
**NO MEMORIAL DO CONVENTO,
O ESPAÇO ENQUANTO SUGESTÃO BARROCA**
In the *Baltasar and Blimunda*,
the space as suggested baroque.

Pedro Fernandes de Oliveira Neto¹
Derivaldo dos Santos²

RESUMO: Em *Memorial do convento*, de José Saramago, os acontecimentos na diegese se localizam temporalmente no entre séculos XVII-XVIII. Para se aproximar do contexto histórico no qual está situado o romance e possibilitar no leitor um ‘efeito realista’, o narrador adota na construção dos elementos narrativos procedimentos linguísticos que recuperam uma atmosfera barroca. Nosso objetivo é discutir a construção do espaço ficcional neste romance, entendendo-o como sugestão visual e sensorial que, potencializado em direção à rede perceptiva do leitor, apela à matéria física, desnudando, por exemplo, a tessitura da Lisboa setecentista, com sua ostentação e grandeza. As considerações aqui pensadas apontam que, mais que representar o tempo histórico no qual estão situados os acontecimentos do romance e, portanto, uma revisitação paródica da História, o que pretende o escritor é reaproximar-se da cosmovisão barroca, entendendo-a como elemento atemporal e significativo na construção de um romance que se inscreve na teatralidade dos contrastes.

PALAVRAS-CHAVES: Espaço; Representação; Cosmovisão Barroca; *Memorial do convento*.

ABSTRACT: In *Baltasar and Blimunda*, by José Saramago, the events in the diegesis are temporally located between the seventeenth and eighteenth century. In order to approach the historical context in which the novel is set and to allow the reader a ‘realist effect’, the narrator makes use of linguistic procedures in the construction of narrative elements that restore a baroque atmosphere. Our aim is to discuss the constitution of fictional space in this novel, considering it as a visual and sensory suggestion that, potentiated towards the reader’s receptive scope, resorts to physical matter, uncovering, for instance, the texture of the eighteenth century Lisbon, with its ostentation and grandeur. Our thoughts here suggests that, rather than representing the historical time in which the events of the novel are situated, it is a parodist revisiting of History, what the writer has in mind is to become close once again to the baroque worldview, understanding it as timeless and significant element in the construction of a novel that takes part of the theatricality of contrasts.

KEYWORDS: Space; Representation; Baroque worldview; *Baltasar and Blimunda*.

1 Aluno do Doutorado em Literatura Comparada, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); Bolsista CAPES.

2 Doutor em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco; professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Mestrado e Doutorado em Literatura Comparada – PPGEL).

[...] as palavras são assim mesmo, vão e voltam, e vão, e voltam, e voltam, e vão.

José Saramago, *A caverna*.

Memorial do convento é um romance que tem sua narrativa circunscrita na intersecção entre o passado e o presente; isto porque os acontecimentos na diegese se localizam temporalmente no entre séculos XVII-XVIII e o seu narrador, que é o comentarista e avaliador explícito do narrado, está situado no século XX. Evidentemente que a construção do narrador aí está distante de ser unitariamente heterodiegético; são várias as ocasiões em que há uma oscilação entre o estar fora da narrativa e o estar em coparticipação dos fatos narrados, como já bem notou Dino Del Pino em “O narrador excêntrico do *Memorial do convento*” (1999). E esta movimentação entre a linha externa e a interna da narrativa é feita, na maioria das situações, no interior de um mesmo período, cumprindo um pacto polifônico entre o visto, o dito e o pensado, denotando que o narrador é detentor de todos os limites da ação. Comporta-se, como já dito por Carlos Reis, como uma entidade que se move “entre o passado, o presente e o futuro, o colectivo e o individual, a descrição dos amplos cenários e a alusão dos pequenos pormenores” (1986, p. 98).

