

ENSAIOS

MAFRA; MAFRA E SARAMAGO; MAFRA *APUD* SARAMAGO

MAFRA; MAFRA AND SARAMAGO; MAFRA *APUD* SARAMAGO

Horácio Costa^{1*}

RESUMO

O Convento de Mafra é o maior e mais ambicioso projeto do Portugal joanino e fonte de inspiração do romance *Memorial do Convento*, de José Saramago (1984). No presente ensaio discute-se a construção desse edifício sob três ângulos: no contexto da arquitetura e urbanismo na Europa Barroca; em relação às interpretações que suscitou no bojo da cultura portuguesa no século XIX, provável origem da visão saramaguiana sobre o seu significado; e finalmente, no texto do romance em questão.

Palavras-chave: Arquitetura/urbanismo barrocos, Convento de Mafra, José Saramago.

ABSTRACT

The Convent of Mafra is the biggest and most ambitious project of the reign of John V of Portugal, and the source of inspiration of José Saramago's novel *Balthazar and Blimunda* (1984). This essay focusses on the construction of that building following three guidelines: its place in the context of the European architecture/urban planning during the Baroque Age; in relation to the interpretations it aroused in the XIXc. Portuguese culture, possibly the ones that shaped Saramago's understanding of Mafra; and finally, in the text of the novel itself.

Keywords: Baroque architecture/urban planning, Convent of Mafra, José Saramago.

1 * HORÁCIO COSTA é poeta e professor Livre Docente da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), com vários livros de criação e crítica literária publicados em diversas línguas. Defendeu tese de doutoramento original sobre José Saramago em 1994 (*José Saramago: O período formativo*, publicado em 1997 em Portugal, em tradução ao espanhol, em 2003 no México, e em re-edição de 2020, no Brasil). Lecionou na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1978), e doutorado em Filosofia (PHD) - Yale University (1994). Coordenou o Programa de Pós-Graduação de Literatura Portuguesa da FFLCH-USP (2018-2020). Em 2020 foi selecionado para a bolsa CAPES-PRINT/USP na categoria “Visitante Sênior”. Recebeu o Prêmio Jabuti de poesia por seu livro *Bernini* em 2014.



A revista *Metamorfoses* utiliza uma Licença [Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC-BY-NC).

Tinha 24 anos recém-completados quando visitei o Convento de Mafra pela primeira vez, em 1979. Naquelas épocas anteriores à pós-modernidade, muitos monumentos ainda apresentavam enorme vetustez em sua fachada. Assim como o Louvre, Mafra era negro ou quase: um negro deslavado, que nas reentrâncias da fachada não expostas às intempéries guardava algo da tonalidade original da cantaria. Assim como o Louvre, Mafra obviava a sua idade. Hoje, boa parte dos monumentos europeus está restaurada: as fachadas atuais não transmitem mais o sentimento de drama histórico que aquelas, fuliginosas, transpareciam. O Louvre daquela época só se deixa entrever nos filmes em preto e branco da *Nouvelle Vague* nos quais vez por outra aparece como cenário. Mafra, entretanto, era destituído de tal presença cênica na cultura visual portuguesa, antes de José Saramago. Voltarei a este ponto. Por enquanto, ainda quero falar mais sobre o meu primeiro encontro com Mafra.

Cheguei a Mafra guiando um Mini Morris que uma amiga lisboeta me tinha emprestado, junto com um mapa da Estremadura. A estrada sinuosa não nos preparava para a verdadeira irrupção do monumento: de repente, sem nenhuma aleia de aproximação, a enorme mole do convento a bem dizer aparecia, pelo seu costado lateral direito, ao visitante. A esta altura, devo recordar que recebera no ano anterior o meu diploma de arquiteto e urbanista pela Universidade de São Paulo, onde tive bons professores de história da arquitetura. Não me encontrava, portanto, totalmente despreparado para observar e tratar de entender o edifício. Tinha tido informações sobre o Barroco e as diferenças desse movimento internacional na Europa e no Brasil. Um dos princípios reitores do ensino do barroco era, justamente, o uso urbano da perspectiva, que das reformas levadas a cabo pelos pontífices da Contrarreforma em Roma, se haviam implantado na concepção e particularmente na implantação do espaço monumental do barroco na Europa, a começar pela França e, mais exatamente, por Versalhes (ver imagens 1 a 4).

Figura 1. Gianlorenzo Bernini, Roma, Praça de São Pedro, projeto para um terceiro “braço”, (gravura de época por Falda).²



2 NORBERG-SCHULZ, Christian. *Baroque Architecture*. Milan: Electra Editrice, 1971, p. 46.

Figura 2. Praça de São Pedro, esquema urbanístico-perspectivo. ³

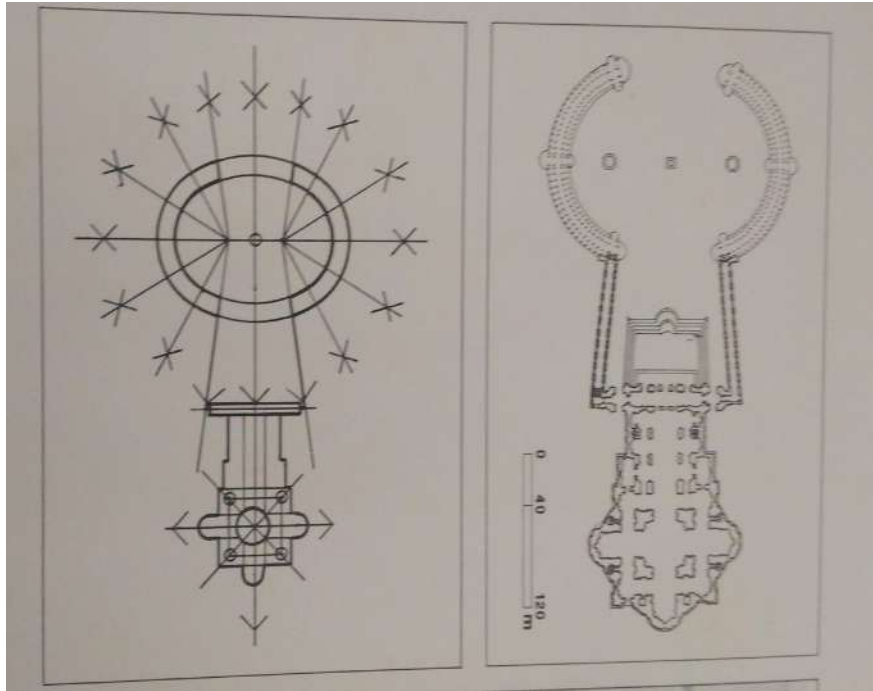
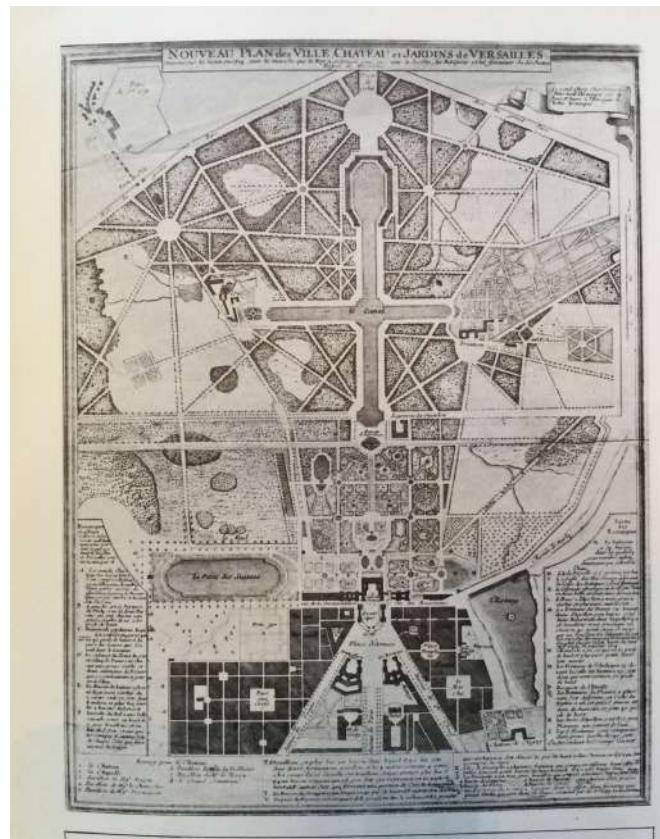


