
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

JOSÉ SARAMAGO E A LITERATURA HISPANO-AMERICANA: UMA IDENTIFICAÇÃO POR AFINIDADE

Tânia Mara Antonietti Lopes
(Unesp/Araraquara)

RESUMO: Em *Memorial do Convento* (1982) José Saramago (1922) lança mão de um dos elementos representativos da expressão que, de certa forma, se associa à literatura hispano-americana e que se denomina como realismo mágico. É sob a perspectiva dessa categoria literária que propomos uma análise do romance do autor português. Neste artigo, trataremos da constatação do realismo mágico no *Memorial do Convento*, no qual o elemento fundamental para a análise é o narrador. *Cem Anos de Solidão* (1967), do autor colombiano Gabriel García Márquez, configura em nossa análise como apoio para tal constatação.

PALAVRAS-CHAVE: *Memorial do Convento*, realismo mágico, José Saramago, ficção hispano-americana, *Cem Anos de Solidão*.

José Saramago e a literatura hispano-americana

A epígrafe “*Todo futuro es fabuloso*” de *A Jangada de Pedra* (na edição de 2006), de José Saramago, foi retirada do romance *Concerto Barroco* (1974), de Alejo Carpentier. Isso confirma a tendência de Saramago de se aproximar da ficção hispano-americana recente, o que se justifica pela necessidade de expressar problemas coincidentes entre as duas culturas.

Segundo Odil José de Oliveira Filho (1990), a sintonia do autor português com a ficção hispano-americana explica-se pela mesma busca de saída que culturas consideradas como marginais procuram para a ficção atual, que sofre a pressão de ter de manter e aceitar um material expressivo mais “refinado” e, ao mesmo tempo, necessita pesquisar e expressar o mundo e a relação entre os homens. O que confirma a consciência de Saramago dessa situação é o longo período de reflexão entre seu primeiro romance, *Terra do Pecado* (1947), e o segundo, *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977).

Em *Terra do Pecado*, Saramago é um continuador do neo-realismo, pois sua obra retoma e supera essa corrente, configurando um diálogo que marca um desenvolvimento surpreendente na literatura portuguesa. Segundo Oliveira Filho (1990), José Saramago entendeu que uma literatura socialmente interessada não funciona só como um “espelho

da realidade”, muito menos necessita das boas intenções do escritor ou da notabilidade de qualquer ideologia. Dessa forma, convencido de que a arte é completamente necessária à sociedade, Saramago se conscientizou de que “o verdadeiro conteúdo da obra de arte torna-se o seu modo de ver e de julgar o mundo, sendo só assim, na medida em que transcende a falsa dicotomia entre forma e conteúdo, que ela mantém seu compromisso com a realidade” (OLIVEIRA FILHO 1990: 142)

Em seu terceiro romance, *Levantado do Chão* (1980), Saramago ainda hesita quanto à confirmação dessa consciência, pois o escritor tinha dificuldade de fazer dialogar trabalho estético e preocupação social. Podemos considerar esse romance como o primeiro passo para o fim da hesitação. Nele, Saramago retoma claramente a vertente neo-realista, já que mantém várias características dessa corrente, como a problemática social da vida no campo, representada pela oposição patrão-empregado, a presença de personagens-grupo e o tom denunciatório do discurso. Esse romance pode ser considerado, portanto, uma retomada do neo-realismo, mas no sentido de revisá-lo, pois, apesar de apresentar tantos traços dessa estética, como os que verificamos, simultaneamente foge destes mesmos padrões pelo uso do que Oliveira Filho chama de “fantástico”, pelo deslocamento do tempo (mistura de presente e passado) e pela presença do narrador-contador de histórias (comentários, julgamentos, recorrências), procedimentos narrativos freqüentes na literatura contemporânea:

é o primeiro índice da aproximação de Saramago da ficção latino-americana recente, daquilo que se convencionou chamar de “realismo fantástico” e que, como se sabe, apresenta-se como uma forma polêmica de os escritores latino-americanos colocarem-se tanto ante o realismo documental das gerações que os antecederam, quanto ante as conquistas estéticas da literatura contemporânea. (OLIVEIRA FILHO 1990: 143)

É provável que Oliveira Filho tenha tomado a Jorge Luis Borges o termo realismo fantástico; recentemente o termo realismo mágico tem sido mais aceito.

Memorial do Convento, o quarto romance do autor, é, definitivamente, a obra que confirma a aproximação de Saramago à literatura hispano-americana, já que conduz essa aproximação para um âmbito mais profundo, fazendo com que o projeto estético de Saramago se relacione ao dos hispano-americanos. A partir desse momento, configura-se a verdadeira identificação entre ambos. Não se trata, porém, de um caso de imitação de uma tendência. A aproximação de Saramago dessa literatura é um fato que foi se tornando mais evidente com o passar do tempo. Segundo Oliveira Filho, “A afirmação de maior consciência artística do escritor latino-americano corresponde a um investimento profundo nas técnicas da narrativa contemporânea, tomadas a escritores como Proust, Joyce e Faulkner e ao abandono dos velhos modelos do século XIX” (1990: 144).

Para Oliveira Filho (1990), enquanto a renovação do romance português aproximou-se de modelos externos e, com isso, procurou integrar-se “à moda literária dominante”, a renovação do romance hispano-americano buscou uma caracterização mais singular, que se explica pelo desejo de marcar uma diferença em relação à literatura européia. Assim, considerando que José Saramago admite um questionamento à sua condição cultural, que é européia e peninsular, é possível aproximá-lo da literatura hispano-americana.

Como vários escritores portugueses, Saramago tentou encetar a renovação interna do romance português por meio do refinamento técnico, por meio de uma linguagem própria. Gabriel García Márquez, situando-nos no ambiente mágico de Macondo, eleva a realidade a uma categoria onírica, sintetizando, assim, os mais diversos elementos: a história, a natureza, os problemas sociais e políticos, a vida cotidiana, a morte, o amor, as forças sobrenaturais.

Do ponto de vista do romance, trata-se de uma metáfora civilizacional “que empurra os seres de ficção para as suas realizações e fracassos.” (RODRIGUES 2004: 3) Da fusão de todos os elementos sintetizados pela realidade surge um romance singular, no qual se destaca o realismo mágico, um dos elementos que aproxima José Saramago do romance de Gabriel García Márquez, pois ambos possuem projeto estético semelhante, como pretendemos mostrar ao longo de nossa análise, e assimilam as técnicas literárias como forma necessária de depuração estética.

É nos procedimentos de elaboração estética, privilegiados pelos escritores hispano-americanos, como a intertextualidade e a paródia, que Saramago encontra predileção. Na literatura hispano-americana, tais procedimentos funcionam como instrumentos ideais do escritor para a busca de uma identidade própria. Trata-se da escritura sobre uma outra escritura, “uma experiência sensual com o signo estrangeiro.” (OLIVEIRA FILHO 1990: 147) Nesse ponto, é importante ressaltarmos que o que nos chama a atenção na relação do autor português com a literatura hispano-americana é sua afinidade com essa cultura. Nesse sentido, consideramos conveniente abordarmos alguns aspectos que justificam o estudo comparativo de textos literários produzidos em diferentes “universos” culturais.

