

# O ESPAÇO LISBOETA EM *MEMORIAL DO CONVENTO:* ENTRE O SAGRADO E O PROFANO

THE LISBON SPACE IN *BALTASAR AND BLIMUNDA*: BETWEEN THE SACRED AND THE PROFANE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v14i28p77-93>

Marco Aurélio Mello<sup>1</sup>

## RESUMO

Utilizando-se de uma perspectiva geralmente marginalizada pela historiografia oficial, o narrador de *Memorial do convento*, romance de José Saramago (1922-2010) publicado em 1982, elege como protagonistas personagens até então anônimos, como é o caso de Baltasar Sete-Sóis, metonímia dos homens esquecidos pela história oficial, o qual, regressando da guerra com a Espanha, chega a Lisboa do início do século XVIII. O presente artigo objetiva identificar como o narrador de *Memorial do convento* reconstrói essa Lisboa, especialmente no que concerne aos espaços da cidade portuguesa. Este estudo revela que tais espaços são marcados por forte influência da Igreja Católica e da arte barroca, estética caracterizada pela intensidade, pela pujança e pela conciliação de polos opostos, como é o caso do sagrado e do profano.

## PALAVRAS-CHAVE

Espaço; Lisboa; Catolicismo português; Barroco.

## ABSTRACT

Using a perspective which is generally marginalized by official historiography, the narrator of *Baltasar and Blimunda*, a novel written by José Saramago (1922-2010) published in 1982, elects as protagonists characters formerly anonymous, as it is the case of Baltasar Sete-Sóis, a metonym of men forgotten by the official History, who, returning from war with Spain, arrives in Lisbon from the beginning of the 18th Century. This article aims to identify how the narrator of *Baltasar and Blimunda* reconstructs that Lisbon, especially with what regards to the spaces of the Portuguese city. This study shows that such spaces are marked by a strong influence of the Catholic Church and Baroque art, aesthetics characterized by intensity, strength and the conciliation of opposite poles, as is the case of the sacred and the profane.

## KEYWORDS

Space; Lisbon; Portuguese Catholicism; Baroque.

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil.

A escrita da prosa romanesca confere ao escritor um espaço social privilegiado, tendo em vista que seu instrumento é a palavra, mas não somente a palavra como significante, mas, antes, como significado<sup>1</sup>, o que propicia, pois, levar a efeito suas ideias e concepções. A ciência de tal poder convida o escritor a engajar-se em prol de sua ideia, do tema-motor de sua narrativa. Nas mãos do escritor, a palavra é, portanto, sinônimo de ação, mais especificamente, como pontua Sartre (2004, p. 20), “ação por desvendamento”. Por isso, o modo como o escritor se vale da palavra ditará o quão bem-sucedido será seu intuito de trazer a lume sua visão sobre determinado tema, em relação ao qual irá se posicionar, visto que o escritor se utiliza de determinada palavra com um objetivo; há, para ele, algo a ser alcançado e, para tanto, terá de se “engajar” no mundo, escolher sua posição. Contudo, não o fará sozinho, pois seu texto é uma obra inacabada, cujo sentido será construído em partilha com o leitor<sup>2</sup>.

Embora haja alguma imprevisibilidade, cabe frisar que o resultado da edificação de sentidos do texto literário não é ilimitado, já que escritor e leitor geralmente comungam culturas e conhecimentos acessíveis a ambos, cada qual, claro, com um grau particular de imersão nos sentidos compartilhados pelo texto. Não há, desse modo, excesso em afirmar que a obra literária nos confere, na qualidade de leitores, a oportunidade de dialogarmos com seu escritor. Para que haja êxito em tal diálogo, faz-se necessário que ambos conheçam os códigos utilizados na interação.

Neste ponto, há que se reconhecer que não se trata de um diálogo convencional, pois, além de palavras, o escritor elegerá o modo como as empregará, ou seja, adotará um estilo próprio para registrar as ideias e as percepções sobre o tema de sua prosa. “Os belos livros estão escritos numa

---

<sup>1</sup> Saussure (2003) concebe a língua como um sistema de signos formado pelo significado, aquilo que se depreende da mensagem, e pelo significante, a representação sonora desse significado. Embora relacionados, há arbitrariedade do significante em relação ao significado, pois, para um mesmo significado, ou seja, para uma mesma ideia, pode haver mais de um significante. Em cada comunidade de falantes, há uma certa fixidez na relação entre significante e significado, tendo em vista que a língua é praticada na coletividade, o que demanda, portanto, uma convenção de uso. Por outro lado, isso não impede que haja variação, tendo em vista que, conforme apontado, o signo é arbitrário.