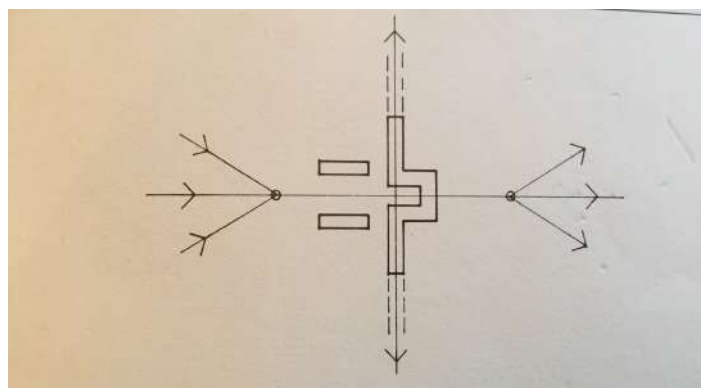
Figura 3. Versalhes, planta de implantação e jardins, gravura de época. ⁴



3 *Ibid.*, p. 47.

4 *Ibid.*, p. 85.

Figura 4. Versalhes, esquema urbanístico-perspectivo.⁵



Sem axiologia, no sentido espacial do termo, não há espaço urbano propriamente barroco. O grande exemplo disso, claro, é a construção das praças de São Pedro e Del Popolo (q. v. imagem 5), que revelam o gênio de Bernini. Isso, na Europa. No Brasil e em boa parte da América Hispânica, as características da sociedade colonial impediam grandes projetos urbanísticos. Nesse sentido, a minha primeira surpresa com Mafra, naquela distante visita, foi a de não encontrar na minha aproximação nada que fizesse o trânsito retórico entre mole e espaço envolvente.

Figura 5. Giovanni Battista Piranesi. Roma. Piazza del Popolo.⁶



A monumental sisudez impunha-se ao visitante desde o estacionamento de veículos liliputianamente acumulados na praça fronteira. Tentei abarcar a construção na lente de minha câmera fotográfica. Nesse tempo então, viajava com um grande e pesado equipamento, com várias lentes. Nenhuma cobria com propriedade a fachada frontal. Apenas das laterais, dominadas pelos grandes torreões e seus contrafortes, e com grande angular, era possível captar, ler, a

⁵ *Idem, ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 30-31

extensa mole (*idem*, 6). O efeito fotográfico podia ser interessante, entretanto não condizia com o discurso plástico do Barroco. Havia algo de improvável, e mesmo bizarro, nessa impossibilidade de redução de um monumento barroco a uma única imagem (*idem*, 7). Mafra, frente a uma diminuta vila, parecia uma colagem na paisagem. Apenas com o passar dos anos e muitas viagens à localidade pude inferir que o convento talvez não esteja mesmo pensado para ver-se de perto, mas sim à distância, do mar e contra aquele Alto da Vela contra o qual se implanta; em uma “leitura iniciática”, poder-se-ia interpretá-lo como um complemento simbólico e em tudo contrário ao pequeníssimo e frugalíssimo Convento dos Capuchos da serra de Sintra, sito no sopé do monte chamado “da Lua”, de onde Mafra pode ser descortinada em dias claros.

Figura 6. Monumento de Mafra, vista geral (tomada de algum drone).⁷



Figura 7. Mafra, vista de época.⁸



7 Imagem da internet, disponível em: <https://thumbs.web.sapo.io/epic=NWQxYdL8gpuDCVAcbl97nUhk/2uPmYeutgJk8FJKARfRzKnFjiNke e2+bfVZPy7zmZCSnDym67bhfVPtY6IgokcmwnRQf/mjVM77phpNGSTeagA=&W=800&H=0&delay_optim=1> Acesso em 06 de julho de 2019.

8 MINISTERIO PER I BENE CULTURALI E AMBIENTALI INSTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE. *Giovanni V Di Portogallo (1707 - 1750) e la Cultura Romana del suo Tempo. Studi in occasione della mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana (1990-1991) - a cura di Sandra Vasco Rocca e Gabriele Borghini*. Roma: Àrgos Edizioni, 1995, p. 75.

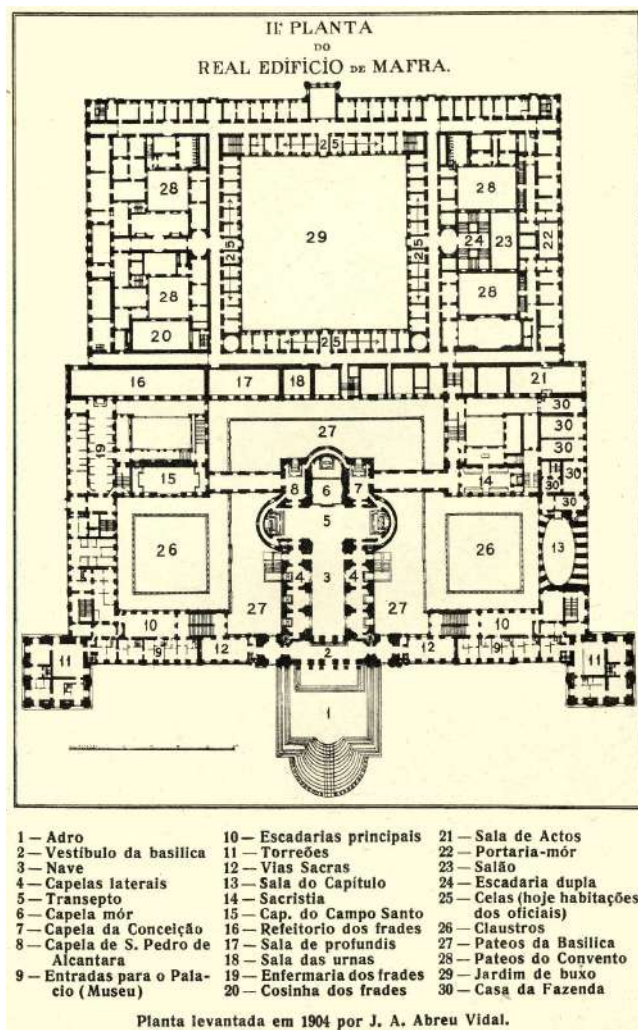
Evidentemente, essa espécie de impossibilidade na visualização correspondia, *à la limite*, a uma espécie de impossibilidade de avaliação. Ora, o maior e mais custoso monumento de todo o império português durante o Barroco não podia, então, ser visto! ao menos, de acordo com a visualidade do período estético que lhe corresponde, no qual a ideia de perspectiva, herdada do Renascimento, se encontrava plenamente assente.

