagem don Ferrante é mostrada como uma espécie de caricatura do erudito do Seiscentos, limitada por uma mentalidade conservadora que a impede de acompanhar a evolução do pensamento humano. Fixa-se nos livros mais antigos e de maior reputação, critério que utiliza para avaliar uma obra. O narrador demonstra que don Ferrante não é um livre pensador, sua cultura restringe-se a memorizar as leituras que são do seu agrado e seu

²⁹ “encolhidos nos cantinhos.”

³⁰ “Na astrologia [...] Da filosofia antiga [...] Da filosofia natural [...] Naqueles de magia e de bruxaria [...] Existia nas suas estantes um pacote destinado aos estadistas [...] Tinha na sua biblioteca, e pode-se dizer de cabeça, as obras dos escritores mais reputados em tal matéria: Paride dal Pozzo, Fausto da Longiano [...] Daqui passa às letras amenas; mas nós começamos a duvidar se realmente o leitor tenha vontade de ir adiante com ele nessa resenha, e mesmo a temer de já ter conseguido o título de copiator servil para nós, e o de entediante para dividir com o anônimo, por tê-lo seguido de boa vontade até aqui, em coisa estranha à narrativa principal, e na qual, provavelmente, ele só se distendeu para exibir conhecimento e mostrar que não estava atrás no seu século.”

gosto pessoal privilegia os estudos de bruxaria, astrologia e ciência cavalheiresca. É ainda de modo irônico que o narrador descreve as circunstâncias da morte dessa personagem, vítima de sua “intelectualidade” repleta de superstições. Don Ferrante tenta explicar por meio de silogismos e sofismas que a peste não existe, concluindo que essa doença, não sendo substância espiritual, nem material e nem mesmo acidente, não pode ser contagiosa, mas originada pela influência dos astros. Esse raciocínio levava-o a discordar dos médicos que aconselhavam evitar o contato físico com os doentes e objetos tocados por eles.

Diante de tais disparates, o narrador sarcasticamente conclui: “*His fretus*, vale a dire su questi bei fondamenti, non prese nessuna precauzione contro la peste; gli s’attaccò; andò a letto, a morire [...] E quella sua famosa libreria? È forse ancora dispersa su per i muriccioli!”³¹ (p. 814, grifo do autor).

Embora em *I promessi sposi* as vítimas mais freqüentes da ironia sejam as personagens que representam a classe política, a nobreza e a justiça, o narrador não se abstém de demonstrar um certo grau de mesquinhez nas pessoas do povo (principalmente na população urbana), ironizando a sua total falta de consciência em momentos críticos, que exigiam atitudes sensatas.

Voltemos a *Memorial do convento* para averiguar, além do narrador irônico, outros tipos de manifestação do narrador que se dirige, por exemplo, à personagem Blimunda, estabelecendo uma relação de estreita proximidade na medida em que acompanha toda a sua inquietação, entrecruzando as circunstâncias do narrado com a da enunciação:

[...] que desassossego é esse, mulher, ainda não estamos fora do que Baltasar prometeu, talvez aí chegue pelo meio-dia, tinha muito que consertar na máquina, tão velha, à chuva e ao vento, ele preveniu. Blimunda não nos ouve, saiu já de casa [...] (p. 338),

³¹ “*Apoiado nisso*, vale dizer sobre esses belos fundamentos, não tomou nenhuma precaução contra a peste, foi contagiado, caiu de cama e morreu [...] E aquela sua famosa biblioteca? Talvez esteja ainda dispersa pelas bancas dos vendedores ambulantes.”

a proximidade se amplia na esfera do narrador quando ele indicia, em outro momento, que se deixa levar pela perspectiva de visão da personagem:

Baltasar não tem espelhos, a não ser estes nossos olhos que o estão vendo a descer o caminho lamacento para a vila, e eles são que lhe dizem, Tens a barba cheia de brancas, Baltasar, tens a testa carregada de rugas, Baltasar, tens encorreado o pescoço, Baltasar, já te descaem os ombros, Baltasar, nem pareces o mesmo homem, Baltasar, mas isto é certamente defeito dos olhos que usamos, porque aí vem justamente uma mulher, e onde nós víamos um homem velho, vê ela um homem novo [...] agora que eles estão juntos até os nossos olhos foram capazes de perceber que se tornaram belos. (p. 326, grifo nosso)

Esse tipo de manifestação lembra-nos um dos “modos da compreensão” a que se refere Pouillon em seu livro *O tempo do romance* (1974) _ a visão “com” _, uma vez que a perspectiva de visão do narrador, na passagem acima transcrita, está vinculada à visão da personagem Blimunda, como se ele enxergasse com os olhos dela, o que influencia a sua [do narrador] maneira de ver o mundo.

A aproximação do narrador com o elemento popular expande-se no romance. Ele se imiscui nas diferentes cenas, incluindo-se, por exemplo, no campo de batalha, no episódio em que Baltasar perdeu a mão, ou compartilhando da luta diária dos trabalhadores do convento de Mafra, que deixam de ser tratados como grupo, como bloco homogêneo, como massa amorfa e ganham individualidade. A eles é dado um espaço que a história suprimiu e contam as histórias de suas vidas, nas quais sempre estiveram presentes a fome e a miséria. É lhes concedida a dignidade da palavra e o direito de se manifestarem, é a voz de cada um deles que sobressai: é Francisco Marques, José Pequeno, Joaquim da Rocha, Manuel Milho, João Anes, Julião Mau-Tempo e é Baltasar (p. 233-238).

Em algumas de suas falas detectam-se lampejos de consciência crítica, tendo-se a impressão de que o narrador atua ao lado das personagens, infiltrando-se em suas mentes, auxiliando na condução de seus pensamentos, aprimorando suas reflexões, a ponto das próprias personagens duvidarem do que estão dizendo:



[...] donde me vêm estas coisas à cabeça é que eu não sei dizer [...] (p. 235)

[...] donde é que estas coisas me vêm à cabeça, é que eu não sei, disse Manuel Milho [...] (p. 238),

a que o narrador arremata: “Donde vêm tais coisas à cabeça destes rústicos, analfabetos todos, menos João Anes, que tem algumas letras, é que nós não sabemos” (p. 238), num jogo de esconde-esconde, de quem sabe de tudo, mas se camufla, um narrador ardiloso que simula enganar as personagens e o leitor. Um narrador que está sempre atento e que mostra de modo explícito toda a sua indignação ao relatar o transporte absurdo de uma imensa pedra de Pêro Pinheiro a Mafra.

Tal episódio, referenciado sinteticamente em livros de história (CONCEIÇÃO, 1820, v. VIII, p. 46), é reconstruído de forma minuciosa em *Memorial do convento* (p. 241-264), dando-se ênfase aos homens do povo envolvidos nessa tarefa descomunal, severamente criticada pelo narrador, que se solidariza com os trabalhadores, fazendo ecoar também o posicionamento do próprio autor:

[...] tudo quanto é nome de homem vai aqui, tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável, já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa a nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais, pois aí ficam, se de nós depende, Alcino, Brás, Cristóvão, Daniel, Egas, Firmino [...] uma letra de cada um para ficarem todos representados (p. 242, grifo nosso)

No percurso tortuoso de oito dias, o narrador dá a voz a algumas personagens, especialmente a Manuel Milho, que conta a história de um ermitão e uma rainha, história interrompida a cada noite para ser retomada na seguinte, estratégia do contador para prender a atenção dos ouvintes.

Como Sherazade, que em *Mil e uma noites* inventava histórias para salvar a vida, Manuel Milho cria o seu relato e entretém os companheiros, depois da tensão ocasionada pelos perigos do dia de trabalho. Sua história discute uma questão fundamental da existência: o que é ser homem e o que é ser mulher. Ao final do relato, a incógnita permanece, pairando

no ar a resposta de Baltasar à pergunta de José Pequeno (“Como é que um boeiro se faz homem”): “Talvez voando” (p. 264).

Sempre acompanhando o trabalho intenso dos construtores do convento, o narrador deixa transparecer, por meio de uma comparação com o trabalho das formigas, a condição sub-humana daqueles indivíduos:

[...] não há diferença nenhuma entre cem homens e cem formigas, leva-se isto daqui para ali porque as forças não dão para mais, e depois vem outro homem que transportará a carga até a próxima formiga, até que, como de costume, tudo termina num buraco, no caso da formiga lugar de vida, no caso dos homens lugar de morte, como se vê não há diferença nenhuma. (p. 118)

Esta chuva de hoje não tem sido tão forte que mandassem os olheiros recolher toda a gente, sequer os dos carros de mão, menos afortunados que as formigas, que essas, estando o céu de aguagem, levantam a cabeça a farejar os astros, e recolhem aos buracos, não são nenhuns homens para terem que trabalhar à chuva. (p. 218)

O primeiro trecho é antecedido por uma seqüência de frases que iconizam o movimento característico de um formigueiro, a que se acrescenta a relação direta que o narrador estabelece, situando os homens não apenas no mesmo nível das formigas, o que já seria um rebaixamento, mas num nível ainda mais inferior, pois ele afirma a morte para o homem onde há vida para a formiga. O segundo excerto vem reforçar a superioridade das formigas, que têm direito à escolha, enquanto os homens não.

Ao assinalar o cruel arrebanhamento de homens para trabalhar em Mafra com o propósito da basílica ficar pronta para o dia da sagração determinado pelo rei, a voz do narrador, como a perambular pelos caminhos que levam a Mafra, mistura-se com outras vozes:

[...] enquanto os degredados esperam sentados no chão que o caso se deslinde, Hoc est enim corpus meum, este corpo cansado de tantas léguas andadas, este corpo esfolado dos atritos da corda, este corpo gastado da comida ainda menos que a pouca costumada. [...] levantam-se os trabalhadores de sua majestade, enregelados e famintos, felizmente os libertaram das cordas os quadrilheiros, porque hoje entraremos em Mafra e causaria péssimo efeito o cortejo de maltrapilhos, atados como escravos do Brasil ou récua de cavalgadas. [...] Fazem alto os quadrilheiros, para que desta eminência possam os trazidos apreciar o amplo panorama no meio do qual vão viver, [...] e a vila, lá em baixo na cova, é Mafra, que dizem os eruditos ser isso

mesmo o que quer dizer, mas um dia se hão-de rectificar os sentidos e naquele nome será lido, letra por letra, mortos, assados, fundidos, roubados, arrastados, e não sou eu, simples quadrilheiro às ordens, que tal leitura se vai atrever, mas sim um abade beneditino a seu tempo, e essa será a razão que tem para não vir assistir à sagração da bisarma, porém, não antecipemos, ainda há muito trabalho para acabar, por causa dele é que vocês vieram das longes terras onde vivíeis, não façam caso da falta de concordância, que a nós ninguém nos ensinou a falar, aprendemos com os erros dos nossos pais, [...] e agora que já viram o que vos espera, sigam lá para adiante, que nós, ficando vocês entregues, vamos buscar mais. (p. 294-295, grifos nossos)

Se o relato inicial indicava a sempre presença do narrador, logo depois podemos supor que se manifesta a voz de um dos homens recrutados, para, em seguida, retornar a voz anterior e se posicionar junto a eles. Na seqüência, o narrador faz referência aos quadrilheiros, mas na continuidade do pensamento um deles assume a voz. Entretanto, acaba por fornecer informações que não poderiam estar ao alcance de um quadrilheiro e passa a se manifestar em primeira pessoa do plural, chamando atenção inclusive para um erro de concordância cometido. Por fim, dirige-se ao grupo trazido para Mafra, anunciando ainda que outros homens serão resgatados, resgate (não de homens, mas de vozes) que o leitor, perdido nesse emaranhado discursivo, procura fazer.

Essa pluralidade de vozes sugere-nos a polifonia de que fala Bakhtin (1997), tendo em vista que vozes diversificadas estão presentes no interior do discurso, expressando diferentes posicionamentos. A perspectiva de visão não é unilateral, ao contrário, é múltipla, na medida em que podemos observar que a postura do narrador se diferencia da do quadrilheiro e este, por sua vez, enxerga sob um ângulo diverso do da personagem recrutada para trabalhar no convento. Esta última parece ter o apoio do narrador, que se situa ao lado dos desfavorecidos enquanto o quadrilheiro, ao cumprir ordens superiores, estaria reafirmando o desejo do rei e, por extensão, manifestando, mesmo que indiretamente, um posicionamento ideológico distinto do do narrador. Por outro lado, a perspectiva de visão do narrador vai muito além da do recrutado, dando margens a outras infiltrações no discurso, conforme delineamos no parágrafo anterior.

No longo trecho de *Memorial do convento* citado acima, chama-nos também atenção a leitura a ser feita do nome de Mafra: **mortos, assados, fundidos, roubados, arrastados**, uma avaliação severa do que significou a construção do convento, uma denúncia rigorosa que, independentemente de quem a tenha proferido de fato, representa a postura contundente do narrador de Saramago que temos evidenciado neste trabalho.

A questão da dificuldade de se identificar determinadas vozes no romance apresenta ainda outras variações, algumas vezes não se podendo discernir de onde nem como elas surgem. Um caso exemplar nesse sentido é a de uma voz que se manifesta após o relato do auto-de-fé em que estava a mãe de Blimunda:

Domingo é o dia do Senhor, verdade trivial, porque dele são todos os dias, e a nós nos vêm gastando os dias se em nome do mesmo Senhor não nos gastaram mais depressa as labaredas, por duplicada violência, que é a de me queimarem quando por minha razão e vontade recusei ao dito Senhor ossos e carne, e o espírito que me sustenta o corpo, filho de mim e de mim, cópula directa de mim comigo mesmo, infuso do mundo sobre o rosto escondido, igual ao mostrado e por isso ignorado. No entanto, é preciso morrer. (p. 54)

A impressão motivada por essa narração é a de que a voz seria de uma das pessoas que tinham sido queimadas. Mas como explicar esse fato? Parece-nos mais um estratagema do narrador a questionar, servindo-se diretamente da voz do supliciado, o absurdo das imposições dos dominantes, agora sob a forma da inquisição, inquisição que também condenou ao degredo Sebastiana Maria de Jesus, impedindo-a de se expressar. Mas o narrador, recorrendo ao mecanismo de fluxo de consciência, possibilita que ela se manifeste por si própria:

e esta sou eu, Sebastiana Maria de Jesus, um quarto de cristã-nova, que tenho visões e revelações, mas disseram-me no tribunal que era fingimento, que ouço vozes do céu, mas explicaram-me que era efeito demoníaco, que sei que posso ser santa como os santos o são, ou ainda melhor, pois não alcanço diferença entre mim e eles, mas repreenderam-me de que isso é presunção insuportável e orgulho monstruoso, desafio a Deus, aqui vou blasfema e herética, temerária, amordaçada para que não me ouçam as temeridades, as heresias e as blasfêmias. (p. 52-53)

Também o fluxo de consciência vai ser utilizado com propósitos diferentes durante o romance. Na longa passagem em que vêm à tona os pensamentos do patriarca e do rei, durante a procissão do Corpo de Deus, é-nos possível perceber que o narrador age por trás como a desmascarar o que a “fala” de ambos momentaneamente poderia tentar encobrir:

Ah, gente pecadora, homens e mulheres que em danação teimais viver essas vossas transitórias vidas, fornicando, comendo, bebendo, mais que a conta, faltando aos sacramentos e ao dízimo, [...] olhai o que está passando, o pálio de oito varas, e eu, patriarca, debaixo dele, com a sagrada custódia na mão, ajoelhai, ajoelhai pecadores [...] agora mesmo devíeis virar e despejarem os vossos bolsos [...] para o ouro doutra custódia, [...] tolo foi cristo que nunca pôs mitra na cabeça, seria filho de Deus, não duvido, mas rústico era [...] E eu, vosso rei, de Portugal, Algarves e o resto, que devotamente vou segurando uma dessas sobredouradas varas, vede como se esforça um soberano para guardar, no temporal e no espiritual, pátria e povo, bem podia eu ter mandado em meu lugar um criado, um duque ou um marquês a fazer as vezes, porém, eis-me em pessoa [...] ajoelhai lá, porque vai passando a custódia e eu vou passando, Cristo vai dentro dela, dentro de mim a graça de ser rei na terra, ganhará qual dos dois, o que for de carne para sentir, eu, rei e varrasco, bem sabeis como as monjas são esposas do Senhor, é uma verdade santa, pois a mim como ao Senhor me recebem nas suas camas [...] (p. 155-156, grifos nossos)

O modo de atuação do narrador nessa passagem leva-nos, mais uma vez, a Pouillon (1974, p. 62-63), agora nos reportando ao que ele denomina visão “por detrás”. Segundo o crítico, nesse tipo de visão o romancista “não se encontra ‘dentro’ do mundo por ela [a obra] descrito mas sim ‘por detrás’ dele, ou como um demiurgo, ou como um espectador privilegiado que conhece o lado inferior das cartas [...] graças a esta posição, ele vê os fios que sustentam o fantoche e desmonta o homem.”