O seu enredo toma como ponto de partida uma promessa feita entre o rei D. João V e os franciscanos para a construção de um convento se Deus logo permitisse à rainha D. Maria Ana o dom de dar um herdeiro à coroa. O ato, entretanto, torna-se um mero pretexto do narrador que deitará seu interesse pela história dos trabalhadores, os da “arraia miúda” que ajudaram a erguer o convento e em particular o par amoroso Baltasar e Blimunda, que juntamente com o padre Bartolomeu de Gusmão engendram outra construção, a de uma máquina de voar, que ironicamente atingirá seu interesse muito antes do fim das obras em Mafra, levada à órbita por um combustível metafórico na expressão, as vontades humanas.

Poderemos, então, concordar que seja este um romance de construções — pelo menos cinco: a primeira delas, a do convento, aponta para uma construção da própria identidade portuguesa, aí marcada pela contração espacial e pela ambição exploratória do período em que se desenvolve a diegese; a segunda, a da passarola, aponta para a construção de uma nova história do povo português que possa nela incluir a esfera dos desvalidos, dos que realmente estão na base de engrenagem da história; e por fim, ambas as construções vão em direção à própria construção do romance. Não seria larga pretensão dizer que novamente o romancista se aperfeiçoa depois do “ensaio de romance” *Manual de pintura e caligrafia* em que o

gesto pictural da personagem pintor de retratos se confunde com o gesto escritural, ou mesmo em *Levantado do chão* que sendo a história da tomada de voz de um grupo desvalido é também a tomada de voz do próprio escritor que se encontra a certa altura do romance perseguido pela necessidade de construção de outra possibilidade dentro do gesto narrativo e logo também uma aquisição de uma voz que destoe da corriqueirice narrativa.

Não são raras as situações no *Memorial* que apontam para essa ideia de metarromance. Lembremos aqui apenas de uma delas, uma que já foi retomada em tantas ocasiões semelhantes: é uma cena situada já num momento alto da narrativa. Quando os trabalhadores do convento estão trazendo de Pêro Pinheiro uma pedra, “a mãe de todas as pedras”, o narrador, antes de presentificar uma série de nomes dos envolvidos no trajeto, comenta acerca do que seria uma “função” do romance em questão — ser sua escrita um gesto de imortalidade às vidas silenciadas: “tudo quanto é vida também, sobretudo se atribulada, principalmente se miserável” (SARAMAGO, 2007, p.233).³ A justificativa ganha seus contornos quando damos contas de estarmos diante de um texto que se predefine no título como um “memorial do convento”, o apanhado histórico da construção em Mafra e sua elevação ao *status* de monumento representativo do poderio de Portugal, mas que finda alcançando outro lugar no jogo de significados para o termo: é um memorial, sim, mas das vidas escamoteadas da história oficial: “já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais” (p.233). O comentário justifica não apenas o “desvio” ou reinvenção de sentidos daquilo que se espera inicialmente do texto, mas justifica o próprio ato de romancear. O romancista tem a liberdade estética de refazer determinadas leituras sobre o acontecido e por nesta ordem o silenciado e o ocultado pelas vias comuns. A escrita justifica o romance como um ato que restitui o ocultado à orbe da história. É, por fim, um romance de construções de espaços: o espaço do monumento reduzido ao levante dos degredados do espaço histórico; a escrita ficcional como gesto de ensaiar uma nova história.

Sendo a construção do convento, um espaço físico, um pretexto para uma história outra, é neste ponto que vamos encontrar o *Memorial* como uma narrativa cuja elaboração espacial é um dos trabalhos, tal como a do narrador, dos mais sofisticados do escritor. No romance podemos assinalar pelo menos três formas de apresentação do espaço, seja o resultado da necessidade de recriação do “espaço real”, onde se dão os acontecimentos,

3 A partir daqui passaremos a utilizar apenas o número da página onde está a citação, já que a edição utilizada para análise neste texto é apenas uma mesma, que se encontra referendada nas referências.