Esta observação permite avançar algumas linhas de interpretação. A não menos significativa diz respeito à noção de projeto. Não apenas do projeto em si, que como é bem sabido foi realizado, com grande influência do próprio rei D. João V, por um alemão de formação romana, Johann Friedrich Ludwig ou João Frederico Ludovice – que além de arquiteto também era ourives – em função de um voto do rei para augurar a concepção de um herdeiro por parte da rainha D. Mariana de Áustria. A questão do projeto na arquitetura vai além da discussão sobre as características do edifício em si: diz respeito, para lá das preferências, habilidades ou idiossincrasias de seu autor técnico – o arquiteto, o urbanista, o designer –, a quais ideias, ideais ou ideologia o mesmo responde no corpo social que o acolhe. Vai além, portanto, da função que virá a desempenhar, e mesmo de sua forma física.

Para 1717, ano do começo da construção do Convento de Mafra, a arte arquitetônica tinha evoluído enormemente em toda a Europa. Por um lado, a noção atual de projeto, esboçada acima, se estava coagulando pelo continente, a partir das leituras renascentistas dos tratados da antiguidade, particularmente os livros de Vitruvius, que deram azo ao surgimento de um arquiteto moderno *avant-la-lettre*, no sentido de valorização do edifício individual: Andrea Palladio, na região do Vêneto, o transformador de Vicenza em uma *città d'autore*, que escreveu estudos críticos que influenciaram em muito o pensamento arquitetônico desde então. Sua influência se estende de Washington a São Petersburgo e é indissociável de propostas arquitetônicas de ponta, como as de Claude-Nicolas Ledoux, já na segunda metade do século XVIII. Por outro lado, como mencionei, a perspectiva espacial assiste à concepção dos palácios e residências de prazer no classicismo francês, e do foco irradiador representado por Paris e da Ilha de França, a toda a Europa.

Justamente, Mafra não é, primordialmente, um palácio, mas sim um edifício de destinação religiosa, ainda que inclua dois núcleos de espaços destinados ao rei e à rainha, chamados de “palácios”, juntados por uma extensa galeria (*idem*, 8). Essa destinação, evidentemente, sujeita o programa do prédio a um conjunto específico de condições. Sem embargo disso, se comparado a outros projetos conventuais da Europa à época, é difícil encontrar algum no qual a ausência de cuidado com o espaço envolvente seja tão impactante como em Mafra.

Figura 8. Mafra, planta.⁹



Mesmo a reconstrução da abadia beneditina de Einsiedeln, começada em 1701 na pouco católica Suíça, e em cuja igreja trabalharam os célebres irmãos Asam, permite-se visualizar pelo afastamento frontal – e mesmo de cima, já que se encontra situada em um vale alpino (*idem*, 9 e 10); e isso para não falar nos “mosteiros imperiais” como a abadia de Melk na Áustria, renovada a partir de 1702 para os imperadores do Sacro Império – portanto, para a família política de D. João V – pelo arquiteto austríaco Jakob Prandtauer sobre um cênico rochedo às margens do Danúbio (*idem*, 11 e 12). Neste último caso, como em alguns outros da Europa católica e em consonância com a linhagem de mosteiros/residências reais – começada, recordemo-nos, cento e cinquenta anos antes pelo projeto maneirista de El Escorial (*idem*, 13 e 14) –, a reforma do convento passou a incluir aposentos reais: por isso, a terminologia de “mosteiro imperial” que se associa a Melk. Em ambos os casos, a adequação aos tempos modernos, i.e., ao Barroco, incluía igualmente a reforma e o aumento das magníficas bibliotecas monacais, na verdade transformadas em lugares privilegiados desses projetos, assim como sucede em Mafra.

⁹ Imagem da internet, disponível em: <<http://ww3.ajeje.pt/avcultur/Secjeste/Recortes/Arquitectura/Monumentos/Mafra/Imagens/PlantaIIb.jpg>> Acesso em 06 de julho de 2019.

Figura 9. Abadia Beneditina de Ensiedeln.¹⁰



Figura 10. Abadia Beneditina de Ensiedeln, vista do espaço do coro.¹¹



10 TOMAN, Rolf. *Barroco*. Alemanha, Rheinbreitbach: H. F. ULLMANN, 2013, p. 124.

11 *Ibid.*, p. 125.

Figura 11. Abadia Beneditina de Melk.¹²



Figura 12. Abadia Beneditina de Melk, biblioteca.¹³



12 *Ibid.*, p. 199.

13 Imagem da internet, disponível em: <<http://greciantiga.org/img/g/gi1147.jpg>> Acesso em 06 de julho de 2019.

Figura 13. Mosteiro do Escorial.¹⁴



Figura 14. Mosteiro do Escorial, biblioteca.¹⁵



Atenho-me a exemplos da Europa germânica, um dos horizontes privilegiados da cultura transpirenaica que D. João V trata de implantar em Portugal. Isso, no que diz respeito à questão

14 TOMAN, *op. cit.*, p. 242.

15 *Ibid.*, p. 243.

da perspectivação faltante ao acesso ao mosteiro, que foi, como dizia antes, o primeiro aspecto a chamar-me a atenção naquela primeira visita. Com o tempo e ao longo de várias outras, essa nota destoante ao projeto barroco tornou-se-me mais e mais significativa até aparecer como metafórica, e para lá do objeto em si, no sentido de apontar-me um problema civilizacional de fundo: de sinal, a meu ver inequívoco, de uma modernização inconclusa, diga-se de passagem, característica comum da cultura – naquele espaço em que a cultura política e a artística, especialmente a arquitetônica, convergem perfeitamente – compartilhada por portugueses e brasileiros. Como se um gesto incompleto. Como se no ar, em meio ao arabesco, a *prima-ballerina* mudasse de postura, perdesse o tônus de seu empuxo. Para mim, em resumo, as contradições urbanísticas de uma Brasília, por exemplo, cujo projeto modernizador não chegou a ser implantado em sua totalidade, começam *in nuce* em Maфра.

O programa de Maфра não foi, portanto, exclusivo de D. João V, nem responde, unilateralmente, a um capricho real. O rei-mecenas, que ele representou, estava inserido na *forma-mentis* da Europa absolutista e católica de seu tempo. Entretanto, teremos que pausar para estabelecer a questão central sobre o signo de modernidade inconclusa que o convento representa, ou não.