De fato, no texto de Saramago acima referido a sensação que nós leitores temos é que existe alguém a manipular os fios dos dois fantoches (rei e patriarca), uma vez que presenciamos um efetivo desnudamento das personagens, aflorando aspectos como a soberba, o orgulho, a hipocrisia, a luxúria, a desintegração do sagrado, a corrosão dos valores, a prepotência dos que estão no poder. Poderíamos sugerir que o trecho sintetiza o comportamento normalmente manifesto pelas classes que essas personagens representam e que são objeto da crítica contumaz do narrador que esmiúça as entranhas do poder régio e clerical durante todo o romance.

Nesse sentido, o narrador já começa por questionar, com um toque de humor, a forma como se efetiva o casamento entre pessoas de famílias reais, como é o caso de D. João V e D. Maria Ana da Áustria, o que se contrapõe ao relacionamento autêntico de Blimunda e Baltasar:

Há muitos modos de juntar um homem e uma mulher ... fiquem registados apenas dois deles, o primeiro é estarem ele e ela perto um do outro, nem te sei nem te conheço, num auto-de-fé [...] e de repente volta-se a mulher para o homem e pergunta, Que nome é o seu [...] e desta maneira, os juntou. Outro modo é estarem ele e ela longe um do outro, nem te sei nem te conheço, cada qual em sua corte [...] e casaram-nos por procuração uns tantos embaixadores, viram-se primeiro os noivos em retratos favorecidos [...] e tanto lhes fazia gostarem-se como não, nasceram para casar assim e não doutra maneira, (p. 109-110)

Traça também um perfil satírico-cômico do rei, na medida em que sobre esse indivíduo que ocupa posição de poder incide uma crítica direta, incisiva, diferente do que se verifica na ironia, que é mais sutil. Numa manifestação de certo desprezo à vítima, numa atitude de rebaixamento, o que também é característico da sátira, o narrador constrói a figura de um monarca voluntarioso e infantil que, ao invés de se preocupar com as obrigações que a sua posição exige, “brinca” em montar a sua maquete da Basílica de São Pedro.

A crítica se amplifica na medida em que se tecem comentários a respeito de fatores relacionados ao ato de governar. A justiça, historicamente apontada como deficitária, é desvendada pela voz narrativa, que, ao utilizar o próprio símbolo que a representa para questionar os desvios na sua forma de aplicação, desmitifica-o:

[...] a questão é ter padrinhos que desculpem o homicídio e mil cruzados para pôr na balança, nem é para outra coisa que a justiça a leva na mão. Castiguem-se lá os negros e os vilões para que não se perca o valor do exemplo, mas honre-se a gente de bem e de bens. (p. 189)

Situação semelhante verifica-se quanto à administração e à marinha. A nação não dispunha de meios para defender suas possessões ultramarinas e nem mesmo seu território continental dos ataques dos corsários franceses e o narrador vai então denunciar fatos que contrariam a tradição marítima e o espírito bélico dos portugueses da época dos grandes descobrimentos, tornando-os motivo de zombaria:



[...] consideremos o caso das trinta naus de França que já se disse estarem à vista de Peniche [...] toda a marinha se pôs de olho alerta, até Santa Apolônia [...] e estando nós tão pobrezinhos de barcos pedimos a uns navios ingleses e holandeses [...] e agora veio a saber que eram vinhos comprados no Porto, e as naus francesas são afinal inglesas que andam no seu comércio, e de caminho vão se rindo à nossa custa. (p. 82-83)

Percebemos nessa passagem o intuito que subjaz a um texto de feição satírica, ou seja, “a situação narrada leva o leitor a olhar a sua história com olhos menos inocentes, e rir daquela situação com o riso constrangido de quem agora sabe mais sobre si mesmo e seu mundo do que antes da leitura, o que torna o riso um gesto social” (Cf. FREIRE, 2002, p. 90 e BERGSON, 1983).

D. Maria Ana também é alvo do satirista narrador de *Memorial do convento*, sendo por ele caracterizada como “devota parideira” (p. 110), expressão maliciosa que resume de forma precisa a sua “função” de dar filhos à coroa e de realizar visitas a inúmeras igrejas e conventos, sem falar nas suas preces intermináveis, atitudes estas que não estão imbuídas de uma verdadeira devoção religiosa, sugerindo o artificialismo de sua fé.

A instituição religiosa com seus “fiéis” representantes, o outro grande foco do olhar perspicaz do narrador de *Memorial do convento*, é rastreada sob diferentes perspectivas, fazendo cair o véu de falsidade que a envolve. A suntuosidade do reinado expande-se nas práticas da Igreja, havendo desvio dos princípios básicos que deveriam reger esse organismo. Assim, a voz satírica vai seguir rigorosamente a cerimônia em que D. Nuno da Cunha é empossado cardeal, ridicularizando todo o ritual e assinalando, pela inversão de sentido, a ausência de humildade na figura do cardeal:

[...] acompanha-o o enviado do papa numa liteira toda forrada de veludo carmesim com passamanes de ouro [...] traz um coche de respeito, que não leva ninguém dentro, só o respeito [...] somando a isto tudo os cocheiros e liteireiros é uma multidão para servir um cardeal só [...] recebe el-rei das mãos do enviado o barrete cardinalício e o põe na cabeça do cardeal, esmagado de cristã humildade [...] são cargas demasiadas para um pobre homem ser assim íntimo de Deus, mas não terminaram as zumbaías [...] até que enfim desce o cardeal à capela onde se vai cantar o Te Deum laudamus, louvado seja Deus que tem de aturar estas invenções. (p. 84-85, grifo nosso)

A opulência da procissão do Corpo de Deus é descrita com todos os detalhes no texto de Saramago, e o narrador satiriza os aparatos do que deveria ser, de fato, um ato religioso, começando por jogar com o vocabulário agregado ao cerimonial, carregando-o de tons humorísticos:

[...] mas antes passou o cabido, primeiro os cônegos diáconos de dalmática branca, depois os presbíteros com planetas da mesma cor, enfim as dignidades, com amito, pluvial e formálio, que saberá o povo destes nomes, da mitra conhece a palavra e o feitio, que tanto está no cu da galinha como na cabeça dos cônegos. (p. 154)

A disparidade encontra-se ainda na deturpação do religioso pelo carnal, expressa de modo exemplar na descrição pormenorizada (p. 28-29) feita pelo narrador a propósito da procissão de penitência na Quarta-Feira de Cinzas. Se, em princípio, as práticas de abstinência e autoflagelação pressuporiam a “salvação das almas”, na verdade, elas se transformam em novos pecados da carne. Esse processo de desvirtuamento pode ser sintetizado no jogo vocabular contido na seguinte reflexão:

esta religião é de oratório mimoso, com anjos carnudos e santos arrebatados, e muitas agitações de túnica, roliços braços, coxas adivinhadas [...] tanto está sofrendo quem goza como está gozando quem sofre, por isso é que não vão os caminhos dar todos a Roma, mas ao corpo. (p. 90)

O trocadilho, que já acentua o caráter libidinoso das supostas penitências, ainda é reafirmado por meio da paródia ao provérbio. A paródia, aqui exemplificada, é um tipo de recurso bastante utilizado em *Memorial do convento*, conforme se poderá observar também em outros momentos de nosso trabalho. Sua evidência justifica-se pelo fato do romance orquestrar vozes distintas que “duelam” na narrativa, sendo muito apropriado lembrarmos neste momento as palavras de Bakhtin (1988, p. 127) ao refletir sobre o discurso bivocal, por ele considerado

internamente dialogizado. Assim é o discurso humorístico, irônico, paródico, assim é o discurso refratante do narrador, o discurso refratante nas falas dos personagens, finalmente, assim é o discurso do gênero intercalado: todos são bivocais e internamente dialogizados. Neles se encontra um diálogo potencial, não desenvolvido, um diálogo concentrado de duas vozes, duas visões de mundo, duas linguagens (grifo nosso).

Na paródia teríamos, então, o direito e o avesso do discurso, duas enunciações num mesmo enunciado, um texto e outro que lhe é subjacente, enfim, um embate que pode ser detectado por meio de traços lingüísticos que assinalam a presença da voz do outro. Como diz Bakhtin (1983, p. 473), “o uso da palavra parodística é análogo ao uso irônico ou a qualquer uso ambivalente das palavras de um outro emissor, uma vez que também nesses casos as palavras de outra pessoa são empregadas de modo a transmitir projetos antagônicos”.

Notamos também em *Memorial do convento*, ainda dentro do questionamento da religião construído com diferentes exemplos pelo narrador, que o propósito da missa também é adulterado, tendo em vista o desvio do sagrado, satirizando-se o culto religioso na medida em que adquire outra conformação:

[...] só a [pregação] ouviram os fiéis que mais ao perto estavam, porém, se é certo que o hábito não faz o monge, faz sem dúvida a fé, ouvindo o assistente réu já sabe que foi dito céu, se eterno inferno, se isto Cristo, se Zeus Deus, e se mais nada se ouve, palavra ou eco, é porque acabou o sermão e podemos debandar. (p. 231)

A não importância dada ao sermão pelos ouvintes reflete-se no “eco” das palavras que lhes chega aos ouvidos, “eco” que assume duplo sentido, assinalando, paralelamente, a figura de linguagem que, pela repetição das sílabas finais dos vocábulos, faz ecoar a relação contrastante entre o pagão e o cristão, o sagrado e o profano. A figura utilizada simula na própria forma os sons perdidos do que deveria ser a religião em sua essência.

As várias citações acima transcritas referentes à questão religiosa, com seus efeitos dessacralizadores, remetem-nos ao processo de carnavalização na literatura enunciado por Bakhtin (1997, p. 123). Mais uma vez, retornamos ao teórico russo para nos servir de suas palavras:

O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.

A isso está relacionada a quarta categoria carnavalesca: a *profanação*. Esta é formada pelos sacrilégios carnavalescos, por todo um sistema de descidas e aterrisagens carnavalescas, pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas.

De acordo com Oliveira Filho (1993, p. 50), o procedimento carnavalesco em *Memorial do convento* identifica-se no tom cômico-sério do discurso e na presentificação da narração; o narrador simula contemporaneidade aos fatos que narra, e com isso opera a dessacralização dos heróis e personalidades históricas do passado. Nas palavras de Arnaut (1996, p. 69), o narrador “cria uma História ao contrário, onde a classe baixa gradualmente vai tomando o lugar dos heróis oficiais pela mão de um narrador ideologicamente empenhado e consciente das suas liberdades para operar a permuta de lugares”. A cosmovisão carnavalesca permite ao narrador as liberdades de que desfruta e a irreverência marcadamente irônica do seu discurso.

O registro de milagres e histórias envolvendo o diabo ou o menino Jesus comparecem também no romance (p. 181, 23, 19-20, 209), sob a indignação da voz narrativa, que contesta a permissividade eclesiástica quanto a esse tipo de crenças e a perseguição do Santo Ofício para com os inventos científicos.

O comportamento dos padres e freiras é exaustivamente explorado no universo ficcional, haja vista a narração da revolta das freiras de Santa Mônica em protesto à determinação do rei de impedir que mantivessem qualquer tipo de contato com homens que não fossem seus pais, irmãos ou parentes até segundo grau. A ironia já se instala em virtude da procedência da ordem (o “rei freirático”) e se amplifica com o sucesso obtido pelas monjas, pois “ao cabo desta manifestação chegou contra-ordem do paço, que tudo voltava à moralidade primeira” (p. 94).

No que se refere aos padres há relatos reveladores da quebra do voto celibatal, atingindo a atmosfera do cômico em alguns trechos e resgatando uma maneira de dizer que lembra as cantigas de escárnio e maldizer:

foi o caso que certo clérigo, costumeiro em andar por casas de mulheres de bem fazer e ainda melhor deixar que lhes façam [...] e sempre pontualmente dizendo sua missa [...] correram atrás do padre pugilista e ganhão [...] gargalhadas pelas portas e janelas, ver o clérigo a correr como lebre, com os pretos atrás, e ele de verga tesa, e bem apeirado, benza-o Deus. (p. 83)

A crítica aos clérigos não se limita à voz narrativa, registra-se também na fala de algumas personagens do povo. O comentário de Blimunda sobre a gula de um frade adquire feições humorísticas sob a perspectiva do narrador, que já a divisa no próprio nome de um outro religioso, “frei João Redondo, assim chamado por causa da muita gordura que sendo frade ganhou” (p. 324). O tratamento humorístico dispensado a essas personagens visa torná-las mais familiares para que possam ser vistas sob novo ângulo. Segundo Bakhtin (1998, p. 413), “O riso destrói o temor e a veneração para com o objeto e com o mundo, coloca-o em contato familiar e, com isto, prepara-o para uma investigação absolutamente livre”.

Não fica também impune em *Memorial do convento* a ignorância demonstrada por alguns clérigos: “Foi o pároco da terra chamado à ciceronia, mas não soube dar boa conta do recado, porque nem todas as estátuas tinham visível o nome do pedestal [...]” (p. 321-322). E a repreensão irônica do narrador, aliada ao espírito jocoso incrustado na religião, vão ser encadeados a questões mais graves, envolvendo a ausência de liberdade:

[...] outra [coisa] seria dizer, de cor e salteado, Amados filhos, o santo que aqui estão vendo é S. Félix de Valois, que foi educado por S. Bernardo, que vai lá à frente, e fundou com S. João da Mata, que aí vem atrás, a ordem dos trinitários, a qual foi instituída para resgatar os escravos das mãos dos infiéis, vêde que admiráveis histórias se contam na nossa santa religião, Ah, ah, ah, ri o povo de Fanhões, e quando é que vem a ordem para resgatar os escravos das mãos dos fiéis, ó senhor prior. (p. 322)

O comentário se refere aos homens livres rebaixados à condição de escravos, sujeitos a viver em extrema pobreza ou arrastados, contra a sua vontade, para trabalhar na construção do

convento, para onde seguem as estátuas. O riso atribuído ao povo de Fanhões soa, na verdade, como sendo do narrador, mas é um falso riso, um riso encoberto pelo sarcasmo.

Recorrendo à párodia, o narrador assinala a atuação intensiva do Tribunal do Santo Ofício, ironizando o grande número de pessoas capturadas: “o Santo Ofício, podendo, lança as redes ao mundo e trá-las cheias, assim, peculiarmente praticando a boa lição de Cristo quando a Pedro disse que o queria pescador de homens” (p. 95). Os desmandos dessa instituição religiosa são também refletidos de maneira sarcástica na passagem em que se contrasta o símbolo da justiça com o pendão da Inquisição:

Dizem que o reino anda mal governado, que nele está de menos a justiça, e não reparam que ela está como deve estar, com sua venda nos olhos, sua balança e sua espada [...] Dos julgamentos do Santo Ofício não se fala aqui, que esse tem bem abertos os olhos, em vez de balança um ramo de oliveira, e uma espada afiada onde a outra é romba e com bocas. Há quem julgue que o raminho é oferta de paz, quando está muito patente que se trata do primeiro graveto da futura pilha de lenha [...] (p. 189, grifos nossos)

Nesse trecho, segundo Moniz (1995, p. 31), os clássicos símbolos da justiça são desconstruídos satiricamente: sua cegueira, ao invés de isenção, passa a significar inoperância e contrasta com os olhos bem abertos e sempre operantes do Santo Ofício, que também tem os seus símbolos reinterpretados.

A cerimônia característica do Tribunal do Santo Ofício também é dilacerada pela voz narrativa, que não poupa os diversos segmentos da sociedade que compareciam nessa celebração realizada com grande pompa, um verdadeiro espetáculo que reunia a corte, o clero e o povo:

D. Maria Ana não irá hoje ao auto-de-fé. Está de luto por seu irmão José [...] mas a razão porque ficará no resguardo dos aposentos não é essa, muito mal andariam os Estados quando uma rainha afracasse por esse pouco [...] Apesar de já ir no quinto mês, ainda sofre os enjôos naturais, que, no entanto, também não bastariam a desviar-lhe a devoção [...] da solene cerimônia tão levantadeira das almas, acto tão de fé, a procissão compassada, a descansada leitura das sentenças, as descaídas figuras dos condenados, as lastimosas vozes, o cheiro da carne estalando quando lhe chegam as labaredas e vai pingando para as brasas a pouca gordura que sobejou dos cárceres. D. Maria Ana não estará no auto-de-fé porque, apesar de prenha, três vezes a sangraram [...] (p. 49)

Com uma fingida caracterização positiva do auto-de-fé, a ironia, que beira o sarcasmo, instala-se pelo tom compassado da descrição em contraste com o horror da cena que se descreve. Simultaneamente, o narrador assinala o “comprometimento devoto” da rainha em relação à cerimônia, da qual ela não se ausentaria nem pela morte do irmão, nem pelos desconfortos da gravidez, mas pela ignorância dos médicos, classe também focalizada de forma irônica pelo narrador, que ainda recorriam a antiquados procedimentos medievais.

Contra o povo o narrador também se insurgirá nesse momento, mostrando sua indignação diante do cenário que se apresenta:

E estando já passados quase dois anos que se queimaram pessoas em Lisboa, está o Rossio cheio de povo, duas vezes em festa por ser Domingo e haver auto-de-fé, nunca se chegará a saber de que mais gostam os moradores, se disto, se das touradas [...] (p. 50)

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

Ao praticamente equiparar a efusividade popular diante de acontecimentos tão distintos, o auto-de-fé e a tourada, o narrador enfatiza com dissabor a disparidade da situação, uma vez que o sacrifício de homens é colocado num mesmo nível que o de animais. Paralelamente, o comportamento do povo demonstra a inconsciência crítica que tinham em relação ao poder da Inquisição da qual qualquer um poderia ser a próxima vítima.

