
**MEMORIAL DO CONVENTO:
UMA INVERSÃO DE PAPÉIS ENTRE A MULHER DA NOBREZA E A
MULHER DO POVO**

Memorial of the Convent:

Reversal of roles between the noble woman and the common woman

Aldinida Medeiros¹

Ana Flávia da Silva Oliveira²

RESUMO: O presente estudo insere-se nos estudos do romance histórico na literatura portuguesa, tomando como *corpus* o romance *Memorial do Convento* (1999), de José Saramago. Buscamos descrever, primeiramente, os aspectos do romance histórico como forma de promover uma releitura da História e, em seguida, procuramos mostrar como se constrói, nesse romance, a inversão do relevo de suas duas principais personagens femininas, D. Maria Ana Josefa e Blimunda, dentro do dialogismo social enfocado pelo autor, que dá relevo a personagens que sempre estiveram à margem da História. Para trabalharmos, especificamente, as personagens, utilizaremos como aporte o ensaio de Cristina Vieira (2008). Com isso, elucidaremos alguns aspectos que mostram como o romance *Memorial do Convento* (1999) promove uma inversão de destaque em relação à posição social e à importância dentro da narrativa, das personagens femininas, como forma de releitura da História.

PALAVRAS-CHAVE: Romance histórico contemporâneo; José Saramago; personagens femininas.

RESUMEN: El presente trabajo discute la novela histórica en la literatura portuguesa contemporánea, a partir de una lectura de *Memorial do Convento* (1999), de José Saramago. Buscamos describir, inicialmente, los aspectos de la novela histórica como forma de promover una relectura de la Historia y, luego, tratamos de señalar cómo se construye en la novela la inversión del relieve de los dos principales personajes femeninos, D. María Ana Josefa y

¹ Doutora da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

² Pós-graduanda da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB).

Blimunda, tomando en cuenta el dialogismo social enfocado por el autor, que les confiere el rol de protagonistas a personajes que siempre estuvieron al margen de la Historia. Para tratar específicamente de los personajes, acudimos al ensayo de Cristina Vieira (2008). A partir de ello, dilucidaremos algunos aspectos que revelan cómo *Memorial do Convento* (1999) hace su lectura da Historia, promoviendo una inversión de los papeles sociales y su importancia en la narrativa.

PALABRAS-CLAVE: Novela histórica contemporánea; José Saramago; personajes femeninos.

De todas as maneiras, é evidente o desejo de realização de uma releitura crítica da história, seja impugnando as versões oficiais, seja abolindo a distância épica do romance tradicional, seja invertendo os paradigmas clássicos para dar voz àqueles que foram, ao longo do tempo, excluídos, silenciados ou simplesmente mantidos à margem da história. Antonio R. Esteves

O romance histórico possibilita uma nova forma de ler a história, porque, dentre outros aspectos, põe em cena novos personagens que ficaram à margem da versão oficial da historiografia, apresentando, assim, grande importância para a literatura atual. Mais do que isso, é um gênero que tem estado em evidência na contemporaneidade. E tem como uma de suas principais características trazer para a prosa de ficção o componente híbrido que romance e história constituem.

É a partir de meados do século XIX, durante o Romantismo — em um período de grandes conflitos bélicos e inovações socioeconômicas — que aparece a nova variante do gênero romance: o *romance histórico*, que tem no romance *Weverley*, de Walter Scott, publicado em 1814, seu marco inicial, conforme apontam Marinho (1999) e Esteves (2010). Scott se projeta, então, como autor que serve de modelo aos romancistas do gênero, no período do Romantismo em diante. Nesse sentido:

O esquema do romance histórico criado por Scott, que acabou por se impor como modelo, obedece a dois princípios. O primeiro deles é que a ação ocorre em um passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas ajudam a fixar a época. Sobre esse pano de fundo situa-se uma trama

fictícia, com personagens e fatos inventados pelo autor. Além disso, como segundo princípio, os romances de Scott e seus seguidores, bem ao gosto romântico, costumam introduzir na trama ficcional um episódio amoroso geralmente problemático, cujo desenlace pode variar, ainda que, na maioria das vezes, termine na esfera do trágico. (ESTEVES, 2010, p.31-32)

