


O LUGAR SOBRENATURAL DO NARRADOR EM *MEMORIAL DO CONVENTO*, DE JOSÉ SARAMAGO

The narrator's supernatural place in *Baltasar and Blimunda*, by José Saramago

Lucas Piter Alves-Costa¹

<https://orcid.org/0000-0003-3139-9424> 

¹Universidade do Estado de Minas Gerais, Unidade Carangola, Carangola, MG, Brasil. 36800-000 – coordenacaoletras.carangola@uemg.br

Resumo: O ato de narrar é uma prática social muito antiga, presente em incontáveis sociedades. Das origens da narrativa oral ao surgimento do gênero romance, chegando ainda às narrativas em sistemas semióticos para além do sistema linguístico, vê-se que o ato de narrar tem sofrido mutações e se diversificado. A mutação da narrativa alterou também a figura do narrador, e instaurou a figura do autor com o advento do romance literário. Alguns narradores de romances modernos e contemporâneos se apresentam como verdadeiros desafios para os estudos tradicionais da narratologia, que visam a categorizações e tipologias estanques. Diante disso, o objetivo deste ensaio é descrever algumas peculiaridades da figura do narrador em *Memorial do Convento* (1982), de José Saramago, reforçando a dificuldade que uma nomenclatura tem em delimitar o narrador saramaguiano. A hipótese levantada é a de que o narrador de *Memorial do Convento* é um tipo de narrador personagem onisciente, não envolvido na trama narrativa, mas testemunha ocular dela. A onisciência frequentemente demonstrada pelo narrador, e as marcas textuais que o colocam dentro do universo narrado, dão a esse narrador alguma verve sobrenatural. As reflexões aqui propostas apontam como a variedade de recursos linguísticos usados pelo narrador avigoram seu caráter sobrenatural.

Palavras-chave: Saramago; Narratologia; Romance sobrenatural.

Abstract: The act of narrating is a very old social practice, present in countless societies. From the origins of oral narrative to the emergence of the novel genre, even reaching narratives in semiotic systems beyond the linguistic system, it is seen that the act of narrating has undergone mutations and diversified. The mutation of the narrative also altered the figure of the narrator, and established the figure of the author with the advent of the literary novel. Some narrators of modern and contemporary novels present themselves as real challenges for traditional studies of narratology, which aim at watertight categorizations and typologies. Therefore, the objective of this essay is to describe some peculiarities of the figure of the narrator in *Baltasar and Blimunda* (1982), by José Saramago, reinforcing the difficulty that a nomenclature has in delimiting the saramaguian narrator. The hypothesis raised is that the narrator of *Baltasar and Blimunda* is a kind of omniscient character narrator, not involved in the narrative plot, but an eyewitness of it. The omniscience often demonstrated by the narrator, and the textual marks that place him within the narrated universe, give this narrator some supernatural enthusiasm. The reflections proposed here point out how the variety of linguistic resources used by the narrator reinforce his supernatural character.

Keywords: Saramago; Narratology; Supernatural Romance.

Introdução: adentrando o Convento

Narrar é uma prática social muito antiga, visível desde os tempos pré-históricos. Ao longo dos séculos, esta prática evoluiu, emergiram novas formas de recontar uma história, e a experiência humana foi sendo representada nos mais diversos gêneros narrativos como modo de questionamento do homem a si mesmo. Tanto o tema quanto a forma das narrativas sofreram e continuam sofrendo mutações: novos sistemas semióticos são incorporados à prática da narração, modificando a figura do ator principal da narrativa – o narrador –, bem como a relação entre ele e o seu narratário.