<sup>2</sup> Para Bakhtin (2013), por ser carregado de ideologia, o enunciado sempre demandará uma resposta do interlocutor, ainda que tal resposta não seja verbalizada. A linguagem é por natureza ideológica e seu sentido é construído na interação. O filósofo russo privilegia a análise do enunciado, em vez da palavra por si só, e considera os fatores extratextuais que envolvem o enunciado fundamentais para a sua compreensão.

espécie de língua estrangeira”, epígrafe da obra *Crítica e clínica* (1997), de Gilles Deleuze, tal frase, de Marcel Proust, é reveladora da percepção de Deleuze quanto à necessidade de subversão da língua pelo escritor, de modo que este desconstrua aquilo que está estabelecido, estruturado.

Ainda que importante na construção do sentido, o estilo não poderá, como afirma Sartre (2004), se sobrepor ao tema. Segundo o filósofo francês, o escritor pode pensá-los em separado, ou em conjunto; contudo, o estilo deverá estar sempre a serviço do tema e não o contrário. Em tese, o estilo está na escrita de cada escritor, mas é certo haver aqueles cujo estilo se sobressai de tal modo a constituir uma identidade, o que possibilita que reconheçamos o escritor não somente pela identificação da obra, mas também pela sua escrita.

José Saramago (1922-2010) é um bom exemplo de escritor que se vale de sintaxe própria e a utiliza conforme a estória que escreve e as personagens que dela participam. Assim, em seu romance *Memorial do convento* (2009), cujo contexto é o século XVIII português, a narrativa se relaciona com o canônico, mas também se espraia em uma linguagem coloquial propícia às personagens a quem pretende conferir voz, ou seja, a homens e a mulheres à margem da História. Assim, a já conhecida economia de sinais de pontuação na superfície do texto saramaguiano não é gratuita, pois muito se presta à voz das personagens, de modo que o texto, com suas poucas pausas, esteja mais ligado à elocução que à escrita propriamente.

Em *Memorial*, Saramago questiona não apenas a Igreja Católica, historicamente vinculada à monarquia portuguesa, mas também questiona a história oficial em razão da perspectiva que esta assumiu ao narrar fatos relacionados à construção do Convento de Mafra. Embora de natureza fictícia, o romance em comento se aproxima do texto histórico não ficcional, haja vista que ambos se amparam em documentos que remetem aos fatos narrados. A distinção, em parte, decorre de o autor do primeiro gozar de liberdade para oferecer a sua versão de tais fatos, ao passo que o autor do segundo estará circundado por um pacto com a realidade.

Segundo Cândia (2017, p. 177), “a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate”. O registro histórico convencionalmente atribuído a D. João V a edificação do Convento de Mafra. Saramago confirma, em sua obra ficcional, a construção do convento, mas nega que D. João V o tenha feito, já que todo o trabalho de construção foi executado por homens que não tiveram seus nomes registrados pela História.

Vê-se, desse modo, em consonância com o que expõe Cândido (2017), que, através da literatura, o escritor é capaz de organizar ou reorganizar não só a sintaxe da frase e a estrutura da superfície textual, mas também, com a auxílio do leitor, o mundo, conferindo-lhe nova versão para sua geografia e sua história.

Na Literatura Portuguesa, não raro a cidade de Lisboa figura como elemento geográfico imprescindível à construção da narrativa de autores de diferentes séculos. Tal constância inspirou a criação do “Atlas das paisagens literárias de Lisboa”, projeto que integra o festival literário Lisboa 5L. De iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa, esse evento visa celebrar a Língua, a Literatura, os Livros, as Livrarias e a Leitura. O mencionado Atlas é composto por compilação de excertos do *Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental*<sup>3</sup> e apresenta, por exemplo, passagens de *Os Maias*, de Eça de Queirós (1845-1900); *A queda dum Anjo*, de Camilo Castelo Branco (1825-1890); *Amanhã*, de Abel Botelho (1854-1917).

Essa centralidade da capital portuguesa nas narrativas, por conseguinte, estimulou pesquisadores a atentarem-se para o papel de Lisboa no texto literário. Assim, deparamo-nos com trabalhos como *Uma cidade, dois olhares: Lisboa segundo Fernando Pessoa e José Saramago*, de Shirley Cabral (2012), e *Lisboa em cena: a personagem capital das páginas queirozianas*, de Cláudia Barbieri (2012). Na esteira desse interesse por Lisboa, proponho uma leitura espacial da capital portuguesa a partir do romance *Memorial do convento*. Conquanto haja vasta produção científica acerca dessa obra, são escassos os trabalhos que abordem com centralidade o espaço de Lisboa na narrativa do *Memorial*.