Esse modelo, muito difundido nesse período, prevalece até aproximadamente a primeira metade do século XX. Contudo, a partir de então, mudanças começam a surgir no gênero romance histórico. Para Maria de Fátima Marinho (1999), o romance histórico evoluiu por causa da necessidade de se acompanharem as transformações ocorridas ao longo da história. Ela alega que a concepção de história evoluiu:

[...] e o romancista não pode ficar alheio a essas transformações, até porque a sua escrita sobre a História terá de estar necessariamente condicionada pela dos historiadores de profissão. (MARINHO, 1999, p.27)

Com base nesse ponto de vista, todos os romances históricos produzidos a partir de 1963, até os dias atuais, nesse contexto, podem ser chamados romance histórico *pós-moderno*,³ ou contemporâneo, segundo esta autora.

Sendo assim, seria atribuída ao romance histórico contemporâneo a função de aproximar a realidade do público leitor através da ficção literária, tornando, dessa forma, a história — antes tida como verdadeira — mais flexível e considerando-a como sendo um discurso ainda aberto à reflexão. Marinho considera tal característica muito importante, porque isso que faz com que a história oficial seja mostrada de diversas formas e, portanto, o gênero romance histórico se apresente como tendo “uma função trans-temporal entre o seu tempo e os tempos passados” (MARINHO, 1999, p.13).

Ao que aqui chamamos romance histórico contemporâneo, Linda Hutcheon (1991), por sua vez, denomina romance de metaficção

³ Nem todos os estudiosos do gênero utilizam a nomenclatura de romance histórico pós-moderno, pois ela está ligada ao conceito de pós-modernismo. Não discordamos dessa nomenclatura, mas preferimos o termo romance histórico contemporâneo, por considerá-lo mais abrangente

historiográfica. Isso porque, para ela, o romancista insere a trama da narrativa diversos comentários, questionamentos ou pontos de vista acerca da história, por meio do narrador ou de outras personagens, ao longo da construção narrativa. Tais comentários caracterizam, portanto, a metaficção historiográfica.

Para essa estudiosa, há um intercâmbio de influências entre a escrita da História e a do romance histórico, pois, assim como os romancistas, “muitos historiadores utilizaram as técnicas da representação ficcional para criar versões imaginárias de seus mundos históricos e reais” (HUTCHEON, 1991, p.142). Por isso, a autora acrescenta que “a história e a ficção sempre foram conhecidas como gêneros permeáveis” (HUTCHEON, 1991, p.143). A técnica da metaficção historiográfica procura elevar a literatura para um primeiro plano através do confronto com o histórico, o real, tanto por meio de aspectos temáticos quanto formais. De acordo com Hutcheon: “O ‘nós’ da voz narrativa, no presente, ressalta a reconstrução histórica metafictional no nível da forma. Mas a vida e a arte também se encontram no nível temático” (1991, p.145). Outrossim, ela acrescenta que a história e a ficção não fazem “parte da ‘mesma ordem de discurso’ [...]”. Elas são diferentes, embora tenham os mesmos contextos sociais, culturais e ideológicos, e também as mesmas técnicas formais” (HUTCHEON, 1991, p. 148), o que significa dizer que, por mais que haja uma interação entre essas duas categorias — a historiografia e o romance histórico — cada uma apresenta particularidades que devem ser respeitadas:

Tanto a ficção quanto a história são sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e auto-suficientes. (HUTCHEON, 1991, p.149)

A intertextualidade e a paródia também são temas apontados pela autora referida como sendo características do modelo histórico contemporâneo do romance. Segundo ela:

A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto. (HUTCHEON, 1991, p.157)

É por intermédio da intertextualidade que o romancista reescreve a história de um ponto de vista subjetivo, particular.

Nesse sentido, a intertextualidade e a paródia mantêm uma relação de paralelismo no interior da narrativa, uma vez que esta é construída pelo escritor, de forma que se permita uma reelaboração dos fatos referenciais, sem que elas sejam apagadas. Segundo Hutcheon (1991, p.163):

[...] os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do “mundo” e da literatura. A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade — tanto literária como “mundana”.