De acordo com A. Owen Aldridge, a literatura comparada é um rótulo para descrever estudos literários que transcendem fronteiras nacionais e, de acordo com ele,

A comparação pode ser utilizada nos estudos literários para indicar afinidade, tradição ou influências. A afinidade consiste nas semelhanças de estilo, estrutura, tom ou idéia entre duas obras que não possuem qualquer outro vínculo [...] A tradição ou a convenção consistem no estudo das semelhanças entre obras que fazem parte de um grande grupo de obras similares interligadas histórica, cronológica ou formalmente. (1994: 257-258)

Segundo o mesmo autor, recentemente, a perspectiva estética predomina entre os estudos que demonstram semelhanças ou afinidades. Esse tipo de análise comparada, que aponta “analogias sem contato”, permite a concentração em obras maiores, oferecendo “uma oportunidade de análise estética, que pode fornecer uma visão do processo de criação artística.” (ALDRIDGE 1994: 259)

Embora a comparação por afinidade pareça ficar à mercê da visão subjetiva de quem a compara, ela possui valor à sua maneira, ao promover uma crescente compreensão e apreciação da literatura. Vale lembrar que a Literatura Comparada é uma das áreas do estudo literário que mais vem abraçando, ao longo de seu desenvolvimento, diferentes objetos e métodos de estudo (haja vista os estudos culturais, nos quais o texto literário deixa de ser o objeto central da análise). Assim, diante da variedade de problemas abarcados atualmente pela literatura comparada, também a comparação por afinidade reencontra seu lugar, fugindo da mera crítica impressionista.

A aproximação entre o romance de José Saramago e a ficção hispano-americana (representada aqui por Gabriel García Márquez) se dá pela afinidade que o autor português tem com essa literatura, por uma questão de identificação. Tal afinidade se expressa pelo uso de procedimentos narrativos semelhantes. De acordo com Michael Löwy (1989), a afinidade, entendida como atração, é inseparável de um contexto cultural e comporta níveis como o parentesco espiritual, a homologia estrutural e as correspondências. E mais: “a afinidade é favorecida (ou desfavorecida) por condições históricas ou sociais, é compatível com o reconhecimento do papel determinante das condições econômicas e sociais.” (LÖWY 1989: 18)

Sob a perspectiva da comparação por afinidade, é por meio de procedimentos narrativos semelhantes que José Saramago se identifica à cultura hispano-americana (o que pode ser documentado pela presença da paródia e da intertextualidade). Embora não tenhamos eleito estes dois procedimentos como elementos de comparação, aqueles que escolhemos (o realismo mágico, a diversidade das focalizações e a desintegração da lógica linear inseridos na relação entre história e ficção) são suficientes na constatação da “homologia estrutural” das obras literárias. A diferença entre Saramago e García Márquez é que o trabalho intertextual do escritor português se volta para seu próprio país e não para o signo estrangeiro, como fazem os hispano-americanos. “É justamente pela tensão proporcionada por uma situação de integração e diferenciação que as literaturas peninsulares aproximam-se tanto das condições vividas pela literatura latino-americana atual.” (OLIVEIRA FILHO 1993: 91)

O trabalho intertextual de Saramago coloca em questão o modo português de ser europeu e o modo europeu de ser português. A real significação do projeto intertextual traduz-se na busca de identidade cultural construída por Saramago, fruto de uma escolha voluntária. Daí a semelhança entre o projeto estético de Saramago e de García Márquez: a correspondência das situações vividas por seus respectivos países no momento atual, pois se caracterizam como “marginais” no plano global. Nos dois romances em questão, os protagonistas lutam contra uma realidade brutal, excessiva e sempre à beira da total destruição. Assim, a sensação de deslocamento de José Saramago coloca esta problematização no interior da própria cultura portuguesa.

Também é na busca do realismo artístico, ou seja, na síntese entre ficção e realidade pelo olhar do artista, que Saramago se aproxima da literatura hispano-americana, que tem como principal elemento de identificação o realismo mágico. Trata-se, para o escritor hispano-americano, da “revelação” da realidade por um efeito de alteração dela. Nesse sentido, ao aproximar-se da escritura de García Márquez, Saramago se distancia da Europa, não pelo realismo mágico em si, mas pela função transgressora que essa categoria desempenha em sua obra quando se trata da ficcionalização da história. Ela encontra ênfase no estranhamento presente na poética de Saramago, ou seja, na idéia da história como grande crônica de realização de uma vida fabulosa, representada também na história de Portugal. Assim, o que aproxima José Saramago dos escritores hispano-americanos não é exclusivamente o realismo mágico, mas sua interpretação entre o fabuloso e a história.

Desse modo, sem dúvida, o *Memorial do Convento* é um texto contemporâneo que se constrói com base no diálogo com o passado literário português; neste romance, o realismo mágico desempenha uma função transgressora e confirma “a idéia [...] de que o texto de Saramago ao mesmo tempo aproxima-se e distancia-se da tradição narrativa que revisita,

construindo-se, com base na leitura, como proposta de releitura.” (OLIVEIRA FILHO 1993: 38)

Em *Memorial do Convento*, a desmistificação do passado de Portugal é produzida por meio de um discurso literário minucioso, sem poupar o leitor de detalhes sórdidos, como os cheiros, as secreções e os parasitas do leito nupcial dos monarcas portugueses. A desarticulação e desautomatização dessa história se faz a partir da desconstrução discursiva que dialoga com essa mesma história que desconstrói.

Diferente do narrador de José Saramago, que é claramente irônico nas suas intromissões, o narrador de García Márquez ordena os fatos não só no tempo cronológico, mas na simultaneidade do instante. Segundo Bella Jozef (1986), quando José Arcadio sonha entre pântanos que no lugar onde seria Macondo erguia-se uma cidade com casas espelhadas, dá-se a passagem da realidade para o mito, isto é, o reencontro do mundo com sua realidade alienante.

Responsável pela transgressão na metaficção historiográfica realizada por Saramago, a vertente realista mágica funciona em oposição ao mundo retratado. Assim, em *Memorial do Convento*, a realidade histórica encontra-se presa nas teias da ficção, e, mais concretamente, no realismo mágico, quando os fatos conhecidos pelo leitor são colocados como elementos empíricos. O realismo mágico torna-se, em Saramago, uma maneira de exasperar a atenção sobre Portugal. A problematização entre história e ficção foram aqui abordados a fim de validar a identificação de Saramago com a ficção hispano-americana, o que confere à sua obra literária, tão estudada e valorizada em vários aspectos, um caráter notadamente contemporâneo.

O realismo mágico

O termo realismo mágico foi utilizado pela primeira vez em 1925, na Alemanha, pelo crítico de arte e historiador Franz Roh (1890-1965), num livro publicado pela *Revista do Ocidente*, intitulado “O realismo mágico”. Na mesma época, o italiano Massimo Bontempelli (1878-1960), outro teórico europeu, mencionava os termos “realismo místico” e “realismo mágico” como fórmulas que superavam o futurismo. Para os dois europeus, “a nova estética refutava a realidade pela realidade e a fantasia pela fantasia, ou seja, propugnava buscar outras dimensões da realidade, mas sem escapar do visível e concreto” (CHIAMPI 1980: 22). No final da década de 1920, a obra de Roh foi traduzida para o espanhol e, de acordo com Irlemar Chiampi, o primeiro a incorporar o termo à crítica do romance hispano-americano foi o escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri (1906-2001), em *Letras y hombres de Venezuela*, em 1948. É importante mencionar que Uslar Pietri encontrou por várias vezes Bontempelli, tanto em Paris como na Itália, no final da década de 1920. Portanto, é provável que Pietri tenha se inteirado do termo utilizando-o em seu texto. Em 1949, Alejo Carpentier batizou o movimento literário no prefácio do seu livro *El Reino de este Mundo*, no qual narra sua visita ao Haiti. Dissidente do surrealismo, Carpentier considerava o maravilhoso como princípio ordenador de sua narrativa. Para ele, o artista extrai dos fragmentos do mundo a matéria a ser transformada.