isto é, o macroespaço de Lisboa e Mafra com seus espaços internos e externos, seja o do espaço psicológico, em que se revelam através da imaginação, do sonho, as emoções e o estado psíquico das personagens, seja ainda o do espaço social, o lugar de atuação das personagens como seres sociais. Nosso interesse firma-se nesta última forma e é de nossa opinião que seja este um “espaço sugerido”, como propomos já no título do texto, pela razão única, até o momento, de que o espaço aí se mostra como representação de um ponto de vista do narrador que visa propor um quadro da vida social do contexto histórico a que o romance se refere. Ou seja, é nele, o espaço, onde a realidade social evocada se conforma e é transformada em componente literário, no sentido proposto por Antonio Candido em *Literatura e sociedade* (2006).

Nesse ínterim, também podemos entender, em linhas gerais, que a construção do espaço neste romance é uma das principais estratégias narrativas responsável pelo caráter de verossimilhança. Para se aproximar do contexto histórico no qual está situado o romance e possibilitar no leitor um “efeito realista”, o narrador adota procedimentos linguísticos nessa construção que recuperam a atmosfera do período evocado que aqui caracterizaremos como barroco. Primeiramente, notamos que essa evocação está presente na linguagem, tanto pelos jogos discursivos, quanto pelas elucubrações sinestésicas, estas últimas, em sua grande parte uma das estratégias adotadas nessa construção do espaço no romance.

A constatação de que o *Memorial* é uma narrativa que elabora um prolongamento da estética e do estilo barrocos, no entanto, não é nova. Não é de grande valia do ponto de vista da crítica especializada que a opinião do próprio escritor seja utilizada como matéria para justificar determinados procedimentos de escrita de sua obra, mas vamos aqui nos ater a uma entrevista que tem, desde os primeiros estudos sobre a literatura do escritor português servido de base para determinadas considerações. Em *Diálogos com José Saramago*, é o escritor quem confessa certo “barroquismo” que terá norteado as obras anteriores ao *Ensaio sobre a cegueira*. A afirmativa nos leva a crer que Saramago tem uma compreensão própria sobre o barroco que aqui chamaríamos por uma “impressão”; impressão que busca uma “desesperada clareza”, “como se fosse necessário fazer vários traços para chegar a uma expressão que o traço único não pode dar” (REIS, 1998, p.29). Além das colocações do próprio escritor não faltarão estudos, como o de Patrícia Isabel Martinho Ferreira, *O elogio do barroco em Memorial do convento* (2006), que lê as marcas do barroco como elementos estruturadores desta obra.

Sobre essa influência barroquizante no romance ora lido não haveremos de esquecer duas outras constatações: uma, a total identificação

do seu autor com os textos do Padre Antônio Vieira, admitido pelo próprio nos *Diálogos* que manteve com Carlos Reis — “acho que ele escrevia como ninguém e se calhar eu gostaria de dizer assim: estou aqui ao lado deste senhor, sentadinho num banquinho pequeno, mas estou ao lado dele” (REIS, 1998, p.73-74). Como o sermônista, Saramago tem uma visão muito própria sobre o mundo e, ao modo dos sermões, seus romances são verdadeiros tratados em busca de uma uniformização e tradução dessa visão. Outra, é que o romance, além de se referir ao período em que a crítica historicista delimitou como Barroco e, logo, se utilizar do estilo e da linguagem como um dos trunfos para a verossimilhança com o período evocado, é esse um romance que, sob um prisma pós-modernista (cf. ARNAUT, 2002) é paródico e, portanto, se alimenta das bases estilísticas dos textos da época, inclusive dos próprios sermões vieirianos e dos sermões de Bartolomeu Gusmão, personagem histórico que aparece na narrativa.