Alguns narradores de romances modernos e contemporâneos se apresentam como verdadeiros desafios para os estudos tradicionais da narratologia, que visam a categorizações e tipologias estanques. Diante disso, o objetivo deste ensaio é descrever algumas peculiaridades da figura do narrador em *Memorial do Convento* (2007), de José Saramago, reforçando a dificuldade que uma nomenclatura tem em delimitar o narrador saramaguiano. A hipótese levantada é a de que o narrador de *Memorial do Convento* é um tipo de narrador personagem onisciente, não envolvido na trama narrativa, mas testemunha ocular dela. A onisciência frequentemente demonstrada pelo narrador, e as marcas textuais que o colocam dentro do universo narrado, dão a esse narrador alguma verve sobrenatural. As reflexões aqui propostas apontam como a variedade de recursos linguísticos usados pelo narrador avigoram seu caráter sobrenatural.

Vozes nos corredores

Walter Benjamin (1994), em “O narrador”, aponta para o fim da narrativa tendo por base os parâmetros mais essenciais desta prática social. O narrador, nos moldes originais, seria um ser em extinção, uma vez que a evolução dos modos narrativos minava cada vez mais aquilo que seria o objetivo da narrativa: a troca de saberes com base na experiência vivida e acumulada. Segundo ele, o surgimento de várias formas suportando a narrativa havia tornado esse conceito (ou essa prática) mais arcaico.

Benjamin (1994) também faz considerações sobre a distância dos interlocutores no tempo e no espaço. Considerando essa distância na narrativa romanesca, o autor afirma que o romancista é segregado, pois a “[...] origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (Benjamin, 1994, p. 201).

O texto de Benjamin (1994) é precisamente visionário quando coloca em comparação, em uma linha evolutiva, a sabedoria, o conhecimento e a informação, sendo esta última a forma e o objetivo comunicacional que com mais força ameaça a narrativa. Benjamin (1994), embora aponte para o fim da narrativa – sua extinção –, não a declara, e isto deve ser frisado, uma vez que devemos ter em mente que a direção tomada por Benjamin se encontra com a ideia que Theodor Adorno (2003) fez da posição do narrador, que “[...] se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (Adorno, 2003, p. 55).



Ora, o que a síntese de tais pensamentos nos permite concluir é que a tensão formal citada pelos dois autores implica a atualização necessária do narrador; a narrativa não se extinguirá, visto que ela é uma modalidade do discurso que não se limita à ficção, muito menos é exclusividade do gênero *romance*. O que está saturado é o modo de narrar, que precisa ser revisitado para atender à transmissão de saberes que nas grandes narrativas seculares se pautava num espaço propositalmente vazio dentro da história, para que não se dissesse tudo, lugar onde se dava a reflexão.

É nesse ponto que reside uma das diferenças básicas da informação e da sabedoria: a primeira preenche de imediato todos os espaços que circulam o fato (real ou fictício), pois ela precisa ser instantânea. A sabedoria, por sua vez, se dá em um processo de acúmulo que só é possível através da repetição (leia-se, revisitação) reflexiva. A informação morre com o fato, pois ela envelhece. A sabedoria, ora, trespassa os séculos: vale citar o exemplo que Benjamin (1994) deu da narrativa de Heródoto sobre Psammenit, em “O narrador”, que ficou em aberto em vários pontos (sem informação do porquê das coisas) e possibilitou várias interpretações.

O leitor contemporâneo, habituado somente às relações comunicacionais da internet, à comunicação icônica das mensagens publicitárias e ao olhar multimodal do audiovisual, não teria condições de, ou interesses em, acompanhar a narrativa mais tradicional por não estar disposto à troca de saberes de pessoa a pessoa, pois ele está inserido em um mundo minimizado pela globalização, materialista, digitalizado e individualista. Benjamin afirma que “[...] esse processo [de distanciamento ou isolamento] vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um ‘sintoma de decadência’ ou uma característica ‘moderna’” (Benjamin, 1994, p. 201).