O auto-de-fé e a tourada, sob uma outra perspectiva, são manifestações em que estão conjuntamente presentes o povo e a classe privilegiada, o que também não passa despercebido do olhar vigilante do narrador de *Memorial do convento* (p. 98-99):

[...] os foguetes rebentam [...] estouram e resplandecem por toda a praça, é como assar o touro em vida, e assim vai o animal correndo o terreiro, louco e furioso, saltando e bramindo, enquanto D. João V e o seu povo aplaudem a mísera morte [...] venha outra manta para rirmos todos e el-rei, não são assim tantas as ocasiões em que podemos rir juntos [...]

Essa passagem pode também ser vista como mais um exemplo da visão carnavalesca presente no romance de Saramago, aspecto já referido neste capítulo, que agora articulamos com um outro texto de Bakhtin (1999, p. 9):

A abolição das relações hierárquicas possuía uma significação muito especial. Nas festas oficiais, com efeito, as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, cada personagem apresentava-se com as insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para o seu nível. Essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pela barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar.

Não finalizam ainda aqui as estratégias do narrador de Saramago. Na célebre viagem ao Caia com o objetivo de realizar a cerimônia de troca das princesas portuguesa e espanhola, é simulada a criação de um outro narrador, um fidalgo, que vai fornecer à personagem João Elvas, um dos pedintes que acompanham o séquito real em busca de esmolas e sobras de comida, explicações pormenorizadas sobre o cortejo. Entretanto, mais uma vez se observam as centelhas de ironia daquele narrador que, aparentemente, abdica de sua função para colocar-se ao lado do leitor na posição de ouvinte:

João Elvas só vê cavalos, gente e viaturas, não sabe quem está dentro nem quem vai fora, mas a nós não nos custa nada imaginar que ao lado dele se foi sentar um fidalgo caridoso e amigo de bem-fazer, que os há, e como esse fidalgo é daqueles que tudo sabem de corte e cargos, ouçamo-lo com atenção, Olha, João Elvas, depois do tenente [...] vem agora o aposentador da corte [...] agora passa a berlinda com os confessores do rei, do príncipe e do infante, não imaginas a carga de pecados que ali vai, pesam muito menos as penitências [...] (p. 302)

Um outro recurso narrativo utilizado é a simulação de uma carta que o rei teria enviado a Baltasar (p. 285-286), antes mesmo de escrever ao vedor comunicando o aumento do número de frades do convento e o que isso implicaria, como também a resposta hipotética de Baltasar (p. 287-288). Esse jogo de fingimentos reflete, na verdade, o distanciamento entre o rei e o povo; a proximidade entre eles só seria possível no plano da imaginação. Por outro lado, o teor da carta do rei deixa transparecer a falsidade e ostentação que lhe são

características (“[...] dá lembranças aos meus queridos trinta mil portugueses que aí andam a fazer pela vida, tanto se esforçando por dar ao seu rei o supremo gosto de ver alçado aos ares e tempos o maior e mais formoso monumento sacro da história [...]”), enquanto Baltasar, com toda a sua humildade, tem a oportunidade ímpar de referenciar o trabalho intenso e os percalços sofridos pelos homens construtores do convento.

Ao final desse conjunto de manifestações, podemos dizer que as flutuações do narrador de *Memorial do convento* podem ser sintetizadas pelas palavras do autor em entrevista concedida ao *Jornal de Letras, Artes e Idéias* (1990, p. 19):

Mas há um tipo de narrador, mais complexo, que não tem uma voz única: é um narrador substituível, um narrador que o leitor vai reconhecendo como constante ao longo da narrativa, mas que algumas vezes lhe causará a estranha impressão de ser outro. Digo outro porque ele se colocou num diferente ponto de vista, a partir do qual pode mesmo criticar o ponto de vista do primeiro narrador. O narrador será também, inesperadamente, um narrador que se assume como pessoa coletiva. Será igualmente uma voz que não se sabe de onde vem e que se recusa a dizer quem é, ou usa de uma arte maquiavélica que leve o leitor a sentir-se identificado com ele, a ser, de algum modo, ele. E pode, finalmente, mas de um modo não explícito ser a voz do próprio autor, dado que o autor, capaz de fabricar todos os narradores que entender, não está limitado a saber apenas o que as suas personagens sabem, porquanto ele sabe, e não o esquece nunca, tudo quanto tiver acontecido depois da vida delas.

À figura de um narrador que tece constantes comentários, é necessário que corresponda a figura de um leitor atento e disposto a acompanhá-lo. Podemos sugerir que a importância do narrador se perpetua no leitor, companheiro pretendido como o último elemento por meio do qual a narrativa se completa.

Em *Memorial do convento*, apesar de não ser nominalmente citado como em *I promessi sposi*, o leitor é constantemente requisitado pelo narrador que busca sua atenção e cumplicidade, convidando-o a recordar-se de fatos já narrados ou antecipando acontecimentos com o intuito de atizar-lhe a curiosidade ou mesmo de criar um certo suspense.

O narrador, por meio do tom informal de seu discurso, consegue aproximar-se do leitor e envolvê-lo na história, assumindo a postura de um “contador de histórias”, não nos

moldes do antigo contador, mas reformulado de acordo com a perspectiva do romance contemporâneo. Segundo Oliveira Filho (1993, p. 77),

[...] a natureza essencialmente dialógica [do texto de Saramago] instaura um jogo tenso entre identificação e estranhamento. Dessa forma, admitindo-se, por um lado, que a figura do narrador-contador propicia indubitavelmente um contato identificativo com o leitor, que se *reconhece* na história narrada, por outro lado, a todo momento a história é cortada por certos procedimentos narrativos que quebram essa identificação. Causando uma sensação de estranheza e deslocamento, tais procedimentos dão à figura do narrador uma dimensão inusitada, fazendo-a aparecer ao mesmo tempo como arcaica e moderna, familiar e estranha, próxima e distante, açulando a atenção do leitor e impedindo-o de fazer uma leitura meramente “digestiva”.

Isso acontece porque, como vimos, o narrador do *Memorial* se apresenta de muitas formas, utiliza muitas máscaras, exigindo do leitor grande esforço para identificá-lo. Além disso, o leitor é preso no redemoinho de uma narração caudalosa, com poucos sinais de pontuação, o que propicia que ele se perca num emaranhado de vozes e ao mesmo tempo o desperta para as possibilidades de leitura, não limitando o seu campo de visão.

Alguns procedimentos demonstram, ainda, que o narrador não intenciona provocar uma volta saudosista ao século XVIII, e sim estimular no leitor uma postura crítica diante dos fatos que estão sendo narrados para que este cumpra seu papel de forma menos passiva. Nesse sentido, o narrador desafia a sua condição de leitor contemporâneo, chamando-o à responsabilidade, convocando-o, instigando-o diante da gravidade dos fatos narrados, procurando, assim, atingir mais profundamente a sua consciência: “se achar que não tem o caso supremas dificuldades é porque não levou esta pedra de Pêro Pinheiro a Mafra e apenas assistiu sentado, ou se limita a olhar de longe, do lugar e do tempo dessa página” (p. 258).

Essa “repreensão” do narrador ao leitor corresponde, em outro momento, a uma inversão de papéis, simulada, é claro, pelo espirituoso narrador, que intercala em sua fala a “repreensão” do leitor:



Do lado do evangelho, quer-se dizer, do lado esquerdo de quem esteja virado para o altar, que só não é mor porque é único, e estas explicações não devem parecer mal, quem cuida ele que nós somos, alguns ignorantes, dão-se estas minúcias porque atrás de crença e ciência dela sempre vêm tempos incréus e ciências outras, sabe-se lá quem nos virá a ler [...] (p. 132, grifo nosso)

Assinalando sua atenção para com o leitor de agora e do futuro, o narrador demonstra sua consciência em relação à importância do leitor como produtor de sentido do texto, elemento fundamental para que a cadeia interpretativa se estabeleça.

O leitor também, sem que o perceba, é, com frequência, manipulado pelo narrador que, espertamente, por meio de insinuações, vai explorando os limites entre verdade e mentira (DIAS, 2000, p. 123). Antes de chegar ao fato que deseja enfocar, ele narra outros acontecimentos paralelos e fornece muitas informações que vão enredando o leitor numa teia de significados da qual não poderá escapar. Assim, notamos, por exemplo, que o narrador relata, no segundo capítulo do romance, diversos casos ocorridos com a ordem franciscana e que foram interpretados como milagres: “[...] mas é justamente tempo de mencionar veros e certificados milagres que, por virem da mesma e ardentíssima sarça franciscana, bem auguram da promessa do rei” (p. 19). No entanto, o discurso do narrador atua no sentido de dar-lhes um aspecto caricaturesco, dessacralizando a noção de milagre e expondo ao ridículo a referida ordem: “[...] sendo tão favorecidos os franciscanos de meios para alterarem, inverterem ou acelerarem a ordem natural das coisas, até a matriz renitente da rainha obedecerá à fulminante injunção do milagre” (p. 25). No final do capítulo, o narrador atinge o seu real objetivo:

Agora não vá se 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 Dona 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. [...] Não se diga mais do que ficou dito.

Saiam então absolvidos os franciscanos desta suspeita se nunca se acharam noutras igualmente duvidosas. (p. 26)

Percebemos, então, que, na verdade, todo o capítulo era uma manobra retórica para conduzir o leitor à suspeita, manobra que o próprio narrador, de certa forma, desmascara com a última frase da citação acima, pois ele mesmo acabara de narrar outras suspeitas nas quais estiveram envolvidos os franciscanos. Não satisfeito, ele reafirma a sua crença no embuste em outro momento da narrativa:

D. Maria Ana, como razões acrescentadas de recato, tem a mais a maníaca devoção com que foi educada na Áustria, e a cumplicidade que deu ao artifício franciscano, assim mostrando ou dando a entender que a criança que em seu ventre se está formando é tão filha do rei de Portugal como do próprio Deus, a troco de um convento. (p. 31, grifo nosso)

O leitor do *Memorial*, como podemos observar, está diante de um narrador diabólico, que diz e desdiz, que afirma para “desafirmar”, um narrador que está sempre a desafiar o leitor, levando-o a desconfiar do aparentemente estabelecido. Segundo Hutcheon (1991, p. 108), “estamos presenciando um renovado interesse estético e teórico pelas forças interativas envolvidas na produção e na recepção de textos”, por isso, os narradores contemporâneos pretendem um leitor mais crítico, que seja capaz de estar atento às suas *performances* narrativas e que também disponha de um certo conhecimento que faculta a possibilidade de tornar-se um colaborador e não somente um consumidor.

Já em *I promessi sposi*, a relação narrador/leitor é um tanto diferente. O leitor é diretamente interpelado por um narrador que, desde o início, demonstra sua preocupação com aqueles que o acompanharão na aventura narrativa: “[...] i miei venticinque lettori [...]”³² (p. 29), estabelecendo com o possessivo “miei” uma certa aproximação entre ele e os seus possíveis leitores. A esses ele também dedica as últimas palavras do romance, modestamente se desculpando: “La quale, [a história que ele acabava de contar] se non v’è dispiaciuta

³² “(os meus vinte e cinco leitores)”

affatto, vogliatene bene a chi l'ha scritta, e anche un pocchino a chi l'ha raccomandata. Ma se in vece fossimo riusciti ad annoiarvi, credete che non s'è fatto apposta”³³ (p. 837).

Eco (1994, p. 59) diz que “Manzoni é mestre em salpicar sua narração com repentinas e astutas interpelações ao leitor, e essa é uma das menos sorrateiras”, referindo-se à pergunta colocada pelo narrador (“O que haveria de fazer?”) que ele interpreta como endereçada não somente a don Abbondio, mas também ao leitor que é convidado a fazer um “passeio inferencial” ou “a imaginar o que os dois *bravi* querem de um homem tão inofensivo e normal”.

Faz parte também da estratégia do narrador de Manzoni para envolver o seu leitor, delegar a ele algumas funções, como a de completar um quadro com sua própria imaginação: “Gli atti che fece, e le cose che disse, al trovarsela davanti, si rimettono anche quelli all'imaginazion del lettore [...] e non crediate che Renzo trovasse quel fare troppo asciuto”³⁴ (p. 817), ou até escolher se deseja acompanhar o narrador ou saltar adiante na narrativa: “Intorno a questo personaggio bisogna assolutamente che noi spediamo quattro parole: chi non si curasse di sentirle, e avesse però voglia d'andare avanti nella storia, salti addirittura al capitolo seguente.”³⁵ (p. 478).

Encontramos ainda outros artificios utilizados com o intuito de prender a atenção do leitor, como criar expectativa, fazendo insinuações do que está por acontecer: “[...] noi crediam piú opportuno di raccontar brevemente la storia antecedente di questa infelice; quel tanto cioè che basti a render ragione dell'insolito e del misterioso che abbiám veduto in lei, e

³³ “A qual se não vos desagradou realmente, queiram bem a quem a escreveu, e também um pouquinho a quem a refez. Mas se ao contrário nós conseguimos entediar-vos, creiam que não se fez de propósito.”

³⁴ “Os gestos que fez e as coisas que disse, ao encontrar-se diante dela, fiquem por conta da imaginação do leitor [...] e não creiam que Renzo achasse aquele comportamento muito seco [...]”

³⁵ “A respeito desse personagem é absolutamente preciso que digamos algumas palavras: quem não quiser ouvi-las mas tenha vontade de continuar com a história, salte simplesmente ao capítulo seguinte.”

a far comprendere i motivi della sua condotta, in quello che avvenne dopo.”³⁶ (p. 214), ou sugerir que o leitor se recorde de fatos já narrados: “(quella che aveva portato quel boccone a Maria Vedova: chi sa se ve ne rammentate piú!)”³⁷ (p. 634), “era la seconda, se il lettore se ne ricorda”³⁸ (p. 663).

A situação de diálogo instaurada pelo narrador é também uma forma de envolver o leitor na sua percepção dos fatos, buscando-lhe a cumplicidade. O narrador desempenha o papel de “orientador da leitura” (FERRAZ, 1987, p. 90), aproveitando-se de sua onisciência para se colocar numa posição privilegiada em relação ao leitor, podendo controlar as informações e induzir o leitor a concordar com a sua opinião: “Don Abbondio (il lettore se n’è già avveduto) non era nato con un cuor di leone [...]”³⁹ (p. 23), “Pensino ora i miei venticinque lettori che impressione dovesse fare sull’animo del poveretto, quello che s’è raccontato”⁴⁰ (p. 29). Nesses comentários, o narrador, emitindo juízo de valor acerca da personagem don Abbondio, assinala que o padre é um medroso, e procura levar o leitor a compartilhar o seu julgamento, insinuando que o próprio leitor já deve ter chegado a essa conclusão. Ao mostrar don Abbondio como a figura cômica do medroso, o narrador, de certa forma, ameniza sua culpa, pois impulsiona o leitor a sentir por ele a pena que se sente por um medroso e não o desprezo que se sente por um covarde.

Situação semelhante se dá em relação à personagem Renzo. Tendo que narrar a sua embriaguês, o narrador demora-se em explicações, visando alcançar a compreensão do leitor para aquele momento de deslize da personagem por quem o narrador demonstra sincera simpatia:

³⁶ “nós acreditamos que seja mais oportuno contar brevemente a história dessa infeliz; o quanto baste para justificar o que de insólito e misterioso vimos nela e para fazer compreender os motivos da sua conduta naquilo que acontecerá depois.”

³⁷ “(aquela que tinha levado a refeição à Maria Vedova: quem sabe se ainda vos lembrais disto)”

³⁸ “era a segunda, se o leitor se recorda”

³⁹ “Don Abbondio (o leitor já deve ter percebido) não tinha nascido com um coração de leão.”

Qui è necessario tutto l'amore, che portiamo alla verità, per farci proseguire fedelmente un racconto di così poco onore a un personaggio tanto principale, si potrebbe quasi dire al primo uomo della nostra storia. Per questa stessa ragione d'imparzialità, dobbiamo però anche avvertire ch'era la prima volta, che a Renzo avvenisse un caso simile: e appunto questo suo non esser uso a stravizi fu cagione in gran parte che il primo gli riuscisse così fatale.⁴¹ (p. 340)

Enfim, podemos dizer que o narrador de *I promessi sposi* aponta para o leitor as direções da leitura e esclarece os procedimentos usados durante o romance. Por meio de suas freqüentes chamadas ao leitor, que se constituem em pausas para comentários vários acerca do que está sendo narrado, ele marca a sua presença constante no texto. Presença que também visualizamos em *Memorial do convento*, mas não no sentido de conduzir o leitor, e sim de desvirtuá-lo, fazê-lo se perder no universo labiríntico das palavras e nas artimanhas de sua linguagem. Por outro lado, maquiavelicamente, esse mesmo narrador de Saramago atua nas entrelinhas da teia ficcional, estimulando o leitor a seguir os seus passos na releitura que faz do passado.

O domínio dos narradores de *I promessi sposi* e *Memorial do convento* sobre o universo da narrativa se faz sentir também no constante referir-se à situação discursiva. Aludem ao próprio ato de narrar, realçando, assim, o processo de construção de seus textos.