Gonçalves Neto (2012) confere destaque à Lisboa saramaguiana, mas o faz de modo que se abarque a presença dessa cidade nas diversas obras do autor, inclusive naquelas em que, embora não mencionada diretamente, pode-se, por inferência, concluir tratar-se da capital portuguesa. Gonçalves Neto (2012) aponta esse espaço não nomeado nos romances *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes*, *A caverna*, *O homem duplicado* e *As intermitências da morte*. Desse modo, não é objetivo do pesquisador deter-se na Lisboa do *Memorial*, o que o leva a dedicar-lhe tão somente um parágrafo de seu artigo. Ainda assim, essa curta passagem se

---

<sup>3</sup> Projeto concebido em 2010 por Ana Isabel Queiroz, que o coordenou até 2017. A partir de 2018, Natália Constâncio e Daniel Alves assumiram a sua coordenação. Para mais informações, acesse: [Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental | IELT \(unl.pt\)](http://Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental | IELT (unl.pt)).

revela suficiente para instigar uma leitura pormenorizada daquela Lisboa do século XVIII, pois, conforme Gonçalves Neto (2012, p. 42-43), “o espaço lisboeta surge associado aos dois protagonistas, assim como a ação e o escoar do tempo, fazendo com que a cidade ganhe participação e vida no processo narrativo”.

Desse modo, este trabalho objetiva uma leitura espacial da cidade de Lisboa no romance *Memorial do convento*, de modo que se revele como as particularidades desse espaço agregam sentidos a essa narrativa, contribuindo para a construção de suas personagens e da própria linguagem, manifestadamente barroca. Para tanto, autores como Le Breton (2016), Corbin (2008) e Hall (1977) são escalados, visto que disponibilizam estudos acerca da compreensão do espaço por meio de sentidos outros além da visão, o que é deveras pertinente, pois o espaço não é apenas percebido, mas sentido. Além desses autores, este trabalho conta com aporte teórico de Zubiaurre (2016), Zoran (2016), Bourneuf (2016), Borges Filho (2016) e Carlos (2018).

No romance em comento, a compreensão da linguagem e das imagens espaciais, muitas das quais construídas sob influência da cultura religiosa, se revela mais profícua se o leitor dispuser de conhecimento mínimo acerca da estética barroca. Desse modo, faz-se mister discorrer, ainda que sucintamente, sobre a influência de tal estética no espaço.

O barroco ganhou relevo na esteira da Contrarreforma empreendida pelo Concílio de Trento em resposta à Reforma protestante. Como aponta Taipé (1983), a Contrarreforma não buscou uma ruptura em relação à Reforma, mas sim uma evolução, segundo a qual a renovação da fé cristã se efetivaria no âmago da Igreja Católica, especialmente por meio da veneração aos santos, da crença na interseção destes a favor dos fiéis, da propagação da liturgia e do reconhecimento da autoridade do papa. Taipé (1983) pontua ainda que o Concílio de Trento era formado principalmente por teólogos italianos e espanhóis, cujos países conferiam grande apreço às artes. Natural, pois, que estas ganhassem importância na Contrarreforma. Contudo, como adverte Taipé (1983), o Concílio não prescreveu formas para arte, mas sim ditou o que deveria ser excluído das igrejas, ou seja, tudo aquilo tido como profano e contrário aos valores da Santa Sé. Assim, a princípio, a arte presente na liturgia não remete a um estilo propriamente barroco, já que, como dito, não havia prescrição que remetesse ao emprego da arte barroca.

De acordo com Taipé (1983), tal estilo surgiria espontaneamente à medida que arquitetos adotassem técnicas que preservassem as formas já conhecidas do Renascimento, mas lhes conferindo novo valor, de modo a destacar os aspectos suntuosos e contrastivos. Ainda que não fosse este o objetivo primeiro, tal arte conciliava-se, assim, com os objetivos do Concílio, que “planejava, para a arte religiosa que deveria desenvolver-se a partir dele, um caráter de esplendor” (TAIPÉ, 1983, p. 29). No âmbito do Concílio, houve a princípio a preocupação de que a ascensão da arte por meio de imagens resultasse em idolatrias, o que de certa forma ocorreu; contudo, tal preocupação não se sobrepôs ao receio de uma fé fundada exclusivamente no abstrato, considerada, por isso, mais suscetível a dissidências. Alinhado a isso, em razão do avanço da miséria e da fome, a população comumente recorria à religião, como amparo em meio a sua precariedade (TAIPÉ, 1983).