O realismo mágico, como categoria literária, cresceu durante a década de 1940 e, em 1954, Angel Flores (1900-1992) popularizou o termo *realismo mágico* na conferência “*Magical realism in Spanish American fiction*”, lida no Congresso da “*Modern Languages Association*”, em

Nova Iorque. Entre os críticos, esse termo sobrepujou o termo *realismo maravilhoso*, utilizado por Carpentier. Assim, Angel Flores, definitivamente, pôs em moda a nova designação e com seu trabalho tentou primeiro “reconhecer as raízes históricas da nova corrente ficcional, para então conceituar o realismo mágico do ponto de vista do acontecimento narrativo” (CHIAMPÍ 1980: 24). No lento processo da discussão conceitual do realismo mágico, somente em 1967 o crítico mexicano Luis Leal (1946-1985) tentou reavaliar a tendência literária hispano-americana nos *Cuadernos Americanos*, num artigo intitulado “*El realismo mágico em la literatura hispanoamericana*”. Com a tentativa de aproximar-se mais da “sobrenaturalização do real”, Leal define o realismo mágico apoiando-se tanto no antiexpressionismo de Franz Roh como na proposta surrealista da existência do maravilhoso na realidade.

Publicada em 1980, a obra *O Realismo Maravilhoso*, de Irlemar Chiampi, tem sido considerada no Brasil como uma obra capital no estudo do realismo mágico. Sua leitura, contudo, deve ser atualizada, considerando-se estudos mais recentes que, a partir da década de 1990, voltam especial atenção ao realismo mágico. Trata-se de teóricos contemporâneos que procuram, de certa forma, categorizá-lo.

Para utilizar o termo realismo mágico em relação ao contexto europeu, o inglês William Spindler (1993) o define como uma categoria que descreve obras de arte e ficção que compartilham certa temática identificável, assim como características formais e estruturais. Tais características contribuem para que o termo seja considerado uma categoria estética e literária própria, independente de outras como o fantástico e o surrealismo, com os quais o realismo mágico é freqüentemente confundido.

Com base nas teorias dos críticos hispano-americanos, William Spindler nos oferece suas próprias definições a respeito dessa categoria e apresenta dois usos para o termo: o original e o atual. O uso original refere-se ao tipo de obra literária ou artística que apresenta a realidade a partir de uma perspectiva incomum que, sem transcender os limites do natural, induz no leitor ou observador um senso de irrealidade. O uso atual, que hoje substituiu amplamente o primeiro, descreve textos em que duas visões de mundo opostas – uma natural e outra sobrenatural – são apresentadas como se não fossem contraditórias, lançando-se mão de mitos e crenças de grupos etno-culturais para os quais essa contradição não se manifesta.

Com o objetivo de categorizar a ocorrência do realismo mágico em determinadas obras, Spindler propõe uma tipologia que unifica o uso original e o uso atual do termo em três categorias: o realismo mágico metafísico (estranhamento ao leitor, ou seja, uma cena familiar é descrita como se fosse algo novo e desconhecido, mas sem lidar explicitamente com o sobrenatural), o realismo mágico antropológico (o narrador geralmente tem “duas vozes”, ora retratando acontecimentos de um ponto de vista natural, ora do ponto de vista sobrenatural; essa antítese é resolvida pelo autor quando ele adota ou se refere aos mitos e à história cultural) e o realismo mágico ontológico (forma “individual” do realismo mágico, em que o sobrenatural é apresentado de modo mais realista; além de não condizer com a razão, não são oferecidas explicações para os acontecimentos insólitos do texto, pois o autor não está preocupado em convencer o leitor).

Outros estudos mais recentes discutem não só as características do realismo mágico, mas insistem no fato de que essa categoria não se identifica com uma cultura específica, por estar hoje presente nas literaturas de diversos cantos do mundo. Alguns críticos europeus, como Anne Hegerfeldt (2002), recusam a idéia de que o realismo mágico, que ela trata como

gênero, tenha uma origem territorial – no caso, a América Latina. Embora a escritora inglesa não aceite a vinculação do gênero com a América Latina, sua proposta nos é interessante no que diz respeito às técnicas literárias. O realismo mágico, na sua configuração, viola os padrões realistas de representação literária ao tornar naturais os elementos sobrenaturais. Ele se diferencia assim da ficção fantástica, que utiliza a incerteza e a ambigüidade para envolver o leitor num ambiente de mistério, inexistente no realismo mágico, em que não há hesitação, uma vez que os eventos considerados irrealis fluem naturalmente.

Assim como Anne Hegerfeldt, Michael Valdez-Moses, professor norte-americano, dirige seu olhar para escritores como Gabriel García Márquez, Salman Rushdie e outros atualmente engajados no que ele também considera como gênero literário e o caracteriza como um efeito da globalização e um veículo para a mesma, como fases de um processo secular de modernização. Para Valdez-Moses, o realismo mágico torna-se, aos poucos, uma forma de ficção proeminente no mundo contemporâneo e utiliza a expressão “realismo mágico contemporâneo” para denominar a categoria.

A intenção de Valdez-Moses é discutir como o realismo mágico funciona dentro do contexto histórico e cultural da modernidade global, sem considerar a origem do mesmo vinculada à América Latina. Quando Anne Hegerfeldt e Valdez-Moses falam do Ocidente em seus textos, estão se referindo ao que eles consideram como centro, ou seja, a Europa ou os Estados Unidos, esquecidos de que a América Latina é também Ocidente. Não consideramos esse fato como um problema, muito pelo contrário. Embora preconceituosas, essas reflexões acabam por corroborar a identificação de José Saramago com a literatura hispano-americana, cujo realismo mágico “está, sim, ancorado no tempo e no espaço, mesmo que em determinado ponto rompa essa âncora e se irradie para outras latitudes e línguas”, como afirmou Maria Dolores Aybar Ramirez em meu exame de qualificação.

O fundamental é que, para todos esses teóricos, o que caracteriza o texto realista mágico é a naturalização do insólito e do sobrenatural. É importante esclarecermos, no entanto, que o valor metafórico da literatura hispano-americana é tomado como referência aqui para indagar como a linguagem narrativa tenta sustentar a identidade da América no contexto cultural – fato que coincide com a proposta de José Saramago, ainda que em outras circunstâncias.

O realismo mágico em *Memorial do Convento*

D. João V, rei de Portugal, monarca vaidoso e perdulário, decide, para cumprir uma promessa, construir o famoso convento de Mafra. O rei esperava há mais de dois anos que a rainha D. Maria Ana, da Áustria, lhe desse um herdeiro. Foi então que Frei Antônio de São José propôs que o rei fizesse a promessa de erigir um convento para os franciscanos, caso obtivesse a graça de um herdeiro – ao que o rei acedeu prontamente. Assim aconteceu. A rainha engravidou e o rei levou adiante a construção do convento. A construção teve início em 1717. Em 1728, D. João V resolveu que queria consagrar o convento quando a data de seu aniversário fosse num domingo, o que aconteceria dali a dois anos, no dia 22 de outubro de 1730. Por esse motivo os homens de todo o reino foram obrigados a trabalhar pesado, sob a maior opressão. Exemplo disso é o penoso transporte de uma gigantesca pedra, destinada à varanda da casa de Benedictione, carregada de Pêro Pinheiro para Mafra, sendo um operário chamado Francisco Marques esmagado por essa pedra.