Em *I promessi sposi*, o narrador explica a sua técnica narrativa numa das muitas pausas que faz para informar os seus movimentos. Por meio de um longo comentário, esclarece o método utilizado para fazer avançar os diferentes episódios que compõem o seu romance:

Ho visto piú volte un caro fanciullo, [...] affaccendato sulla sera a mandare al coperto un suo gregge di porcellini d'India, che aveva lasciati scorrer liberi il giorno, in un giardinetto. Avrebbe voluto fargli andar tutti insieme al covile; ma era fatica buttata: uno si sbandava a destra, e mentre il piccolo pastore correva per cacciarlo nel branco, un altro, due, tre ne

⁴⁰ "Pensem agora (os meus vinte e cinco leitores) que impressão devia fazer, sobre o ânimo do pobrezinho, aquilo que foi contado."

⁴¹ "Aqui é necessário todo o amor que temos pela verdade para nos fazer prosseguir fielmente com uma narração tão pouco honrosa a um personagem tão importante, poderia dizer-se quase o primeiro homem da nossa história. Pela mesma razão de imparcialidade devemos advertir, porém, que era a primeira vez que a Renzo acontecesse um caso semelhante: e justamente, o fato de ser esta a primeira vez, fez com que se tornasse tão fatal."

uscivano a sinistra, da ogni parte. Dimodoché, dopo essersi un po' impazientito, s'adattava al loro genio, spingeva prima dentro quelli ch'eran più vicini all'uscio, poi andava a prender gli altri, a uno, a due, a tre, como gli riusciva. Un gioco simile ci convien fare co' nostri personaggi: ricoveratta Lucia, siam corsi a don Rodrigo; e ora lo dobbiamo abbandonare, per andar dietro a Renzo, che avevam perduto di vista.⁴² (p. 275)

Recorrendo à história do pastor para mostrar a dificuldade de organização do próprio texto, o narrador encontra um caminho para solucionar tal problema. Semelhante ao pastor que não consegue conduzir todos os porcos ao cercado ao mesmo tempo, o narrador se vê impossibilitado de acompanhar todas as personagens simultaneamente, assim, terá que fazê-lo de forma individual. Essa sua maneira de proceder revela, então, três das seqüências narrativas adotadas no romance: a primeira se ocupa de Lucia e das personagens que se relacionam com as aventuras vividas por ela, como é o caso de Gertrude; a segunda seqüência focaliza as peripécias de don Rodrigo, juntamente com seu primo Atílio, para seqüestrar Lucia e afastar Fra Cristoforo; a terceira retoma as aventuras de Renzo em sua primeira viagem a Milão.

Há ocasiões em que o narrador de *I promessi sposi* julga mais conveniente abster-se de informar o leitor sobre determinados fatos, alegando desconhecer o desfecho de determinada situação por não dispor de dados que a confirmem. É o que se constata, por exemplo, no momento de tensão vivido pelo *vicario di provvizione* ao ter sua vida ameaçada pela multidão. O narrador chama a atenção para o fato da personagem estar sozinha, trancada em um quarto, sugerindo que qualquer ato que lhe fosse atribuído não passaria de mera invenção. Segundo Marinho (1999, p. 50), narradores adotam esse tipo de procedimento, mantendo o leitor na ignorância, quando “isso [...] convier à seqüência narrativa e à tentativa de fazer crer na veracidade do relato”.

⁴² “Vi muitas vezes um querido garotinho, ocupadíssimo à tarde em colocar sob o coberto sua criação de porquinhos da Índia, que deixara correr livres durante o dia, em um pequeno jardim. Gostaria de fazê-los seguir todos juntos ao cercado, mas era uma grande canseira: um debandava à direita, e enquanto o pequeno pastor corria para pegá-lo, um outro, dois, três fugiam à esquerda, para todos os lados. De modo que, depois de perder a paciência, se adaptava ao seu [dos porcos] modo de ser, colocava dentro primeiro aqueles que estavam próximos à saída, depois ia pegar os outros, a um, a dois, a três, do jeito que conseguisse. Um jogo semelhante nos convém

Em uma outra passagem, referindo-se à Lucia, o narrador diz: “E per verità, in que momenti, non saprei ben dire come la cosa stesse.”⁴³ (p. 590). Nesse caso, podemos perceber que a justificativa de desconhecimento por parte do narrador é diferente do que se verifica no parágrafo anterior; trata-se aqui de uma manobra sua para assinalar, nas entrelinhas, que a personagem, não obstante sua negativa, continuava a amar o noivo.

Outras vezes ainda, o narrador não assume pessoalmente a ignorância de um fato, prefere atribuí-la às suas fontes. Essa é a forma que ele encontra para se isentar, por exemplo, de não nominar uma das personagens: “[...] si proferiva, si mormorava il nome di colui che noi, grazie a quella benedetta, per non dir altro, circospezione de’ nostri autori, saremmo costretti a chiamare l’innominato”⁴⁴ (p. 434). O fato de não ter um nome confere a essa personagem uma aura de mistério muito eficaz para o papel que representa.

O uso de digressões, muito freqüente no romance de Manzoni, às vezes é apontada explicitamente pelo próprio narrador: “A questo punto della nostra storia, noi non possiam far a meno di non fermarci qualche poco [...] Ci siamo abbattuti in un personaggio il nome e la memoria del quale, affacciandosi in qualunque tempo, alla mente, la ricreano con una placida commozione di riverenza [...]”⁴⁵ (p. 477)

Ele também tem o hábito de antecipar informações sobre fatos que serão posteriormente narrados: “E fu veramente provvidenza; perché la roba e i quattrini che Renzo aveva lasciati in casa, vedremo or ora quanto fosse da farci assegnamento.”⁴⁶ (p. 400). Esse tipo de observação, além de estabelecer a ligação entre duas situações narrativas, é um recurso utilizado pelo narrador para despertar a curiosidade do leitor.

fazer com os nossos personagens: recuperada Lucia, corremos a don Rodrigo; agora devemos abandoná-lo para ir atrás de Renzo, que tínhamos perdido de vista.”

⁴³ E na verdade, naqueles momentos, [o narrador] não saberia dizer exatamente como a coisa estivesse.

⁴⁴ “se proferia, se murmurava o nome daquele que nós, graças àquela bendita, para não dizer outra coisa, circunspeção dos nossos autores, somos forçados a chamar de inominado.”

⁴⁵ “Neste ponto da nossa história, não podemos deixar de fazer uma pausa [...] Nos deparamos com um personagem cujo nome e memória, trazidos à mente, em qualquer tempo, criam uma plácida e reverente emoção.”

Em raros momentos, as digressões conduzem a tempos posteriores aos episódios narrados:

Quella statua non c'è più, per un caso singolare. Circa cento settant'anni dopo quello che stiam raccontando, un giorno le fu cambiata la testa [...] Chi l'avesse detto a Andrea Biffi, quando la scolpiva!⁴⁶ (p. 301)

In un paese e in un' época vicina, nell' época la più clamorosa e la più notabile della storia moderna, si ricorse, in circostanze simili, a simili espedienti [...] ad onta de' tempi tanto cambiati, e delle cognizioni cresciute in Europa, e in quel paese forse più che altrove; e ciò principalmente perché la gran massa popolare, alla quale quelle cognizioni non erano arrivate, poté far prevalere a lungo il suo giudizio, e forzare, come colà si dice, la mano a quelli che facevan la legge.⁴⁸ (p. 603-604)

No primeiro exemplo, o narrador se refere a uma ocorrência que se deu cento e setenta anos depois dos fatos narrados no romance; no segundo exemplo, se reporta à Revolução Francesa, ocorrida pouco tempo antes da escrita de *I promessi sposi*. A alusão a esses episódios serve para criar uma ponte entre acontecimentos que se assemelham, momentos de revolta e de violência. No caso da estátua, há a ligação entre diversas revoltas que culminaram com a destruição da mesma. No caso da Revolução Francesa, é demonstrada a similitude de reação por parte das populações francesa e italiana diante do mesmo problema. O narrador se serve ainda desse comentário para reafirmar a situação de abandono das massas populares que sequer têm direito de partilhar o conhecimento e a evolução do pensamento humano.

Por fim, já se encaminhando para o término do romance, o narrador faz uma explanação das fases que faltam ser percorridas. Temos, então, uma síntese do sistema de organização narrativa de *I promessi sposi*:

⁴⁶ “E foi realmente providencial; porque, veremos a seguir, o quanto Renzo podia contar com as coisas e o dinheiro que tinha deixado em casa.”

⁴⁷ “Aquele estátua não existe mais por um caso singular. Cerca de cento e setenta anos depois do que estamos contando, um dia lhe trocaram a cabeça [...] Quem teria dito isso a Andrea Biffi quando a esculpia!”

⁴⁸ “Em um país e em uma época vizinha, na época mais clamorosa e mais notável da história moderna, se recorreu, em circunstâncias semelhantes, a semelhantes expedientes [...] a despeito da mudança dos tempos e do conhecimento alcançado na Europa, e naquele país talvez mais que em qualquer outro lugar; e isso principalmente porque a grande massa popular, à qual o conhecimento não tinha chegado, pode fazer prevalecer, por longo tempo, as suas idéias, e forçar, como se diz por lá, a mão sobre aqueles que faziam a lei.”

[...] per rimetterci in strada: tanto più che ne abbiamo un bel pezzo da percorrere, senza incontrare alcun de' nostri personaggi, e uno più lungo ancora, prima di trovar quelli ai fatti de' quali certamente il lettore s'interessa di più [...]

Fino all'autunno del seguente anno 1629, rimasero tutti [...] nelle stato a un di presso in cui gli abbiati lasciati [...] Venne l'autunno, in cui Agnese e Lucia avevan fatto conto di ritrovarsi insieme: ma un grande avvenimento pubblico mandò quel conto all'aria [...] seguiron poi altri grandi avvenimenti [...] Finalmenti nuovi casi [...]

Ora, perché i fatti privati che ci ramangon da raccontare, riescan chiari, dobbiamo assolutamente premettere un racconto alla meglio di quei pubblici, prendendola anche un po' da lontano.⁴⁹ (p. 599)

Em *Memorial do convento*, as intervenções metalingüísticas do narrador apresentam outra feição. Em muitos momentos, por exemplo, ao se voltar para o seu próprio ato enunciativo, o narrador associa o assunto focalizado à sua preocupação em expressá-lo, como alguém que se mostra muito atento em perscrutar a sua forma de dizer:

[...] e sobre esta matéria não temos mais que dizer, que tudo viria a dar em repetição fastidiosa [...] (p. 81)

[...] chegado a Mafra e informado do sucesso, se pôs, ele, a distribuir moedas de ouro, assim, com esta mesma facilidade com que o contamos [...] (p. 131)

Daí a pouco fez-se noite, o céu carregou-se, parecia que levantando o braço se chegava às nuvens, acho que já uma vez dissemos isto [...] (p. 304)

Não vale a pena narrar segundas viagens, se foram explicadas as primeiras. (p. 333)

Em outras ocasiões, o narrador faz questão de demarcar o que já foi contado e justifica a repetição: a sua insistência em falar sobre o trabalho intenso realizado pelos operários tem o propósito muito bem definido de não permitir que se esqueça quem são os verdadeiros responsáveis pela construção do convento de Mafra:

[...] sobem homens as pedras suspensas do jugo que sobre os ombros e a nuca lhes assenta [...]. São trabalhos já ditos, que mais facilmente se recapitulam por serem de força bruta, porém, é causa da sua reiteração não consentir que esqueçamos o que, por tão comum e de tão mínima

⁴⁹ “para nos colocar de novo na estrada: principalmente porque temos ainda um bom trecho para percorrer antes de encontrar alguns de nossos personagens, e um trecho maior ainda, antes de encontrar aqueles pelos quais o leitor mais se interessa [...] / Até o outono do ano seguinte, 1629, permaneceram todos [...] do mesmo modo que os deixamos [...] Veio o outono no qual Agnese e Lucia planejavam se encontrar: mas um grande acontecimento público deixou no ar aquele projeto [...] seguiram depois outros grandes acontecimentos [...] Finalmente novos casos [...] / Agora, para que os fatos particulares que restam para contar, fiquem claros, antes devemos contar, da melhor maneira possível, os acontecimentos públicos, tratando-os um pouco à distância.”

arte, se costuma olhar sem mais consideração que distraidamente vemos os nossos próprios dedos escrevendo, assim de um modo e outro ficando oculto aquele que faz sob aquilo que é feito. (p. 239)

A comparação final entre os dedos que tecem a escrita e as mãos que erguem o suntuoso convento vem reforçar, com um elemento novo (a figura do autor), e aí temos mais uma chamada metalingüística, o encobrimento daqueles que, de fato, tornaram concreta a obra que se apresenta aos nossos olhos distraídos, que só vêem o produto finalizado, não atentando para o seu criador.

Diferentemente do que observamos em manifestações já referenciadas, nas quais o narrador se ocultava por trás das personagens, há momentos em que ele faz questão de evidenciar a sua presença como articulador do discurso da personagem, registrando até mesmo o procedimento estilístico adotado:

O mar está longe e parece perto, brilha, é uma espada caída do sol, que o sol há-de embainhar devagarinho quando descer no horizonte e enfim se sumir. São comparações inventadas por quem escreve para quem andou na guerra, não as inventou Baltasar [...] (p. 108)

O narrador de *Memorial do convento* vai ainda mais além em outras circunstâncias, jogando com os subterfúgios da escrita literária:

Não é possível que Blimunda tenha pensado esta subtileza, e daí, quem sabe, nós não estamos dentro das pessoas, sabemos lá o que elas pensam, andamos é a espalhar os nossos próprios pensamentos pelas cabeças alheias e depois dizemos, Blimunda pensa, Baltasar pensou, e talvez lhes tivéssemos imaginado as nossas próprias sensações [...] (p. 339)

Ao questionar a sua própria afirmação e a interferência que se efetua no pensamento das personagens, o narrador insinua uma discussão sobre o fazer literário, focalizando a relação, sempre complexa, entre o criador e a sua criatura e embaralhando os limites entre o real e a ficção.

Um longo diálogo entre D. João V e o seu guarda-livros propicia um outro tipo de manifestação metalingüística por parte do narrador. Este, apesar de assinalar o tom im procedente do diálogo, parece rir da situação:

Se Vossa Majestade me perdoa o atrevimento, eu ousaria dizer que estamos pobres e sabemos [...] 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 estou em muita boa posição para o saber, de cócoras, que é como sempre deve estar quem faz as contas do dinheiro dos outros. Este diálogo é falso, apócrifo, calunioso, e também profundamente imoral, não respeita o trono nem o altar [...] (p. 283)

O final do trecho soa-nos como uma troça metalingüística. O discurso se auto-referencializa, revelando a própria técnica. O desrespeito ao trono e ao altar aqui discursivamente explicitado é o coroamento do que se tem mostrado de forma recorrente em relação à postura ao narrador de Saramago, narrador que zomba desses dois “sustentáculos” da sociedade do século XVIII, de nós leitores e até de seu próprio texto, um inveterado ludibriador.

A indignação do narrador motivada por absurdos verificados durante a construção do convento traz à tona uma voz que se posiciona metalingüisticamente fora da época focada pelo romance. Observemos a passagem:

[...] seiscentos homens que sentiam, com o tempo e o esforço, ir-se-lhes aos poucos a tesura dos músculos, seiscentos homens que eram seiscentos medos de ser [...] que é realmente um homem quando só for a força que tiver, quando mais não for que o medo de que lhe não chegue essa força para reter o monstro que implacavelmente o arrasta, 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 o orgulho de poder dizer a sua majestade, É só uma pedra, e aos visitantes antes de passarem a outra sala, É uma pedra só, por via desses e outros tolos orgulhos é que se vai disseminando o ludíbrio geral, com suas formas nacionais e particulares, como esta de afirmar nos compêndios e histórias, Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho, vão aqui seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha e eles é que pagam o voto, que se lixam, com perdão da anacrônica voz. (p. 256-257)

O pedido de desculpa do narrador é mais um de seus disfarces. Seu efeito desconcertante deixa transparecer ainda mais sua revolta em função dos trabalhadores “que se lixam” devido à promessa do rei. O verbo, emitido pelo narrador e deslocado no tempo, é empregado no seu sentido informal, intensificando a aproximação com os trabalhadores. Paralelamente, a semelhança fônica e semântica com “lixo” reforça a precária condição do homem do povo.

O distanciamento temporal é também perceptível pelo “deslocamento” da pedra para o presente da enunciação, que assinala a possível voz de um guia a dar informações aos visitantes do convento de Mafra. Retorna o narrador, na seqüência, causticando a visão distorcida da história positivista, que se limita a registrar os grandes feitos, atribuídos unicamente aos grandes homens, a história dos vencedores, onde não há lugar para a maioria desfavorecida, que fizeram também a história.

A mescla do tempo passado do enunciado com tempo presente da escrita vai ser uma constante em *Memorial do convento*. A narrativa dos fatos históricos é presentificada, criando, para o leitor, a ilusão de estar mergulhado no passado, no entanto, essa ilusão é quebrada pelo narrador que, sem aviso prévio, emerge do passado da história para o presente da enunciação, levando consigo o leitor:

[...] metros é o que dizemos hoje, que então tudo se media a palmos [...] (p. 130)

Não faltava mais nada que conhecer Baltasar estes acontecimentos futuros, e outros mais cabais, como já terem ido dois homens à lua, que todos os vimos lá [...] (p. 216).