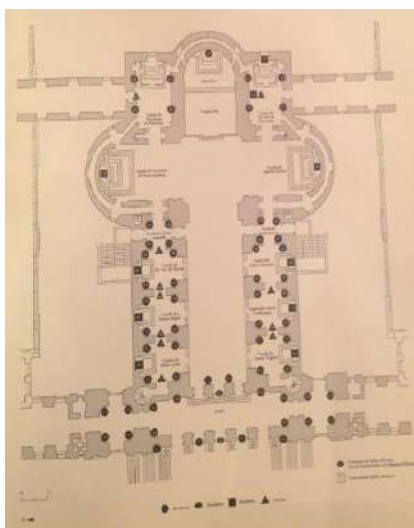
A modernização a que me refiro obviamente não é a das chaminés das Midlands, da revolução industrial clássica. Essa era a noção, essa era a imagem de modernidade que os primeiros detratores de D. João V e seu extenso reinado, e muito focalizadamente de Maфра como ápice dele, maneжaram em suas críticas no século dezenove. A bem dizer, a construção do convento teria sido um desvio em alguma “*path to modernization*” que os países deveriam seguir, se quisessem superar a sua condição, como se diria a partir da dicotomia da sociologia moderna, de periféricos a um centro no qual tal via tinha sido trilhada: primeiro as chaminés e a bolsa, depois os subúrbios e a implantação da rede de transportes dos *blue-collar*, finalmente, a abundância para todos, ou quase. Não nos esqueçamos que um Antero de Quental, em sua conferência do Cassino, entroniza cabalmente a ideia de uma modernidade elusiva para os povos do sul, a qual habitaria, *in toto* e deificamente, o lado de lá dos Pirineus, enquanto o Portugal joanino, nessa leitura, representa quase que caricatamente uma das mais evidentes “causas da decadência dos povos peninsulares”.

Maфра e seu rei gordinho e *upstart* contradizem, mesmo chocam frontalmente contra essa via e tal imagem. Recordo de passagem que a primeira vez que li algo sobre o convento e D. João V foi num surrado Dicionário Enciclopédico Lello, que me encantaria recuperar ou, pelo menos, cuja edição gostaria muitíssimo de identificar. Teria sido antes ou depois da morte do meu pai, que aconteceu alguns meses antes do golpe militar de 1964? Pois a ele esse dicionário pertencia, e fazia parte de suas cavilações e seus valores sobre o Brasil e os brasileiros, através do costado português. Recordo muito bem do teor do verbete sobre D. João V, acusado fundamentalmente de perdulário e sexualmente infrene. Sobre Maфра, um vultoso vitupério: certificava em termos não menos morais, enquanto símbolo de desperdício, de oportunidade perdida, o comportamento do rei que seguira o tratado de Methuen, assinado por seu pai no

ocaso do seu reinado. Sobre a sua qualidade ou significado, digamos, objetivos e objetuais, a argumentação do articulista silenciava. Não me esqueço do final de dito verbete: no ocaso do seu longo reinado e quando – finalmente! – decidiu fazer algo pelo bem do povo como o Aqueduto das Águas Livres, D. João V teve que lançar um imposto específico, porque as burras do estado encontravam-se vazias. Não escuso confessar que foi com essa espécie de “ur-texto” moralizante, a cujas colocações se somavam as inquietações de todos os brasileiros sobre o destino dado pelos portugueses ao ouro de Minas Gerais, que me aventurei a ir ao Convento de Mafra pela primeira vez, naquele inverno de 1979.

Nesse sentido, contradiria em termos epistemológicos qualquer noção que o vinculasse à modernização do que fosse. Ao contrário da Baixa Pombalina, exemplo palpável do indubitavelmente modernizador racionalismo iluminista, construída e urbanizada depois do terremoto de 1755 com um sistema novo para a época – o da “gaiola” de madeira, que garantia maior ductilidade estrutural aos edifícios – no quesito técnica construtiva o convento de Mafra não avançou nada: trata-se de uma construção tradicional, levada adiante por milhares de obreiros sob o comando de uma elite técnica, para a execução de um monumento com baixo teor, como se diria no economês de hoje, de “conteúdo nacional”. Como exemplos disso, alguns dos quesitos com maior “valor agregado” vieram de fora: os famosos carrilhões foram encomendados nos Países Baixos; as esculturas de Carrara foram realizadas por italianos, e aliás, como não cansam de afirmar os guias durante as visitas ao monumento, em Mafra encontra-se a maior concentração de grandes esculturas romanas barrocas fora de Roma (*idem*, 15, 16 e 17), etc. Mesmo os gravadores contratados pelo rei para ilustrar os livros que a Real Academia de História produzia, e que seriam acumulados na biblioteca de Mafra, eram “importados” ou continuavam a exercer os seus mesteres em Antuérpia ou Lovaina e a Lisboa mandavam as imagens já impressas.

Figura 15. Planta da Basílica de Mafra, localização das esculturas.¹⁶



16 PEREIRA, José Fernandes. *A escultura de mafra*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2003, Coleção Arte e Património, p. 229.

Figura 16. Basílica de Mafra, exemplo de escultura, São Bartolomeu, do escultor Giovanni Baratta.¹⁷

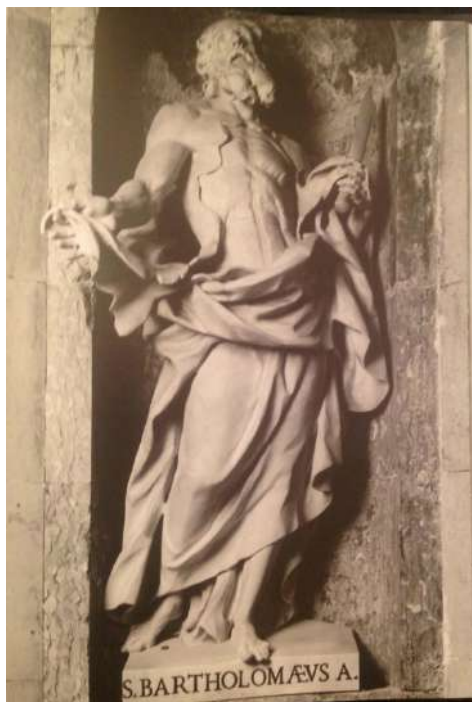


Figura 17. Basílica de Mafra, exemplo de escultura, São Sebastião, do escultor Carlo Monardi.¹⁸



17 *Ibid.*, p. 155.

18 *Ibid.*, p. 77.

Figura 18. Biblioteca de Mafra.¹⁹



Se é fato que D. João V brincou de realizar a “sua” basílica de S. João de Latrão na Estremadura, em Mafra torna-se evidente a intenção régia de internacionalizar o discurso das artes em Portugal (*idem*, 19). Nesse sentido há algo como uma ruptura de paradigma no conceito de arte, e quiçá particularmente de arquitetura, em Portugal e, pouco depois, em seus domínios.

Figura 19. Basílica de Mafra, nave.²⁰



No reinado joanino, rompe-se com o conforto da “arte nacional” que caracterizara o século XVII em Portugal, dominado pela alternância da talha e do azulejo nos interiores e dos panos brancos esquinados por cantaria nas fachadas. Sem dúvida, belo, fidalgo e elegantemente nacional, porém não menos acanhado para significar uma era nova em uma coroa restaurada havia pouco por uma dinastia sem prestígio internacional. Os Bragança não tinham ganhado uma guerra de 28 anos contra a Espanha e conseguido engolir manifestações de autonomia dos bandeirantes no Brasil, até que no final do século XVII o ouro começara a fluir aos borbotões,

19 Imagem da internet, disponível em: <<https://i0.wp.com/www.vortexmag.net/wpcontent/uploads/2015/08/mafra1.jpg?fit=2048%2C1365&ssl=1>> Acesso em 06 de julho de 2019.