É preciso que se note que não é apenas do ponto de vista da linguagem, com sua forte tendência oralizante, como assim eram os sermões daquele período, e esta tendência em Saramago será também um gesto político de subversão do escritor ao código dominante da escrita, ou os jogos discursivos e proverbiais, que nos faz dizer estarmos diante de um texto que recobra o barroco. Há, também, o seu aspecto formal marcado, por exemplo, nas extensas paragrafações ou mesmo na adoção do gênero memorialístico ou ainda na “fruição de imagens plásticas e visualizantes, de efeitos contrastivos e grande intensidade dramática, tendendo ao sublime, nos gêneros altos e ao monstruoso e infame nos mistos baixos” (2008, p.177), utilizando-nos das expressões de João Adolfo Hansen em “Barroco, neobarroco e outras ruínas”, quando o autor se refere aos autores públicos do século XVII.

Se sua escrita atualiza o estilo barroco de Vieira, como quer Pedro Mexia num depoimento publicado no jornal português *Público*, não será erro concordar que predomina neste romance um estilo neobarroco, termo utilizado aqui segundo João Adolfo Hansen no mesmo texto há pouco citado. Isto é, o neobarroco como “novidade contemporânea produzida por uma invenção artística que, apropriando-se sincronicamente de procedimentos, técnicas e efeitos das artes do século XVII, usa-os como matéria de transformações poéticas.” Ainda para Hansen, “o nome ‘neobarroco’ dos objetos estéticos é posto por meio de analogias estabelecidas entre seus efeitos e os efeitos das artes do passado classificadas como ‘barroco’” (2008, p.172-173). Neste sentido, as técnicas empregadas por José Saramago no *Memorial* podem ser reconhecidas como neobarrocas, uma vez que o seu propósito se conjuga integralmente com as estratégias de ressignificação poética da estética barroca.

Por fim, antes de passarmos à leitura da construção do espaço e suas significações no romance é preciso que se esclareça também que a ideia de barroco que vimos utilizando — e já terão notado todos — não se conjuga com a de tempo histórico, estanque num entretempo, mas como categoria atemporal, meta-histórica, “expressão direta de uma visão do mundo”, para nos beneficiar dos termos de Maria Alzira Seixo em *Lugares da ficção em José Saramago* (1999).

Ao falarmos a ideia de “espaço sugerido”, proporemos uma leitura do espaço não como mera categoria física, mas como fenômeno extremamente complexo e multifacetado, construído pelo rigor da fantasia hiperbólica das formas, pela ludicidade das imagens evocadas e pela constante intervenção de via filosófica, propondo, deste modo, um espaço inventado e dinâmico. Há no *Memorial* um espaço que se revela pela sensoriedade, apelando para os sentidos perceptivos que é, simultaneamente, um deleite, um espanto e uma crítica denunciativa.

Ao visualizarmos o espaço como produtor de sentidos, estamos pensando nas diversas situações em que o narrador atribui condições ativas à cidade e transfere-lhe o papel de personagem do relato: “Mas esta cidade, mais que todos, é uma boca que mastiga” (p.27); “Lisboa ali estava, oferecida na palma da terra” (p.39); “olhar esta cidade saindo de suas casas, despejando-se pelas ruas e praças, descendo dos altos, juntando-se no Róssio para ver justiça a judeus e cristãos-novos” (p.48); “o paço armado de colgaduras, os arcos mandados levantar pelos ofícios” (p.71); “Fechou-se a noite por completo, a cidade dorme, e se não dorme calou-se, apenas se ouve a espaços gritarem os sentinelas” (p.159) “terá Lisboa cometido para virem a morrer nesta epidemia quatro mil pessoas em três meses” (p.174); etc. Em tais situações, a fim de incorporar os limites contraditórios do período evocado no romance, o de uma cidade feita de clausura e vitrine, o espaço transformado em personagem sobrepõe o tempo e, no instante que presentifica o passado também propõe uma reflexão sobre Portugal contemporâneo e o seu destino.