Nesse contexto, a Igreja viu nas imagens um meio de propagação de sua ideologia até mais eficiente que os sermões. Contudo, para que as imagens atendessem ao intento, necessário era que tanto acalmassem o coração humano quanto o inquietassem e essa dualidade se revela fértil no barroco. Ademais, “o culto dos santos, tal como era compreendido na Contrarreforma, encontrava-se associado a um clima de maravilhoso e de realismo, que a liberdade do barroco podia melhor evocar e satisfazer” (TAIPÉ, 1983, p. 34). Nesse passo, a Monarquia também acolheu sem reservas o estilo artístico que se sobressaía, pois a suntuosidade das formas barrocas lhe era muito cara. Além desses aspectos, sobressaíram-se “o gosto popular do espetáculo e a mais recente convicção de que o poder é realizado somente se se manifesta aos olhos de todos pelo brilho do cenário em que se exerce” (TAIPÉ, 1983, p. 35).

A Lisboa, no romance em análise, é-nos apresentada como um espaço sobremaneira barroco e aqueles que nele vivem estão imersos nas oposições que marcam esse estilo.

O espaço do *Memorial* é reconstruído pelo narrador a partir de sua perspectiva em relação ao mundo e estreitamente relacionado com outras categorias que compõem a narrativa, como é o caso das categorias: perspectiva narrativa, personagens, tempo e enredo. Tal imbricamento de categorias na análise literária é fundamental, visto que não se pode compreender o espaço de forma isolada, já que ele é moldado pelo ponto de

vista do narrador, influenciado pelas personagens ou influenciador destas, estruturado em um dado tempo e dotado pelo enredo de direção e forma.

Assim, quando pensamos na personagem, por exemplo, seu estado físico ou psicológico pode nos oferecer mais informações acerca do espaço do que a topografia deste (MARCHESI, 2016). Quando consideramos o foco narrativo, percebemos que o narrador onisciente tem uma visão espacial mais abrangente que as personagens e percebemos que o espaço, conforme aponta Zubiaurre (2016, p. 140), muitas vezes reflete as ‘paisagens da alma’ da personagem. Já a categoria tempo revela uma época com a qual o espaço se identifica.

O espaço está, portanto, associado ao tempo, não podendo dele ser apartado em uma análise crítica, como frisa Zoran (2006, p. 37) ao destacar que “a narrativa, com todos os seus componentes, é organizada no tempo, de modo que, em certo sentido, pode falar-se de um arranjo temporal do espaço”. Por isso, ao analisarmos o aspecto espacial da Lisboa reconstruída no romance *Memorial do convento* (2009), faz-se necessário, primeiramente, situar o espaço da obra no tempo. Não nos basta, portanto, perguntar tão somente onde o enredo se desenvolve, mas, antes, em que tempo o enredo se desenvolve.

A relação indissociável entre tempo e espaço, Bakhtin (1998) denomina ‘cronotopo’, termo anteriormente empregado pelo físico Albert Einstein (1879-1955) em sua teoria da relatividade. O autor russo transpõe, portanto, tal conceito para a literatura, mas não de forma matemática, e sim como uma metáfora parcial, como ele mesmo assinala. Para ilustrar a noção de ‘cronotopo’ no texto literário, Bakhtin (1998, p. 352) toma como referência, entre outros exemplos, o castelo, que exerce “um papel assaz importante na evolução do romance histórico. O castelo veio dos séculos passados e está voltado para o passado”. No romance *Memorial do convento*, não escasseiam espaços cuja compreensão demanda uma correspondência temporal que nos remete a Lisboa do século XVIII.

Como já apontado, *Memorial do convento* nos remete ao Portugal do século XVIII, mais precisamente a Lisboa dos setecentos, onde Baltasar Sete-Sóis ingressa como ex-combatente que perdera a mão esquerda em guerra com os espanhóis. Essa Lisboa nos é apresentada por um narrador onisciente, que articula a arquitetura da cidade com os costumes que nela vigoram, muitos advindos de práticas religiosas, dada a onipresença da Igreja romana a ocupar cada esquina e a profusão de imagens de santos

católicos, como bem se percebe no itinerário de preces da rainha D. Maria Ana, que, religiosa à sobeja,

vai à casa do noviciado da Companhia de Jesus, agora à igreja paroquial de S. Paulo, agora faz a novena de S. Francisco Xavier, agora visita a imagem de Nossa Senhora das Necessidades, agora vai ao convento de S. Bento dos Loios, e vai à igreja paroquial da Encarnação, e vai ao convento da Conceição de Marvila, e vai ao convento de S. Bento da Saúde, e vai visitar a imagem de Nossa Senhora da Luz, e vai à igreja do Corpo Santo, e vai à igreja de Nossa Senhora da Graça, e à igreja de S. Roque, e à igreja da Santíssima Trindade, e ao real convento da Madre de Deus, e visita a imagem de Nossa Senhora da Lembrança, e vai à igreja de S. Pedro de Alcântara, e à igreja de Nossa Senhora do Loreto, e ao convento do Bom Sucesso [...], à igreja de Nossa Senhora das Mercês, que as faça, e à igreja de Santa Catarina, e ao convento dos Paulistas, e ao da Boa Hora dos agostinhos descalços, e ao de Nossa Senhora do Monte do Carmo, e à igreja de Nossa Senhora dos Mártires (SARAMAGO, 2009, p. 88).