20 Imagem da internet, disponível em: <<https://olhares.sapo.pt/basilica-de-mafra-ii-foto2894711.html>> Acesso em 06 de julho de 2019.

para continuar a se comportar e a viver em espaços como os das cortes de Alfonso VI e Pedro II. Na Europa do Rei Sol, inda mais com os Bourbon levando a cabo um *aggiornamento* radical na Espanha a partir de 1715, o *panache* era tudo, e quem queria ser respeitado deveria mostrar-se em público, superados os ascetismos e quejandos do século anterior. Com a lentíssima agonia do último dinasta Habsburgo espanhol, a orgulhosa e isolacionista forma de ser ibérica entrara em colapso, juntamente com todas as magias experimentadas para forçá-lo a superar o seu *embruñamiento* e produzir um herdeiro.

Neste âmbito, a renovação do vocabulário simbólico vinculado à expressão artística a serviço do rei passa a ser vista como uma razão de Estado. Outra não havia sido a receita herdada dos pontífices romanos depois da Contrarreforma, quando da implantação do Barroco nos reinos católicos. Mas a verdade é que no Portugal filipino, com a “corte na aldeia” em solo pátrio e a verdadeira em Madri, se excetuarmos a renovação do mosteiro de São Vicente de Fora, obra de Filippo Terzi, não tinha havido poder político *in situ* que pudesse sustentar materialmente encomendas que renovassem o vínculo entre arte e Estado e que necessitasse simbolicamente delas.

Para lá das proclividades de um monarca sequioso de *grandeur*, e não diferentemente de muitos de seus contemporâneos católicos ou protestantes, o significado de Maфра não é outro senão esse: aqui, sigo os pensamentos de António Felipe Pimentel em seu *Arquitectura e Poder – o Real Edifício de Maфра*. Do ponto de vista régio, tratava-se de uma necessidade simbólica urgente. Por isso, resumidamente, tantas embaixadas e tantos coches. E Maфра, afinal.

O convento não foi projetado por um grande nome europeu, é certo, como Filippo Juvarra, responsável pela basílica e convento de Superga na Turim dos Saboia e pelo novo Palácio Real de Madri de Filipe V, e que chegou a esboçar desenhos tanto para a Patriarcal em Lisboa como para Maфра; tivesse sido, e talvez a questão da perspectivação antes aludida não se estranharia. Mas não encontrando em seus domínios nenhum grande arquiteto, D. João V, ansioso pelos resultados como um novo rico, encontrou em Ludovice um profissional com exposição suficiente às modas europeias de então. Os futuros projetistas e construtores da Baixa, Carlos Mardel, Eugênio dos Santos e Manuel da Maia, marcados pela formação de arquitetura militar, não tinham tido tal sorte.

O resultado, se não é genial como o da residência dos príncipes-bispos de Würzburg de Balthasar Neumann, serviu, e para lá do bom padrão arquitetônico de sua realização, como treinamento para a formação de engenheiros e mestres capazes de calcular e enfrentar problemas que adviessem de construções de grandes proporções, e para a fundação de uma importante escola de escultura na qual se prepararam gerações de artistas que mais tarde transformariam os espaços da Lisboa pós-terremoto – inclusive Machado de Castro, autor da estátua equestre de D. José na Praça do Comércio (*idem*, 20 e 21). De resto, nem tão pouco nacional a fachada da Maфра é, se levamos em conta que o formato dos torreões laterais pode, como frisou Ayres de Carvalho (*idem*, 22), e apesar de suas terminações bulbosas, centro-europeias, remeter-se àquela torre do Paço da Ribeira, edificada sob a dinastia de Avis, mas transformada pelo mesmo

Terzi e pelo construtor do Escorial, Juan de Herrera, para Filipe II, em um exemplo maneirista, que ruiu com o terremoto mas que foi incorporada, desta feita como terminação cênica das duas laterais, à Praça de Comércio pombalina (*idem*, 23, 24 e 25). Nesse sentido, Ludwig/Ludovice, inspirado ou não por seu patrono, prestava reconhecimento à história do reino, da *caput regnum* no qual projetava o grande convento real.

Figura 20. Mafra, fachada segundo levantamento de Machado de Castro.²¹

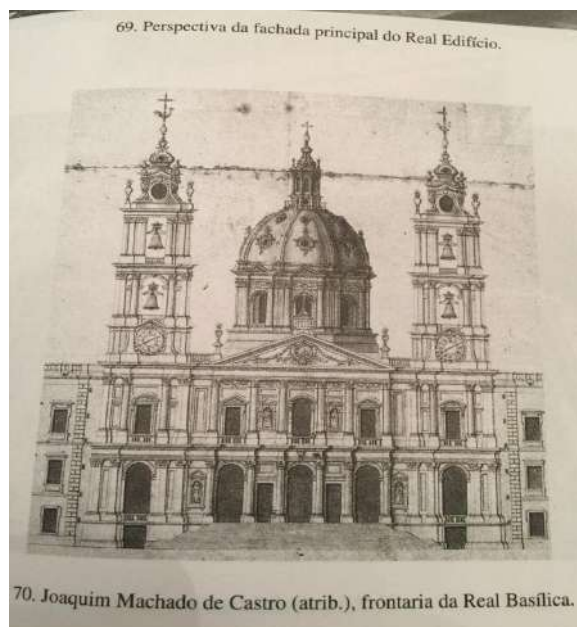


Figura 21. Gravura do monumento a D. José. 22



21 PIMENTEL, António Filipe. *Arquitetura e Poder: o real edifício de Mafra*. 2ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2002, p. 239.

22 FRANÇA, José Augusto. *A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, Biblioteca Breve - vol. 12, p. 48.

Figura 22. Torreão do Monumento de Mafra.²³



Figura 23. Projeto da Praça do Comércio.²⁴

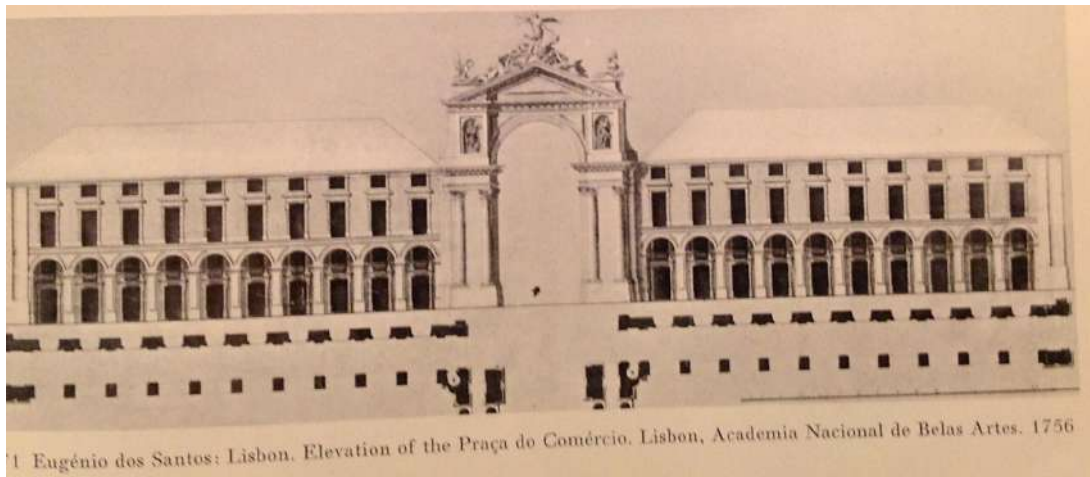


Figura 24. Projeto final da Real Praça do Comércio.²⁵

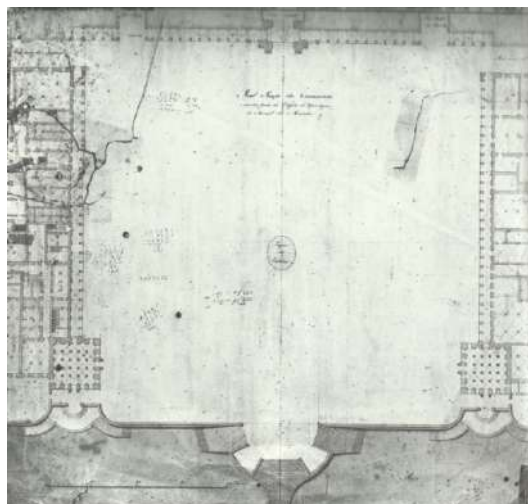


23 SMITH, Robert C. *The art of Portugal - 1500-1800*. New York: Meredith Press, 1968, p. 111.

24 *Ibid.*, p. 75.