Paralelamente à construção do convento desenvolve-se a história dos verdadeiros protagonistas do romance: Baltasar Sete-Sóis, Blimunda Sete-Luas e o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão.

Vindo da Guerra de Sucessão Espanhola, Baltasar chega a Lisboa maneta da mão esquerda, por isso usa um gancho de ferro para substituir a mão amputada. Ao assistir a um auto-de-fé, no qual é condenada, entre muitos outros, Sebastiana Maria de Jesus, Sete-Sóis conhece Blimunda, a filha da condenada, e logo se atraem e se apaixonam.

Blimunda e Baltasar são empenhados numa construção prodigiosa para a época: a construção do aeróstato, ou melhor, da passarola, inventada pelo padre Bartolomeu Lourenço, brasileiro que vivia em Portugal. Combinam-se, então, a ciência do padre, o artesanato de Baltasar, a magia de Blimunda e a arte do músico italiano Domenico Scarlatti na confecção da máquina voadora. Sete-Luas é encarregada de colher as vontades das pessoas agonizantes, que aparecem em forma de “nuvens fechadas”, quando elas exalam o último suspiro. As vontades, presas em um frasco para serem transmitidas a esferas, são o que fazem a passarola voar, com a ajuda do âmbar e da ação do calor solar.

Mesmo que o rei D. João V saiba do projeto do padre Bartolomeu Lourenço, por causa do Santo Ofício o engenho é mantido em segredo. Depois de obter duas mil vontades para levantar a máquina, Blimunda cai nas profundezas de um sono misterioso, como se tivesse mergulhado nas escuridões de um outro mundo, com os olhos fechados noite e dia, com as pálpebras crispadas e uma expressão de angústia no rosto. É Domenico Scarlatti quem traz Blimunda de volta das profundezas por meio de sua música, colaborando, assim, para a continuação do engenho.

Depois de um tempo, com Blimunda já recuperada, o padre Bartolomeu se desespera por causa do Santo Ofício e foge na máquina voadora, juntamente com seus amigos, exceto Domenico. Sobrevoando Mafra, a passarola, movida pelas vontades e dependendo sempre do sol, faz a multidão pensar que é o Espírito Santo abençoando a construção do convento. Após o primeiro vôo, a máquina desce no Monte Junto; Baltasar e Blimunda mudam-se para Mafra, onde Baltasar vai trabalhar como operário na construção do convento e o padre Bartolomeu desaparece, enlouquecido com a experiência fantástica de voar; descobre-se, algum tempo depois, que morrera em Toledo, na Espanha.

Muitos fatos ocorrem até que a passarola voe pela última vez. Morre o pai de Baltasar, João Francisco Sete-Sóis; D. Maria Bárbara, primogênita de D. João V, é escoltada pela corte até Espanha para se casar com D. Fernando. Depois chegam as estátuas dos santos, vindas da Itália para Mafra, para a consagração do convento. Três dias antes da consagração, Baltasar se despede de Blimunda para ir ao Monte Junto verificar a passarola e, inesperadamente, a máquina faz seu último vôo, levando consigo Baltasar Sete-Sóis. Percorrendo Portugal, pela sétima vez em que passa por Lisboa, finalmente Blimunda encontra Baltasar, capturado pelo Santo Ofício.

Cem Anos de Solidão se configura como exemplo do realismo mágico. É necessário esclarecer que esse romance não é o objeto principal da análise, apenas base comparativa para refletirmos sobre os procedimentos narrativos aos quais o *Memorial do Convento* se assemelha. O objetivo desse artigo é mostrar como o realismo mágico se manifesta nesse romance português. Antes disso, porém, relembremos o enredo da narrativa do escritor colombiano.

Cem Anos de Solidão – romance de estrutura complexa devido ao o entrelaçamento de fios narrativos das histórias da Colômbia, da América e do Ocidente cristão com fios da

história do homem em busca de sua identidade – começa no tempo mítico da Conquista, quando José Arcadio Buendía funda Macondo. Antes, em Riohacha, Úrsula Iguarán e José Arcadio Buendía, primos entre si, consumaram o incesto, iniciando as sete gerações dos Buendía e a solidão que acompanhou sua vocação incestuosa. O pequeno povoado foi fundado pela família Buendía – Iguarán que, apesar de muito diferentes, se amavam profundamente. Esse casal teve três filhos: José Arcadio, que era um rapaz forte, viril e trabalhador; Aureliano, que contrasta interiormente com o irmão mais velho, pois era filosófico, calmo e terrivelmente introvertido e, por fim, Amaranta, ativa e implacável na sua solidão. Aos filhos legítimos dos Buendía junta-se Rebeca, adotada quando José Arcadio Buendía já estava senil.

Não há um herói na narrativa, mas a personagem que mais se destaca é o Coronel Aureliano Buendía, o primeiro a nascer em Macondo:

A narrativa promete algo de heróico em sua carreira, pois, reiteradamente, nos primeiros cinco capítulos fala-se em um pelotão de fuzilamento, num processo de antecipação de um futuro da ação [...]. A narrativa cria a expectativa de que o Coronel vai ser o herói e mártir da justiça, como liberal que foi. Porém, não tarda muito em desmistificar-se a si mesma, expondo ao leitor, em um único parágrafo, no [sexto] capítulo (dos vinte da narrativa), sua vida inteira até a velhice deseroicizada e desencantada na casa materna. (RODRIGUES 2004: 4)

É o que podemos comprovar no fragmento abaixo:

O Coronel Aureliano Buendía promoveu trinta e duas revoluções armadas e perdeu todas. Teve dezessete filhos varões de dezessete mulheres diferentes, que foram exterminados um por um numa só noite, antes que o mais velho completasse trinta e cinco anos. Escapou de quatorze atentados, setenta e três emboscadas e um pelotão de fuzilamento. Sobreviveu a uma dose de estricnina no café que daria para matar um cavalo. [...] viveu até a velhice dos peixinhos de ouro que fabricava na sua oficina de Macondo. [...] Desfechou um tiro de pistola no peito e o projétil saiu-lhe pelas costas sem ofender nenhum centro vital. A única coisa que ficou de tudo isso foi uma rua com o seu nome em Macondo. Entretanto, conforme declarou poucos anos antes de morrer de velho, nem mesmo isso ele esperava, na madrugada em que partiu com os seus vinte e um homens, para se reunir às forças do General Victorio Medina. (GARCÍA MÁRQUEZ 2006: 103-104)

A história desenrola-se à volta desta geração e dos seus filhos, netos, bisnetos e trinets, com a particularidade de que todas as gerações foram acompanhadas por Úrsula. Essa personagem é a única que percebe que as características físicas e psicológicas dos seus herdeiros estão associadas à repetição dos nomes: todos os Josés Arcádios são impulsivos, extrovertidos e trabalhadores, enquanto os Aurelianos são pacatos, estudiosos e solitários. Os Aurelianos têm, ao longo do livro, a missão de desvendar os misteriosos pergaminhos de Melquíades, um cigano que foi amigo de José Arcadio Buendía e volta da morte por

várias vezes. Os pergaminhos encerram em si a história dramática da família e apenas são decifrados quando o último da estirpe está às portas da morte.