Nesses fragmentos, o narrador se coloca ao lado do leitor como seu contemporâneo. Todavia, há momentos em que o narrador permanece no passado da narrativa e sua voz assume um tom meio profético ao falar de acontecimentos futuros em relação ao episódio que está sendo narrado. O narrador demiúrgico transita na linha da história, locomovendo-se dos séculos mais próximos aos mais distantes do enunciado:



[...] muitos e muitos anos depois de estar concluída esta babel, entrará Junot em Mafra, onde no convento apenas ficaram uns vinte frades velhos [...] o coronel Delegarde [...] quis entrar no palácio e achou a porta fechada, visto o que foi mandado chamar frei Félix [...] mas o pobrezinho não tinha as chaves, isto era com a família real, que tinha fugido [...] (213-214)

[...] para vir o cinema ainda faltam duzentos anos, quando houver passarolas a motor, muito custa o tempo a passar, até que chegue a felicidade, olá. (p. 219)

O pavimento foi coberto de juncos e espadanas, e por cima estenderam-se panos verdes, já vem de muito longe como se observa, este gosto português pelo verde e pelo encarnado que, em vindo uma república, dará bandeira. (p. 133)

[...] os capelães de varas levantadas e molhos de cravos nas pontas delas, ai o destino das flores, um dia as meterão nos canos das espingardas [...] (p. 154)

Toda essa movimentação do narrador entrecortando a narrativa com diferentes tempos mostra que *Memorial do convento* não pretende ser um romance sobre uma época passada, mas uma reflexão sobre a experiência humana no tempo, não apenas num tempo específico, que, no caso do *Memorial*, é o século XVIII. Não permitindo que o leitor se fixe somente nos acontecimentos históricos desse período, o narrador leva-o a refletir sobre acontecimentos de outras épocas. O passado não se fecha em si mesmo, é trazido para ser reinterpretado e avaliado sob a luz do presente (HUTCHEON, 1991, p. 178).

5 REDE INTERTEXTUAL NOS ROMANCES DE MANZONI E SARAMAGO

Além dos textos e documentos históricos aos quais temos aludido neste trabalho como possíveis referências para a criação ficcional, *I promessi sposi* e *Memorial do convento* mantêm uma inter-relação com obras literárias, com a narrativa bíblica e, ainda, com a tradição oral. No caso de Manzoni, há também intertextualidade com obras científicas e filosóficas.

A presença desses diferentes tipos de textos nos romances em estudo permite-nos lembrar o caráter dialógico de que fala Bakhtin (1997), pois, segundo o teórico russo, o dialogismo pode ser percebido tanto na interação entre enunciador e enunciatário quanto na intertextualidade no interior do discurso. Em *I promessi sposi* e *Memorial do convento* já tivemos oportunidade de mostrar, em capítulo anterior, o primeiro tipo de relação; neste capítulo, nossa atenção se voltará para o diálogo travado com outros textos.

Embora o processo intertextual seja visível tanto na narrativa de Manzoni como na de Saramago, a diferença vai residir na forma de apropriação das diferentes fontes. A assimilação de provérbios, por exemplo, parece atender, num primeiro momento, a um mesmo propósito: trazer ao romance a marca da oralidade, entretanto, os tratamentos dados a essas expressões verbais são dissociados.

No texto de Manzoni, por vezes, os provérbios colaboram, em virtude de seu caráter pedagógico, para enfatizar e explicitar o sentido de uma situação. O narrador diz, referindo-se ao velho servidor de don Rodrigo: “Il povero vecchio, quantunque sentisse bene a che

rischioso gioco giocava, e avesse anche paura di portare il soccorso di Pisa⁵⁰, pure non volle mancare”⁵¹ (p.159, grifo nosso). E sobre os sicários de don Rodrigo ao invadirem a casa na tentativa de seqüestrar Lucia: “Chi è in difetto, è in sospetto, dice il proverbio milanese: all’uno e all’altro furfante parve di sentire in que’ tochi il suo nome, cognome e soprannome”⁵² (p. 182, grifo nosso). Utiliza ainda um provérbio toscano para explicar a ineficiência na aplicação das leis pelas autoridades que, por despenderem tanto tempo fazendo decretos, não tinham tempo para fazê-los cumprir: “Quel che va nelle maniche, non può andar ne’ gheroni”⁵³ (p. 808).

Os provérbios citados assinalam, de certa forma, a marca da cultura italiana no texto, legitimando a sabedoria popular que os criou. No primeiro caso, o provérbio serve ainda para exacerbar o estado de alma em que se encontrava a personagem; no segundo caso, para explicar de forma sucinta a atitude tomada em seguida pelos malfeitores; no terceiro, para concluir que não se pode fazer duas coisas ao mesmo tempo.

Os provérbios aparecem ainda na voz das personagens: “[...] se posso essere uccel di bosco [...] non voglio diventare uccel di gabbia [...]”⁵⁴ (p. 365), provérbio atribuído a Renzo e que demonstra a simplicidade do pensar e do saber camponês. E outro atribuído a um mercador: “non si può cantare, e portare la croce”⁵⁵ (p. 376).

Em todos esses casos, seja na voz do narrador ou na das personagens, os provérbios

⁵⁰ O provérbio teve origem na promessa de socorro feita por Massimiliano d’Absburgo a Pisa, que se encontrava em guerra com Florença, promessa que não foi mantida. (*Annali d’Italia*, Milão, 1820, XIV, p. 64)

⁵¹ “O pobre velho, mesmo sabendo quanto era arriscado o jogo que jogava, e mesmo com medo de levar o socorro de Pisa, não quis faltar”

⁵² “Quem está no erro, está em suspeita, diz o provérbio milanês: a um e outro meliante pareceu ouvir naqueles toques o seu nome, sobrenome e apelido.”

⁵³ “Aquilo que vai nas mangas não pode ir no forro [das roupas].”

⁵⁴ “se posso ser pássaro de bosque não quero ser pássaro de gaiola”

são empregados no seu sentido original. São uma forma que a narrativa dispõe para inserir a subjetividade popular, tornando a linguagem mais familiar. Os provérbios possibilitam que o povo se reconheça culturalmente neles e se identifique com a narrativa que os comporta. Em *I promessi sposi*, a prova dessa identificação foi dada, quando, mais tarde, segundo Messina (MANZONI, 1964, p. 754, nota 144), o povo italiano transformou em provérbio as palavras que, no romance, foram ditas a Renzo por um dos encarregados pelo transporte dos cadáveres: “Va, va, povero untorello, [...] non sarai tu che spianti Milano”⁵⁶ (p. 754) Essas palavras passaram a ser usadas para descrever alguém que não tenha coragem ou habilidade suficiente nem para fazer o mal.

Constatamos também em *I promessi sposi* a utilização de um mesmo provérbio com intenções distintas. Quando surge na voz de don Abbondio, na sua forma latina, tem o objetivo de confirmar sua opinião sobre a generosidade do marquês, alegando que toda a aldeia o considera um homem de bem: “E anche se io stessi zitto già non servirebbe a nulla, perché parlan tutti; e *vox populi, vox Dei*.”⁵⁷ (p. 828, grifo do autor), porém, na voz do narrador serve para pôr em dúvida a suposta sabedoria popular, mostrando que, sobre a natureza do contágio, tanto os médicos quanto o povo estavam equivocados: “Molti medici ancora, facendo eco alla voce del popolo (era, anche in questo caso, voce di Dio?)”⁵⁸ (p. 668, grifo nosso). O narrador, nesse comentário, demonstra toda a sua indignação pela falta de consciência, não somente das autoridades governamentais e dos responsáveis pela saúde pública, como também da própria população da cidade, que preferiu fechar os olhos a acreditar no perigo iminente do contágio pela peste.

No texto de Saramago, os provérbios são habilmente manipulados pelo narrador, sendo poucas as vezes em que são simplesmente incorporados, permanecendo, nesses casos, o

⁵⁵ “não se pode cantar e carregar a cruz”

⁵⁶ “Vai, vai, pobre untadorzinho [...] não será você que acabará com Milão.”

⁵⁷ “E, ainda que eu ficasse calado já não serviria de nada, porque todos falam; e a voz do povo é a voz de Deus.”

⁵⁸ “Muitos médicos ainda, fazendo eco à voz do povo (era, também neste caso, voz de Deus?”

seu sentido original: “Mas isto, confessemos-lo sem vergonha, é uma terra de ladrões, olho vê, mão pilha [...]” (p.20); “Mas tem cada coisa seu tempo” (p. 69). O primeiro serve bem ao propósito de criticar os casos de roubo ocorridos nas igrejas; o segundo é utilizado como introdução para explicar o motivo pelo qual se adia a construção da passarola. Na maioria das vezes, entretanto, os provérbios surgem como forma de questionamento. São inseridos, por exemplo, como parte significativa no processo irônico que a narrativa realiza no tratamento de uma situação:

[...] porém sosseguemos, a pobre não emprestes, a rico não devas, a frade não prometas, e D. João V é rei de palavra. Haveremos convento. (p. 74, grifo nosso)

[...] não é todos os dias que se ordena a ampliação de um convento de oitenta frades para trezentos, o mal e o bem à face vem, diz o povo, neste caso de hoje veio o melhor.” (p. 283, grifo nosso)

No primeiro trecho, o narrador parece duvidar da promessa do rei, dando indícios de que o convento se fará não exatamente por ele ser homem de palavra, mas porque os franciscanos não deixarão que se esqueça da promessa. No segundo, o emprego do provérbio permite entrever um jogo com as palavras mal e bem. Do ponto de vista do rei e do clero, o aumento do convento representa um bem, mas para os trabalhadores representará um acréscimo de sofrimentos.

Às vezes, o próprio narrador se encarrega de chamar a atenção para inclusão de provérbios na narrativa:

[...] entre ir e voltar andara mais de dez mil léguas, quem corre de gosto não cansa, dizem, mas Baltasar chegou cansado e ninguém o obrigara a ir, se calhar, quem inventou o ditado tinha alcançado a ninfa e gozado com ela, assim não admira. (p. 222, grifo nosso)

É o senhor Escarlata que está a tocar, é bem verdade que pelo dedo se conhece o gigante, isto dizemos nós, uma vez que existe o provérbio e vem a propósito. (p. 223, grifo nosso)

Ao comentar essas duas ocorrências proverbiais, o narrador dá pistas de sua utilização como técnica de construção narrativa. No primeiro exemplo ele questiona a legitimidade do provérbio e atribui a crença na sua validade a outros: “dizem”; no segundo, ele assume o uso (“isto dizemos nós”), empregando o provérbio não simplesmente como reprodução automatizada de um dizer, mas por servir ao propósito da narrativa. De qualquer modo, fica evidente que eles não têm um valor em si mesmos, são materiais passíveis de sofrer transformação de acordo com a vontade soberana do narrador:

[...] daí a Cesar o que é de Deus e a Deus o que é de Cesar [...] (p. 155)

Nunca se sabe quando agasalhos rendem mercês e, não sendo casa de visconde hospedaria, vale a pena, em todo o caso, fazer o bem olhando a quem. (p. 223)

Diz-se que o mal não atura, embora, pela fadiga que traz consigo, pareça às vezes que sim, mas o que nenhuma dúvida tem, é não durar o bem sempre. (p. 249)

Esses provérbios, ao serem modificados, passam a veicular novos sentidos. O primeiro é trazido pela voz do patriarca, por trás da qual ecoa a voz do narrador. O provérbio transformado inverte e nega o sentido do original com o intuito de desmascarar a personagem. O mesmo ocorre com o segundo, no qual a intenção do narrador é mostrar a atitude interesseira do visconde. No último, o narrador arma um jogo de palavras que não alteram propriamente o sentido do provérbio original, mas coloca em dúvida a primeira parte “não há mal que sempre dure” e enfatiza o sentido da segunda parte “nem há bem que nunca acabe”.

O uso problematizante e questionador que Saramago faz dos provérbios atua no sentido de desconstruir verdades generalizadas. Como componentes da tradição, os provérbios são geralmente inseridos para serem dessacralizados, como toda a forma de conhecimento de caráter absoluto. A subversão dos provérbios em *Memorial do convento* é uma maneira, servindo-nos das palavras de Castro (1997, p. 137), de “apreender o real e revolver a camada

ideológica que mascara a realidade”, objetivando-se “questionar a realidade; desfazer verdades e raciocínios; dessacralizar valores instituídos; desvelar uma outra face do mundo”.

Do mesmo modo que os provérbios, o texto bíblico comparece também nos dois romances, mas esse veículo da tradição religiosa é explorado de maneira diferente nas duas narrativas.

Em *I promessi sposi*, passagens do *Velho* ou *Novo Testamento* são trazidas sobretudo nas falas dos padres e, dependendo da situação, parecem fluir naturalmente por fazer parte da vida religiosa o contato direto com esse tipo de textos. O padre capelão, por exemplo, emprega um salmo em latim (Salmo LXXVI) para explicar aos outros padres a conversão do *innominato*, que a seu ver foi um milagre: “signori! signori! *Haec mutatio dexterarum Excelsi*”⁵⁹ (p. 499, grifo do autor). Nas falas dos padres, citações bíblicas também são usadas para doutrinar, seja para persuadir a não fazer o mal, como vemos no emprego de uma passagem do *Evangelho segundo São João*: “Guarda chi è Colui che castiga! Colui che giudica, e non è giudicato! Colui che flagella e che perdona! Ma tu, verme della terra, tu vuoi far giustizia!”⁶⁰ (p. 767, grifo nosso), seja para induzir a prática do bem, como o aproveitamento que se faz de um trecho do *Evangelho segundo São Mateus*: “Ti ricorderesti che il Signore non ci ha detto di perdonare a’ nostri nemici, ci ha detto d’amarli? Ti ricorderesti ch’Egli lo ha amato a segno di morir per lui?”⁶¹ (p. 769). Fra Cristoforo, por meio das passagens citadas, procura mostrar a Renzo sua pequenez diante dos desígnios de Deus para dissuadi-lo do desejo de vingança e convencê-lo a perdoar don Rodrigo pelo mal que causou a todos. Provenientes de fra Cristoforo, essas não são exortações vazias, pois o romance evidencia que ele vivia de acordo com o que pregava, conquistando legítima ascendência moral sobre os demais.

⁵⁹ “senhores! senhores! Essa mudança é obra da mão do Altíssimo”

⁶⁰ “Veja quem é aquele que castiga! Aquele que julga, e não é julgado! Aquele que flagela e que perdoa! Mas tu, verme da terra, tu queres fazer justiça!”

⁶¹ “Lembras-te que o Senhor não nos disse para perdoar os nossos inimigos, nos disse para amá-los? Lembras-te que Ele o amou a ponto de morrer por ele?”

O narrador também recorre a um excerto do *Livro de Isaías* (XI, 6), ou da metáfora nele contida, para explicar a sensação de encantamento das pessoas ao verem caminhando juntos Borromeo e o *innominato*: “E si seppe poi, che a piú d’uno de’ riguardanti era allora venuto in mente quel detto d’ Isaia: *il lupo e l’agnello andranno ad un pascolo; il leone e il bue mangeranno insieme lo strame.*”⁶² (p. 504, grifo do autor).

Em *I promessi sposi*, o texto bíblico é trazido principalmente em situações de grande comoção, seja de dor ou alegria, quando a narrativa pode usufruir o seu aspecto edificante. Às vezes, o romance alude também ao aspecto didático que resulta das apropriações populares do texto sagrado: “Vengono; son trenta, son quaranta, son cinquanta mila; son diavoli, sono ariani, sono anticristi”⁶³ (p. 625). Temos aqui a manifestação da voz do povo que, apavorado pela entrada dos soldados alemães no território, procura dar a extensão do perigo que eles representam. O medo crescente da população é demonstrado pelo aumento dos números e pela gravidade da comparação, que vai chegar no “anticristo”. Segundo o *Livro do Apocalipse*, o anticristo é um ser diabólico que, ao final dos séculos, antes do juízo final, virá à Terra para colocar-se contra Cristo e sua igreja. Nesse episódio, a figura do anticristo é um tanto banalizada e transformada pelo conceito popular, na medida em que é comparada aos soldados alemães, saqueadores e incendiários, mas que estavam invadindo o estado de Milão não necessariamente por uma questão de divergência religiosa.

Outro exemplo da interpretação popular do texto bíblico manifesta-se nas palavras de Perpétua, a serva de don Abbondio, também preocupada com a invasão dos soldados e envolvida com os preparativos para a fuga: “[...] non ho avuto chi mi desse una mano; ho dovuto far da Marta e Madalena; se qualcosa anderà a male, non so cosa mi dire: ho fatto

⁶² “Soube-se depois que a mais de um dos espectadores, naquele momento, veio em mente aquele dito de Isaías: o lobo e o cordeiro irão juntos ao pasto, o leão e o boi comerão juntos a ração.”