Qualquer narrador, mesmo o do cinema e o das histórias em quadrinhos, que queira atingir esse leitor não deve esperar que ele se insira no espaço vazio da história, mas estabelecer um contato com ele em sua individualidade, abraçando a materialidade da obra. Neste ponto, podemos ousar dizer que não é por menos que o *Memorial do Convento* vem se configurar como o romance da contemporaneidade, devido ao fato, dentre muitos, de possuir um narrador bem peculiar. Estudar o narrador de *Memorial do Convento* é tentar ver como ele cumpre o seu papel original de veiculador de saberes. É ter também como desafio averiguar suas estratégias discursivas para enlaçar seu narratário.

A primeira coisa notada por qualquer leitor no *Memorial do Convento* é a forma do discurso, que foi intimamente modificada, tanto no que se refere à organização quanto à pontuação. A eliminação da pontuação, com exceção do ponto final e da vírgula, dá ao leitor uma ilusão de oralidade à medida que o discurso se segue continuamente e as falas dos personagens são inseridas dentro das falas do próprio narrador, como em:

Sacudidos pelos bruscos volteios, Baltasar e Blimunda tinham caído no chão de tábuas da máquina, mas o padre Bartolomeu Lourenço agarrara-se a um dos prumos que sustentavam as velas, e assim pôde ver afastar-se a terra a uma velocidade incrível, já mal se distinguia a quinta, logo perdida entre colinas, e aquilo além, que é, Lisboa, claro está, e o rio, oh, o mar, aquele



mar por onde eu, Bartolomeu Lourenço de Gusmão, vim por duas vezes do Brasil, o mar por onde viajei à Holanda [...] (Saramago, 2007, p. 189).

Trata-se de uma outra concepção de tensão da forma, a de como representar a oralidade de uma interação direta entre narrador e narratário, no melhor sentido aristotélico, trazida para a obra como reflexão metalinguística; é um processo que o autor iniciou em *Manual de Pintura e Caligrafia* (1992), em 1977. Essa interação do narrador e narratário também pode ser vista na obra de José Saramago a partir da interlocução com um leitor/ouvinte através do uso da terceira pessoa do plural: “Regressaram as lâmpadas a Xabregas, e agora pense cada um de nós o que quiser” (Saramago, 2007, p. 24). O narratário surge no interior da narrativa, como se o leitor tivesse que assumir alguma ficcionalidade, o que não é novidade no romance moderno.

Há outro exemplo bem próximo de nós: o interlocutor de Bento Santiago, autor de *Dom Casmurro*, em seu próprio universo ficcional, não é o mesmo interlocutor de Machado de Assis, autor de *Dom Casmurro* (2006a). No pacto ficcional, o leitor é convidado a se ficcionalizar em uma cenografia que exige ver o narrador como autor. O mesmo vale para *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2006b), que é uma narrativa sobrenatural de um defunto autor.

A dissolução do discurso das personagens no discurso do narrador também tem outro papel, que é corroborado com a ideia que Erich Auerbach (2004) trabalhou em *A meia marrom*, de que a aproximação da realidade autêntica e objetiva se dá no processo moderno de narrativa mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por pessoas diferentes em diferentes instantes. É, portanto, o narrador se dissolvendo em várias vozes, vários pontos de vista, para narrar a realidade que é, por sua vez, relativizada no romance moderno. Voltaremos a este ponto, sobre a relativização da realidade, por um viés diferente.

No entanto, cabe dizer, de maneira geral, que a modificação da linguagem não inova o ato de narrar *per se* no que tange à representação de uma realidade se essa modificação não vier acompanhada de um verdadeiro questionamento do que seria real e, no caso da narrativa historiográfica, do que seria a verdade. E é justamente sobre o servilismo à verdade que o narrador de Saramago ainda indagaria:

[...] agora estão entrando os familiares do Santo Ofício para o prenderem [o padre Bartolomeu], tarde piaram, gente tão escrupulosa dos interesses do céu e não se lembram de olhar para cima, é certo que, a tal altura, a máquina é um pontinho no azul, como levantariam os olhos se estão aterrados diante de uma Bíblia rasgada na altura do Pentateuco, de um Alcorão feito em pedaços indecifráveis [...] (Saramago, 2007, p. 190).