José Arcadio Buendía funda Macondo acreditando que o povoado não seria tocado por uma civilização viciada, o que não foi possível. Enviaram para lá um governo e uma igreja. O Coronel Aureliano Buendía se comprometeu a implantar a justiça social, lutando contra os conservadores, mas seus sonhos se dissolvem e sua solidão se intensifica. O sobrinho homônimo do Coronel Aureliano Buendía, chamado Aureliano Segundo, mas que teve seu nome trocado com o irmão gêmeo, José Arcadio Segundo, segue com a tarefa do tio. Seu irmão, no entanto, torna-se funcionário da Companhia Bananeira e se encarrega de lutar contra o poder imperialista, história que coincide em quase todos os países da América do Sul: “Com o massacre dos operários que se rebelaram em greve [contra a Companhia], José Arcadio Segundo enlouquece. Porém, na “lucidez” da sua loucura, dedica o resto de sua vida a denunciar o massacre numa repetição ritual, sem ser ouvido. É a memória dos mortos que a história oficial se empenhou em apagar” (RODRIGUES 2004: 7).

Aureliano Babilônia, o último Aureliano, personagem síntese da narrativa e que carrega todas as características da estirpe, decifra os pergaminhos de Melquíades e “antes de chegar ao verso final já tinha compreendido [...] que tudo o que estava escrito neles era irrepetível desde sempre e por todo o sempre, porque as estirpes condenadas a cem anos de solidão não tinham uma segunda oportunidade sobre a terra” (GARCÍA MÁRQUEZ 2006: 394); e “[a]ssim termina essa construção paródica que alude aos grandes problemas que afligem nosso Continente: essa épica sem herói, essa outra história narrada do ponto de vista dos vencidos” (RODRIGUES 2004: 8).

A história da Colômbia está toda representada ficcionalmente, já que o episódio central, que ocupa a maior parte da narrativa, é o da guerra entre liberais e conservadores. “A guerra é narrada a partir da relativa percepção que dela têm os inocentes habitantes [de Macondo] e se faz em meio a mil pequenos incidentes do cotidiano.” (RODRIGUES 2004: 5)

Em nossa análise, lançamos mão de fragmentos que confirmam, no *Memorial do Convento*, a utilização dos procedimentos presentes em *Cem Anos de Solidão*. Como já mencionamos, um elemento fundamental para essa confirmação é o narrador. A proximidade entre o narrador e as personagens tem alguns desdobramentos interessantes. As flutuações do narrador, dividindo-se em vozes e emprestando-as às personagens, são importantes para a construção do texto realista mágico. Além do narrador, que colabora para que o realismo mágico ocorra, por meio da naturalidade com que trata algo que seria sobrenatural, a personagem responsável pela atmosfera mágica da narrativa é Blimunda, apresentada no romance, após páginas de narração, por sua mãe, a quem, *saramagicamente*, o narrador delega a voz:

a procissão é uma serpente enorme que não cabe direita no Rossio e por isso se vai curvando como se determinasse chegar a toda a parte ou oferecer o espetáculo edificante a toda a cidade, aquele que ali vai [...] é o padre Antonio Teixeira de Sousa, da ilha de S. Jorge, por culpas de solicitar mulheres, maneira canônica de dizer que as apalpava e fornicava, decerto começando na palavra do confessor e terminando no acto recato da sacristia, enquanto não vai corporalmente acabar em Angola, para onde irá degredado por toda a

vida, 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 [...] não ouvi que se falasse de minha filha, é seu nome Blimunda, [...] ó coração meu, salta-me no peito se Blimunda aí estiver [...] enfim o peito me deu sinal [...], vou ver Blimunda, vou vê-la, aí, ali está, Blimunda, Blimunda, Blimunda, filha minha, e já me viu, e não pode falar, tem de fingir que me não conhece ou me despreza, mãe feiticeira e marrana ainda que apenas um quarto. (SARAMAGO 1995: 52-53, grifo nosso)

De maneira quase imperceptível, o narrador concede sua voz a Sebastiana Maria de Jesus e surge na história ficcional a voz daqueles que foram silenciados pela história oficial, traço que *Memorial do Convento* compartilha com os novos romances históricos hispano-americanos. Assim, nesse momento do romance, Sebastiana é o próprio narrador. Esse procedimento narrativo é típico em José Saramago:

já me viu, e ao lado dela está o padre Bartolomeu Lourenço, não fales, Blimunda, olha só, olha com esses teus olhos que tudo são capazes de ver, e aquele homem quem será, tão alto, que está perto de Blimunda e não sabe, aí não sabe não, quem é ele, donde vem, que vai ser deles, poder meu, pelas roupas soldado, pelo rosto castigado, pelo pulso cortado, adeus Blimunda que não te verei mais, e Blimunda disse ao padre, Ali vai minha mãe, e depois, voltando-se para o homem alto que lhe estava perto, perguntou, Que nome é o seu, e o homem disse, naturalmente, assim reconhecendo o direito de esta mulher lhe fazer perguntas, Baltasar Mateus, também me chamam Sete-Sóis. (SARAMAGO 1995: 52-53, grifo nosso)

No *Memorial*, a atitude do narrador de tratar como se fosse normal algo que é considerado insólito dá-se quando o sobrenatural incorpora-se ao real – no caso, o comportamento de Sebastiana e Blimunda durante o auto-de-fé.

Como sabemos, Baltasar chega a Lisboa bem no meio desse auto-de-fé em que Sebastiana é condenada. No fragmento acima, parece-nos que Sebastiana e Blimunda se comunicam em pensamento. Após ver sua mãe, Blimunda interpela Baltasar e a atração é mútua. Apaixonam-se e dormem juntos. No ato sexual nos é revelado um tipo de ritual mágico quando Blimunda entrega sua virgindade a Baltasar. Nesse aspecto, vemos que Sete-Luas não é uma personagem comum: “Quando de manhã, Baltasar acordou, viu Blimunda deitada ao seu lado, a comer pão, de olhos fechados. Só os abriu, cinzentos àquela hora, depois de ter acabado de comer, e disse, Nunca te olharei por dentro” (SARAMAGO 1995: 57).

Em *Cem Anos de Solidão*, há uma personagem que, por algumas semelhanças em relação à visão, nos remete à Blimunda; trata-se do Coronel Aureliano Buendía:

Aureliano, o primeiro ser humano que nasceu em Macondo, ia fazer seis anos em março. Era silencioso e retraído. Tinha chorado no ventre da mãe e nasceu com os olhos abertos. Enquanto lhe cortavam o umbigo movia a cabeça de

um lado para outro, reconhecendo as coisas do quarto, e examinava o rosto das pessoas com uma curiosidade sem assombro. [...] Úrsula não tornou a se lembrar da intensidade desse olhar até o dia em que o pequeno Aureliano, na idade de três anos, entrou na cozinha no momento em que ela retirava do fogão e punha na mesa uma panela de caldo fervente. O garoto, perplexo na porta, disse: “Vai cair.” A panela estava posta bem no centro da mesa, mas, logo que o menino deu o aviso, iniciou um movimento irrevogável para a borda, como impulsionada por um dinamismo interior, e se espedaçou no chão. (GARCÍA MÁRQUEZ 2006: 20)

Enquanto em *Cem Anos de Solidão* manifestações desse tipo são corriqueiras, em *Memorial do Convento*, Blimunda será o elemento-chave na realização do realismo mágico, já que se trata de uma personagem distinta das demais por ser dotada de um poder misterioso. À primeira vista, Baltasar, que compartilhará sua vida com ela, é tomado por certo estranhamento, algo que não ocorre com o padre Bartolomeu, fato que comprova que ele conhece Blimunda há algum tempo, assim como o mistério que a cerca:

Sete-Sóis fez menção de falar, retraiu-se, o padre deu pela hesitação, Quer-me dizer alguma coisa, Queria saber, padre Bartolomeu Lourenço, porque é que Blimunda sempre come pão antes de abrir os olhos pela manhã, Tens dormido com ela, Vivo lá, Repara que estão em pecado de concubinato, melhor seria casarem-se, Ela não quer, eu não sei se quereria, se um dia destes volto para a minha terra e ela prefere ficar em Lisboa, para quê casar, mas o que eu tinha perguntado, Porque come Blimunda pão antes de abrir os olhos de manhã, Sim, Se o vieres a saber um dia, será por ela, por mim não, Mas sabe a razão, Sei, E não ma diz, Só te direi que se trata de um grande mistério, voar é uma simples coisa comparado com Blimunda. (SARAMAGO 1995: 65)

Blimunda representa um elemento mágico não explicado, pois possui poderes sobrenaturais que consistem na capacidade, quando em jejum, de ver por dentro das pessoas e objetos, literalmente, além de ter uma sabedoria natural a respeito das coisas. O seu poder de ver as coisas por dentro só é neutralizado quando muda o quarto de lua ou quando come algo antes de se levantar. Essa personagem se caracteriza como uma pessoa forte, pois “sempre foi mulher para dar o primeiro passo, para dizer a primeira palavra, para fazer o primeiro gesto” (SARAMAGO 1995: 332) e, junto com Baltasar, transgride as regras do matrimônio. Com a voz do autor implícito ela questiona os preceitos e dogmas da Igreja:

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: 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. (CORRÊA 2003: 39)

Num dos momentos da narrativa, ao comungar sem antes ter comido pão, Blimunda vê na hóstia uma nuvem fechada, idêntica a que vê em todos os seres humanos, e questiona a existência de Deus. Blimunda é herética, mas não por ser filha de judia, ou por ter costela de cristã-nova, mas porque cria para si valores novos que subvertem as limitações do seu tempo. Essa personagem tem a função primordial de porta-voz do autor implícito. É por meio dos pensamentos de Blimunda que ele exterioriza a sua descrença nos santos, que foram incapazes de se salvarem, a sua descrença no pecado e a sua crença no resgate pela palavra:

Sempre ouvi dizer que os santos são necessários à nossa salvação, Eles não se salvaram, Quem te disse tal, É o que eu sinto dentro de mim, Que sentes tu dentro de ti, Que ninguém se salva, que ninguém se perde, É pecado pensar assim, O pecado não existe, só a morte e a vida, A vida está antes da morte, Enganas-te, Baltasar, a morte vem antes da vida, morreu quem fomos, nasce quem somos, por isso é que não morremos de vez, E quando vamos para debaixo da terra, e quando Francisco Marques fica esmagado sob o carro da pedra, não será isso morte sem recurso, Se estamos falando dele, nasce Francisco Marques, Mas ele não o sabe, Tal como nós não sabemos bastante quem somos, e apesar disso, estamos vivos, Blimunda, onde foi que aprendeste essas coisas, estive de olhos abertos na barriga de minha mãe, de lá via tudo. (SARAMAGO 1995: 330-331)

A vidência de Blimunda relaciona-se de forma direta não só com a dessacralização do poder real como também com os mistérios fundamentais para a fé cristã. A relação do narrador com essa personagem estabelece uma estratégia de transgressão gerada pelo realismo mágico na metaficção historiográfica. Pela voz de uma personagem que, por sua natureza, desafia o pressuposto de realidade, o autor implícito questiona o sistema estabelecido por uma realidade opressora.

Em sua relação de proximidade com a personagem, por meio dos olhos de Blimunda, o narrador finge estar em um auto-de-fé. Dessa forma, finge que tudo vê, reinscrito no passado, vencendo as distâncias impostas pelo tempo. No fragmento abaixo, ele descreve uma missa como se estivesse nela presente, pelos olhos de Blimunda:

feliz povo este que se regala de tais festas e desce à rua para ver desfilar a nobreza toda, [...] Baltasar não pode ir nem entram os olhos que tem, mas conhecendo nós as artes de Blimunda, imaginemos que ela aqui está, veremos o cardeal subindo por entre fileiras de guardas [...], e na casa seguinte ajoelha el-rei numa almofada de veludo, e o cardeal noutra, mais atrás, diante de um altar ricamente armado, onde logo diz missa um capelão do paço. (SARAMAGO 1995: 84-85)

Baltasar e Blimunda são personagens essenciais do romance de Saramago. Mas para completar sua significação, o autor introduz uma terceira, e esta se configura como uma personagem histórica ficcionalizada e essencial para formar uma trindade com as duas primeiras. As três serão as principais responsáveis pela construção da máquina voadora. A passarola é um dos fios significativos que entretecem a narrativa, pois representa obra maior em termos de inventividade e realização humana.

Baltasar representa a força. O padre Bartolomeu é quem detém a ciência e Blimunda completa a trindade com sua sabedoria natural. Juntos, esses personagens são capazes de superar os limites da razão para construir algo considerado um prodígio para o século XVIII. Voltemos, portanto, à relação entre Baltasar e Blimunda. Trata-se de um relacionamento intenso, descrito sempre de forma sublime:

foi sentir o calor do seu próprio sangue quando Blimunda se virou para ele, os olhos agora escuros, e de repente uma luz verde passando, que importavam agora os segredos, melhor seria tornar a aprender o que já sabia, o corpo de Blimunda, fica para outra ocasião, porque esta mulher, tendo prometido, vai cumprir, e diz, Lembra-te da primeira vez que dormiste comigo, teres dito que te olhei por dentro, Lembro-me, Não sabias o que estavas a dizer, nem soubestes o que estavas a ouvir quando eu te disse que nunca te olharia por dentro. Baltasar não teve tempo de responder, ainda procurava o sentido das palavras, e outras já se ouviam no quarto, incríveis, Eu posso olhar por dentro das pessoas. (SARAMAGO 1995: 76-77)

Diante da confissão de Blimunda, Baltasar se mantém cético. Embora, de início, ele hesite em relação a Sete-Luas, as personagens do romance realista mágico não se desconcertam diante do sobrenatural. Uma vez que Baltasar constata a veracidade do evento, ele não ficará assombrado com os prodígios da amada:

Blimunda vai à frente, Baltasar atrás, para que o não veja ela, para que saiba ele o que ela vê, quando lho disser. E isto lhe diz, a mulher que está sentada no degrau daquela porta tem na barriga um filho varão, mas o menino leva duas voltas de cordão enroladas ao pescoço, tanto pode viver como morrer, a sabe-lo não chego [...] E como hei-de eu acreditar que tudo isso é verdade, se tu vais explicando coisas que eu não posso ver com os meus olhos, perguntou Baltasar, e Blimunda respondeu, Faze com teu espigão um buraco naquele lugar e encontrarás uma moeda de prata, e Baltasar fez o buraco e encontrou, Enganaste-te, Blimunda, a moeda é de ouro, Melhor para ti, e eu não deveria ter arriscado, porque sempre confundo a prata com o ouro. (SARAMAGO 1995: 79-80)

A representação literária, como vemos, anula a discriminação entre o natural e o sobrenatural. Por meio do diálogo das personagens observamos que tudo se iguala. A realidade mágica existe, não há o que decifrar.