⁶³ “Estão vindo, são trinta, são quarenta, são cinquenta mil, são demônios, são arianos, são anticristos.”

anche piú del mio dovere.”⁶⁴ (p. 632). Marta e Madalena, de acordo com o *Evangelho segundo São Lucas*, são as irmãs de Lázaro, uma sempre preocupada com os trabalhos domésticos e a outra em ouvir as pregações de Jesus.

A questão religiosa é uma constante no romance de Manzoni, primeiramente por tratar-se da história de um povo extremamente católico, que está sempre em contato com a igreja, os conventos e os religiosos, mas esse é somente um aspecto externo. A narrativa veicula um ideal de religião que, segundo Citanna (MANZONI, *Appendice di pagine critiche*, 1964, p. 918), “[...] non è dunque una religione nel senso comune o mitico della parola, è una religione nel senso ideale [...] Il regno di Dio non è quello del cielo, ma quello della terra, illuminato dalla divina legge di Cristo”⁶⁵. Essa forma de religião que é, sobretudo, sentimento íntimo, é expressa por fra Cristoforo, Lucia e pelo cardeal Borromeo. A concepção idealizada da religião se confirma pela quase total ausência, na narrativa, de referências a rituais religiosos.

O texto bíblico é normalmente focalizado em *I promessi sposi* como portador de verdades fundamentais que, por isso, não podem ser banalizadas, devendo comparecer somente em momentos importantes e na voz daqueles que estão capacitados para alcançar o seu sentido profundo. Talvez isso explique por que nenhuma citação da sagrada escritura seja atribuída a don Abbondio que, por seu egoísmo e covardia, não tinha capacidade para viver intimamente os ensinamentos que pregava, como fica evidente num diálogo em que o cardeal Borromeo questiona o padre sobre os motivos que o levaram a não realizar o casamento de Renzo e Lucia.

Em *I promessi sposi* e *Memorial do convento* há referência à parábola do filho

⁶⁴ “não tive quem me desse uma mão; tive que fazer o papel de Marta e Madalena; se alguma coisa sair mal, não sei o que dizer: fiz mais do que a minha obrigação.”

⁶⁵ “não é uma religião no sentido comum ou mítico da palavra, é uma religião no sentido ideal [...] O reino de Deus não é aquele do céu, mas aquele da terra, iluminado pela divina lei de Cristo.”

pródigo, contida no *Evangelho segundo São Lucas*. No texto de Manzoni, ela é trazida na voz de Borromeo por meio de um diálogo com don Abbondio sobre a conversão do *innominato*: “ma questo...questo *perierat, et inventus est*”⁶⁶ (p. 504, grifo do autor), no romance de Saramago, a parábola é aludida pelo narrador: “Regressou o filho pródigo, trouxe mulher, e, se não vem de mãos vazias, é porque uma lhe ficou no campo de batalha e a outra segura a mão de Blimunda” (p. 101).

São, em ambos os casos, comparações feitas entre o jovem da parábola e as personagens, entretanto, em *I promessi sposi* a comparação procura alcançar o sentido alegórico que a própria parábola traz: o pai, metaforizando a figura de Deus, vê o filho retornando à casa, que simboliza a fé. Em *Memorial do convento*, o regresso de Baltasar não é alegorizado, como no romance italiano. E ao retornar à casa dos pais, Baltasar também não vem movido pelo arrependimento de ter-se ausentado, como o jovem da parábola, mas pela necessidade de sair de Lisboa. Também não o faz por encontrar-se sozinho, como aquele, uma vez que vem acompanhado por Blimunda. Quanto à pobreza do regressante, o narrador de Saramago comenta: “se vem mais rico ou mais pobre não é coisa que se pergunte, pois todo o homem sabe o que tem, mas não sabe o que isso vale” (p. 101). Talvez Baltasar não venha tão pobre por trazer consigo um tesouro chamado Blimunda. Em comum com o jovem da parábola, Baltasar tem a alegria com que foi recebido, não pelo pai como aquele, mas pela mãe. O uso da parábola do filho pródigo no texto do romancista português é matéria que o narrador toma e molda de acordo com a intenção narrativa, que não consiste em referendar os ensinamentos do texto bíblico ou tomá-lo como exemplo, mas sim parodiá-lo, naquele movimento paradoxal a que Hutcheon (1991) se refere, ou seja, no âmbito da paródia a recuperação de um texto implica simultaneamente a sua sacralização e seu questionamento.

Em *Memorial do convento*, o texto bíblico, diferentemente do que vimos em *I promessi sposi*, quase sempre se faz presente por meio de um comentário do narrador, como

⁶⁶ “mas este...este estava perdido e foi reencontrado.”

vemos nesse trecho em que ele se apropria de uma passagem do *Evangelho segundo São Lucas*: “[...] as saias rodadas, os mantos de fantasia, as golas de renda, os casaquinhos, só os lírios do campo não sabem fiar nem tecer e por isso estão nus, se Deus quisesse que assim andássemos teria feito homens liliais, as mulheres felizmente já o são, mas vestidos lírios [...]” (p. 153). Evidencia-se, nesse comentário, a crítica à opulência com que se apresentam as ordens religiosas na procissão do Corpo de Deus, aproveitando-se, para isso, da comparação feita por Jesus entre os lírios do campo e o rei Salomão. De acordo com as palavras de Jesus, os lírios se apresentavam superiores ao rei em beleza e elegância, mas, na retomada feita pela ficção, os lírios estão nus diante de tanto luxo ostensivo.

Às vezes, o narrador aproveita-se do próprio conhecimento que, supostamente, o leitor tem de passagens do *Velho* ou *Novo Testamento* para a construção do seu romance. Essas alusões têm o intuito de vulgarizar o texto considerado sagrado, como podemos observar na apropriação, por mais de uma vez, do seguinte episódio da vida de Jesus:

Uns dias antes dera-se em Mafra um milagre [...] e a quem se scandalizar por dar a isto nome de milagre, sendo destruição, que outro nome se lhe haveria de pôr, sabendo que el-rei, chegado a Mafra e informado do sucesso, se pôs, ele, a distribuir moedas de ouro [...] porque os oficiais da obra em dois dias tinham tornado a levantar tudo, multiplicaram-se as moedas, que foi bem melhor que terem-se multiplicado os pães. (p. 131)

[...] uns foram confessar-se, outros comungaram, não todos, nem seria bastante a reserva de sagradas partículas, salvo se se desse ali o milagre da multiplicação das hóstias, caso não verificado. (p. 263)

Numa eminência ao fundo está posta uma capela de madeira, se julgam os assistentes que há milagre capaz de metê-los a todos lá dentro, redondamente se enganam, mais fácil foi multiplicar os peixes e os pães, ou caberem duas mil vontades num frasco de vidro, isso não é milagre nenhum, mas sim a mais natural coisa do mundo, querendo. (p. 230)

No primeiro trecho, o narrador, associando a tempestade que derrubou a igreja, a sua rápida reconstrução e a distribuição de moedas por parte do rei a um milagre, deprecia o gesto, considerado milagroso, da multiplicação dos pães. No segundo trecho, a observação do narrador tende a assinalar, de maneira humorada, sua descrença na possibilidade de tais ocorrências, posicionamento que, no último excerto, revela-se de forma ampliada. Aqui

também o narrador opera uma inversão de valores na medida em que minimiza o milagre divino e realça o ato não milagroso de Blimunda, que é, segundo ele, manifestação do poder de realização da vontade humana.

Muito menos freqüentes são as alusões feitas por um religioso em *Memorial do convento*. É caso do frade pregador que se apropria da expressão “em verdade vos digo” (p. 262), atribuída a Jesus no *Novo Testamento*. A expressão parece ser levianamente empregada pelo frade para dar crédito à sua tentativa de comparar o transporte da pedra, executado pelos operários, às antigas cruzadas. O discurso do frade, carregado de noções de pecado e penitência, soa falso, se comparado ao grande sofrimento dos trabalhadores que vinha sendo narrado. O narrador acusa o frade de ser imprudente e de profanar com suas sandálias a pedra pela qual se sacrificara sangue inocente, referindo-se ao acidente que ocasionou a morte de um dos trabalhadores durante o transporte da pedra, e termina o parágrafo ironizando toda a pregação.

Entre os religiosos, é o padre Bartolomeu que mais vezes se refere à Bíblia. E, por meio das citações, podemos perceber que a personagem sofre um processo de perda de confiança nos dogmas da igreja católica, o que se intensifica depois de sua viagem para a Holanda:

[...] eu padre Bartolomeu Lourenço que voltei da Holanda [...] estudei com alguns sábios velhos alquimistas [...] cuidam as pessoas que sabem do que falam, olham para o céu e dizem, Éter celeste, eu sim sei o que ele é, afinal tão simples como ter Deus dito, Faça-se a luz, e a luz fez-se, é maneira de falar [...]” (p. 116, grifo nosso)

Observamos aqui a crítica às pessoas que julgam ter o conhecimento das coisas, aceitando de maneira irrefletida fórmulas prontas, como a explicação, trazida pelo *Gênese*, de que o mundo teria sido criado com algumas palavras de Deus, ou que o céu é formado pelo éter celeste. O padre diz saber o que é o éter celeste porque foi até a Holanda adquirir um conhecimento que não poderia encontrar entre os portugueses. A Holanda já vivia na época

um clima de liberdade de pensamento que não existia em Portugal, liberdade que possibilitava o desenvolvimento das ciências e a existência dos alquimistas. A religião oficial daquele país era o protestantismo, que pregava a não necessidade de intermediários entre o homem e Deus. Parece-nos que uma possível influência dessa doutrina nas idéias do padre torna-se perceptível no momento em que o narrador nos informa que Bartolomeu não quis ouvir a confissão de Baltasar, dizendo que “Deus vê nos corações e não precisa de que alguém absolva em seu nome” (p. 183), e ainda, na resposta dada à Blimunda quando ela pede sua benção: “Não posso, não sei em nome de que Deus a deitaria, abençoem-se antes um ao outro, é quanto basta, pudessem ser todas as benções como essa” (p. 187).

O padre passa a questionar os dogmas da igreja usando como instrumento o próprio texto bíblico, o que se observa quando ele está compondo o sermão intitulado “Et ego in illo”:

[...] ah, mas então grande foi a injustiça que se cometeu contra Adão, dentro de quem Deus não morou porque ainda não havia sacramento, e Adão bem poderá arguir contra Deus que, por um só pecado, lhe proibiu para sempre a árvore da Vida e lhe fechou para sempre as portas do paraíso, ao passo que os descendentes do mesmo Adão, com tantos outros e mais terríveis pecados, têm Deus em si e comem da árvore da Vida [...] (p. 173)

Nesse trecho, a personagem põe em dúvida o sacramento da eucaristia que, segundo a Igreja, é o único meio capaz de trazer Deus para dentro do homem. Questiona também a noção católica de pecado, colocando em evidência toda a incongruência que resulta dessas postulações.

Na busca de novos conhecimentos e outras formas de pensamento, o padre afasta-se cada vez mais de sua formação católica e termina por confessar-se convertido ao judaísmo (p. 192). Depois da fuga na passarola, o narrador fornece pistas das leituras que teriam conduzido o padre à conversão: “[...] estão entrando os familiares do Santo Ofício para o prenderem [...] como levantariam os olhos se estão aterrados diante de uma Bíblia rasgada na altura do Pentateuco, de um Alcorão feito em pedaços indecifráveis [...]” (p. 197). Pentateuco é a

denominação dada aos cinco livros atribuídos a Moisés: *Gênese, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio*. Esses são os cinco primeiros livros do *Velho Testamento* que para o judaísmo correspondem à *Torá*, primeira e mais importante parte das escrituras, segundo essa religião. O Alcorão é o livro sagrado do Islamismo, religião fundada pelo profeta Maomé.

A mudança de posicionamento do padre Bartolomeu diante da religião aproxima-o da postura do narrador, que questiona tanto a narrativa bíblica quanto as interpretações que dela faz a igreja.

Além das referências pontuais ao texto bíblico, há outras mais difusas, subjacentes a alguns episódios, como a passarola que, ao sobrevoar a construção da Basílica, é confundida com o Espírito Santo, também ele representado por uma ave. De acordo com Hansen (1998, p. 28), o edifício e a máquina voadora comportam sentidos alegóricos que se opõem: “[...] as duas construções se elevam na busca de transcendência; no entanto, o sentido da transcendência que cada uma tenta é oposto”. Para esse crítico, contrariamente à passarola, Mafra alegorizaria a fusão de religião e política:

[...] uma ratificação da ordem, simboliza a nenhuma imprevisibilidade, a nenhuma possibilidade de intervenção autônoma no padrão de experiência/expectativa e, principalmente, a subordinação geral da vontade coletiva [...] Quanto à passarola, sua elevação é transcendência em relação à ordem que manda construir Mafra (p. 29)

O episódio de *Memorial do convento* acima referido serve ainda para colocar em evidência o contraste entre a experiência e a interpretação que se faz dela, na medida em que são variadas as considerações feitas pelos moradores de Mafra em relação ao objeto que vêm sobrevoar a cidade, podendo-se pensar em um coro polifônico de vozes divergentes (BAKHTIN, 1997) sobre o mesmo assunto e marcando a distância mental entre os construtores da passarola e as demais personagens.

O caminho trilhado pelos operários, durante o transporte da grande pedra de Pêro Pinheiro a Mafra, parece parodiar a *via crucis* trilhada por Jesus. Deparamo-nos, nessa

passagem do romance, com a narração de sofrimentos ainda mais intensos do que aqueles atribuídos a Cristo ao carregar a cruz. Não faltam, no caminho dos operários, nem mesmo as paradas nos momentos de extenuação das forças, os ferimentos e o sangue derramado. A diferença é que, enquanto Jesus subia em direção ao Gólgota, os trabalhadores realizavam uma “[...] grande descida ao centro da terra [...]” (p. 260). Depois do caminho de sofrimentos, Jesus ascenderia ao céu; para os trabalhadores estavam reservados outros sacrifícios e duros trabalhos, o que parodicamente nos permite sugerir que aos operários caberia apenas a descida aos infernos.

Restam ainda algumas semelhanças entre a história de Jesus e a dos operários, como a de morrerem Jesus e Francisco Marques sacrificados pelos próprios objetos que carregavam. E também a presença do diabo, que, de acordo com a Bíblia, teria tentado Jesus antes que começasse a sua peregrinação; mas, diante do sofrimento dos operários, até o diabo se admira de sua ingenuidade, como nos informa o narrador: “Em cima deste valado está o diabo assistindo, pasmando da sua própria inocência e misericórdia por nunca ter imaginado suplício assim para coroamento dos castigos do seu inferno” (p. 259).

O narrador de *Memorial do convento* opera, ao longo do romance, uma inversão nos conceitos religiosos, mostrando o inferno sobre a própria terra, a instituição religiosa como o mal e Deus uma incógnita, figura distante do homem ou mesmo inexistente.

Quanto à intertextualização com obras literárias, notamos que em *I promessi sposi*, o narrador, na maioria das vezes, procura fornecer algum tipo de indicação, o que permite, quase sempre, a identificação do texto-fonte e, em certos casos, é citado até o nome do autor do texto que está sendo resgatado.

A título de exemplificação, podemos citar a comparação bem-humorada do narrador entre o medo de don Abbondio e o de Dante diante dos demônios: “Dante non istava peggio

nel mezzo del Malebolge”⁶⁷ (p. 510); ou ainda, a citação sobre Achilini, transcrevendo o primeiro verso de um soneto desse autor: “Fu in questa occasione che l’Achilini scrisse al re Luigi quel famoso sonetto: *Sudate, o fochi, a preparar metalli* [...] Ma è un destino che i pareri de’ poeti non siano ascoltati”⁶⁸ (p. 617-618, grifo do autor), citação aproveitada pelo narrador para lamentar que os poetas não sejam ouvidos, criticando, com um tom de ironia, a atuação dos governantes.

Detectamos também em *I promessi sposi* o aproveitamento de uma cena da narrativa sobre Psiche (cujo primeiro registro literário foi feito por Apuleio em *O asno de ouro*), perceptível pela indicação da personagem: “L’oste [...] si fermò un momento a contemplare l’ospite [...] alzandogli il lume sul viso, e facendovi, con la mano stesa, ribatter sopra la luce; in quell’atto a un dipresso che vien dipinta Psiche, quando sta a spiare furtivamente le forme del consorte sconosciuto.”⁶⁹ (p. 347). Na comparação com Psiche, o narrador assinala a curiosidade do dono da hospedaria, que se põe a espiar o hóspede adormecido.

Deparamo-nos também com algumas apropriações que só podem ser identificadas por meio de um comentário do narrador. É o caso de uma frase retirada da tragédia *Júlio César* (ato II, cena I) de Shakespeare: “Tra il primo pensiero d’una impresa terribile, e l’esecuzione di essa (ha detto un barbaro che non era privo d’ingegno), l’intervallo è un sogno, pieno di fantasmi e di paure”⁷⁰ (p. 166). A explicação entre parênteses atesta o empréstimo, que nos leva a Shakespeare, assim denominado em um texto de Voltaire (MANZONI, 1964, p. 166, nota 129).

⁶⁷ “Dante não estava pior no meio do Malebolge.”

⁶⁸ “Foi nesta ocasião que Achilini escreveu ao rei Luís aquele famoso soneto: *Suem, fogos, para preparar os metais* [...] Mas é um destino que os pareceres dos poetas não sejam ouvidos.”