Embora lugares destinados a práticas religiosas, ali também se vivenciava aquilo que se convencionou como avesso da espiritualidade, razão por que, ao se verem impedidas de contato com familiares até segundo grau, as freiras de Santa Mónica se rebelaram a exigir, em procissão e com “a cruz alçada”, a revogação do ato de el-rei e, assim, a retomada de encontros que muitas vezes “as deixam grávidas no tempo de uma ave-maria” (SARAMAGO, 2009, p. 73).

Assim, naquela Lisboa, além de haver

uma igreja a cada esquina, um convento por quarteirão, corre um vento de primavera que dá volta à cabeça, e, não correndo o vento, fazem os suspiros as vezes dele, os que se desabafam nos confessionários ou em lugares escusos, propícios a outras confissões, as da carne adúltera, oscilando na beirada do prazer e do inferno, ambos gostosos nestes dias de mortificação, de altares despídos, de lutos rituais, de pecado omnipresente (SARAMAGO, 2009, p. 21).

Neste excerto, vê-se bem que a polaridade entre religiosidade e erotismo, tão presente no barroco, se revela latente na quaresma lisboeta. Ao mesmo tempo em que a paixão é glorificada, os desejos do corpo se potencializam. Assim, o sacrifício físico a que os homens se entregam, em nome de Cristo, pelas ruas de Lisboa, desperta a libido daquelas que lhes

assistem pelas janelas das residências, como a estarem de camarote ante um evento que lhes incita um misto de sagrado e profano:

Está o penitente diante da janela da amada, em baixo na rua, e ela olha-o dominante, talvez acompanhada de mãe ou prima, ou aia, ou tolerante avó, ou tia azedíssima, mas todas sabendo muito bem o que se passa, por experiência fresca ou recordação remota, que Deus não tem nada que ver com isto, é tudo coisa de fornicção, e provavelmente o espasmo de cima veio em tempo de responder ao espasmo de baixo, o homem de joelhos no chão, desferindo golpes furiosos, já frenéticos, enquanto geme de dor, a mulher arregalando os olhos para o macho derrubado, abrindo a boca para lhe beber o sangue e o resto. Parou a procissão o tempo bastante para se concluir o ato, o bispo abençoou e santificou, a mulher sente aquele delicioso relaxamento dos membros (SARAMAGO, 2009, p. 20).

Na conjunção entre sagrado e profano, este prevalece em detrimento daquele, sobressaindo-se a intensidade de sentimentos, mais especificamente de desejos. Assim, o sacrifício a que o corpo é submetido, no escopo de elevar a alma, também eleva os anseios da carne e o sangue que pinga do corpo másculo é cobiçado, numa espécie de anseio sádico por bebê-lo, mas não só ele. Ao campo visual se soma o sonoro; mais do que assistir ao autoflagelo, a mulher ouve os gemidos advindos deste.

A sequência assindética de sintagmas, bem ao gosto barroco, intensifica a dualidade de sentidos com que o narrador trabalha, a qual se alinha à intrínseca dualidade humana, patente nas personagens que assistem à cena. Mais do que uma ordem sintagmática construída na superfície do texto, a ordem dos sentidos pode muito bem nos remeter à imaginação de quem assiste à cena, ou seja, à dualidade do olhar que transita entre o espírito e a carne. Tomemos algumas palavras-chave e teremos um ato sexual onde, na realidade, se vivencia um tradicional ato religioso da Lisboa setecentista: “o homem de joelhos no chão, desferindo golpes furiosos, já frenéticos, enquanto geme de dor, a mulher arregalando os olhos para o macho derrubado, abrindo a boca para lhe beber o sangue e o resto” (SARAMAGO, 2009, p. 20).

Em sua perquirição por Lisboa, o narrador se vale de mais de um gradiente sensorial para ambientar o espaço daquela cidade: “e se noite é, quando soturnamente as ruas e as praças se enchem de multidões que cheiram a cebola e a alfazema, e o murmúrio das orações sai pelas portas escancaradas das igrejas” (SARAMAGO, 2009, p. 21). Nesse trecho, além



Em excerto posterior, o narrador prossegue a se valer de gradiente sensorial, neste caso, especificamente do olfato: “Lisboa cheira mal, cheira a podridão, o incenso dá um sentido à fetidez, o mal é dos corpos, que a alma, essa, é perfumada” (SARAMAGO, 2009, p. 28). A oposição permanece, desta vez representada pelos polos “cheira a podridão” e “perfumada”, os quais simbolizam os contrastes terra e céu; carne e alma.