A paródia, em tal contexto, não objetiva eliminar o passado; “na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno” (HUTCHEON, 1991, p.165). A presença da paródia e da intertextualidade no texto narrativo resgata a discussão acerca da originalidade de uma obra, observando, nesse caso, a importância da intertextualidade. Trata-se de retomadas ou releituras e, até mesmo, uma reescrita do passado, tendo por base fatos reais que mais servem para situar o leitor do que para constar de suporte ao romancista.

Podemos constatar, a partir do que já foi mencionado, que o romance histórico contemporâneo não busca difundir ideologias, mas, sim, mostrar versões diferentes da história de acordo com a concepção do autor. Sendo assim, conforme Marinho (1999), o que os românticos fizeram como romance histórico já não mais serve ao seu congêner contemporâneo, pois este vai explorar os “silêncios” do passado e/ou da história, através de um enfoque em que o discurso histórico é também um discurso ficcional. É importante destacarmos, ou lembrarmos, que o romance histórico contemporâneo se serve do mesmo material que serviu ao tradicional, porém transformando-o, moldando-o às necessidades da memória e identidade da nação e/ou da humanidade.

Nessas condições é que observaremos duas personagens femininas criadas por José Saramago, observando como se propaga o discurso histórico dentro da ficção literária em *Memorial do Convento*, e como Blimunda assume papel de destaque na narrativa, contrapondo-se à personagem da rainha D. Maria Ana Josefa.

Memorial do Convento (1999) é um dos romances históricos de José Saramago de maior destaque no âmbito da literatura de língua portuguesa. Nele predomina, dentre outros aspectos, o dialogismo social,⁴ que dá voz aos excluídos, tal como Blimunda e Baltasar; e predomina, também, o hibridismo, de modo que se juntam ficção e realidade para mostrar “uma outra versão da mesma História, tantas vezes ouvidas e decoradas” (MARINHO, 1999, p.234).

O romance apresenta o fato histórico da construção do Convento de Mafra, edificado no século XVIII no decorrer do reinado de D. João V, e traz várias personagens históricas, mas dentre elas o nosso estudo aborda a personagem da rainha D. Maria Ana Josefa, retratada na obra como uma mulher submissa e religiosa, caracterização que busca na história a veracidade, mas também propicia as teias da ficção. Este romance nos permite, ainda, evidenciar a figura de Blimunda, personagem criada dotada de poderes sobrenaturais que, tanto em sua condição como personagem quanto em suas características, contrapõe-se à figura da rainha.

Sabendo-se que os estudos sobre o romance histórico contemporâneo apontam a focalização heterodoxa e a desconstrução de referentes como algumas das muitas características deste gênero, *Memorial do Convento* (1999) evidencia duas “forças místicas” distintas: a fé da rainha — motivo da construção do convento — e o lado místico daquela que a Igreja⁵ considera como feiticeira, Blimunda. Com isso, o romance histórico contemporâneo de José Saramago faz a sua releitura da história, considerando que “o pano de fundo histórico introduz-se na trama graças à presença das personagens históricas, mesmo que em posição secundária” (ZILBERMAN, 2003, p.122).

As personagens femininas, Blimunda e D. Maria Ana Josefa, subvertem a ordem de destaque no romance de Saramago. Diferente do que acontece nos seus congêneres tradicionais, estabelecido por Scott, a rainha não é a mulher forte e destemida no enredo desse romance. Essas

4 O conceito de dialogismo social que adotamos na leitura de *Memorial do convento* é o mesmo estudado pelo teórico russo Mikhail Bakhtin, que se refere às várias vozes sociais que dialogam entre si em cada discurso.

5 Todas as menções se referem à Igreja Católica.

características são atribuídas à personagem Blimunda, representante da classe popular:

O contraste constantemente marcado entre Baltazar e Blimunda, D. João e D. Maria Ana, representa a existência simultânea de duas histórias, a oficial e a anulada, a conhecida e a desconhecida. A História que Saramago constrói difere da repetição mais ou menos romaneada do estabelecido, para dar voz [...] a uma focalização tão heterodoxa quanto subversiva — a edificação do convento de Mafra não mostra só a riqueza do rei, mas também e, prioritariamente, a exploração dos trabalhadores. (MARINHO, 1999, p.237)

Notamos, com isso, que há um contraponto entre as duas principais personagens femininas. A rainha é vista como uma mulher submissa, medrosa e beata, que vive para satisfazer as vontades do marido. Acreditando que nasceu para ser rainha e que nada poderia mudar seu destino, D. Maria Ana vê, em um determinado momento, na doença do marido e na sua morte (caso viesse a acontecer) a possibilidade de se livrar daquela vida monótona que levava. Na verdade, ela tinha grande simpatia pelo cunhado, o infante D. Francisco, irmão de D. João V, com quem sonhava frequentemente.