25 FARIA, Miguel Figueira (coord.). *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio – História de um espaço urbano*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda/Universidade Autónoma de Lisboa, 2012, p. 89.

Figura 25. Praça do Comércio, planta.²⁶



Ademais, a mudança de paradigma que mencionei antes pode ser bem ilustrada pela contratação, como desenhista em uma das missões de exploração da bacia amazônica, a de 1753, de um arquiteto italiano, Giuseppe Antonio Landi, que posteriormente se fixou em Belém e foi o responsável pela mudança de padrão artístico no Estado do Grão-Pará, então separado do vice-reino do Brasil. Os edifícios civis e religiosos projetados por Landi fizeram escola e, se comparados aos construídos pelos colonizadores portugueses ao longo dos dois e meio primeiros séculos da colonização, quase todos realizados por religiosos ou engenheiros militares, e sem desdouro de algumas verdadeiras vocações na arte de construir surgidas ao longo do Brasil nesse período, revelam um novo tempo estético no império português. A contratação de Landi – quem havia estudado com Ferdinando Galli Bibbiena na Academia Clementina em Bolonha, da mesma dinastia artística daquele Giovanni Carlo que havia construído a ópera do Tejo, que ruiu com o terremoto e foi o último grande projeto de D. João V – e as muitas comissões que lhe foram entregues trazem à América portuguesa o traço mais culto do barroco tardio, neoclassicizante; é como se aquela *prima ballerina* intentasse um novo salto, dessa vez certo e belo – e longo, até cruzar o Atlântico.

Não atentar para o caráter ambivalente do reinado e do mecenato régio de D. João V, um bibliófilo freirático, um defensor do *aggiornamento* social e político através da arte e do hemisfério do simbólico, sem com isso deixar de ser um deslumbrado com *everything that money can buy* fora da península ibérica e um mantenedor de um *status quo* político que incluía a Inquisição e o estatuto de pureza do sangue, resultará no menosprezo da mesma ambivalência no quesito modernização; no limite, levará à emulação acrítica do ponto de vista dominante sobre o Barroco articulado pela mentalidade historiografizante e preconceituosamente antibarroca do século XIX, resultando assim no encurtamento da perspectiva histórica. Um desvio que nossos tempos pós-modernos não devem, a bem da verdade, permitir-se.

26 FRANÇA, José Augusto. *História da Arte em Portugal, o Pombalismo e o Romantismo*. Lisboa: Editora Presença, 2004. p. 17.

Naquela visita de 1979, uma sensação me atravessou enquanto ponderava sobre a grande fachada enegrecida: que o convento de Maфра estava pronto para suscitar uma narrativa literária que revisitasse a história portuguesa. Ao contar sobre a minha viagem a Maфра e as minhas impressões sobre o monumento, os amigos portugueses me respondiam com abundantes histórias de horror sobre a vida dos soldados em Maфра ao longo das épocas nas quais o exército tinha sido a bem dizer o principal ocupante do convento. Recrutados castigados com “exílios” nos porões do mosteiro que nunca mais apareciam porque ou forças do mal os tinham abduzido ou haviam sido devorados pelos ratos eram vinhetas que se multiplicavam, para a minha surpresa. Um relato que misturasse história real com a “lenda negra” de Maфра a bem dizer se impunha, sentia-o, como possibilidade efabulatória. O convento era um símbolo em aberto, um espaço cênico ainda não habitado pela imaginação literária.

Uma narrativa que misturasse, por exemplo, a história real com a ficta, ou, como se dizia então, “mágica”. Havia pouco, na USP, fizera um curso sobre o realismo mágico: além de ler obras de Alejo Carpentier e García Márquez, tinha recebido informações sobre a teoria daquilo que, no fundo, foi a maior operação de marketing literário da história da literatura hispano-americana. Tudo se entroncava na invenção ou recuperação de um olhar distinto sobre a própria história com uma sensibilidade capaz de subverter as grandes narrativas sancionadas pela historiografia oficial, neste âmbito revisitando a teoria do “romance histórico” de matriz lukácsiana – e que, por sua vez, como sabemos, interpreta o ciclo começado por Walter Scott – com a liberdade de exercício do imaginário que os surrealismos europeus tinham feito explodir. A receita dera certo e a recepção internacional não se fizera esperar.

No Brasil, somos culturalmente avessos ao Surrealismo; o peso das vanguardas nos levou a afirmar outros caminhos no grande condomínio literário no século passado. Ao contrário do México e do Caribe, por exemplo, não houve propriamente um movimento surrealista estruturado, e tal fato se faz sentir na pequena expressividade das narrativas realistas mágicas, ou mesmo do hemisfério do maravilhoso, em nosso cânone literário contemporâneo. Mas em Portugal o Surrealismo tardio, já a bem dizer a cavalo dos anos 50, propiciaria, é arguível, um terreno mais favorável para a recepção do *ethos* em questão. Mencione-se que, na ficção portuguesa, para lá de algumas obras em prosa de um Mário Cesariny, o profeta do surrealismo lusitano, o final do romance *Barranco de Cegos*, de Alves Redol (1961), já abraça abertamente essa estética.

De resto, Carpentier e, posteriormente, autores caribenhos exploraram com grande mestria o intertexto arquitetura-efabulação literária em várias narrativas. Em *El mundo alucinante* (1969), do cubano Reinaldo Arenas, o papel do Palácio Nacional do México, no qual a personagem principal da narrativa, o herói da guerra da independência mexicana Frei Servando Teresa de Mier passa boa parte do tempo perdido entre os muitos pátios e corredores, responde, por isso mesmo, pela construção do clima de alucinação do relato, metaforizando a incompatibilidade entre indivíduo e espaços do poder. Talvez não haja um vínculo direto entre *Memorial do*

Convento e os romances do realismo mágico; *Gaibéus* (1938) se definia antes como repórter do que como romancista a esse movimento pelo mero fato de ele ser posterior a *Barranco de Cegos*. Mas entre Saramago e os hispano-americanos, se não influência, haverá confluência no trato da matéria histórica dos séculos barrocos através da alegoria e da incorporação de dados culturais desse passado precípua, como, por exemplo, o oferecido pelo tesouro da arquitetura barroca ibérica e ibero-americana.