É preciso dizer que a cidade e outros espaços evocados no *Memorial* são apresentados em sua grande parte pela visão das suas personagens. Assim é descrita, por exemplo, a efervescência que é a ala pobre de Lisboa, quando na volta de Baltasar da guerra na Espanha: “Lisboa derramava-se para fora das muralhas. Via-se o castelo lá no alto, as torres das igrejas dominando a confusão de casas baixas, a massa indistinta das empenas.” (p.39) Ao aportar no porto: “Havia uma confusão de muletas e caravelões que descarregavam peixe, os olheiros gritavam e maltratavam palavras e algum safanão os carregadores pretos que passavam ajoujados” — e continua — “Parecia que tinham vindo juntar-se no mercado todos os

moradores de Lisboa.”; “Sete-Sóis atravessou o mercado do peixe. As vendedeiras gritavam desbocadamente aos compradores, provocam-nos, sacudiam os braços...”; “Entrou no açougue... Tirando a sangueira, o lugar é limpo...”; “Aquilo além é o palácio do rei, está o palácio, o rei não está, anda a caçar em Azeitão...” (p.40-41); o lado sujo de Lisboa vai sendo apresentado como pela voz de um Baltasar guia-viajante.

A cidade denotada no *Memorial* é toda ela clausura porque tudo lhe sufoca, não somente o alto dos muros e a proliferação de casas que se derrama para fora das muralhas, mas essa efervescência sentida por Baltasar, e a presença da imundície, da peste, das igrejas e dos conventos, a cada esquina, a cada quarteirão, uma para cada dia da semana, um para cada congregação; é vitrine, porque é no terreiro do Paço onde quase diariamente se desenrolam os eventos que visam à pompa e à grandiloquência da Corte e da Igreja, como os autos-de-fé, as touradas, as apresentações, os cortejos reais e as procissões — a de penitência na Quaresma, a do Corpo de Deus em junho, entre outras celebrações citadas ao longo da narrativa. E tudo é sufocado pelo excesso de ornamentação, pelos cheiros, pela gente que vive num corre-corre entre suas vidas pessoais e no acompanhamento de todas essas ações ritualísticas. Os limites da contradição se conformam ainda quando nos deparamos que toda a pompa é mera decoração que serve como efeito hipnótico de uma corte que pouco faz ou não faz nenhuma conta do seu povo, que vive à míngua, numa absoluta miséria e quando vem a construção de Mafra, o jugo do trabalho forçado em nome da glória alheia.

O espaço do palácio, por exemplo, onde são mimetizados os rituais externos — anotem-se duas situações, a do sexo do casal real logo na introdução do romance e a de construção do brinquedo de montar de D. João, uma réplica da Basílica de São Pedro lembrada em várias situações e depois entregue como espécie de herança paterna à filha — assume o contraste com o espaço por onde circulam os da “arraia-miúda”, o açougue no mercado do peixe para onde vai trabalhar Baltasar depois de voltar da guerra e mendigar nas portas das igrejas, a casa da mãe de Blimunda, a abegoaria abandonada da quinta do duque de Aveiro em São Sebastião da Pedreira onde vivem Baltasar e Blimunda durante a construção da passarola e o espaço onde vivem os que trabalham na construção do convento. No primeiro, onde está o centro de comando do reinado está a opulência, o luxo exagerado da glória e da riqueza e é em nome desses valores individuais que o narrador solicita o leitor a entrever o que de podre aí se esconde: ao citar o ritual de acasalamento da realeza o narrador faz questão de tornar à superfície o drama vivido pela rainha que não consegue dar herdeiros à Coroa, seja pelo rebaixamento da personagem, seja pela imagem dupla da cama do casal mandada trazer da Holanda com os elevados custos de “setenta e cinco mil