O sentido da visão, segundo Hall (2005, p. 50), é o mais abrangente no homem, podendo identificar determinado espaço a partir de uma distância que os demais sentidos não alcançariam. É por meio desse sentido que Baltasar Sete-Sóis alcançará Lisboa, ainda ao longe, e perceberá que o contraste terra e céu se evidencia pela arquitetura da cidade: “Na outra margem, assente sobre a água, ainda longe, Lisboa derramava-se para fora das muralhas. Via-se o castelo lá no alto, as torres das igrejas dominando a confusão das casas baixas, a massa indistinta das empenas” (SARAMAGO, 2009, p. 28). O castelo e as torres das igrejas, metonímias da monarquia e da Igreja Católica, respectivamente, estão em um patamar superior e distinto, ao passo que as casas, metonímia do povo, figuram abaixo, misturadas entre si, de modo a formar um só aglomerado, geralmente apresentado pelo narrador como sujo e fétido, assim como “as ruas sujas, como sempre estão, por mais avisos e decretos que as mandem limpar” (SARAMAGO, 2009, p. 89). A verticalidade do castelo e das torres das igrejas remete tanto ao poder político sobre aqueles que habitam a massa indistinta de casas quanto à elevação espiritual, dado o direcionamento ao céu. Trata-se, portanto, de dois espaços que se pretendem sagrados. Eliade (1992) aponta que os espaços sagrados se apresentam como pontos fixos, ou seja, não são espaços homogêneos, pois se revelam distintos. Já os espaços profanos, segundo o autor, são homogêneos, ou seja, formam uma massa onde não há um ponto fixo.

Tal homogeneidade espacial onde se localizam as casas da plebe exprime, de certo modo, o anonimato de seus moradores, ou seja, a falta de localização particular de cada casa remete à falta de reconhecimento particular dos sujeitos que ali vivem, tomando como perspectiva a historiografia oficial, em relação à qual Saramago abrirá divergência por meio de sua narrativa.

Com suas dualidades a coexistirem no mesmo espaço, Lisboa nos é apresentada de forma personificada, com “uma boca que mastiga de sobejo para um lado e de escasso para o outro” (SARAMAGO, 2009, p. 27). A

fartura e a escassez convivem, portanto, no mesmo espaço e salientam as contradições de uma cidade onde a onarquia e a Igreja concentram poder econômico e político, em detrimento de uma população carente do básico. Nessa Lisboa não há, pois, “mediano termo entre [...] “a pança repleta e a barriga agarrada às costas” (SARAMAGO, 2009, p. 27).

Contudo, a limitação alimentar da plebe não alcançava o entrudo, que antecedia a quaresma. Assim, muitos não demonstram pudor em se entregar à gula, de modo que quem “pôde empanturrou-se de galinha e de carneiro”, e “bebeu-se vinho até ao arrotto e ao vômito” (SARAMAGO, 2009, p. 27-28). O grotesco excesso não resultou em número superior de pessoas espojadas por “travessas, praças e becos [...] porque a cidade é imunda, alcatifada de excrementos, de lixo, de cães lazarentos e gatos vadios, e lama mesmo quando não chove” (SARAMAGO, 2009, p. 28). A cidade, na condição de espaço, é resultado daqueles que nela vivem e com ela se confundem, já que, conforme Carlos (2018, p. 41), o uso do espaço “se realiza através do corpo (que é extensão do espaço) e de todos os sentidos humanos”. Se o corpo é extensão do espaço, infere-se que Lisboa, por sua vez, é extensão do corpo, razão por que o narrador se refere ao corpo e à cidade de modo ambíguo: “Agora é tempo de pagar os cometidos excessos, mortificar a alma para que o corpo finja arrepender-se, ele rebelde, ele insurrecto, este corpo parco e porco da pocilga que é Lisboa” (SARAMAGO, 2009, p. 28).

Figura 1 – Pintura da praça do Rossio, em Lisboa, no século XVIII



Autor desconhecido. Fonte: *Jornal Público*.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Vê-se na imagem, em pontos mais elevados da cidade, o conjunto formado pela Igreja e pelo Convento da Graça, e adjacente o Castelo de S. Jorge, delimitado por uma extensa muralha.