Nunca dissociarei o convento de José Saramago dessa conjunção de impressões suscitadas em minha primeira visita ao monumento. Só mais de cinco anos depois, quando em 1984 e por circunstâncias fortuitas caiu-me às mãos um exemplar de *Memorial do Convento*, me dei conta, sem nunca antes ter ouvido falar no autor, que alguém tinha recolhido essa possibilidade que saltara aos meus olhos e desenvolvera um romance de grande qualidade literária. A bem dizer, a minha história como leitor e crítico de Saramago está condicionada, portanto, à leitura desse romance e, em última análise, também àquela visita.

Maфра apud Saramago não apresenta nenhuma especificidade no quesito relação com o monumento que inspira essa mesma leitura. Fundamentalmente, no que tange à utilização na diegese do convento de Maфра “real”, *Memorial do Convento* é uma narrativa centrada no tópico de sua construção – daí o significado do termo “memorial” – enquanto metáfora da apropriação do trabalho de muitos pelo poder do Estado, que responde, no caso, aos régios caprichos de um único indivíduo. Nesse sentido, evidencia uma interpretação que se embasa tanto na ideologia política do autor como na somatória das interpretações sobre Maфра consolidadas mormente ao longo do século dezanove, e por ele hauridas, é bem possível, em sua juventude através – e por que não? – de textos como os do referido dicionário Lello. Portanto, e não surpreendentemente, antes do que focalizar em algum nível o resultado arquitetônico e, principalmente, muito antes de exercitar um olhar específico sobre o programa artístico que encerra o monumento, Saramago se ocupa em recriar as condições de trabalho no canteiro de obras e de vida no enorme e seguramente monstruoso alojamento dos obreiros que se estende frente às obras; principalmente nas sequências narrativas relacionadas ao transporte da pedra de Pêro Pinheiro, que se destaca monoliticamente sobre a entrada principal, e cuja localização constituiu um capricho real a mais, denuncia a brutalidade desumanizante que assiste a toda empresa megalomaniaca. Não fosse pela extensa e disciplinada incorporação de fontes de época relativas à construção e que alicerçam o caráter propriamente de recolha de memória do “memorial”, o ponto de vista de Saramago sobre Maфра poder-se-ia estender sobre muitos dos maiores monumentos da antiguidade e do *ancien régime*: as pirâmides do Egito, o Coliseu, Angkor Vat, o Palácio de Inverno, etc.

Entretanto, na obra de José Saramago há vários textos que apontam para a sua percepção de Maфра. Há prenúncios dela em “O rei que fazia desertos”, crônica publicada em *A Bagagem do Viajante* (1973), no qual um rei manda arrasar tudo fora de seu palácio para descortinar até o horizonte; para que o panorama que desfruta não tenha nenhum obstáculo, manda matar

o seu último vizinho, porém termina ilhado pelo sangue que maravilhosamente circunda o seu palácio em círculos. Por sua vez, em “Refluxo”, conto de *Objecto Quase* (1978), outro monarca não menos caprichoso que o anterior, desejando suprimir os traços da morte em seu reino, manda construir um enorme quadrilátero no centro do território, com quatro grandes portões abertos consoante os pontos cardinais, para abrigar todos os cemitérios em um único e organizadíssimo cemitério central; contudo, as cidades que surgem desorganizadamente junto a esses portões como provedoras de serviços aos familiares dos mortos terminam por impor-se e o grande cemitério termina abandonado devido à força da vida em seu entorno: silenciosamente e apesar da determinação régia, os vivos voltam a enterrar os mortos onde bem lhes apraz e novos e menores campos santos voltam a se espalhar pelo reino.

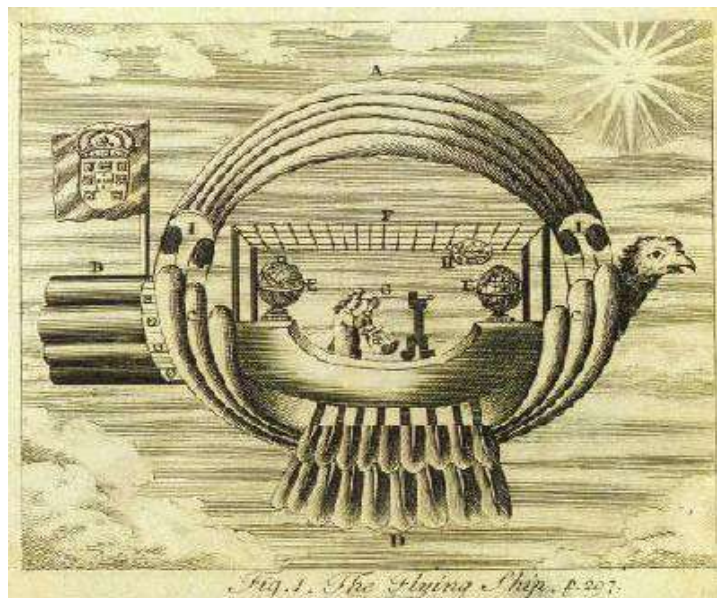
Se tais relatos tratam simultaneamente da relação entre desígnios de um poder autocrático e espaço edificado para a sua representação, um breve relato, singelamente chamado “O Ouvido”, focaliza a questão da importância do trabalho manual para a consecução da obra de arte. Esse texto foi incluído em *Poética dos Cinco Sentidos*, livro de arte editado em 1979, que recolhe seis autores portugueses ativos nessa década, no trato dos cinco sentidos mais o sexto, representados no ciclo medieval das tapeçarias da “Dama e o Unicórnio” – *La Dame à la Licorne* – que se encontra magnificamente exposto no Museu de Cluny, em Paris. Saramago considera cada um dos estágios para a tecelagem da representação do sentido da audição na tapeçaria, e nessa representação mesma, como se processa o “primeiro som” que escapa do instrumento medieval nela representado. Se este é o escopo do texto, é no elo entre o projetista anônimo do objeto e o tecelão que se dá a aliança básica no relato. Há vários anos, debrucei-me sobre este aspecto e estabeleci os nexos entre essa situação e a da construção do monumento joanino.

Assim como aos “autores” anônimos do Convento de Maфра, entre os quais Sete-Sóis – que não ao arquiteto Ludovice nem ao rei que ordena a construção reserva-se o papel protagonista na narrativa épica de *Memorial do Convento* –, é na dupla projetor-tecelão, resgatados em breves pinceladas por Saramago, que incide o aspecto significante, e dignificante, superior, da ação, do trabalho.

Como vemos, a sinalização metafórica e mesmo a “situação escritural” de Maфра foi crescendo na obra de José Saramago ao longo de sua carreira. Se tais relatos revelam em embrião e em crescendo a força da escolha de Maфра como nó metafórico da relação indivíduo-poder temporal, convém recordar a este ponto que o romance em questão na verdade engloba dois “memoriais”: o da construção do convento em si, que lhe dá o título, mas também o da Passarola (*idem*, 26) que, com particular concentração simbólica, no relato se lhe contrapõe em tudo. Nesse sentido, o memorial – chamemo-lo assim – da construção do objeto construído pelo “Padre Voador” Bartolomeu Lourenço de Gusmão, que se levantou no ar em presença de D. João V e sua corte, em 1709, é o que assegura a originalidade do romance: a meu ver, com esta contraposição simbólica, de histórico transforma-se ele em alegórico. Valores opostos, como

os aéreos aos ctônicos, o capricho individual versus gênio criativo, a servidão à liberação, transparecem nos fragmentos da narrativa relacionados com ambas as construções. A bem da verdade, os polos que se opõem em ambos os “memoriais” são o da História/Poder (Mafra) e o do Espírito/Arte (Passarola).