Blimunda aprendeu as coisas sobre a vida e a morte, sobre o pecado e o amor “na barriga da mãe”, onde permaneceu de “olhos abertos”. Aqui, não há como não pensar no

Coronel Aureliano Buendía, que nasceu de olhos abertos. Há outra característica nesse personagem que é tão sobrenatural quanto o poder de Blimunda: por vários episódios, o Coronel Aureliano tem presságios: “Um emissário especial trouxe em casa um envelope lacrado, dentro do qual havia um papel escrito com a caligrafia preciosa do coronel: *Tomem muito cuidado com o papai porque ele vai morrer*. Úrsula se alarmou. ‘Se Aureliano está dizendo, Aureliano sabe’, disse” (GARCÍA MÁRQUEZ 2006: 136).

A diferença é que Blimunda não previa, mas nela se combina o realismo de uma protagonista popular com o sobrenatural, o que a torna muito especial, pois fundamental para os nossos propósitos é sua magia, que herdou de sua mãe feiticeira. É importante anotar que as descrições que o autor faz dessa personagem já impõem sua aura de mistério, pois Blimunda nos é apresentada como uma mulher de cabelos ruços e compridos da cor do mel, e de olhos cuja cor é impossível determinar ao certo.

Sete-Luas diz que não é feiticeira, não faz magia, mas tem o dom natural de ver puramente. Ela vê dentro da barriga de uma mulher seu filho varão com duas voltas de cordão amarradas ao pescoço, mas não pode afirmar se a criança vai viver ou morrer, pois, como sabemos, diferente do Coronel Aureliano Buendía, Sete-Luas não tem o dom dos presságios. No caso de Blimunda, José Saramago lança mão da magia e o sobrenatural é apresentado como comum, assim como em todos os textos realistas mágicos, em que a presença do sobrenatural é imprescindível, na medida em que não há hesitação, pois os eventos considerados irrealis fluem naturalmente:

A quem estranhar que tanto tivesse visto Baltasar Sete-Sóis quando já a noite se fechava, responda-se que o resplendor dos santos não é vã miragem do espírito perturbado dos místicos ou mera propaganda da fé em pintura a óleo, e que, de tanto dormir com Blimunda, e com ela quase todas as noites ter dares e tomares da carne, começava a haver em Baltasar um luzeiro espiritual de dupla visão. (SARAMAGO 1995: 120)

Em *Memorial do Convento*, paulatinamente, o narrador nos revela que o dom de Blimunda terá um papel importante na construção da passarola e será responsável pelo seu funcionamento. Trata-se de um outro elemento que, associado à visão mágica de Blimunda, se configura também como realista mágico – o aproveitamento das vontades humanas como “combustível” do vôo da passarola:

Disse o padre, Dentro de nós existem vontade e alma, a alma retira-se com a morte [...], mas a vontade, ou se separou do homem estando ele vivo, ou a separa dele a morte [...], é portanto a vontade dos homens que segura as estrelas, é a vontade dos homens que Deus respira, E eu que faço, perguntou Blimunda, mas adivinhava a resposta, Verás a vontade dentro das pessoas, Nunca a vi, tal como nunca vi a alma, não vês a alma porque a alma não se pode ver, não vias a vontade porque não a procuravas, Como é a vontade, É uma nuvem fechada, Que é uma nuvem fechada, Reconhecê-la-ás quando a vires. (SARAMAGO 1995: 124)

É interessante notar que a música é um elemento comum nos textos realistas mágicos. Em *Cem Anos de Solidão*, temos a presença de uma pianola trazida para Macondo por um italiano, Pietro Crespi:

Certa noite cantou. Macondo acordou numa espécie de êxtase, angelizado por uma cítara que não podia ser deste mundo e uma voz que não se podia conceber que existisse na terra, tão cheia de amor. Pietro Crespi viu então a luz acesa em todas as janelas do povoado, menos na de Amaranta. A dois de novembro, dia de todos os mortos, seu irmão abriu a loja e encontrou todas as luzes acesas e todas as caixas de músicas abertas e todos os relógios travados numa hora interminável e no meio daquele concerto disparatado encontrou Pietro Crespi no escritório dos fundos da loja com os pulsos cortados a navalha e as duas mãos metidas numa bacia de benjoim. (GARCÍA MÁRQUEZ 2006: 109)

Enquanto o italiano Pietro Crespi deixa o povo de Macondo maravilhado com a música antes de morrer, em *Memorial do Convento*, é pela música do também italiano Domenico Scarlatti, compositor e organista da capela real de Nápoles, ficcionalizado nesse romance de Saramago e também mencionado por García Marques em *Do amor e outros demônios* (1994: 57), que Blimunda retorna à vida:

Durante uma semana, todos os dias, sofrendo o vento e a chuva pelos caminhos alagados de São Sebastião da Pedreira, o músico foi tocar duas, três horas, até que Blimunda teve forças para levantar-se, sentava-se ao pé do cravo, pálida ainda, rodeada de música como se mergulhasse num profundo mar, diremos nós, que ela nunca por aí navegou, o seu naufrágio foi outro. Depois, a saúde voltou depressa, se realmente faltara. (SARAMAGO 1995: 185)

É pela música que Blimunda é trazida de volta das escuridões, e mesmo depois de mergulhar em outro mundo, talvez o dos sonhos, Blimunda e Baltasar voaram com o padre na passarola movida pelas vontades:

A máquina estremeceu, oscilou como se procurasse um equilíbrio subitamente perdido, ouviu-se um rangido geral, eram as lamelas de ferro, os vimes entrançados, e de repente, como se a aspirasse um vórtice luminoso, girou duas vezes sobre si própria enquanto subia, mal ultrapassara ainda a altura das paredes, até que, firme, novamente equilibrada, erguendo a sua cabeça de gaviota, lançou-se em flecha, céu acima. (SARAMAGO 1995: 196)

Um dos projetos do realismo mágico é abolir as polaridades convencionais, ou seja, configurar a imagem do mundo livre de contradições e antagonismo. Como já vimos, uma das características constitutivas do realismo mágico é o hibridismo da realidade e do fabuloso, cuja tensão impulsiona a narrativa. Ao mesmo tempo em que *Memorial do Convento* trata de acontecimentos reais, como a construção do convento, por exemplo, se assemelha também a um conto de fadas, ou uma história fantástica, como comprova um dos episódios

em que se constata essa mistura de gêneros, muito comum no realismo mágico. Dentro da narrativa de *Memorial do Convento* há a presença de um conto de fadas inventado por uma das personagens. Durante a construção do convento, Manuel Milho, colega de Baltasar, entretém os trabalhadores por várias noites – e aqui nos lembramos das *Mil e Uma Noites* –, num conto que inventa sobre um rei e uma rainha. É a própria narrativa refletindo o processo ficcional. Este é um dos procedimentos que exemplificam a metaficcionalidade do romance de Saramago.

De acordo com Corrêa (2003: 82), o narrador joga com subterfúgios da escrita literária quando questiona suas próprias afirmações presentes nos pensamentos das personagens; quando o narrador insinua uma discussão sobre o fazer literário, ao focalizar sua relação com as próprias personagens, “embaralhando os limites entre o real e a ficção”.