⁶⁹ “O hoteleiro [...] se deteve um momento a contemplar o hóspede [...] alçando-lhe o lume sobre o rosto, e

fazendo-lhe, com a mão estendida, rebater a luz; naquele gesto em que foi descrita Psique, quando está espiando furtivamente as formas desconhecidas do marido.”

⁷⁰ “Entre o primeiro pensamento de uma empresa terrível, e a execução desta, (disse um bárbaro que não era desprovido de engenho), o intervalo é um sonho cheio de fantasmas e de medos.”

Existem algumas situações em que palavras ou expressões, possivelmente importadas de outro texto, não são acompanhadas por nenhuma referência à obra ou ao autor. Nesses casos, a aproximação com o texto-fonte fica exclusivamente a cargo do leitor. Encontramos duas dessas ocorrências relacionadas à *Eneida* de Virgílio. Numa delas a expressão aparece destacada em latim: “[...] sono nelle vostre mani: abbiate misericordia: *parcere subjectis*.”⁷¹ (p. 501, grifo do autor); na outra, a intertextualidade é inferida pela proximidade que a expressão “La macchina fatale s’avanza balzelloni”⁷² (p. 307, grifo nosso) tem com a frase de Virgílio: “scandit fatalis machina muros”⁷³. Exemplo semelhante ocorre com a *Divina Comédia*: no texto de Manzoni, a frase “Che un minor vento vi aveva confinate, e le porta in giro involte nella sua rapina”⁷⁴ (p. 599, grifo nosso) nos remete à expressão de Dante: “mena gli spiti con la sua rapina”⁷⁵, inserida no *Inferno* (canto V, 32).

Há ainda em *I promessi sposi* algumas manifestações intertextuais referentes a autores que não chegaram a ficar conhecidos, mas que faziam parte do círculo de amizade de Manzoni. Um desses escritores é Giovanni Torti que, segundo Messina (MANZONI, 1964, p. 641, nota 129), foi um poeta romântico cuja obra medíocre não merece o elogio que lhe faz o amigo Manzoni em *I promessi sposi*: “Radunò i servitori che gli eran rimasti, pochi e valenti, come i versi di Torti”⁷⁶ (p. 641).

Outro exemplo é a citação do verso “Leva il muso, odorando il vento infido”⁷⁷ (p. 274), acompanhada de uma longa explicação sobre o texto ao qual ele pertence:

⁷¹ “estou em vossas mãos: tendes misericórdia: *clemência para com os fracos*.”

⁷² “A máquina fatal avança saltitando.”

⁷³ “a máquina fatal escala a muralha”

⁷⁴ “Que um vento menor os tinha confinado e os arrasta no seu redemoinho.”

⁷⁵ “prende os espíritos no seu redemoinho.”

⁷⁶ “Reuniu os empregados que lhe restaram, poucos e valentes, como os versos de Torti.”

⁷⁷ “Levanta o focinho, farejando o vento.”

Del rimanente, quel bel verso, chi volesse saper donde venga, è tratto da una diavoleria inedita di crociate e di lombardi, che presto non sarà più inedita, e farà un bel rumore; e io l'ho preso, perché mi veniva in taglio, e dico dove, per non farmi bello della roba altrui: che qualcheduno non pensasse che sia una mia astuzia per far sapere che l'autore di quella diavoleria ed io siamo come fratelli, e ch'io frugo a piacer mio ne' suoi manoscritti.⁷⁸ (p. 274)

De acordo com Messina (MANZONI, 1964, p. 274, nota 96), trata-se de Tommaso Grossi, escritor menor que pertenceu ao primeiro romantismo, e da obra *I lombardi alla prima crociata*, ainda inédita quando Manzoni escrevia o romance, e hoje totalmente esquecida por seu escasso valor artístico.

Memorial do convento, por sua vez, dialoga também com várias obras literárias. Além da relação com a novela de António José da Silva, *Obras do Diabinho da mão furada*, produzida no século XVIII, mas fruto da tradição moralista que se iniciou em Portugal no final do século XVI, minuciosamente explorada por Oliveira Filho (1993, p. 21-40) em seu livro *Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago*, ecoam no romance de Saramago escritores portugueses, como Vieira, Fernando Pessoa, Camões, Cardoso Pires, etc, às vezes, como simples alusões, outras vezes, como manifestações mais elaboradas.

A referência ao padre António Vieira e à sua fama de orador sacro surge numa interligação com o padre Bartolomeu e observamos que Saramago explicita na sua própria forma de expressão o jogo vocabular tão característico de Vieira: “[...] ao ponto de o [Bartolomeu] terem comparado ao padre António Vieira, que Deus haja e o Santo Ofício houve” (p. 91).

Também o “Sermão de Santo António” do escritor barroco ressoa em *Memorial do convento*, numa convergência de posicionamentos críticos desses autores, distanciados no tempo, mas aproximados pela sua veia expressiva:

⁷⁸ Do restante, aquele belo verso, quem quisesse saber de onde veio, foi tirado de uma diavoleria inédita de cruzadas e de lombardos, que logo não será mais inédita, e causará bastante rumor; e eu o peguei, porque me vinha a calhar, e digo onde para não fazer bonito com as coisas dos outros: que ninguém pense que seja uma

T. 2149/11



Da sua gaiola de madeira pregou o celebrante ao mar de gente, se fosse o mar de peixes, que formoso sermão se teria podido repetir aqui, com a sua doutrina muito clara, muito sã [...]” (p. 231).

[...] vão se mungindo as tetas do bom leite que é o dinheiro, requeijão precioso, supremo queijo, manjar de meirinho e solicitador, de advogado e inquiridor, de testemunha e julgador, se falta algum é porque o esqueceu o padre António Vieira e agora não lembra. (p. 190)

A alusão a Fernando Pessoa surge numa comparação entre D. João V e D. Henrique, quando o narrador comenta que este será louvado por “um poeta por ora ainda não nascido, lá tem cada um as suas simpatias” (p. 227), o que nos remete ao poema “O conde D. Henrique”, da primeira parte de *Mensagem*.

Camões é lembrado na sua caracterização física a propósito da descrição de um trabalhador do convento: “Brás que é ruivo e Camões do olho direito” (p. 242), mas principalmente trazido por meio de sua poesia. Sinais de sua lírica transparecem na alusão ao desconcerto do mundo (p. 90). Seu poema épico também se faz presente: Saramago se apropria, por exemplo, da imagem de ferocidade do gigante Adamastor quando os portugueses tentavam dobrar o Cabo das Tormentas, contida em *Os Lusíadas* (estrofes 39, 49 e 50, canto V), para criar uma imagem comparativa (p. 131) de um possível sopro do gigante e a violência da tempestade que destruiu a igreja de madeira de Mafra. A idéia de perigo, representada por Adamastor, figura também no momento em que a passarola levanta vôo. (p. 200 - 202).

Saramago parafraseia o 7º e o 8º versos da estrofe 10, canto I, quando o rei determina o dia da sagração da basílica de Mafra: “[...] vós me direis qual é mais excelente, se ser do mundo rei, se desta gente.” (p. 289). Versos do canto IV são também inseridos na prosa de *Memorial do convento*, reproduzindo o lamento das mulheres, cujos maridos e filhos partem para a viagem marítima em *Os Lusíadas* e para Mafra, no romance de Saramago: “qual em

astúcia minha para mostrar que o autor daquela *diaboleria* e eu somos como irmãos, e que eu desfruto com prazer os seus manuscritos.



cabelo, Ó doce e amado esposo, e outra protestando, Ó filho, a quem eu tinha só para refrigério e doce amparo desta cansada já velhice minha, não se acabavam as lamentações, tanto que os montes de mais perto respondiam, quase movidos de alta piedade,” (p. 293)⁷⁹.

Na continuidade das estrofes camonianas e da narrativa de Saramago, a voz de recriminação do Velho do Restelo diante da cobiça e da vaidade dos portugueses (estrofe 94, 95, Canto IV) se revela na voz de um velho que se posiciona contra o arrebanhamento indiscriminado de pessoas para acelerar a construção do convento de Mafra em virtude da vaidade de D. João V: “Ó glória de mandar, ó vã cobiça, ó rei infame, ó patria sem justiça [...]” (p. 293). O verso parafraseado de Camões visa reafirmar no texto de Saramago a crítica já ali contida, crítica que se expande na seqüência criada pelo autor contemporâneo. Ainda mais: O “velho de aspecto venerando” d’ *Os Lusíadas*, transformado em “um labrego de tanta idade” (p. 293), sofre um destino diferente do da personagem camoniana: “e tendo assim clamado veio dar-lhe o quadrilheiro uma cacetada na cabeça, que ali mesmo o deixou por morto” (p. 293). E os versos: “Maldito o primeiro que, no mundo, / Nas ondas vela pôs em seco lenho!” (estrofe 102, canto IV) são convertidos no texto de Saramago em: “Maldito sejas até a quinta geração [...] maldito, maldito, maldito” (p. 293), imprecações das mulheres que, além de terem seus maridos arrastados pelos quadrilheiros, foram estupradas por eles.

Podemos ainda sugerir que o texto de Camões, parodiado em *Memorial do convento*, adquire feição alegórica, tendo em vista que a cobiça, a vaidade, a ambição do rei D. Manuel e dos navegadores portugueses ao se lançarem ao mar desconhecido, apesar do perigo iminente e da dor dos familiares que ficam, estão também refletidos na figura de D. João V, cuja megalomania leva a construir o suntuoso monumento de Mafra, independentemente do sofrimento dos trabalhadores portugueses, imperialismo que se firma no mar e na terra.

⁷⁹ Os trechos sublinhados constituem, respectivamente, transcrições do 1º verso da 91ª estrofe; 1º, 2º, 3º versos da 90ª estrofe; 5º e 6º versos da 92ª estrofe do canto IV d’ *Os Lusíadas*.

Aproveitando-nos ainda das considerações de António José Saraiva (1978) relativas ao episódio do Velho do Restelo, quando sugere que “quem fala através do Velho do Restelo é o próprio Camões”, poderíamos parafraseá-lo dizendo que quem parece falar por meio da voz recuperada do Velho em *Memorial do convento* é o narrador de Saramago, ou, se quisermos ir mais longe, o próprio romancista, a questionar permanentemente os desmandos dos poderosos e, por extensão, as incoerências e absurdos da história oficial.

Outras manifestações intertextuais literárias ainda se apresentam no romance de Saramago. Na cerimônia de colocação da primeira pedra da basílica de Mafra, por exemplo, o narrador, ao dizer que “[...] desceu el-rei trinta degraus para o interior da terra, parece uma despedida do mundo, seria uma descida aos infernos” (p. 137), nos remete a Dante Alighieri na *Divina Comédia*, a Ulisses na *Odisséia* e a Orfeu em *Orfeu e Euridice*. Aqui também o recurso paródico se manifesta, porque se nos textos-fontes a descida aos infernos pressupõe uma busca significativa, ou seja, busca de conhecimento no caso da *Divina Comédia* e busca da amada em *Orfeu e Euridice*, a descida realizada por D. João V não apresenta nada de valorativo, ao contrário, o que se vê é a manifestação do ritual, do supérfluo.

Ao focalizar a despedida de Blimunda e Baltasar, o narrador evoca, pela diferença, despedidas dos casais protagonistas da novela de cavalaria *Amadis de Gaula* e da peça teatral de Shakespeare: “Não é Oriana em seu traje de corte que se está despedindo de Amadis, nem Romeu que, descendo, colhe o debruçado beijo de Julieta [...]” (p. 332). Minimizando, de certa forma, os amantes de classe abastada que a literatura consagrou (atentemos para o “traje de corte” de Oriana), o narrador de *Memorial do convento* valoriza os amantes da camada popular.

Enfim, os nós intertextuais se estendem por toda a obra, permanentemente tecendo a rede de relações que constituem *Memorial do convento*. As formas de apropriação variam, como se pôde observar, mas são regidas por um princípio norteador: o incessante



questionamento do passado que se apresenta mais ajustado à sua teia intertextual em *I promessi sposi*, na medida em que a recuperação de textos realizada por Manzoni não apresenta um intuito paródico. A apropriação feita pelo escritor italiano não visa desafiar a história, questionar dogmas religiosos ou problematizar textos consagrados; exatamente o inverso disso é o que se configura no romance de Saramago, que se abre como um caleidoscópio, com suas múltiplas cores e formas, a revisões do que foi, recriando ficcionalmente o que poderia ter sido.



6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É chegada a hora de tentarmos atar os fios que fomos espalhando durante o percurso deste trabalho.

Diante da sempre polêmica relação da literatura com a história, concentramo-nos em duas manifestações distanciadas no tempo: *I promessi sposi* (1840) e *Memorial do convento* (1982), visando assinalar divergências e algumas convergências.

Nesse sentido, verificamos que os fatos históricos são mobilizados diferentemente em um e outro romance. Se em Manzoni existe certo compromisso de veracidade com a época focalizada, atestado pelo constante referir-se, no próprio corpo do texto ou em notas de rodapé, a documentos consultados para a criação do romance, e também pelo subterfúgio do encontro de um manuscrito; em Saramago, essa necessidade se desfaz e os acontecimentos da história podem tomar outras direções, na medida em que são passíveis de serem modificados pelo autor. Se o detalhe histórico em *I promessi sposi* está diretamente vinculado com a busca do “efeito de real”, com a apreensão da síntese de uma época; em *Memorial do convento*, essa visão de totalidade histórica se quebra, tendo em vista que o detalhe é muitas vezes utilizado para recriar.

Nessa mesma linha de condução observamos que no romance de Manzoni a biografia das personagens históricas não é transgredida e mesmo as personagens ficcionais são criadas de acordo com aspectos que teriam caracterizado as pessoas que viveram no período em que o romance está ambientado; no romance de Saramago não existe esse tipo de preocupação: as personagens históricas são normalmente trazidas com o propósito de se desmascarar o que a história esconde e as ficcionais podem extrapolar as particularidades do tempo em que estão historicamente situadas.



O tratamento dado a esses dois conjuntos de personagens também varia. Em Manzoni, as figuras históricas têm papel secundário, surgem em momentos específicos e depois saem de cena. Seu aparecimento está diretamente vinculado às personagens ficcionais, que ocupam o primeiro plano na narrativa e que são, de fato, as responsáveis pelo desenrolar das ações. Em Saramago, tanto as personagens históricas como as ficcionais ocupam lugar de destaque, havendo um maior entrosamento entre algumas delas, uma vez que o autor entrecruza suas vidas, aproximando-as por hereditariedade ou por relação de amizade.

Com relação às personagens ficcionais, divisamos um ponto coincidente entre os escritores: o fato de elegerem personagens do povo para figurarem como protagonistas. Se no romance contemporâneo que resgata a história essa é uma tendência preponderante na medida em que é dada a voz àqueles que sempre foram dela excluídos, no romance histórico tradicional, esse não é um procedimento comum, mas é o adotado por Manzoni, que via na camada popular os verdadeiros construtores da nação. Para ele, é o povo que mantém vivos os costumes, os valores, os ideais. Não podemos afirmar que a perspectiva seja exatamente a mesma, entretanto, resguardadas as devidas proporções de cada um dos romances, há semelhança. *Memorial do convento* vai além, pois o elemento popular é alçado à condição de classe privilegiada aos olhos do narrador em detrimento das classes que sempre tiveram seu lugar reservado nos manuais de história.

Em se tratando do narrador, várias considerações devem ser feitas. A onisciência está presente em ambos, mas se manifesta diferentemente. No romance de Saramago, o total domínio sobre o enunciado leva o narrador até a se integrar nas cenas que relata; em Manzoni, a proximidade com o narrado não atinge esse nível. O narrador de *I promessi sposi* mantém-se praticamente inalterado ao longo do romance, o que já não acontece com o de *Memorial do convento*, que se transmuta constantemente. A ironia se manifesta tanto em um como no outro narrador. Incide principalmente, no caso de Manzoni, sobre os governantes estrangeiros e



sobre a elite italiana, com o intuito de denunciar a incompetência e as atitudes mesquinhas que os caracterizam. Em Saramago, atua especialmente sobre membros da realeza, com ênfase na figura do rei, e sobre representantes do clero. A própria instituição religiosa com seus desmandos, seus rituais e desvirtuamentos é altamente ironizada, posicionamento que não se verifica no romance do autor italiano, no qual praticamente não há referências a rituais religiosos e a religião é exaltada como sentimento íntimo e verdadeiro, sendo focalizados positivamente os religiosos que possuem essa tendência.

A relação do narrador com o leitor também diverge. Na narrativa de Manzoni estabelece-se uma relação de confiança entre ambos: o narrador explica todos os seus movimentos, não deixa dúvidas para o leitor, a quem chama constantemente, induzindo-o a acompanhá-lo, indução que também se faz presente no narrador de Saramago, mas sob perspectivas diferentes, visto que o leitor é desafiado a questionar, a não aceitar verdades absolutas, é instigado a se perder e a se encontrar na diversidade de vozes que se emaranham no romance.