A narração ficcional (o contar histórias) de hoje está essencialmente distanciada daquelas práticas de narração existentes antes do romance, por causa da distância dos sujeitos envolvidos, no espaço e no tempo, e por causa da origem do relato. Uma vez que não se busca mais na figura do viajante aquele narrador que realmente pode ter vivido o que narra, o autor tem mais liberdade para criar suas experiências, para ficcionalizar, pois



sabe que sua obra falará primeiro a cada leitor individualmente, sem a possibilidade do questionamento *in praesentia*.

Renato de Mello (2004) afirma que, no que diz respeito a esse processo comunicacional, a leitura de um texto literário é substancialmente diferente de uma conversa cotidiana, pois autor e leitor estão distanciados um do outro no tempo e no espaço. “A relação entre os dois é, neste caso, totalmente assimétrica. O texto literário se apresenta, assim, ao leitor, fora de sua situação de origem” (Mello, 2004, p. 97). Isso traz consequências diretas no pacto ficcional: que Saramago não testemunhou a construção do convento é óbvio e desinteressante, mas vale ressaltar que o romance literário como elemento de uma situação de comunicação entre autor e leitor será criado, quase sempre, com base em um testemunho inventado, aprendido outrora e alhures. É o caso do *Memorial do Convento*.

A memória, portanto, é uma matéria-prima da narração. Ela é moldada aos objetivos da narrativa, é fragmentada, distorcida, preenchida com novas marcas de subjetividade, e, por fim, enformada no gênero narrativo em questão. A questão é: quem lembra ao narrar? Adorno (2003) destaca como poderia ser desconexa e sem profundidade a narrativa de um ex-combatente sobre a guerra, pois a mudança da forma da linguagem só mudaria a “identidade da experiência” narrativa. A veracidade e a sabedoria do objeto narrado ainda se valeriam da experiência real. Neste ponto, entramos em uma aporia que diz respeito à memória e sua relação com a imaginação e o ato de narrar objetivamente.

É importante notar que os títulos das obras de Saramago, desde *Manual de Pintura e Caligrafia*, são pistas que direcionam a expectativa do leitor, mesmo que na contramão do significado. E *Memorial do Convento* subentende uma narrativa em torno de acontecimentos reais, não imaginados, por isso “[...] a memória não é bom terreno para nela se abrirem alicerces [...]” (Saramago, 2007, p. 271). É aqui que o autor cria um ponto de ruptura: como separar da memória a imaginação?

Como se mostram variadas as obras das mãos do homem, são de som as minhas, Fala das mãos, Falo das obras, tão cedo nascem logo morrem, Fala das obras, Falo das mãos, que seria delas se lhes faltasse a memória e o papel em que as escrevo. (Saramago, 2007, p. 160)

Sempre haverá uma lacuna que a memória histórica não dará conta, “[...] uma grande zona de obscuridade, e é aí [...] que o romancista tem o seu campo de trabalho” (Saramago *apud* Reis, 2005, p. 322). Segundo Adorno (2003), o subjetivismo desencadeado a partir do século XIX não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade. E o narrador do *Memorial do Convento* é subjetivo, parcial. O autor implicado deste romance não pode ter a intenção de uma objetividade que possa ser atestada uma vez que é reflexivo, seja no conteúdo, seja na forma. Quanto a isso, Adorno (2003) diz que: “Um pesado tabu paira sobre a reflexão: ela se torna o pecado capital contra a pureza objetiva. [...] Muitas vezes ressaltou-se que no romance moderno [...] a reflexão rompe a pura imanência da forma” (Adorno, 2003, p. 60).



O narrador do *Memorial do Convento* adota um discurso muito carregado de ideologias e faz questão de demarcá-las através da ironia. Na verdade, até mesmo o discurso historiográfico é ideológico, à medida que narrar é um jogo de ocultamento e revelação, calcado em escolhas subjetivas. Aqui chegamos a um ponto chave a respeito do narrador saramaguiano: neste jogo de mostrar/esconder as tramas da história, o narrador revisita os acontecimentos e os mostra sob uma ótica totalmente diferente e, por que não dizer, herética.