Como já mencionamos, três dias antes da consagração do convento, Baltasar se despediu de Blimunda para ir ao Monte Junto verificar a passarola, após alguns anos desde o primeiro vôo e, inesperadamente, a máquina faz seu último vôo, levando consigo o Sete-Sóis:

La distraído, não reparou onde punha os pés, de repente duas tábuas cederam, rebentaram, afundaram-se. Esbracejou violentamente para se amparar, evitar a queda, o gancho do braço foi enfiar-se na argola que servia para afastar as velas, e, de golpe, suspenso em todo o seu peso, Baltasar viu os panos arredarem-se para o lado com estrondo, o sol inundou a máquina, brilharam as bolas de âmbar e as esferas. A máquina rodopiou duas vezes, rasgou os arbustos que a envolviam, e subiu. Não se via uma nuvem no céu. (SARAMAGO 1995: 335)

Mais uma vez, na seqüência das cenas, fica explícita a relação de proximidade entre o narrador e Blimunda, na medida em que acompanha toda a sua inquietação, “entrecruzando as circunstâncias do narrado com a da enunciação” (CORRÊA 2003: 55): “que desassossego é esse, mulher, ainda não estamos fora do que Baltazar 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” (SARAMAGO 2005: 338).

Curiosamente, esse último vôo da passarola não é descrito na narrativa; só sabemos que levou consigo o Sete-Sóis e toda a alegria de Blimunda. A partir desse momento, a narrativa se desenrola com a persistência de Blimunda na busca de Baltasar. Depois que Sete-Luas percorreu Portugal, pela sétima vez que passou por Lisboa encontrou Baltasar, capturado pelo Santo Ofício:

São onze os supliciados. A queima já vai adiantada, os rostos mal se distinguem. Naquele extremo arde um homem a quem falta a mão esquerda. Talvez por ter a barba enegrecida, prodígio cosmético da fuligem, parece mais novo. E uma nuvem fechada está no centro do seu corpo. Então Blimunda disse, Vem. Desprendeu-se a vontade de Baltasar Sete-Sóis, mas não subiu para as estrelas, se à terra pertencia e a Blimunda. (SARAMAGO 1995: 357)

Blimunda havia prometido nunca ver Sete-Sóis por dentro. Mas entre tantas conversas e confissões ele pediu: “Se eu morrer antes de ti, peço-te que me vejas” (SARAMAGO 1995:

139) Aqui, a questão do ciclo é intensificada na narrativa, pois “a mudança é uma constante na vida de Baltasar e Blimunda, que circulam por diferentes espaços dentro da narrativa e [...] se engrandecem e se renovam com as experiências vividas em conjunto.” (CORRÊA 2003: 42) Blimunda recolhe a vontade de Baltasar no mesmo ponto onde haviam se conhecido há 28 anos. E, como de todos os seres maravilhosos, ela foi o mais bondoso, cumpriu a promessa e guardou para si o que tinha maior valor e era seu por direito. E acabou-se a história de Sete-Sóis e Sete-Luas, mais verdadeira do que a história do rei que mandou construir um convento.

Conclusão

Responsável pela transgressão no romance histórico contemporâneo, vimos que a vertente realista mágica funciona em oposição ao mundo retratado. Assim, em *Memorial do Convento*, a realidade histórica encontra-se presa nas teias da ficção, e, mais concretamente, no realismo mágico, quando os fatos conhecidos pelo leitor são colocados como elementos empíricos, como as vontades, que dão ao homem a possibilidade de voar, e o jejum, que comunica a Blimunda, filha da feiticeira, a capacidade de ver, literalmente, dentro das pessoas. O realismo mágico torna-se, em Saramago, uma maneira de exasperar a atenção sobre Portugal.

Dessa forma, a reconstrução do romance histórico, proposta por José Saramago, tem na personagem de Blimunda e no narrador dois bons exemplos de subversão. Lembremo-nos de que esse narrador *saramágico* ora se disfarça em autor implícito, para fazer suas intrusões, ora empresta sua voz às personagens. Ao dar voz a uma personagem como Blimunda, questiona a realidade histórica pela perspectiva do realismo mágico, constituindo-se aí a sua forma de transgressão.

O realismo mágico, as manifestações do narrador expressas por suas vozes, Blimunda e as vontades humanas, a problematização entre história e ficção foram aqui abordados a fim de validar, com o estudo atento destes elementos, a identificação de Saramago com o realismo mágico e, conseqüentemente, com a ficção hispano-americana, representada aqui por *Cem Anos de Solidão*, o que confere à sua obra literária, tão estudada e valorizada em vários aspectos, um caráter notadamente contemporâneo.

OBRAS CITADAS

- ALDRIDGE, A. O. 1994. Propósito e perspectivas da literatura comparada. Tradução de Sonia Torres. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada: Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco. 255-259.
- CHIAMPI, I. 1980. *O Realismo maravilhoso: Forma e Ideologia no Romance Hispano-Americano*. São Paulo: Perspectiva.
- CORRÊA, S. A. D. 2003. A História tecida e destecida em *I Promessi Sposi* e *Memorial do convento*. Dissertação. IBILCE – Unesp, São José do Rio Preto.
- ESTEVES, A. R. 1998. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z. (Org.). *Estudos de Literatura e Lingüística*. São Paulo: Arte & Ciência. 125-158.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. 2006. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eliane Zagury. 59. ed. Rio de Janeiro: Record.

- HEGERFELDT, A. 2002. Contentious Contributions: Magical realism goes British. *Janus Head Journal*, Pittsburg, v.5, n. 2: 62-86. Disponível em: <http://www.janushead.org/5-2/index.cfm>. Acesso em 15/09/2005.
- HUTCHEON, L. 1991. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.
- JOZEF, B. 1986. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Ática.
- LÖWY, M. 1989. *Redenção e Utopia: O judaísmo literários na Europa Central*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras.
- OLIVEIRA FILHO, O. J. de. 1990. Saramago e a ficção latino-americana. *Revista de Letras*. São Paulo, n. 30. 141-152.
- _____. 1993. *Carnaval no Convento: intertextualidade e paródia em José Saramago*. São Paulo: Unesp.
- RODRIGUES, S. C. 2004. Modernidade e pós-modernidade em Gabriel García Márquez. *Hispanista. Revista eletrônica de los Hispanistas*. Vol. IV – n.16. Disponível em <http://www.hispanista.com.br/revistas/rosto16esp.htm>. Acesso em 20/09/2006.
- SARAMAGO, J. 1990. História e Ficção. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*, Lisboa. p.17.
- _____. 1995. *Memorial do convento*. 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- _____. 2006. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SPINDLER, W. 1993. Magic realism: a typology. *Forum for modern language studies*. Oxford, v. 39. p.75-85.
- VALDEZ-MOSES, M. 2001. Magical Realism at world's end. *Literary Imagination: The Review of the Association of Literary Scholars and Critics*. Durham, v. 3-I: 105-133.

JOSÉ SARAMAGO AND SPANISH-AMERICAN LITERATURE:
IDENTIFICATION BY AFFINITY

ABSTRACT: In *Memorial do Convento* (1982), José Saramago (1922) uses some representative elements of the style that is linked, in many ways, to the Spanish-American literature and is usually called magical realism. It is under the perspective of this literary category that we propose an analysis of Saramago's novel. In this article, we shall deal with the *presence* of magical realism in *Memorial do Convento*, where the main element for analysis is the narrator. *Cem Anos de Solidão* (1967), by Colombian author Gabriel García Márquez, has a place in our analysis as a way of support the present argument.

KEYWORDS: *Memorial do Convento*, magical realism, José Saramago, Spanish-American fiction, *Cem Anos de Solidão*.