Para ela, tais sonhos “são fraquezas de mulher guardadas no coração e que nem ao confessor confesso” (SARAMAGO, 1999, p.112). No entanto, casando-se com o cunhado, por conseguinte à possível morte do marido, não se livraria do seu destino, o de ser rainha, visto que a intenção de D. Francisco era tornar-se rei, ao passo que D. Maria Ana continuaria com seu título de nobreza. Tudo isso mostra que seus desejos como mulher ficavam sempre sucumbidos à sua condição, seu *status quo*. No decorrer da narrativa, D. Maria Ana expõe os seus sentimentos de mulher conformada e sem personalidade, como mostra o trecho a seguir:

Prouvera que ele morra, que eu quero ser rei e dormir com vossa majestade, já estou farto de ser infante, Farta estou eu de ser rainha e não posso ser outra coisa, assim como assim, vou rezando para que se salve o meu marido, não vá ser pior outro que venha [...], Maus são todos os homens, a diferença só está na maneira de o serem. (SARAMAGO, 1999, p.112)

É importante ressaltar que o casamento real de D. Maria Ana foi arranjado, por motivações políticas, como era costume àquela época, portanto, ela teve que se adaptar ao novo país, visto que seu país de origem é a Áustria.

O narrador, na primeira frase do romance, a descreve ironicamente, da seguinte forma:

D. João, [...] irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou. (SARAMAGO, 1999, p.11)

A partir desse fragmento é possível ter-se uma imagem de como viria a ser construída a personagem no decorrer da narrativa.

A religião não só serve de justificativa à postura da rainha, como também comanda, orienta e direciona-a em suas funções na condição de mulher, sendo ela religiosa em uma sociedade na qual a igreja ditava as regras de boa conduta das famílias, apontando como elas deveriam ou não agir, o que, indiretamente, significava afirmar que ao homem era ou é dado o poder absoluto e a mulher apenas o direito de procriar. Tanto é que o casal vivia em aposentos separados, só se encontrando duas vezes por semana para cumprir as obrigações conjugais, que são, para eles, um “simples” ritual. Mesmo sendo algo comum para época, a submissão da rainha ao marido⁶ é de tal modo evidente que ela acredita não desejar nada além do que deseja o rei, como ilustra a passagem que segue, na qual o narrador descreve “uma noite de amor” do casal:

Vestem a rainha e o rei camisas compridas, que pelo chão arrastam, a do rei somente a fímbria bordada, a da rainha bom meio palmo mais, para que nem a ponta dos pés se veja, o dedo grande e os outros, das impudicícias conhecidas talvez seja esta a mais ousada. D. João V conduz D. Maria Ana ao leito, leva-a pela mão como no baile o cavaleiro à dama, e antes de subirem

⁶ Embora seja século XVIII, a relação do casal real, reconstituída por Saramago, ainda se encontra sob os moldes da Idade Média, o que já aponta, também, para uma crítica à sociedade portuguesa representada, estagnada no tempo e arcaica no que tange às relações de poder.

os degrauzinhos, cada um de seu lado, ajoelham-se e dizem as orações acautelantes necessárias, para que não morram no momento do acto carnal, sem confissão, para que desta tentativa venha a resultar fruto, e sobre este ponto tem D. João V razões dobradas para esperar, confiança em Deus e no seu próprio vigor, por isso estar dobrando a fé com que ao mesmo Deus impetra sucessão. Quanto a D. Maria Ana, é de crer que esteja rogando os mesmos favores, se por ventura não tem motivos particulares que os dispensem e sejam segredo do confessionário. (SARAMAGO, 1999, p.15-16)

Tomando o trecho citado, deve-se ressaltar que o casamento real porta, entre outras funções, a obrigação de manter o poder monárquico, uma vez que as obrigações matrimoniais, como as denomina o narrador, tinham por objetivo gerar o filho desejado para a sucessão do trono. Nesse caso, a expressão “se por ventura” é mais uma ironia na construção narrativa da personagem.