cruzados, que em Portugal não há artífices com tanto primor” e “o magnífico móvel, coberto ... pela armação preciosa e bordada de florões e relevos de ouro” (p.16) é tomado pelos percebejos. Ou mesmo as igrejas, com seus rituais e discursos carregados de ameaças insolentes do inferno, são representadas como o espaço ideal para as alcovitices e para os namoricos conforme descreve o narrador pelos olhos da personagem Baltasar ainda nas suas andanças de recém-chegado à cidade — “na igreja de Nossa Senhora da Oliveira, onde assistiu a uma missa e trocou sinais com uma mulher sozinha que dele se agradou” — ao que comenta o narrador: “divertimento aliás geral, porque, mulheres a um lado, homens ao outro, recados, gestos de mão, movimentos de lenço, trejeitos de boca, piscadelas de olhos, não faziam mais, se não é pecado fazer tanto, que transmitir mensagens, combinar encontros, pactuar acordos” (p.42). Nos espaços corriqueiros se não vigora a desordem, as ações são simplificadas e não há lugar para atitudes que fujam à normalidade das coisas.

A construção do espaço no *Memorial* se rege ainda, além das descrições visuais pautadas no exagero da pompa eclesiástica e da corte, pelo apelo das sinestésias: “a cidade é imunda, alcatifada de excrementos, de lixo, de cães lazarentos e gatos vadios, e lama mesmo quando não chove”; “Lisboa cheira mal, cheira a podridão, o incenso dá um sentido a fetidez, o mal é dos corpos, que a alma, essa, é perfumada” (p.28); “as ruas e praças se enchem de multidões que cheiram a cebola e a alfazema” (p.31); as descrições dos espaços internos do palácio, das igrejas, e aqui destacamos a pequena capela erguida em Mafra para a sagração da primeira pedra do convento dada na presença da realza sob o olhar atento de Blimunda — “era um pasmo lá dentro, o tecto todo toldado e forrado de tafetás encarnados e amarelos, repartidos em matizes vistosos, e as ilhargas cobertas de ricos panos de rás”; “É aqui que estão os paramentos de que D. Tomás de Almeida, o patriarca, se revestirá, e muita prataria para o serviço divino, tudo demonstrando a suma grandeza deste monarca que vem entrando.”; “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” (p.130). Tudo existe a partir de uma visão hiperbólica das coisas que cumpre causar os sentidos de quem observa como se estivéssemos conduzidos pelo olhar perscrutador da personagem Blimunda, a que os “olhos excessivos”, que tem o dom de ver o que está por baixo das coisas.

Pelos recortes e breves apreciações que temos feito, vamos notando que a Lisboa setecentista reduz-se às ambivalências: ora a miséria da plebe, ora a pompa das apresentações do grupo eclesiástico e real; as descrições dos rituais da igreja, como é patente no cortejo dos condenados no auto-de-fé, na procissão de penitência ou na procissão do corpo de Deus, aqui

já citados, as descrições dos protocolos da corte, como o batizado e o cortejo nupcial da princesa Maria Bárbara, ou os já referidos festejos da pedra inaugural do convento em Mafra, tudo, uma vez internalizado no desenvolvimento do romance emoldura um período da história portuguesa identificado e definido por um espécie de teatralização dos acontecimentos nobres. Esta teatralização representativa figura como uma forma específica da Coroa e do Clero em reforçar nos súditos e nos fiéis o Império português como aparência decorosa de um corpo místico que está acima da gente comum, ou noutras palavras, a representação de um poder invisível, a substância metafísica do poder divino. Todos os rituais, portanto, presentificam, no sentido de concretização, o imaginário do séquito celeste.

A apoteose pública da Corte e da Igreja visa reforçar nos indivíduos o reconhecimento de seu espaço de subordinação; através da reiteração contínua — notemos que os espaços ritualísticos são repetitivos, construídos sempre à base de hierarquizações e em câmara lenta — são prescritas o estágio de permanência espacial tal como já é. Aqui se faz recompor o que já disse João Adolfo Hansen em “Barroco, neobarroco e outras ruínas” quando se refere acerca da representação e do público no século XVII: o espaço público figurado no romance se mostra como totalidade mística do bem comum; é como um teatro corporativista onde são revelados ao público seu espaço de integração aos estamentos e às ordens que regem o Império; as figurações substitutivas querem pela aparência por em presença uma coisa ausente, seja a ordem divina, seja a própria ordem imperial. Esse plano de similitude das formas é reiterado em diversas ocasiões no romance e aqui recortemos um exemplo: quando a consciência narrativa, no instante de descrição do espaço da capela de sagração inaugural do convento, apresenta o lugar como uma redução metonímica das grandes igrejas — “as ilhargas cobertas de ricos panos de rás, formando todas as portas e janelas necessárias, à imitação da verdadeira igreja, tudo em igual correspondência” (p.129). Por vias como esta, não será custoso afirmar que o espaço narrativo tal como vimos acompanhando é homologamente também uma redução metonímica da Lisboa e de Portugal de meados do século XVII.