Após desembarcar, Baltasar teve o primeiro contato físico com Lisboa, percorreu o mercado do peixe, parou em uma taberna para comer sardinhas e pão, dirigiu-se ao terreiro do Paço, onde se deteve a estudar os diferentes tipos que por ali passavam, entrou em uma igreja, onde assistiu a uma missa e ali mesmo trocou olhares de desejo com uma mulher, seguiu caminho à praça do Rossio, onde uma multidão se aglomerava para assistir à inquisição daqueles que infringiram as diretrizes da Santa Madre Igreja. Segundo Carlos (2018), o espaço é produzido, pois advém de relações sociais e do tempo, de modo que não se pode compreendê-lo de forma isolada. Desse modo, conquanto os paradoxos a coexistirem no mesmo espaço, no caso Lisboa, pela cultura religiosa aquela sociedade lisboeta, tão socialmente polarizada, se revelará singular, pois tanto a nobreza quanto a plebe têm como parâmetro a cultura religiosa difundida pela Igreja, o que demonstra o poder de influência do catolicismo naquele contexto.

Nas janelas abertas para a praça, “mulheres, vestidas e toucadas a primor” (SARAMAGO, 2009, p. 36). Na praça, os condenados recebidos com insultos e cusparadas. Entre estes, duas mulheres condenadas à fogueira, ambas acusadas de bruxaria<sup>5</sup>. À medida que esse evento ocorre, o espaço se altera, e, assim, “a tarde desce depressa, mas o calor sufoca ainda, sol de garrote, sobre o Rossio caem as grandes sombras do convento do Carmo, as mulheres mortas são descidas sobre os tições para se acabarem de consumir” (SARAMAGO, 2009, p. 39). Concluído o martírio, “as pessoas voltarão às suas casas, refeitas na fé, levando agarrada à sola dos sapatos alguma fuligem, pegajosa poeira de carnes negras, sangue acaso ainda viscoso se nas brasas não se evaporou” (SARAMAGO, 2009, p. 39).

O Rossio é-nos apresentado como ponto central de Lisboa, onde se realizam grandes eventos, como a leitura final do documento que proclama as pazes com a França, antes lido no terreiro do Paço e no adro da Sé. É também no Rossio que são promovidas as touradas, evento que, em termos de interesse por parte do público, compete com o auto da fé inquisitorial. Em comum, além do mesmo palco e do mesmo público, a

---

<sup>5</sup> Com a assunção de D. Manuel ao trono português e seu casamento com D. Isabel, filha da monarquia Espanhola, há uma escalada na perseguição aos judeus, que batizados à força, e por isso sob o título de cristãos-novos, passaram a praticar sua fé mosaica às escondidas. Era comum, portanto, a perseguição a curandeiras, cuja prática era compreendida como magia, e, assim, avessa aos preceitos católicos. As mulheres eram as maiores vítimas dessa perseguição, em grande parte por conta de sua aptidão a práticas medicinais e sua ligação com elementos da natureza (HERCULANO, 2012).

conclusão trágica, que, não obstante, desperta grande regozijo especialmente no “povinho”, termo com o qual o narrador qualifica aqueles que compõem a maior parte da plateia e que contrasta com membros da monarquia e com aqueles abastados que assistem ao evento das janelas que se abrem ao Rossio.

A tourada exige uma configuração especial para o espaço do Rossio, por isso

a praça está toda rodeada de mastros [...]. Ao mastro principal sustentam-no quatro grandíssimas figuras, pintadas de várias cores e sem avareza de ouro, e a bandeira, de folha de Flandres, mostra de um lado e do outro o glorioso Santo António sobre campos de prata, e as guarnições são igualmente douradas, com um grande penacho de plumas de muitas cores (SARAMAGO, 2009, p. 76).

Na ornamentação, a figura de Santo António, padroeiro dos pobres, em meio às cores prata e dourado e à abundância de ouro. Trata-se de mais uma conciliação de polos díspares, condizente, pois, com a influência barroca.

A anteceder a saída dos touros, “oitenta homens vestidos à mourisca” (SARAMAGO, 2009, p. 77) atuam como aguadores, a molhar o terreno para arrefecer a poeira no local onde os animais passariam. Essa informação do narrador nos concede mais um aspecto daquela praça de Lisboa, qual seja a falta de pavimentação, que viria a ocorrer, no Rossio, em 1849.

Com a saída dos aguadores da arena e ante a impaciência do “povinho”, os touros são libertos e a terra que recebera água passa a ser coberta pelo sangue dos animais, que são mortos por lanças, dardos e espadas, sob o êxtase e a excitação da plateia:

As damas riem, dão gritinhos, batem palmas, são as janelas como ramos de flores, e os touros morrem uns após outros e são levados para fora numa carroça de rodas baixas puxada a seis cavalos, [...] e lá vai o touro crivado de flechas, esburacado de lançadas, arrastando pelo chão as tripas, os homens em delírio apalpam as mulheres delirantes, e elas esfregam-se por eles sem disfarce, nem Blimunda é exceção, e por que havia de o ser, toda apertada contra Baltasar, sobe-lhe à cabeça o sangue que vê derramar-se, as fontes abertas nos flancos dos touros, manando a morte viva que faz andar a cabeça à roda (SARAMAGO, 2009, p. 78).