Em outros termos, Saramago traz à tona uma possível verdade escondida nos bastidores do espetáculo da História, em que se inserem: o povo anônimo; o misticismo da época, tido como verdade; os hábitos, sejam de rei, sejam de padre, que não endeusariam ninguém; o alquimismo das ciências primordiais, antes da separação pré-iluminista do conhecimento espiritual do conhecimento científico; e usa, para este fim de revelação, uma constante de que a Literatura se faz: a verossimilhança – mas não aquela dos romances históricos, que espera ingenuamente um contar aproximado do verdadeiramente ocorrido, mas sim a verossimilhança que permite submeter o fantástico e a imaginação àquele jogo ideológico do ocultar/revelar que é a narrativa de teor histórico.

Para António Apolinário Lourenço (1991), *Memorial do Convento* não deve ser considerado como romance histórico, embora tenha como substrato fatos e personagens reais e se alinhe com outros elementos que a escola dos *Annales* dá importância. Não é o que vamos discutir aqui, uma vez que, sendo ou não romance histórico, sua historicidade é inegável. É claro que o conteúdo histórico não é mero ornamento. É, na verdade, a matéria de que se serve o autor implicado para atingir, com a transformação e o rompimento do *status quo*, as antigas ideias sobre o fazer/ser identidade nacional. É neste ponto que o texto saramaguiano é herético: fazendo uso de um narrador que incorpora à sua fala as vozes daqueles indivíduos ora esquecidos na História, o autor implicado usa os elementos reais para dar corpo às suas ideologias.

É uma pedra só, por via destes e doutros tolos orgulhos é que se vai disseminando o ludíbrio geral, com suas formas nacionais e particulares, como esta de afirmar nos compêndios e histórias, Deve-se a construção do convento de Mafra ao rei D. João V, por um voto que fez se lhe nascesse um filho [...] (Saramago, 2007, p. 248)

Se o leitor puder olhar para o fato histórico extratextual, verá que o texto saramaguiano desconstrói ideias pré-concebidas. Deve-se atentar que o que Saramago faz não é mera inversão de valores históricos. Trazendo para o texto a ideologia das camadas marginais da História, ele reconfigura os fatos em nova versão, em novo sentido, sem precisar negar o que foi dito. Eis como o narrador de *Memorial do Convento* se encontra com o narrador benjaminiano naquela ótica de sábio que aconselha através da sugestão (e no caso, da implantação da dúvida). O romance moderno não pode mais se dar ao luxo de querer se reduzir a provérbios ou a uma moral da história se quiser manter a dimensão utilitária latente da verdadeira narrativa.



Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (Benjamin, 1994, p. 200).

Deve-se fazer uma distinção entre as antigas narrativas – lendas, fábulas, épicos – e a narrativa moderna no que diz respeito às múltiplas interpretações. A narrativa moderna se abre para a realidade, ela se assume como ficção, e muitas vezes dá pistas de como lê-la, a exemplo, *Memorial do Convento*, *Manual de Pintura e Caligrafia*, de Saramago, ou *O Amanuense Belmiro* (2009), de Cyro dos Anjos. É uma obra aberta, não só porque permite várias leituras, mas também porque aponta para várias direções – ela é híbrida. Já as narrativas antigas se constroem sobre si mesmas, em movimento circular. Elas atravessam os séculos, e, por causa de sua simplicidade, geram várias interpretações, mas ainda apontam para si. Não se assumem como ficção e estão mais próximas do ideal aristotélico de pureza das formas.

São palavras ponderadas, essas, que emendam as levianas minhas, é um defeito comum nos homens, mais facilmente dizerem o que julgam querer ser ouvido por outrem do que cingirem-se à verdade, Porém, para que os homens possam cingir-se à verdade, terão primeiramente de conhecer os erros, E praticá-los, Não saberei responder à pergunta com um simples sim ou com um simples não, mas acredito na necessidade do erro. (Saramago, 2007, p. 156).