Já no que se refere a Blimunda, esta é uma mulher que foge aos padrões, ao tipo comum da época: é guerreira e não teme os desafios impostos pela vida pobre e “injusta” que leva ao lado do marido Baltasar. O casal pode representar o amor de forma simples, assim como tantos casais das camadas populares que se unem por um amor verdadeiro, sem as imposições dos interesses econômicos ou políticos. A jovem conheceu aquele que seria para sempre o grande amor da sua vida no mesmo dia em que a mãe foi para a África.

Blimunda e Baltasar passaram a morar juntos, mesmo sem os ritos religiosos e sociais do casamento, a partir do dia em que se conheceram, não se preocupando com convenções religiosas nem sociais. E, ao contrário do que acontecia com a rainha, nas descrições das relações amorosas desse casal destaca-se uma relação em que a entrega é mútua em função de um amor que surgiu de uma forma mágica e inexplicável. A união foi consumada em uma cena repleta de simplicidade, porém que não se compara, em termos de cumplicidade, ao que acontece no leito real, como nos mostra o seguinte fragmento:

Olhaste-me por dentro, Juro que nunca te olharei por dentro,
Juras que não o farás e já o fizeste, Não sabes de que estás a
falar, não te olhei por dentro, Se eu ficar onde durmo, Comigo.

Deitaram-se. Blimunda era virgem. Que idade tens, perguntou Baltasar, e Blimunda respondeu, Dezanove anos, mas já então se tornaram muito mais velha. Correu algum sangue sobre a esteira. Com as pontas dos dedos médio e indicador humedecidos nele, Blimunda persignou-se e fez uma cruz no peito de Baltasar, sobre o coração. Estavam ambos nus. Numa rua perto ouviram vozes de desafio, bater de espadas, correrias. Depois o silêncio. Não correu mais sangue. (SARAMAGO, p.54-55)

Como é possível perceber, o narrador faz um jogo sinuoso quando intercala a descrição da relação deles com os conflitos existentes além daquele ambiente, os conflitos da guerra. É como se o narrador considerasse e/ou pretendesse demonstrar que enquanto do lado de fora o sangue derramado destrói e separa pessoas, do lado de dentro o sangue estabelece uma união que jamais seria desfeita.

Cristina Vieira, acerca da construção da personagem romanesca, mais especificamente no que se refere aos processos narratológicos, — entende-se por processo narratológico as diversas categorias que compõe o texto narrativo, dentre eles, o ato em si de contar, ou seja, a narração, — explica que vários são os procedimentos pelos quais se constrói uma personagem romanesca. Para esta teórica, a personagem pode ser definida pela ação a qual ela vai executar, em outras palavras, a ação cria a personagem no sentido de que, se ela for de grande impacto, esta personagem certamente crescerá dentro dela. Isso porque:

[...] a acção é um macro-processo narratológico sempre responsável por parte da construção de qualquer personagem romanesca. Até a obra centrada na mundividência do protagonista continua a sujeitar este ao processo construtivo da acção, mesmo que esta acção seja caótica ou rotineira. (VIEIRA, 2008, p.234)

Interessa-nos aqui, todavia, a diferenciação que a autora apresenta entre personagem protagonista e secundária. Nesse sentido, Blimunda pode ser considerada a protagonista do romance, pois é uma personagem autônoma, responsável pelo andamento das sequências que protagoniza e, ainda, ocupa lugar de destaque em algumas ações secundárias. Isso se

justifica pelo fato de que “os protagonistas vão-se destacando das demais personagens por aparecerem em sequências que dispensam a comparticipação de outras personagens” (VIEIRA, 2008, p.241). Enquanto isso, as personagens secundárias e as figurantes não detêm tão grande autonomia no interior da narrativa.