A atuação diferenciada dos narradores é perceptível ainda no que diz respeito à situação discursiva. As digressões do narrador de *I promessi sposi* explicitam o sistema organizacional da narrativa; em *Memorial do convento* as intrusões metalingüísticas do narrador são variadas, não podendo ser reduzidas a um mecanismo único de organização, visto que a todo momento o narrador subverte sua própria forma de dizer.

A ligação dos dois romances com outros textos é intensa, como se pôde exemplificar. As fontes discursivas a que os escritores recorreram são semelhantes: textos históricos, a narrativa bíblica, provérbios, diferentes obras literárias, entretanto, há variações na forma de apropriação. De uma maneira geral, o romance de Manzoni referenda os textos de que se serve, reafirmando, assim, a tradição histórica, religiosa, literária e popular. Em Saramago, os



textos assimilados percorrem um caminho diferenciado, que se pauta freqüentemente no questionamento que faz de toda e qualquer forma de tradição.

Enfim, podemos refundir todos os aspectos que analisamos durante o nosso trabalho em torno de um ponto fulcral: a relação que os romances de Manzoni e Saramago estabelecem com o passado. Em Manzoni, o passado é um tempo encerrado, fechado, cujos erros podem ser avaliados para que sirvam de lição para o presente. Dessa visão deriva a sua forma de interrogação quanto aos vazios e às falhas de interpretação da história pontuados em seu romance. Para Saramago, o passado está em aberto, podendo ser reescrito cada vez que alguém se dispuser a investigá-lo. Assim, em *Memorial do convento* deparamo-nos com um exercício de crítica constante às diferentes formas consagradas do saber, que são desestabilizadas com os recursos da ironia, da sátira, da paródia e da carnavalização.

Ao final deste percurso, a análise de *I promessi sposi* e *Memorial do convento* possibilita-nos reafirmar o que alguns críticos já disseram, ou seja, que as produções literárias contemporâneas que resgatam a história não podem ser estudadas sob a perspectiva dos romances históricos produzidos no século XIX, uma vez que estamos diante de um processo de releitura, e não de confirmação, da história oficial. Por outro lado, constatamos também que os romances históricos considerados tradicionais não podem ser simplesmente enquadrados em formas definitivas e imutáveis, haja vista que nos parece ser possível localizar em *I promessi sposi* o embrião de uma postura que ultrapassa os limites da época em que o romance foi escrito, o que nos alerta para o iminente perigo de se fazer generalizações.

Precisamos aprender a enxergar com olhos profundos para que possamos, de fato, penetrar nas entranhas e reentrâncias do texto literário. No momento, o que apresentamos no nosso trabalho é apenas a manifestação de olhos entreabertos.



7 BIBLIOGRAFIA

OBRAS DOS AUTORES

MANZONI, A. *I promessi sposi*. Prefácio e notas: Michele Messina. 2. ed. Firenze: Casa Editrice G. D'Anna, 1964. Contém: Páginas scelte dal "Fermo e Lucia" e da "I promessi sposi" del 1827 e Appendice di pagine critiche.

_____. Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione. In: Baccheli, R. (Org.). *La letteratura italiana storia e testi*, Milano: Riccardo Ricciardi Editore, 1953. v. 53, p. 1055-1114.

SARAMAGO, J. *Memorial do convento*. 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

TEXTOS CRÍTICOS SOBRE OS AUTORES

AGUIAR, J. A. Um convento e uma passarola. *Estudos portugueses e africanos*, Campinas: NECEPO/ UNICAMP, n. 2, p. 125-131, nov. 1983.

ALBERTI, G. Alessandro Manzoni. In: CECCHI, E.; SAPEGNO, N. (Org.) *Storia della letteratura italiana*. Milano: Garzanti, 1992. Nuova edizione accresciuta e aggiornata diretta da Natalino Sapegno.

ARNAUT, A. P. *Memorial do convento: história, ficção e ideologia*. Coimbra: Fora do texto, 1996.

AZEVEDO FILHO, L. A.. Ficção que reinventa a história. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 mar. 1991. Caderno Cultura, p. 8.

BERRINI, B. *José Saramago: Uma homenagem*. São Paulo: Educ, 1999.

_____. *Ler Saramago: o romance*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1998.

CAMPELO, J. N. O romance histórico português hoje: José Saramago. *Arquivos*, Curitiba, CEP/UFPR, n. 3, p. 29-36, out.1985.

CORRA, M. *Manzoni in storia della critica*. v. 20. Palermo: Palumbo, 1959.

COSTA, C. T. Literatura acompanha o crescimento português. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 dez. 1987. p. A-34.

COSTA, H. O lugar de José Saramago na literatura contemporânea. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 abr. 1988. p. A-33.



DE SANCTIS, F. *Storia della letteratura italiana*. 2. ed. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1993.

DIAS, M. H. M. A operação lúdica com a linguagem: poder e manipulação. *Gel Estudos Lingüísticos*, São Paulo, v. 29, p. 123-131, 2000.

DUARTE, L. P.; MALARD, L.; MIRANDA, W. M. José Saramago, tecedor da história. *Boletim*, Belo Horizonte, n. 9/10, p. 92-100, jul. 1986/dez. 1988.

FLORY, S. F. V. *Texto, Contexto e Metatexto: O papel catalizador do leitor no discurso ficcional de José Saramago e David Mourão Ferreira*. Assis, 1994. Tese (Livre Docência) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

GOMES, A. C. *A voz itinerante: ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo, Edusp, 1993.

HANSEN, J. Experiência e expectativa em Memorial do convento. In: LOPONDO, L. (Org.). *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas, 1998. p. 15-30.

JÚLIO, M. J. N. *Memorial do convento de José Saramago* (Subsídios para uma leitura). Lisboa: Replicação, 1999.

LIMA, M. M. L. V. Notas sobre José Saramago e sua máquina de fazer voar. *Estudos portugueses e africanos*, Campinas, n. 16, p. 39-56, jul./dez. 1990.

LOURENÇO, E. *O canto do signo*. Existência e Literatura. Lisboa: Presença, 1994, p. 180-188.

MADRUGA, C. *A paixão segundo José Saramago: a paixão do verbo e o verbo da paixão*. Porto: Campo das Letras, 1998.

_____. Blimunda e os olhos excessivos. *Letras e Letras*, Porto, v. 8, p. 4-49, jun. 1991.

_____. et al. Dossier José Saramago. *Letras & Letras*, Porto, p. 7-14, jun. 1991.

MAZZAMUTO, P. *Poetica e stile in Alessandro Manzoni*. Firenze: Le Monnier, 1957.

OLIVEIRA FILHO, O. J. de. *Carnaval no convento: intertextualidade e paródia em José Saramago*. São Paulo: UNESP, 1993.

PAZZAGLIA, M. *Scrittori e Critici della letteratura italiana* (ottocento e novecento). 3. ed., Bologna: Zanichelli, 1985.

PENHA, G. M. L. B. *A jangada de pedra: Uma viagem Alegórica á Poética de José Saramago*. São José do Rio Preto, 2002. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Área de Concentração Teoria da Literatura do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP, campus de São José do Rio Preto.

PITERI, S. H. O. R. A desconstrução da História oficial. *Boletim*, Araraquara, n. 8, p. 7-14, jul.-dez. 1995.



_____. Personagem histórico/personagem ficcional em *Memorial do convento*. *Anais de Estudos Literários*. São Paulo: Arte & Cultura, Assis: FCL - UNESP, v. 2, p. 195-200, 1994.

_____. Memorial do convento: incidências do olhar irônico-humorístico. In: DUARTE, L. P.; OLIVEIRA, P. M.; OLIVEIRA, S. M. P. (Org.) *Encontros Prodigiosos – Anais do XVII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*. Belo Horizonte: FALE / UFMG e PUC Minas. v. II, p. 1095 – 1102., 2001.

PUPPO, M. *Manuale Critico-Bibliografico: Per lo studio della letteratura italiana*. Torino: SEI, 1987.

RADIUS, E. *Paura di che?* Milano: Garzanti, 1956.

REAL, M. *Narração, maravilhoso, trágico e sagrado em Memorial do convento de José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1995.

REIS, E. F.; SANTOS, M. M.; GONÇALVES, M. N. *Memorial do convento de José Saramago: Análise da Obra*. Lisboa: Texto Editora, 2000.

RODRIGUES, V. M. Gli sposi promessi e I promessi sposi de A. Manzoni. *Revista de Letras*. São Paulo: UNESP. v.22, p.53-62, 1982.

ROSA, A. Il romanticismo e Manzoni. In: *Storia della letteratura italiana*. 8. ed. Firenze: La Nuova Italia, 1985.

RUSSO, L., *Personaggi dei promessi sposi*. Bari: Laterza, 1958.

SANTOS, V. José Saramago: história & estória. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n. 80, p. 21-29, jun. 1990.

SCALZO, M. Saramago diz que romancista deve indagar o passado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 abr. 1988. p. D-3.

SEIXO, M. A., *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

SILVA, M. T. C. *José Saramago. Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

SQUAROTTI, G. B. A literatura romântica entre natureza e história. In: *Literatura Italiana – Linhas – Problemas – Autores*. São Paulo: Nova Stella. Instituto italiano de cultura. Edusp. 1989.

VALLADARES, M. T. P. *Memorial do convento: oh que maravilha é viver e inventar*. *Matraga*, Rio de Janeiro, n. 4/5, p. 79-88, jan./ago. 1988.

VÁRIOS. *Camões: revista de letras e cultura*, Lisboa, n. 3, out./dez. 1998.

VIEGAS, F. José. Saramago. *Ler/ Livros & Leitores*, Lisboa, n. 6, p. 15-25, 1989.

LIVROS E DOCUMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DA ITÁLIA E PORTUGAL

AZEVEDO, J. L. de. *História dos cristãos-novos portugueses*. 2. ed.. Lisboa: Clássica, 1975.

BRANCO, M. B. *Portugal na época de D. João V*. Lisboa, 1886.

CHAGAS, P. *História de Portugal*. Lisboa, v. VI, [s.d.]

CHAVES, C. B.. *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*. Trad., pref. e notas de. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983.

_____. *Portugal nos séculos XVII e XVIII. Quatro testemunhos*. Apresentação, trad. e notas de. Lisboa: Lisóptima, 1989.

CHAVES, L.. *Maфра: o monumento*. Guimarães, 1963.

CONCEIÇÃO, F. C. da. *Gabinete histórico*. Lisboa: Impressão Régia, 1820. v. V, VI, VII e VIII.

DOMINGUES, M. J.. *D. João V. O homem e a sua época. Evocação histórica*. Lisboa: Romano Torres, 1964.

FARIA, A. P. de. *Bartholomeu Lourenço de Gusmão: 1685-1724*. Paris: Académie Aéronautique Bartholomeu de Gusmão, 1911.

FIGUEIREDO, V. C. O exotismo no tempo de D. João V. *História*, Lisboa, n.2, p.66-72, dez. 1978.

FORJAZ, P. *Dois sábios do Brasil: Bartolomeu Lourenço de Gusmão e José Bonifácio de Andrada e Silva*. Lisboa: Soc. Ind. Farmacêutica, 1964.

GOMES, J. C.. *O Monumento de Maфра*. 5. ed. corr. e aum. Lisboa: Bertrand - José Bastos, 1894.

GUIMARÃES, J. R.. *Sumário de Vária História*. Rolland & Semiond, 1874. 5v.

IVO, J. *O Monumento de Maфра*. Porto: Marques Abreu, 1930.

MENDES, F. D. *João V, rei absoluto*. Lisboa: João Romano Torres e Cia, [s.d.]

Microfilme F 248. Lisboa: Biblioteca Nacional, código 200, p. 76-79, 85-88 e 234.

PECCianti, M.C. *Regione per regione*. Firenze, Marietti-Manzuoli, 1987.

_____. *Storie della storia d'Italia*. Firenze, Marietti-Manauoli, 1988.

PIMENTEL, A. F.. *Arquitectura e poder: o real edifício de Mafra*. Coimbra: Inst. de História da Arte da Fac. de Letras, 1992.

SALDANHA, A. V.; RADULET, C. M. *Portugal, Lisboa e a Corte nos Reinados de D. Pedro II e D. João V – Memórias Históricas de Tristão da Cunha de Ataíde. 1º Conde de Polovide*. Lisboa, [s.d.]

SARAIVA, A. J.. *A inquisição portuguesa*. Lisboa: Europa-América, 1956.

_____. *Inquisição e cristãos-novos*. 5. ed. Lisboa: Estampa, 1985.

SERRÃO, J. V. *História de Portugal*. s.l.: Verbo, v. V, 1985.

SERRÃO, J.(dir.). *Dicionário de História de Portugal*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, v. II, 1971.

TAVARES, M. J. P. F.. *Judaísmo e inquisição*. Lisboa: Presença, 1987.

UGO, G. *Piccola storia d'Italia*. Perugia: Guerra Edizioni, 1994.

OBRAS DE TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIAS

ADORNO, T.W. La posición del narrador en la novela contemporánea. In: *Notas de Literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.

ALVAREZ, R. H. O autor implícito e a instauração da ironia em Memórias Póstumas de Brás Cubas. *Stylos*. São José do Rio Preto. v. 1, p. 135 – 155, 2000.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. E. Sousa. Lisboa: Guimarães & C.^a Editora, [s.d.]

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1999.

_____. A tipologia do discurso na prosa. In: LIMA, L. C. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed., v. 1. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1973.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.



BENJAMIN, W. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. 2. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.197-221.

_____. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política*. 2. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. p.222-231

BOËCHAT, M. C. B.; OLIVEIRA, P. M.; OLIVEIRA, S. M. P. (Org.) *Romance histórico: Recorrências e Transformações*. Belo Horizonte: FALÉ / UFMG, 2000.

BOOTH, W. C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: UNICAMP, 1996.

_____. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: _____. (Org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Unicamp, 1997. p. 91 – 101

BRUNEL, P. et al. *Que é literatura comparada?* Trad. brasileira. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CARVALHAL, T. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CASTRO, M. L. D. A dialogia e os efeitos de sentido irônicos. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Unicamp, 1997. p. 129 – 138.

CHAVES, C. B. *O romance histórico no romantismo português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1980.

CHAUI, M. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. (Org.) *O olhar*. São Paulo: Schwarcz, 1989.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56.

COUTINHO, E. e CARVALHAL, T. *Literatura comparada: Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DUARTE, L. P. Ironia, humor e fingimento literário. *Cadernos de Pesquisa*. Belo Horizonte, n. 15, fev. 94.

_____. Artimanhas da ironia. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, v.11, n.13, jun.. 1991. 186p.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESTEVES, A. R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z. (Org.). *Estudos de literatura e lingüística*. São Paulo: Arte e Ciência; Assis, SP: Curso de Pós-Graduação em Letras da FCL / UNESP, 1998.



FERRAZ, M. L. A. *A ironia romântica*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

FIORIN, J. L. O romance e a simulação do funcionamento real do discurso. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Unicamp, 1997. p. 229 – 247.

FREIRE, J.A.T. *Mas este livro não passa de um romance...* Ficção, História e Identidade em dois romances de Márcio Souza. Araraquara, 2002. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP campus de Araraquara.

FREITAS, M. T. *Literatura e história: o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.

_____. Romance e história. *Uniletras* (Ponta Grossa), n. 11, p. 109-118, dez. 1989.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.

GOBBI, M.V.Z. *De fato, ficção* (um exame da ironia como mediadora das relações entre História e Literatura em romances de José Saramago e Almeida Faria). São Paulo, 1997. Tese de doutorado apresentada à área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo.

GROSSER, H. *Narrativa: manuale – antologia*. 2.ed. Milano: Principato, 1986.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

LE GOFF, J. et al. *A nova história*. Lisboa: Edições 70, 1991.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1989.

LUKÁCS, G. *La novela historica*. Trad. Jasmin Reuter. Avena: Era, 1977.

_____. *O romance como epopéia burguesa*. In: Ensaios ad hominem I – Tomo II – Música e literatura. Santo André: Estudos e Edições ad hominem, 1999.

MARINHO, M. C. N. Transmissão do discurso alheio e formas de dialogismo em Vidas

Secas de Graciliano Ramos. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Unicamp, 1997. p. 249 – 260.



MARINHO, M. F. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras, 1999.

MAINGUENEAU, D. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Trad. Maria Augusta Bastos de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996. Coleção Leitura e Crítica.

MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Irony*. London: Methuen, 1973.

NITRINI, S. *Literatura Comparada*. São Paulo, Edusp, 1997.

OLIVEIRA, J. A. Em busca da palavra útil: a ironia. *Uniletras*, Ponta Grossa: UEPG, n. 18, dez. 1996.

_____. Ironia: eis a questão, *Uniletras*, Ponta Grossa, n. 17, p.99 – 110. dez. 1995.

PAIVA, M. H. N. *Contribuições para uma estilística da ironia*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1961.

PAZ, O. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de Teoria Narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, A. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase & cia*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

SARAIVA, A. J. *Os Lusíadas*. Organização, prefácio e notas. Porto: Figueirinhas, 1978.

SEIXO, M. A. *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Horizonte, 1986.

SEVCENKO, N. Conclusão: História e Literatura. In: _____. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.237-248.

TACCA, O. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

WEINEHARDT, M. Considerações sobre o romance histórico. *Letras* (Curitiba), n. 43, p.49-59, 1994.

ZERAFFA, M. *Romance e sociedade*. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.