Ainda sob o viés de Benjamin, de que “[...] o senso prático é uma das características de muitos narradores natos” (Benjamin, 1994, p. 200) – o que reforça a ideia romântica, a realista e a modernista, cada uma ao seu modo, de que a literatura é uma agente de mudanças –, a obra de Saramago age enquanto forma argumentativa, que convida o leitor a tomar partido, ou, quando pouco, a questionar. O seu espaço para o saber se constitui fora da obra, ou seja, fora da situação narrativa, da experiência palpável de pessoa a pessoa, uma vez que isto não existe neste campo da literatura, que é o romance. O que Adorno disse sobre a obra de Kafka se enquadra ao *Memorial do Convento*, uma vez que ele se voltava para o romance contemporâneo como um todo:

[...] ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances [...] são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque [não se] permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação. (Adorno, 2003, p. 61).

A onisciência também é característica deste narrador e é importante para que ele cumpra seu papel na obra de mediador entre a narrativa dita histórica e a amplamente ficcional, já que é através do contraste destas que o leitor poderá tirar suas conclusões. Só que é necessário dizer que nem sempre o narrador é onisciente, às vezes ele assume não saber dos fatos (ou talvez queira que assim seja). Mais uma vez há o jogo do ocultar/revelar,



à medida que contrastamos os momentos de onisciência do narrador com os de fuga ou negação de uma verdade. *Memorial do Convento* se mostra como uma narrativa fantástica, não apenas pelos elementos narrados, que tocam o sobrenatural, mas pela própria posição do narrador, que se revela um personagem anônimo, mas que detém um conhecimento tão largo sobre o universo narrado que não poderia pertencer a um humano comum, sob o risco de a narração soar inverossímil.

O tratamento do tempo no discurso do narrador também é particularmente interessante. Aliás, autores como Saramago, Machado de Assis, James Joyce, Marcel Proust têm sido objeto de estudo na narratologia, sobretudo no que diz respeito ao tempo narrativo. O que torna os narradores criados por esses autores tão interessantes é a ambiguidade que existe entre os estatutos de autor, escritor e narrador. O tempo da enunciação de cada uma dessas figuras não é o mesmo, ainda que o autor queira se identificar com o seu narrador, inclusive, nominalmente, como nos romances autobiográficos.

Embora *Memorial do Convento* não tenha um narrador nominal, cabe perguntar: é o memorial de quem, quem o escreve/narra? Saramago se ficcionaliza como narrador. Mas, a despeito do que o próprio Saramago dizia, devemos entender que quem narra uma história não é quem a escreve (em um livro, por exemplo) nem quem é na vida real. São instâncias diferentes. Dito de outra forma, “[...] embora aparentemente seja uma mesma pessoa [...], não se pode confundir o indivíduo, ser psicológico e social, o autor, ser que escreveu, por exemplo, um romance, e o narrador, ‘ser de papel’ que conta uma história” (Charaudeau, 2008, p. 183). Isso nos leva à pressuposição de que há diferença entre o plano discursivo do narrador e o plano discursivo do escritor. Um é responsável por contar a história, o outro é responsável por escrever a obra; sendo que o narrador está no nível ficcional, dentro da obra, pois é um ser de papel, de linguagem.

Assim, dentre muitas impressões, tem-se a de que o narrador de *Memorial do Convento* narra o passado, mas se insere tão vivamente nele que o presentifica, a ponto de seu presente (o de sua enunciação) soar como futuro (premonição). É um narrador que narra um passado, mas tem os olhos voltados para o (seu) presente, e esta disparidade temporal pode ser notada pelo forte tom irônico da narrativa. E esse recurso também se submete de maneira apropriada aos objetivos de narrar os contrastes que de modo linear nem sempre seria possível. O narrador coloca em paralelo certos acontecimentos que estão distantes no tempo e no espaço, como por exemplo, através do uso da prolepse, narra a morte do sobrinho de Baltasar e do infante D. Pedro.