A maior amostra da autonomia da personagem que representa a classe popular no *Memorial do Convento* (1999) se dá quando Baltazar desaparece na passarola. Então, ela passa a dedicar seus dias a procurar seu grande amor e durante nove anos a procura se dá de forma incansável e com uma garra e vontade que sua história assume ares de verdade, se não soubéssemos que se trata, tão somente, de uma criação do autor. Porém, para Saramago: “fingindo, passam então as histórias a ser mais verdadeiras que os casos verdadeiros que elas contam” (SARAMAGO, 1999, p.134), daí ser possível concluir que a história da heroína pode ser tão ou mais verdadeira do que a mais verdadeira das histórias. Eis a grande magia do romance histórico. Tudo isso pode ser visto a partir da leitura do seguinte trecho:

Durante nove anos, Blimunda procurou Baltazar. Conheceu todos os caminhos do pó e da lama, a branda areia, a pedra aguda, tantas vezes a geada rangente e assassina, dois nevões de que só saiu viva porque ainda não queria morrer. Tisonou-se do sol como um ramo de árvore retirado do lume antes de lhe chegar a hora das cinzas, arregoou-se como um fruto estalado, foi espantallo no meio de searas, aparição entre os moradores das vilas, sustos nos pequenos lugares e nos casais perdidos. (SARAMAGO, 1999, p.343)

A busca solitária de Blimunda também caracteriza sua condição de protagonista, por ser mostrada na narrativa essa busca, deixando o enfoque sempre muito mais tempo sobre ela. Pois a sequência de longos passeios solitários é um procedimento “amplamente usado na construção dos protagonistas dos romances do romantismo europeu, assolados por densas solidões” (VIEIRA, 2008, p.241), característica que persiste nos romances históricos contemporâneos e em especial no romance de Saramago.

Desse modo, ao contrário da rainha, que via na morte do marido uma “porta” para a liberdade, Blimunda não podia imaginar sua vida sem Baltazar. Era, na verdade, o sonho de encontrá-lo com vida o que a mantinha viva. E nem a idade, já avançada, a impedia de cruzar um país de ponta a ponta, sem nenhuma companhia, dependendo da boa vontade das pessoas que

encontrava pelo caminho.

É importante frisar que a personagem se completa ou não através da ação. Nesse sentido, Vieira aponta: “a sequencialização do romance se deve à personagem, e não propriamente à intuição do leitor” (VIEIRA, 2008, p. 243). Por esse motivo, o relevo que Blimunda obtém está diretamente relacionado com o planejamento da ação. E, como o romance em estudo evidencia uma desconstrução do seu referencial histórico, pode-se constatar que são as ações pensadas e estruturadas pelo romancista que mostram a dimensão do alcance que obterá a personagem. No caso de Blimunda, ela se torna protagonista porque as ações das quais ela participa foram elaboradas para serem desempenhadas por uma personagem que não seria outra coisa se não o/a protagonista, já que está sendo reverenciado o lado popular da história.

Enquanto, por um lado, cabe a Blimunda o papel de protagonista, por outro lado é a rainha que desempenha o papel de personagem secundária; porém, ela não pode ser considerada antagonista de Blimunda, também chamada Sete-Luas, isso porque, de acordo com Vieira (2008), a personagem antagonista deve ocupar um lugar equivalente ao do protagonista em ações opostas dentro da narrativa, o que não acontece nesse caso. Ao contrário, o espaço que a personagem real ocupa é o de personagem secundária juntamente com as demais personagens que compõem a classe da realeza, o que a torna ainda mais irrelevante dentro da narrativa. Daí observarmos, conforme Vieira, que “a participação de uma personagem em ações secundárias, funcionando como mero suporte das principais, faz dela uma personagem secundária” (VIEIRA, 2008, p.247), o que significa dizer que a personagem da rainha só existe para justificar uma referência histórica e, conseqüentemente, a presença de outra personagem (Blimunda) que inverte a ordem de destaque, ofuscando o *status* que a alteza tem no plano social.

A focalização é um dos fatores responsável pela subversão da ordem no que se refere ao relevo das personagens, principalmente, em se tratando de romances contemporâneos nos quais se enfatiza a focalização múltipla. Mas é a focalização heterodoxa que, segundo Vieira (2008), predomina de forma exclusiva no romance moderno e contemporâneo, e podemos considerá-la, no romance de Saramago, como o processo narratológico utilizado pelo narrador para inverter a posição de destaque das personagens femininas, pois:

[...] a focalização heterodoxa constrói sempre personagens apócrifas, que fogem aos modelos canônicos familiares ou

relevantes para uma sociedade, sejam esses modelos políticos, econômicos ou outros. (VIEIRA, 2008, p.305)

Nota-se, portanto, que, enquanto a focalização múltipla se faz presente em *Memorial do Convento* (1999), dando vozes tanto às personagens referenciais quanto aos puramente fictícios, a focalização heterodoxa inverte a ordem dentro do contexto narrativo não só das personagens, mas também dos acontecimentos, colocando em primeiro plano a história popular fictícia ao invés da história oficial.