Se recuperarmos o conceito historiográfico para o período reforçaremos nossa compreensão de estarmos situados num espírito ou atmosfera barrocos, tendo em vista que uma das principais características recorrentes entre os teóricos é a de que o período se marca por uma extrema valorização pela homologia das formas como fonte necessária à representação do sublime. É útil lembrar que nos séculos XVI e XVII a autoridade romana integra o modelo supremo do aparelho hierárquico na terra que é tomado como protótipo para monarquias absolutistas como a retratada no *Memorial*; é interesse do Estado “tornar-se uma quase-Igreja e

uma monarquia mística de base racional” (HANSEN, 2008, p.200). Essa emolduração é lida pelo romance no gesto brincalhão de D. João na montagem e desmontagem da réplica da Basílica de São Pedro, monumento que, como sabemos, reforça esse poder autoritário papal, reiterado no estado português na forma homóloga de construção do convento em Mafra.

No romance, os modelos representacionais hierárquicos, homólogos, utilizados na reconstrução ficcional da espacialidade e do ambiente social determinam vários vetores importantes, conforme já anunciávamos no princípio destas constatações, no enforme da narrativa. O escritor é ciente que está num país em plena efervescência econômica e mapeado na história oficial pelo período de restauração do império tempos depois da sua independência alcançada em 1640 e pelas descobertas do ouro e dos diamantes brasileiros; ambos os casos, aliás, são mencionados no romance — por exemplo, no início da narrativa damos com Baltasar como uma das vítimas do processo de restauração da independência; já a segunda referência é recuperada no instante de prestação de contas entre o contador do reino e D. João. Essas duas situações históricas são aqui citadas porque corriqueiramente são apresentadas pelos historiadores como “preparadoras” para a sublevação do barroco em Portugal. A paz e os altos lucros serviram ao país para outros investimentos e a arte terá sido um deles.

A arte barroca é retrabalhada no romance, como se vê, tanto pela ideia da imitação patente no tônus linguístico que alimenta a narrativa, como pelo caráter lúdico e o aspecto burlesco com que são construídos os espaços. Some-se a isso a figuração da explosão de uma espiritualidade corretiva construída pelo Santo Ofício que faz da ritualização das formas de penalização uma encenação aberta que visa confundir o espaço do mundo terreno com o do imaginário católico; além dos trabalhos de ornamentação retórica que se notam no romance pela recriação das formas de linguagem do tempo a que se refere, processo que deixa entrever sua construção, quando, por exemplo, na reprodução dos sermões e no trabalho de concepção do gênero pelo sermônista, aí representado na figura do padre Bartolomeu de Gusmão, que escolhe o espaço aberto da abegoaria como lugar ideal para ensaiar os seus textos.

Enfim, motivos estéticos, funcionais e eventos não faltam para entendermos ser o espaço em *Memorial do convento* uma instância pela qual são sugeridas as formas de vida e da arte barrocas. Talvez a tônica dos contrastes da estética tenha servido ainda para além de melhor recompor ficcionalmente o período histórico temporalizado no romance, expor como vão sendo delimitados o extenso fosso entre ricos e pobres, entre os que tudo têm e os que nada têm e como que a bonança dos primeiros é resultada do esforço coletivo dos segundos. Vitor Aguiar e Silva em *Teoria da Literatura*

(1992) compreende o barroco como uma estética que eminentemente reforça uma antinomia entre o espírito e a carne, os gozos celestes e os prazeres mundanos, representações que são recuperadas no romance de Saramago e ressignificadas quando a tônica é esse tom social que vimos comentando.