Há muitos outros casos de prolepse na narrativa, bem como de analepses, e também de presentificação do narrador no local da cena, como se ele observasse sorrateiramente os acontecimentos: “Desce a tarde. No céu, luz subtilíssima, quase invisível, está o primeiro sinal da lua. Amanhã Blimunda terá os seus olhos, hoje é dia de cegueira” (Saramago, 2007, p. 153), ou ainda: “*Este* que por desafrontada aparência, sacudir da espada e desparelhadas vestes, ainda que descalço, parece soldado, é Baltasar Mateus, o Sete-sóis”



(Saramago, 2007, p. 34, grifo meu). Esse excerto atende para exemplificar a aparente presença do narrador em algum local da cena (o pronome demonstrativo *este*, indicando sua visualização e a do leitor).

Complica ainda mais a classificação do narrador do *Memorial* a cena em que ele se aproxima das personagens, como no caso da construção da varanda do convento, em que os homens tinham que carregar uma bruta pedra para a sua fundação. O narrador se coloca ao lado dos homens, de modo que o resultado dessa ação é a perda temporária de sua onisciência, o que o impede de narrar o que foi dito por Baltasar, que estava distante. “Por meio desse estratagema espacial, é evidenciada a fricção entre passado e futuro, que justificará a necessidade de revisar criticamente a narrativa histórica”. (Lima, 2017, p. 5229).

[...] puxo eu, puxas tu, tanto mais que, afinal, não há espaço que chegue para as duzentas juntas e a tracção tem de ser exercida adireito, em frente e para cima, É um bico-de-obra, disse o José Pequeno, que era o primeiro do cordão da esquerda, se de Baltasar veio alguma opinião, não chegou a ser ouvida porque está mais longe. (Saramago, 2007, p. 247).

O narrador é um recurso de linguagem para o escritor, é uma estratégia para a narrativa. A escolha por um tipo de narrador pode ser deliberada ou não. Um narrador personagem, por exemplo, tende a não saber tudo sobre o mundo narrado. Seu ponto de vista é limitado. Por sua vez, um narrador onisciente, como indica o nome, sabe de tudo. Ele está acima do universo narrado. Em todo caso, deliberada ou não a escolha por um tipo de narrador, é a superfície textual completa da narrativa que vai, de fato, determiná-lo, pois bastaria um dêitico escrito por acidente para mudar o projeto narrativo do escritor. No caso do narrador do *Memorial*, temos a impressão de o narrador ser um personagem onisciente, não envolvido diretamente na trama, mas testemunha dela.

Embora o narrador não seja marcadamente um personagem, com nome, participação na trama ou um lugar reconhecível no foco narrativo (como no caso do narrador-personagem), sua colocação em um presente testemunho dos acontecimentos lhe permite também narrar em primeira pessoa com traços de identificação nacional:

Foi mandado embora do exército por já não ter serventia nele, depois de lhe cortarem a mão esquerda pelo nó do pulso, estraçalhada por uma bala em frente de Jerez de los Caballeros, na grande entrada de onze mil homens que *fizemos* em Outubro do ano passado e que se terminou com perda de duzentos *nossos* e debandada dos vivos, acossados pelos cavalos que os espanhóis fizeram sair de Badajoz. (Saramago, 2007, p. 34, grifos meus).

Vê-se o caráter nacionalista do narrador, se incluindo entre os soldados portugueses; e uma das raras indicações de tempo histórico que o leitor deve tomar como referência o fato extratextual (o *ano passado*, com relação à guerra em frente de Jerez). Além do mais, em outro ponto, o narrador demonstra ciência de sua personificação, de sua localização tempo-espacial, de sua narrativa e de seu papel assumidamente intruso nela, quando afirma a disparidade do tempo de seu discurso com o tempo da história narrada em “[...]”



vão *aqui* seiscentos homens que não fizeram filho nenhum à rainha e eles é que pagam o voto, que se lixam, com o perdão da *anacrônica voz*” (Saramago, 2007, p. 248, grifos meus).