É, justamente, o que acontece com D. Maria Ana Josefa e Blimunda, pois a segunda, como parte da classe popular, normalmente não seria colocada em primeiro plano no discurso da história, visto que esse espaço caberia à primeira personagem por ser esta, teoricamente, a mais importante na história. A ordem de seus lugares sociais dentro da narrativa é invertida, e a mulher do povo, Sete-Luas, ganha a configuração simbólica de rainha, quando considerada do ponto de vista do narrador e da elaboração das sequências narrativas.

Desse modo, a rainha, personagem verídica da história oficial, é posta como personagem secundária, e isso só ocorre porque a focalização heterodoxa:

[...] permite que personagens [...] habitualmente marginalizadas ganhem estatuto diferencial, relegando para o segundo plano diegético personagens a que habitualmente seria dado o relevo principal. (VIEIRA, 2008, p.305)

Logo, a inversão de destaques que há entre Blimunda e a rainha acontece pela focalização heterodoxa empregada pelo narrador.

Outro ponto que devemos considerar é a posição da Igreja em relação às duas personagens. A rainha, por ser devota, temer e respeitar as leis da Igreja, era considerada a mulher ideal, a esposa perfeita, que dedica ao marido a mesma devoção que consagra ao próprio Deus. Por mais que esse seja um perfil típico dos casamentos reais da época, o leitor atento perceberá a crítica apresentada no romance à subordinação mantida pela Igreja. O trecho a seguir delinea bem os anseios religiosos da rainha:

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 troca de um convento. (SARAMAGO, 1999, p.31)

Quanto a Blimunda, essa nunca se preocupou em respeitar as convenções sociais, nem mesmo aquelas impostas pela Igreja. Não conhecia perigos em suas ações, a sua união ilegítima e transgressora com Baltasar representa a sua ousadia e coragem. Se pensarmos que viviam em uma época em que a inquisição pregada pela Igreja punia, quase sempre com a morte, todos que não seguissem seus mandamentos, veremos que este casal pode representar — e falamos aqui de representação no nível da ficção — a forte crítica de Saramago às convenções criadas pela Igreja. Pois, mesmo que Blimunda tenha sido vítima, indiretamente, da inquisição, uma vez que sua mãe foi condenada, ela não se submeteu às imposições da Igreja.

A protagonista, entretanto, contou com o fato de ter sido considerada louca pelos inquisidores, principalmente quando ela passou a procurar incansavelmente seu marido, após ele ter levantado voo acidentalmente na máquina voadora. Mas, desde cedo, Blimunda era “mal vista” pela ordem religiosa. Sua mãe foi condenada, pela inquisição, por bruxaria e, por conseguinte, Blimunda passou a ser alvo de desconfiança por parte do poder religioso. Foi graças à proteção do padre Bartolomeu que seus poderes sobrenaturais não foram descobertos. Dessa forma, a inquisição não chegou até ela, isto é, sua fragilidade (a aparente loucura) tornou-se o poder capaz de salvá-la.

Nos tempos de andanças, em que Sete-Luas “já era conhecida de terra em terra, a pontos de não raro a preceder o nome de Voadora, por causa da história que contava” (SARAMAGO, 1999, p.343), a Igreja tentava se aproximar e subordiná-la aos seus preceitos, porém, ela não aceitava, e recusava-se, por exemplo, a confessar-se:

A esses mandava dizer que fizera promessa de só se confessar quando se sentisse pecadora, não poderia encontrar resposta que mais escandalizasse se pecadores todos nós somos, porém, não era raro que falando sobre isto com outras mulheres as deixasse pensativas, afinal, que faltas são essas nossas, as tuas, as minhas se nós somos, mulheres, verdadeiramente, o cordeiro que tirará o pecado do mundo, no dia em que isto for compreendido vai ser preciso começar outra vez tudo. (SARAMAGO, 1999, p.344)