A reapropriação linguística do barroco pelo romancista através do sermão — e aqui, estamos nos referindo ao modelo vieiriano — se dá através de uma via das mais significativas desse discurso: não quer apenas o enfeite, o adorno e a ornamentação; como Vieira, Saramago quer a palavra como instrumento de ação, uma palavra que seja capaz de provocar no leitor uma ação efetiva sobre a história narrada. O objetivo de Saramago, portanto, é específico e direcionado ao seu próprio tempo e espaço; o que pretende é estabelecer uma relação proporcional de diferença entre o contado oficialmente e o ideal acontecido na realidade portuguesa do século XVII. Ao preferir os espaços por onde circulam os grandes conglomerados — as procissões, os autos-de-fé, os eventos da Coroa — o narrador constrói seu jogo de evidências para aquilo que é posto ao longo do romance: todo o itinerário da pompa são representações que escondem aos olhos comuns as desigualdades. Claro fica quando percebemos que os espaços da pompa são, por ironia, constantemente invadidos pelos das classes desprivilegiadas. Voltemos mais uma vez e a última às celebrações da pedra inaugural do convento para ver que tudo ali é apresentado pelo olhar de Blimunda, mulher do povo, ou ainda ao cortejo real para o casamento da infanta que tem sua descrição conduzida pelo que está às vistas de João Elvas, um velho mendigo que acompanha desde Lisboa a viagem e a celebração do acontecimento real.

Sendo este essencialmente um romance com forte apelo sensorial, e as provas disto já foram demonstradas quando nos referíamos às descrições dos cheiros e das cores da capital portuguesa em diferentes momentos da narrativa, além dos contrastes também comentados e a pouco retomados pela ideia da intervenção dos da classe baixa nos da classe alta, são outros elementos corroboradores que comprovam que é consciente o uso de uma estética barroca por parte do escritor na construção do seu romance. As considerações aqui pensadas apontam que, mais que representar o tempo histórico no qual estão situados os acontecimentos do romance e, portanto, uma revisitação paródica da História, o que pretende o escritor é uma reapropriação da cosmovisão barroca, entendendo-a como elemento atemporal e significativo na relaboração linguística de um romance que se inscreve na teatralidade dos contrastes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNAUT, Ana Paula. *Post-modernismo no romance português contemporâneo — fios de Ariadne, máscaras de Proteu*. Coimbra: Almedina, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

DEL PINO, Dino. “O narrador excêntrico do *Memorial do convento*”. In: CARVALHAL, Tania Franco e TUTIKIAN, Jane (Org.). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: EDUFRS, 1999.

FERREIRA, Patrícia Isabel Martinho. *O elogio do barroco em Memorial do convento* (dissertação de mestrado). Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009.

HANSEN, João Adolfo. “Barroco, neobarroco e outras ruínas”. In: *Revista Destiempos*. Dossiê Virreïnatos. Cidade do México, n.14, ano 3, mar-abr. 2008, p.169-215.

MEXIA, Pedro. “Depoimentos ao *Público* sobre Saramago”. In: *Público*. Lisboa, 18 jun. 2008. Disponível em: <<http://www.publico.pt/Cultura/depoimentos-ao-publicosobresaramago1442599>>. Acesso em: 11 out. 2012.

REIS, Carlos. “*Memorial do convento* ou a emergência da história”. In: *Revista crítica de Ciências Sociais*. Coimbra, n. 18-20, fev. 1986, p.91-103.

_____. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 33. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999.

SILVA, Vitor Aguiar e. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1992.

Data de recebimento: 15 fev. 2013.

Data de aprovação: 30 abril 2013.