Quando Adorno (2003) afirma que nem mesmo a imitação estética da observação imparcial, da mera contemplação, é permitida no romance contemporâneo, ele nos permite pensar na relação do narrador com o seu narratário, que não pode mais ser uma relação passiva diante da história, em que um narra, e o outro, escuta. O romance contemporâneo deve gerar uma inquietação no leitor, a mesma inquietação que os escritores enfrentaram durante os primeiros anos dos momentos chamados pós-modernismo e neorrealismo (salvaguardando suas diferenciações), em que uma constante reflexão se deu sobre o ato de narrar.

Para fechar as portas

Em *Memorial do Convento*, há uma voz no mundo representado que tem consciência de sua própria narração, logo, há um memorial se formando nesse mundo narrado. Também há um memorial no nível da escrita e leitura: texto que se findou em um momento, mas atinge seu propósito com o abrir e fechar de páginas de um leitor igualmente implicado, idealizado, no ato da escrita. Por fim, há uma obra, um romance, que não é um memorial, de fato, mas tem esse nome: *Memorial do Convento*.

A materialidade da obra foi assumida pelo autor, e um bom exemplo disso é quando nele notamos um leitor que se inquieta com a forma do romance, com uma escrita despontuada; com um narrador de difícil classificação, que ora se insere na cena, ora se distancia, ora sabe do passado, do presente e do futuro, ora se indaga ou indaga o leitor, com um discurso fragmentado na fala de muitos personagens; sem falar na artística profanação do texto histórico, canonizado, por elementos visivelmente fantásticos. Sob este viés, a narrativa não se extinguirá, ela se modificará e continuará, despontuada, segundo a necessidade de seus leitores.

Referências

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. **Notas de literatura**. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 55-63.

ANJOS, Cyro dos. **O amanuense Belmiro**. São Paulo: Globo, 2009.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Sol, 2006a.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Sol, 2006b.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. de George Sperber. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.



BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso**: modos de organização. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

LIMA, Ana Maria Cavalcante de. O narrador espectador de José Saramago e as suas relações espaciais com a narrativa. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 15., 2017, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos** [...], 2017, p. 5225-5233. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491520769.pdf. Acesso em: 28 maio 2023.

LOURENÇO, António Apolinário. História, ficção e ideologia: representação ideológica e pluridiscursividade em Memorial do convento. **Vértice**, Lisboa, n. 42, p. 69-77, set. 1991.

MELLO, Renato de. Teatro, gênero e análise do discurso. *In*: MACHADO, Ida Lúcia; MELLO, Renato (orgs). **Gêneros**: reflexões em análise do discurso. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004, p. 87-106.

REIS, Carlos. **História crítica da literatura portuguesa**: do neo-realismo ao post-modernismo. Lisboa: Verbo, 2005.

SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1992.

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

NOTAS DE AUTORIA

Lucas Piter Alves-Costa (alvescosta.lp@gmail.com, lucas.costa@uemg.br) é Doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais, Mestre em Letras pela Universidade Federal de Viçosa. Atua em pesquisas em Análise do Discurso, com especial atenção à Literatura e aos Quadrinhos. Seu interesse por narratologia se iniciou na graduação, resultando na monografia *Uma abordagem semiolinguística da narrativa: o “tempo narrativo” na instituição literária* (2010). É professor na Universidade do Estado de Minas Gerais. Bolsista PQ-UEMG.

Agradecimentos

Não se aplica.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

ALVES-COSTA, Lucas Piter. O lugar sobrenatural do narrador em *Memorial do convento*, de José Saramago. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 29, p. 01-12, 2024.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

Não se aplica.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.



Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 29/05/2023

Revisões requeridas em: 16/10/2023

Aprovado em: 10/12/2023

Publicado em: 31/01/2024