Enfim, a forma particular como Saramago elabora a personagem chama a atenção pela sua sensibilidade. Sensibilidade esta que não é sinônimo de fraqueza da personagem, pelo contrário, enquanto retribuía com afeto e gratidão aos que lhe faziam o bem, também se defendia corajosamente daqueles que tentavam fazer-lhe o mal. Basta nos recordarmos a primeira noite em que ela passa fora de casa, quando sai à procura de Baltasar, vendo-se obrigada a matar um frade para defender a sua honra, ocasião em que se refugiou nas ruínas de um convento, após ter constatado que Baltasar havia de fato desaparecido, tendo a protagonista recuperado apenas os seus pertences e acreditando estar em segurança por ter sido o lugar recomendado pelo próprio frade, ainda no cair da tarde, quando a encontrou solitária a vagar pela estrada desabitada.

Ao mesmo tempo em que se mostra guerreira e destemida, Blimunda é uma mulher afetuosa, que encontra no amor por Baltazar toda a força que necessita para lutar por justiça, sinônimo de liberdade. Sua busca infatigável por seu amado não a torna fraca nem submissa, ao contrário, serve para mostrar que os dois eram, verdadeiramente, felizes e sem ele a vida parece perder todo o brilho, no entanto não perde a razão, porque ela transforma a procura em sua razão de viver.

Enquanto, por um lado, D. Maria Ana Josefa acreditava estar no “desaparecimento” do marido um caminho para a felicidade, por outro lado, Blimunda nunca desistiu de Baltasar, apesar de, em sua caminhada, muitas vezes ter sido maltratada. A Voadora — epíteto pelo qual o narrador também a trata — nunca se abateu, e foi essa força de vontade e essa sensibilidade que fizeram com que alcançasse o seu objetivo maior, o de encontrar Baltasar.

Blimunda o encontrou nove anos após o seu sumiço. Baltasar havia sido capturado pelos inquisidores, e na ocasião em que o reencontrou, na sétima passagem por Lisboa, estava sendo cumprida a sua sentença em um auto-de-fé, em que ele seria queimado na fogueira:

E uma nuvem fechada está no centro do seu corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprendeu-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda. (SARAMAGO, 1999, p.347)

O que podemos perceber na construção das duas personagens é que o contraste entre a mulher nobre, devota da fé cristã-católica, e a mulher

considerada feiticeira, a mulher simples, da classe popular, é evidente e marca esse romance histórico de Saramago.

A construção do Convento de Mafra insere no literário a história oficial, que Saramago resgata, porém tal fragmento da história — o convento — só existe porque os trabalhadores o construíram, de modo que foram as classes populares que fizeram tal história acontecer; no entanto, em geral, não figuram nos registros históricos oficiais a seu respeito. Sendo assim, a heroína do romance se ajusta a essas ações para dar significado simbólico aos acontecimentos, imortalizando, dessa forma, um grupo de indivíduos representados que encontra na literatura o lugar, o destaque e reconhecimento que não lhe foi atribuído pela historiografia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

HUCTHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 141-182.

MARINHO, Maria de Fátima. *O romance histórico em Portugal*. Porto: Campos das Letras, 1999.

PASERO, Carlos Alberto. Metaficción e imaginário social del la novela histórica em *Memorial do Convento* de José Saramago. In: BOECHAT, M. C. B.; OLIVEIRA, P. M.; OLIVEIRA, S. M. P.(Orgs.). *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000. p.161-177.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 24. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

SOARES, Maria de Lourdes. O romance de José Saramago: um novo paradigma do romance histórico? In: BOECHAT, M. C. B.; OLIVEIRA, P. M.; OLIVEIRA, S. M. P.(Orgs.). *Romance histórico: recorrências e transformações*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000. p. 203-215.

VIEIRA, Cristina da Costa. Processos narratológicos. In: *A construção da personagem romanesca*. Lisboa: Colibri, 2008. p.227-325.

ZILBERMAN, Regina. O romance histórico: teoria & prática. In: BORDINI, Maria da Glória. (Org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p.109-139.

Data de recebimento: 7 fev. 2012

Data de aprovação: 25 abr. 2012