Figura 26. Gravura da Passarola de Bartolomeu Lourenço de Gusmão. ²⁷



O padre dito o Voador, sobre cuja vida e inventos se conhecem cada vez mais informações, é uma das personagens que Saramago pinça no contexto do Portugal joanino. Para lá de D. João V, a rainha D. Mariana e outras figuras de sua corte, no polo Passarola ressuma a humanidade do Portugal de então. Blimunda, cuja presença no relato está tingida de lirismo, senão de sublimidade, por exemplo, está inspirada em uma clarividente real, com poderes divinatórios de “ver o interior do corpo humano bem como as entranhas da terra”, e cujo “dom maravilhoso só o usufrui quando está em jejum”: uma certa Mme Pedegache, lisboeta casada com um comerciante gascão de Lisboa, mencionada no relato de viagem do suíço Charles Frédéric de Merveilleux, publicado em Amsterdam em 1738. ²⁸ Por sua vez, a mãe de Blimunda, Ana, vítima da Inquisição, foi “retirada” de um processo guardado nos arquivos do Santo Ofício, até a presente data não publicados, segundo o meu conhecimento, e que José Saramago pacientemente pesquisou para subsidiar o romance que projetava.

Nada nesse horizonte metodológico contradiz o conceito de romance histórico referido acima. Entretanto, há algo em *Memorial do Convento* que se afasta do modelo, digamos, clássico da narrativa de inspiração histórica. Trata-se da utilização deliberada da linguagem

²⁷ Imagem da internet, disponível em: <http://passarolafq.pt/pluginfile.php/110/mod_page/content/8/20071105001739-passarola.jpg> Acessado em 07 de agosto de 2019. Para mais imagens da “Passarola” conferir: BRASILIANA DA BIBLIOTECA JOANINA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA. *Bartolomeu Lourenço de Gusmão – O padre inventor* (vol. 1, com textos de Carlos Fiolhais, Francisco Caruso e Adílio Jorge Marques, Lorelai Brilhante Kury e Célia Cristina da Silva Tavares). Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

²⁸ Vide CHAVES, 1983, *op. cit.*, cf. nota 315, *supra*.

de característica barroca, ou melhor dito: de viés parenético e de sabor vieiriano, na escritura do relato. Há um estudado barroquismo na linguagem de Saramago nesse romance que, a bem dizer, a partir dele se espalha pela sua produção posterior. Nesse sentido, a narrativa de *Memorial do Convento* pode funcionar como um brilhante e sedutor esforço de arqueologização da língua portuguesa, em uma sorte de osmose entre o tempo histórico referido e código linguístico manejado em um *tour-de-force* para desenvolver o enredo.

Isto tudo em que pese a seguinte contradição: o selo do Barroco não é suficiente para resolver a utilização deliberada desse *modus* linguístico frente à oposição ideológica entre a característica básica desse movimento internacional enquanto arte do desperdício (*q.v.* Severo Sarduy) e os valores conceituais e/ou ideológicos próprios de uma ética da “boa utilização” dos recursos públicos, afinados com o elogio do progresso material do século XIX, aparentemente abraçados pelo autor ou ao menos exemplificados pela sua aproximação ao convento de Maфра.

Mas algo diverso ocorre quanto à sua aproximação ao outro memorial, o da Passarola. Graças à oposição entre o pesadume da mole do convento e a leveza do objeto voador, que afinal voa devido a uma estranha e misteriosa alquimia de desejos humanos capturados em seu bojo, *Memorial do Convento* não deve, a meu ver, valorizar-se – ou mesmo desvalorizar-se – por força dessa contradição.

No voo da Passarola sobre a paisagem anterior ao terremoto recriada no relato, alegoria dele estruturante e de inspiração barroca, e que recorda os *topoi* de Faetonte e Ícaro, tão importantes àquela época, sem esforço permitimo-nos perceber a proeza cênica da *prima ballerina* que nos vem acompanhando no presente ensaio.

Osasco, maio-junho de 2016.

Referências

CHAVES, Castelo Branco. **O Portugal de D. João V Visto por Três Forasteiros** (Trad., prefácio e notas). Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983.

BRASILIANA DA BIBLIOTECA JOANINA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA. **Bartolomeu Lourenço de Gusmão – O padre inventor** (vol. 1, com textos de Carlos Fiolhais, Francisco Caruso e Adílio Jorge Marques, Lorelai Brilhante Kury e Célia Cristina da Silva Tavares). Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

FARIA, Miguel Figueira (coord.). **Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio – História de um espaço urbano**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda/Universidade Autónoma de Lisboa, 2012.

FRANÇA, José Augusto. **História da Arte em Portugal, o Pombalismo e o Romantismo**. Lisboa: Editora Presença, 2004.

FRANÇA, José Augusto. **A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, Biblioteca Breve - vol. 12.

MINISTERIO PER I BENE CULTURALI E AMBIENTALI INSTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE. **Giovanni V Di Portogallo (1707 - 1750) e la Cultura Romana del suo Tempo. Studi in occasione della mostra Roma Lusitana - Lisbona Romana (1990-1991) - a cura di Sandra Vasco Rocca e Gabriele Borghini**. Roma: Àrgos Edizioni, 1995.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Baroque Architecture**. Milan: Electra Editrice, 1971.

PEREIRA, José Fernandes. **A escultura de mafra**. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 2003, Coleção Arte e Património, p. 229.

PIMENTEL, António Filipe. **Arquitetura e Poder: o real edifício de Mafra**. 2ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2002, p. 239.

SMITH, Robert C. **The art of Portugal - 1500-1800**. New York: Meredith Press, 1968.

TOMAN, Rolf. **Barroco**. Alemanha, Rheinbreitbach: H. F. ULLMANN, 2013.

Imagem da internet, disponível em: <https://thumbs.web.sapo.io/?epic=NWQxYdL8gpuDCVAcbl97nUhk/2uPmYeutgJk8FJKaRfRzKnFjiNkee2+bfVZPy7zmZCSnDym67bhfVPtY6IgokcmwnRQf/mjVM77phpNGSTeagA=&W=800&H=0&delay_optim=1> Acesso em 06 de julho de 2019.

Imagem da internet, disponível em: <<http://ww3.aeje.pt/avcultur/Secjeste/Recortes/Arquitectura/Monumentos/Mafra/Imagens/PlantaIb.jpg>> Acesso em 06 de julho de 2019.

Imagem da internet, disponível em: <<http://greciantiga.org/img/g/gi1147.jpg>> Acesso em 06 de julho de 2019.

Imagem da internet, disponível em: <<https://i0.wp.com/www.vortexmag.net/wp-content/uploads/2015/08/mafra1.jpg?fit=2048%2C1365&ssl=1>> Acesso em 06 de julho de 2019.

Imagem da internet, disponível em: <<https://olhares.sapo.pt/basilica-de-mafra-ii-foto2894711.html>> Acesso em 06 de julho de 2019.

Imagem da internet, disponível em: <http://passarolafq.pt/pluginfile.php/110/mod_page/content/8/20071105001739-passarola.jpg> Acessado em 07 de agosto de 2019.