Proença Filho (1980) aponta a intensidade como uma das características do estilo barroco e, neste passo, a intensidade advém de

cenas, em princípio, díspares e inconciliáveis, mas, ao estilo barroco, o narrador as concilia, de modo que os sentidos de tais cenas estejam imbricados e, assim, o espetáculo aterrador e sangrento que leva à morte dos touros fomenta o desejo sexual daqueles que a ele assistem naquela praça central de Lisboa.

O estudo do espaço na obra *Memorial do convento* se revela fundamental para melhor compreensão da narrativa, pois é com o espaço que o enredo dialoga, conferindo-lhe forma e direção; é pelo espaço que as personagens se movem e com ele interagem, deixando seus sinais, sejam eles positivos, sejam eles negativos e é em determinado tempo que o espaço nos é apresentado, também no decorrer do tempo transformado. Optei por focar a atenção na Lisboa do início do século XVIII apresentada no *Memorial*, correspondendo, portanto, à atenção que o narrador também conferiu a essa cidade, cujos aspectos espaciais mobilizam todos os gradientes sensoriais. Ao perscrutarmos suas ruas, praças e igrejas, encontramos o sagrado e o profano muitas vezes a dividirem o mesmo espaço, tornando os traços limítrofes tênues, ou mesmo nulos, e, nessa fusão, há quase sempre um sentimento a prevalecer em detrimento de outro. Nessa Lisboa setecentista reconstruída por Saramago, o profano tende a suplantar o sagrado.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernadini. São Paulo: Unesp, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBIERI, Cláudia. *Lisboa em cena: a personagem capital das páginas queirozianas*. 2012. 416 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/106691>. Acesso em: 8 jun. 2022.

BOURNEUF, Roland. “A organização do espaço no romance”. Trad. Véronique Delplancq. In: BORGES FILHO, Oziris. *O espaço literário*. Uberaba: Ribeirão Editora, 2016. p. 109-167.

CABRAL, Shirley Ap. Gomide. “Uma cidade, dois olhares: Lisboa segundo Fernando Pessoa e José Saramago.” *Cordis: Revista eletrônica de história social da cidade*. São Paulo, n. 9, p. 169-187, jul./dez. 2012.

CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2017.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *A condição espacial*. São Paulo: Contexto, 2018.

CORBIN, Alain. *Le miasme et la jonquille*. Paris: Flammarion, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GONÇALVES NETO, N. N. “Lisboa de toda vida: a representação da cidade nos romances saramaguianos”. *Revista Desassossego*, v. 4, n. 8, p. 38-52, 2012. DOI: 10.11606/issn.2175-3180.v4i8p38-52. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/49931>. Acesso em: 8 jun. 2022.

HALL, Edward. *A dimensão oculta*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

HERCULANO, Alexandre. *História da origem e do estabelecimento da Inquisição em Portugal*. São Paulo: Centaur Editions, 2012.

LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. Trad. Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

MARCHESE, Angelo. “As estruturas espaciais do relato”. Trad. Igor Rossoni. In: BORGES FILHO, Oziris. *O espaço literário*. Uberaba: Ribeirão Editora, 2016. p. 169-193.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. São Paulo: Ática, 1980.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2003.

TAPIÉ, Victor-Lucien. *O Barroco*. Trad. Armando Ribeiro. São Paulo: Cultrix, 1983.

ZORAN, Gabriel. “Para uma teoria do espaço na narrativa”. Trad. Ana Maria Marques da Costa Pereira Lopes. In: BORGES FILHO, Oziris. *O espaço literário*. Uberaba: Ribeirão Editora, 2016. p. 33-63.

ZUBIAURRE, María Teresa. “Por uma metodologia do espaço narrativo”. Trad. Breno Rafael Rezende. In: BORGES FILHO, Oziris. *O espaço literário*. Uberaba: Ribeirão Editora, 2016.

Recebido em 28 de fevereiro de 2022

Aprovado em 12 de julho de 2022

Marco Aurélio Mello

Doutorando em Letras Vernáculas na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná – UFPR.

Contato: [mellopereiramarco@gmail.com](mailto:mellopereiramarco@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0003-3352-003X>

A Revista **Desassossego** utiliza a Licença **Creative Commons Attribution** que permite o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria e publicação inicial neste veículo – **Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)**, e reconhece que os Autores têm autorização prévia para assumirem contratos adicionais separadamente para distribuição não-exclusiva de versão dos seus trabalhos publicados, desde que fique explicitado o reconhecimento de sua autoria e a publicação inicial nesta revista.